

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
(YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI)

İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINA
YENİ TARİHSELÇİ BİR YAKLAŞIM

Doktora Tezi

Ebru ÖZGÜN

Ankara-2012

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
(YENİ TÜRK EDEBİYATI)

İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINA
YENİ TARİHSELÇİ BİR YAKLAŞIM

Doktora Tezi

Ebru ÖZGÜN

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Ramazan KAPLAN

Ankara-2012

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
(YENİ TÜRK EDEBİYATI)

**İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINA
YENİ TARİHSELÇİ BİR YAKLAŞIM**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Ramazan KAPLAN

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı:

Prof. Dr. Ramazan KAPLAN

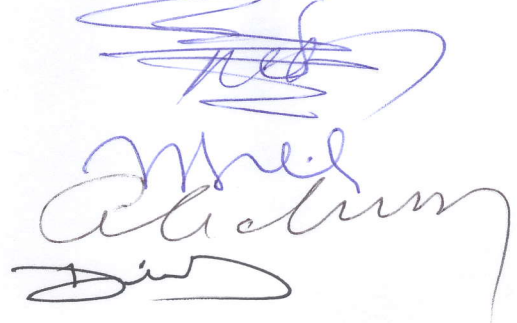
Prof. Dr. Nurullah ÇETİN

Prof. Dr. Yakup ÇELİK

Prof. Dr. Âbide DOĞAN

Doç. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK

İmzası:

Three handwritten signatures in blue ink are visible. The top signature is the most prominent and appears to be 'Ramazan Kaplan'. Below it are two other signatures, one of which is 'Nurullah Çetin'.

Tez Sınavı Tarihi: 19 Haziran 2012

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.

19.06.2012

EBRU ÖZGÜN

İÇİNDEKİLER

| | |
|------------------|-----|
| İÇİNDEKİLER..... | I |
| KISALTMALAR..... | III |
| ÖNSÖZ..... | V |
| GİRİŞ..... | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

| | |
|--|----------|
| 1. YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMI | 7 |
| 1.1. Antik Çağdan Günümüze Edebiyat ve Tarih Yazıcılığı Arasındaki Sınırlar..... | 7 |
| 1.2. Yeni Tarihselciliğin Kaynakları..... | 9 |
| 1.3. Yeni Tarihselci Kuramcılarının Eleştirel Yaklaşımları ve Bu Kurama Yön Veren Temel Dinamikler | 17 |
| 1.4. Tarihe İlgi Duyan Postmodern Roman..... | 37 |
| 1.5. Yeni Tarihselciliğe Yönelik Eleştiriler..... | 40 |
| 1.6. Türkiye’de Yeni Tarihselci Çalışmaların Görünümü..... | 43 |

İKİNCİ BÖLÜM

| | |
|--|------------|
| 2. İHSAN OKTAY ANAR’IN ROMANLARI ÜZERİNE YENİ TARİHSELÇİ BİR OKUMA..... | 46 |
| 2.1. Yazınsal Bir Etkinlik Olarak “Tarih”in Kurmaca Düzlemindeki İşlevi..... | 46 |
| 2.2. Anlatıcı/Yazarın Konumu..... | 89 |
| 2.3. Gerçeklik Algısının Yitirilişi..... | 111 |
| 2.4. Üstanlatı Olma Edimine Karşı Çıkış..... | 143 |
| 2.5. İdeolojik İşlev..... | 153 |
| 2.6. Tarihin Yeniden Üretim Sürecinde Gerçeklik Yanılsaması Yaratan Bir Kurgu Tekniği: Oyun..... | 207 |
| 2.6.1. İroni..... | 209 |
| 2.6.2. Absürd..... | 222 |
| 2.6.3. Metinlerarası Etkileşim..... | 245 |
| 2.6.4. Dil..... | 318 |
| SONUÇ..... | 353 |

| | |
|--|------------|
| İHSAN OKTAY ANAR'I OKUMA SÖZLÜĞÜ..... | 374 |
| BİBLİYOGRAFYA..... | 449 |
| ÖZET..... | 471 |
| ABSTRACT..... | 473 |

KISALTMALAR

| | |
|-------|-------------------------------|
| A | : Amat |
| age | : Adı geçen eser |
| Alm. | : Almanca |
| Ar. | : Arapça |
| ABD | : Amerika Birleşik Devletleri |
| bkz. | : Bakınız |
| Bulg. | : Bulgarca |
| C. | : Cilt |
| Çev. | : Çeviren |
| d. | : Doğum tarihi |
| Der. | : Derleyen |
| Ed. | : Editör |
| EH | : Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri |
| Erm. | : Ermenice |
| Far. | : Farsça |
| Fr. | : Fransızca |
| Haz. | : Hazırlayan |
| Hz. | : Hazret |
| İsp. | : İspanyolca |
| İt. | : İtalyanca |
| kg. | : kilogram |
| KH | : Kitab-ül Hiyel |
| Lat. | : Latince |
| M. Ö. | : Milattan Önce |
| Mac. | : Macarca |
| Moğ. | : Moğolca |
| ö. | : Ölüm tarihi |
| PKA | : Puslu Kıtalar Atlası |
| Rum. | : Rumca |
| S. | : Sayı |
| S | : Suskunlar |
| s. | : Sayfa |

Sırp. : Sırpça
Sl. : Slavca
T. : Türkçe
Tu. : Tuvaca
vs. : ve saire
Y. : Yıl
Yay. : Yayınları
Yun. : Yunanca

ÖNSÖZ

20. yüzyıla gelinceye kadar “edebiyat” ve “tarih” arasındaki varoluşsal ayırım, artık bu yüzyılın özellikle ikinci yarısından sonra dönüşüme uğramaya başlar ve bu iki anlatsal yapı arasındaki sınırlar iyiden iyiye belirsizleşir. “Anlam”ın sabit, değişmez ve bağımlı yapısı, değişken ve kuşku yaratan verilerle yer değiştirir. Bu değişim, tüm alanlarda olduğu gibi edebiyat ve tarih için de alternatif bakış açılarının ve yeni yorumların gündeme gelmesine yol açar. Tarihi yazınsal bir söylem alanı olarak gören “yeni tarihselcilik” de hem tarih hem edebiyat araştırmalarındaki gelenekselliği sorgulama, nesnel gerçeklik ilkesine başkaldırma, tarihin metinselliği ve yazınsal metinlerin tarihselliği üzerine odaklanma gibi yönelimlerle 20. ve 21. yüzyılın öncü edebiyat akımlarından biri hâline gelmiştir. Günümüzde eleştiri yöntemleri arasında önemli bir ivme kazanan yeni tarihselcilik kuramının, tarih romanlarına getirdiği yeni yorumlarla, bu alandaki birçok sorunsala alternatif çözümler üreteceğini düşünüyoruz.

Bu çalışmada, yeni tarihselciliğin temel ilkelerinden hareketle bu eleştiri pratiğinin, Türk edebiyatının son zamanlardaki en dikkat çekici isimlerinden biri olan İhsan Oktay Anar’ın beş romanı bağlamında incelemeyi amaçladık. Anar, verili tarih üzerinde kimi metinsel oyunlar oynamakta, tarihte unutulmuş, gizli kalmış, göz ardı edilmiş, marjinal çoğul kimlikleri, güç ilişkilerini görünür kılmaktadır. Anlam boşluklarıyla dolu bu anlatı biçimi, Anar için zengin bir malzeme olarak belirmektedir. Çok defa üzerinde söz söylenen bu romanlara, yeni tarihselci okuma pratiği ile farklı bir bakış açısı kazandırmaya çalıştık. Bu noktada çalışmanın başından sonuna değin bu süreçte yer alan birkaç kişinin adını anmadan geçemeyiz.

Çalışma konunun tespitinden sonlanmasına kadarki süreçte görüş ve önerileriyle bana yol gösteren danışman hocam Sayın Prof. Dr. Ramazan KAPLAN’a sonsuz teşekkürler. Tez izleme komitemde bulunan ve çalışmam boyunca desteklerini gördüğüm hocalarım Prof. Dr. Nurullah ÇETİN ve Prof. Dr. Yakup ÇELİK’e ayrıca teşekkür ederim. Tez jürimde bulunmayı kabul eden Prof. Dr. Abide DOĞAN ve Doç. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK de değerli görüşleriyle çalışma konuma katkıda bulundular, teşekkür ederim. Tez çalışmamın her aşamasını takip eden ve fikirleriyle bana yeni ufuklar açan hocam Doç. Dr.

Nihayet ARSLAN'a; kaynak yayınlara ulaşmam konusundaki katkılarından dolayı ve görüşleriyle sürekli yanımda olan arkadaşlarım Ülkü ÇETİNKAYA, Sezen ÖZKAN, Macit BALIK, Emine TUĞCU ve Gökhan TUNÇ'a sonsuz teşekkürler. Çalışma sürecinin en zor zamanlarında ilgisi ve varlığı ile bana güç veren, yaşamıma anlam katan sevgili M. Asım ÖZGÜN'e de gönülden teşekkürler.

EBRU ÖZGÜN

GİRİŞ

Tarihsel roman, tarih ve edebiyatın kendi kurallarını ve sınırlarını belirleyip birbirlerinden tamamıyla farklı disiplinler hâline dönüşmesinden yaklaşık yüz yıl sonra, yeniden bir araya gelip yazınsal bir tür olarak kurmaca dünyasında yerini alır. Bu yeniden oluşumun ilk ürünlerine bakıldığında, dünyada ilk tarihsel romanın, Sir Walter Scott'un (d. 1771 - ö. 1832) 1814 yılında yayımladığı *Waverley* adlı eseri olduğu görülmektedir. Scott'un önderliğinde başlayan tarihsel roman yazımı¹, romantik akımın etkisiyle tüm Avrupa'da yaygınlık kazanarak pek çok yazarı etkilemiş, onun sıradan insanın bilinç düzeyini ve bakış açısını romanın merkezine yerleştirme yöntemi, tarihsel romana getirilen önemli bir yenilik olarak değerlendirilmiştir (Göğebakan, 2004: 18). Turgut Göğebakan'ın (2004: 53-54) Hugo Aust'ın *Tarihsel Roman* adlı kitabından aktardığına göre, tarihsel romanın “tarihi öğretmek”, “tarihi yeniden canlandırmak” ve “eğlendirmek” olmak üzere üç işlevi olduğu öne sürülür. Bu durumda tarihsel romanın geleneksel anlayışta estetik boyutunun ister istemez ikincil konuma itildiği görülmektedir. Tarihsel romanda estetik kaygıların göz ardı edildiğine dair düşüncelerle birlikte bu türe karşı eleştirilerin de arttığı görülür. Tarihsel romanın biçim öğelerinden çok anlama yoğunlaşması ve ideolojik bir kimliğe bürünmesi, her zaman tartışma konularının odağında kalmıştır. 19. yüzyıldaki klasik tarihsel romanlar bugüne dek çok sayıda örnek vererek gelişimini tamamlamış, bir süre sonra geleneksel gerçekçi anlatım tutumunu reddederek yeni bir kurgulama düzeniyle yeni yapıtlar vermeye başlamıştır. Geleneksel tarihsel romanın tarihi öğretmek, tarihi yeniden canlandırmak gibi işlevlerini hiçe sayan bu postmodern tarih romanları arasında Umberto Eco'nun *Baudolino*'su, Patrick Süsskind'in *Koku*'su sayılabilir.

Türk edebiyatında ise, Tanzimat'la başlayan bu türün önceki dönemlerdeki görünümüne bakıldığında, sözlü kültür ürünleri ile karşılaşılır. Bunlar dinleyici ya da

¹ Klasik tarih romanları çalışma konusunun sınırlarını aştığı için burada birkaç örnek vermekle yetinilecektir. Sir Walter Scott'un *Waverley*'den başka *Kırmızı Eldivenli Şövalye*, *Ivanhoe* ve *The Talesman* adlı eserleri de bu türde yazılmış ilk örnekler olarak dikkati çekerler. Ayrıca Alexandre Dumas Pere'nin *Monte Cristo*, *Üç Silahşörler*, *Siyah Lale*, Victor Hugo'nun *Notre Dame'in Kamburu*, Tolstoy'un *Savaş ve Barış*, Gustave Flaubert'in *Salammbö*, Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*, Gogol'ün *Taras Bulba*, Puşkin'in *Yüzbaşı'nın Kızı*, Charles Dickens'in *İki Şehrin Hikâyesi*, James Fenimore Cooper'ın *Mohikanların Sonu*, Manzoni'nin *Nişanlılar*, Xavier de Montepin'in *Fakirler Tabibi* vb. bu türün örnekleri arasında yer almaktadır.

okuyucuda tarih bilinci oluşturma işlevi gören menkıbeler, destanlar, efsaneler ve halk hikâyeleri gibi sözlü edebiyat geleneğine ait ürünlerdir ve işlevsel açıdan bu dönemde tarihsel romanların yerine kullanılmışlardır. Türk edebiyatında ilk tarihsel romanlar ise, 19. yüzyılın sonlarına doğru Tanzimat'la birlikte çeviriler yoluyla tanınmaya başlamış, daha sonra Ahmet Mithat Efendi ve Namık Kemal'in telif eserleri ile ilk kez kaleme alınmış ve diğer yazarlar için teşvik unsuru olmuştur². Bu ilk eserlerle ilgi odağı hâline dönüşen tarih içerikli romanlar, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Batı ölçeklerinde tarihsel roman hüviyeti kazanmış, örnek ürünlerle hızla çoğalıp çeşitlenmiş, değişen çağın koşullarına ve yazarların bakış açısına göre farklı işlevlerle donatılmışlardır. Özel bir tür olarak tarihsel romanın Türk romanı içerisindeki genel karakterine bakıldığında, sosyal ve siyasal ortamın, yaşanan savaşların, kısımların, Osmanlı Devleti'nin ve Türkiye Cumhuriyeti'nin bölünmesine yönelik faaliyetlerin, Milli Mücadele'nin vs. tarihsel romanların yazımında belirleyici oldukları görülmektedir. Bu faktörler neticesinde Osmanlı Devleti'ne ve Türk tarihine bilinçli olarak eğilen yazarlar, Türk kültürünün kökenlerini, Türk tarihinin parlak dönemlerini ve bir milletin varoluş mücadelesini görünür kılmaya çalışmışlardır. Bu romanların, zamanla birtakım görüşlerin savunulması, tartışılması ve çürütülmesi bağlamında "tezli roman" niteliğine evrildiği görülür. Böylece resmî tarihten hareketle okuyucuda tarih bilinçliliği oluşturma gayesi, sözü edilen tarih konusunda yorum yapma ve niyetini belli eden ideolojik bir karaktere bürünme işleviyle yer değiştirmiştir³. 1980'lere kadar yazılan tarihsel romanlarda, uzun bir geçmişe ve geniş bir coğrafyaya yayılan Türkler'in tarihi, yazarlar için zengin bir içerik oluşturmuştur. Eldeki malzemeyi çeşitli şekillerde kullanan yazarların ortak bir noktada birleştikleri görülür: Nesnel gerçeklik geleneğini sürdürmek. "Tarihsel gerçeklik" kavramı, bu döneme kadar tarih içerikli romanların olmazsa olmaz kriteridir. Her ne kadar ele alınan konular, yazarlarının dünya görüşüne ve yorumlarına, anlatım biçimi ve tekniklerine göre farklılıklar gösterse de romanlarda tarihsel gerçeklik kaygısının ön planda olduğu görülür.

² Türk edebiyatında Ahmet Mithat Efendi'nin *Yeniçeriler* (1872), *Süleyman Muslı* (1877), *Arnavutlar ve Solyotlar* (1887), *Ahmet Metin ve Şirzad* (1890) romanları ile Namık Kemal'in *Cezmi'si* (1880) konularını bilinçli olarak Osmanlı ve Türk-İslam tarihinden alır ve bu türün ilk örnekleri olarak kabul edilirler (Yalçın-Çelik, 2005: 64). Daha fazlası için bkz. Argunşah, 2006: 420-431; Çelik, 2006: 268-271; Gündüz, 2006: 278-292; Yalçın-Çelik, 2005: 62-74.

³ Kemal Tahir, Tarık Buğra, Attila İlhan vs. bu bağlamda örnek veren yazarlar arasındadır.

1980'lere gelindiğinde, -geleneksel anlayışta yazmaya devam edenlerin yanı sıra- değişen dünyanın ve sanata bakışın dünya edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatına da bir yansıması sonucu, tarihsel roman yazımında da birtakım değişikliklere gidildiği görülür. Bu, tarihsel romanların daha özgürlükçü bir ortamda yazıldıklarının ve geleneksel yazım kurallarının göz ardı edilerek yazarın yaratıcılığını önceleyen bir bakışın da ifadesidir. Postmodern kurguyla yazılan bu romanlarda, tarihsel belirsizlikler, boşluklar, yazarın yaratıcı edimiyle yorumlanmakta; tarihin yeniden canlandırılması anlayışı, tarihin yeniden kurulmasına dönüşmektedir. Bu roman biçiminin üstlendiği işlevle, bilinen ve alışıldık tarihsel geçmişe artık şüpheyle bakılmaktadır. Türk edebiyatında postmodern tekniklerle yazılmış ilk eser olarak Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* (1985) adlı romanı kabul görmüş (Yalçın-Çelik, 2005: 15); bu eserle birlikte tarihe ilgi duyan postmodern romanların sayısı giderek artmıştır⁴. Bu romanlar, mutlak doğrunun var olduğuna dair anlayışı ya da anlamın metinde saklı olduğu iddialarını sorgulamaya açmaktadırlar.

Postmodern tarihsel kurguyla romanlarını kaleme alan çağdaş yazarlardan biri olarak İhsan Oktay Anar da romanlarında tarihe getirdiği alternatif yaklaşımla klasik bakıştan ayrılır. Onun metinleri, tarihten, kültür çevresinden, çağın geleneklerinden, toplumsal, politik, ideolojik değer yargılarından soyutlanarak ele alınamayacak kadar zengin malzemeye doludur. Yazar, tarihsel süreçte masum ve kanıksanan söylemlerin ardında yatan gizil güçlerin varlığını satır aralarına yerleştirir. İhsan Oktay Anar'ın bugüne kadar yayımlanmış beş kitabı bu çalışma kapsamına alınmıştır. Bunlar sırasıyla şöyledir: *Puslu Kıtalar Atlası*⁵ (1995), *Kitab-ül Hiyel*⁶ (1996),

⁴ Bundan başka yine Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* (1990), *Benim Adım Kırmızı* (1999); Emre Kongar'ın *Hocaefendi'nin Sandukası* (1989); Ahmet Altan'ın *Yalnızlığın Özel Tarihi* (1991), *Kılıç Yarısı Gibi* (1998), *İsyân Günlerinde Aşk* (2000); Faik Baysal'ın *Ateşi Yakanlar* (1992); Ümit Kıvanç'ın *Gaib Romans* (1992); Adalet Ağaoğlu'nun *Romantik Bir Viyana Yazı* (1993); Nermin Bezmen'in *Kurt Seyd ve Shura* (1992), *Kurt Seyd ve Murka* (1993), *Mengene Göçmenleri*; Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* (1995), *Resimli Dünya* (2000); Erendiz Atasü'nün *Dağın Öteki Yüzü* (1996); Halidun Çubukçu'nun *Yıldızsayan* (1996); Handan Öztürk'ün *Yalnız Bebekler* (1996); Zülfü Livaneli'nin *Engereğin Gözündeki Kamaşma* (1996); Selim İleri'nin *Cemil Şevket Bey Aynalı Dolaba İki El Revolver* (1997); Ahmet Sipahioğlu'nun *1929* (1997); Ahmet Yorulmaz'ın *Savaşın Çocukları* (1997); Murat Erman'ın *Beyaz Ateş Adası* (1998); Hakan Akdoğan'ın *Nü Peride* (2000); Mustafa Altunay'ın *Gabel* (2001); Reha Bilge'nin *Sur ve Sultan* (2001); Murat Hiçyılmaz'ın *Büyük Yapıt* (2001); Buket Uzuner'in *Uzun Beyaz Bulut Gelibolu* (2001); Gül İrepoğlu'nun *Gölgemi Biraktım Lile Bahçelerinde* (2003); İskender Pala'nın *Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk* (2003), Sadık Yalsızuçanlar'ın *Gezgin* (2004) vb. bu dönemde yeni bir yorumlama örneği olarak dikkati çekerler. Daha fazlası için bkz. Gündüz, 2006: 278-292; Yalçın-Çelik, 2005: 82-83.

⁵ Bu çalışmada romanın 2006 baskısı kullanılmıştır. Çalışma boyunca eserdeki tüm alıntılar "PKA" kısaltması ile belirtilecektir.

*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*⁷ (1997), *Amat*⁸ (2005) ve *Suskunlar*⁹ (2007). Şimdiye kadar İhsan Oktay Anar'ın romanları üzerine on adet yüksek lisans düzeyinde tez hazırlanmış, bunlar ya monografik bir çalışma örneği göstermişler ya da -metinlerarasılık, üstkurmaca, dil yapısı vb.- romanları tek bir yönüyle ele almışlardır: Akın Tek'in "İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Üstkurmaca" (2003), Ahmet Koçakoğlu'nun "İhsan Oktay Anar, Hayatı-Eserleri-Sanatı" (2008), Necmiddin Çokluk'un "İhsan Oktay Anar ve Romanları Üzerine Bir İnceleme" (2009), Mehmet Sarı'nın "Metinler Arası Bağlamında İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Kutsal Metinlerin İzleri" (2009), Fırat Uğurlu'nun "İhsan Oktay Anar'ın *Amat* Romanında Mitlerin İşlevi" (2009), Tuğba Karakayalı'nın "İhsan Oktay Anar'ın 'Amat' Adlı Romanında Kelime Grupları" (2010), Esra Karlıdağ'ın "İhsan Oktay Anar'ın Romanlarının Çözülmesi" (2010), Emin Erdem Özbek'in "İhsan Oktay Anar'ın 'Suskunlar' Romanında Cümlenin Öğeleri" (2010), Şener Şükrü Yiğitler'in "İhsan Oktay Anar Romanlarında Bilim-Teknik" (2010), Zehra Kımışoğlu'nun "İhsan Oktay Anar'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme" sözü edilen çalışmalardır. Bunların dışında kitap olarak yayımlanan müstakil çalışmalar da vardır: Osman Gündüz'ün 2009'da yayımlanan eseri "İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası: Anar'ın Kurgu Evreninde Postmodern Bir Gezinti" ve Ahmet Koçakoğlu'nun 2010'da yayımladığı -yüksek lisans tezinin geliştirilmiş hâli olan- "Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar" bunlar arasındadır. İhsan Oktay Anar üzerine pek çok makale ve kitap bölümü yazılmış, bildiri sunulmuştur. Hatta bu çalışmalar arasında inceleme yöntemi olarak başvurduğumuz "yeni tarihselcilik" bakış açısıyla yapılmış birkaç çalışma da vardır. Biz bu çalışmada daha önce yapılmış olan tüm çalışmaları da göz önüne alarak Türkiye'de yeni yeni örnekleri görmeye başlanan ve değişen tarih algısına paralel olarak ilerleyen yeni tarihselcilik anlayışıyla Anar'ın tüm romanlarına bütüncül bir bakışla bakmayı denedik. Bu sayede, "gerçeklik", "iktidar" gibi kavramlar üzerine sorular soran romanların, bireylerin toplumsal-kültürel yapılar ve devlet mekanizması arasındaki güç ilişkilerini hangi boyutlarda tartıştığının gözler önüne serilmesi ile İhsan Oktay Anar'ın romanları

⁶ Bu çalışmada romanın 2009 baskısı kullanılmıştır. Çalışma boyunca eserdeki tüm alıntılar, "KH" kısaltması ile belirtilecektir.

⁷ Bu çalışmada romanın 2009 baskısı kullanılmıştır. Çalışma boyunca eserdeki tüm alıntılar, "EH" kısaltması ile belirtilecektir.

⁸ Bu çalışmada romanın 2008 baskısı kullanılmıştır. Çalışma boyunca eserdeki tüm alıntılar, "A" kısaltması ile belirtilecektir.

⁹ Çalışma boyunca eserdeki tüm alıntılar, "S" kısaltması ile belirtilecektir.

üzerine şimdiye kadar yapılan çalışmalardaki önemli bir boşluğun doldurulması hedeflendi.

Anar'ın, romanlarında geçmişin yeniden algılanışındaki yazınsal süreçte “hakikat”, “doğruluk”, “kesinlik” gibi kavramları nasıl ele aldığı, metindeki dilsel kuruluşun tarihsel gerçekliği nasıl dönüştürdüğü, romanların birer tanıklık eseri olarak ele alınıp alınmadıkları, metinlerin resmî tarihten estetik ve yaratıcılık özellikleri açısından hangi noktada ayrıldıkları, ele alınan tarihsel dönemle romanın yazıldığı tarihsel bağlamın arasında nasıl bir ilişki olduğu, iktidar yapılarının, ideolojik tutumların, davranış biçimlerinin ve hiyerarşilerin metinlerde nasıl görünür kılındığı gibi sorular çalışma kapsamında tartışmaya açılacaktır. Bu çalışmada, yeni tarihselciliğin temel dinamiklerinden hareketle ve bu yeni bakış açısının sağladığı olanaklarla, sözü edilen çözümleme yönteminin İhsan Oktay Anar'ın beş romanı bağlamında incelenmesi amaçlanmıştır. Edebî metinleri tarihsel bağlama oturtma çabası üzerine kurulan bu metin analizinin edebiyat eleştirisine yaptığı katkılar, İhsan Oktay Anar'ın beş romanı üzerinden incelemeye tâbi tutularak gözler önüne serilecektir. Çalışmanın ilk bölümünde “Yeni Tarihselcilik Kuramı” başlığı altında, çalışmaya yön veren kuramsal çerçevenin sınırları çizilecektir. Bu bağlamda yeni tarihselcilik kuramının ortaya çıkışına kadarki süreç içinde antikçağdan beri “edebiyat” ve “tarih” yazıcılığı arasındaki sınırlar belirlenecek, yeni tarihselciliğin oluşumunda ilham olan ana etmenler ve kişilerden bahsedilecektir. Daha sonra yeni tarihselciliği sistematize edenlerin eleştirel yaklaşımları ile bu kurama yön veren temel dinamikler ortaya konacaktır. Buna değinirken bu yaklaşımın edebiyat eleştirisindeki diğer yerleşik kuramlardan farkı da gözler önüne serilecektir. Kuramsal çerçeve kapsamında son olarak tarihe ilgi duyan postmodern romandan, yeni tarihselciliğe getirilen eleştirilerden ve kuramın Türkiye'deki gelişiminden bahsedilerek bu konuda yapılan çalışmalara değinilecektir. “İhsan Oktay Anar'ın Romanları Üzerine Yeni Tarihselci Bir Okuma” başlığı altında, İhsan Oktay Anar'ın beş romanından hareketle yeni tarihselci bir okuma pratiğinin bu romanlara getirdiği farklı yorumlarla nasıl işlerlik kazandığı tartışılacaktır. “Sonuç” bölümünde ise, elde edilen bulgulardan hareketle genel bir değerlendirme yapılacaktır; çalışmanın sonuna, yazarın romanlarının okunmasında okuyucuya kolaylık sağlayacak bir “İhsan Oktay Anar'ı Okuma Sözlüğü” eklenecektir. Çalışmada yapılan tüm alıntılamalardaki yazım yanlışları yazarlarına aittir.

Bu alışma ile tartışılan konular ve İhsan Oktay Anar'ın romanları üzerine uygulanan yeni tarihselci okuma pratiği, Türk romanı üzerine yapılacak yeni araştırmalara da katkı sağlayacaktır. Günümüzde eleştiri yöntemleri arasında önemli bir ivme kazanan yeni tarihselcilik kuramının, tarih romanlarına getirdiği yeni yorumlarla, bu alandaki birçok sorunsala alternatif zmler üreteceği dşnlmektedir. “Metinsellik”, “yaratıcı bilinç”, “gerçeklik yitimi”, “stanlatı karşıtlığı”, “ideolojik işlev” gibi birtakım kavramlar üzerinden tartışmaya açılan romanlarda, Anar'ın hem kendi yaşadığı sosyo-kültürel çevresinin etkilerini hem de tarihsel geçmişe ait verileri aynı anda bulmak mümkündür. Anar'ın tarihe başvurarak resm ideolojinin söylemi üzerinden iktidar mekanizmasının temel zihinsel yapısını gözler önüne serdiği ve iktidar yapının pek çok varyantı ile anlam üretme yoluna gittiği görülür. Bu alışma ile g ve iktidar yapılarının kendi konularını sağlamlaştırma eğilimlerinden, insanın var olma arzusuyla yok etme içgüdüsüne kadar birçok sistem eleştirisinin, ironik ve mizahi bir söylem biçimiyle güncel olanı da vurgulayacak şekilde yorumlanmasına olanak tanıyacağı dşnlmekte ve hem Anar okumalarına hem de yeni tarihselcilikle ilgili yapılacak çalışmalara alternatif bir okuma rneği oluşturması hedeflenmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMI

1.1. Antik Çağdan Günümüze Edebiyat ve Tarih Yazıcılığı Arasındaki Sınırlar

Yeni tarihselcilik kuramının tarihe yaklaşımının köklerini antik çağın tarihe yaklaşımında aramak gerekir (Demiriş, 2007). 19. yüzyıl tarih anlayışında tarihin metinsel yönünün göz ardı edilişi ve edebiyat ile arasında ayırım gözetilmesi, postmodern tarih anlayışında olduğu gibi antik çağ düşünce sisteminde de yoktur. Tarih 19. yüzyıla gelinceye kadar, anlatımda güzelliğin amaçlandığı bir tür ve edebiyatın bir kolu olarak kabul görmüştür. Antik çağ Roma ve Grek tarih yazıcılığında, gerçeğe uygunluk ya da olguların doğruluğuna ikna etmekten ziyade, anlatının nasıl sunulduğu, üslûp biçimi, edebî sanatların kullanımı, okuyucunun ilgisi ve beğenisi gibi kıstaslar dikkate alınmaktadır.

Eleştirel tarih anlatımının ilk önemli eserlerini veren tarihçi Grekli Hekataios'tur (M.Ö. 550-490). Marcus Tullius Cicero'nun (M. Ö. 106-43) "tarihin babası" dediği Grek tarihçi Herodotus (M. Ö. 484- M. Ö. 424) ise yazdığı *Tarih* eseriyle önem kazanmıştır. Herodotus eserinin başına yazdığı önsözde, yaptığının bir araştırma (historie) olduğunu söylemektedir (Demiriş, 2007). Thukydides, Herodotos'un kullandığı "historie" sözcüğünün sadece "tanık olunan ve haber alınan olayların anlatılması" olarak anlaşılması, olayları değerlendirme ve yorumlamayı da içermesi gerektiği üzerinde durmuştur (Tekeli, 1998: 52-53).

Grek tarih yazıcılığının önemli isimlerinden Thukydides (M. Ö. 455-400) ise, tarihsel araştırmanın kanıtı dayanması gerektiğini savunmakla birlikte bizzat yaşadığı olayları kendi gözlemlerine dayandırarak anlatmıştır. Thukydides, tarihsel kişilerini duruma uygun bir biçimde konuşturarak yazdığı tarih anlatılarına yazınsal bir boyut yüklemiştir (Oppermann, 2006: 34). Aristoteles (M. Ö. 384-322) ise hem *Retorik* hem de *Poetika* adlı eserlerinde tarih yazımını yazınsal bir tür olarak ele alır. Ona göre, şair ile tarih yazarı arasındaki fark birinin düz yazı, diğerinin ölçülü yazı kullanmasıdır.

Herodotus ve Thukydides'in yanı sıra Polybius (M.Ö. 200-120), Crispus (M.Ö. 86-35/34), Plutarkhos (M.S. 45-120), Tacitus (M.S. 56-118), Lukianos (M.S.

120-180) gibi pek çok antik çağ tarihçisi de, gözleme dayanan, hakikatin ve bilimsel doğruluğun vurgulandığı, nesnel bir tarih formu öngörseler de, birçoğu yazdıkları tarihi şiirsel bir dille kaleme almışlar ve tarihin retorik özellikleriyle ilgilenmişlerdir.

Edebiyat ve tarih arasındaki sınırlar, 18. yüzyılın sonlarına doğru belirginleşmeye başlar. Tarihin edebiyata kıyasla daha önemli ve bilimsel bir alan olduğu iddiaları bu ayırmadaki öncelikli neden olarak görülür. 18. yüzyılın sonlarında Neo-Klasik akımın edebiyata katı kurallar getirmesi ve bu alanın varoluş temellerini sorgulamasıyla birlikte, araştırmacılar tarih üzerine de düşünmeye başlarlar. Bu döneme kadar tarih, yazınsal bir tür olarak varlık göstermiştir. 18. yüzyıl sonlarında Schiller'in "evrensel tarih" kavramını tartışmaya açmasıyla da tarihin bütünselliği fikri gündeme gelmiştir (Yalçın-Çelik, 2005: 58). Bu anlayışa göre, günümüz dünyasını tüm kurumları, dili, yasaları, sosyal yaşantısı ile geçmişten şimdije uzanan bir süreklilikte kavrama şansı doğmaktadır. 20. yüzyılda gerçek denen bütünüün göreceli ve tartışmaya açık bir olgu olarak ortaya çıkmasına kadar, tarihin toplumsal ve kuramsal söylem düzeyinde üstanlatı olarak kabul görmesi bu anlayışın bir sonucudur.

Tarihin epistemolojik açıdan doğa bilimlerine yaklaştırılması, 19. yüzyılda tarihin güvenilir ve nesnel bilgi sağlayan, ideal evrensel doğruları aktaran bir kurum olarak ön plana çıkmasını sağlar. Sebep-sonuç ilişkisi gözetme, nesnel kurallara ve bilgilere dayanma, bilinen öğretileri kayıtsız şartsız kabul etme, gerçeklik duygusu vermek için arşivler, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri, resmî defterler, el yazmaları gibi belgeleri kullanma, tarihin bir üstkültür ürünü olarak kabul görmesini destekleyen unsurlardır. Tarih yazımında yazınsal niteliği göz ardı eden tarihçiler, böylece tarih ve edebiyatı kurumsal olarak net çizgilerle ayırmışlardır. İlhan Tekeli (1998: 29-30), tarihin önce bir yönetici sınıf kültürü olarak ele alındığını, daha sonra ulusçuluk ideolojisinin temel araçlarından biri hâline dönüştüğünü ve sonunda bir bilim niteliği kazandığını söyler. Ona göre tarihin bilim olarak ortaya çıkışı, toplumdaki yapısal dönüşümlerin sonucudur. Bu durum, insanlığın evrimsel çizgisi içinde feodal toplum yapılarının çözülüp kapitalizmin ve ulusal devletin doğmasıyla yakından ilgilidir. Bu dönüşümle tarih bir yandan ulusçuluk ideolojisine hizmet ederken, öte yandan da bilim olma işlevini kazanmıştır (Tekeli, 1998: 30).

Tarihe bilimsellik kazandıran en önemli tarihçi Leopold von Ranke'dir (d. 1795 – ö. 1886). Alman tarihçi, "aslında ne ise" ona sadık bir tarih yazımı üzerine

düşünceleri ile kendinden sonraki tarih yazımının niteliğine önemli katkılarda bulunmuştur. Ona göre tarih biliminin amacı, “[n]e geçmişi yargılamak ne de günümüz gözüyle geleceğe yol göstermek, sadece ve sadece geçmişin gerçekten nasıl olduğunu göstermek”tir (http://tr.wikipedia.org/wiki/Leopold_von_Ranke).

20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, postmodern dünya algılayışının etkisiyle diğer disiplinlerde olduğu gibi, tarih alanında da birtakım değişiklikler gözlenmektedir. 18. yüzyıla kadar edebiyat-tarih arasında varoluşsal bir ayırım gözetmeyen anlayış, 20. yüzyılın ikinci yarısında yeniden gündeme gelerek bu iki anlatsal düzlem arasındaki sınırları iyice belirsizleştirir. “Anlam” artık sabit, sürekli, özdeş, bağımlı değil; değişken, çelişkili, kuşkucu bir yapılanmayla tüm alanlarda alternatif oluşumlar yaratmaya başlar. Tarihi yazınsal bir söylem alanı olarak gören “yeni tarihselcilik” de hem tarih hem edebiyat araştırmalarındaki gelenekselliği sorgulama, tarihin metinselliği ve yazınsal metinlerin tarihselliği üzerine odaklanma gibi yeni yönelimlerle 21. yüzyılın öncü edebiyat akımlarından biri hâline gelir.

1.2. Yeni Tarihselciliğin Kaynakları

Yeni tarihselciliğin temellerinin California Berkeley Üniversitesindeki bir grup akademisyenin içinde bulunduğu bir tartışma ortamına dayandığı belirtilmektedir (Uslu, 2008: 3). Bu fikir adamları “Representations” adlı derginin etrafında toplanarak düşüncelerini paylaşmışlar, ancak ortak bir isim altında anılmaktan kaçınmışlardır. Aynı yönelim içerisinde olan bu eleştirmenlerin ortak noktalarından biri de hemen hepsinin politik olarak sol eğilimli olmalarıdır. Birçoğunun kuramsal kaynaklarının Karl Marx, Edward Said, Michel Foucault, Hayden White, Roland Barthes, Louis Althusser, Pierre Macherey gibi düşünürler olduğu görülmektedir. Bu kişilerin hemen hepsi yeni tarihselciliği, kültürel materyalist eleştiri ve Marksist yaklaşım ile uzlaştırırlar (İşçi, 2001: 189-190). Farklı yollarla hepsi de geçmişin “ancak” tarihçinin perspektifinden geçerek kurgulandıklarında tarih hâline gelebileceğini düşünürler.

Karl Marx, tarihin insanın üretici gücünün gelişimini konu aldığını ileri sürerken, tarihsel sürece ilişkin yegâne gerçek ve nesnel görüşün temelini hayatın maddi koşullarında bulunduğunu savunur. Marx’ın bu anlayışı “tarihsel materyalizm” olarak adlandırıldığı gibi, 19. yüzyıl tarih yazıcılığındaki hâkim akımlardan da

kesin bir şekilde ayrılmaktadır (Tosh, 1997: 154). Ona göre, üretici güçler ile üretim ilişkileri arasındaki çelişki ya da “diyalektik”, tarihsel değişimi belirleyen başlıca unsurdur (Tosh, 1997: 157). İnsanın bir bütün olarak çözümlenmesi gerektiğini vurgulayan Marxçı anlayış, insanî ilişkileri yöneten gizli yasaları ortaya çıkarmaya çalışır (Lukacs, 1987: 12). Tüm bu yönleriyle Marxçı tarih felsefesi, yeni tarihselci anlayışın çıkış noktalarından biri olarak önem kazanmaktadır.

Dilde belirli, kesin, sabit, tutarlı anlamların bulunamayacağını, her şeyin bir metin ve kurmacadan ibaret olduğunu öne süren ve bu yaklaşımıyla yeni tarihselcilik yaklaşımının ilham kaynaklarından biri de 20. yüzyılın önde gelen kuramlarından yapıbozumudur¹⁰. Bu kuramın ortaya çıkışındaki en önemli düşünür olarak Fransız felsefeci Jacques Derrida görülmektedir. Yeni tarihselci düşünürler, yapıbozumunun pratiklerinden etkilenecek çalışmalarına yön verirler. Yapıbozucu eleştiride metinlerin anlamının metinde olmayanla, söylenmeyenle bağıntılı olduğu vurgusu vardır (Moran, 2007: 202). Derrida, metnin anlamının sabit bir anlam taşımadığının, oynak, kaypak, çelişkili, çok anlamlı olduğunun ve dolayısıyla belirsizlikler taşıdığının altını çizer. Ona göre, dilin doğası sanıldığı gibi sistematik bilgiye olanak tanımaz. Metnin kesin ve tutarlı bir anlam üretmesine kuşkuyla bakan bu anlayış, yeni tarihselciler tarafından yerinde bir yaklaşım olarak kabul görmüştür. Serpil Oppermann da yeni tarihselcilik ile yapıbozumu arasında önemli yakınlaşmalar görür:

Gerçek kavramının evrenselleştirildiği akıl-merkezci sistemde tarihin akla dayanan bilgi ve anlamları, değer ve ölçütleri en nesnel biçimde aktardığı iddiası bir mitostur. Özellikle yapı-bozumcu eleştiri bu mitosunu bozmaktadır. Postmodernizm ise bu sistemin geçerli ölçüt olarak kabul ettiği doğruları ve anlamları ve tarih gibi üst-anlatı olarak meşrulaştırılmış kavramları kökten sorgulayarak kalıplaşmış düşünceleri yıkmaktadır (2006: 39).

Alun Munslow *Tarihin Yapısökümü* (1997) adlı çalışmasında, tarihsel bilginin öz olarak yazınsal doğasına ve böyle bir bilginin oluşumunda anlatı formunun önemi- ne dikkat çeker. Munslow, yapıbozumcu tarihin, geçmişi karmaşık bir anlatsal söylem olarak gördüğünü ifade eder. Bu, Michel Foucault'nun işaret ettiği gibi, temsilin / tasavvurun, anlamı olduğu gibi taşıyabilen ya da doğru anlam yaratabilen şeffaf bir iletişim tarzı olmadığını kabul eden bir söylemdir. (Aktaran Munslow, 2000: 22).

¹⁰ “Deconstruction” teriminin Türkçe karşılığı olarak “yapısökümü” ya da “yapıçözümü” de kullanıldığı gibi, burada “yapıbozumu” tercih edilmiştir.

Munslow, tarihin sahici doğasının, yalnızca ve temel olarak objektifleştirilmiş bir ampirist (deneyci) girişim olarak görülmeyip, tarihçi tarafından geçmiş hakkında özel bir anlatı formunun yaratılması ve sonunda dayatılması (sadece yazma aşamasını değil, bütün projeyi doğrudan etkileyen bir süreç) olarak görüldüğünde anlaşılabilirliğini ve tarih denen şeyin zaman içinde değişimin araştırılması değil, bu işle uğraşırken tarihçilerin ürettiği enformasyonun işlenmesi olduğunu savunur (2000: 12).

Yapıbozumu, tarihi kültürden gelen ideolojik unsurlar yanında, anlatı yapısının özünde var olan kompleks bir yazınsal ürün olarak görme eğilimiyle de yeni tarihselciliği etkilemiştir. Geçmişin ancak ve ancak dil yoluyla kurulabileceği ya da “temsil / tasavvur” edilebileceği, bilinen kesin tarihsel bir hakikatin olmadığı, geçmiş hakkındaki bilgimizin toplumsal ve perspektifle ilgili olduğu, yazılı tarihin kültürel olarak belirlenmiş iktidar yapıları içinde var olduğu fikri (Munslow, 2000: 46), yeni tarihselciliğin üzerinde durduğu önemli noktalar olarak görülür.

Öte yandan yapıbozumu anlayışına göre günümüze ulaşan tarihsel bilgiler, ancak “olası” gerçekliklerin ve yorumların izleridir. Buna göre, bütün tarihsel metinler başka metinlerin içerisinden metinleşerek bağlamına yerleşir. Munslow’un örneğiyle,

[Y]apısökümcü bilinç tarihin geçmişte fiilen olmuş olan yerine muhtemelen olmuş olabilecek şeyi anlattığını kabul eder. Bir tarihçi olarak, geçmişin izlerine baktığımda onların gerçek anlamına vâkıf olduğum iddiasında bulunamam; vâkıf olduğum tek şey ben ve öteki tarihçilerin eline geçen daha önceki yorumları taşıyan kaynaklardan benim öne çıkarmayı tercih ettiğim bir hikâyedir (2000: 177).

Gregory S. Jay, yeni tarihselciliğin yapıbozumundan ayrı tutulmasının doğru olmadığı kanaatindedir. Ona göre, ancak ikisi birlikte kültürel bir yoruma nüfuz edebilir (Cox-Reynolds, 1993: 6). Diğer yandan Jerome McGann gibi eleştirmenler ise, “göndergeselliğin skandalı” (kaybolan gerçek dünya) dedikleri kavram üzerinde odaklanarak yeni tarihselciliği yapıbozumundan ayırırlar. Bu yeni tarihselci tartışmada onlara göre, üretim biçimleri, sosyal gelenekler, erkek egemen uygulamalar, cinse özgü biçimler, devlet kurumları ve politik olayların hepsi metinlerin sembolik söylemlerini etkilerler (Cox-Reynolds, 1993: 7).

Yeni tarihselciliğe yön vermiş kişilerden biri de Edward Said’dir. 1978’de yayımladığı *Oryantalizm: Sömürgeciliğin Keşif Yolu* adlı eserinde, Doğu’nun Batı gözüyle nasıl görüldüğünü, dönemin oryantalist yazarlarının metinlerini analiz ederek yorumlar. Doğu’nun Batı tarafından kendi ideolojik amaçları uğruna, “öteki” olarak

algılanmasını eleştiren Said, Batı'nın oryantalist yaklaşımının, kendi emperyalist eylemlerini besleyen bir kurgu olarak, dünyanın değişik coğrafyalarına yayılma politikasının bir parçası olduğu düşüncesindedir. Masum gibi görünen ama hiç de masum olmayan oryantalizm imgelemi, Batı'nın Doğu üzerindeki emellerini meşrulaştırmak için ortaya konan bir düşünce sistemi olarak görülür. Said'e göre Batı, Doğu üzerindeki hâkimiyetini ve otoritesini sürdürme gayretindedir. Bunun için de Doğu ile arasındaki düzey farkını yansıtarak kendi varlığını beslemek ve güçlendirmek ister. Batılı güçler, sömürge eylemleri için çelişkili ve kurmaca kavramlar üreterek, Doğulu toplumların bazen itici, bazen de büyüleyici farklılıklara sahip olduklarını iddia ederler. Batı'nın kendi ideolojik amaçlarına, emperyalist ya da politik güçlerin yanı sıra, yazarlar ve onların oryantalist metinleri de hizmet etmektedir. Bu bakış açısıyla Said, tarihin metinselliğine de vurgu yapmaktadır. Diğer yandan onun yaklaşımında metinlerin tarihsel boyutu da göz ardı edilmez. İşçi'nin, Said'in 1983'te yayımlanan *The World the Text and the Critic* adlı eserinden aktarımıyla, yazınsal "metinler dünyaya dönüktürler, bir ölçüye dek birer olaydırlar ve metinler bunu yadsıyor göründükleri zaman bile toplumun, insan yaşamının ve kuşkusuz yaratıldıkları ve yorumladıkları tarihi anların birer parçasıdırlar" (2001: 195). Said, metin yazarının kendini soyutlamadan, politik duruşunu, ideolojik ve kültürel değerlerini aksettirmeden yazısını kaleme alamayacağını, eleştirmenin de tıpkı metin yazarı gibi aynı tutumu sergileyeceğini savunur. Dolayısıyla hem yazar hem eleştirmen metne yaklaşım konusunda tarafsız olmayı bir yana bırakırlar. Yine İşçi'nin aktarımıyla,

Tarafsızlık Said'e göre, bütüncül, baskıcı ve Ortodoks tutumlar karşısında sessiz kalmak, dolayısıyla onlara uyum yapmak ve meşrulaştırmaktır. Eleştirmen "aykırı" tutum alabilmelidir çünkü, "eleştiri kendisini yaşamı güçlendiren, her türlü zorbalık, baskı ve aşığılamaya karşı durabilen bir eylem olarak düşünmelidir; eleştirinin toplumsal amacı insanın bağımsızlığına hizmet edecek dogmalardan uzak bilgi üretmektir" (İşçi, 2001: 195).

Michel Foucault da aşkın hakikat anlayışına karşı çıkararak evrensel doğruları reddedişleriyle ve tarihin özneliliği üzerine ortaya koyduğu düşünceleriyle yeni tarihselcilerin ilham kaynaklarından biri olarak görülmektedir. Foucault için gerçek olarak kabul edilen şey zaman aşımına uğrar ve dünden bugüne şeffaf bir şekilde aktarılamaz. Çünkü kesin, sabit, özgün, hakiki bir gerçekliğe dolaylımsız ulaşmanın bir yolu yoktur. Foucault, ampirist nedensellik ilkesini yok sayar. Genelgeçer içeriklerle ka-

bul görmüş saf gerçekliğin, kaçınılmaz nedensel ilişkilerin yerini görece olgular almıştır. Geleneksel tarih anlayışında mit hâline dönüşmüş “kaba olguculuk, tarafsız tarihçiler, nesnellik, ilerleme, istikrar, süreklilik, kesinlik, kökler” gibi kavramları “tarih, ideoloji, kurgu ve perspektif” (Munslow, 2000: 185) gibi kavramlara karşı göz ardı eder.

Foucault, tarihin bir yaratıcı eylem olarak tarihçinin canlı performansı sonucu ortaya konan bir ürün olduğu fikrindedir. Ona göre tarih “bir tahayyül gücü faaliyeti olarak tarihçinin giriştiği sonsuz bir yorumlama sürecidir” (Munslow, 2000: 181). Öte yandan Foucault tarihi, anlatsal niteliğiyle tarihçinin art alan bilgisinden, yaşadığı çağın ideolojik bakış açısından hareketle işlenmiş, öykülendirilmiş bir sunum olarak görmektedir. Bu durumda tarihçinin hiçbir zaman nesnel olamayacağı, kendi zamanından ve kültürel bağlamından bağımsız hareket edemeyeceği gündeme gelir. Tarihin hakikat göstergesi olduğuna ilişkin geleneksel anlayışa meydan okuyan Foucault, dilin anlam yaratma gücünün kavranması gerektiği üzerinde durur.

Munslow, Foucault’nun tarih araştırmalarında uygulamaya yönelik edinilmesi gereken deneyime ilişkin görüşlerini şöyle aktarır:

Foucault’nun iddiasına göre, tarihçiler şeylerin gerçek dünyasına tekabül yet sağlaktan ya da sorunsuz bir biçimde onu temsil etmekten çok, tarihi *oluşturan* dilsel temeli (anlatsal önermeleri) irdelemelidir; yani, tarihçiler orijinal anlam arayışını terk etmelidir. [F]oucault’ya göre, disiplinler olarak toplanmış bilgi, hayatlarımızı denetleme araçlarına dönüşür, bastırır ya da izin verir, izin verileni kabul ederken verilmeyeni dışlar. Dolayısıyla, tek bir tarih yerine birçok dışlama (marjinalleştirilmiş ya da “öteki”), işleme (normal olarak kabullenme) ve ihlal (anormalleştirilen normal) tarihlerinden söz edebiliriz (2000: 182-183).

Foucault tarihin, dönemin iktidar yapılarının içinden yazılmış bir bilinç tarafından kaleme alındığının da altını çizer. Foucault’a göre “tarih, iktidar uygulamasını örnekleyen ve onaylayan merkezi bir söylemdir” (Munslow, 2000: 249). Foucault, iktidar ilişkilerinin, güç kullanımının eşzamanlı yapılanması olarak yazara yüklenen misyona da değinir. Günseli Sönmez İşçi’nin sözleriyle,

[F]oucault’nun gözünde yazar yarattığı metni aşan bir deha değil, metnin ardındaki “ideolojik bir figürdür”. Yazar tarih üstü, toplum üstü, evrensel bir varlık değildir. Yazar da tıpkı diğer insanlar gibi içinde yaşadığı toplumun değerler sistemi içerisinde koşullanır ve bu sistemi yansıtır. Başka deyişle, yazar söylem yoluyla oluşan ve söylemi oluşturan bir öznedir (2001: 197).

Tarihin kurmaca olma özelliğine vurgu yapan uygulamacılarından biri de Amerikalı tarih felsefecisi Hayden White'dır. Tarih yazımı ile edebiyat arasındaki ilişkilere değindiği 1973'te yayımlanan öncü çalışması *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Metatarih: On Dokuzuncu Yüzyıl Avrupası'nda Tarihsel İmgelem) adlı eserinde, 19. yüzyılın tarihsel bilincini yeniden sorguluyor. Ona göre tarih keşfedildiği kadar, icat da edilmiş olan yazınsal bir yapıdır. Munslow (2000: 206), White'ın geçmiş olayları anlatırken ve değerlendirirken tarihçilerin geçmişi nasıl etkili bir biçimde icat ettiklerine ilişkin analizinin, son zamanların tarih yöntembilimindeki en radikal gelişmesi olduğunun vurgusunu yapar. Hayden White da Foucault gibi "tarihsel bilginin üretilmesinde dilin temsili işlevini ve özel olarak tarihsel 'söylem' ile geçmiş ve şimdiki kültürel değişim arasındaki ilişkiyi ele almıştır" (Munslow, 2000: 57).

White, tarih olgusuna "geçmiş" ve "tarih" arasındaki çizgiyi ayırarak yaklaşır. O da diğer düşünürler gibi, geçmişin ancak onu kaleme alan tarihçilerin elinde varlık bulduğuna inanır. Tarihi geçmişten ayıran en önemli nirengi noktası, tarihin yazınsal bir üretim biçimi olduğu noktasında yatmaktadır. Tarih daima metinleştirilmiş kalınların yorumlanmasından oluşmaktadır. Dolayısıyla eldeki materyalin bir anlatı yapısında örgütlenecek bir anlam yaratma işi olarak ortaya çıkması yine tarihçiye kalmaktadır. Bu sözel kurgular, diğer disiplinlere nazaran yazınsal metinlerle daha fazla ortak özellikler gösterirler.

Yazılı tarihin insan eliyle aktarılmasından dolayı, tarihçinin tıpkı bir yazınsal yaratıcı oluşturan yazar gibi davranması, aynı biçimsel anlatı yapılarını kullanması da doğal görülmektedir. White buna "mecazi prefigürasyon" demektedir. Yani "figüratif dilin temel kategorilerine –mecazlara- dayanarak" (Munslow, 2000: 111) bir anlatı yapısı oluşturan yazar nasıl bir yol izliyorsa, tarihçi de elindeki verileri benzer pratiklerle işleyecektir. Bu demektir ki tarih yazımında "söylem" in ve "mecaz yapıları"nın belirleyici rolü vardır.

White, tarihin metinlerarası ilişkiler yoluyla yapısını kurduğunu ve maddi bir edim olduğunu ifade eder. Tarihsel metin, diğer metinlerden türetilir ve onlara içkinidir. Tarih, tarihçi tarafından kurgulanan ve yürütülen bir yazınsal yaratım olduğu gibi, bir metinlerarası yeniden yazma sürecidir. Munslow'un da değindiği gibi, "bu, tarihin anlamını metinler-arası ilişkiden aldığı argümanıdır" (2000: 210).

Metinlerarasılık yoluyla geçmişi örgütlemek üzere tasarlanan anlatı formu, tarihin bir bakıma yazınsal faaliyet olduğu varsayımını da güçlendirir. “[T]arihsel tahayyülün kendisi toplumsal ve siyasal çevremizde metinlerarası var olduğundan, gündelik hayattan koparılmış bir dünyada geçmiş hiçbir zaman keşfedilemez. Tarih burada ve şimdi tasarlanır ve yazılır” (Munslow, 2000: 236).

Roland Barthes “The Discourse of History” (1967) adlı makalesinde tarihsel verilerin tarihçi tarafından yazılı yorumunda “nesnel tarihin gerçeklik etkisi”nden dem vurulmasına karşı çıkar. Munslow’un aktarımıyla, “Barthes’a göre yazılı tarih sadece hikâye söylem ayrımını etkili bir biçimde çökerten başka bir anlatıdır” (2000: 94). Barthes, tarihin bir epistemoloji olarak varoluşunu reddeder. Ona göre gerçek tarih yapıtının gücü, tarihsel yorumun anlatıya dönüşmesiyle mümkündür. Barthes da tarih yazarına ideolojik görevler yükler. Otorite merkezi varsayılan ve her dediği hakikat olarak kabul gören geleneksel tarihinin önemi azalırken, metinlerin ve ideolojik konumların temsilcisi olarak tarihçiye yüklenen işlevler de değişmektedir. Barthes da diğer kuramcılar gibi, geri getirilebilir, eksiksiz ulaşılır bir geçmiş gerçekliğini kabul etmez. Geçmişten arta kalanlar, yorumlar zincirinin bir halkası olarak eklenir ve sonu gelmez olası tarihler yaratılır.

Edebiyat ile ideoloji arasındaki ilişkiye yönelik düşünceleriyle yeni tarihselcileri besleyen bir diğer kaynak Louis Althusser’dir. Althusser’e göre edebiyat, içinden çıktığı ideolojiden feyz alır. Edebiyat, kendine özgü anlatı biçimlerini kullanarak bu ideolojiyi işler, değiştirir, dönüştürür. İdeolojik öğretiyi, edebiyat içerisinde dolaylı yollardan okuyucuya sunulur ya da arada boşluklar bırakılarak okuyucu tarafından tamamlanması beklenir. Okur yeni bir tutum geliştirerek, metin içi boşlukları tamamlar ve metnin kendisinde içkin olan saklı ideolojiye ulaşır.

Pierre Macherey de Althusser gibi edebiyat-ideoloji arasındaki güçlü ilişkiye değinir ve metinler üzerinde uygulamalar yapar. Edebiyat ona göre de bir üretim biçimidir. Dolayısıyla yazar, yaratıcı olmaktan ziyade üretici mevkiindedir. Yoktan var edilmeyen bir eserde var olan malzemenin işlenerek üretime sokulması söz konusudur. Bu yüzden Macherey, yaratma ve üretme arasındaki ayrımı kesinleştirir ve edebiyat yapıtlarının “ürün” kategorisinde değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. Bu ürün, dış dünyadan, ideolojiden, toplumsal dinamiklerden, çevresel faktörlerden, yerleşik değerlerden, önceki yazılmış metinlerden bağımsız ele alınamaz.

Bir yazınsal yapıtın her şeyden soyutlanarak kendi başına bir üretim sürecinden geçmesi mümkün olmadığı gibi, söz konusu yapıtı “başka yapıtların varlığı belirler, bu yapıtlar başka üretim alanlarına ait olsalar bile” (Aktaran İşçi, 2001: 199). Ayrıca İşçi verdiği dipnotta, Macherey’in bu açıdan yeni tarihselciliğin edebiyat- edebiyat dışı ayrımı gözetmemesinin kaynağı olarak da görülebileceğinin altını çizer.

Macherey’e göre, yazınsal yapıt “boşluklar ve karşıtlıklar” taşır; “tamamlanmamıştır, her şeyi söylemediği için başka bir şey söyleme olasılığı”nı (Macherey, 1978: 82) da içinde saklar. O da Althusser gibi yazınsal yapıtta ideolojinin kodlanmış verilerinin bulunduğu ve üretim sürecinde değişime, dönüşüme uğratıldığı kanaatinde. Metinde açıkça söylenenlerin yanı sıra söylenmeyenler, dolaylı yoldan okuyucuya sunulur ve onun metin içi boşlukları tamamlayarak anlama ulaşması beklenir. Ona göre “önemli olan yapıtta söylenmeyenler”dir (Macherey, 1978: 87). İletilmek istenen ideolojiyi gün ışığına çıkaran bu boşluklar, sessizliklerdir. Macherey diğer pek çok düşünür gibi, metnin anlamlandırılmasında geleneksel pasif öznenin yerine, farklı bir tutum takınarak metnin saklı içeriğindeki ideolojiyi boşlukları tamamlayarak aydınlatacak yeni bir okur profili öngörmektedir.

Yeni tarihselcilerin, kültürel materyalistler olarak adlandırılmayı tercih eden İngiltere’deki diğer kolu da benzer anlayışlarıyla edebiyat araştırmalarına yön verirler. Onlar da yeni tarihselciler gibi tarihin hakikat göstergesi olduğunu, nedensellik, mutlaklık, sabitlik, öz gibi kavramları sorunsallaştırarak göz ardı ederler. Edebî metinlerin edebiyat dışı metinlerle bir aradalığına vurgu yaparak, sosyoloji, siyaset bilimi, bilgi kuramları vb. kompleks bir yapı içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini düşünürler. İşçi (2001: 214), bu grubun kendileri için “kültürel materyalist” tanımlamasını kullanmalarını, yeni tarihselciler gibi tezlerini Marksist ya da revizyondan geçmiş Marksist kuram çerçevesinde savunduklarının göstergesi olarak yorumlar. Ayrıca İşçi, kültürel materyalizm ile yeni tarihselciliğin birbirlerine çok yakın durduğunu vurgulamakla birlikte, kültürel materyalizmin daha kesin bir ideolojik duruşu olduğunu iddia eder (2001: 217).

Kültürel materyalistler tarihte marjinal -ya da ikincil- kalmış öğelere de değinerek, üstkültür - altkültür, kanon – kanondışı, edebiyat – edebiyatdışı gibi ayrımları ortadan kaldırarak kültürü maddi temeller çerçevesinde açıklarlar. Onlara göre metinler, üretildikleri maddi koşullardan soyutlanamazlar. Dolayısıyla yüzyıllar içeri-

sinde her alımlayıcının üzerine eklenen yeni bir oluşumla elde edilen anlamlar da politik anlamlardır.

Kültürel materyalistler mit yaratmaya karşı çıkarlar. Onlara göre, mitler otorite yaratarak diğer öyküleri baskı altında tutar ve dışlarlar. Mitin gücü totaliter bir tutumu da beraberinde getirir. Tüm kültürel söylem ve biçimler bu mitsel yapının dışavurumuna ve güç ilişkilerine işaret eder. Shakespeare miti de onlar için, içeriğinde saklı kalan farklı söylemlerin ortaya çıkmasına olanak sağlayan bir metin olarak önemli bir veri malzemesi oluşturur. Kültürel materyalistler Shakespeare metinlerinin içeriklerine baktıklarında, ırk, sınıf, milliyet ya da toplumsal cinsiyet çatışmaları temelinde örgütlenen bir iktidar yapısı olduğunun farkına varmışlardır.

1.3. Yeni Tarihselci Kuramcıların Eleştirel Yaklaşımları ve Bu Kurama Yön Veren Temel Dinamikler

Yeni tarihselcilik, tarihçilerin ilgi alanı olarak görülen kimi yaklaşımlardan etkilense de 1980'lerin başında Amerika Birleşik Devletleri'nde bir tür edebiyat eleştirisi olarak ortaya çıkar. Temel kuşkularını edebiyat ve tarih geleneğinin yerleşik sınırlarına çeviren yeni tarihselciler, postyapısalcı ve postmodernist düşünürlerin fikirlerinden hareketle, dilin şeffaf bir şekilde hakikati görmeye olanak sağlamayan tavrını su yüzüne çıkarıp, kesin, öz, sabit gibi kavramların var oluşuna meydan okuyarak kuramsal çerçevelerini geliştirirler.

Son zamanların en çok tartışılan kuramlarından biri olan yeni tarihselciliğin 1980'lerin başında eleştiri dünyasına tanıtılmasına öncülük eden ve metin üzerindeki uygulama çalışmalarıyla kurama yön veren kişi Stephen Greenblatt'tır. "Yeni tarihselcilik" adlandırması ilk kez Greenblatt'ın 1980'de yayımladığı *Renaissance Self Fashioning: From More to Shakespeare* (Rönesans'ın Benlik Öztanımı: More'dan Shakespeare'e)¹¹ adlı kitabında kullanılmasıyla dikkatleri üzerine çeker. Greenblatt daha sonra "Genre" (1982) dergisinin 15. cildinin özel sayısına yazdığı önsözünde söz konusu eleştiri anlayışına "yeni tarihselcilik" etiketini ilişitirerek kurama resmiyet kazandırmıştır (Abrams, 1999: 187). Bir rivayete göre de Amerikan eleştirmen Stephen Greenblatt, Rönesans metinleri üzerine bir dizi çalışmaya editörlük yaparak, bu çalışmaların "yeni tarihselcilik"i oluşturduklarını ilan eder (Wilson&Dutton,

¹¹ Çeviri Serpil Oppermann'a aittir (Oppermann, 2006: 16).

1992: 1). 1988’de editörlüğünü yaptığı *Representing the English Renaissance* (İngiliz Rönesansını Temsil Etmek) ve 1990’da yayımlanan *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture* (Lanet Okumayı Öğrenmek: Erken Modern Kültüründe Metinler) adlı çalışmalar bunlardan birkaçıdır. Ayrıca 1988’de yayımlanan *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Shakespeare Müzakereleri: Rönesans İngiltere’inde Sosyal Enerjinin Dolaşımı) adlı eseri de Greenblatt’ın kuramsal yaklaşımını pratikte uygulamaya çalıştığı önemli eserlerden biridir. Bunların yanı sıra Rönesans otoritesi, güç politikaları ve kültürel söylemler üzerine kaleme aldığı diğer çalışmaları “Bibliyografya” bölümünde verilmiştir. Yeni tarihselci metin analizi ile üzerinde çok söz söylenmiş metinler hakkında bile yeni yorumlar yapılabileceği görülmektedir.

Greenblatt dışında yeni tarihselciliği kuramsal ve uygulama çalışmalarıyla besleyen kültürel incelemeler de vardır: Louis Althusser’in *Lenin and Philosophy, and Other Essays* (1969-Lenin ve Filozofi ve Diğer Metinler), Louis Mckay’ın *Foucault: A Critical Introduction* (1994- Foucault: Eleştirel Bir Giriş), Clifford Geertz’in *The Interpretation of Cultures* (1973- Kültürlerin Yorumu) içindeki “Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture” (Yoğun Tanımlama: Kültürün Yorumsal Bir Teorisine Doğru) adlı çalışmaları bunlara örnek gösterilebilir. Aram Veesser’in editörlüğünü üstlendiği ve Louis Montrose, Stephen Greenblatt, Catherine Gallagher, Stephen Bann, Hayden White ve Rönesans metinleri üzerine odaklanan diğer eleştirmenlerin çalışmalarının bir araya toplandığı *The New Historicism* (1989- Yeni Tarihselcilik) adlı yayın da kuramsal bilgiler ve uygulama örnekleri bakımından önem taşımaktadır. 1993’te Jeffrey Cox ve Larry Reynolds’ın yayımladıkları *New Historical Literary Study-Essays On Reproducing Texts, Representing History* (Yeni Tarihselci Edebî Çalışma-Temsil Edilen Tarih ve Yeniden Üretilen Metinler Üzerine Makaleler) kitabında da yine Stephen Greenblatt, Ralph Cohen, Edward Said gibi önemli eleştirmenlerin metinleri yer alır. Bunların dışında Ralph Cohen’in editörlüğünde 1974’te ilk, 1977’de ikinci baskısı yapılan *New Directions In Literary History* (Edebi Tarihte Yeni Yönelimler), Richard Wilson ve Richard Dutton’un editörlüğünü yaptıkları ve 1992’de yayımlanan *New Historicism & Renaissance Drama* (Yeni Tarihselcilik & Rönesans Tiyatro Sanatı), Kiernan Ryan’ın önemli isimleri bir araya getirdiği ve 1996’da yayımlanan *New*

Historicism and Cultural Materialism (Yeni Tarihselcilik ve Kültürel Materyalizm), Claire Colebrook'un 1997'de yayımladığı *New Literary Histories-New Historicism and Contemporary Criticism* (Yeni Edebî Tarihler-Yeni Tarihselcilik ve Çağdaş Eleştiri) adlı çalışmalar da yeni tarihselciliğe getirdiği yeni yönelimler ve uygulamalar açısından önemli kaynaklardır.

Yeni tarihselcilik alanında yapılan önemli çalışmalara değindikten sonra, kurama yön veren kişi olarak Stephen Greenblatt'ın eleştirel yaklaşımına geçilebilir. Greenblatt, eleştiri alanında kendini şekillendiren nedenleri ve çağının öne çıkan eleştiri algısını şu sözlerle anlatır:

Benim eleştirmenliğimi kesinlikle 1960'ların ve 1970'lerin ilk yıllarının Amerikası, özellikle de Vietnam Savaşı'na karşı gösterilen direniş şekillendirmiştir. O yıllarda politik amaç gütmeyen, yargılar içermeyen, o günü geçmişle bağlantılandırmayan yazılar değersiz görünürdü. Böyle bir bağlantılandırma, ya benzeştirme ya da nedensellik yoluyla yapılabilirdi; yani belli bir tarihsel olaylar bütünü o günkü durumlarla benzerliklerini ortaya koyacak şekilde ifade edilebilir ya da bu olaylar o günkü şartlara yol açan üretici güçler olarak incelenebilirdi. Her iki karşılaştırma şeklinde de değer yargıları işin içine girerdi, çünkü geçmişle günümüz arasında tarafsız ya da farksız bir ilişki olması imkânsız görünürdü. Daha doğrusu, tarafsızlığın hem devlet makamlarında hem de aydınlar arasında siyasî bir tutum, resmî politikaları desteklemek yönünde bir karar olduğu inkar edilemez derecede açık görünürdü (2002: 149).

Görüldüğü gibi yeni tarihselcilik kuramının biçimlenmesinde yapılan uygulama örnekleri hâkim bakış açılarına yeni alternatifler sunmakla birlikte, edebiyat araştırmalarında yeni bir yaklaşım olarak değer kazanmaktadır. İşçi, yeni tarihselcilik kuramında özellikle Foucault'nun ve revizyondan geçmiş Marksist bakış açısının etkisinin yanı sıra, Greenblatt'ın yeni tarihselciliğin kuramcısı olmaktan çok uygulayıcısı olduğu konusunda görüş beyan eder (2001: 203).

Greenblatt, Shakespeare metinleri üzerine yaptığı uygulamalarda, metinlerin politik içeriklerinin Rönesans dönemindeki güç ilişkilerini yansıttığının farkına varır. Bu ilişkilerin temelini oluşturan din, devlet, aile gibi kurumlar, insanı yönlendiren iktidar yapıları olarak işlev görürken, bunların metinlerdeki gizli görünümü açığa çıkarılmaya çalışılır. İnsan, toplumdaki kimliğini bu kültürel kurumlardan soyutlayarak ortaya koyamaz. Yazar ve okur da tıpkı diğerleri gibi, bu kültürel kodlarla donatılan yapılar tarafından kuşatılmıştır. İşçi'nin deyişiyle Greenblatt, 16. yüzyıldaki Sir Thomas Moor, Tyndale, Wyatt, Spenser, Marlowe, Shakespeare gibi birçok yazarın

kimliğinin Rönesans kontrol mekanizmaları içinde biçimlendiğini vurgular (2001: 206-207). Greenblatt 16. yüzyıl İngiliz metinlerine yönelmesinin nedenlerini sıralarken, metinlerden yola çıkarak sorgulamaya çalıştığı dönemin iktidar yapısını kendi güncel tarihiyle de ilişkilendirir:

16. yüzyıl İngiliz kültürünü incelemek o günün dağdağasından bir kaçış olarak çıkmadı ortaya; daha çok bir aracılık, bir ilişki tarzı idi benim için. Rönesans'ın bana çekici gelen yanı, hem benzeşme hem de nedensellik yönünden günümüzle kuvvetli bir şekilde bağlantılı görünmesiydi. [Y]ani Rönesans kültürünü incelemek, kendi değerlerimde aynı zamanda hem kökleşmek hem de yabancı hissetmekti (2002: 149-150).

Rönesans metinleri, yeni tarihselciler tarafından izi sürülen kavramların uygulama sahası olarak yetkin bir veri kaynağı olmuştur. Etik tabanlı, seküler bir hayat duruşu, doğruyu bulmanın erdem, aşırı şüpheciliğin yok sayıldığı, yarına daha iyi bir dünya bırakma idealiyle hareket eden, modern insanın hayat anlayışını ve duygusunu dile getiren ve geleceğe evrilen bir yönelim olarak “hümanizma”, aydınlanma çağı denilen dönemin ürettiği bir düşünce sistemidir. İşçi'nin aktarımıyla, “Yeni tarihselciler Rönesans metinlerinden dayanak alarak özneleşme sürecinin Rönesans ile başladığını ve liberal hümanizmanın varsaydığı evrensel insan kavramının kapitalist kültürün yarattığı bir yanılsama olduğunu iddia ederler” (2001: 204). Dolayısıyla onlara göre, kapitalist kültürün koşullandırdığı sömürgeci söylem de en yıkıcı hâliyle yazınsal metinlerde boy gösterir.

Greenblatt, edebiyat kurumunun özerk bir yapıya sahip olmadığını, yazınsal metinlerin kültürel bağlamlarından soyutlanamayacağı gibi, üretildikleri maddi temeller üzerine inşa edilerek anlam kazanacaklarını savunur. Tıpkı tarihin bir üstkültür ürünü olma edimine karşı çıkanlar gibi Greenblatt da edebiyat kanonunun yalıtılmışlığına ve estetik normlara tanınan ayrıcalığa karşı çıkar.

Diğer yeni tarihselci düşünürler gibi Greenblatt da kültürün içinden gelişen edebiyat disiplinini diğer edebiyat dışı ürünlerden ayrı düşünemez. Edebiyat-edebiyat dışı ayrımına son veren yeni tarihselciler, yazınsal metinlerin diğer pek çok metnin içinden çıkarak onlarla etkileşim hâlinde var olduklarının önemini vurgularlar. “Dolayısıyla, Rönesans metinlerini hukuk, tıp, sömürgecilik belgeleri ile birlikte okurlar ve bu belgeleri metinlerin çözümlemesinde dayanak olarak kullanırlar” (İşçi, 2001: 208).

Yeni tarihselciler bir araştırmacının, dünya görüşünü, politik eğilimini, n yargılarını, içinde bulunduğu sosyo-kültürel çevrenin etkilerini askıya alarak tarihe yaklaşmasının mümkün olmadığını metin analizleriyle vurgularlar. Opperman'ın da değindiği gibi geleneksel yöntem ve anlayışın yıkılmasına yol açan bu yeni tarihsel bilinç, tarihin logos-merkezci ahlaki temellerine meydan okumaktadır (2006: 40).

Catherine Gallagher ve Greenblatt, her ne kadar sistematik kuramsal bir program önermediklerini söyleseler de yeni tarihselci bir okumada yapılması gerekenleri şöyle aktarırlar:

[Y]eni Tarihselci okumalar genellikle, şüpheci, ihtiyatlı, gizemden arındırıcı, eleştiren ve hatta muhaliftir. []alışmamız daima cevap kadar direnç, asimilasyon kadar uyumsuzluk, Ortodoksluk kadar yıkıcılık hakkındadır. Belli metinlerin toplumlarının denetleme işlevi karşısında sınırlı da olsa bağışıklık kazanma biçimlerinden bylendik; onlar, nasıl özel bir konum talebinde bulunurlar ve tüm anlamını yitirmeksizin bir zaman aralığından diğerine geçmek için nasıl yol bulurlar? Bundan dolayı kaymaları, yarıkları, kusurları ve daha geleneksel bir tarihselcilik tarafından tahakküm altına alan muazzam yapılarıdaki şaşırtıcı eksiklikleri açığa çıkaran, bazen karşıt-tarihler diye anılan şeyi kazıdık (2008: 27, 33).

Yeni tarihselciliğin eleştiri alanına getirdiği yeni bakış açılarını da Gallagher ve Greenblatt şöyle betimler:

1. "Sanat" hakkındaki tartışmaları, "temsil" hakkındaki tartışmanın içinde yeniden biçimlendirmek.
2. Tarihsel olguların maddi açıklamalarından insan bedeni ve insan öznesinin tarihini araştırmaya geçiş.
3. Aleni temalar yerine "eklenli"lerinin peşine düşmek yoluyla yazınsal eserler için beklenmeyen söylemsel bağlamların keşfi.
4. Söylem analizinin yavaş yavaş "ideolojinin eleştirisi"nin yerini alması (2008: 33).

Yapıbozucu anlayışta olduğu gibi yeni tarihselcilik de ampirist (deneyci) değerler dizisine karşı bir duruş sergiler. Her şeyden önce kurgusal metinler gibi tarih metinleri de ancak olası temsiller yoluyla aktarılabilir. Tarihçilerin birincil kaynaktan mutlak bilgiye ulaşmalarının olanağı yoktur. Bu durumda tarihi yansıtmanın sorun-sallığı gündeme gelmektedir. Dil tarafından kurulan gerçekliğin yanıltsıcılığı tarih ve edebiyat araştırmacıları tarafından sorgulanması gereken bir konu olur. Greenblatt

“Resonance and Wonder” (Yankılama ve Mucize) başlıklı yazısında yeni tarihselcilerin eleştirisi anlayışına açıklık getirmeye çalışır:

[Yeni tarihselcilik] hareketsizliğin ve aşırı uyumsuzluğun bile anlamlı olduğunu, dolayısıyla bir niyete işaret ettiğini kabul eder. Bu görüşe göre, her türlü davranış bir stratejidir. [Yeni Tarihselcilik, benim anladığım şekliyle, tarihsel süreçlerin etkilenemez ve değiştirilemez olduğunu kabul etmez, ama kişilerin etkisini belirleyen ölçüler ve sınırlar bulmaya da meyillidir. Tekil gibi görünen hareketlerin çoğul olduğu keşfedilir; görünüşte tek olan kişisel deha gücünün ortak, toplumsal enerji ile yakından ilişkili olduğu ortaya çıkar; bir muhalefet hareketi daha büyük bir meşrulaştırma sürecinin bir parçası olabilir ya da düzeni korumaya yönelik bir girişim sonuçta onu altüst edebilir. Politik değerlikler, bazen birden bire değişebilir: Bazı şartlar altında ilerici görünenin başka şartlar altında gerici görünmeyeceği kesin ve resmî olarak garanti edilemez (2002: 146).

Yeni tarihselcilik kuramı, her ilk çıkışın ardında yatan diğer yaklaşımların reddi gibi kendinden önce kabul görmüş ve yankı uyandırmış kimi akımlara tepki olarak gündeme gelmiştir. Yeni tarihselcilik her şeyden önce, geleneksel tarihselciliğin pozitivisminden uzak durma düşüncesiyle hareket eder. Bir üstkültür ürünü olarak kabul gören “klasik tarihselcilik” anlayışındaki gerçeklik geleneği, neden-sonuç ilişkisine, belge ve bilgilere dayanma, mantıksal bir düzen kurma gibi nosyonların önde olduğu bir kurum olarak, yeni tarihselciliğe tam tersi bir istikamette yol alır. Bu bakımdan tarihsel analizin retorik bakımından soruşturulmaya başlanmasında yeni tarihselciliğin rolü göz ardı edilemez.

Yeni tarihselciliğin karşı çıktığı bir diğer yaklaşım olarak yeni eleştirisi görülmektedir. Catherine Gallagher ve Greenblatt, birlikte kaleme aldıkları *Practicing New Historicism* (2000- Yeni Tarihselciliği Uygulamak) adlı çalışmalarının önsözünde, yeni tarihselciliğin gördüğü ilgiyi değerlendirerek, kendinden önceki eleştirisi akımlarından biri olan yeni eleştiriyeye bir karşı duruş olarak kendi bakış açılarını geliştirdiklerini öne sürerler:

Gerçekten var olmayan, sadece yeni bir yorumlama pratiğini ima eden birkaç sözcükten ibaret olan bir şey nasıl olup da bir “alan” hâline gelmişti? Bu ne zaman olmuştu ve biz nasıl fark edememiştik? [E]lbette, hepimiz tarih ve Yeni Tarihselciliğin ilkeleri hakkında bir şeyler biliyor olmalıydık fakat tüm bunların ötesinde bildiğimiz şey, onun (belki de bizim) sistematikleştirmeye karşı durduğuydu. Hiçbir zaman bir kuramsal önermeler demeti formüle etmemiş veya bir program telaffuz etmemiştik. [Yeni Tarihselcilik, birinin kayıt olabildiği veya birinin ondan ihraç edilebildiği,

ahenkli ve yekvücut bir okul değildir. [B]izim için Yeni Tarihselcilik ilk planda Amerikan Yeni Eleştirisi'ne tahammül edememek, kurulu kuralları ve yordamları te-
dirgin etmek, uyuşmaz ve huzursuz bir merakın karışımı anlamına geliyor (2008: 20-
21).

Yeni tarihselcilik, 1970'lere kadar eleştiri alanında ön plana çıkmış yeni eleş-
tiri anlayışının şekillendirici tavrına karşı bir çeşit isyan olarak da değerlendirilmek-
tedir (Uslu, 2008: 2). Yeni tarihselciliğin bu yaklaşıma karşı çıktığı noktaları belirte-
bilmek için, öncelikle yeni eleştiri anlayışının temel prensiplerine bakmak gerekir:
Yeni eleştiri anlayışına göre doğru olan, metnin içinde aranır. Eleştiride amaç, eserin
kendisine yönelmek olmalıdır. Estetik bütünlüğü, yapısal birliği, simgesel kullanımı,
derin anlamı ortaya çıkarmayı amaçlayan ve yapıtın kendi içindeki unsurları araştır-
ma sahası olarak kullanan bir eleştiri akımıdır bu. Yeni eleştiri kuramının temel ilke-
sini Moran şöyle açıklar: "Kendi kendine yeterli olan edebiyat eserinin değeri de-
ğerlendirilmesi için gerekli bütün veriler eserin kendinde var olduğundan, metnin dışına taşan
ve yazınsal olmayan ölçütlere başvurulması gereksiz ve yersizdir (2007: 208).

Yeni tarihselcilik ise metnin içinde ya da dışında hiçbir şekilde mutlak doğru-
nun ya da anlamın bulunamayacağı iddiasındadır. Yeni eleştirinin aksine yeni tarih-
selciler, yazınsal metnin tarihten, belli bir kültür çevresinden, çağın geleneklerinden,
ekonomik, toplumsal, politik, ideolojik değer yargılarından soyutlanamayacağı görü-
şündedirler. Onlar, metnin bütünlüğü, tutarlılığı, sürekliliği gibi konularla ilgilen-
mezler. Tersine, bütünlük fikrinden uzak, tutarsızlıklara, çelişkilere, merkezsiz, kuş-
kucu, temelsiz, değişken yapılara bakarlar. Metinde unutulmuş, gizli kalmış, önem-
senmemiş ya da göz ardı edilmiş ayrıntılar, marjinal çoğul kimlikler, onlar için vaz-
geçilmez inceleme alanlarıdır. Böylece, dış dünyaya göndermeler, metin ötesi ve
metin dışı yorumlar yoluyla alternatif anlamlar yaratmak da olası görülmektedir.

Yeni tarihselci düşüncenin ilgilendiği bir diğer sorun "bağlam" konusudur.
Geçmiş, metinselleştirilirken üretilen tarih söylemi içinden çıktığı kültürel oluşumla-
ra, yere ve zamana özgüdür. Yeni eleştiri kuramında, metnin eleştirinin tek unsuru
olmasının yanı sıra, bağlamı göz ardı edişi, yapısalcı edebiyat eleştirisi tarafından da
benimsenen bir yönelimdir. Birbirine benzer bu iki eleştiri yaklaşımının aksine yeni
tarihselciler, metni bağlamdan kopararak anlamaya çalışmanın doğru olmadığı kana-
atindedirler. Munslow, Hayden White'ın "New Historicism: A Comment" (Yeni Ta-

rihselcilik: Bir Yorum) başlıklı makalesinde ileri sürdüğü metnin bağlamla ilişkisi üzerine görüşlerini şöyle aktarır:

[Y]eni tarihselcilik başlangıçta edebiyat eserlerini tarihsel bağlamlarına oturtmak üzere (metin olarak şiirleri, romanları ve oyunları yalnızca birbirleriyle yapısal ilişkileri içinde değil, aynı zamanda üretimlerine etkide bulunmuş olabilecek toplumsal kurumlarla ve tarihsel olaylarla çağrışımsal bağlantıları –metnin bağlamla ilişkisi içinde de anlamak üzere) “edebi çalışmalara tarihsel bir boyut kazandırma çabası”ndan öte bir şey değildi (Munslow, 2000: 54).

Yeni tarihselciler her ne kadar yapıbozumcu eleştiri anlayışının pratiklerinden etkilenseler de onların, hem biçimciliğinden hem de örneklerini edebiyat kanonundan seçme eğilimlerine karşı çıkarlar:

[Y]apısökümcü edebiyat çözümlemeleri sürekli tüm bilinmezlerin kaynağı ve yapısı olarak metinselliğe döner. Yapısökümcüler metnin dışında hiçbir şey olmadığında, göstergenin kayganlığının kaçabileceği bir yer olarak basit ve açık anlamın mekânı olmadığında ısrar etmelerine rağmen, örneklerini edebiyat kanonundan seçme eğilimindedirler. Biz sıklıkla başka metinleri keşfederken onlar, edebiyat dilinin sadece her yerde ve tarih boyunca işleyen bir metinselliği incelemeyi açığa vurduğunu ileri sürerler. Dolayısıyla bizi en çok ilgilendiren çözümleme aşamalarını –kültürel ve tarihsel olarak özel olanı- atlamaya ek olarak yapısökümcülük, edebi olanın hiyerarşik imtiyazlarını yeniden inşa eder gibi de görünmektedir. [B]iz, kanon bahçesinin sınırları ötesine aceleci bir şekilde koşarak olağan dışı meydan okumalar ve zihin karıştırıcı sorunlarla yüzleşmeye tahammül ediyoruz (Gallagher-Greenblatt, 2008: 31).

Yeni tarihselcilerden bazı araştırmacılar gitgide Marksizmden de uzaklaşırlar. Marksizmin parçanın yalnızca bütün içerisinde anlam bulacağı ifadesini “indirgeyici, bütüncül, hatta totaliter” (Cox-Reynolds, 1993: 11) bulurlar.

Genel bir ifadeyle yeni tarihselciliğin, mutlak gerçek olarak onaylanmış ve sorgulanmaksızın kabul görmüş, değişime kapalı, mantıksal bir düzenin hüküm sürdüğü, her türlü özdeşlik ve sabitlik biçimine açık, bilinen ve alışılabilir kavramları ve bu anlayışları benimseyen yaklaşımları yadsıyan postyapısalcı ve postmodernist akımların bir yansıması olduğu söylenebilir. Yeni tarihselciliğin ortaya çıkmasındaki temel etmenlere, önceki yazınsal ve tarihsel anlayışların eleştirisine ve Stephen Greenblatt’ın kuram içindeki işlevsel rolü ile diğer eleştirmenlerin düşüncelerine kısaca değindikten sonra, bu yaklaşımın üzerinde durduğu temel dinamiklere geçilebilir. Bunlar sırasıyla şu kavramlar altında ele alınacaktır:

- Metinsellik

- Yaratıcı bilinç ve yorum işi
- Gerçeklik algısının yitimi
- Üst-anlatı olma edimine karşı çıkış (“tarihsel üstanlatı” ve “edebiyat kanonu” kavramları üzerinden)
 - Bağlam
 - İdeolojik işlev
 - Metinlerarası etkileşim

Yeni tarihselciler, geçmişten arta kalan söylemlerin yazıya geçmiş anlatılarla süregeldiğini vurgulayarak, tarihi metinselleştirilmiş geçmiş olarak algırlar. Opperman’ın (2006: 3) da belirttiği gibi, tarihin metinselliği, yani tarihin dilsel bir gerçekleşme olduğu varsayımı “tarih” kavramının geleneksel anlamını temelden sarsmış ve tarihe yeni bir boyut kazandırmıştır.

Tarihin metinselliği kavramından yola çıkarak Hayden White, Louis Montrose, Hans Kellner, Louis O. Mink, Dominick LaCapra, Robert Berkhofer gibi pek çok düşünür bu konuyu özellikle vurgulamaktadırlar. Bu düşünürlerin ortak görüşü, geçmişe ulaşmanın yolunun yazılı metinlerden geçtiği üzerinedir. Onlara göre her türlü deneyim ve gerçeklik metinler aracılığı ile üretilir ve zamana taşınır. Metinleştirme süreci ise yaratıcı bilincin müdahalesiyle birbirinden farklı, kesinlikten uzak, yeni yorumlar ve yeni açılımlar şeklinde kendini gösterir. Bu noktada “varyasyon” metinselliğin bir gereği ve kaçınılmazlığı olarak belirir. Anlam böylelikle çoğalarak sürekli değişmektedir. Tarihe, olayları bir seçme sürecinden geçirdikten sonra, kendine göre bir anlatı formatında biçimlendirir. Bu seçme ve ayıklama işlemi ise tarihin ne denli nesnel olabileceği sorusunu akla getirmektedir. Tosh’un da değindiği gibi, tarih soruşturmasının özü *seçmektir*, yani “ilgili” kaynakların, “tarihsel” olguların, “anamlı” yorumların seçilmesi. Dolayısıyla geçmiş hakkındaki bilgimizin tarihinin özgür seçimine ne kadar bağlı olduğu düşüncesi (Tosh, 1997: 132) de yerinde bir tespit olarak görülmektedir.

Louis Montrose tarafından “tarihin metinselliği ve metnin tarihselliği” sözü, tarih ve edebiyat arasındaki etkileşime, bireşime vurgu yaptığı gibi, yeni tarihselciliğin âdetâ sloganı hâline gelmiştir. “Tarihin metinselliği” kavramıyla söylenmek istenen, geçmiş gerçekliğe hiçbir zaman en saf hâliyle ulaşamayacağıdır. Tarih ancak metinlerin dolaşımı, birbirleriyle etkileşimi yoluyla varlık bulabilecektir. Bunu şu

şekilde açılar Montrose: “Gerçek ve bütün bir geçmişe, ele alınan toplumdaki diğer metinlerin izlerini taşımayan, katıksız maddi varlığı olan bir geçmişe ulaşmak mümkün değildir” (1989: 20).

“Metnin tarihselliği” ise her metnin bir tarihsel geçmişi olduğunu, bir toplumsal zemin içerisinde üretildiğini ve bu kavramların açıklanmasıyla anlaşılabilceğini öngörür. Montrose, bu ifadeye de şöyle bir açıklık getirir: “Metinlerin tarihselliği ile demek istediğim, yazının bütün biçimlerinin –yalnızca eleştirmenlerin inceledikleri metinlerin değil, onları incelediğimiz metinlerin de- kültürel özgülüğünün, toplumsal köklerinin bulunduğudur” (Montrose, 1989: 20).

Munslow (2000: 18), tarihin epistemolojik bakımdan estetik ya da anlatsal yapısıyla olduğu kadar, herhangi bir başka kriterle de bilgi üreten bir edebiyat biçimi olarak ele alınabileceğini savunur. Munslow “tarih endüstrisinin işleme sürecindeki hammaddeler”i “deliller” olarak nitelendirir. Ona göre tarih, delilleri olgulara çevirme sürecine ilişkin bir uğraştır. Tarihin ham “olguları” denen şey muhtemelen ya bütünüyle ya da büyük oranda yazılı ya da yazınsal bir biçimde sunulmuştur (2000: 18-19). “Deliller, kendilerinden anlam çıkarmamız ve böylelikle tarihsel bilgiyi üretmemiz için orada öyle dururlar. Ne var ki, anlam biz verileri örgütledikçe, düzenleyip öykülendirdikçe ortaya çıkar” (2000: 20). Munslow’a göre tarihin bilişsel işlevi geçmiş olaylar hakkında bir dizi önermeler ya da tahminler olarak tanımlanan karmaşık ve yorumlayıcı anlatı yapısından gelir (2000: 177).

Yeni tarihselci yaklaşımda “yaratıcı bilinç”, varlık alanıyla süreci etkiler ve yorumsal kimliğiyle daha ilk adımda etken faktör olarak belirir. Yorum işini üstlenen bu “canlı performans”, birikimi, yaratıcılık gücü, ideolojik ve kültürel değerleri, toplumsal yapının üzerindeki etkisi, yaşı, yetiştiği kültür çevresi ve diğer disiplinlerle olan ilgisi gibi faktörler aracılığıyla metnine boyut kazandırır. Tosh’un yerinde tespitiyle, içinde buldukları ortam ne kadar yalıtılmış görünürse görünsün, herkes gibi tarih işiyle uğraşan bu kişiler de kendi toplumlarının kabullerinden ve değerlerinden etkilenirler (1997: 132). Saf hâlde hiçbir olgunun bugüne ulaşamayacağı tezi yeni tarihselcilerin çıkış noktalarından biridir. İngiliz tarihçi Edward Hallet Carr’a göre de tarihin olguları hiçbir zaman “arı” olarak gelmezler, çünkü arı bir biçimde var olamazlar ve var olamazlar: Her zaman kayıt tutanın zihninden kırılarak yansılar (1996: 29).

Tarihyazımında yaratıcı bilinç; art alan bilgisi, ideolojik-kültürel değerleri, politik yönelimleri, ait olduğu toplumsal grubun kabulleri vs. gibi metinde izleri sü-rülen ve kendiliğinden etki eden etmenlerin yanı sıra, metinde bunların açığa çıkma-sına ya da ifade edilmesine olanak sağlayan ortamların bulunması da tarih yazarının işine yarayacaktır. Bu, metinde yaratıcı bilincin iki yoldan hareket etmesiyle öngörü-lür: Tosh'un sözleriyle,

[B]elgeleri daha kavranır kılacak yorum çerçevesini *seçme* ihtiyacı ve geçmişin dün-yasını yeniden yaratıp günümüze ulaştırmış belgelerdeki pek çok boşluğu doldurmak için gerekli olan *düşgücü*. Tarihsel araştırmanın bu iki önemli özelliği bir araya ge-lince, tarihçilere kişisel tercihlerini, siyasi ve toplumsal inançlarını, ait oldukları gru-bun sorgulanmayan kabullerini ifade edebilmeleri için çok elverişli bir ortam sağlar (1997: 138-139).

Yeni tarihselciliğin vurguladığı en önemli özelliklerden biri, tarihyazımının “yorum işi” olduğudur. Onlara göre tarih, kesin doğrulardan, hakikatlerden uzaktır. Yalnızca geçmiş yaşantılardan arta kalan kültürel söylemler vardır. Geçmişten bugü-ne zamanla değişen, dönüşen, sürekli yeniden biçimlenen bir kavram olarak dil, ta-rihsel söylemin öznelliğine de vurgu yapar. Bu durumda tarihin özünde yazınsal bir kavrayış ve dolayısıyla bir yorum işi olduğu iddiaları gündeme gelir.

Tarihin esasında “tarihler” olarak algılanması ve aralarındaki bağıntının “geçmiş” olması dışında başka herhangi bir ortak niteliğe sahip olmayışının da kabul edilmesi gerekmektedir (Jenkins, 1997: 15). Tarih, ne kadar doğrulanabilir, çoğunluk tarafından kabul görebilir, yansılama yapılabilir olsa da kişisel bir ürün olarak “anla-tıcı” konumundaki tarihçinin perspektifinden bir dışavurumdur. Jenkins'in sözleriyle,

Kendisi de kuşkulu olan doğrudan bellekten farklı olarak tarih, başka birilerinin göz-lerine ve seslerine dayanır; tarihi, geçmişteki olaylarla bizim onlar hakkındaki oku-malarımız arasında yer alan bir yorumcu aracılığıyla görürüz. [T]arihsel malzemele-rin seçimine tarihçinin bakış açısı ve eğilimleri şekil verir ve bunlardan çıkartılacak anlamı da bizim kendi kişisel [anlam] yapılarımız belirler. “Bildığımız” geçmiş, her zaman olumsaldır; kendi görüşlerimize, “şimdimize”e bağlıdır. Bizler nasıl geçmişin ürünüsek, bilinen geçmiş de (tarih) bizim yapıntımızdır. [Y]orumlayıcı ve düş kur-duran sözcüklerin canlandırıcı gücü önünde hemen hiçbir sınır yok demektir (1997: 24).

Geçmişin varsayımsız ve ön koşulsuz bir aktarımı söz konusu olmadığına gö-re, geçmişe ait yorumlar da bugünün içinden oluşarak önceki ya da başka bir yoru-mun yorumlanması olarak eklektik bir yapı sergiler. Tarih, toplumun dışında objektif

bir yöntem ve yorum olarak değil, Munslow'un (2000: 23-24) da vurguladığı gibi, toplumun "içinde" kültürel bir ürün ve tarihsel sürecin bir parçası olarak anlaşılmalıdır. Dil aracılığı ile değişen anlam, yazılı tarihi kaleme alan kişi tarafından kurmaca bir öyküye dönüşür. Gelenekte her tarihsel yorum, geçmiş gerçekliğe en yakın kendisinin ulaştığını iddia etse de, anlatım düzeyinde bakıldığında mecazî yapının, kurgulama tekniklerinin kullanımı, materyal seçimi ile ideolojik müdahalenin etkisi bu iddiayı geçersiz kılmaktadır. Geçmiş bugüne aktaran kişiyi "yaratım sürecindeki katılımcı(lar)" (2000: 259) olarak gören Munslow'un "edebiyat" ve yorumsal niteliğiyle edebiyata yaklaşan "tarih" kurumunun arasındaki sınırlara ilişkin sözleri bu noktada anlam kazanmaktadır:

Kaynakları tasnif edip kanıt olarak kullanmakta ne kadar eğitilmiş olursa olsun, kimse tarihsel çalışmanın, kurulduğu kadar icat da edildiği gerçeğini ortadan kaldıramaz. Tarih ayrı bir bilgi kuramı değil; bir açıklama biçimi olarak, akla yatkın bir edebiyattır (2000: 60).

Dolayısıyla tarih, tarih yazarının geçmişi sunmak için –kısmen- keşfettiği anlatı formundaki bir yorumsal süreç olduğu ölçüde, özünde dilsel kodların yer aldığı kurgusal bir metindir. O hâlde önceden ortaya atılmış yorumlar zincirinin analizi, ancak ve ancak tarihin dilsel ve hikâye formunun anlaşılmasıyla mümkündür. Tekeli (1998: 68), tarihin "hayal gücü"ne açık yapısına değinirken, tarih anlatısının bugün açısından geçmişi kurma işlevini öne çıkarır. Ona göre tarih, her kültürün kendi geçmişiyle ilişki kurma biçimidir ve gün değiştikçe sürekli olarak yeniden ve yeniden yazılacaktır.

Yeni tarihselcilere göre, metni oluşturan dil hiçbir zaman gerçekliği sorunsuz bir biçimde aktaramaz. Geçmiş gerçekliğin yansıtılması her zaman önemli bir ontolojik sorun olarak ortaya çıkar (Opperman, 2006: 7). Saf gerçeklik ve olguların olmayışı "yorum" kavramını ön plana çıkarır. Tarihsel metnin tüm yapısına yorumun izleri sinmiştir. Bu yorumlar da kendinden önceki tüm yorumların ayrı bir yorumu olarak varlık gösterir. Yorumdan yoruma çoğalan, parçalanan varyasyonlar anlatıyı biçimlendirmektedir. Böylelikle tarihsel bilginin kesinliği tartışma konusu olmakta ve "gerçeklik algısının yitimi" gündeme gelmektedir. Lawrence Stone, yeni tarihselciliğin geleneksel biçimde yürütülen geçmiş çalışmaları için bir tehdit olduğu kanaatinde. Ona göre, yeni tarihselcilik siyasal ve sosyal pratiklerle kültür yazıları, dil sis-

temleri ya da kodları olarak ilgilenir, yani geçmiş gerçeklikle olan bağından koparılmış tarihle ilgilidir (Aktaran Munslow, 2000: 55).

Gerçek denen varsayım, yeni tarihselcilerce göreceli ve olasılıkla yaklaşılabilecek bir kavram olarak anlaşılır. Gerçek olduğu düşünülene ancak, kimi kültürel söylemlerin, toplumsal yapıların içinden, pek çok yorumsal alandan geçerek ulaşılabilmektedir. Dolayısıyla gerçeği ilk elden bulmanın ve yansıtanın olanağı yoktur. Kurgulanmış ve olası gerçekliklerin arayışı sonsuz sayıda çoğalarak sürecektir. Geçmişte yaşananların ancak bir kısmı bugüne aktarılabilir. Tarihyazımında rol alan hiçbir kişi de, geçmişi sorunsuz tam karşılığı ile aktarmayı gerçekleştiremez. Geçmişin çoğu yazıya geçmediği gibi, olanın büyük bir bölümü de kaybolmuştur (Jenkins, 1997: 23).

Munslow da geçmiş gerçeğin keşfedilebilir, eksiksiz olduğu inancına meydan okuyarak, yerine onun temsili / tasavvuru fikrini öne sürer. Ona göre, geleneksel gerçekçi anlamda tarih yerine artık geçmişte ve geçmiş hakkında olası anlatısal temsiller / tasavvurlar söz konusudur ve bunların hiçbirisi fiilen olduğu hâliyle geçmişi bilme iddiasında bulunamaz (2000: 33). Barthes da nesnel tarihte “gerçek”in hiçbir zaman formüleştirelemeyen bir “gösterilen” olarak kalacağını vurgular (1970: 154). Geride kalan geçmişe fiilen ulaşamayan tarih yazarı, ancak kendinden önceki anlatılar yolu ile geçmişi sınavabilir. Diğer yorumların varyasyonlarından ibaret olan bu anlatılar, bugüne kadarki söylemlerden oluşan okuma alışkanlıklarının vasıtasıyla anlaşılırlar.

Dil, gerçeği yansıtan bir edim olmaktan ziyade bir anlam kurucu rolündedir. Dolayısıyla tarihsel anlatının dilsel kodlarla oluşturulan bir metin olma konumu göz önüne alındığında, sabit, mutlak ya da doğru bir kavrayışın yaratılamayacağı da ortaya çıkar:

Tarih olarak metin geçmişin kendisinden daha gerçek hale geldikçe, paradoksal biçimde tarihsel hakikat olarak statüsü yükseltilebilen bütün o geleneksel hakikat, göndermesellik ve objektiflik nosyonları gözden kaybolmuştur. Geçmiş ne keşfedilir ne de bulunur. Geçmiş tarihçi tarafından, daha sonra okur tarafından tüketilecek bir metin olarak yaratılır ve temsil / tasavvur edilir (Munslow, 2000: 258).

Epistemoloji de geçmiş gerçeği tam anlamıyla bilmenin mümkün olmadığı savını destekler. Doğru bilginin imkânlılığı meselesi epistemoloji tarafından da sorunsallaşır. Geçmiş ile tarih arasında ontolojik bir açıklık olduğu ve hiçbir epistemo-

lojik girişimin bunu kapayamayacağı düşüncesi (Jenkins, 1997: 31) yeni tarihselcilerin dayanak noktalarından biridir.

Tarihteki “gerçek” ve onu karşılayan diğer ifadeler, bir düzen sağlayıcı, yetkilerin tek elden yürüdüğü, totaliter tutumlu, baskıcı, kuralcı, mutlakiyet yanlısı, bilinen öğretilerin savunucusu, evrensel söylem oluşturan ve statüsü yüksek bir otorite bütünü olarak iktidar yapılarına hizmet etme gibi bir işlev yüklenirler. Jenkins’in “özgürlük korkusu” yaratmak dediği “hakikat”ın işlevine bakış açısı bu noktada önem kazanmaktadır:

Tarih, bir söylem, bir dil oyunudur; tarihteki “hakikat” ve benzeri ifadeler, yorumlar açmanın, düzenlemenin ve kapamanın araçlarıdır. Hakikat, bir sansürcü gibi davranır; çizgiyi çeken odur. [H]akikat, düzensizliği önler; onu işlevsel olarak maddi gereksinimlere bağlayan, bu düzensizlik korkusu ya da olumlu olarak ifade edersek, (özgür olmayanlar için) özgürlük korkusudur (1997: 44).

Gerçeğe ulaşma düşüncesi içinde kullanılan tarihsel malzemeyi “delil” olarak tabir eden Munslow (2000: 259), delillerde yeniden keşfedilmeyi bekleyen hakikat fikrinin 19. yüzyıla ait modernist bir kavrayış olduğunu ve geçmiş hakkındaki çağdaş edebiyatta yeri olmadığını söyleyerek ilerici bir tavır sergiler.

Geleneksel yapıda tarih algılayışı, uzunca bir süre bilimselliği ve nesnelliği sorgulanmadan bir “üstanlatı” olarak benimsenip kabul edilmiştir. Yeni tarihselciler tarihi, doğru, kesin, öz, sabit, nesnel, tek anlamlı bir üstsöylem olmaktan uzaklaştırıp bunu sorunsallaştırarak, birden çok yorum ve anlama imkân sağlayacağı teziyle tarih anlatılarına eleştirel bir tavırla yaklaşmışlardır. Bu nedenle “tarihsel gerçek” kavramı, onlar için kuşkuyla yaklaşılacak bir olgudur. Bu noktada “tarihin üstanlatı olma edimine karşı” bir eleştiri söz konusudur.

Tarih, 18. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar bir “üstanlatı” niteliğine bürünerek, kendisini destekleyip koruyacak ve meşrulaştıracak, güçlü, toplum tarafından kabul edilmiş, iktidarın örtük –ya da açık- bir taşıyıcısı olarak yüksek statülü bir disiplin konumunda görülmüştür. “Millî devlet ve millî beka fikrinin kuvvetlendiği, düşman güçlerin hissedildiği devirlerin ürünleri” (Tural, 1982: 228) olarak tarihin şimdiki ve yarını kurma işlevi, onun itibarını arttıran unsurlardır. Tarih 18. yüzyıldan itibaren, edebiyat disiplinine nazaran daha bilimsel ve önemli bir alan olduğu iddialarıyla gündeme gelir. Schiller’in “tarih” kavramına getirdiği yeni bakış açısıyla (Yalçın-Çelik, 2005: 58), tarihin bütünselliği fikri önem kazanmış ve tarihin

üstanlatı olma edimi meşru hâle gelmiştir. Tarihin güvenilir ve nesnel bilgi sağlayan, ideal evrensel doğruları aktaran bir bilim dalı olarak görülmesi, edebiyat karşısında tarihi güçlendirmiş ve iki kurumsal alanın birbirinden net bir şekilde ayrılmasına neden olmuştur. Toshi, bir üstanlatı yazarı olan tarihçiye yüklenen statüye eleştirel bir gözle yaklaşır:

Hoşuna gitsin ya da gitmesin tarihçi, ondan sonrasını biliyor olmanın getirdiği üstün bir kavrayışla yaklaşır geçmişe. Ama acaba sonrasını biliyor olmak, yararlanılacak bir değer olarak mı görülmeli, yoksa üstesinden gelinmesi gereken bir yetersizlik olarak mı? (1997: 137)

20. yüzyılın sonlarına doğru artık, hem üst hem de alt anlatılar arasındaki sınırlar iyice belirsizleşmeye başlar. İnançlar, tutumlar, değer yargıları, çeşitli disiplinler ve bunların içinden çıkan “anlam” artık, değişken, çelişkili, esnek, kuşkucu, her türlü özdeşlik ve sabitlik fikrinden uzak, alternatif bir oluşum olarak kendini yenileyecektir. Lentricchia’nın da vurguladığı gibi, bugün tarih “heterojenliğin, çelişkinin, parçalanmanın ve farklılığın güçleri”nin çatıştığı bir alan olarak ele alınmalıdır (Montrose’dan aktaran Uslu, 2008: 5). Tarih ve edebiyat alanı arasındaki sınırlar da yeniden ortadan kalkar ve tarih kurumu, yazınsal bir söylem olarak ele alınmaya başlanır.

Bir üstkültür disiplini olarak kabul gören geleneksel tarih anlayışında, padişahlar, sultanlar, imparatorlar, krallar, kraliçeler, kumandanlar, şövalyeler, soylular gibi aristokrat kesimin başından geçen ve çevresinde dönen olaylar öncelikli olarak ele alınırken; artık, unutulmuş, gizli kalmış, önemsenmemiş ya da göz ardı edilmiş, marjinal, çoğul kimlikler ön plana çıkmakta, dönemin evlenme, düğün, doğum, ölüm, cinsellik, hastalık gibi gündelik hayata ilişkin kimi süreçleri anlatı konusu olmaktadır. Yine Jenkins’in sözleriyle,

Çeşitli merkezlerin ayrıcalıklı olduğunu varsayan, (örneğin, Anglo-merkezli, Avrupa-merkezli, etno-merkezli, cinsiyet-merkezli, akıl-merkezli) bütün eski düzenleyici çerçeveler, artık meşru ve doğal (doğal olduğundan meşru) değil, evrensel olmaktan uzak, tersine son derece özgül birtakım çıkarların eklenmesi açısından yararlı, geçici kurmacalar olarak görülmektedirler (1997: 71).

Yapısalcılık sonrası eleştiri akımlarında olduğu gibi yeni tarihselcilik de, edebiyat kanonu olarak kabul gören yapıtların kesin ve değişmez anlamlarını, evrenselliklerini, estetik normlarla donatılmışlıklarını, objektif bir tutumla ele alınmalarını sorgulamaya açar ve “edebiyat kanonu”na karşı çıkışıyla dikkatleri üzerine çeker.

Modernite denilen sürecin oluşumundaki hazırlayıcı unsurlarından biri olan “aydınlanma çağı”nın köklü bir zihin değişikliğini de beraberinde getirdiği bilinmektedir. Batı dünyasında 17. ve 18. yüzyıllarda gelişen bu dönem, geleneksel, değişmez kabul edilen değer yargılarına karşın, özgürleşmeyi ve yeni bilgiye açık olmayı öngören, düşünsel temelli bir yaklaşım olarak ortaya çıkar. Yeni bir dünya görüşü, yeni bir ideal, entelektüel bir kültür ortamı yaratma ve bunu sonsuza değin sürdürme iddiasında olan bu düşünce sistemi, insanın şartlanmışlıktan kurtularak mutlu ve özgür bir dünyada yaşama hakkını savunmaktadır. Oya Batum Menteşe “Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm” başlıklı çalışmasında, modern çağda modern sanatçının aldığı tavrı şu sözlerle aktarır:

Modern sanatçı kendine özgü bir gerçeği, artık çok kişisel, kendine özgü bir dille, kişisel estetik biçimle ifade ettiği için büyük kitlelerle arasına sınırlar koymuştur. Ancak kendisi gibi seçkin bir kitleye hitap eder. Modern sanatçı gerçek anlamda “seçkin” bir sanat yaratır, bir üst kültür yaratır (1995: 276).

Modern insanın yeni yaşam anlayışı olarak “hümanist” yönelim de bu dönemle birlikte anlam kazanmaya başlamıştır. Sekülerleşme ve özneleşmenin öne çıktığı, etik olmanın ve doğruyu bulmanın erdem sayıldığı, yarından umutlu ve daha iyi bir dünya düzeni yaratma amacıyla hareket eden hümanist gelenek, 20. yüzyıla gelindiğinde artık, başyapıtlardan kurulu bir uygulama programı ile insanı uygarlaştırma işlevine katkı sağlar konuma gelir. Lukacs, klasiklere yüklenen ideolojik işlevin önemine şöyle vurgu yapar:

[T]oplumcu hümanizmin amacı noksansız insanî kişiliği yeniden kurmak ve onu, sınıflı toplumda uğradığı sapmalardan ve dağılmalardan kurtarmaktır. Bu kuramsal ve pratik perspektifler, Marx’çı estetiğin klasiklerle bir köprü kurma ve aynı zamanda kendi çağımızın yazınsal kavgalarının kalabalığında yeni klasikler keşfetme ölçütünü belirler. Eski Yunanlılar, Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoy, hepsi, insanî gelişimin büyük dönemlerinin uygun örnekleridirler, aynı zamanda bozulmamış insanî kişiliğin yeniden kurulması için verilen ideolojik savaşta işaret direği görevi görürler (1987: 12-13).

20. yüzyılın başlarında İngiltere’de öne çıkan ve edebiyat kanonu üzerine düşünceleriyle dikkati çeken iki isim Frank Raymond Leavis ve Queenie Dorothy Leavis’tir. Bu iki elitist edebiyat teorisyeni, *Kültür ve Anarşi*’nin (1869) yazarı Matthew Arnold’un yolundan giderek “büyük gelenek” denilen yüksek edebiyat söylemlerinden ve kanonlarından söz açarlar ve edebiyatı seçkin bir eylemler bütünü

olarak görürler. Üstkültüre özerklik tanıyan bu yaklaşımın anlayışına göre, bu kanonik metinler insanda zengin bir duyarlılık ve etik değerler kazandırmakla önemli bir işlevi yerine getirirler. F. R. Leavis, 1948’de yayımladığı *The Great Tradition* (Büyük Gelenek) adlı kitabında en önemli İngiliz roman yazarlarının “Jane Austen”, “George Eliot”, “Henry James” ve “Joseph Conrad” olduğunu ve bu yazarların ölümsüz sanat yapıtları kaleme alarak bir edebiyat geleneği oluşturduklarını iddia eder. Bu düşünce anlayışı, 20. yüzyılda İngiliz edebiyatının niteliğini belirlediği gibi, kültür ve medeniyet platformunda itibarlı bir disiplin olarak yerleşmesini de sağlamıştır.

20. yüzyılın sonlarına doğru artık, İngiliz edebiyatı da diğer dünya edebiyatları gibi üstkültür-alkültür, edebiyat-edebiyatdışı, seçkin-marjinal ayrımı gözetmeksiz yeni bir yönelim içerisindedir. Yeni tarihselcilik kuramı da bu anlayışla hareket eden ve edebiyat kurumuna özerklik atfeden yaklaşımlara karşı durduğunu her fırsatta dile getirir. Yeni tarihselciliğin önemli kuramcılarında Gallagher ve Greenblatt bu konuya şöyle yaklaşırlar:

Yeni Tarihselcilik, “majör” ve “minör” arasındaki ayrımın yanında, sanatta orijinallik fikri ve açıklayıcı bir terim olarak “dahi”nin statüsü hakkında soruların ortaya atılmasına yardımcı olur. Belli eserlerin sonunda klasik statüsüne eriştiği süreç yeniden gözden geçirilebilir. Kültürel olarak muhafazakâr bir bakış açısından risk, yüksek sanatta eşsiz bir şekilde kıymetli olan şeyi yitirmektir; bu noktada yeni tarihselcilik, estetik nesnenin zayıflamasını besler. [E]debi eserler, bir kutsal, öz-içerimli, kendi kendini haklı çıkaran bir mucize olmayı bıraktığı zaman ve teşvik ettiğimiz şüpheli havada ona atfedilen özel güçlerin en azından bazılarını yitirmeye başladığında, bunların sınırları eskisi kadar sağlam görünmemeye başlar ve eserler hayranlık deneyimi noktasındaki özel haklarını kaybederler. [Y]eni Tarihselci proje, sanatı “indirgemek”le veya estetik zevki gözden düşürmekle ilgili değildir; bunun yerine edebi eserleri şimdiye kadar yerleştirildiği dar sınırların *dışında* ama aynı zamanda bu sınırlar *içinde* şekillendiren yaratıcı gücü bulmakla ilgilidir (2008: 28-29).

Yeni tarihselcilik, tarih kurumunun üstanlatı olma edimini reddettiği gibi, edebiyat kanonunun yalıtılmış ve ayrıcalıklı konumunu da göz ardı eder. Artık tarih, sosyoloji, coğrafya, psikoloji, etnografya, edebiyat teorisi gibi pek çok disiplin, kültür pratiklerinde bir araya gelmekte ve çok disiplinli / disiplinlerarası bir alan yaratarak etkileşimsel bir süreçten geçmektedir. Greenblatt bir başka yazısında poetik ya-

pının estetize edilmesinden çok, onu var eden baskın güçlerin ve politik belirleyicilerin etkilerini araştırmayı daha öncelikli görür:

[Yeni tarihselci eleştirmenler] bütünleşmeden çok çözülmemiş çatışma ve karşıtlıkla ilgilenmişlerdir; merkez kadar kenarlarla da ilgilidirler; ve elde edilmiş estetik düzeni yüceltmektense o düzenin oluşumundaki ideolojik ve maddî temelleri araştırmaya yönelmişlerdir. 19. yüzyıl başı Almanya'sından kalma bu çifte miras, yüksek kültürü bazı ekonomik ve politik belirleyicilerin ötesine geçen bir estetik çabaya dayanan bağdaştırıcı bir uzlaşma alanı olarak görür. Eksik olan ruhsal, sosyal ve maddî direniş, inatçı, kaynaştırılmaz bir ötelik, bir uzaklık ve farklılık hissidir. Yeni tarihselcilik bu uzaklığı sağlamaya çalışmıştır (2002: 153).

Böylece yeni tarihselci ve postmodern bakış açısının etkisiyle modern dünyanın “seçkin” sanat anlayışı sekteye uğratılmıştır. Bu yaklaşımda artık “canonised art” (Menteşe, 1995: 279) denilen üstkültürün önde gelen nitelikli yapıtları ile altkültür ürünleri arasında hiyerarşik bir ayırım söz konusu değildir.

Edebiyat eleştirisinde önemli bir ivme kazanan biçimci yaklaşımların aksine yeni tarihselcilik, metin incelemelerinde “bağlam”ın da üzerinde durulması gerektiğini savunur. Onlara göre anlam, dilsel ve biçimsel çerçeveye indirgenmeden, hem bağlam hem de metnin nitelikleri göz önünde tutularak yorumlanmalıdır. Munslow tarihsel söylemin tanımını yaparken, “anlam”ın sözce ya da metnin yer aldığı biçimsel yapı ve “bağlam”dan türetilen ortak bir dil kullanımıyla gerçekleştiğini söyler (Munslow, 2000: 57). Böylece yeni tarihselci yaklaşım, okurun ilgisini doğrudan metne olduğu gibi, yazıldığı tarihsel döneme de odaklaştırmayı sağlar.

Tarihsel metnin oluşumunda, tarih yazıcısının kültürel birikimi ve önceki dönemlerde yazılan metinlerin etkisi de yeni tarihselciler tarafından göz ardı edilmez. Dolayısıyla tarih anlatılarının yaratıcısı tarafından hangi bakış açısıyla, hangi ideolojik, kültürel ve siyasi söylem çerçevesinde olduğu, sorgulanması gereken hususlar olarak gündeme gelir. Bu yüzden “anlam” da tarihsel söylem içerisinde kesin, öz ve sabit olmaksızın kaygan bir zeminde varlık gösterir. Anlamsal değişkenlik, geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki dilsel ve söylemsel yapıdan ileri geldiği için, tek bir doğru, gerçeklik ve saydamlık gibi kavramların kalıplaşmış yargıları da temelinden sarsılır. Geçmişin katıksız günümüze nakli bu durumda olanaksız görünmektedir. Tarih anlatısını kaleme alan kişi de kendi zaman düzlemindeki dilsel çağrışımları, yan anlamları, kuramsal bakış açılarını, ideolojik söylemi kullanarak geçmişi yeniden ele alacaktır. Bu durumda yeni tarihselcilere göre, bir yazınsal yapıtı hem kendi za-

man diliminde hem de onu izleyen zamansal süreçte değerlendirmek gerekir. Bu sayede metnin ürettiği anlam ile tarihsel koşulların öne sürdüğü anlam arasındaki politik ve kültürel boyutlar da gün yüzüne çıkarılır.

Bağlamın bir metin olarak düşünülmesi gerektiğini savunan postmodern tarih kuramcılarının biri LaCapra'dır. LaCapra bağlamın birbirine etki eden çoklu metinsel iletişiminden söz eder (Aktaran Opperman, 2006: 15). Bağlamlar da tarihsel söylemler gibi, sosyo-kültürel yapı içerisinde birbirleriyle etkileşir, çoğalır ve devrim hâlini alırlar. Böylelikle bir dönemin belirgin, sabit bir bağlamı olduğundan söz etmek de mümkün görünmemektedir.

Aynı tarihsel döneme ait yazınsal ve yazınsal olmayan metinlerin birbirine paralel olarak okunması, yeni tarihselci yaklaşımda ortaya birden çok bağlam çıkarmaktadır. Yeni tarihselciler geçmiş bir dönemin kültürel sistemini incelerken, o sistemi oluşturan merkezileşmiş öğelerden çok marjinal olmuş öğelerin önemini araştırır, kültürel oluşumların ve tarihsel bağlamın yeni yorumlarını yaparlar (Opperman, 2006: 30).

Yeni tarihselcilik özü dolayısıyla bir dış eleştiridir, yazınsal metinleri tarihi ve kültürel çevreleri temelinde değerlendirir ve metin içinde saklı olan “ideolojik işlev”leri gün yüzüne çıkarmaya çalışır. Ancak diğer dış eleştiri yanlısı akımların aksine yeni tarihselcilik, tarihin kendisinin de bir kurmacadan ibaret ve geçmiş gerçekliğe ulaşmanın ancak temsil / tasavvur yoluyla mümkün olduğu üzerinde durur.

Yeni tarihselciler belli dönemlerdeki iktidar yapılarının, ideolojik tutumların, birtakım kavramları, davranış biçimlerini, karşıtlıkları ve hiyerarşileri ürettiklerini ve bunların neyin doğru, neyin yanlış olduğunu, neyin kabul edilip edilmediğini belirleyen bir üstkurum olarak işlevlerini ortaya koyarlar. Tosh'un da değindiği gibi tarihsel kayıtlar, herhangi bir dönemden günümüze kalan kaynakların büyük çoğunluğunu yaratmış olan hâkim sınıfların damgasını taşır (1997: 125).

İşçi, yeni tarihselcilere göre hâkim ideolojinin tarihin içeriğini oluşturmadaki etkisini şöyle açıklar:

Yeni tarihselcilerin gözünde tarih mutlak gerçekleri yansıtmaz; tarih belirli ideolojilerle yaratılmış ve güç kazanmış bir metindir. Öyleyse tarih tıpkı edebiyat gibi yorumla açık bir söylemdir. Bu söylem bir dış gerçeği aktarıyor gibi görünse de aslında bir “canlandırma”dır, belirli bir döneme ait “ideolojik ürünlerden” ya da “kültürel dizgilerden” oluşan sözselsel bir yapıdır. Bu sözselsel yapı bir döneme ait güç ilişkilerini

yansıtır ve hakim ideolojinin yayılmasını ve sağlamlaşmasını sağlar ama her zaman mutlak gerçekleri yansıtmaz. Bu nedenle kesintisiz ve ulaşılabilir bir tarih değil, “tarihler” vardır (2001: 192).

Kültür ideolojik güç ilişkileri içinde biçimlenir. Hem tarih hem de edebiyat disiplini politik ve ideolojik olarak dönemin kültürel güçlerinin ürünü olarak görülür. Tarihyazımı da yazınsal metinler gibi, kendilerini üreten kültürün empoze ettiği değerler ve alışkanlıkların etkisindedir. Michael Roth’un değindiği gibi, iktidarı elinde bulunduranlar bu iktidarlarını aklileştirmek için tarihe başvururlar (Aktaran Munslow, 2000: 184). Munslow da tarihin çağdaş toplumlarda iktidar düzenlemeleri üzerine temellendiğini savunur. Yazılı tarih her şeyden önce iktidarın dağıtılması ve kullanılmasının başlıca aracıdır. Ona göre, tarih yazma biçimi başka herhangi bir anlatı gibi iktidarın kullanımına ve kötüye kullanımına açıktır:

Tarihsel verilerin bir anlatı içinde örgütlenmesi eylemi, kendi başına yalnızca “haki-ki” bir gerçeklik yansıması oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda, geçmişe sahte bir tutarlılık vererek, çağdaş toplumlarda iktidar uygulamanın bir mekanizması olarak da hizmet edebilir (Munslow, 2000: 28).

Yeni tarihselci eleştirmenler Rönesans dönemi metinlerini incelediklerinde, saray, devlet, kilise, aile gibi kurumların erkek egemen söylemlerini ve insanın bireyleşme sürecindeki etkilerini çözümlerler. Metin analizleriyle ortaya çıkan güç ilişkilerinin varlığını, anlamını ve işlevini göstermeye çalışırlar. İşçi (2001: 205), Rönesans metinlerinin birçoğunda didaktizmin ideolojik mücadele stratejisi olduğunu iddia eder. Cox ve Reynolds ise, Rönesans dönemi metinleri üzerine yapılan bütün incelemelerde, dünya ve metin arasındaki, gerçeklik ve onun temsili arasındaki etkileşimin üzerine gölge düştüğüne dikkat çekerek, belirli insanlar tarafından, belirli bağlamlar içerisinde, belirli araçlarla ve belirli amaçlar için yaratılan kültürü, “politikleştirilmiş kültür” olarak tanımlarlar (1993: 28).

Yeni tarihselciler, önceleri metinlerdeki ideoloji eleştirisi ve güç ilişkileri üzerine çalışmış, yoğun tartışmalar yapmışlardır; sonra giderek söylem analizine eğilip eleştiri anlayışlarının yönünü değiştirmişlerdir (Gallagher-Greenblatt, 2008: 27).

Geçmişte yaşanmış her türlü tecrübenin, yazılı metinler ışığında aydınlatılabileceği görüşü, “metinlerarası etkileşim”i de ister istemez devreye sokmaktadır. Bu anlamda her tarihsel metin, kendi içinde başka bir tarihsel metni de barındıracağı için

ortaya kompleks bir yapı çıkmaktadır. Tarih araştırmacısı, geçmiş belgeleri okurken var olanı, kendi yetiştiği ortamda edindiği dil yetisiyle yeniden kurmaya çalışacaktır. Böylece tarihsel gerçeklik geçmişten arta kalan söylemlerin yanı sıra, devinim hâlinde yeni bir dille yazılan yaratıcı bir eyleme işaret eder.

Yeni tarihselcilere göre, “asıl” olana hiçbir zaman ulaşamayacağı gibi, her yazılı tarihsel metin de önceki ya da başka bir “yorum”un yorumlanmasıdır. Dolayısıyla her tür tarihsel bilgi metinsel bir okuma olduğu kadar, her çağın kültür dünyası içinde “metinlerarası” bir biçimde var olur. Tarihsel bilgide geçmişin gerçek anlamına ulaşma şansı çok düşükse, kaydedilen ve ulaşılabilen delillerin ürettiği anlamı analiz edebilmenin tek yolu metinlerarası alanda aranacak anlama içkindir. Jenkins’in de dediği gibi, “Geçmiş, olup bitmiştir ve tarih, tarihçilerin uğraşlarında ondan çıkarttıkları şeydir. Tarih, tarihçilerin eseridir. [T]arih (tarihyazımı); metinler arası, dilsel bir kuruluştur.” (1997: 19)

Artık tarihsel veriler, kati tezler olarak düşünülmez. Yazınsal metinler politika, ekonomi, siyaset, tarih, sosyoloji gibi disiplinlere ait metinlerle iç içe girer. Edebî metinler, diğer edebiyat dışı metinlerle karşılıklı etkileşime girerek aydınlatılır ve Greenblatt’ın deyişiyle bunlar arasındaki “sınırlar geçirgenleşir” (Aktaran İşçi, 2001: 212).

1.4. Tarihe İlgili Duyan Postmodern Roman

18. yüzyıla değin tarihin yazınsal ve kurmaca boyutu, 19. yüzyılda tamamen göz ardı edilse de 20. yüzyılın sonlarında radikal bir şekilde yeniden gündeme gelecek postmodern sahada can bulur. Böylelikle tarihin nesnelliği tartışmaları da soluk kazanır. Tarih ve kurmaca arasındaki sınırlar yeniden ortadan kalkarken, postmodernizm ve postyapısalcı kuramların etkisiyle, bilinen ve alışlagelmiş “gerçekçilik geleneği”nin yerini; göreceli, çelişkili, değişken, esnek, bütünlük fikrinin olmadığı, kuşkucu, anlam boşluklarıyla dolu bir anlatı biçimi alır. Mentеше, postmodern görüşün gerçeklik algısını şöyle aktarır:

[B]ugün insanın hiçbir konuda “gerçek”i en doğru şekli ile bildiğinden söz etmek mümkün olamaz. İnsan doğruları veya genel anlamda ve de herhangi bir bağlamda gerçeği hiçbir zaman bilmemiştir, ancak onun kurmaca şekillerini görmüştür; çünkü “mitos”lardan günümüze, bize gerçeği anlattığını savunan her türlü yapıt ve anlatım türü sadece gerçeğin yorumu ve kurmaca anlatımından başka bir şey değildir.

[G]ünümüzde artık “yorum”un doğruluğu değil de inandırıcılığı önemli olduğu için, gerçek belki de hiç bilinmeden kalmaktadır. Kısaca postmodernizm bize gerçeklerin kurmaca yapılarını anlatmaya çalışır; bize doğruların doğadan veya evrenden doğal olarak gelmediğini, kültür tarafından kabul ettirildiğini söyler. Postmodernizme göre dünyayı hepimiz kültürümüzün söyleminden, yani bir dizi geleneklerden, yerleşik ve sosyal olarak kabul edilmiş anlamlar sisteminden tanırız (1995: 278).

Yeni tarihselciler tarafından tarihin yazınsal-kültürel bir pratik olarak tanımlanması, tarihi günümüz postmodern bağlamı içine yerleştirir (Munslow, 2000: 32). Bu bakımdan postmodern roman, geleneksel tarih anlayışına eleştirel bir bakışla yaklaşan yeni tarihselcilik kuramıyla benzer oluşumlara sahiptir. Postmodern romanın tarihe yüzünü dönmesi, dünya edebiyatında 1980’li yıllardan beri artarak devam eder. Araştırmacıların İngiliz romanları üzerine yaptıkları çalışmalarda, tarihte yer alan boşlukların, bilinmezliklerin metinsel oyunlar yoluyla yazarlarca yeniden kaleme alındığı ve tarihin kurmaca düzlemde yeniden boy gösterdiği görülür.

Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan gibi düşünürler, gerçeğin ancak dil yoluyla metnin oluşturduğu bir olgu olduğu fikrinde birleşirler. Menteşe, postmodern dünyada “dil”in kurmaca yaratma edimini şu sözlerle anlatır:

Tüm kurumlar ve onların getirdiği sistem, kavram ve doğrular, insan yapısı yani kurmacadır. Gerçekleri göreceli ve tartışmaya açıktır. Gerçek varsa her zaman insana yorumları ile ulaşmıştır. Doğrunun tam bilinmemesi ya da bilinmemesi, sistemlerin kabul edilmesini sağlayan bir durumdur. Postmodernizm özellikle kavramların kurmaca yapısına dikkati çeker; çünkü kavramlar, dolayısı ile anlamlar, insana ve doğaya yabancı olan “dil” tarafından yaratılmışlardır. Dilden önce kavram yoktur, ancak dilin yarattığı anlamlar kurmaca olduklarından, yani sözcükler ile anlamları arasındaki ilişki gelişigüzel ve değişken olduğundan, dil açıklık değil ancak görecelik getirebilir (1995: 277).

Geçmişin yeniden oluşumu aşamasındaki yazınsal süreçte hakikatin ne olduğu sorgulanırken; metin, dil tarafından kurulan tarihsel gerçekliğin yanıltıcılığını da sunmaktadır. Dolayısıyla tarih, birbirinden apayrı birçok anlama açılım yapan bir varlık alanı olarak postmodern romanda yerini alır. Bu anlayışla kaleme alınan romanlarda “tarih” sorunsallaştırılarak, geçmiş yeniden gözden geçirilir. Bu romanlarda geçmiş, tarihsel belgelere dayanarak aktarılmış gibi sunulmakta, bu yolla tarihte görülen kesiklik ve kopukluklar üzerine metinsel oyunlar oynanmaktadır. Linda Hutcheon’un (Aktaran Opperman, 2006: 21) belirttiği gibi, “tarih ve edebiya-

tın kesinlikle insan ürünü (yani nesnel olamayacağı) olduğu iddiası” postmodern romanın temel konusudur. Geçmişin olaylar dizisi postmodern roman için zengin bir kaynak teşkil eder.

Postmodern romanda tüm kavramlar kurmaca oldukları gibi, mensup oldukları söylem topluluğuna ilişkin izleri de bünyelerinde taşırlar. Tarih, bu anlamda da postmodern roman için fonksiyonel bir araçtır. Böylelikle yazarın denetimi olmadan -ya da bilinçli bir denetimle- kimi söylem gruplarının kavramları, doğruları, politik bakışları vs. metne aktarılır. Daha işin başında yaratıcı eylemin müdahalesiyle gerçeklik algısı yitime uğrar. Gerçeği en doğru şekilde yansıttığını iddia edenler bile, aslında belli bir görüşün, kişi ya da kişilerin bakış açısından ve söylem biçimi içinden gerçeği verirler.

Postmodern roman, tarihi bir üstanlatı olarak tanımlayan geleneksel anlayışı da reddeder. Tarih dil yoluyla yeniden yazılabilen, sürekli devinim hâlinde, değişen, öykülemenin ötesinde tek ve mutlak olan hakikati yadsıyan bir oluşum olarak romanlara girer. Metnin kurmaca olma özelliği ön plana çıkarken, anlatımın içerisine tarihin yanı sıra sosyoloji, siyaset bilimi, felsefe, dilbilim, psikoloji, din, mitoloji, biyografi gibi pek çok disiplin de girer. Mantıksal bir düzene ve bütünlük fikrine meydan okuyan, anlam boşlukları ve zıtlıkların sürgittiği, yeni biçimsel arayışlar, dil oyunları, çelişkili, esnek, başıbozuk anlatımlar ve kararsızlıkların yanında garip, saçma, absürt bir roman dokusu, bilinen ve alışlagelmişin çok üstüne çıkarak bir sıçrama yapar. Postmodern tarih romanları, “[g]eleneklerin içinden yazılıyormuş gibi görünüp onları kendi içlerinden yıkıp değiştirirler” (Opperman, 1992: 251).

Postmodern roman yazarı anlatısında tarihsel kayıtlara göndermeler yaparken, anlam kaymalarına odaklanarak tarihteki belirsizlik ve boşlukları yaratıcı edimiyle doldurur. Roman yazarı tarihte göz ardı edilmiş, marjinalleşmiş, çelişkili kimi olguları daha belirgin hâle getirerek romanının merkezine yerleştirir. Tarihi yansıtmının yanıltıcılığı da yaratıcı eylemin varlığıyla perçinlenir. Tarihsel geçmiş yazıya geçtiği andan itibaren kurmaca bir yapıya bürünmektedir. Postmodern tarih romanlarında, resmî tarihte adı geçen kişiler ve kurgusal kişiler bir arada yer alırken, belli bir tarihsel dönem yeniden yorumlanmaktadır. Her tarihsel kişi, dönem ya da vaka, her yazımda yeni yorumlara açık potansiyel bir metin olarak karşımıza çıkar. Opperman’ın da değindiği gibi “tarih ve kurmaca”, “metin ve bağlam” ikili karşıtlıklar olmaktan

çıkarak birbirlerini bütünleyen ögeler olarak romanda yerini alır (2006: 68). Bu romanlarda tarihsel olan güncelleşirken, evrensel olana karşı yerel olan ön plana çıkmaktadır (Yalçın-Çelik, 2005: 44). Ayrıca gerilim duygusu yaratma amacıyla polisiye roman kurgusundan da yararlanırlar.

Postmodern tarih roman okuyucusunun profili de yeni bir okuma sorumluluğu ile bir üstokur olma konumuna gelmiştir. Postmodern tekniklerle donatılmış bu tarihsel romanların okuyucusu, özel bir okuma tavrı geliştirerek metne yaklaşmak durumunda kalmıştır. Geleneksel, pasif, dışarıdan gözleyen bir öznenin yerini bu kez, metin içi boşlukları dolduran, kendi yorumuyla yeniden biçimlendirerek bir üstanlatı oluşturan birey almıştır.

1.5. Yeni Tarihselciliğe Yönelik Eleştiriler

Postmodernizmin etkisi ve yeni tarihselci bir bakış açısıyla yazılan, kurmaca gerçeklik içerisinde değerlendirilen bu tarihsel romanlar, tarihi çarpıtma, bilinen gerçeklerden uzaklaşma, onu farklı perspektifte ele alıp yalan yanlış savlarla gündeme getirme gibi nedenlerle eleştirilmişlerdir. Tarihsel gerçekliğin dışına çıkılarak kaleme alınan romanları affedilmez bir hata olarak değerlendiren Sadık Tural, bu konuda şunları söyler:

Tarihî romanın kuruluşu ve ifade tarzı sırasında, konu edilen devrin duyma, düşünme ve sistemine, tarihî belge, hatta menkıbeden gelen bilgi ile uymayan malzemeye yer verilemez. Tarihî olay ve kişileri tahrif etmek, bir art niyet olmasa da, affedilmez hatadır. *Devlet Ana* (Kemal Tahir) romanındaki yozlaştırılmış Yunus Emre tipi bu açıdan değerlendirilmelidir (1982: 226).

Hohendahl ise “uzun vadede, yeni tarihselci yaklaşım estetik anın kaybolduğu bir doku yaratabilir” (Aktaran Uslu, 2008: 17) derken, yeni tarihselcilerin estetik tecrübeyi arka plana itmelerindeki tavrı hedef alır. Ancak Greenblatt, sanatı indirgemek, estetik zevki gözden düşürmek gibi bir dertleri olmadığını belirtir:

Projemiz, hiçbir zaman, sanatsal temsillerin gücünü, hatta en zorunlu gerekliliklerde bile, azaltmak veya küçümsemek olmadı. Fakat bu gücü takdir etmemizin temsilleri ortaya çıkaran kültürel matrisleri yok saymayı ya da temsillerin dile getirdiği fantezileri eleştirmeden onaylamayı gerektirdiğine de inanmadık (Gallagher-Greenblatt, 2008: 27).

Greenblatt bu sözleri söylerken, sanatta “orjinallik fikri”, “dâhinin statüsü”, “kanonik yapıtlar”, “yüksek kültürel metinler” gibi olguların yeniden gözden geçi-

rilmesi gerektiği üzerinde durur. Böylelikle onlar için, yazınsal metinlerin şimdiye kadar yerleştirildiği dar sınırların dışına çıkılarak yaratıcı güce ulaşma çabaları temel hedef hâline gelmektedir (Gallagher-Greenblatt, 2008: 28-29).

Yeni tarihselcilerin tarihin üstanlatı olma edimine karşı çıkararak, ikincil konuların, marjinal toplulukların, gündelik yaşamın vs. eleştiri alanına dâhil edilmesi, kimi eleştirmenler tarafından aşırıya kaçma olarak değerlendirilir. Örneğin Walter Cohen “Political Criticism of Shakespeare” adlı çalışmasında yeni tarihselcilerin, önemsiz, belirsiz, hatta tuhaf şeyleri ele almaya meyilli olduklarını; rüyalar, halkın ya da soyluların bayramları, büyücülük suçlamaları, cinsellik hakkında yazılmış yazılar, günceler ve özyaşam öyküleri, giysi tarifleri, hastalık raporları, doğum ve ölüm kayıtları, delilik hikâyeleri gibi konuları araştırma alanına dâhil ettiklerini söyleyerek onları eleştirir. Greenblatt ise yapılan eleştirileri ve böyle ilgilerin tuhaf görünmesini inanılmaz karşılar. Bu ona göre, tarihsel anlayışın sınırlarının ne kadar daraldığının, o sınırların kırılmasının ne kadar gerekli olduğunun göstergesidir. Greenblatt sözlerini şöyle sürdürür:

[C]ohen’in saydığı kültürel uygulamalardan (ki bunlara daha pek çokları eklenebilir) hiçbiri, Rönesans edebiyatı veya sanatı üzerinde yapılan bir incelemede “önemsiz” değildir ya da olmamalıdır; tam tersine, her biri o dönemin vücudu düzenleme yöntemlerini, bilinçli ve bilinçsiz ruhsal taktiklerini, marjinalleri ve sapkınları tanımlama ve onlarla uğraşma yollarını, güç gösterme ve hoşnutsuzluğu ifade etme mekanizmalarını, kadınlara yaklaşımını anlayabilmek için önemlidir. [Y]eni tarihselci eleştirmenler büyücülük suçlamaları, tıp kılavuzları ya da giysiler gibi kültürel ifade yollarıyla ham maddeler olarak değil “pişmiş” maddeler olarak, onları üreten toplumun yaratıcı ve ideolojik yapılarının karmaşık simgesel ve somut ifadeleri olarak ilgilenirler (2002: 153-154).

Bazı araştırmacılar da yeni tarihselciliğin tarihsel eleştiriye getirilen yeni bir Marksist yorum olmaktan öteye gidemediğini iddia ederler. Kimileri de sunulmanın hermenötiğin geleneksel yolundan çok da sapmayan bir çözümlene olduğunu dile getirirler (Porter ve Veenstra’dan aktaran Günay-Erkol, 2010: 238). Yeni tarihselciliğin kuramsal toplamacılığı üzerine yüklenen ve bu bağlamda yoğunlaşan eleştirilere karşı Çimen Günay-Erkol önemli bir tespitte bulunmaktadır:

Oysa Yeni Tarihselcilik, tarihsel hermenötik, Marksizm, feminizm ve post-yapısalcılık gibi yaklaşımlara önemli ölçüde örtüşen bir bakışa sahip olmasına karşın, bunlardan fazlasıdır; çünkü, bütün bu eleştirel yaklaşımları içinde bütünleştirir ve parçaların toplamından fazlasına işaret eden bir karmaşık sistem kurar. Bir eleş-

tirmenin esprili bir dille ifade ettiği gibi, Yeni Tarihselcilik, tekerleği yeniden icat ediyor gibi görünmesine karşın, yazınsal çözümlemelere özgün katkı sağlamaktadır (2010: 238-239).

Uslu “Greenblatt’ın Yeni Tarihselci Eleştirisi” başlıklı makalesinde, Jürgen Pieters ve James Winn’in yeni tarihselciliğe olan eleştirel yaklaşımlarına da değinir. Buna göre Pieters, Greenblatt’ın tarihselcilik eleştirisinde belirsizlik yaratan taraflar olduğu kanısındadır. Greenblatt, birbirine tamamen zıt yaklaşımları olan Ranke’ci ve Hegel’ci tarihselcilikleri aynı çatı altında toplamaya çalışmakta ve bu iki ayrı okulu “klasik tarihselci” adı altında reddetmektedir. Pieters böylesi bir yaklaşımı kabul etmez ve aradaki ayrımı göz ardı eden Greenblatt’ı eleştirir. Üstüne üstlük Greenblatt bir tür “anlatısal tarihselcilik” yapmakta, tarihselciliğin dışına çıkamamaktadır. Bu durumda yeni tarihselciliğin, tarihselciliğin dışında bir yaklaşım olduğu iddiası geçersizdir. James Winn de Greenblatt ve arkadaşlarının edebiyat eserlerini tarihselleştirme yöntemlerini “sürdürülebilir” bulmamaktadır. Ona göre, yeni tarihselcilikte bu seçme ayıklama ve hikâye kurma meselesi bir beceri işidir, yani yöntemsel bir sorun değildir (Pieters ve Winn’den aktaran Uslu, 2008: 6).

Feminist eleştirmenler de yeni tarihselcileri, yazınsal metinlerdeki tarihleri, kurumları ve ideolojileri çözümlerken kadının konumunu yeterince vurgulamadıkları için eleştirirler. 1986’da Batı Berlin’de yapılan “Uluslararası Shakespeare Konferansı”nda feminist eleştirmenlerin hoşnutsuzluklarını dile getirirler. Daha sonra Nisan 1988’de Boston’daki Shakespeare Konferansı’nda da tepkilerini açığa vururlar (İşçi, 2001: 8).

1980’li yıllardan sonra hızla yaygınlık kazanan postmodern tarih romanları, bilinen, kabul görmüş söylemleri, mutlak, kuralcı ve üstkültür ürünü olarak benimseyen tarih bilincini sorgulayarak, tarih ve roman arasındaki benzerlikleri ön plana çıkarıp sınırları ortadan kaldırır. Bu romanlar postmodernizmin üstkurmaca tekniğiyle tarihe yaklaşırken, bu disiplinin yeniden gözden geçirilip üzerine düşünülmesi gerektiğini anıştırırlar. Yeni tarihselci ve postmodern ölçütlerle tarihe yaklaşım, beraberinde pek çok yerleşmiş kanaatin de yitimini getirmektedir. Postmodern romanın tarihe dönüşü, yansıtmacı-gerçekçi yaklaşımları bozguna uğratmaktan çok, romana getirilen ilerici bir hareket olarak değerlendirilmelidir. Günay-Erkol’un da vurguladığı gibi “Yeni Tarihselcilik, 19. yy. tarihçiliğinden bugüne dek uzanan tanıdık temeller üzerinde yükselse de, ortaya çıkan özgün bileşke nedeniyle ‘yeni’dir” (2010: 238).

1.6. Türkiye’de Yeni Tarihselci Çalışmaların Görünümü

1980’lere gelindiğinde, bütün dünya edebiyatlarında olduğu gibi Türk edebiyatında da değişen sanat anlayışının izleri görülmeye başlanır. Bu yansımanın bir sonucu olarak tarihsel roman yazımında da birtakım yeni yaklaşımlara eğilim artar. Dolayısıyla bu yeni roman tarzının yeni eleştiri biçimleri geliştirmesi de kaçınılmaz olur. Henüz yetkin bir kaynakça oluşmasa da 1990’ların sonuna doğru Türkiye’de de yeni tarihselciliğe olan ilgi giderek artar. 1980’lerin başında Amerika ve Avrupa’da tartışılmaya başlanan yeni tarihselcilik, yaklaşık on yıl sonra Türkiye’de dikkatleri üzerine çekmiş ve bu konudaki kaynak niteliğindeki çalışmalar Türkçe’ye çevrilmeye başlamıştır. Bu konuda yapılan çeviriler, tanıtıcı bilgiler ve uygulama örnekleri Türk edebiyatı açısından öncü çalışmalar olarak değerlendirilebilir.

Üniversitelerde özellikle Batı Dilleri ve Edebiyatları bölümlerinde yeni tarihselci eleştiri kuramına dayanan lisansüstü çalışmalar yapılmıştır. Bugüne dek bu alanda yapılmış çalışmalar şöyle sıralanabilir: Aytül Özüm’ün “New Historicism in Theory and Fiction: A Study of Three Contemporary British Novels (Graham Swift’s *Waterland*, A. S. Byatt’s *Possession* and Derek Beaven’s *Newton’s Niece*)” (1999) [Edebiyat Kuramı ve Romanda Yeni Tarihselcilik: Üç Çağdaş İngiliz Romanı Üzerine Bir Çalışma (Graham Swift’in *Waterland*’ı, A.S. Byatt’ın *Possession*’ı ve Derek Beaven’in *Newton’s Niece*’i)], Serdar Öztürk’ün “A New Historicist Approach to James Joyce’s *Dubliners*” (2000) (James Joyce’un *Dublinliler* Adlı Eserine Yeni Tarihselcilik Metoduyla Bir Yaklaşım), Bilal Genç’in “*Karanlığın Yüreği* Adlı Romana Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım” (2003), Mustafa Şahiner’in “Re-Reading Shakespeare: A New Historicist Reading of Shakespeare’s 1 and 2 Henry IV, Henry V and 1, 2 and 3 Henry VI Plays” (2004) (Shakespeare’i Yeniden Okuma: Shakespeare’in 1 Ve 2 Henry IV, Henry V, ve 1, 2 And 3 Henry VI Oyunlarını Yeni Tarihselci Açıdan Okuma), Evrim Doğan’ın “A New Historicist Account of Medieval/Feudal Relations In English Drama During The Renaissance” (2005) (Rönesans Dönemi İngiliz Tiyatrosunda Ortaçağ/Feodal İlişkilerin Yeni Tarihselci Yöntemle Araştırılması), Damla Erlevent’in “Halide Edib Adivar’ın Son Dönem Romanlarında İstanbul’da Gündelik Hayat ve Müzik” (2005), Esin Kumlu’nun “The Contemporary Reading Of Edith Wharton: The Inner Chambers Of The Age Of Innocence” (2007), Göktuğ Yücel’in “David Lodgeun *Small World (Dünya Küçük)* Adlı Romanına Yeni Tarihselci Bir

Yaklaşım” (2007), Mevlüde Zengin’in “A Study On Joseph Conrad’s Heart Of Darkness, Lord Jim And Nostromo In A New Historicist Perspective” (2007) (Joseph Conrad’ın Deart Of Darkness, Lord Jim ve Nostromo Romanlarının Yeni Tarihselcilik Bağlamında İncelenmesi), Ercan Kaçmaz’ın “Harold Pinter’in One For The Road ve Mountain Language Adlı Eserlerine Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım” (2008) (A New Historicist Approach To Harold Pinter’s Works: One For The Road And Mountain Language), Fatih Öztürk’ün “A New Historicist Approach To Rose Macaulay’s The Towers” (2008) (Rose Macaulay’in Trabzon Kuleleri Adlı Eserinin Yeni Tarihselci Eleştiri Metodu İle İncelenmesi), Çimen Günay-Erkol’un “Türk Edebiyatında Soğuk Savaş Erkeklikleri: 12 Mart Romanları Üzerine Bir İnceleme” (2008), Kubilay Geçikli’nin “Raymond Williams’in ‘People Of The Black Mountains’ Adlı Romanının Yeni Tarihselci İncelemesi” (2010) bu bağlamda ele alınan çalışmalardır. Görüldüğü gibi, yapılan tez çalışmalarının büyük bir çoğunluğu Batı edebiyatı ürünleri üzerinden inceleme kapsamına alınmıştır.

Yeni tarihselciliğin uygulama örnekleri ile Greenblatt üzerine yapılan çeviriler sayesinde, eleştiri kuramının ve Greenblatt’ın tanınması sağlanmış, az da olsa Türk edebiyatı üzerinden benzer çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. 2001 yılında yeni tarihselciliğin isim babası sayılan Stephen Greenblatt’ın *Shakespearean Negotiations* adlı kitabı Nilgün Pelit tarafından Türkçeye çevrilmiştir. 2004’te *Teori ve Eleştiri* adlı derleme kitabının bir bölümünde yine Greenblatt’tan Türkan Mignon’un bir çevirisi yer almıştır. 2006’da Gabriel Egan’ın *Shakespeare and Marx* adlı yeni tarihselci bakış açısıyla yazdığı kitabı, Ahmet Fethi Yıldırım tarafından çevirisi yapılarak yayımlanmıştır. Edebiyat eleştirisi dergilerinden “Kritik” de yayın hayatına başladığı Mart 2008’deki ilk sayısını “Yeni Tarihselcilik” dosyasına ayırmıştır. Bu dergideki Greenblatt ve Gallagher’ten Berat Açıl’ın çevirdiği “Yeni Tarihselciliği Uygulamak” başlıklı yazı ile dosya kapsamında ele alınan yazılar ve uygulama örnekleri yeni tarihselciliğin tanıtılması bakımından ufuk açıcı olmuştur.

Yeni tarihselcilik kuramının argümanlarını tartışmaya açan ve uygulama örnekleriyle bu konuda yapılmış öncü çalışmaların da altı çizilmelidir. Serpil Opperman, 1999’da yayımlanan *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman* başlıklı çalışmasında, postmodern kurguyla yazılmış tarihsel roman örnekleri üzerine yeni tarihselci bir okuma deneyimi ile yazınsal metinlerin tarihselli-

ğine odaklanırken, tarih ve edebiyat arasındaki sınırların belirsizliğine de işaret etmektedir. Günseli Sönmez İşçi'nin 2001'de yayımlanan *Yeni Eleştiriden Yeni Tarihselci Eleştiriye Macbeth* adlı çalışması da birkaç yazınsal kuramın yanı sıra tiyatro örneği üzerinden yeni tarihselci bir bakışın örneğini sunan önemli bir çalışmadır. Dilek Yalçın-Çelik de 2005'te yayımladığı *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları* adlı çalışmasında, kuramsal çerçeveyi çizdikten sonra araştırma evreni olarak tarihî romanın dünya ve Türk edebiyatındaki gelişiminden bahsetmekte, son olarak dört farklı Türk yazarına ait tarih romanlarını ele alarak yeni tarihselcilik kuramının uygulamalı örneklerini vermektedir. Bunlar arasında "Eski Zaman Mucitlerinin İnanılmaz Hayat Öyküleri Kitab-ül Hiyel: *Hiyel* mi Yoksa *Hayâl* mi?" başlıklı incelemesi, İhsan Oktay Anar'ın ikinci romanına dayanmaktadır. Yalçın-Çelik'in bu çalışması bakış açısı ve sağladığı verilerle yol gösterici çalışmalar arasındadır. Ayrıca Türkiye'de çeşitli yayın kanallarıyla yeni tarihselcilik hakkında yazılar yazılmaya başlanmış, Türk ve dünya edebiyatları üzerine çeşitli analiz denemeleri yapılmıştır. Araştırmacılar tarafından giderek ilgiyle karşılanan bu çözümleme yöntemi, yakın gelecekte daha da popüler hâle gelerek yerleşik kuramların yanında kendine önemli bir yer edinecek gibi görülmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARI ÜZERİNE YENİ TARİHSELÇİ BİR OKUMA

2.1. Yazınsal Bir Etkinlik Olarak “Tarih”in Kurmaca Düzlemindeki İşlevi

Postmodern tarihsel romanlar olarak Anar'ın romanlarına bakıldığında, hem tarihin bir fon olarak kullanıldığı hem de belirsiz tarih bilgisinin öne çıkarılıp yeniden işlendiği görülür. Tarih, romanların düşünsel yapısının takdimi için bir araç işlevindedir. Klasik tarih romanlarında ön plana çıkan büyük tarihsel kişilikler ile onların şanlı zaferleri ve millî devlet fikrinin telkini gibi hususlar, Anar'ın romanlarında tarihsel süreç içinde şekillenen düşüncelerin güncel tarihle sentezlenmesi olarak belirir. Yani Anar, belirli bir bilinç düzeyinden hareketle, kendi çağında yaşananlarla metnin tarihsel bağlamı arasında ilişki kurar. Resmî tarihte yer alan kişi, zaman, mekân ve olaylar, satır aralarında tarihsel arka planı vermekle birlikte, tarih söylemi içerisindeki belirsizlikler Anar'ın yorumu ve yazınsal üslûbuyla şekillenir. Bu sayede okur, geçmişî farklı açılardan görmekte ve tarihsel gerçekler üzerine yeniden düşünmektedir. Böylelikle tarihsel materyalin neden romana dâhil edildiğinden ziyade, “nasıl” bir anlatımla sunulduğu öncelikli hâle gelmektedir. Romanlardaki kişi, zaman, mekân ve olayların resmî tarih kaynaklarına dayanarak sunulması, aktarılanların okuyucu açısından inandırılma çabasının da bir yansıması olarak görülür. Resmî tarih söylemi içerisinde, kanıtlara başvuruyla kurgusal olanın tarihî bir zemine yerleştirilmesi, gerçek ile düşsel yapının kaynaşmasına, birbiri arasındaki sınırların da belirsizliğine işaret eder. Yıldız Ecevit'in deyişiyle,

Tarih, yine yazarın oyunsu bir iştahla el attığı bir alandır. Tarih de kendi gerçekliği olan bir zaman kesiti olmaktan çıkmış, Jameson'un dediği gibi, “*bizim söz konusu geçmişle ilgili tasarımlarımız ve stereotiplerimizin bir tür pop-tarih'e dönüştüğü*” bir kurmaca oyun alanı olmuştur postmodern edebiyatta (2004: 72-73).

Romanlarda tarihte geçen gerçek kişiler ile Anar'ın düş dünyasında ürettiği kurgusal kişiler bir arada kullanılmıştır. Yalçın-Çelik'in de değindiği gibi, kurmaca kişiler tarihselleşirken, tarihsel kişiler metinleşmektedir (2005: 220). Böylece kurma-

ca kahramanlar ve gerçek tarihsel kişiler bir araya gelerek belli bir tarihsel dönemi yeniden yaratmaktadır (Oppermann, 2006: 63).

Tarihsel belgeler Anar'ın romanları için zengin bir kaynak teşkil eder. Bu söz konusu belgeler somut gerçeklerle uyusmak zorunda değildir. Geçmiş, anlatı içinde yeniden üretilip bambaşka bir gerçekliğe dönüşmektedir. Bu kez tarihsel gerçeğin varlığından çok, metnin gerçekliği öne çıkmaktadır. Bu süreç Oppermann'ın yerinde tespitiyle, karşıtlıktan ziyade bir senteze vurgu yapar:

Romanda tarihe dönüş aşlında metinsellik ve tarihsellik tartışmalarına, yansıtmacı ve metinselci yaklaşımlar arasında ortaya çıkan bir sürtüşme değil, tam tersine romanı zenginleştiren bir bileşim olarak yeni bir boyut kazandırmıştır. Birbirleriyle harmanlanan metinsellik ve tarihsellik üst-kurmaca anlatı mozaigi içinde ikili karşıtlıktan arındırılmıştır. Birbirlerine zıt iki yaklaşım olmaktan çıkarılmıştır (2006: 102).

Anar, geçmiş dönemlerin kültürel yapısını ele alırken, merkezîleşmiş öğelerden çok, arka planda kalmış, marjinalleşmiş öğeleri öne çıkarır. Ayrıca kendi dönemi içinden, kültürel sistemlerin ve tarihsel bağlamın yeni yorumlarını da yapar. Böylece hem geçmiş tarihsel döneme ilişkin oluşumlar hem de Anar'ın yaşadığı dönemde gündeme gelen olaylar ya da durumlar yoluyla metnin tarihsel bağlamı yeniden kurulmaktadır. Dolayısıyla metinler çözümlenirken, ele alınan tarihsel geçmişin yorumlanmasında yazarın kendi zamanından ve kültürel bağlamından bağımsız hareket edilmesi de mümkün değildir. Tarih metinleştirilirken, üretilen tarih söylemi de içinden çıktığı kültürel oluşuma, yere ve zamana özgüdür. Ayrıca metinlerde sosyal değişimin getirdiği yenilikler, hem kendi içinden çıktığı toplumun gözüyle hem de Anar'ın perspektifinden kaleme alınmaktadır. Böylece metinlerde Anar'ın yaşadığı sosyo-kültürel çevrenin etkilerini ve tarihsel geçmişe ait verileri aynı anda bulmak mümkündür.

“Bir romancının kendi romanı için 21. yüzyılı yahut 17. yüzyılı seçmesi arasında ilke olarak bir fark göremiyorum” diyen Anar (Gümüş, 2011: 20), tarihsel bir arka plana yerleştirdiği romanlarının herhangi bir tarih anlatısı ya da tarihsel roman kategorisi içinde değerlendirilmesinin doğru olmayacağını vurgulasa da kaleme aldığı yazınsal metinler, içinde bulunduğu tarih, sosyoloji, psikoloji, felsefe, yazınsal eleştiri vb. alanlarla paralel okunabilecek verilerle doludur. Vaka zamanının tespiti ve atmosfer yaratmada etkin kullanılan tarih bilgisi, çoğu kez satır aralarında kalmış, unutulmuş, göz ardı edilmiş, kuşkuyla bakılan malzemenin yeniden işlenmesi

ve yorumlanması ile yepyeni anlamlar kazanır. Hatta kimi tarihsel veriler tam tersine çevrilerek alternatif tarihler yaratılır. Çalışmada, dönemin atmosferini sağlamada dekor işlevi gören tarihin işlevsel kullanımının yanı sıra geçmişin tozlu sayfalarından seçilip öncelikli hale getirilmiş olgular ve bunlara yüklenen anlamlar ile, yeniden yazılan olası tarihlerin kurmaca süreci inceleme kapsamına alınmıştır. Bunun için de öncelikle romanların üzerine kurulduğu tarihsel dönemin işlevsel kullanımına bakmak gerekir:

Anar'ın romanlarından *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Amat*'ın her ikisi de 17. yüzyılın ikinci yarısına dayandırılır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda tarihsel zeminin tasviri daha ilk satırlarda yapılmaktadır:

Ulema, cühela ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı Kâinattan 7079 yıl, İsa Mesih'ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra, adına Kostantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı (PKA: 13).

Amat'ta ise *Puslu Kıtalar Atlası*'na benzer bir söylem biçimi ile söz konusu tarihsel dönem şöyle aktarılır:

Peygamber Efendimizin ve onun tebliğ ettiği kitaba iman edenlerin Mekkeli putpe-restlerden gördükleri ezâ ve cefâ nedeniyle Medine'ye hicretlerinden 1080-1082 yıl, İsa Aleyhisselâmdan ise 1670 yıl kadar sonra, Şevvâl ayının üçüncü gecesini, debdebesi ve çağçağasıyla yedi iklim dört bucağa nâm salmış o Kostantiniye şehri, gökyüzündeki karanlık bulutların altında yorgun bir dev gibi uyumaktaydı (A: 9).

Anar'ın dünya tarihindeki iki büyük dine –İslamiyet ve Hıristiyanlığa- ait söylemlerden yola çıkarak olayların tarihsel zeminini aktarması dikkat çekicidir. Anar, “hicri” ve “miladi” takvimi kullanarak olayların başlangıcını tarihlendirirken bu iki takvimin ortaya çıkışındaki “Doğu” ve “Batı” kaynaklı tarihsel olaylara da gönderme yaparak hem anlatısını çeşitlendirir hem de farklı kültürlerin, farklı dinlerin zaman belirteçlerindeki göreceliğini öne çıkarır. Buna göre Osmanlı tarihinin 1670'li ve 1680'li yıllarına dönen Anar, hem *Puslu Kıtalar Atlası*'nı hem *Amat*'ı 19. Osmanlı padişahı, “Sultan Mehmed-i Râbi” ya da “Avcı Mehmed” olarak da bilinen IV. Mehmet (1648-1687) dönemine tarihlendirir. Osmanlı Devleti'nin duraklama devrine tekabül eden bu tarihsel sürecin, metinlerdeki kurmaca yapının arka planına yerleştirilmesindeki işlevsel yanının ortaya konabilmesi için IV. Mehmet dönemine kısaca göz atmakta fayda var:

Sultan İbrahim ve Turhan Hatice Sultan'ın oğlu olan Sultan IV. Mehmet (d. 1642 – ö. 1692), altı yaşında tahta çıkmış ve saltanatının kırkinci yılında tahttan indirilmiştir. IV. Mehmet döneminin ilk yılları karışıklık içinde geçmiş, devlet yönetimine karışan babaannesi Kösem Sultan ile annesi Turhan Sultan arasındaki iktidar rekabeti giderek artmıştır. IV. Mehmet'i tahttan indirerek Turhan Sultan'dan kurtulmak isteyen Kösem Sultan, planlarının öğrenilmesiyle 1651'de Turhan Sultan'ın adamları tarafından öldürülmüştür. Ava düşkünlüğüyle ünlene IV. Mehmet, padişahlığının yirmi beş yılını İstanbul dışında, çoğunlukla da Edirne'de geçirmiş ve hükümet işlerini de buradan yürütmüştür. IV. Mehmet'in zamanında gelişen olaylardan biri de, tarihte Vaka-i Vakvakiye (Çınar olayı) olarak da bilinen, ayarı düşük akçe ve ulufelelerinin ödenmemesi sebebiyle askerler tarafından 1656'da İstanbul'da çıkarılan isyandır. Yine aynı yıl Venedik donanmasıyla yapılan savaşta Osmanlı donanması ağır yenilgi alır, Bozcaada ve Limni Venediklilere geçer. Yaşanan olumsuzluklara çözüm bulmak için Köprülü Mehmet Paşa olağanüstü yetkilerle sadrazamlığa getirilir. Böylece Osmanlı Devleti'nde Köprülüler dönemi, ava ve Edirne'de oturmaya yönlendirilen IV. Mehmet için de İstanbul'dan uzakta, Mora'ya, Teselya'ya, Balkanlar'a değin uzayan alanlarda yıllarca sürecektir seferler ve avlanma dönemi başlamış olur. IV. Mehmet'i av peşinde İstanbul'dan uzaklaştırmayı kendi menfaatleri için gerekli gören devlet erkânı, onun Edirne'de oturmasını telkin ederler. IV. Mehmet'in, İstanbul'a dönmesini öneren bir kazaskere "İstanbul'da ne yapayım? Orada oturmak babamın hayatına mal oldu. Atalarım, İstanbul'da zorbalara yenik düştüler. Gitmekten se orayı kendi elimle ateşe verir, kentin ve sarayın yanışını acılar içinde seyrederim!" dediği yabancı kaynaklarda yer alır. Mehmet Halife'ye "Tarih-i Gılmanî"de "Edirne'de gezip dolaşmaktan o derece hoşlanmıştı ki İstanbullular bir daha payitahta dönmesinden umutlarını kesmişlerdi. Padişah olmayınca İstanbul büyük köylük yerine döndü" diye yazmaktadır. Sadrazam Fazıl Ahmet Paşa Avusturya Seferine çıkıp 1664'te Vasvar Antlaşması'nı imzalarken, padişah sürek avında, av köpekleriyle bir fili boğuşturup pehlivanların, canbazların hünerlerini, içoğlanlarının oyunlarını izlemektedir. Tahttan indirilmesinin de en önemli nedeni olan padişahın bu ava düşkünlüğü, kimi çevrelerde büyük tepkiyle karşılanmıştır. Cuma selamlığına çıktığı camilerde vaaz veren hocaların "Memleket elden gitti. Şikârdan nice bir feragat etmez; halktan utanmaz, Allah'tan korkmaz mı?", "Nedir bu başımıza gelenler? Babası .m

delisiydi, oğlu da av delisi!” şeklindeki eleştiriler buna örnek gösterilebilir. Bu yarıncımlardan hoşnut olmayan padişah, namaza gittiği camilerde vaaz verilmesini de yasaklamıştır. Şeyhülislam ve kazaskerlerin av tutkusundan vazgeçmesi için telkinleri de bir sonuç vermemiştir. İkinci Viyana Kuşatmasının başarısızlıkla sonuçlanması ve peşpeşe alınan yenilgilerle IV. Mehmet’e karşı güvensizlik artar. 1687’de ordu ayaklanarak padişahın tahttan indirilmesini ve yerine kardeşi Süleyman’ın geçmesini talep eder. II. Süleyman tahta geçerken IV. Mehmet de hayatının sonuna kadar Şimşirlik dairesine kapatılır. Sultan IV. Mehmet, döneminin sosyal yaşantısına yaptığı olumsuz etkilerle de dikkat çekmektedir. 1670’te Edirne’deyken İstanbul’daki meyhanelerin yıkılmasını emreder ve kentteki bütün meyhaneler yerle bir edilir. Edebiyattan, müzikten hoşlanmaz. İstanbul’daki çalgıcı ve oyuncu kollarının faaliyetlerini yasaklar. Ahmed Kolu, Cevahir Kolu gibi dönemin yetenekli halk sanatçısı ekiplerini dağıtıp üyelerine kürek cezası verir. Kahvehaneleri kapattırılmış, amcası IV. Murat’ı örnek alarak içki ve tütün yasakları uygulatmıştır (Aktaran Sakaoğlu, 2000: 299-318).

Hem *Puslu Kıtalar Atlası* hem de *Amat*’ta IV. Mehmet’in adı bile geçmezken, anlatıcı tarafından seslenilen “padişah efendimiz” söyleminde vurgulanan ya da buyurduğu fermanlarla olayların akışına yön verme işlevinde olan padişah, iktidar mercii olarak varlığını romanlarda her dâim hissettirir. Aşırı ölçüye varan av tutkusu nedeniyle İstanbul’a pek uğramayan ve payitahtta otorite boşluğu yaratan IV. Mehmet, *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki Ebrehe için de özgür ortamın tetikleyicisi olur. Bilme tutkusu, sonsuz yaşam ve iktidar hevesiyle yanıp tutuşan Ebrehe’nin planlarını hayata geçirmesinde seçilen tarihsel dönem, bu nedenle anlamlıdır. Tahta çıktığında çocuk yaşta olan IV. Mehmet’in bu durumundan istifade eden Kösem Sultan ile annesi Turhan Sultan arasındaki iktidar savaşı da metindeki tüm emarelerin “kadın” olduğuna işaret ettiği Ebrehe’nin şahsında somutlanır. Kara sarığı, kızıl cübbesi, uzun parmakları, kirli tırnakları, vücudunun çeşitli yerlerindeki asit yaraları, sesi, kokusu ve görünüşüyle herkesi tahakküm altına alan “o heybetli adam”, saydam teni, köse oluşu, tiz ve çatlak sesi, rakedişi, Bünyamin’e karşı yüreğinde filizlenen duygu ile kıskançlık gözyaşları dökmesi ve meşin bağlarla kalçasına tutturduğu zıbık gibi tüm nitelikleriyle bir kadını çağırıştırır. Ataerkil yapının varlığını güçlü bir şekilde hissettirdiği 17. yüzyılda, kadın olmak hiç de kolay görünmemektedir. Özellikle Osmanlı

topraklarında bir kadının siyasi güce sahip olabilmesi için ilk koşul, saraydaki gözde-lerden biri olmak ve bir veliaht doğurma onuruna erişmiş olmaktır. Bu kadınlar elde ettikleri kimi imtiyazlara rağmen, haremdeki sınırlı özgürlükleriyle, konumları padişahın inisiyatifine bağlı, edilgen varlıklar olarak belirirler. Kösem Sultan ve Turhan Sultan arasındaki rekabet de varlığını sürdürme, siyasi gücü elinde tutma ve sarayın pek çok eril ilkesine de meydan okuma anlamı taşır. Sarayda türlü entrikalar ve komplolarla yönetime dâhil olan valide sultanların yandaşları da yok değildir. Sakaoglu'nun aktardığına göre, "Valide-i Muazzama" (Büyük Valide) sanıyla sarayda ve haremden etkin olan, İstanbul'un bütün ticari muhitlerini denetim altında tutan, damatlarının veziriazamlığa kadar yükselmesinde söz sahibi Kösem Sultan, Ocak ağalarının desteğini alırken; Hatice Turhan Valide Sultan ise harem ağalarını arkasına almıştır (2000: 305). *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki Ebrehe de Kösem Sultan ve Turhan Sultan'ın şahsında öne çıkan güçlü kadın kimliğini yansıtır. O da "Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayun" adı altında oluşturulan örgütün başındaki "Büyük Efendi"dir. Dilenciler loncası kılıfı altında gizli niyetlerini gerçekleştirmeye çalışan Ebrehe de diğer saray kadınları gibi kendini koruyacak ve ona kulluk edecek "adamlar" edinir. Birbirleriyle rekabet hâlindeki kadın sultanlar IV. Mehmet'in çocuk yaşından; Ebrehe ise av peşinde koşan ve başkentte otorite boşluğu yaratan padişahın bu zaafından faydalanırlar. Bu kadınlar Kostantiniye'de iç karışıklık çıkararak devletin bekasını da tehlikeye sokarlar. Keskin zekâlarıyla saraydaki konumlarını güçlendirmenin ve devlet yönetiminde söz sahibi olmanın peşinde olan valide sultanların devlet siyasetindeki etkileri daha sınırlı kalırken; Ebrehe, Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayûn'un başına geçmenin ilk kuralı olan, bir dairenin çapına oranını ifade eden sayıyı 666 haneye kadar hesaplamayı başararak, hem teşkilatın üçüncü "Büyük Efendi"si hem de bütün bilgilerin sahibi olmuştur. Padişaha bağlılık yemini eden ve teşkilatı kendi çıkarları için kullanmayan önceki Büyük Efendilerin aksine Ebrehe, padişaha gidip bağlılığını sunmaya gerek görmediği gibi teşkilatı "deney masası" (PKA: 140) olarak kullanmaya başlamıştır. Sahte belgelerle devleti yönetir duruma gelen yeni Büyük Efendi, casusları yardımıyla edindiği bilgiyi kötüye kullanarak bunu "oyun" hâline dönüştürür. "Dilenciler loncası"¹² sayesinde başına geçtiği teşki-

¹² 17. yüzyıl Osmanlı Devleti'nin istihbarat faaliyetlerinden hareketle kurgulanan romanın bir diğer dinamiği olan "dilenciler loncası", "Üst Anlatı Edimine Karşı Çıkış" başlığı altında ele alınacaktır.

latın işlerliğini pekiştiren Ebrehe, peşinde olduğu “kara para” için her türlü riski göze alacaktır.

Osmanlı devlet teşkilatına bağlı kimi kurumların varlığı da romanda işlevsel kullanılmıştır. *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki Osmanlı istihbarat örgütü, her ne kadar iktidara ulaşmada roman kişileri tarafından paravan olarak kullanılsa da, haber alma hareketlerinin önemine ve dönemin istihbarat çalışmalarına atıfta bulunması bakımından önem taşır. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda kurgulanan teşkilatın romandaki işlevlerinin görülebilmesi açısından bu örgütlenmelerin tarihsel süreçteki görünümüne bakmak yerinde olur: Dış dünya hakkında bilgi sahibi olabileceği bir istihbarat teşkilatına ihtiyaç duyan pekçok dünya devleti gibi Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti de millî güvenliğine yönelik içeriden ve dışarıdan varolan ya da olası tehditler karşısında, önceden tedbir alabilmek ve karşı harekette bulunabilmek için her türlü haber alma olanaklarını kullanmış ve bu işi gizlilik içinde yürütmüştür. Siyasi birliğin korunması, ayrılıkçı hareketlerin önlenmesi, diğer ülkelerin siyasal, sosyal, ekonomik ve askeri faaliyetlerinin önceden saptanması amacıyla haber almaya dönük yapılanmalar, Türk tarihinin hemen her döneminde etkin bir istihbarat faaliyetiyle yürütülmüştür. Erdal İlter, geniş anlamda devlet çapında istihbaratı şöyle tarif etmektedir:

Devlet İstihbaratı, devletin bütünlüğünü, rejimin emniyetini sağlamak için, millî politika ile tespit edilen millî hedefleri elde etmek üzere devlet organlarının yaptığı istihbaratın tümüdür. Başka bir ifadeyle, Millî Güvenlik Politikaları’nın oluşturulması için gerekli bilgileri sağlayan ve ilgili bütün devlet istihbarat kuruluşlarının işbirliği ve koordinasyonu ile üretilen istihbarattır (2002: 6).

İlter, Türk tarihinde istihbarat ve espionaj (ajanlık) faaliyetlerinin uzun bir geçmişi olduğunu iletmekte ve Osmanlı Dönemi’ndeki istihbarat faaliyetlerine de kısaca değinmektedir. Verilen bilgiye göre, başlangıçta falcılığa ve astrolojiye dayanan istihbarat, sonraları ayrıntılı keşfe dönüşmüştür. Zamanla siyasi ve ekonomik alanlardaki gelişmeler, milletler arası meseleleri arttırmış ve buna bağlı olarak istihbarata duyulan ihtiyaç da genişlemiş ve büyümüştür. Osmanlı Devleti’nde de ülkenin menfaati için askeri, ekonomik ve siyasi istihbarat faaliyetlerine ağırlık verildiği görülmektedir. Osmanlılarda istihbarat ve espionaj hareketlerinin, uc beyliğinin kuruluşu döneminde (1298-1301) başladığı belirtilmektedir. Osmanlılar, Martaloz ve Voynuk teşkilatları sayesinde devletin aleyhine yönelik iç ve dış tehditlerden mümkün olduğu kadar ayrıntılı bir şekilde haberdar olmaya çalışmışlardır. İmpara-

torluğun yükseliş döneminde ise, 16. yüzyılın ortalarından itibaren İstanbul'da elçilikler kurarak istihbaratı kurumlaştıran Batılı devletlere nazaran, Osmanlıların bu devletlerde daimi elçiler bulunduramamış olmaları bir eksiklik olarak gösterilir. Ancak bu dönemde, Osmanlıda da haber toplayan nitelikli ajanlar bulunmakta, ayrıca yabancı elçiler aracılığı ile de değerli bilgiler toplanmaktadır. Mühimme defterlerinde, padişahların Anadolu ve Rumeli Beylerbeyleri'nden sınır ülkeleri hakkında istihbarat ve espionaj faaliyetlerine ağırlık vermeleri konusunda hükümler bulunduğu da bildirilmektedir. Bu hükümlerde, ajanlar vasıtasıyla sınır ülkeleri ve orduları ile hareket nitelikleri hakkında bilgi toplanması ve saraya bildirilmesi emredilmektedir. Osmanlı Devleti'nin duraklama (17. yy.) ve gerileme (18. yy.) dönemlerinde bazı devlet adamları padişahlara, ortaya çıkan bozuklukların sebeplerini ve çözümünü gösteren risâleler (mektuplar) ve lâyhalar (tasarılar) sunmaya başlamışlar ve istihbarata artık gereken önemin verilmeşi de temas etmişlerdir. 18. yüzyıl sonlarında ise, Osmanlı Devleti'nde "İkamet Elçilikleri" adı altında ayrı bir haber kaynağının daha ortaya çıktığı görülmektedir. Yabancı ajanların faaliyetlerinin yoğunlaştığı 19. yüzyıl ortalarında, Sultan Abdülmecid (1839-1861) döneminde, Balkanlar'daki muhtemel ayaklanmaları gözlemek amacıyla, Fransız Gizli Polis Teşkilatı örnek alınarak modern tarzda gizli bir teşkilatın kurulduğu ve başına Rum asıllı Cinivis Efendi'nin getirildiği de edinilen bilgiler arasındadır. İlter, bu bilgiye dayanarak Osmanlı Devleti'nde ilk defa modern bir istihbarat teşkilatı kurma çalışmalarının Sultan Abdülmecid döneminde başladığını söyler (2002: 7).

Tarihsel arka planı 17. yüzyılın ikinci yarısına dayanan *Puslu Kıtalar Atlası*'nda da romanın genelinde işlevsel kullanılan, sistemli ve organize nitelikte bir istihbarat örgütü söz konusudur: "Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayûn". Türk tarihinde uzun bir geçmişe dayanan ve giderek daha da önem kazanan istihbarat çalışmalarının 17. yüzyılda sekteye uğradığı bilgisinden hareketle romanda, bunun nedenleri ya da işlemin ilerlemeyişi Anar'ın perspektifinden yorumlanmaktadır. İlk sistemli istihbarat teşkilatının Osmanlı Devleti'nin son yıllarında başladığı ve 17 Kasım 1913'te Enver Paşa tarafından "Teşkilât-ı Mahsûsa" adı altında kurularak tek bir merkezden yürütüldüğü bilinmektedir (İlter, 2002: 8). Anar, bu sistemli ve organize şekilde yürütülen istihbarat faaliyetlerini daha gerilere götürmekte ve kuruluşu 16. yüzyılın ortalarına

tarihlenen¹³ Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayûn'u, "stratejik önemi son derece fazla bilgiler"i bünyesinde toplayan, "saat gibi çalışan" ve "gizlilik esası"na (PKA: 139) dayanan sistemli bir örgüt olarak kurmakta / kurgulamaktadır. İlder'in (2002: 7) 16. yüzyılda istihbaratı kurumlaştıran Batılı devletlere karşın, Osmanlının bu konuda gerilerde kaldığı yolundaki iletisine koşturarak romanda da "Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayûn"un kurulma ihtiyacı, Devleti Âliye'ye mahsus gizli bilgilere sahip kişileri katlederek ülkesine bilgi sağlayan Frenk casusunun yakalanması sayesinde gündeme gelmiştir. Romanda Batı kaynaklı bir farkındalıkla kurulmasına teşebbüs edilen istihbarat teşkilatı, resmî tarihte yaşananların da parodisi gibidir. "Konaklara ve yalılara temizlik yapıp çamaşır yıkamak için gündelikle giden kadın kılığındaki Frenk casusu" (PKA: 134), pek çok paşayı, saray görevlisi ve nazırı öldürmüş, sonunda yakayı ele vermiştir. Yakalanmasının ardından Frenk casusu ve padişah arasındaki diyalog, istihbarat yapılanmasına yönelik ihtiyacın önemine vurgu yaparken, Doğu ve Batı toplumlarındaki bilgiye ulaşmada izlenen yolların ayırımına ilişkin de tartışma yaratmaktadır. Doğu'nun bilgiye ulaşma yolunda aracı saydığı müneccimleri, şeyhleri, medrese âlimlerini hiçe sayan casus, hata yapmaktan, ceza almaktan, tehlikeye düşmekten korkmayan kişinin doğru düşünemeyeceğini, fikrine güvenilmeyeceğini belirtir. Çünkü ona göre "bilgi tehlike ile ölçülür" (PKA: 135). Doğu'nun tinsel olan, gelenek-görenek, kehanet, sezgi vs. gibi soyut varlık alanlarıyla tanımlanan görece bilgisi, Batı'nın nesnel gerçekliğe dayalı, kanıtlanabilir, somut varlık alanının bilgisi karşısında yetersiz kalır. Casusun öne sürdüğü savlarla Osmanlının ilmiye sınıfının bilgi edinme tarzına da kuşkuyla yaklaşılmaktadır. Frenk casusunu dinleyip gizli bir haber alma oluşumunun önemini kavrayan dönemin padişahı, istihbarat teşkilatının kurulması hususunda ilk adımı atarak Osmanlı Devleti'nin "bilginin gücü" sayesinde devletler arası platformda giderek yükselmesini sağlar. Enderun talebelerinden birkaçını yanına çırak alarak mesleğinin sırrını onlara öğretmesi karşılığında hayatının bağışlanacağı vaat edilen casus, teklifi kabul ettiği hâlde yanına alacağı çırağın vasıfları konusunda kendi şartını ortaya koyar. Buna göre mesleğinin sırrını öğreteceği çırak, dairenin çevresinin çapına oranı olan 3,14 sayısını 666 haneye kadar hesaplayabilecek biri olmalıdır (PKA: 136). Frenk casusunun çırak adaylarında aradığı ölçüt, Batı'nın

¹³ "[o]ğlu Bünyamin tarafından bir fıçıya konan Uzun İhsan Efendi'nin içinde bulunduğu geminin Galata rıhtımından ayrılıp Cebelitarık'a doğru yelken açmasından tam yüz elli yıl önce" (PKA: 133) ki bu tarihlendirme Kanuni Sultan Süleyman saltanatına (1520-1566) tekabül etmektedir.

öncelediği pozitif bilimlerin bir süreği olarak da anlamlıdır. Bir ay sonra kafasındaki 666 hanelik sayıyla Bab-ı Humayun'a gelen Efraim, çıraklığa kabul edilir ve casus, bildiği ne varsa ona öğretir. Casusun ölümünden sonra padişahın izniyle “Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayûn”u kuran da Efraim olur. Zamanla geleneğe dönüşen bu sınav yöntemiyle teşkilatın başına geçen casuslar, “Büyük Efendi” namıyla anılmaya başlanır ve üç kuşak boyunca yürütülen teşkilat, Sultan III. Murat döneminde çıkmaza girer. Efraim'den sonra gelen Büyük Efendi zamanında, dönemin padişahı (Sultan II. Selim) tahttan indirilmiş, yerine geçen padişah (III. Murat) ise, böyle bir teşkilatın varlığına bir türlü inanmak istememiştir. Hâl böyle olunca yönetim, geleceği görebilmenin, muhtemel sorunlar hakkında önceden bilgi sahibi olabilmenin, nitelikli istihbarat üretimi ile hâlihazırdaki haber alma örgütünün avantajlarını kullanamaz. Devlet yönetimindeki bu zafiyetten dolayı istihbarat bilgileri doğru bir şekilde değerlendirilememiş ve haber alma yoksunluğunun sonuçları da askeri cephede hemen kendini göstermiştir. Romanda devletin içine düştüğü durum, trajikomik ve ironik bir üslûpla anlatılmaktadır:

[Büyük Efendi] Stratejik önemi son derece fazla bazı bilgileri casusları aracılığıyla yine padişahın yatak odasına bıraktıysa da bunun bir sonucunu göremedi. Ordu-yu Hümâyûn, istihbarat eksikliği nedeniyle, çıktığı seferlerde yenilmeye başlamış, saray zevk ve sefaya düşmüştü. Büyük Efendi düşündü taşındı ve sonunda, hattatlara yazdıracağı sahte ferman ve emirnamelerle hem orduyu, hem de imparatorluğu yönlendirmeye karar verdi. Bunun sonucu hemen görüldü. Hattatların taklit ettiği padişah tuğrasını taşıyan fermanlar, kılık değiştirmiş casuslar tarafından, orduların başında sefere çıkan paşalara iletilir iletilmez Kostantiniye'ye ganimet akmaya başlamıştı. Birçok yeniçeri bölüğü, topçu taburu, hatta sık sık koskoca bir kolordu, bazan da ordunun ta kendisi, sahte fermanlar ve doğru bilgilerle zaferden zaferine koştu. Fakat bu durum çok uzun sürmeyecekti (PKA: 139-140).

Amat'ta ise, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda kullanılan zaman diliminden yaklaşık on yıl öncesine yani yine IV. Mehmet dönemine tekabül eden ve geriye dönüşlerle geniş zaman kullanımını da beraberinde getiren olaylar dizisi, denizin ortasında ve gerçekliği şüpheyle karşılanan bir kalyonda geçmektedir. Anlatı zamanının geçtiği 1670 yılına bakıldığında, resmî tarihte Osmanlı Devleti'nin Lehistan Seferi hazırlıklarını yaptığı görülür (Uzunçarşılı, 1995: 422). 1670'in sonuna doğru ise, Kaptan-ı Derya Kaplan Mustafa Paşa, Akdeniz'de kazandığı zaferle İstanbul'a döner. Donanmayla birlikte Malta gemileri ve pek çok tutsak da getirilir (Sakaoğlu, 2000: 314).

Osmanlı donanmasının Akdeniz’de kazandığı başarı, *Amat*’ta tersine çevrilir. 1670 yılında Kostantiniye’den yola çıkıp Navarin’e doğru yol alan AMAT adlı Osmanlı kalyonu, Venedik kalyonu ile giriştiği mücadelede ağır darbe alır ve onarımı için Saint Jean şövalyelerinin¹⁴ bulunduğu Malta kıyısına sessizce yanaşmak zorunda kalır. Burada bakım ve onarımı yapılan AMAT, denize açıldığında Saint Jean şövalyelerine ait üç gemi peşine takılacaktır. Kaptan Diyavol’un emriyle yönetimi devralan Abuzer Reis, geminin namusu sayılan feneri yakmayarak gece karanlığından faydalanır ve peşlerindeki gemilerden kurtulmayı başarır. Osmanlı adına yola çıkan AMAT, Venediklilerle yapılan savaşta ağır hasar görmüş ve eski gücünü kazanmak, eksikliğini gidermek için Malta kıyısına zorunlu iniş yapmıştır. Dolayısıyla sinsice yaklaşılan Malta kıyıları, üstün gelme ya da ganimet arzusundan çok, içinde bulunan vahim durumun tek kurtuluş yolunu ifade eder. Kıyıdan uzaklaşan AMAT’ı fark edip peşine düşen Malta gemileri ise denizcilikte şerefsizlik olarak addedilen feneri söndürme hilesiyle geride bırakılır. Feneri yaktırmayan Abuzer Reis, gemi mürettebatınca korkak ve şerefsiz addedilir. Resmî tarihte Osmanlı donanması tarafından elde edilen başarılar, şan, şöhret, itibar ve ganimet kazanımı, AMAT’ın günahkâr mürettebatı tarafından tersinden yorumlanır. Şerefsizlik olarak tanımlanan hilelerle elde edilen kazanımlar, AMAT’takiler için geçicidir ve günahkâr ruhlarıyla eşdeğer niteliktedir.

Bu dönemde padişah IV. Mehmet’in sosyal yaşantıda birtakım yasaklamalara gitmesi de romanda tersyüz edilir. Padişah 1670’te içki ve tütün yasaklarını uygulatarak Hamr Emaneti’nin kaldırılmasını, İstanbul’daki meyhanelerin yıkılmasını ve kahvehanelerin kapatılmasını buyurmasına rağmen, *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Amat*’ta pratikte aksine bir işleyiş göze çarpar. Fener ve Galata meyhaneleri (PKA: 15), Kefeli’nin meyhanesi (PKA: 28), Tophane meyhaneleri, Mihalaki’nin meyhanesi (PKA:

¹⁴ Tarihte “Hospitalier Şövalyeleri” ya da “Saint Jean Şövalyeleri” olarak ünlenen ve 11. yüzyılda kurulmuş olan bu şövalye tarikatı da Anar’ın romanlarındaki tarihsel dokunun izlerini gösteren alıntılardan biridir. Sonradan ismi Rodos Şövalyeleri, çok sonralarıysa Malta Şövalyeleri olarak anılan bu grup, tarihin bazı dönemlerinde bağımsız bir devlet olarak güçlü bir ordu ve donanmaya sahip olmuş, Avrupa, İslam ve Osmanlı tarihinde büyük izler bırakmıştır (http://tr.wikipedia.org/wiki/Saint_Jean_%C5%9E%C3%B6valyeleri). Tarihsel süreçte Osmanlı Devleti için bir tehdit oluşturan bu yapı, Anar’ın romanlarındaki kritik çıkış noktalarına da ilham kaynağı olur. *Amat*’ta Venedik kalyonuyla karşılaşan ve çatışmaya giren Osmanlı gemisi, yaralarını sarmak için bir liman aramaktadır ve “*Amat*’ın tamiri için gidebilecekleri en yakın yer [S]aint Jean şövalyelerinin egemenliği altında bulunan Malta Adası[dır]” (A: 126).

52), Galata'nın Kürkçü Kapısı ile Azap Kapısı arasındaki meyhane (A: 16), Meyyit kapısındaki kahvehane (PKA: 50), Karaköy'deki çınarın altındaki kahvehane (PKA: 55), Galata'nın Karaköy Kapısı civarındaki Balyozdağtan Hanı'na bitişik Arap İmam'ın kahvehanesi (A: 224) işler durumdadır. Kayıtlarda yer alan içki ve tütün yasakları ile bunların faal bir şekilde işletildiği mekânlara getirilen yasaklamalar, kurmaca yapıda göz ardı edilir. Tarih tanınmaz ve kişinin iradesiyle yeniden biçimlenir. Tarihin göreceliği ve belirsizliği yeni tarihselcilerin ön önemli stratejilerinden biridir. Yakın ya da uzak geçmişin nakli konusuna her zaman kuşkuyla bakılmaktadır.

Adını musikî makamlarından alan üç bölümden –Yegâh, Segâh ve Dügâh- oluşan *Suskunlar* da Osmanlı'nın hüküm sürdüğü devirlerde yani “Sultan Ahmed-i Sâni Han Efendimiz'in devri saltanatından sonraki senelerden birinde” (S: 11) geçer. Osmanlı tarihi içerisinde II. Ahmet (1691-1695) devrinden sonraki yani II. Mustafa (1695-1703) dönemine denk düşen bu ifadenin yanı sıra, roman içinde önceki devirleri kapsayan kimi zaman ölçütleriyle de IV. Mehmet (1648-1687) ve II. Süleyman (1687-1691) devirlerine kadar uzanılır. Romandaki zaman kavramı da Kalın Musa'nın torunları olan Dâvut ve Eflâtun'un yaşları –yani bebeklik, çocukluk, gençlik ve orta yaşları- ya da –resmi tarihe göre 1656'da- bastırılan Kadızadeliler hareketi esnasında Cüce Efendi'nin halâ hayatta olması gibi ifadeler üzerinden tespit edilmektedir.

Suskunlar başlığı sessizliği / suskunluğu çağrışırsa da roman, Osmanlı musikisinin genel karakterinden daha özele –tasavvuf musikisine- doğru evrilen bir yapıda kurgulanmıştır. Askerî, dinî ve eğlence türünde ürettiği ve toplumun her kesiminde kullanılmış bir sanat olarak yüzyıllara yaslanan yapısı ile “Osmanlı musikisi” romanda, en eski çağlardan bu yana farklı topluluklarda binlerce şekliyle ortaya çıkan “tasavvuf” anlayışı ve algılayışı ile sentezlenir. Halk ve üst kültür çevrelerinde olmak üzere iki koldan gelişen Osmanlı musikisi, romanda “ordu”, “eğlence” ve “tekke” formları üzerinden topluca icra edilen şekliyle karşımıza çıkar. Cinuçen Tanrıkorur'un verdiği bilgiye göre, Osmanlı döneminde nesilden nesile meşk yoluyla aktarılan musikinin temel eğitim ve icra kurumu niteliği taşıyan mekânları şöyle sıralanmaktadır: “Mehterhane”, “Mevlevîhane”, “Enderun”, “mûsikî esnafı loncaları” ve “özel meşkhaneler” (1998: 497). Bunlardan -romandaki önemli müzik icralarından

da biri olan- “Mehterhane”nin yani bu askerî müziğin amacı, Türk savaş tekniğinin vazgeçilmez bir unsuru olarak, çok uzaklardan duyulan ve gitgide yaklaşan gök gürültüsüne benzer yabancı bir müziğin sesiyle düşmanın moralini bozup savaşıcak güç bırakmamak, düşmanı teslim almak suretiyle harbi en kısa zamanda bitirmek ve böylece –bir bakıma- insan kıyımını önlemek olarak tanımlanmaktadır (Tanrıkorur, 1998: 498). Savaşta çalınan mehter müziğinin gündelik hayattaki karşılığı ise, namaz vakitleri ile önemli resmî törenlerde vurulan “nevbet”tir. 17. yüzyıl İstanbul’unda geçen romanın renkli kişiliklerinden biri olan Kalın Musa da Hızır Paşa’nın mehter takımına bağlı bir köszen olarak hem Ordu-yu Humayun ile aylarca süren seferlere çıkmakta hem de Müslümanları namaza kaldırmak için nevbet vurmaktadır. Bu bakımdan Kalın Musa ve Hızır Paşa’nın temsilinde sunulan nevbet, 17. yüzyıl Osmanlı Dönemi’ndeki bir geleneğe işaret etmesi bakımından anlamlıdır. Mehter takımına ait bir diğer bilgi de mehterin büyüklüğünün “kat” terimi ile belirtilmesi ve her bir sazın sayısına göre değişmesidir. Buna göre padişahların oniki katlı (her bir sazdan onikişer adet), sadrazamın dokuz, vezir ve paşaların yedi katlı mehterleri vardır (Tanrıkorur, 1998: 498). Romandaki Hızır Paşa’ya ait mehter takımı da yedi katlıdır. Ailedeki üç kuşaktan ilki olan Kalın Musa’nın mensup olduğu bu yedi katlı mehteran, romanda mizahi bir dille anlatılırken, dönemin bu önemli musiki cemiyetinin karakteri üzerine de önemli bilgiler verilmektedir (S: 15-17).

Romandaki bir diğer musiki cemiyeti olan “Meşkhaneler” ise, Kalın Musa’nın kardeşi Muhayyer Hüseyin Efendi’nin işlettiği çalgılı kahvehanenin müdavimleri temsilinde sunulur. “Beyazıt’ta, tamburîlerden neyzenlere, kanûnîlerden kudümzenlere kadar bir alay musikî meraklısının gelip meşk ettiği [bu] çalgılı kahvehane”de (S: 23) musiki alanında bütün Kostantiniye’de nam salmış üstatlar maharetlerini gösterirler. Hatta “Enderûn ve Mevlevîhâne dışında, genç neslin musikî ilmini öğrenebildiği yegâne çalgılı kahvehaneler olduğu için, bıyıkları yeni terlemiş hevesli yeniyetmelerden oluşan bir kalabalık da bu üstâtları dinlemeye gel[mektedir]” (S: 29). Muhayyer Hüseyin sayesinde Kalın Musa’nın oğlu Veysel ve torunu Davut da bu kahvehaneye meylederler. Kalın Musa’nın aile mesleğini, yani kös dövmeyi devam ettirmesini beklediği oğlu Veysel, hassas ruhunun bir göstergesi olarak bunu reddetmekte, amcası Muhayyer Hüseyin Efendi’nin kendisine hediye ettiği armudî kemeñeyi çalmakta ısrar etmektedir. Babası seferde ya da nöbette olduğunda Veysel

de amcasının kahvehanesinin müdavimi olmuştur. Bu “çıtkırıldım” efendinin “[e]linden gelen yegâne iş armudî kemeñçe çalmak” (S: 51) olduğu için, Hızır Paşa’nın kara sevdaya tutulmuş yeğenini neşelendirmek için yüzymibeş akçe ile ona musiki dersleri verip meşk etme işi de Veysel Bey’e düşer. Osmanlı Devleti’ndeki musiki hocalarının evde ders verme geleneği de Veysel Bey kanalıyla böylelikle metne yerleştirilir. Osmanlı Devleti’ndeki bir diğer eğitim kurumu olan “Enderun” musiki mektebi ise, romanda işlevsel kullanılmazken birkaç yerde yalnızca adı anılmaktadır. Kalın Musa’nın torunu Dâvut ise, ûdî Kamber Efendi’yle meşk edip ud çalmayı öğrenir. Yirmi yaşına geldiğinde, üstatlar ile meşk etmek için yarım akçe yevmiyeyle amcasının kahvehanesine çırak olur, sonra da Kostantiniye’deki en iyi üstatlardan oluşan bir fasıl heyetine kabul edilir. Davut, musiki ilmini, makamları, usûlleri, ud çalıp şarkı tertip etmeyi, ama en önemlisi beste bağlamayı –ki Asım’ın hatalı saz semaisini düzeltebilmeyi bu sayede başaracaktır-, bu çalgılı kahvehane de tam yedi yılda öğrenir (S: 30). “Geceler dışıdır” diyen Kıptî’yi dinledikten sonra yalnızca geceleri çalabilen Davut, amcasının kahvehanesinden ayrılıp Barba Malaki’nin meyhanesinde sahne alan kemeñçe üstadı Bağdasar ve biraderi kanunî Kırkor’un grubuna katılır. Bu grubun Kostantiniye’deki yegâne rakipleri ise bir başka saz heyetinin üyeleri olan kemanda Âmin, tamburda Gülâbî ve miskalde üstat Meymenet biraderlerdir.

Kostantiniye’deki yedi musiki üstadından beşini oluşturan Bağdasar, Kırkor, Âmin, Gülâbî ve Meymenet’in dışında altıncı musiki üstadını da –Eflâton’un canı yerine kendi canını ortaya koyan Şeyh İbrahim Efendi’yi- öldürüp, yedinci ve son üstat olan Muhteşem Bâtın’ın neyinden “hayat nefesi”ni dinleyerek ölümsüzlüğe ulaşmak isteyen Cüce Efendi (Pereveli Hacı İskender), Şeytan’ın romandaki temsili Tağut’un vaatleriyle kandırılmış ve tüm musiki erbaplarına savaş açmıştır. Osmanlı musikisinin dinî karakterli yapısı romanda “tasavvuf” anlayışı ile birleşmekte, Mevlevî musikisinin temsili Galata Mevlevihanesi’nin şeyhi İbrahim Efendi ve Kalın Musa’nın diğer torunu Eflâton’un şahsında somutlanmaktadır. Musikinin Osmanlı dönemindeki temel eğitim ve icra kurumlarından biri olan Mevlevîhaneler ile İslam tasavvufunun işleyiş şekli ve karşılaşılan güçlükler üzerine romanda önemli çıkarımlar yapılmaktadır. 17. yüzyıl Osmanlı toplumunda geçen romanda, Mevlevîhaneler ve onların düşünce yapısını kabullenmeyen muhafazakâr kesimin tepkilerine yer

vermeden önce, tarihsel açıdan musiki ile tasavvuf düşüncesi arasındaki ilişkiye bakmak gerekir. Musikinin mevlevîhanelerdeki kullanımı, Tanrıkörür'un sözleriyle şöyle anlatılmaktadır:

İnsanı en ham halinde alıp çeşitli bedenî, fikrî ve ruhî eğitim devrelerinden geçirerek pişirdikten sonra *insân-ı kâmil* haline getirmeyi amaçlayan manevî ocak. Mevlevîhanelerin *Âsitâne* adı ile bilinen büyüklerinde, bir eğitim bölümü olan *matbah-ı şerif*'te pişirilen yemek değil, derviş, yani insandı. XII. yüzyılın büyük velîsi Hoca Ahmed Yesevî'nin, eski Şaman geleneğine dayalı mûsikî ve raksa tarikat yolunu açmasından sonra, XIII.-XIV. yüzyıl Konya'sında bir tarikat doğacak ve bu tarikata mensup bestekârlar Osmanlı tekke mûsikîsini müzik estetiğinin zirvesine çıkaracak âbideleri ortaya koyacaklardı. Sultan Veled tarafından kurulan ve Mevlânâ'nın tasavvufî fikirleriyle ibadet şeklini (*semâ'*) sistemleştiren Mevlevîlik, Türkçe, Arapça, Farsça, hat, tezhib, sema' meşkî gibi derslerin yanı sıra ciddi mûsikî eğitimi de veren dergâhları ve bir tür konser salonu niteliğindeki semâhaneleriyle, Osmanlı mûsikîsinin gelişmesinde yüzyıllar boyu büyük bir ocak görevi yapmış, Anadolu'nun en ücra ve küçük şehirlerinden başka, İmparatorluğun Balkan ve Ortadoğu eyaletlerinde de açılmış olan mevlevîhaneler Osmanlı mûsikîsinin yayılmasında başlıca rolü oynamışlardır. *Beste-i kadîm* denen üç anonim eserle XVI. yüzyıldan itibaren bestelenmeye başlayan, *mevlevî âyini* adı verilen, *âyinhan-mutrîb-semâzen* (ses-saz-raks) üçlüsü tarafından icra edilen ve Osmanlı dışında hiçbir kültürde bulunmayan mevlevî mûsikîsi eserleri Osmanlı mûsikîsinin her açıdan özünü teşkil ederler. [E]sasen, mûsikîyi âyinin ibadetin ayrılmaz parçası olarak gören Mevlevîliğin, akîde yönünden öbür tarikatlere uymayan tarafı olmadığı gibi, mûsikîsinde de tamamen İslâmî/sünnî ruh hâkimdi. [B]aşlangıçta sadece kudüm, ney ve rebabla icra edilen ve madenî telli sazların prensip olarak görev almadığı mevlevî mutrîbında, sonraları klasik Türk mûsikîsinin bütün aletleri (hatta bir ara Galata Mevlevîhanesi'nde piyano dahi) kullanılmıştır (1998: 500-501).

Romanda, haylaz ve haşarı çocuklar tarafından sürekli itilip kakılan, dalgın, sessiz ve içine kapanık, bakışları fersiz ve bulanık bir profil çizen Eflâtun, on yaşlarındayken kayıplara karışıp, her seferinde annesi Goncagül'ün adını taşıyan bir mezarlığın önünde sessizce beklerken bulunacaktır. Bu vaziyet bir kaç kez tekrarlanınca Eflâtun'un görünümündeki değişiklik de evdekiler tarafından fark edilir. Artık “gözlerine ışık ve yüzüne nûr gelmişti[r]! [Â]deta cennetteymiş gibi, çocuk bir de gülüms[emektedir]” (S: 81). “İşitiyor musunuz? Bakın ne güzel bir ses!” diye sorduğunda cinlere karıştığına hükmedilen Eflâtun, tekrar kaçıp kaybolmasın diye evin üst katındaki sandık odasına kilitlenir. Bu odada tam yedi yıl kalan

Eflâton'un "erme" yolculuğu, gaipten duyduğu bu "ıslık" sesiyle başlar. Yedi yılın sonrasında bu kez farklı bir sesin çağrısını duyar. Davut'un sandık odasının kapısını açık unuttuğu ve Eflâton'un yine aynı "gel" çağrısını duyduğu bir gün, yalın ayak başı açık yollara düşmesiyle "arayış" yolculuğu da başlamış olur. Evini terk eden Eflâton, Kostantiniye sokaklarında kulak verdiği sesin peşinden giderken, yedi ölümcül günah işleyen yedi günahkârla karşılaşır her birine "Beni siz mi çağırdınız? Gelmemi siz mi istediniz?" diye sorduğunda, onlar tarafından azarlanır ve kovulur. Tasavvuf felsefesindeki "insan-ı kâmil" olma sürecinin aşamalarını deneyimleyen Eflâton, romanın sonunda her mutasavvıfın ulaşmak istediği mertebeye nail olacaktır.

Tasavvuf düşüncesindeki bilgiye "sezgi" yoluyla ulaşma, türlü aşamalardan geçerek elde edilebildiği gibi, bir bilgi vasıtası olarak bu sezgi, ani, kendiliğinden ortaya çıkan ve Tanrı hakkındaki bilgi anlamını taşımaktadır. Sezgi yoluyla ulaşılan bilginin, dünyada akıl vasıtasıyla elde edilen bilgidен üstün olduğu kabul edilir. Bu bilgi, ilahî varlığın kullarına bir lutfu sayılır. Mistisizmin sezgisi duyuları aşan, onları kullanmayan bir sezgiyi ifade eder. Ancak Eflâton'un yolculuğunun daha başında duyular devreye girmekte, Eflâton gaipten bir ıslık sesi "ışitmekte"dir. Bu noktada Eflâton, mistisizmin ötelediği ve Kant'ın "duyulara ait sezgi"sine (Güngör, 1996: 97) yaklaşmaktadır. Duyular dışı bir âlemin duyular yoluyla kavranmasının imkânsızlığı, Eflâton'un yaşadığı tecrübeyle romanda tersine çevrilir. İlahî varlığın arayışında onu talep eden bir mutasavvıf ya da bir sûfnin hazırlık sürecinde yaşadıkları, Eflâton'da ilahî güçten gelen "ma'rifet" (Güngör, 1996: 105) yoluyla vuku bulur. Hakiki bilgiye giden yolda aşama kat eden Eflâton'un erişmek istediği hakikati akıl kavrayamaz. Onun gaipten duyduğu seslerin geliş tarzı belli olmadığı için, çevresindekilere bunu anlaşılabilir bir şekilde ifade etmesine de imkân yoktur. Bu yüzden ailesi tarafından onun davranışları tepkiyle karşılanmıştır. Alışlagelmiş dış görünüş ile davranış biçimindeki değişim ve idrak edilemeyen söylemleri nedeniyle patolojik belirtiler gösterdiğine inanılan ve "aklını kaçırdığı", "cinlere karıştığı" (S: 81) yolunda çıkarımlar yapılan Eflâton, yedi yıl boyunca tavan arasındaki sandık odasında bir anlamda "çile doldurur". Yedi yıl sonra kulağında çınlayan esrarengiz ıslığın yanı sıra birisinin kendisine "gel!" diye seslendiğini işittiğinde çıktığı arayış yolculuğu Galata Mevlevihanesi'nde son bulacaktır. Mevlevihanedeki hücrelerden birinde

duyduğu “ney”in sesi Eflâtun’a tanıdık gelir ve o, yıllardır kulağından eksik olmayan o esrareniz ıslığın aslında ney sesi olduğunu keşfeder. Ney üflemeği öğretmesi karşılığında Şeyh İbrahim Efendi’ye ailesinin yaşadığı yeri tarif eden Eflâtun, bundan sonraki hayatını mevlevihanede geçirecektir. “[Ü]ç gün boyunca saka postunda dizleri üzerinde oturup uyumadan, uyuklamadan, yemeden, içmeden, konuşmadan ve hatta kımıldamadan çile doldur[ur]” (S: 143). Daha sonra mutfakta geçecek binbir günlük çilede sırasıyla “ayakçı”, “pazarıcı”, “somatçı”, “meydancı”, “kandilci” ve “tahmisçi” olarak görev alır ve mutasavvıfların çektiği bütün çileleri çeker. Mevlihanelerin nasıl mekânlar olduğu, mevlevilerin yaşayış biçimleri, tasavvufi yolculukta hangi aşamalardan geçtikleri gibi bu dönemin mevlevi tarikatına romanda önemli atıflarda bulunulmakta, bir inanç ve düşünce sistemi olarak tasavvufun ve mevleviliğin yaşam tarzı –mevlevihanenin mutfağı, mevlevilerin yemek ritüelleri vb.- ayrıntılı betimlemelerle gözler önüne serilmektedir. Eflâtun da bu tarikat modelinin içinde mutasavvıf olma yolunda manevi yolculuğa çoktan çıkmıştır. Eflâtun, Şeyh İbrahim Efendi’nin kendisine verdiği ve Yenikapı Mevlevihane’sindeki bir üstat tarafından açılan iyi kalitedeki neyin aksine, sehpanın üstünde ilk gördüğü neyi üflemek ister. İbrahim Efendi’nin hicaz kamışından açıldığını söylediği bu ney, belli sesleri vermemektedir. Hayatında ilk kez eline ney alan Eflâtun, bütün perdeleri tek tek bularak en tiz sesleri bile çıkarabilmeyi başarır. Hayretler içinde kalan İbrahim Efendi’nin Eflâtun’dan son isteği, yıllarca işittiği ve kulağındaki ıslığın neyden üflenen bir ses olduğunu söylediği o sesi, elindeki neyden üflemesidir. Eflâtun söyleneni yapar ve sabah ezanına kadar kapalı kalan bu odada yaşananların ardından, o artık hem sağır hem dilsiz olmuştur. Eflâtun, odada yaşadığı tecrübe ile duyularını ve bunlara ait şuur hâlini, yani dünyaya ait her şeyi bir kenara bırakmış ve artık “mutlak bilgi”ye ulaşmış, “suskunlar”ın arasına karışmıştır. Tasavvuf inancında son mertebe olarak sırrın tezahürü gerçekleşmiş ve Eflâtun, Yaratan’la “yekvücut” olmuştur. O gece yaşananlar ve Eflâtun’un ilahî sırna ermesi Şeyh İbrahim Dede’nin Davut’a yazdığı mektupta şöyle dile getirilir:

“Akılsızların, Eflâtun’un gâipten işittini söyledikleri şu ‘ıslığı’ belki hatırlarsın. Sözü ettiğim gece, ondan bu ıslığı ney ile bana üflemesini rica etmiştim. Dediğimi yaptı. Neyi eline aldı ve dudağına götürdü. Bir Çârgâh taksimine başladı. Değme neyzenin üstesinden gelemeyeceği güzellikte bir taksimdi bu. Derken, önce onun başka bir makama geçki yaptığını sandım, ama hayır! Şimdi de bir Segâh taksime

başlamıştı. Büyüleyici bir musikîydi bu. Hele hele ardından Dügâhâ geçtiğinde kendimi kanatlanmış, uçuyor zannettim ve... Sonunda olan oldu: Yegâhâ geçmişti! Bunda yanılmamıştım, kardeşin Eflâtun, yegah perdesinde karar etti ve Yaradan'la, yegahta yekvücut oldu. O anda 'Ene'l Hakk' demeye bile gerek duymadı. Yaradan o ve o da Yaradan olduğu için, ona secde etmek Yaradan'a secde etmek olacağından, kardeşinin ayaklarına kapandım. Neyinden yegah sesini belki üç dakika üfledi. Bu kadar uzun üflemesinin sebebi, nefesinin ciğerlerinden değil, belki kalbinden gelmesi idi. Sonra neyi elinden bıraktı. O günden sonra, aldığı nefesi üflemek için bir neye ihtiyaç duymadı. Ve sessizliği sessizce dinleyenlerden oldu" (S: 241).

Sırasıyla "çargah", "segah" ve "dügah" makamlarının ardından "yegah" makamında karar eden Eflâtun'un yolculuğu burada noktalanır. Görüldüğü gibi, Osmanlı İslam anlayışına paralel olarak mistik bir İslam tarzı oluşturan mutasavvıfların düşünce hayatı ve pratikleri, romanda Şeyh İbrahim Dede, Galata Mevlevihanesi ve Eflâtun'un hikâyesi üzerinden işlenir. 17. yüzyılda "tasfiyecî" tutumlarıyla mutasavvıfların İslam yorumuna karşı radikal birtakım eleştiriler getiren çevrelerin varlığı da romanda işlevsel kullanılmış, bir dönemin dinî tasfiyecilik hareketleri roman kişilerine biçilen rollerle gözler önüne serilmiştir. Bu tasfiyecilik hareketlerinin genel karakteri ile 17. yüzyılda aldığı görünüm şöyle özetlenebilir:

Uzun yıllar tasavvufun kaideleri ve işleyiş tarzı, kimi çevreler tarafından şüpheyle karşılanmış; hatta kimi söylemleri ve uygulamaları aşırı bulunmuştur. Mehmet Ali Aynî'nin aktardığı bilgiye göre, bunun temelinde "Vahdet-i Vücut" (varlığın birliği) anlayışının yeterince kavranmaması yatmaktadır. Mutasavvıflar, bu görüşün gereklerini işaretler, semboller, mecazlar ve benzetmeler ile örtüp süslemekte ve *Kur'an-ı Kerim*'den çıkarılan deliller ve tanıklarla desteklese de yine karşıt grupların itiraz ve hiddeti devam etmektedir. Bununla birlikte bazen sembollerini bir yana bırakıp doğrudan "Ene'l-Hakk" (Ben Hakk'ım!) diyen Mansur'ların da yetiştiği görülür. Mansur'un bu sözü, 921 yılında Bağdat'ta büyük çalkantılara sebep olmuş ve o, sonunda türlü işkencelerle öldürülmüştür (Aynî, 1992: 199-201). Mansur örneğinde de olduğu gibi, mutasavvıfların birçoğu muhafazakâr Müslümanlar tarafından zaman zaman çok şiddetli tepkilere maruz kalmışlardır. Tasavvuftaki önemli itiraz noktalarından biri de *Suskunlar*'ın da temel dinamiklerinden biri olan "musiki"dir. Dergâh-larda ya da tekkelerde mutasavvıfların ayakta sallanarak, dönerek ya da ellerini birbirine çarparak zikretmeleri, medreselerce ya da kimi softalarca bir çeşit raks ya da oyun sayılmaktadır. Şarkı söyler gibi ilahi okumak ve zikir sırasında def, ud, bendîr,

tambur, dümbelek, kudüm gibi musiki aletleri çalmak da “Müslümanlıkta böyle şeyler yoktu, bunlar bid’attır” denilerek şiddetli muhalefetlere sebep olmuştur (Aynî, 1992: 207). Karşılaşılan tepkiler neticesinde kimi zaman tekkelerdeki bu sufiler, inançlarını ve davranış biçimlerini kendi aralarında gizli bir şekilde dile getirme yoluna gitmişlerdir. Romanın da geçtiği 17. yüzyılda, “Kadıızâdeliler Hareketi” olarak bilinen tasfiyeci zihniyetin temelleri, 16. yüzyılda çevresinde önemli bir taraftar kitlesi oluşturan ve küçük bir kasabanın müderrisi olan Birgivî Mehmed Efendi’ye (ö. 1573) dayanmaktadır. Ahmet Yaşar Ocak’ın verdiği bilgiye göre bu kişi, İslam’ın temel kaynakları olan “Kitap ve Sünnet”in dışında, sonradan zaman içinde oluşarak İslam kültür ve sosyal hayatına girmiş bütün inanç ve pratikleri “sapkınlık” (bid’at) olarak nitelemektedir. Devletin İslami uygulamalarını ve halk arasında tasavvuf kanalıyla İslam adına inanılan ve yapılan şeyleri, örf, âdet ve gelenek hâline gelmiş tatbikatı yargılamakta ve reddetmektedir (Ocak, 1998: 154-155). 17. yüzyıla gelindiğinde ise, uzun bir süre İstanbul halkı arasında bölünmelere neden olan bir faktör olarak “Kadıızâdeliler” devreye girmektedir. Söz konusu olaylara önyak olan kişi, İstanbul vaizlerinden Kadıızâde Mehmed Efendi’dir (ö. 1635). Birgivî’nin fikirlerinden hareketle ortaya çıkan Kadıızâdeliler grubunun tasavvuf düşmanlığı, köklü ve şuurlu bir dinî hareket değildir. Yine Ocak’tan edinilen bilgiye göre, Kadıızâde ve taraftarları olan vaizler, İstanbul camilerinde yaptıkları tahrik edici konuşmalarla halkın cehaletinden yararlanarak Mevlevilik ve Halvetilik gibi tarikat çevrelerine resmen savaş açmışlar, onları küfürle itham etmişlerdir. Hatta camilerde makamla Kur’ân-ı Kerim, mevlid ve ezan okunmasına, müezzinlik edilmesine de şiddetle karşı çıkmışlar, zaman zaman fiilî müdahalelerde bile bulunmuşlardır. Kadıızâdeli Mehmed Efendi’nin ölümünden sonra Kadıızâdeliler’in başına geçen Arap asıllı Üstüvânî Mehmed Efendi ile hareket doruk noktasına ulaşmış; yeni padişah IV. Mehmet’in çocuk oluşu, saraydaki nüfuz mücadeleleri ve ulemanın yetersizliği Kadıızâdeliler’in gücünü daha da arttırmıştır. Bu taşkınlıklar 1656’daki Çınar (Vakvak) Vakası’na kadar sürmüştür (Ocak, 1998: 156-157). Romanda askeri ve eğlence tatbikinden daha çok tasavvufî bir içerikle ele alınan musiki, Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri ile oğlu Zâhir’in varlığıyla daha da mistik bir nitelik kazanır. Kutsal nefesi üfleyen Bâtın, müzisyenlerin tanrısı olarak betimlenirken; Zâhir, Hz. İsa’nın alegorisi olarak onun geçtiği yollardan geçip ona yapılan eziyetlerin hepsini çeker. O

da İsa gibi çarmıha gerilip linç edilirken “Ene’l-Hakk” diyen Mansur’u anımsatır. Tasavvuf düşüncesi ile ritüellerinin karşısında, İslâmî dogmatizmin romandaki temsilcisi ise, Pereveli İskender Efendi’dir. Asıl adı Alessandro Perevelli olan ve on altı yaşında bir Venedik kalyonundaki esir tüccarlarının eline düşen bu zat, Asım adlı musiki üstadı tarafından esir hanından satın alınır. Efendisi Asım’la yaptığı anlaşma sonunda özgürlüğüne kavuşan ve yedi karışık boyuyla çevresindekiler tarafından Cüce Efendi namıyla anılan Pereveli İskender, dinî ilimlere merak salar ve sonunda dindar bir Müslüman olarak camide vaaz vermeye başlar. Cüce Efendi, vaazlarında dinden imandan bahsederken, her seferinde sözü dönüp dolaşıp musikiye getirir. O da “bir asır önce yaşamış Birgivî Mehmet Efendi’nin *Tarikat-ı Muhammediye* adlı eserini defalarca okuyup hatmederek, Mevlevîlerin semâsının ve musikîsinin, kâfirliğin ta kendisi olduğuna hükmetmiş bir Kadızâdeli bir vâizdi[r]” (S: 49). “[Ç]algı çağanağa, şarkılara türkülere, hânendelere sâzendelere, mevlidhânlara, âyinlere ve semâyâya, hattâ Kur’an’ın ‘tegannî’ edilmesine kısacası musikîye savaş açmıştı[r]” (S: 175). Ona göre, musiki ve semayı bir ibadet sayan Mevleviler, “aklın yokluğu” demek olan şuursuzluğu Allah’a yaklaşmak olarak görürler. Bu “zındıklar”ın sema esnasında sarhoşlardan farkı yoktur. Musiki “Şeytan’ın sesi”dir, “haram”dır. O, sadece çalgı aletlerinin çalınmasına değil, *Kur’an*’ın makam ile okunmasına da karşıdır. Romanda beş sayfa boyunca süren uzun vaazı (S: 176-180), musikinin her çeşidini günah ilan eden içeriği ve hitabet üslûbundaki ses tonu ile dinleyenleri etkisi altına alan Cüce Efendi, Zâhir’in ve tüm müzisyenlerin de sonunu hazırlar. Romanda 17. yüzyıldaki dinin tasavvufî yorumuna karşı taassup hareketleri bunun gibi çarpıcı örneklerle dile getirilir.

Kitab-ül Hiyel’de anlatılanlar ise, 18. yüzyılın sonları ile 20. yüzyıl başlarında Dersaadet’te geçmektedir. III. Selim (1789-1807) döneminden II. Meşrutiyet’in ilan edildiği 1908 yılına kadar üç kuşağın (Yâfes Çelebi, Kara Calûd, Üzeyir Bey) yaşamı, rivayetler ve hikâyeler yoluyla aktarılırken, arka planda tarihte yer alan dönemin önemli olayları görülebilmektedir. Yedi padişah hükümrânlığına tanıklık eden ve yaklaşık bir asırlık bir tarihe tekabül eden zaman diliminde gelişen olaylar, sosyal hayatta yaşanan birtakım gelişmelere vurgu yapılarak sergilenir. Romanda III. Selim (1789-1807), IV. Mustafa (1807-1808), II. Mahmut (1808-1839), Abdülmecit (1839-1861), Abdülaziz (1861-1876), V. Murat (1876-1876) ve II. Abdülhamit (1876-1909)

dönemlerini kapsayan geniş bir zaman dilimi söz konusudur. *Kitab-ül Hiyel*'deki tarihsel sürecin işlevsel kullanımını örnekleyen Dilek Yalçın Çelik, III. Selim zamanında yaşayan Yâfes Çelebi hakkında anlatılan menkıbeler ile Meşrutiyet döneminde yaşayan Üzeyir Bey hakkında anlatılan menkıbelerin aynı olamayacağını; teknolojinin ilerlediği Meşrutiyet dönemine nazaran Yâfes Çelebi'nin yaşadığı dönemin, efsane ve menkıbelerin niceliği bakımından daha da zenginlik gösterdiğini vurgular (2005: 152-153).

Kitab-ül Hiyel'de roman kişilerinin bir hiç uğruna ömürlerini heba ettikleri uğraşlarının hayalden ileri gidemeyişi ve zamanlarını boşa tüketişleri, dünya çapında yaşanan gelişme ve değişimleri fark edemeyişleri ironik bir dille anlatılır. Anar, roman kişilerinin hırsları ve tutkularıyla hareket ederek, belki de kendi uğraşları için önemli sayılabilecek gelişmeleri kaçırdıklarını anımsatırken, dış dünyada yaşanan ve tarihte yer etmiş kimi ayrıntılara da vurgu yapar. Calûd, Samur ve Yağmur Çelebilerin, planlarını ve hesaplarını tamamladıkları bir savaş makinası üzerinde tam on bir yıl boyunca çalıştıkları zaman süresince dünyada şunlar olmaktadır:

Cadde-i Kebir'e kaldırım taşları döşenmiş, Galata'nın surları yıkılmaya başlanmış, Haliç'e yeni bir köprü yapılmış, hatta Azap kapısı-Galata-Beşiktaş arasında bir atlı tramvay hattı bile döşenmişti. Çok uzaklarda ise Paçinotti adında bir âlim, diyapozonun sesini elektrikle yuzon adım uzağa iletmış, Yeni Osmanlılar Cemiyeti Paris'te padişah efendimiz aleyhinde atıp tutmaya başlamış, margarit denilen suni bir yemek yağı icad edilmiş, pistonları buhar basıncıyla değil, patlamaya itilen motorlar üzerindeki çalışmalara devam edilmişti (KH: 109-110).

Kitab-ül Hiyel'de adı geçen II. Mahmut dönemi sadrazamlarından Alemdar Mustafa Paşa ise, zamanında köklü reformlara gitmiş, merkezî otoriteyi kuvvetlendirmek için çeşitli antlaşmalara imza atmış ve yenilik yanlısı bir devlet adamı olarak Osmanlı tarihinde önemli bir konuma yükselmiştir. Romanda, onun yeniliğe açık, girişimci vasfından hareketle, bilim alanında yapılan yeniliklere verdiği değer ön plana çıkarılmıştır. Onun sayesinde Yâfes Çelebi'nin icatları incelenir, tecrübe edilmeye değer görülür. Her bir silahtan birer örnek istenir ve masrafları için de 2000 kuruş ödenek verilir. Yâfes Çelebi, Osmanlı üst düzey yöneticilerinden de onay aldıktan sonra, önünde iki engel kalmıştır: Kanunu kadim üzere şeyhülislamın fetvası ve Hiyel Kalemi'nin reisi Uzun İhsan Efendi'nin onayı. Bilindiği gibi, Osmanlı'da şeyhülislam, dinî konularda en yüksek yetkiye sahip olan kimsedir. Gerekliği zaman dinî so-

runlarla ve hukuki işlerle ilgili görüşlerini fetva yayımlayarak açıklar ve bu fetvalar kanun niteliği taşımaktadır. Yâfes Çelebi'nin, padişaha ve çevresine ait karar ve uygulamaların dinî kaidelere uygun olup olmadığını sorgulayan şeyhülislam engeline takılması da bu noktada anlamlı görülmektedir. Çünkü bu dönemde ilmiye sınıfının tüm reformlara karşı çıkan, kendini yenilemekten uzak, müsbet ve deneysel bilimleri önemsemeyişi ve gelişen bilim karşısında çağının gerisinde kalan bir yapı sergilemesi, Osmanlı'nın bilim adamı yetiştirmesinde olduğu gibi, Yâfes Çelebi'nin tasarladığı silahların hayata geçirilmesi konusunda da engel teşkil eder. Ancak metinde şeyhülislamdan önce Hiyel Kalemî reisinin onayını alma şartı aranmaktadır. Tüm bu icatlarından haberdar olan ve tam bir buçuk yıldır istenilen hücceti (belgeyi) vermeyen bu adam da Yâfes Çelebi'nin çabalarını sekteye uğratar. Yâfes Çelebi'ye izin vermediği için Rumelili sadrazam tarafından kırk değnekle cezalandırılan Hiyel Kalemî reisi Uzun İhsan Efendi, içine düştüğü zor durumdan Alemdar Mustafa Paşa'nın yeniçerilerin çıkardıkları isyanda öldürülmesiyle kurtulacaktır. Sultan Mahmud da isyancıların isteklerini kabul edecek ve Yâfes Çelebi'nin hayalleri yine suya düşecektir. Romanda verilen bir bilgiye göre de “[y]eniçerileri tanımanın yollarından biri, onların baldırlarında, kollarında ve göğüslerindeki dövmelerdi[r]” (KH: 81). Vaka-yı Hayriye patlak verdiğinde, sol omzundaki dövmeyi görüp yeniçeri piri zannettikleri Yâfes Çelebi, iftiraya kurban gidecek ve boynu vurularak kellesi avludaki kör kuyuya atılacaktır.

Anar'ın Osmanlı Dönemi'ni tarihsel arka fon olarak aldığı dört romanının dışındaki *Efrasiyab'ın Hikâyeleri*'nde ise, bu kez bugünün Türkiye'sine daha yakın bir tarihsel geçmiş kullanımı vardır. “Çok değil, bundan otuz yıl kadar önce, Anadolu'nun orta yerindeki bir kasabada” (EH: 7) başlayan olaylar dizisi, romanın basım tarihi göz önüne alındığında –ki romanda “bundan” otuz yıl kadar öncesine tarihlenen başka bir ibare yoktur- 1960'lı yılların söz konusu edildiği görülecektir. Hatta daha da özele indirgenirse bu dönem, “1968 kuşağı” diye adlandırılan döneme rastlamaktadır. 1960'lı yıllarda öne çıkan savaş karşıtlığı düşüncesi ile tüm dünyaya yayılan özgürlük akımı, “çiçek çocukları”nı yaratmıştır. Bu dönemde statükoya muhalif bir eğilim, heterojen yapılar, var olan tüm yetkileri reddediş, daha fazla özgürlük arayışı ve başkaldırış söz konusudur. 68 kuşağını başlatan olayların ilki Sorbonne Üniversitesi'nde ortaya çıkan öğrenci isyanıdır. Ayrıca Latin Amerikalı devrimci Ernesto Che

Guevera'nın La Higuera'da yakalanıp 9 Ekim 1967 tarihinde Bolivya Ordusu'nun elinde öldürülmesi de bu olayların başlangıcına neden olarak gösterilmektedir. 68 kuşağının Türkiye'deki uzantısı ise devrimci ve eylemci öğrencilerin oluşturduğu Marksist-sosyalist ve Kemalizm sentezli harekette görülür (http://tr.wikipedia.org/wiki/68_Ku%C5%9Fa%C4%9F%C4%B1). Böylesi bir tarihsel dilimin arka fon olarak kullanıldığı romanda, Cezzar Dede'nin ve Ölüm'ün birbirlerine anlattıkları hikâyelerinde öne çıkan dünyaya bakış açıları da iki farklı kutupta yer alır. Cezzar Dede'nin özgürlükçü yaklaşımı ve “sevgi”yi önceleyen yaşam felsefesi ile Ölüm'ün tutucu, statükocu, kuralcı anlayışı arasındaki fark, dönemin öne çıkan karşıt görüşleriyle de paralel okunabilir.

Efrasiyab'ın Hikâyeleri'nde Ölüm ve Cezzar Dede'nin birbirlerine anlattıkları içanlatılarda da kullanılan tarihsellik, hikâye anlatıcıları tarafından yakın geçmişe dayandırılmaktadır. Ölüm'ün anlattığı ilk korku hikâyesi olan “Güneşli Günler”, “Çok değil, günümüzden sadece yarım asır kadar önce, yani cumhuriyetin yirminci yıllarının sonuna doğru, Anadolu'nun orta yerindeki bir köyün hemen dışında, hapishane misali dört katlı devasa bir taş bina”da geçmektedir (EH: 18). Ölüm'ün kendi bulunduğu zaman diliminden geçmişe dayanarak hikâyesini tarihlendirmesi beklenirken, anlatıcı/yazarın bu noktada devreye girdiği ve anlatısının tarihsel arka planını kendi çağından hareketle kurguladığı görülmektedir. Romanın daha ilk başında “bundan otuz yıl kadar önce” diyerek 1960'lara uzanan tarihsel geçmiş, içanlatılardaki tarihlendirmelerde de romanın basım tarihi baz alınarak vurgulanmaktadır. Yine Cezzar Dede'nin anlattığı “Bir Hac Ziyareti” hikâyesinin “günümüzden elli yıl kadar önce Diyarbakir'de, adına Divana derler bir köy vardı” (EH: 57) söylemi, yakın tarihsel geçmişe yapılan göndermeyle başlar. “Daha taşranın taşra olduğu zamanlarda, yani bundan otuz kırk yıl kadar önce küçük şehir ve kasabalarda [...]” (EH: 141) söylemiyle başlayan “Ezine Canavarı” hikâyesinde ise hızla değişen Türkiye ile Anadolu şehirlerindeki “taşra”lığın da gitgide değişime uğradığı, özünü kaybettiği yönünde Türkiye tarihi ve coğrafyası üzerine yapılmış önemli bir vurgu vardır. Romanın genelinde anlatıcı misyonuyla öne çıkan Cezzar Dede ve Ölüm'ün birbirlerine anlattıkları diğer hikâyelerdeki zaman algısı ise “Bir zamanlar küçük bir Anadolu şehrinde [...]” (EH: 85), “Vaktiyle, Bursa'ya yakın kasabalardan birinde [...]” (EH: 191), “Bursa'nın meşhur Çingene mahallesinde bir vakitler, [...]” (EH: 197), “Vaktiyle Kayse-

ri’de ihtiyar bir kadının [...]” (EH: 206), “Yakın zamanda, Anadolu’nun orta yerinde bir kasabada [...]” (EH: 223) gibi masal anlatı kalıplarına uygun belirsiz zaman aralıklarıyla kurulur.

“Hırsızın Aşkı” hikâyesinde ise hükümetlerin zaman zaman mahkûmlar için çıkardıkları genel af ilanlarına gönderme yapılmaktadır. Ancak bu kez hikâyede sözü edilen aile fertlerinin yarısının hapiste olması, geride kalanların “sahip oldukları asgarî refah”ın sürekliliği için istenen bir durumdur. İronik bir şekilde bu yüzden ailedeki hemen herkes, genel affın çıkmaması için dua etmektedir. Yine aynı hikâyede “radyo[nun] ilk çıktığı zamanlar[da], yani yıllar önce, yanlış bir istasyonu çevirmesi sonucu Riyaseti Cumhur Senfoni Orkestrası’nın bir konserine tesadüf e[den]” (EH: 197) Hıdır, bir kıptî olarak bundan sonra alafrangaya heves etmeye başlayacaktır. Türkiye tarihine bakıldığında radyo yayıncılığının ilk kez 6 Mayıs 1927’de İstanbul’da Sirkeci Büyük Postane’de başladığı görülmektedir. İlk radyo programlarından biri olan ve Kasım 1927’de Ankara’da başlayan Ankara Radyosu’nun yayın akışında ise “Saat: 18.00: Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası” yer almaktadır (<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=934623&Date=06.05.2009&CategoryID=77>). Hikâyedeki tarihsel göndermeler, hem Türkiye’nin bir dönemine işaret etmekte hem de bir içanlatı olarak kurgulanan Hıdır’ın hikâyesine açılım sağlayarak tarihsel arka planı oluşturmaktadır.

Romanlarda kullanılan tarihsel dönemin genel karakteri ile metinlerdeki görünümüne bakıldıktan sonra, satır aralarından okunan tarihselliğin metindeki dönüştürücü etkisi ile metnin yeniden ürettiği tarihin nasıl alımlandığı üzerine de düşünmek gerekir. Tarihin metinselliği ve metnin tarihselliği önermesinin izlerine romanlarda sıklıkla rastlanırken, resmi tarihte geçen olgular çok çeşitli işlevlere bürünerek sunulur. Osmanlı Devleti’nde ve diğer dünya devletlerinde yaşanan siyasi, askerî, sosyal, ekonomik, kültürel ve bilimsel alandaki gelişmeler, roman kişilerinin başlarından geçen olaylarla eşsüremlilik olarak yeri geldiğinde hatırlanır. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda kendilerine tanınan ticari imtiyazla Cenevizliler’in Osmanlı kıyılarında serbestçe dolaşması; *Kitab-ül Hiyel*’de Sultan Selim’in katledilmesi, Kabakçı Mustafa İsyanı, Alemdar Mustafa Paşa’nın Babıali’ye baskın düzenleyip IV. Mustafa’yı tahttan indirmesi ve II. Mahmut’u tahta geçirmesi, Nizam-ı Cedid’i, Sekban-ı Cedid adıyla yeniden kurması, çıkan isyanda yeniçerilerle birlikte kendini havaya uçurması,

“Hayırlı Olay” anlamına gelen ve 16 Haziran 1826’da İstanbul’da II. Mahmut tarafından yeniçeri ocaklarının kaldırılmasıyla sonuçlanan Vaka-yı Hayriye, Mora İsyanı, Koca Mustafa Reşit Paşa’nın Gülhane Hatt-ı Hümayunu’nu okuması, Dersaadet’te esir ticaretinin yasak edilmesi, İngiliz ve Fransız donanmalarının Beykoz’a demirlemesi, Kırım Savaşı, II. Meşrutiyet’in ilan edilmesi; *Suskunlar*’da 17. yüzyılın ilk yarısında etkinlik gösteren Kadızadeliler tarikatının bastırılması gibi olaylar, resmî tarihte geçen ve Osmanlı döneminin siyasi, askerî yapısını gözler önüne seren gelişmeler olarak dikkati çeker.

Kitab’ül Hiyel’deki II. Mahmut’un fermanıyla devlet memurlarının setre, pantolon, istanbulin ve kaput giymeye başlamaları, Cadde-i Kebir’de (İstiklâl Caddesi) Fransız tiyatrosunun açılması, 1897’de Galatasaray’daki Sponeck Birahanesi’nde ilk film gösteriminin yapılması, 1891’de Whitcomb Judson adlı Amerikalı mucidin fermuarı icat etmesi, 1870 yılındaki büyük Beyoğlu yangını, patlamalı motorların, elektrik üreten dinamoların, sesi çok uzaklara nakleden cihazların, elektrik ampullerinin kullanılmaya başlanması gibi olaylar ise Osmanlı ve dünya tarihinde yaşanan sosyal, bilimsel ve kültürel gelişmelere ilişkin kesitler olarak romanda tarihsel arka plana yerleştirilir.

Anar, zaman algısında genişletme yöntemine romanlarında yer verir. Bu uygulamada olaylar, nesnel zamana paralel olarak gelişmeye devam ederken anlatıcı, kimi çağrışımlarla geriye döner ya da ileri gider. Nesnel zamandan önceki ya da sonraki zamanlarda olmuş veya olacak bazı olaylar hatırlanarak ve tahayyül edilerek araya sokulur (Çetin, 2007: 132). *Kitab-ül Hiyel*’de Sultan Selim-i Salis Han Efendi’nin saltanatı sırasında gelişen olaylar dizisi, kimi zaman romanın tarihsel zamanını aşarak ileriki tarihsel dönemlere vurgu yapar. Bunda tanrısal konumlu anlatıcının olaylara hâkim bakış açısı da etkilidir. Bir anda zamanından yüz yıl sonrasına giden anlatıcı, Sultan Reşat dönemine kadar uzanır. Anlatılanların nakil ve rivayet yoluyla aktarıldığı romanda, Yâfes Çelebi’nin silah ticareti yapma hayallerinin, ta Sultan Reşat (1909-1918) devrine kadar kıraathanelerde söylenegeldiği düşüncesi (KH: 12), romanın çerçeve (dış) zamanını da genişletmektedir. Romanlarda bazı olay ya da olguların uyandırdığı çağrışımlarla vaka zamanından çok önceki tarihlere de gönderme yapılabilmektedir. 1681’e tarihlenen *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayûn’un kurulmasına önyak olacak Frenk casusunun hikâyesi “[o]ğlu

Bünyamin tarafından bir fıçıya konan Uzun İhsan Efendi'nin içinde bulunduğu geminin Galata rıhtımından ayrılıp Cebelitarık'a doğru yelken açmasından tam yüz elli yıl önce"sine (PKA: 133), yani 1530'lara, Kanuni Sultan Süleyman dönemine dayandırılır. *Kitab-ül Hiyel*'de de Uzun İhsan Efendi, yıllar önce bir saksağan tarafından çalınan Kanunî dönemine ait altın paradan bahseder. M.Ö. 6. yüzyılda Pisagor tarafından dik üçgenin hipotenüsünün, dik kenarların karesinin toplamına eşit olduğunun ispatı, romanda Üzeyir Bey tarafından gerçekleştirilir. Üzeyir Bey "Fisagor"dan habersiz bu önermeyi keşfettiğinde yer yerinden oynar. *Amat*'ta ise defterdarlıkta çalışan Cuma Bey'in hikâyesi anlatılırken Osmanlı maliyesine yapılan göndermede, gelir ve gider kayıtlarının tutulmasında yarım akçelik yapılan bir hata yüzünden padişah I. Osman zamanına kadar tutulan tüm kayıtların sil baştan yeniden hesaplanması gerektiği belirtilerek Osmanlı Devleti'nin ve Osmanlı malî teşkilatının ilk dönemlerine uzanılmaktadır. Örneklerde görüldüğü gibi, tarihsel bağlamda bu geriye dönüşler ve ileriye gidişler, zamanda ve uzamda sınırların belirsizliğinin, hatta çoğulcu bir bakış açısının da süreği niteliğindedir.

Vaka zamanından çok önceki tarihlere yapılan göndermelerden biri de resmî tarihte geçen kimi olayların romanlarda benzetme unsuru olarak işlevsel kullanılmasıyla gerçekleşir. *Kitab-ül Hiyel*'de Babialî'deki kalem efendilerinin tıpkı cahiliye devrindeki Kâbe'de bekleyen putlar kadar kıymetsiz ve kayıtsız oluşları (KH: 24) – benzer bir söyleme "Câhiliye devrinde Kâbe'de putlar kadar sessiz ve hareketsiz tuc-cârlar" (S: 66) ifadesinde de rastlanır-, devrin bürokrasi anlayışına getirilen eleştirinin bir yansıması olarak görüldüğü gibi, tarihte İslamiyet'in gelişine kadarki dönem olarak bilinen "Cahiliye Devri"ne de gönderme yapar. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'deki "Ezine Canavarı" hikâyesinde ise kasabanın dedikoducu kadınları "eski devirlerde kendileri gibi cadıları araştırıp yakalayan engizisyoncuları hatırlatacak bir şekilde kasabada kol gezerler, onun bunun mahrem hayatını gözetleyip, adeta hafiyeler gibi, mimledikleri şahısların sicillerini tutarlardı" (EH: 175). "Engizisyon", Ortaçağ'da Katolik mezhebinin yaygın olduğu yerlerde, dinî inançlara karşı gelenleri bulup cezalandırmak üzere kurulan ve günahkâr olduğuna inanılan kişilere korkunç cezalar veren kilise mahkemeleriydi. O dönemdeki engizisyon ileri gelenlerinin cadılara ve büyücülere karşı yakalama ve cezalandırma yolunda yürüttükleri politika ile hikâyedeki dedikoducu kadınların yaptıkları eylemler arasında ilişki kurulmuştur.

Osmanlı tarihi, siyasi, askerî, sosyal, kültürel yapısıyla romanda arka fonu oluştururken, olayların sunumunda da işlevsellik kazanır. Vaka zamanı, kimi tasarruf yollarına başvurulmuş, seçme ve elemeyen geçirilerek, tarihsel göndermeler aracılığıyla aktarılır:

[B]ağdat Acem mülkü olmadan önce bu kentte hırsızın biri [...]¹⁵(PKA: 95)

[M]ora isyanı başgösterip de Ortodoksların ruhanî reisinin Patrikhane kapısında ipe çekildiği yıllarda Calûd'un işlerinin iyice açıldığını yazmıştır (KH: 71-72).

[S]ultan Mahmud-ı Sani Han Hazretlerinin ferman-ı hümayûnlarıyla devlet memurlarının setre, pantolon, istanbulin ve kaput giymeye başladıkları sıralarda Calûd, ardi arkası kesilmeyen ölü doğumlar sebebiyle hayatta bazı zorlukların olduğunu yeni yeni fark etmeye başlamıştı (KH: 84).

Soygunu, Mustafa Reşid Paşa'nın Gülhane'de bir hatt-ı hümayûn okuyacağı günün arifesinde, gece vakti yapacaklardı (Anar, 2009: 89).

[C]alûd, Gülhane Hatt-ı Hümayûnu'ndan bir yıl, Cüstinyani'nin Cadde-i Kebir'de Fransız Tiyatrosu'nu açmasından ise altı ay sonra, Diyarbekirli ikiz hiyelkârların da yardımıyla yeni bir devri daim makinası yapmaya koyulmuştu (KH: 94).

[F]rançe payitahtında iştirakîlerin sokaklara barikatlar kurdukları ve Dersaadet'te esir ticaretinin yasak edilip Cadde-i Kebir'de ise Parodi Tiyatrosu'nun açıldığı yıl, efendilerini vazgeçirmeyi başardıklarını rivayet etmiştir (KH: 97).

[İ]ngiliz ve Fransız donanmaları Beykoz'a demirledikten bir süre sonra Kırım Savaşı patlak verdiğinde, duyduğu bir haber Calûd'un yüreğini yerinden oynatıverdi (KH: 101).

Râviyân-ı ahbar ilk sinematograf gösterisinin Galatasaray'daki Spoek Birahanesi'nde yapıldığı yıllarda onun, zihnindeki noktada neler olduğunu araştırmaya başladığını rivayet etmiştir (KH: 139).

İkinci Meşrutiyet ilan edildiği ve Manş Denizi'nin uçakla geçildiği yıl, Üzeyir Bey'in evine gelen bir mahkeme emri onun hayatını az da olsa sarımsı (KH: 140).

Anar, Osmanlı tarihinden aldığı malzemeyle olayların akışında, roman kişilerine hareket imkânı da tanır. Resmî tarihte yaşananlar sayesinde, romanın akışını sağlayan temel eylem birimleri, roman kişilerinin lehine ya da aleyhine dönüştürülür. *Puslu Kitalar Atlası*'nda verilen bilgiye göre “o gün boğdurulan bir şehzade, bir paşa ya da cariyeye varsa, saraydan ceset sayısı kadar top atıl[maktadır]” (PKA: 27). Bu bilgiyi kullanan Kubelik, akıntının cesetleri sürüklediği Tophane'de bekleyerek onları çuvalıyla evine taşıyıp kâdavraları üzerinde çalışarak tıp ilminde giderek ilerlemiştir. Yine aynı eserde, Bağdat'ta hırsızlık yaparken dilencilik mesleğine terfi eden

¹⁵ Vurgulamalar bana aittir.

Hıncıryedi'nin Kostantiniye'ye gelişı, IV. Murat'ın Bağdat seferiyle ilişkilendirilir. Hıncıryedi, dilencilikteki mahareti sayesinde padişahın dikkatini çeker ve “[S]ultan Murad Bağdat'a girdiğinde ona bin altın ihsan edip, kentteki beş yüz ayrı zanaatin erbabıyla onu da, Kostantiniye dilencilerine sadaka istemenin esrarını öğretmesi için yanına al[ır]. Hatta Sultanla birlikte Kostantiniye'ye geldiğinde elinde bir kabul fermanıyla doğruca dilenciler loncasına gi[der]” (PKA: 97). 1624'ten beri Safevilerin işgaline uğrayan Bağdat, IV. Murat tarafından 1638'de fethedilmiştir. Hıncıryedi'nin Bağdat'ta başlayan dilencilik macerası, kurmaca düzlemde IV. Murat'ın Bağdat seferiyle keşişir. Resm tarihte geçen ve 1639'daki Kasr-ı şirin Antlaşması ile sonuçlanan Bağdat seferi, IV. Murat'ın önemli askeri başarılarından biridir. Diyarbekir'e oradan da İstanbul'a geçen IV. Murat'ın (Sakaoğlu, 2000: 277) sefer dönüşü, Anar'ın perspektifinden yeniden yazılır. Roman kişiilerinden Hıncıryedi'yi de yanında götüren padişahın kurmacaya dhil edilmesi, olay akışının devamlılığını sağlamaktadır. Resm tarihte geçen vakaların roman kişiilerinin hayatları üzerindeki tesiri *Kitab-l Hiyel*'deki Alemdar Mustafa Paşa'nın ölümüyle planları suya düşen Yfes elebi'nin temsilinde de görüldüğü gibi sarsıcı olabilmektedir.

Osmanlı Devleti'nde “ferman” denilen padişahın yazılı buyukları da yasa niteliğindedir. Dilediğine uygun gördüğü görevi ya da cezayı verme yetkisinde olan padişah, her türlü gücün ve yaptırımın da sahibidir. Padişahların fermanları da romanlarda olay akışına olumlu anlamda yön verme ya da kriz yaratma noktalarında işlevsel kullanılmıştır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda domuz eti müptelası olan Hıncıryedi, idam cezasına arptırıldığında padişahın tuğrası olan fermanla kurtulacak; hayatında altı kez şimşek çarpan ve adı uğursuza çıkan Dertli'nin ise, yanından geçtiği saraylara, konaklara şimşekleri cezbetmesin diye Kostantiniye'de dolaşması yine padişah fermanı ile yasaklanacaktır. Osmanlı Devleti'nde toplumsal yaşayışın daha sağlıklı yürütülebilmesi için birtakım düzenlemeler getirildiği bilinmektedir. Toplum düzenini suistimal edenlere karşı padişah tarafından ferman buyurulan yasaklar, Anar'ın romanlarında farklı bir çizgide ele alınır. *Amat*'ta olduğu gibi bu kez padişah fermanı ile “deniz savaşlarıyla ilgili hikyeler anlatma” geleneğine bir darbe indirilir. Söz konusu edilen, devletin temel ülküsüne hizmet edecek gençlerin bu hikyeler yoluyla yoldan çıkarılması endişesidir:

Musa Efendi'nin bedeninde ölümcül bir yara açılmasının ardından deniz savaşlarıyla ilgili hikyeler anlatmak Padişah Efendimizin Fermn-ı Hmynlarıyla yasaklan-

mişti. Yasağın sebebi bir bıçaklama olayı değil, geleceğin âlimleri, kadıları ve müderrisleri olan, o halim selim medrese talebelerinin, ilim aşkıyla bağrıları yanan o softaların, hayatlarını dine ve ahrete adayan o mollaların zihinlerinin çelinip günaha girmeleriydi (A: 233).

Resmî tarihte geçen kimi olaylar, mekânlar ya da kişiler üzerinde oynayan Anar, bu kez onların hikâyelerini kendi perspektifinden yeniden yazar. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda IV. Murat'ın Bağdat seferi dönüşü gibi Galata Kulesi'nin tarihi de Anar'ın kaleminden metne yeni bir kurmacayla yerleştirilir. Dünyanın en eski kulelerinden biri olan, İstanbul'un Galata semtinde bulunan ve Bizans İmparatoru Anastasius tarafından 528 yılında Fener Kulesi olarak inşa ettirilen "Galata Kulesi", 1204 yılındaki 4. Haçlı Seferi'nde geniş çapta tahrip edilmiş, 1348 yılında "İsa Kulesi" adıyla yığma taşlar kullanılarak Cenevizliler tarafından Galata surlarına ek olarak yeniden yapılmıştır. 1717'den itibaren kule, Osmanlı Devleti tarafından yangın gözleme kulesi olarak kullanılmıştır (http://tr.wikipedia.org/wiki/Galata_kulesi). *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Galata Kulesi'nin inşası ise şöyle rivayet edilir: Karanlıkta kendilerine rehberlik eden bir ak martı, Ceneviz gemilerini sağ salim karaya ulaştırdıktan sonra Pundus adlı bir kâfir tarafından Mesih addedilir ve Hıristiyan inancına göre İsa'nın etini yemek sünnet olduğundan kâfir kuşu kızartıp yiyecektir. Daha sonra martı yuvasının bulunduğu yere Cenevizliler tarafından yüksek bir kule dikilecek ve sonraları bu heybetli yapıya Galata Kulesi adı verilecektir. Resmi tarihte geçen ve Cenevizliler tarafından yeniden yapılandırılan Galata Kulesi'nin hikâyesi, mizahi bir söylem biçimiyle ele alınır ve yeniden kurgulanır. Galata Kulesi'ne ait bu hikâyenin ziyaretçilerden bahşiş koparmak için kuledeki yangın gözcüleri tarafından uydurulduğu da söylenmektedir. Osmanlı Dönemi'nde yangın kulesi olarak kullanıldığı bilinen Galata Kulesi'ndeki yangın gözcüleri üzerine kurgulanan ibareler de Anar'ın düş gücünden yansır: "Beher yangın için, eğer vaktinde tespit edebilirlerse yirmi akçe ikramiye, edemezlerse yangın sönene kadar saat başı yirmi değnek ceza alan bu adamlara hazine-i humayûndan on akçe helal yevmiye veril[mektedir]" (PKA: 14).

Romanlarda tarihe geçmiş olaylarla kurmaca olaylar birbiri içine girerken, gerçek kişiler ile kurmaca kişiler de karşılıklı söyleşmekte ve okur, neyin gerçek neyin kurmaca olduğu sorusunu sürekli yinelemektedir. Gerçekçi, belgelere dayalı, resmî kaynaklardan alıntılanan kanıtlar, anlatılanların doğruluğuna ilişkin okuru ikna etme çabası olarak da değerlendirilebilir. Örneğin, Yâfes Çelebi'nin deniz savaşları

için tasarlayacağı silaha ilham kaynağı olan ve Galata Kulesi'nin çatısından düşen Kırımî Hamdi Bey'in hikâyesinde; anlatıcının, söylenenlerin doğruluğuna kanıtlar arama uğraşısı söylem biçimine de yansımaktadır:

O sırada olayı seyreden Tamburlu kiraathane ahalisinden sağ kalanlar, bu durumun ardından zavallı adamın yine fırl fırl dönerek takriben yirmi kulaç kadar yükseldiğine ve hemen sonra yine döne döne düştüğüne, derken bu kez beş kulaç yükselip tekrar düştüğüne hâlâ yemin ederler (KH: 42).

Kitab'ül Hiyel'de geçen ayrıntılı mekanik çizimler, 13. yüzyılda Ebû'l İz İbni İsmail İbni Rezzaz El Cezerî tarafından kaleme alınmış ve kısaca "Kitab-ül Hiyel" adıyla bilinen *El Câmi-u'l Beyn'el İlmî ve El-Amelî'en Nâfi fî Sınâ'ati'l Hiyel* (Mekanik Hareketlerden Mühendislikte Faydalanmayı İçeren Kitap) adlı eserindeki çizimlerle benzerlik göstermektedir. Tüm çizimlerin Anar tarafından yapıldığı bilinmekle birlikte, romandaki görsel malzeme gerçeğe yakınlık fikrini de körükleyerek okuyucuda yanılısama yaratmaktadır.

Romanlarda mekânın işlevsel kullanımıyla da tarihsel atmosfer pekiştirilir. Osmanlı Devleti'ne başkentlik yapan, bir kültür kenti olan ve farklı mensuplara ait insanların mesken tuttuğu İstanbul, tarihsel dokusuyla romanlara da ilham kaynağı olmuştur. Anar'ın romanları arasında İstanbul'a ait farklı adlandırmaları tercih etmesi ilginçtir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda "Kostantiniye" (Konstantin'in Kenti) kullanımından sonra *Kitab-ül Hiyel* ve *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde "Dersaadet" (Mutluluk Kapısı) olarak karşılaşılan İstanbul, *Amat*'ta ve *Suskunlar*'da yeniden "Kostantiniye"ye dönüşür ve farklı söylem biçimleriyle metinlerde de farklı işlevlerle donanır. Sakaoğlu'nun verdiği bilgiye göre, resmi ve yaygın adı "İstanbul" olan kent, uzun tarihi boyunca, bazıları aynı adın farklı dillerdeki söyleyişleri olan 135 dolayında adla anılmıştır (1994c: 253). *Puslu Kıtalar Atlası*, *Amat* ve *Suskunlar*'daki "Kostantiniye" adı, tarihsel açıdan bakıldığında 4. yüzyılda I. Constantinus tarafından kentin imar edilip genişletilmesinden sonra diğer adların önüne geçen ve 20. yüzyıla kadar kullanımı sürdürülen "Konstantinopolis"e (1994c: 254) dayanır. "Kostantiniye" adı ise verilen bilgiye göre, İstanbul'un İslami adı olup Kostantinopolis'in Arapçalaştırılmış şeklidir (1994c: 255). *Puslu Kıtalar Atlası*'nda "tarrakası meşhur bir kent" (PKA: 13) olan Kostantiniye, romanın daha ilk cümlesindeki tasvirinde bir masal kenti olarak her dinden, her etnikten, her meslekten insan kalabalığı ve hareketli yaşamıyla kendini gösterir. *Amat*'ta ise "debdebesi ve çağçağasıyla yedi iklim dört bucağa nâm salmış

[...], gökyüzündeki karanlık bulutların altında yorgun bir dev gibi uyu[yan]” (A: 9) kent, olumsuzlanır; korsan geminin varlığı, kaptanı, mürettebatı ve işlenen günahların bedeli bakımından romanın geneline yayılan kötücül havanın da ipucunu verir. *Sus-kunlar*’da da daha romanın başında “Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri’nin (saadetleri dâim olsun) Konstantiniye’de bulunduğu zamanlarda, [Y]enikapı’nın dar ve ıssız sokaklarında kol gezen o ihtiyar bekçi, gökyüzünde ansızın kapkara bulutlar peydâ olur olmaz hiç şaşırılmamıştı” (S: 11) ifadesiyle Tanrı’nın yeryüzündeki temsili Bâtın’a karşı, düzen bozucu vasfıyla ezeli bir mücadeleye kalkışan ve roman boyunca kendi safına çektiği, türlü vaatlerle kandırdığı insanoğlunu bu uğurda kullanan Tağut’un (yani Şeytan’ın) karanlık ve kötücül yüzü pekiştirilir.

“Dersaadet” ise, Osmanlı Devleti’nin son yüzyılında, başkent anlamında İstanbul’a verilen Osmanlıca unvanların en yaygınıdır; diğerleri, İstanbul’un salt başkentliğini vurgulayan birer deyim iken, Dersaadet 19. yüzyıldaki gelişmelerle, diğer kasaba ve Boğaz köyleriyle kentsel bütünlük sergileyen yeni metropolün bir adı olmuştur (Sakaoğlu, 1994a: 37). “Dersaadet” kullanımını *Kitab-ül Hiyel*’de anlatı kişilerinin yaşantılarına paralel olarak hırslarının ve iktidar tutkularının kurbanı olan mucitlerin –çok yakın olduğu hâlde- “mutluluğun kapısı”ndan bir türlü giremedikleri ya da farklı yollardan aradıkları iktidara ulaşma yolunda birçok fırsatı göz ardı ettikleri ve bu yüzden “eşik”ten öteye geçemedikleri biçiminde okunabilir. Ayrıca tüm tarihsel göndermelerle kentin Bizans dönemindeki bir adı olan ve Arapçalaştırılan “Kostantiniyye”nin yanı sıra “daha Doğulu”, “daha Osmanlı” olan “Dersaadet” kullanımını da yine anlatı kişileri ve romanın epizotları açısından daha işlevsel görülür. 20. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde ise “İstanbul” yerine “Dersaadet”in tercih edilmesi, anlatıcı/yazarın tarihsel kavramların kullanımına olan yakın ilgisiyle açıklanabilir.

İstanbul’da tarihsel dekoru tamamlayan mekânların başında camiler, surlar, kiliseler, hamamlar, meyhaneler, okullar, tersaneler, meydanlar, hanlar, zindanlar, mevlevihaneler vb. gelmektedir. Bu mekânlar, tarihsel dokusuyla yaşanan yüzyıla ait önemli bilgiler verdiği gibi roman kişilerine de hareket imkânı tanır. Örneğin *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Uzun İhsan Efendi, kara parayı arayan Ebrehe’nin adamları tarafından “evi yerle bir edildikten sonra Etmeydanı’ndaki yeniçeri odalarına götürül[ür]” (PKA: 89). Bunun dışında *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki Galata, Haliç,

Azapkapısı, Karaköy, Samatya, Kocamustafapaşa, Fener, Arap Camii, Pera, Mihel Kapısı, Ahırkapı, Tophane, Ağa Çayırı, Kız Kulesi, Üsküdar, Kasımpaşa, Eminönü, Davudpaşa, Topkapı, Divan Yolu, Ayasofya, Zindankapı Hamamı, Bayezit, Bahçekapı, Eyüp Camii, Süleymaniye Camii, Valide Hanı, Mahmutpaşa, Uzunçarşı, Mısır Çarşısı, Odunkapısı, Okçularbaşı, Tahtelkale; *Kitab-ül Hiyel*'de geçen Fener'deki Sümbüllü meyhanesi, Galata, Azapkapı, Tophane, Babü's-Selam, Divan-ı Hümayûn, Tersane Eminliği, Paşa Kapısı, Unkapanı, Hasköy, İstanbul Sanayi Mektebi, Süleymaniye Camii, Meyyit Kapısı; *Amat*'taki Arap Camii, Abalıfella Camii, Kılıç Ali Paşa Camii, Surp Krikor Kilisesi, Aya Nikola Kilisesi, Galata Kulesi, Meyyit Kapısı; *Suskunlar*'da Yenikapı Mevlevihanesi, Galata Mevlevihanesi, Yedikule Zindanı, Sinan Paşa Camii, Beyazıt'ta Gediklikazan Hanı, Abalıfella Camii, Baba Cafer Zindanı, Divan Yolu, Zincirli Hanı, Esir Hanı vb. de tarihsel atmosferi pekiştiren mekânlardan birkaçıdır. İstanbul dışında Anadolu'nun farklı bölgelerine yapılan göndermelerle farklı coğrafyalara ait tarihsel doku da mekânla pekiştirilir. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Anadolu, Diyarbekir, Denizli iline bağlı Acıpayam ilçesi, Erzurum'un Derman Mahallesi, Darülfünun, Çanakkale iline bağlı Ezine, Bursa, Balıkesir iline bağlı Sındırgı ilçesi, Kayseri, Sinop Hapishanesi, Bursa Belediye Tiyatrosu bunlardan birkaçıdır.

Romanlarda Osmanlı sarayının kimi yapılanmaları da tarihsel dokuya hizmet eder. Büyük bir bölümü çeşitli ganimetlerden, elçi kabullerindeki, sultanların evlenme merasimlerindeki, tahta geçiş törenlerindeki, doğumlarda, şehzadelerin sünnet düğünlerinde padişahlara takdim edilen hediyelerden, satın alınan kıymetli eşyalardan oluşan ve Osmanlı padişahlarının şahsî gelir ve giderlerine ait işlere bakan "Hazine-i Humayûn" (PKA: 14) ya da Osmanlı saray mutfağı "Matbah-ı Amire" (A: 228) de romanlarda adı geçen Osmanlı sarayına özgü mekânlardandır. *Amat*'ta padişaha mahsus yemeklerin pişirildiği Matbah-ı Amire'ye yemeden içmeden anladığı için kuşçubaşı halifesi olarak tayin edilen Rıza Çelebi'den bahsedilir. Romandaki anlatıcı taifesinden biri olan Rıza Çelebi hakkında verilen bilgiler ışığında bu vesile ile Osmanlı saray mutfağındaki birtakım uygulamalara da gönderme yapılmaktadır. Saray mutfağından padişaha yönelik gelecek her türlü tehlikenin bertaraf edilmesi için alınan önlemler, Anar'ın kaleminden mübalağalı ve absürd bir dille anlatılır:

Ne var ki, Kuyruklu Rıza Çelebi'nin buradaki görevi, kulları kadar can düşmanları da çok olan Hünkârımız için pişirilen yemekleri önceden tadıp zehirli olup olmadık-

larını tespit etmekte. Efendimizin mesela, süt böreği, kalkan balığı külbastısı, paça yahnisi ve ekşi erik hoşafından ibaret yemeği önüne geldiği vakit, ölüm korkusuyla şakaklarından soğuk ter damlaları süzüldüğü bir hâlde tattıktan sonra, sininin kalaylı bakır kapağı kilitlenir, zavallının ölüm haberi bir saat içinde gelmezse, Ulu Hünkârımız bu yemeği iç ferahlığıyla yiyebilirdi (A: 228).

Osmanlı devlet teşkilatına ve sosyal yapısına ilişkin kurumlardan bazıları da *Kitab-ül Hiyel*'deki "Piskopos Mukataası kalemi", "sefâret", "âmedî kalemi", "tarihçi kalemi"dir. Ayrıca *Kitab-ül Hiyel*'de işlevsel yanı olan "İstanbul Sanayi Mektebi" de önemli kurumlar arasında yer alır. Mithat Paşa tarafından 1861'de başlatılan "İslahhane" çalışmalarına dayanan ve 1968'de Mithat Paşa'nın öncülüğünde bir kurum hüviyetini kazanan "İstanbul Sanayi Mektebi", öncelikle kimsesiz çocukların kabul edildiği ve bu çocuklara terzilik, kunduracılık, dokumacılık, ciltçilik, fotoğrafçılık gibi sanatlarla alfabe, yazı, *Kur'an*, basit hesap ve defter tutma gibi bilgilerin verildiği bir okul niteliği taşımaktadır. *Kitab-ül Hiyel*'de de "[b]ilindiği gibi bu mektebin öğrencileri sokaklardaki başıboş çocuklar arasından seçilecekti" (KH: 118) diyen anlatıcı, romanın üçüncü kuşak mucidi Üzeyir'in yetiştiği ortamı aktarırken tarihsel bağlamdan kopmamaktadır.

Osmanlı Devleti'nin iktisadi yapısına ilişkin birtakım bilgiler de Anar'ın romanlarında konu edilir. *Amat*'ta yine Arap İmam'ın kahvesinin müdavimlerinden Rûzname Kisedârı Ölügözlü Cuma Bey, 30 yaşında defterdarlıkta "Hazar Denizi'nden Viyana önlerine, Moskof Diyarı'ndan Habeş İli'ne kadar yedi iklim dört bucağa yayılmış bir devletin gelirlerini ve giderlerini, az veya çok demeksizin, adam boyundaki devasa bir deftere tek tek kaydetmek"le görevlendirilmiştir (A: 232). Beylik döneminden itibaren sistemli bir malî teşkilata sahip olan Osmanlı Devleti, maliyesine büyük bir itina göstermiş ve bunu kayıt altına almıştır. Osmanlı maliye teşkilatının başındaki "defterdar" ve onun maiyeti, tüm malî işlerden sorumlu olarak görevlerini yerine getirmektedirler. *Amat*'ta Cuma Bey'in üstlendiği görev, hem bu işin meşakkatini hem de o dönemdeki Osmanlı maliyesinin kayıt altına alınmasında gösterilen titizliği gözler önüne sermektedir. Anar, defterdarlıkta tutulan kayıtların parodisini verirken bunu mübalağalı bir dille aktarmaktadır:

Bir yeniçerinin Tebriz önlerinde tüfenginden atılan tek bir kurşunun bedeli, bir voyvodanın yolladığı 81.476 altınlık vergi, Mekke Emîni'nin bir Medine fukarasına verdiği sadaka, Cezayir korsanlarının ele geçirdiği bir baştardenin fiyatı olan 18.634 Zolota, Budin civarında bir sipahinin dörtlüğe koşturduğu atının toynağındaki naldan

düşen bir mihın değeri olan akçe, gelir veya gider olarak bu dev deftere işlenirdi. Sabah vakti mesai başlayınca bu defteri açmak için 8-10 kadar iri yarı adam gelir, ellerine tükürdükten sonra, 'Haydi Bismillah!' diye kapalı defteri mikleple işaretlenen yerden olanca güçlerini sarf edip kaldırarak boş bir sayfa açmalarının ardından kan ter içinde kalmış olurlardı. Bu defterde kaç sayfa olduğunu saymaya insanın ömrü yetmezdi. Buna rağmen, çabuk bitmesinler diye her boş sayfasına karınca duası ile küçük harflerle yazmak âdetti. Gelir ve giderler yazılırken eğer yarım akçelik bir hata bile yapılırsa, Padişah I. Osman zamanından tâ o güne dek yapılan harcamaları ve gelen gelirleri, silbaştan edip tek tek yeniden hesaplamak gerekirdi. Sırtının eni tam 33 karış gelen bu defterin cildi, efsaneye göre, Hazreti Ali tarafından öldürülen ünlü dev Şehrenbermezî'nin derisinden yapılmıştı (A: 232).

Resmî adıyla “Ordu-yi Hümâyûn”, yani Osmanlı ordu teşkilatı klasik tarih romanlarının aksine –üstanlatı kurumuna da bir tepki olarak- Anar'ın romanlarında işlevsel görülmez. Yalnızca ismiyle zikredilen bu yapılanma, roman kişilerinin ya da ince detayların aktarımında işlevsellik kazanır. *Pushu Kıtalar Atlası*'nda Bünyamin'in yazıldığı lağımcı ocağı¹⁶, “sarayın önünde geçit yaptıktan sonra Ordu-yu Humayun'la birlikte Edirne'ye hareket ed[ecektir]” (PKA: 69). Efraim'in kurduğu gizli istihbarat teşkilatının varolduğuna bir türlü inanmayan yeni padişah, son derece önemli bilgileri de göz ardı eder. İstihbarat eksikliğinden devletin tüm kurumları olduğu gibi “Ordu-yu Hümâyûn” da etkilenir, “çıktığı seferlerde yenilmeye başla[r]” (PKA: 139). Lağımcı ocağına yazılan Bünyamin'in Ordu-yu Humayun'la Edirne seferine çıkmasında, padişaha bağlılığını sunmaya gerek duymayan ve teşkilatı kendi çıkarları uğruna kullanmaya başlayan üçüncü kuşak Büyük Efendi Ebrehe'nin rolü de büyüktür. *Amat*'ta gemi hekimi İbrahim Bey'in hayat hikâyesi aktarılırken verilen bilgiler, Osmanlı ordusundaki işleyişe ilişkin önemli veriler de sunmaktadır. Gemi hekimi İbrahim Bey “Ordu-yu Hümâyûn bir sefere çıktığı zaman, nalbantlardan tellâklara, saraçlardan hayalîlere, terzilerden imamlara kadar, askerlerin enva-i çeşit ihtiyacını karşılamakla mükellef orducu esnafına cerrah ve diş hekimi olarak da katılmıştı[r]” (A: 77). Ayrıca romanda “İspanyol donanmasının Tunus'taki Böne bölgesine asker dökükleri haber alındığı için tertip edilen” Tunus seferinin, bir savaş manzarasının anla-

¹⁶ Osmanlı askeri teşkilatındaki yeniçerilere bağlı bir ocak olan bu yapılanmanın amacı, özellikle kale kuşatmalarında tünel kazıp sinsice ilerleyerek sur duvarlarına ulaşmak ve surları alttan havaya uçurmak veya kale içine kadar tünel kazarak kaleyi içten fethetmektir. Bünyamin'in hayatında önemli bir dönüm noktası olan bu savaş stratejisi hakkında anlatıcı/yazar şöyle demektedir: “Lağımcılık sanatı ortaya çıkmalı beri yerüstünde olduğu gibi yeraltında da korkunç savaşlar yapılıyordu” (PKA: 76).

tımından çok, roman kişilerinden Daniyal hakkında verilmek istenen bilgi için işlevsel kullanıldığı dikkati çeker. Sefere gönderilen Daniyal’ın hikâyesi anlatılırken “Ordu-yu Hümâyûn’da o zamanlar tüfenk yerine arkebüz kullanılmaktaydı” (A: 131) gibi bilgiler de verilmektedir. Osmanlı askeri teşkilatının önemli bir kolu olan “Osmanlı donanması” da Anar için ilham kaynaklarından biri olmuştur. Osmanlı Devleti’nin merkezî deniz üssü olan ve Haliç’te kurulan “Tersane-i Amire” (A: 223) de bahsi geçen kurumlardan biridir. 17. yüzyıl Osmanlı denizciliğine ilişkin önemli bilgiler verilen *Amat*’ta, başlarında kırmızı barata, sırtlarında salta dedikleri kollu cepken giyen, yelkenlerden, serenlerden, halatlardan sorumlu marineller, gabyarlar (A: 45) gibi her türlü gemi mürettebatından, o dönemdeki deniz seferlerine çıkan kalyonların fiziksel özelliklerine kadar pek çok veriye ulaşmak mümkündür.

Osmanlı ordu teşkilatı içerisinde merkezi otoriteyi sağlamlaştırmak için birtakım askeri sistemlerin kurulduğu görülür. Anar’ın Osmanlı tarihinden ilham alarak kaleme aldığı romanlarında, tarihsel olarak 14. yüzyılda I. Murat (Hüdavendigâr) döneminde Çandarlı Kara Halil Paşa’nın tavsiyesiyle bir ocak hâlinde kurulduğu bilinen “Yeniçeri Ocağı”¹⁷ işlevsel bir öneme sahiptir. 15. yüzyıl ortalarına kadar “yaya bölükleri” veya daha sonra “cemaat” adı verilen bir sınıftan ibaretken Fatih Sultan Mehmet zamanından itibaren “Sekban” bölümünün de katılımıyla iki sınıf hâline gelen Yeniçeri Ocağı’nda, 16. yüzyıl başlarında “Ağa” bölümü denilen üçüncü bir kısım daha ortaya çıkmıştır. Bu ocakta her yeniçeri bölümüne “orta” denmektedir (Halaçoğlu, 2007: 50). Anar da Osmanlı ordusunun önemli bir ayağını oluşturan Yeniçeri Ocağı’nın tarihsel geçmişinden yararlanarak romanlarında önemli çıkış noktaları yakalar. *Amat*’ta “Yeniçeri Ocağı’nın 53. Cemaat Ortası” bunlardan biridir. “Haliç’in karşı kıyısından, tâ Cibali İskelesi’nden gelen ve her birinin yedişer çift küreği sivri külâhlı acemi oğlanlar tarafından çekilen sandallarda, 53. Cemaat Ortası’ndan ‘bahriye tüfenkçisi’ olarak seçilen 50-55 kadar yeniçeri” (A: 34) AMAT’ın yola çıkması gereken saatte hâlâ iskelede gülbank çekmeyi ve cenk duası okumayı beklemektedir. Yeniçeri Ocağı’nın kanunu gereği sefere çıkmadan evvel yapılmak istenen bu tören zamanında yapılamadığı gibi, sabah ezanının okunmasıyla artık günlerden salı yani “Kan Günü” (A: 40) varsayıldığı için uğursuz bir seferin ilk sinyalleri de verilmektedir. Anar, Yeniçeri Ocağı’nın 16. yüzyıldan sonra gitgide bozulmaya yüz tutan

¹⁷ Yeniçeri Ocağı ile ilgili ayrıntılı bilgi için Godfrey Goodwin’in 2001’de Türkçe çevirisi yapılan “Yeniçeriler” adlı kitabına bakılabilir.

yapısını da göz önüne alarak AMAT'ın sefere çıkmasındaki gecikmeyi onların bu düzensizliklerine bağlar. Bir türlü kalyona yerleşemedikleri için sefer zamanını aksatan yeniçerilerin hâlleri, birçok felaketin salı günü başa geldiğini bir bir sayan Göbelez Baba'nın da vurguladığı gibi, bu yolculuğun kanlı geçeceğine delâlettir (A: 20). Yeniçeriler, olayların akışını değiştiren, kriz yaratan, metne hareket imkânı tanıyan özellikleriyle romanlarda işlevsel kullanılırken, tarihsel süreçteki rolleri, görünüşleri, gelenekleri vb. ile de Osmanlı tarihi içindeki konumlarını gözler önüne sererler. Bunlardan birkaçı romanlarda şöyle anlatılmaktadır:

Ocaklar hazırlandığında yeniçeriler o meşhur kazanlarını getirdiler. Kazanlara su ve pirinç atıldı. Kesilen koyunların kuyruk yağları eritilerek pilava boca edildi. Etlar parçalanıp çorba kazanlarına atıldı. Pişmekte olan çorbalar, iki kişinin zor zaptedebileceği dev kepçelerle karıştırılırken yeniçeriler böklerinde taşıdıkları kaşıkları çıkarmış, ellerinde taslarla kazanların önünde bekliyorlardı (PKA: 71).

Kuşaklarına soktukları birer hançer hariç Kostantiniye içinde ateşli silâh taşımaları, sakal bırakmaları Kanun-ı Kadim gereği yasaklanmış[tır] (A: 34, 37).

En kıdemsiz yeniçeri eri olarak bilinen “karakullukçular” da romanlarda işlevsel olarak varlık gösterirler. *Amat*'taki çerçeve hikâyelerden birini oluşturan “Fitilli Daniyal Ağa” nam-ı diğer “Emilio Santos”un hikâyesindeki bir karakullukçu olan Daniyal'in aktarımında, karakullukçulara ilişkin bilgiler de verilir. Yeniçerilerin yüksek zabitlerinden olan çorbacıların, ortalarına ya da bölüklerine alacakları delikanlıları daha iyi tanıyabilmek için uyguladıkları yöntemler, karakullukçuların kaldıkları “odalar”, silah eğitimleri vs. ayrıntılarıyla anlatılır (A: 128-132). *Amat*'ta Osmanlı donanmasının ücretli bir sınıfı olan “aylakçılar”dan da bahsedilir. Romandaki işlevsel kişilerden biri olan “Eşek İsrail”in de bu taifeye mensup olması, içinden çıktığı bu topluluğu önemli hâle getirmektedir. Aylakçılar, donanmanın daimî maaşlı askeri olmayıp gemiler denize çıkacakları zaman altı ay içinde toplanan ücretli bir sınıftır (<http://www.osmanlikulubu.com/tarih-donanma.aspx>). *Amat*'ta “top için gerekli barutu kovalarla getirmekle yükümlü bir çocuk taifesi”nden oluşan bu grup, “genellikle Kostantiniye'deki sokak çocuklarından subaşı tarafından yakalan[ır], yarım akçe yevmiyeye kalyonlara bu iş için teslim edilir” (A: 54). Ücretlerinin düşüklüğü nedeniyle her türlü eziyete göğüs geren, kalyondaki en muteber iş olarak görülen gemi mutfağındaki aşçı yardımcılığı kademesine atlayabilmek için olağanüstü çaba göste-

ren ve oğlancılıkla baş edebilmek için bu kez kendileri oğlancı kesilen bu aylakçı taifesi, Anar'ın renkli kaleminden türlü özellikleriyle aktarılırlar.

Bunların dışında kendi tarihsel gerçekliği içerisine yerleşen ve arka fonda figüratif nitelikte, devletin askeri ve idari kadrolarında rol oynayan kişiler de kalabalık bir grup oluştururlar. Bunlar arasında mumcubaşı, asesbaşı, gümrükçübaşı, levent, balyos, subaşı, kethüda, başeski, rihtegân, mülazım, arslancıbaşı, telhisçi, müneccimbaşı, kabzımal, esnaf şeyhi, güllabicıbaşı, müjdecıbaşı, reisül-küttab, vakanuvis, reisületibba, nâtır, namenüvis, mübeyyiz, müsevvid, muvakkıt, perükâr, ibrikdar, sığırtmaç, sâki, köçek, paraketeci, bezirgân, marinel, gabyar, porsun, martaloz, odabaşı, vekilharç, bayraktar, zağarcıbaşı, saksoncubaşı, zemberekçi, kaptan-ı derya vb. bu işlevi yerine getiren ve tarihsel dönemin içinden çıkıp metinlere yerleşen kişilerdir.

Kitab'ül Hiyel'de Osmanlı askeriye sistemindeki birtakım uygulamalar da göze çarpar. Yeniçerileri tanımanın yollarından biri olan baldırlarında, kollarında ve göğüslerindeki dövmeler de metin içerisine yerleştirilerek, bu bilgiden hareketle roman kişilerinden Yâfes Çelebi'nin bir zamanlar vücuduna işlettiği dövmenin yeniçeri katliamı sırasında yanlış anlaşılaraq öldürülmesi onun akıbetini de tayin edecektir. Ayrıca AMAT'ın "kızıl zemin üzerine hilâlli ve sekiz köşe yıldızlı sancağı" (A: 171) tarihte 1793-1844 ve 1844-1922 yılları arasında kullanılan Osmanlı donanma bayrağını tanımlasa da romanın geçtiği zaman dilimi kıstas alındığında, 17. yüzyılda hâlen kullanılmaya devam eden "yeşil zemin üzerine sarı hilal" sancak yerine sonraki tarihlere ait bu donanma sancağının kullanılması, romandaki "zaman algısı" üzerine yapılan tartışmaların bir süreği olarak değerlendirilebildiği gibi anakronizme¹⁸ de örnek gösterilebilir.

Osmanlı ordusunda kullanılan silah ve teçhizatlara da romanlarda sıklıkla rastlanır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda kullanılan "kolomborne, gülle, filinta, arkebüz, yatağan, tolga, kalkan, kılınç, karabina, humbara, pala, kargı, piştov", *Suskunlar*'daki "harbi, piştov, barutluk" bunlardan birkaçıdır. *Kitab'ül Hiyel*'de tasarladıkları alet ve makinelerle iktidara kavuşmayı uman mucitler, Osmanlı döneminde kullanılan kimi silahlar ve teçhizatlar üzerine de çalışırlar. Mucitlerin tasarladıkları silahların yanı sıra o döneme ait kimi savaş materyalleri de şunlardır: "yatağan, piştov, palankete, tahtelbahir, münfelik, güherçile, kolt, otuzsekizlik Horzenhayger, çakaloz, badaluşka,

¹⁸ Anakronizm: (*Fr.* anachronisme) Tarih yanlılığı, tarihi olay ya da olguların içerisinde geçtiği zaman ile olay ya da olguda yer alan nesne ya da özelliklerin birbiriyle uyumsuzluğu.

darbzen, kolomborne, balyemez, prangi” vb. Ayrıca “kılınc yumurtasını dövme”, “çeliğe öküz idrarında çifte su verme”, “kılıncı tizapla parlatmak” gibi savaş aleti yapımına yönelik ifadeler de metinde yer almaktadır. *Amat*’ta da bahsedildiği üzere “Ordu-yu Hümâyûn’da o zamanlar tüfenk yerine arkebüz kullanılmakta[dır]” (A: 131) ve “o zamanlar arkebüz kurşunları göğüs zırhlarını delem[emektedir]” (A: 133).

Devlet ya da şeriat tarafından düzenlenmiş sosyal hayata yönelik kimi kaidelere de metinlerde yer verilir. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Uzun İhsan Efendi, “aynada makasla bıyığını sünneti şerifeye uygun olarak düzeltir[...]” (PKA: 45). *Kitab-ül Hiye*’deki “ihtira beratı” ve “saçın tamamen kazıtılması yasağı” gibi uygulamalar ise romanda laytmotif özelliği taşıyan yapılar olarak görülür. Yâfes Çelebi “kafasını güzelce kazıt[ır] ama kanunu kadim üzere, tepesindeki bir tutam saç dokundurtma[z]” (KH: 36). *Amat*’ta kendisini Emilio Santos olarak tanıtan Daniyal, Yeniçeri Ocağı’ndan firar edip de geri döndüğünde yasak olmasına rağmen sakal bırakmıştır (A: 136). Osmanlı Dönemi’nde gayrimüslimler üzerinde uygulanan kaidelerden biri şu örnekte görülür: *Amat*’ta “Sen Piyer Kilisesi’nin sabık zangocu, Peygamber Efendimizin ümmetinden olmadığından, hamamda bir gayrimüslimin bulunduğuna dikkat çekilmesi için, fermân gereği beline en küçük hareketiyle bile çın çın çınlayan çingiraklı bir peştamal dolamıştı[r]” (A: 15). Bunların dışında *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki “otlakiye”, “diş kirası”, *Kitab-ül Hiye*’de geçen “kulluk akçesi”, “hüccet”, “salname”, *Amat*’ta “narh”, “izinnâme”, “ulufe” gibi devletin uygulamalarından bazıları da işlevsel olarak kullanılır.

Osmanlı Devleti’nin siyasi ve askeri yapısının yanı sıra kültürel ve toplumsal hayatına ilişkin pek çok veri de tarihsel bağlam içerisinde romanlarda yerini alır. Örneğin romanlarda Osmanlı toplumunun yaşam tarzına yönelik birtakım geleneklerin metinlere yansıdığı görülür. Önemsiz gibi görülen satır aralarında İstanbul’un sosyal yaşamı, ekonomisi, kültürel tarihi ve insanı gözler önüne serilir. Romanlarda doğum, ölüm, evlilik, düğün, askerlik, giyim kuşam, ulaşım vb. alanlara yönelik pek çok ayrıntıya yer verilirken, olayların geçtiği yüzyılın tarihsel bağlamı göz ardı edilmez. 17. yüzyılda geçen *Puslu Kıtalar Atlası*’nda “istihareye yatmak”, “esir pazarında mezata çıkarmak”, “falakaya yatırmak”; *Amat*’ta “gülbank”, “cenk duası”, “çamaşırı küllü suya bastırmak”, “kamuş kalem ve aharlı kâğıt kullanmak”, “posta güvercini kullanmak”, “afyon ruhu içmek”, “başlık parası”, “tütün çubuğu kullanma”, “ahar-

lı kâğıt kullanma”, “ispirotolu pamukla kulaktaki kılları yakma”; *Suskunlar*’da “nazarı defetmek için kapıya kitabe, bebek patiği, at nalı vb. asmak”, “kan parası”; 18. yüzyılın sonları ile 20. yüzyıl başlarında Dersaadet’te geçen *Kitab’ül Hiyel*’de “gül-bank”, “surre alayı”, “hak ettirme”, “gözbağcılığı yapmak”, “tıryak kullanmak”, “azadname”; 20. yüzyılın ikinci yarısında geçen *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde “mevlût okutma”, “gülyâğı sürme”, “ihrama girme”, “hastanın ateşini sirkeli bezle düşürme”, “töre gereği ölen kardeşin karısıyla evlenme”, “çöpçatanlık”, “kabul günü” gibi geleneksel uygulamalar metin içerisinde yer bulur. Bunların yanı sıra gündelik yaşam pratiklerinden birkaçı da tarihsel bağlam içine yerleştirilir. Bu anlamda halk hekimliğine ilişkin örneklerden biri *Amat*’ta verilmektedir: Eskiden berberlerin saç kesme, tıraş etme özelliklerinin yanında diş çekme, bazı kan hastalıklarının tedavisinde sülük kullanma gibi işlere de baktıkları bilinmektedir. Arap İmam’ın kahvesindeki berber, müşterilerini tıraş edip kafalarını kazımasının yanı sıra kerpeteniyle diş çekip sülük vurmasıyla da öne çıkar (A: 225). Yine 17. yüzyılda geçen *Amat*’ta gemilere ad verme geleneği daha görülmezken, “kalyonun kış aynalığında, yaldızlı zemin üzerine siyah boyayla sağdan sola yazılmış o dört harf, Elif, Mim, Elif ve Te harfleri” (A: 40-41) ile güçlükle okunan AMAT adının yer alması, geleneğe aykırı olduğu hâlde romanda işlevsel kullanılmaktadır. Ayrıca sosyal hayata ilişkin, genç kızların erken yaşta evlenmeleriyle ilgili birtakım bilgiler de metinlerde yer alır. Zencefil Çelebi’nin âşık olduğu dilberin babası “on altı yaşını doldurmak üzere olan kızının evlilik çağını geride bırakmasına az bir zaman kal[dığı]” (KH: 25) için, onu bir an önce evlendirmek ister. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde kabadayının karısının yanı sıra “kuma” sı da vardır (EH: 8). 20. yüzyıl Türkiye’sine ışık tutan *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Güneşli Günler” hikâyesinde ise “tütün”, “yarı çıplak ya da anadan doğma kadın fotoğrafları”, “iskambil kâğıtları”, “oyun zarları”, “müstehcen kitaplar”, “aşk mektupları” (EH: 21) erkek yatılı okullarında rastlanan sosyal hayata ilişkin pratikler olarak dikkat çeker.

Anar’ın romanlarında Türkiye coğrafyasında yaşayan halkın yaşamına ilişkin kültür ürünlerinin, geleneklerinin, törelerinin, inançlarının kullanımı da yaygındır. *Amat*’ta Nuh Usta’nın baktığı remil falı, *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde kabadayının göğsünde muska taşıması, Zengefil köyünün imamının ölülerin üçünü, kırkını, elli ikisini okuması, tüccarların kurşun döktürmeleri, dükkânlarına kem gözlere karşı

nazar boncukları asmaları, leylek tarafından getirilen çocuğun kulağına ezan okunarak isminin konulması bunları örnekler.

Askeri ve devlet idaresinin yanı sıra sivil hayata ilişkin çeşitli mesleklere özgü kişilerin varlığı da tarihsel bağlam içerisinde değerlendirilebilir. Bunlardan *Puslu Kıtalar Atlası*'nda geçen "kâtip, esir tüccarı, tellal, kalafatçı, tulumbacı, sıırık hamalı, tacir, muallim, kalfa, saka, çırak, sahaf, kaymakçı, şekerçi, hamamcı, mahalle imamı, kadı, kahveci, fırın işçisi, nakkaş, rahip, sarraf, kâğıtçıbaşı, simsar, sihirbaz, münecim, gemici, tellak, kuyumcu, saatçi, hattat"; *Kitab'ül Hiyel*'de geçen "usta, mahalle imamı, mülazım, kabzımal, esnaf şeyhi, baltacı, peremeci"; *Efrâsiyâb'ın Hikâyetleri*'nde "muallim, muallime, sığırtmaç, muhtar, imam, müezzin, tüccar, muhasebeci, hamal, kunduracı, saatçi, otacı, kuyumcu, berber, manifaturacı, tellak, hademe, vakıf müdürü, maliye amiri, hafız, marangoz, jandarma eri, imam, sünnetçi, matbaacı, muhabir, mürettip"; *Amat*'ta geçen "sâki, köçek, paraketeci, bezirgân, marinel, gabyar, porsun, aylakçı", *Suskunlar*'da "bekçi, derviş, din âlimi, imam, karakullukçu, kâtip, tüccar, kalyoncu, sazende, hamal, mastori, vaiz, şerbetçi, sülükçü, süvari" vb. kişilerin kimisi günümüzde varlığını yitirmiş ve kullanıldığı döneme has özellikleriyle metinlerde can bulmuştur. Ayrıca *Kitab'ül Hiyel*'de görüldüğü üzere "kallab", "ayakçı", "divane", "kopuk", "devlet ricali", "zadegân", "ricacı", "gedik" gibi birtakım özelliklerine göre tanımlanmış kişilerle de karşılaşmaktadır. Anar'ın metinlerinde karşılaşılan bir diğer kullanım, Osmanlı Dönemi'nde de olduğu gibi meyhanecilerin Rum ya da Ermeni kökenli seçilmesidir. Çünkü Osmanlı Dönemi'nde meyhanelerin yoğun olduğu semtlerin tümü, İstanbul'un gayrimüslim nüfusun yoğun olduğu semtlerdir ve meyhanecilik o dönemlerde kural olarak gayrimüslimlerin, Rumların, Ermenilerin işidir (Sakaoğlu, Akbayar, 1999: 229). *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki Kefeli'nin meyhanesi, *Kitab'ül Hiyel*'de ya da *Amat*'taki meyhaneci Mihalaki, *Suskunlar*'da meyhaneci Barba Malaki bunlardan birkaçıdır¹⁹. Benzer şekilde romanlarda geçen hekimler de genelde Yahudi olarak betimlenir. Anar, 17., 18. ve 20. yüzyıl İstanbul'unun sosyal yaşantısına ve devlet yapısına değinirken, ele alınan devri kimi ayrıntılarıyla her seviyedeki, her meslekteki, her kesimden halkın duyuş, bakış, düşünüş ve konuşma tarzı

¹⁹ Anar'ın meyhane seçimleri de anlamlıdır ve dönemin önde gelen meyhanelerine gönderme niteliğindedir. Evliya Çelebi'nin verdiği bilgiye göre, o dönemde sadece Galata'da 200 meyhane bulunmaktadır; Kefeli, Manyalı, Mihalaki, Kaşkaval, Sünbüllü, Kostantin ve Sarandan'a ait meyhaneler de bunlardan birkaçıdır (Sakaoğlu, Akbayar, 1999: 228).

ile metinlerine yansıtır. Bunlar aktarılırken daha çok arka planda kalmış, unutulmuş, göz ardı edilmiş kesimin varoluş mücadelesi, Anar'ın ifade vasıtalarıyla gözler önüne serilir. Kişinin tekelinde kimi sosyal grupların portresine de ışık tutan Anar, o dönemin kültür tarihini de aydınlatmış olur.

Romanlarda Osmanlı dönemindeki devlet ileri gelenleri ile sivil halka özgü kılık kıyafetler de göze çarpar: *Puslu Kıtalar Atlası*'nda ipek gömlek, bareta, çakşır, entari, takke, Acem şalı, börk, kaftan, cübbe, kürk, post, kepenek, keçe çizme, zırh gömlek, hilat; *Kitab-ül Hiyel*'de zerduva kürk, Trablus şalı, sırmalı camadan, kavuk, cübbe, çakşır, dalfes, istanbulin, yemeni, Cezayir şalı, Frenk gömleği, papyon, bareta; *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde körüklü çizme, pûşi, şalvar, mest, takke, harmani, çarık, redingot, papyon, tülbent, golf pantolon, firfırlı gömlek, kravat, kravat iğnesi, kundura, kasket; *Amat*'ta denizciler tarafından giyilen barata, salta, frak; *Suskunlar*'da ipek gömlek, lâhûri şal, canfes camadan, ipek şalvar, âbânî destar, sikke, ten-nûre, arakkiye, nemed, sahtiyân çizme vb. tarihsel bağlamda dönemin özelliklerini yansıtır. Ayrıca anlatıldığı yüzyıla ait kimi alet edevat ile kimi bilimsel terimler de romanlarda dikkati çeker: *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Frenk dürbünü, şilte, usturlab, rubu tahtası, kiblenuma, aynalı kerteriz, sarkaçlı ve zemberekli saatler, parşömenler, maşrapa, divit, kırba; *Kitab-ül Hiyel*'de kumpas, usturlab, zayıce, çeşmibülbül, peşkir, kerrat cetveli, kum saati; *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde radyo, sürgülü hesap cetvelleri, abaküsler, mihenk taşı, salib, gramofon, taş plak, köstekli cep saati, hokka, asa, teleskop, maşrapa, mezura, sacayağı, faraş, briyantın, gaz lambası, maymuncuk, çakmak; *Suskunlar*'da Venedik aynası, Edirne işi dolaplar, İran halıları, ceviz sehpa-lar, Bursa'da dokunan dîbâ kumaş kaplı kerevetler vb. bunlara örnektir.

Klasik Türk musikisine ait bazı kavram ve terimlerin kullanımı da tarihsel bağlam içinde önem taşımaktadır. Osmanlı döneminde halk ve üstkültür çevresinde gelişen, müzik aletlerinin isimlerinden çalgıcısına, makamlardan usûllere kadar *Kitab'ül Hiyel*'deki semâ'î, sofyân, aksak usul, sultanîyegâh faslı, tanbur, kudüm, kemençe, def, dümbelek, neyzen, kanuni, kudümzen, tamburi; *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde kös, çiftenara, debildek, kabazurna, ney, tambur, santur, mızrap, cura, yongar, çöğür, çalpara, kampana, klarnet, dümbelek ve özellikle *Suskunlar*'da çalpara, miskal, kanun, tambur, kemençe, mızrap, ud, nefir, çembalo, santur, def, tömbek, rebap, kudüm, bendir gibi pek çok kavram işlevsel kullanılır.

Romanlarda kullanılan paralar da Osmanlı sosyal yaşamının bir parçasıdır. 17. yüzyılda geçen *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Venedik sekinesi, filuri, kara kuruş, Venedik dükaları, İspanyol kuruşları, esedi altınlar, zolotalar, mangırlar, şerefiler, sümünler, bakır metelikler; *Amat*'ta Venedik dukası, Macar zolotası, filorin; *Suskunlar*'da Nemçe eküleri, Venedik dükaları, Mısır'ın şerefi altınları, Lehistan zolotaları, İspanyolların Sevilla kuruşları, arslanlı Felemenk eküleri, Beç sümünleri kullanılan para çeşitleri arasındadır.

Osmanlı Dönemi'ne ilişkin yiyecek içeceklerle ilgili pek çok gönderme de metinlerde yer alır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Misket, Bozcaada, Ankona, Edremit şarapları, tütün, kahve, nane ruhu, yoğurtlar, Trakya balları, tirid; *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde gerdan kebabı, kaymaklı kadayıf, nargile; *Amat*'ta geçen tarama, Arnavut ciğeri, papaz yahnisi, imam bayıldı, Bozcaada, Edremit, Ankona şarapları, hurma rakısı, süt böreği, kalkan balığı külbastısı, paça yahnisi, ekşi erik hoşafı; *Suskunlar*'da tavşan yahnisi, herise, koyun eti külbastısı, mülebbes dolması, yılanbalığı külbastısı, çılıbır bunlara örnektir.

Romanlarda kullanılan ulaşım araçları da tarihsel bağlam içerisinde değerlendirilebilir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda “kadırğa, firkateyn, barka, kalyon”; *Kitab-ül Hiyel*'de “uskur, pereme”; *Amat*'ta “kalyon”; *Suskunlar*'da “karavel, şalupa, karaka” gibi ele alındığı yüzyıla ait deniz ulaşım araçları ile *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde “motosiklet, otobüs”; *Suskunlar*'da “koçu” gibi kara ulaşım araçları bu bağlamda dikkati çeker.

Anar'ın içinde yaşadığı devrin uzantılarını da metin içerisinde görmek mümkündür. Kendi döneminden yaklaşık 200 yıl öncesine uzanan bir devrin hayatını aktarırken, yer yer modern kavramların ifadesine de başvurulduğu görülür. *Kitab-ül Hiyel*'de Osmanlı döneminin son yıllarında yaşayan Üzeyir Bey'i, Uzun İhsan Efendi'nin “kartvizit”ini uzatarak evine davet etmesi gibi uygulamalar modern çağın etkileri ya da anakronizmin bir başka örneği olarak değerlendirilebilir.

20. yüzyıl Türkiye'sinde geçen *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde ise Ölüm'le pazarlık yapan kabadayıya oynayacakları “okey” oyununda kazandığı takdirde 100 sene ömür verilecektir. “Azrail'le oyun oynama” motifi, Dede Korkut hikâyelerinden “Deli Dumrul” ya da Ingmar Bergman'ın yönettiği 1957 yapımı İsveç filmi “Yedinci Mühür” gibi pek çok anlatıya ilham kaynağı olmuştur. Oyuna düşkün olduğu ifade

edilen “Ölüm” ya da “Azrail”le yapılan pazarlıkların gelenekteki biçiminde, ya canı yerine can bulma ya da satranç oyununda galip gelme şartı aranmaktadır. Oysa *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde oyunun kurallarını koymak konusunda kabadayıya imtiyaz tanınır. O da “fasarya oyunu” olarak gördüğü satranç yerine kahvehanede oynanan, kozlu bir oyun olan ve dört kişiyle oynanan “okey”i tercih eder. 20. yüzyıldan itibaren artık değişmeye başlayan kahvehanelerin yeni yüzü, çağın popüler kültürüne de ayak uydurmakta, “okey” gibi oyunların oynandığı bir altkültür çevresi tarafından yaşatılmaktadır. Ölüm’e yapılan oyun teklifinin içeriği de bu yüzden 20. yüzyılın popüler kültürü ve sosyal yaşantısıyla eşgüdümlü görülmektedir. Bundan başka Cezzar Dede ve Ölüm’ün birbirlerine anlattıkları hikâyeler içerisinde, Sağır’ın şifonyerin çekmecesinden “revolver”i alması, Aptülkehribar’ın Bidaz’ın mağarasındaki ışıktan korunmak için “güneş gözlüğü” takması, geleneksel yapının içerisine yerleştirilen modern kavramlar ile anakronizm yaratır.

Kadın dili ve söylemi üzerine kurulu “Ezine Canavarı” hikâyesinde ise büyük şehirlerdeki acentalara sipariş edilen “kabartma tozu”, “ipek çorap”, “allık”, “etek için jorjet”, “döpiyes için gabardin”, “nemlendirici krem”, “jartiyer kopçaları”, “bigudi”, “salatalık sütü”, “kakao yağı”, “ağda”, “pudra”, “fondöten”, “far”, “rimel” gibi kullanımların sıklığı 20. yüzyıl tarihsel bağlamı içerisinde dikkat çekmektedir.

Romanların genel yapısına bakıldığında, tarihin kurmaca düzlemindeki işlevinin çok çeşitli yollardan okuyucuya iletildiği görülür. Roman kişilerinin serüvenleri rivayetler ve hikâyetler yoluyla anlatılırken, Osmanlı Devleti’nin iç ve dış ilişkileri ile yaşanan tüm gelişmeler genişletilmiş zaman kullanımı biçiminde sunulmaktadır. Okuyucu, Osmanlı’nın duraklama, gerileme ve dağılma dönemleri ile Türkiye’nin 20. yüzyıldaki durumunu Anar’ın perspektifinden okuma deneyimini yaşarken, romanlardaki çeşitli ve renkli insan hikâyelerine de tanıklık etmiş olur. Tarihsel arka plana yerleştirilen romanlarda, içinde bulunulan çağın kimi olaylarına yapılan göndermeler, okuyucuyu ikna etme çabası olarak da değerlendirilebilir. Bu bir oyundur; yirminci yüzyılın başından itibaren kökten değişime ve geçmişini silmeye zorlanan Türkiye modeli ile üzerine inşa edildiği Osmanlı modeli arasındaki büyük ayrım, 21. yüzyıl okuyucusunun tarihsel dekoru, dili ve geçmişi alımlamasındaki zorlukları da beraberinde getirir. Anlatıcı/yazar hafızalardaki olaylara, Osmanlı Devleti’nin siyasi ve askeri yapısına, Osmanlı ve dünya tarihinde yaşanan sosyal, bilimsel ve kültürel geliş-

melere yaptığı göndermelerle kendi çağından çok uzak tarihlere dönen okuyucuda ilgi oluşturmak ister. Bunu da ironi, absürd, metinlerarasılık, dil oyunları gibi çeşitli yollar kullanarak uygulamaya çalışır. Vaka zamanının tespitinde ve bir dekor işleviyle öne çıkan tarih bilgisi, satır aralarında kalmış, göz ardı edilmiş, belirsiz malzemenin yeniden işlenmesi ve yorumlanması ile dönüşüme uğramış, yepyeni bir düzenlemeyle tarihe alternatif bir yaklaşım getirilmiştir.

2.2. Anlatıcı/Yazarın Konumu

Yeni tarihselci yaklaşımın temel dinamiklerinden biri olan yaratıcı bilincin metne doğrudan katkısı olduğu anlayışının izleri Anar'ın metinlerinde de görülür. Klasik ve modern metinlerin anlatıcı/yazarlarının tavrı postmodern anlayışla değişmekte, bu anlatıcı/yazarlar birer “oyunbaz”a dönüşmektedir:

Geçmişin güvenilir/sağlam/ağırbaşlı yazarı, yerini, ağırlık/bilgelik sergilemekten hoşlanmayan, yaşamın anlamı konusunda kuşku dolu olan ve okurunu yönlendirmeyi aklından bile geçirmeyen *oyunbaz* bir kurgu sanatçısına bırakır (Ecevit, 2004: 76).

Bir anlatıcı/yazar olarak metinsel sürecin tüm aşamalarında yorumsal kimliğiyle varlık bulan, kendi metninde kendinin de rol aldığı ve okuyucuyu da bu oyunun içine dâhil eden Anar, sürecin başından sonuna kadar etkin bir aktör olarak belirir. Yaratıcı olduğu kadar önceki yorumların üstüne yenilerini ekleyerek ve anlatı geleneği içindeki boşlukları zihinsel yetisi ve düşgücüsüyle doldurarak taze metinler üretir. Yetiştığı toplumun kabullerinden ve değerlerinden etkilendiği gibi, onları sorgulayarak yüz yıllar içerisinde değişen –hatta değişmeyen- değerlerin altında yatan gizil güçleri kurcalar. Felsefi birikimi, yaratıcılık gücü, ideolojik-kültürel değerleri ve diğer disiplinlere olan ilgisi gibi faktörler, Anar'ın metinlerinde kendiliğinden ya da bunların ifade edilmesi için yaratılan koşullarla gün ışığına çıkar. Yazınsal bir kavrayışla tarihten çıkarılan pasajlar, kişisel tercihler doğrultusunda seçme ve eleme yoluyla alınır ve Anar'ın perspektifinden dışavurulur. Anar, yorumcu kimliğiyle tarihsel malzemeye şekil verir. Olmuş bitmiş geçmişin hikâyesini “şimdi”nin yorumuyla düşler. İşlenmiş malzemedен çıkarılacak anlam da okuyucunun kişisel belleğiyle yeni anlamlara doğru evrilir.

Anar'ın romanlarının hemen hepsinde anlatıcı tipi olarak “o anlatıcı” kullanılmıştır. Ancak geleneksel anlatı türlerinde ve romanlarda sıklıkla kullanılan bu tip, Anar'ın romanlarında farklı çeşitlemeler gösterir. Anlatıcı/yazar romanlarda hem

görgü tanığı hem rivayet edenler yoluyla dinleyici, hem olaylara mesafeli hem müdahil, hem nesnel hem öznel, hem kendini belli eden hem belirsiz, hem soru soran hem yanıt veren, hem yorumlayan hem yorumsuz, hem taraflı hem tarafsız, hem kişilerin iç dünyasında hem dıştan bakan bir gözdür. Anlatıcı/yazar kimi zaman da tanrısal bir üst bakışla her şeye vâkıftır. Çetin'in de belirttiği gibi bu anlatıcı/yazar modeli, romanın bütününe, kişilerin ruh dünyalarına, zamanın öncesi, şimdisi ve sonrasına, uzayın her mekânına nüfuz eden soyut bir bilinçtir (Çetin, 2003: 130).

Anar'ın romanlarında, klasik ve modern roman anlatıcılarının okuyucu ve metinle arasına koyduğu geniş sınırlar ortadan kalkmış, postmodern bakış açısının bir süreği olarak metne karışan, okuyucu ile oyun oynayan, kimi zaman roman figürlerinden biri olan bir anlatıcı gündeme gelmiştir. Anlatı kişilerinden biri olarak hem metnin içinde yer alan hem de üstkurmaca yapı içerisinde yazarın kimliği ile örtüşen “Uzun İhsan Efendi”, Anar'ın üç romanında da öne çıkan ve birbirinden farklı karakterlere bürünerek sunulan bir roman figürüdür. Anar, Uzun İhsan Efendi adı altında *Puslu Kıtalar Atlası*'nda “dünya haritası yapma sevdasına kapılan bir kâşif”, *Kitab-ül Hiyel*'de “hiyel kalem reisi” –ya da “hayal nazırı”- , *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde “aranan bir ölümlü”dür. Metin içinde metin yazma sürecini de bir bir anlatan anlatıcı, kuramsal düzlemde metnini nasıl kurguladığını aktarırken üstkurmaca yapı içerisinde yazarla birleşmektedir. Böylelikle romanların yazılış serüvenleri de çok katmanlı yapının en dış kabuğunu oluşturarak metinlerin son epizotunda sürpriz bir şekilde okuyucuyla buluşmaktadır.

Puslu Kıtalar Atlası'nda Uzun İhsan Efendi'nin adı henüz romanda anılmazken, Bünyamin'in babası olduğu bilgisinin yanı sıra onun birtakım nazari meseleleri çözmek için önceki geceden rüyaya yatan, esmer tenli, çekik gözlü, çıkık elmacık kemikli, seyrek bıyıklı bir zat olduğu aktarılmaktadır (PKA: 19-20). Uzun boyundan ötürü kendisine Uzun İhsan Efendi denilen bu adam, “sözümüne Frenk kâşiflerine özenip bir mapamundi, Kaftan Kafa bir dünya haritası yapma sevdasına kapılmıştı[r]” (PKA: 20). Ancak diğer kâşiflerin aksine, yerinden kimildamadan yeni kıtalar keşfetme peşinde olan Uzun İhsan, bunun için usûlüne uygun olarak uyku şurubundan içip rüyaya yatma yolunu tercih eder. Romanda Uzun İhsan'ın kim olduğuyla ilgili şüpheler hep canlı tutulur. “Peki ama ben kimim? [B]en kimim? Bütün bunları gören özne aslında kim?” (PKA: 46) şeklinde kendisine yönelttiği sorular ve

Bünyamin'in cesaret edip babasına bir türlü soramadığı "Sen gerçekten benim babam mısın? Peki annem kim? Sen kimsin? Ben kimim? Bu evin geçimi nasıl sağlanıyor? Pazara giderken bana verdiğin akçeleri nereden buluyorsun? Günlerce yemeden içmeden nasıl yaşıyorsun? Kimsin sen?" (PKA: 47) soruları metin içinde şüpheyile yaklaşılana, ancak anlatıcı/yazarın "*kimim*" vurgusunu da öne çıkararak kendi kendisini ifşa ettiği, cevabının içinde saklı olduğu sorular olarak üstkurmaca yapıya hizmet etme işlevi taşırlar.

Romanın –"Kostantiniye'de Birkaç Kişi" adını taşıyan- ilk epizotunun son satırlarında, Kubelik'in tercüme ettiği Rendekâr'ın "Zagon Üzerine Öttürme" eserinden bir bölümünün yazılı olduğu kâğıt, uzunca bir serüvenden sonra "Bilgeliğin Yedi Sütunu" adındaki eserin yazarına –tarihte adı İngiliz Yarbay "Thomas Edward Lawrence" (d. 1888 – ö. 1935) olarak geçen zata- ulaşacak ve bu zatın "uzun bir deniz yolculuğundan sonra gemisi Galata önünde demirleyecek ve o gece Kubelik'in bu garip şeyleri yazdığı meyhanenin yerine dikilen devasa binanın önünde, uzun boylu, çekik gözlü bir adamın, koltuğunun altında bir kitapla kendisini beklediğini görecekti[r]" (PKA: 35). Anlatıcı/yazarın varlığını iyiden iyiye belli ettiği bu alıntıda, postmodern bir tutumla yaşanan çağdan -17. yüzyıldan- yüzyıllar sonrasına -20. yüzyıla- gönderilen okur, fizik ötesi bir gerçeklik alanına maruz kalarak metne yabancılaşır. Alışlagelmiş mantıksal zaman algısının kırılması bu yüzden yadırgatıcıdır. Anlatıcı/yazarın tutumu sayesinde olaylara uzak açıdan bakmaya zorlanan okuyucu, kurmaca düzlemde dünyanın değiştirilebilir, yönetilebilir olduğunun ayırımına varır. "Meyhanenin yerine dikilen devasa bina" gelenekten moderne doğru gelişen sürecin bir aksi olarak tanımlanırken, onun önünde bekleyen zatın –İhsan Oktay Anar'ın- koltuğunun altındaki kitap da dolayısıyla "Puslu Kıtalar Atlası" olacaktır. Romanın sonunda Uzun İhsan'ın "kimim?" sorusu yinelenirken, anlatıcı/yazarın ifşası da pekiştirilir:

Ne var ki ben, kendimle ilgili bazı meseleleri hâlâ çözebilmiş değilim. Rendekâr düşünüyor olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata'da, Yelkenci Hanı bitişiğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bugünden tam üç yüz sekiz yıl sonra, sözgelimi İzmir'de oturan mahzun ve şaşkın adam mı? Hangimiz düş ve hangimiz gerçek? Düşünüyorum, o halde ben varım. Düşünen bir adamı düşünüyorum ve onun, kendisinin düşündüğünü bildiğini düşünüyorum. Bu adam düşünüyor olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ve ben, onun çıkarımının doğru olduğunu biliyorum. Çünkü o, benim düşüm.

Varolduğunu böylece haklı olarak ileri süren bu adamın beni düşlediğini düşünüyorum. Öyleyse, gerçek olan biri beni düşlüyor. O gerçek, ben ise bir düş oluyorum (PKA: 237).

Puslu Kıtalar Atlası Uzun İhsan Efendi'nin, oğlu Bünyamin'in çevresinde dönen maceraları anlattığı / kurguladığı / “zihniyle olaylara yön verebildiği” (PKA: 128) bir yapıt olarak üstkurmacada yerini alır. Anar, hayata karşı takındığı felsefi tavrı Uzun İhsan Efendi'nin şahsında somutlar. Uzun İhsan Efendi romandaki düşünsel yapının mimarı, Bünyamin ise pratikteki uygulayıcısıdır. Uzun İhsan Efendi'ye göre “bilmek ve şahit olmak en büyük mutluluktur. Macera ise büyük bir ibadettir; çünkü O'nun eserini tanımanın başka bir yolu [yoktur]” (PKA: 55). Dünyayı rüyalarıyla keşfetmeye çalışan Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin'e telkin ettiği düşünceler, romandaki düşünsel yapının pratiğe dökümünde Bünyamin için ateşleyici güç işlevi görür:

“Sana izin veriyorum, git. Git ve benim göremediklerimi gör, benim dokunamadıklarına dokun, sevediklerimi sev ve hatta, bu babanın çekmeye cesaret edemediği acıları çek. Dünyadan ve onun binbir halinden korkma” (PKA: 55).

Bu sözleri sarfettikten sonra “meşin ciltli Dünya Atlası”nı oğluna uzatan Uzun İhsan Efendi, bu kitabı daima yanında taşımaması ve atıldığı macerada yolunu kaybedecek olursa bu düş atlasına başvurmasını salık verir. Bünyamin de denileni yapar; açmaza girdiği ya da belirsiz durumun nihayete kavuşmasını istediği anlarda, Dünya Atlası'nın rastgele herhangi bir sayfasını açıp gördüğü ilk cümleyi okur. Macerası boyunca bunu üç kez tekrarlayacak ve her seferinde karşılaştığı kehanetlerle yolunu çizmiş olacaktır. Aslında Bünyamin, babasının ona biçtiği kaderi okurken bir yandan da romanın reel dünyasında onu yaşamaktadır. Bünyamin için her şey lağım-cı ocağına yazılıp sefere çıkmasıyla başlar. Zülfıyar'ın savaş ânında kendisine verdiği mıknaatlı kara para Bünyamin'in hayatını altüst edecek ve yeni maceralara atılmasını sağlayacaktır. Büyük Efendi Ebrehe'nin eline geçtiği takdirde kötü emeller için kullanılacak olan bu para, uzun bir süre Bünyamin'in koynundaki “Dünya Atlası”nın arasında saklanır. Bünyamin, uğursuz olduğuna kanaat getirdiği bu paradan kurtulmak istese de her seferinde Uzun İhsan Efendi'nin –ya da anlatıcı/yazarın- iradesi devreye girer. Uzun İhsan Efendi, romanın sonuna kadar aksiyonu hiç düşürmez ve Bünyamin'in –Ebrehe için arayış nesnesi olan- kara parayı elinden çıkarmasına bir türlü izin vermez:

[B]ünyamin, gömleğinin içine diktiği altı akçeyle yirmi bir mangırını ihtiyar dilencinin torbasına koydu. Ama bu miktar da yeterli olmadığından, üstünü arayarak göze çarpmayan birkaç metelik daha bulmayı umdu. Gel gör ki taşıdığı son para, babasının ona verdiği kitabın arasında taşıdığı paraydı. Önce bu uğursuz sikkeden kurtulmanın tam sırası olduğunu düşündü. Ama sonra, parayı ihtiyar dilencinin torbasına atmak üzereyken vazgeçti. Loncada verilen yemeği kaçırdıkları için bu parayla belki de fırının birinden yarım somun ekmek alabilirdi. Çoktan sızmış ustasını sırtına alıp loncaya seğirttiğinde bütün fırınların kapanmış olduğunu gördü. O akşam aç uyuyacaktı. [Ustası Utarid] İçkinin etkisinde kaldığı zaman boyunca kederli olduğu kadar anlayışlı ve cömert de olabiliyordu. Bazan çırağına, en kötüsünden de olsa şarap ısmarlayacağı tutuyor, bu içkinin bedelini sahip olduğu yegâne parayla ödemek isteyen çırağını durdurup kendi kesesini açıyordu (PKA: 115-116).

Uzun İhsan Efendi'nin iradesi, Bünyamin'in sözlerinde ve eylemlerinde de kendini gösterir. Bünyamin, "içinden gelen bir dürtü" ile babasının içine girdiği fıçının kapağını sıkıca kapatır (PKA: 128). Tıpkı bir kukla oynatıcısı gibi Bünyamin'in hareketlerine yön veren Uzun İhsan Efendi, istediği her şeyi ona yaptırır ve kendisinden beklenmeyen bilgece sözler söyler. Karşı safta yer alan Ebrehe için bu durum, akıllı erdirilemeyen, gizemli, tekin olmayan bir deneyim olarak algılanır:

- "Çok şey biliyormuş gibi konuşuyorsun. Ancak fazlasıyla silik birisin. Ağzından çıkan sözler beni şaşırtıyor, sanki biri bu sözleri kulağına fısıldıyor gibi. Kimbilir, belki de birinden ilham alıyorsun".

Bünyamin'in aklına nedense babası Uzun İhsan Efendi geldi. Elkimya cehenneminden bir an önce gidip, rıhtımda babasını kurtarmak istiyordu. Ama içindeki bir dürtü onu, Ebrehe'nin amaçlarını öğrenmeye zorlamaktaydı (PKA: 145).

İçinden bir ses [Ebrehe'ye], avucuna aldığı sandığı delikanlının meçhul bir şey tarafından korunduğunu söylese de, sahip olduğu büyük güçler Ebrehe'nin bu sesi dinlemesine engel oluyordu (PKA: 148).

- [Ebrehe] "Senin, tanımadığım biri tarafından meçhul bir amaçla bana gönderildiğini düşünmeden edemiyorum" dedi, "Sanki söylediğin ve yaptığın her şey, sana o kişi tarafından öğretilmiş. Senin o silik şahsiyetinle sözlerin arasında bir bağ kurmakta zorluk çekiyorum. Hem küstahsın hem de alçakgönüllü. Hem güçsüzsün hem de ne olduğunu henüz bilemediğim bir üstünlük taşıyorsun".

Bünyamin sordu:

- "Güçlü olmayı neden bu kadar çok istiyorsun?"

- "Elbette herkes gibi, varlığımı sürdürmek için".

- "Senin yaptığın bir tür tahniçilik. Güç ancak ölümleri korur".

- "Bu sözler kesinlikle sana ait değil".

- “Belki de sahip olduğum hiçbir şey bana ait değil. Zihinsel yeteneklerim de bunun içinde. Oysa sen, tabiatın kuvvetlerine sahip olmayı istiyorsun” (PKA: 151).

Silik şahsiyetiyle kendinden beklenilmeyen hareketler sergilemesi Bünyamin’in de aklını bulandırmaktadır. Bünyamin, anlaşılmaz bir güven duygusu ile içinde ona yön veren dürtüyü anlamlandırmaya çalışırken, Uzun İhsan Efendi’nin üstkurmaca sürecindeki geleneksel anlatıcı türüne yaslanan bakış açısını da satır arasında vurgulamaktadır:

[Bünyamin] Burada neden bulunduğu, hangi akla hizmet bu uğursuz mekâna geldiğine açık bir cevap veremiyor, bilinmedik bir dürtünün sanki kendisini yönettiği sanısına kapılıyordu. O anda kendisinin, rüyalarında sık sık gördüğü yeniçerilerden biri olduğunu, karanlık bir sis içinde onlar gibi düş misali dolaştığını düşündü. Ancak bu, belirsiz bir düş olmalıydı. Kendisini bir kahraman gibi hissediyordu ama, Ebrehe’nin dediği gibi fazlasıyla silikti ve küstahça verdiği cevapları sanki birisi kulağına fısıldamıştı. Kendisine yol gösteren bu fısıltıyı tanır gibiydi. Babasının sesine benziyordu ve sanki her yere nüfuz etmişti. Bünyamin, elinde olmaksızın, zavallı babasının ta baştan beri büyük bir oyun oynadığını, karnından konuşanlar gibi su şırıltısından gökgürültüsüne, acı feryatlarından zevk inlemelerine, esnaf bağırtılarından savaş naralarına kadar bütün sesleri taklit ettiğini ve meddahlar gibi sesini kılıktan kılığa sokarak herkesi konuşturduğunu düşündü. Bu marazi düşünceler onu adama-kıllı yorduğunda bir sedire oturup içinde bulunduğu durumu tartmaya çalıştı (PKA: 154).

Puslu Kıtalar Atlası’ndaki dünya atlasını hazırlayan kâşif, yaklaşık yüz yıl sonra bu kez *Kitab-ül Hiyel*’de Bayezid’deki Hiyel Kalemî’nin reisi Uzun İhsan Efendi olarak yeniden tarih sahnesinde yerini alır. Bu kez görevi, hiyel âlimlerinin projelerine bütçe verilmesini onaylamaktır. Hazreti Nuh zamanından beri kalem reisi olan, üstelik tam dokuz kuruş aylık alan ve Dersaadet’teki en uzun boylu adam olduğu söylenen Uzun İhsan Efendi, pozitif değerlerle yüklenmiş ve bilinç düzeyine erişmiş biri olarak verdiği kararlarla romanda bir dönüm noktası ve yönlendirici işlevi taşır. *Kitab-ül Hiyel*’deki Hayal Nazırı Uzun İhsan Efendi, Üzeyir Bey’in yanından asla ayırmadığı, üzerinde sadece bir nokta bulunan deftere, kendisinin, evin ve orada vaktiyle yaşayıp ölmüş insanların muhayyel hayatlarını yazdığı, insanoğullarının hayatları da hayalden çok hiyellerle dolu olduğu için eserine *Kitab-ül Hiyel* adını verdiğini rivayet eder (KH: 144). Dolayısıyla metnin yazılış serüveninin, romanın sonunda Uzun İhsan Efendi’nin Üzeyir Bey’in elindeki deftere yazdıklarından ibaret olduğu bilgisine ulaşılır. Bu bir anlamda çember anlatı yapısını inşa etmektedir. *Pus-*

lu Kıtalar Atlası'ndaki Uzun İhsan Efendi'nin işlevinin yerini bu kez Üzeyir Bey alır. Üç kuşak hiyel ustasının son basamağında bulunan Üzeyir Bey, hem kendisi hem kendinden önceki Calûd, hem de iki kuşak önceki Yâfes hakkındaki tüm anlatılanların yaratıcısıdır. *Kitab-ül Hiyel*'de söylenenlerin hepsi onun muhayyilesinden yazıya dökülür ve hikâyenin sonu aslında tüm yaşananların başlangıcıdır:

Üzeyir Bey'in, o gecenin sabahı evden ayrıldıktan sonra nereye gittiğini, neler yaptığını, nasıl yaşadığını ve ne zaman vefat ettiğini râviyân-ı ahbar bilmiyor. Ne var ki Hayal Nazırı Uzun İhsan Efendi, onun yanından asla ayırmadığı, üzerinde sadece bir nokta bulunan deftere, kendisinin, evinin, ve vaktiyle yaşayıp ölmüş insanların muhayyel hayatlarını yazdığını, insanoğullarının hayatları da hayalden çok hiyellerle dolu olduğu için eserine *Kitab-ül Hiyel* adını verdiğini rivayet etmiştir. Müdde-i ömrü meçhuldür. Nereye defnedildiğine gelince; eğer her şey gibi kendisini de tahayyül ettiyse, muhayyilenin derinliklerinde bir define olarak belki de hâlâ mevcuttur (KH: 144).

Üzeyir Bey'in olgunlaşma ve sağaltım süreci içerisinde yöneldiği eğilimler de romanın yazılış serüveni ve anlatıcı/yazarın yakın durduğu edebiyat teorisi hakkında bilgiler içerir. Bu, romanın “nasıl” yazıldığı sorusunun cevabı niteliğindedir ve okuyucuya dolaylı yoldan sezdirilir. Anar, romanlarında “gerçeklik geleneği”ni daha özelle indirgeyerek, roman, hikâye gibi yazınsal türlerde kimi yazarlarca savunulan “gerçekçilik” iddialarına da bu yolla yanıt verir. Buna göre Anar, romanlarında insanın yaratma özgürlüğünün ve düş gücünün önündeki her şeye karşı durur ve tüm bu gerçekçilik iddialarıyla kısıtlanan yönelimlere karşı “romantik” bir duyuş sergiler. *Kitab-ül Hiyel*'in üçüncü kuşak mucidi Üzeyir de realist ve naturalist yazarlardan hiç hoşlanmaz. “Hayalkârların nasıl tahayyül ettiğini öğrenme[k]” (KH: 140) için sayısız roman ve hikâye kitabı satın alır; *Binbir Gece Masalları*'nı okur. Realist yazarları, Sultan Abdülhamit'e yaranmak için onun giyim, kuşam ve davranışlarını kopya eden paşalara benzetir. “Oysa Abdülhamid'i kopya değil de taklit eden bir meddah, elbette ki daha sevimli ve belki de gerçeğe daha yakındı[r]” (KH: 140). Anar, “kopya” ve “taklit” arasındaki anlam ayrımına değinirken, birinin gerçeklik savunucusu yazarların başvurduğu tekdüze, alışılmış bir yol; diğerinin hayalperestlerin gerçeklik duygusundan çok, mucizevi gerçeği arayışlarında kullandıkları ve yeni hayaller yaratmaya olanak tanıyan canlı bir yapı olduğuna vurgu yapar:

İşte realistler de Gerçeği ve Dünya'yı kopya ediyorlar; ama masalcılar, aslında gerçekteleşmiş bir hayal olan Dünya'yı örnek alıp, onu ve üslubunu taklit ederek yeni ha-

yaller yaratıyorlardı. Kopyalar ne kadar kuru ve tatsızsa, taklitler o kadar canlı ve sevimliydi. Sonuç olarak realist romanlar, yazarlarının suratları kadar tekdüze, şaşırtıcılıktan yoksun, ve aslında gerçektışı şeylerin anlatıldığı kitaplardı. Çünkü bir mucize olan gerçeğin kendisi şaşırtıcı ve hayranlık uyandırıcı iken, aynı gerçeği anlatan bir realistin romanındaki hemen her şeyin bu kadar tekdüze, bu kadar aşına ve bu kadar alışılmış olması başka nasıl açıklanabilirdi? Dünyadaki her şey bir mucizeyken insan nasıl hayret etmeden durabilirdi? İşte Üzeyir Bey bu düşüncelerle insanların gerçeklik duygusuna değil de, gerçeğin kendisine ve ondaki üsluba sadık kalmaya karar verdi. Gerek kendisinin, gerekse içinde yaşadığı evin geçmişi konusundaki gerçeği, eğer bulamazsa, tahayyül etmesi gerektiğini düşündü (KH: 139-140).

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki "Uzun İhsan" ise Ölüm'ün peşinde olduğu, ancak ona bir türlü ulaşamadığı bir arayış nesnesi konumundadır. Bir görünüp bir kaybolan, görmezlikten, duymazlıktan gelen, istifini bozmayan, başını alıp giden (EH: 38-39), bir anda peyda oluveren (EH: 83), kaşla göz arasında sır olan (EH: 140), itiş kakış esnasında sıvışan (EH: 191), sandıkta saklanan (EH: 223) Uzun İhsan, son epizotta yine yapacağını yapacak, canavar köpekten kendisini kurtarması için aman dileyen Ölüm'le pazarlık edecektir. Bir başka deyişle anlatıcı/yazarın metindeki dışa vurumu Uzun İhsan, yarattığı hikâye karakterleriyle sürekli kendine yaşam alanı açmakta, ölümünü sürekli ertelemektedir. Ölüm'e yardımı karşılığında yaşamak için biraz daha zaman kazandığında, onu deyim yerindeyse yine tuşa getirmiştir. Ölüm'ün kardeşi Uyku sayesinde derince bir uykuya dalan ve her seferinde Ölüm'ün elinden kurtulmayı başaran anlatıcı/yazar Uzun İhsan, Cezzar Dede'ye de söylediği gibi ebedî bir uykuda ebedî düşlerde (EH: 220) gibidir. Uzun İhsan'ın çok katmanlı anlatıcı yapısı içerisinde anlattığı hikâyeler, bu uykudaki hâlin içinden tecelli eden düşler olarak da okunabilir.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki "Ölüm" ve "Cezzar Dede" de hem roman kişisi hem hikâye anlatıcısı olma vasıflarıyla öne çıkarlar. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde çok katmanlı bir anlatı yapısı vardır: En üst katmanda anlatıcı/yazar yani Anar adına hareket eden ve aynı zamanda roman kişilerinden biri olan "Uzun İhsan", daha sonraki aşamada torunlarına anlattığı hikâyelerle yine roman kişilerinden biri olan "Cezzar Dede", bir alt katmanda ise Cezzar Dede'nin yine torunlarına anlattığı hikâyeler içinde kendinin de rol aldığı ve "Ölüm"le birbirlerine anlattıkları hikâyelerden kurulu anlatı yapısı ve son aşamada "Ölüm" ve "Cezzar Dede"nin birbirlerine anlattıkları 4 farklı türde 8 hikâye anlatısı. Bu durumda romana adını da veren "Efrâsiyâb'ın Hikâ-

yeleri” başlığıyla oluşturulan hikâyeler zincirinin, Cezzar Dede’nin torunlarına anlattığı hikâyelerden kurulu olduğu görülecektir. Romanda “Uzun İhsan” dışında birbirlerine anlattıkları hikâyelerle anlatıcı misyonunu üstlenen “Ölüm” ve “Cezzar Dede”nin anlatıcı tipi olarak öne çıkan yönlerine de değinmek gerekir. Bu aynı zamanda anlatıcı/yazarın roman içinde kurguladığı anlatıcı tiplerine yüklediği görevler ve üstkurmaca düzleminde kuramsal bakış açısı ile de ilgilidir. Ölüm ve Cezzar Dede’nin birbirlerine anlattıkları ilk “korku” hikâyesi sonrasında Ölüm’ün Cezzar Dede’ye söyledikleri, anlatıcı tipinin bakış açısını göstermesi açısından dikkat çekicidir:

Sözüm ona ikimiz de birer korku hikâyesi anlattık. Gel gör ki, korku denilen bu temel duyguyu pek fazla ciddiye almış görünmüyoruz. Ölümün ta kendisi olduğuma göre onu yakından ve uzaktan bir nebze olsun tanımayan ben, bu sıfatımla müsama-hayı hak ediyorum. Ama yıllarca beni bekleyen senin gibi bir insanoğlunun, doğrusu, daha ciddi ve ürpertici bir hikâye anlatmasını beklerdim. En azından bu konuda senin, bana karşı tartışılmaz bir üstünlüğün vardı. Fakat bunu hakkıyla kullanamadın: Tüyerimizin ürpermesi gerekirken, sen hikâyeyi anlattığın sırada bir iki yerde gülümsediğimi hatırlıyorum. Bu elbette, uyandırması gereken tesir itibarıyla, bir korku hikâyesi için affedilir bir kusur değil (EH: 55).

Anlattığı “korku” hikâyesini ciddi bir tavırla, dehşet verici sahneler kullanarak, katı kurallar uygulayarak yorumlayan Ölüm karşısında, Cezzar Dede’nin kurguladığı korku tablosu Ölüm’ü “gülümsetir”. Bu, hem Cezzar Dede’nin hem de anlatıcı/yazarın bilincinden yansıyan, ciddi metinlere “alay” ve “mizah”la yaklaşan anlayışın eseridir. Aynı şekilde Cezzar Dede’nin ikinci olarak anlattığı “Bir Hac Ziyareti” başlıklı “dinî” hikâyede de Ölüm hayal kırıklığına uğrayacaktır. Onun “korku”yu da içinde barındıran ciddi, soylu, kutsal, ilahî ve gerçekçi metinlere yaklaşımı yine seketeğe uğramış, Cezzar Dede’nin böylesi içeriğe sahip metinlere “keyfince” yaklaşması, söylemsel değerın yitimine ve Ölüm’ün tepkisine yol açmıştır:

- “Böyle bir dinî hikâye hiç dinlememiştim. Üstelik, isminin *Bir Hac Ziyareti* olması her şeye tuz biber ekliyor. Adeta kambur üzerine kambur. Benim nefesimi enselerinde hissettiklerinde, nedendir bilinmez, insanlar ilâhî duygulara boğuluverirler. Ama görünüşe bakılırsa, sen pek oralı olmuyorsun. Yoksa rahmet niyaz edeceğin böyle bir durumda sözüm ona bir dinî hikâye anlatıyormuş gibi yaparak benimle düpedüz dalga geçmezdin. Sen, nefeslerini vermeye ramak kalanların kapıldığı korku yanısıra huşu ve dinî duygulardan kaynaklanan üstünlüğünü de kullanamadın. Doğrusu senden, dinler dinlemez en zalim ve en kıyıcı bir adamı bile hidayete erdirip evliya yapacak bir hikâye beklerdim. Gel gör ki bu fırsatı kaçırdın. Kısacası yine keyfince, ak-

İna geleni anlattın durdun. Yerinde olsaydım, biraz hesap kitap yapar, ahrette bana faydası dokunacak ulvî bir şey anlatırdım. Ayrıca hikâyende bir nebze olsun korkuya rastlamadım. Bu da elbette, bir dinî hikâyeye için büyük eksiklik. Anlaşılan sen, dinden olduğu kadar korkudan da nasibini almamışsın. Yoksa benim Ölüm olduğuma inanmıyor musun?” (EH: 82)

Cezzar Dede'nin “korku”yu ve “dini duyguları” hafife aldığını düşünen Ölüm, onun üçüncü anlattığı hikâyedeki “aşk” teması hakkında da aynı fikre kapılır. Anlatıcı/yazarın zihninden kırılarak Cezzar Dede'nin sözlerine yansıyan düşünceler, dünyayı anlamlı kılan “sevgi” üzerine kuruludur:

- “Kavuşunca meşk, kavuşamayınca aşk olduğunu söylerler. Sevgisini kalbinde taşıdığı sürece herkes ona kavuşmuş demektir bana göre. Bu nedenle, sevmenin meşketmek olduğunu düşünürüm. Dünyaya bakınca gülümsememek elde değil. Ben de bakarken, hem dünyayı hem de onun içindekileri seviyor ve gülümsüyorum. İşte, Dünya hakkındaki bir hikâyeyi de, aşkla değil, meşkle anlatıyorum” (EH: 188).

Ölüm, ikinci anlattığı “Dünya Tarihi” hikâyesinden sonra bakış açısını değiştirmeye başlayacaktır. Bu “uzun” hikâyeyi bu kez “anlatmanın zevki için” anlattığını ifade eder:

Alışık olduğun tarzı, üslubu ve kelimeleri kullanıp seni etkilemek için anlatsaydım, bundan en başta ben zevk alamazdım. Dolayısıyla bu, fahişelik gibi bir şey olurdu. Başta dediğimiz gibi, anlattığın her hikâyeye için senin fazladan bir saat yaşamam hariç, oynadığımız bu oyunda ikimizin de en ufak bir menfaati bile yok. Amacımız kazanmak olmayınca, ne senin ne de benim, başarı ve kazanç peşinde koşmamız anlamsız. Yine de, hikâyemizin güzel olmasını amaçlıyoruz. Fakat bir muhabbet tellalı gibi, güzelliği senin ayaklarının dibine koyup ücretimi istemiyorum. Bu güzellikten, yani hikâyeden aldığım zevk bana yetiyor. Anladığım kadarıyla sen de böyle yapıyorsun (EH: 138-139).

Ömür Ceylan, Ölüm ve Cezzar Dede'nin felsefî zeminde anlatıcı olarak oynadıkları rollere ilişkin önemli tespitlerde bulunmaktadır:

Ölüm, kader denilen İlâhî labirentin sahibini, dolayısıyla “külli” aklı ve iradeyi temsilen anlatacağı hikayelerini. Kurgu ve olaylar zincirinin tek muktediri olduğu için de kader sayesinde yakalanan belirsizlik zevki onun anlatılarında kuru bir nakile dönüşecek, en azından kendisi için izlenen bir filmin tekrarbetekrar izlenmesi kadar sıkıcı ve tatsız bir hal alacaktır. Cezzar Dede ise Hz. Adem'den beri yazgı ile yaşamayı öğrenmeye çalışan insanlığın ulaştığı noktayı temsil eder. Hayat, tüm belirsizlikleri ve tesadüfleri ile hikâyeye o denli benzemektedir ki mutluluğun yolu hayatın tadına varmak olduğu gibi hikâyeden de beklenen yegane haz onu anlatmanın zevkidir. Ölüm, irfanî aklın dünyaya en soğuk yansıması, Cezzar Dede ise beşerî bilginin

bilgeliğe terfî etmiş örneğidir. Anlattıkları tüm hikayelerde de yaklaşımları bu doğrultudadır (Ceylan, 2008: 257).

Amat ise İhsan Oktay Anar'ın içinde Uzun İhsan Efendi'nin rol almadığı romanlarından biridir. Galata'nın Karaköy kapısı civarındaki Balyozdağtan Hanı'na bitişik Arap İmam'ın kahvehanesinin müdavimleri arasında geçen konuşmalardan ilham alınarak yazılan *Amat*, Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi'nin "Tezâkirü'l Mücrimin" (Suçluların Tezkireleri) başlıklı eserinin ikinci bâbında tafsilatıyla anlatılmıştır (A: 224-226). AMAT adlı esrarengiz kalyon hakkında Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi'nin "Kitabü'l İber" (İbretler Kitabı) başlıklı eseri de referans gösterilmektedir (A: 227). Ancak "Hamamcı Musa Efendi'nin Ölügözlü Cuma Bey tarafından katlini müteakip aklî dengesini kaybeden yazar[ın], bu eserini tımarhanedeki odasında kaleme al[dığı]" (A: 227) söylenmekte ve onun bu "deli" vasfından ötürü yazdıklarının doğruluğu metinde şüpheyile karşılanmaktadır. Hatta anlatıcı/yazarın metninde kaynak gösterdiği eserlerin güvenilmez / tartışmalı / tekinsiz olduğu yolundaki kendi şüpheleri de okurun inancını altüst etmektedir: "Dahası, Kuyruklu Rıza Çelebi, öyle bir fikir ileri sürmüştür ki, bu onun çıldırdığının en büyük kanıtı sayılmıştır", "[İ]ânetli mürettebatın huzurlu bir ölüme kavuştuğunu söyleyecek kadar ileri gitmişti", "Kuyruklu Rıza Çelebi'nin bir diğer zırvası da ölümsüzlük konusundaydı", "Allah Rıza Çelebi'ye akıl fikir versin! Amin!" (A: 230-231) şeklindeki söylemlerinde anlatıcı/yazarın, metnine referans aldığı kaynakları da sorunlu hâle getirdiği görülmektedir.

Suskunlar'da ise romanın sonunda yine "uzun boylu, çekik gözlü" olarak tasvir edilen kişi, üstkurmaca yapıda yazarla birleşmekte ve kimliğini açık etmektedir. Görebilen tek gözüyle kehanet aynasına bakan Yedikule Kâhini, son olarak "uzun boylu, çekik gözlü o adamı" (S: 268) görüp, içinde yaşadığı dünyadaki asıl hakikatiyle yani her şeyin bir kurmaca ve Anar'ın zihninde tasarlanıp yazıya döküldüğü hakikatiyle yüzleştiğinde yegâne gözüne de perde inecektir. Böylelikle gerçeğin ifşasında etkin bir rol oynadığı kabul gören "güneş / ışık / aydınlık vb." ve "ses / konuşma / terennüm / âvâz vb." gibi kavramlar romanda tersinden okunur. Buna göre, hakikat / doğru / gerçek / sahici olanın kurmacadan ibaret olduğu vurgulanırken, gerçeği görmek ve duymak için tek yolun -tasavvuf felsefesiyle de örtüşen bir ifadeyle- karanlık ve sessizlikte varlık bulduğunun altı çizilir.

Romanların ortak niteliklerine bakıldığında, geleneksel temaşa türlerinden biri olan meddahlığın söylem biçiminin de anlatıcı/yazarın üslûbunu şekillendirdiği görülür. Anar'ın romanlarındaki dönüşümün daha iyi anlaşılabilmesi açısından, meddahlık geleneğinin tarihsel sürecine kısaca değinmek gerekir: Özdemir Nutku'nun verdiği bilgiye göre, başlangıçta tamamen dinsel bir nitelik gösteren meddahlık, zamanla Türklerin halk hikâye geleneği ile kaynaşmış ve daha çok din dışı, güncel, insan yaşamı ile ilgili hikâyeleri, fıkraları ve kahramanlık destanlarını içermiştir. Araplarda Peygamberin ve yakınlarının övgüsü ve İslâm kültürü içinde çok önemli bir yeri olan meddah, giderek halifelerin, padişahların övgücüsü, daha sonra da yalnızca hikâyeler anlatan bir sanatçı durumunu almıştır (Nutku, 1997: 145). Meddahlar eğitim görmüş, kültürlü kişilerdir ve halk arasında saygın bir yer edinmişlerdir. Meddah aynı zamanda mukallit(taklitçi)tir (1997: 75). Meddahlık ve meddahlar Doğu dünyasında çok eski yüzyıllardan beri var olduğu gibi ilk büyük Osmanlı başkenti olan Bursa'da 15. yüzyılda ünlü meddahlar, mukallitler yetişmiştir (Sakaoğlu, Akbayar, 1999: 35). Anar, kuramsal bakış açısını da yansıttığı romanlarında, “gerçek-hayal”, “yapay-doğal”, “kopya-taklit” kavramlarının tartışması üzerinden meddah örneğini verir: *Kitab-ül Hiyel*'de realist ve naturalistlerden hoşlanmayan Üzeyir Bey, onları Sultan Abdülhamid'e yaranmak için onun giyim, kuşam ve davranışlarını kopya eden paşalara benzetir. Oysa Abdülhamid'i kopya değil de taklit eden bir meddah, daha sevimli ve gerçeğe daha yakındır (KH: 140). Türkiye'de 16. yüzyılın ikinci yarısında açılmaya başlayan kahvehaneler ise okumayı seven, keyif ehli kişilerin buralarda kitap, gazete okuduğu ya da çeşitli oyunlar oynadığı yerler olarak işlev görseler de sık sık da meddahların hikâye anlatma mekânları olarak kullanılmışlardır (Nutku, 1997: 65). Osmanlı Devleti'nin kimi dönemlerinde yasaklanıp kimi zamanda açılmasına izin verilen kahvehaneler, özellikle IV. Murat (1623-1640) döneminde en sert tepkiyle karşılanmış ve yasağa uymayanlar çok ağır cezalara çarptırılmıştır. *Kitab-ül Hiyel*'de daha anlatının ilk satırlarında “Kuledibi'ndeki Tamburlu kiraathanenin, çoğunlukla ariflerden, güngörmüşlerden, sohbet ve kelâm ehillerinden olan ahalisi”nin (KH: 9) rivayet ve hikâyet ettiklerinden bahsedilir. IV. Mehmet'in padişahlığı döneminde (1648-1688) geçen *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Amat*'ta ise, amcası IV. Murat'ın tütün ve kahve yasağını uygulamaya devam eden padişahın buyrukları hiçe sayılmakta ve Avcı Mehmet'in sık sık İstanbul dışına çıkmasıyla yaratılan özgürlük

ortamından yararlanılarak kurmaca yapı kahvehanelerde anlatılan hikâyelerle renklendirilmektedir. Bu mekânlardaki hikâye anlatma geleneği *Puslu Kıtalar Atlası*'nda farklı bir görünüm kazanır. Meddahlık rolü bu kez kıraathane müdavimleri tarafından daha çok rağbet gören “taşmektep hocaları”ndadır. Günlük mesailerinin bitiminde ek gelir sağlamak amacıyla kıraathanelerde iş tutan mektep hocalarından okuması iyi, sesi gür olanlar, kahvecinin sahaflardan kiraladığı kitabı yüksek sesle okur; anlattıkları kahramanlık hikâyelerinin sonunu merakla bekleyen kahvehane müdavimleri tarafından saygıyla karşılanırlar (PKA: 57-58). Meddahlık geleneğindeki bu anlatıcı değişkeni, yeni bir form kazanarak “avam”ın karşısına “havas”ı çıkarır.

Meddah hikâyelerinin de tıpkı masalların “bir varmış bir yokmuş”u gibi değişmeyen bir girişi vardır: “Râviyan-ı ahbar ve nakilân-ı âsâr ve muhaddisan-ı rûzigâr şöyle rivayet ve bu gûnâ hikâyet ederler ki...” (Sakaoğlu, Akbayar, 1999: 35) şeklindeki söylem biçimine de metinlerde sadık kalınmıştır. Romanlar anlatıcı/yazarın aktarımıyla nakiller ve rivayetler yoluyla ilerler. Kimi yerde tanrısal vasfıyla olayların ve kişilerin sunumunda her türlü yetkiye sahip olan anlatıcı/yazar, bazen pasivize olmakta, okuyucuya anlatma misyonu, okuyucu ile birlikte dinleme konumuna geçmektedir. Bu durumda hem okuyucu hem de anlatıcı/yazar için “râviyân-ı ahbar”, “nâkilan-ı âsâr” gibi gruplar devreye girerek “rivayet” ve “hikâye” etmeye başlamaktadırlar. *Puslu Kıtalar Atlası*'nın daha ilk cümlesinde aktarılanlar “ulema, cühela ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata”nın “rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan et[meleriyle]” başlamaktadır (PKA: 13). Romanlardaki “anlatılanlara bakılırsa” (PKA: 141), “rivâyet odur ki” (S: 13), “şâyia doğruysa” (S: 13), “söylenenlere göre” (S: 14) şeklindeki ifadeler de kuşku içerdiği gibi gerçeklik algısını sekteye uğratma işlevi de taşırlar. *Kitab-ül Hiyel*'de râviyân-ı ahbar ve nâkilan-ı âsârı oluşturan kâtip, efendi, bey, derviş, deli, dilenci, ağa, ayyaş, kalfa, abaza, katırcı, karakullukçu, vakanüvis, kahveci, güllabicibaşı, kadanacı, rihtegânbaşı, acuze, afyoncubaşı, berber, tiryaki, zürefa, zadegân, reisületibba, natır, sünnetçi, yiğitbaşı, defterci, Arap, şaşı... kimliklerine sahip nice zatın başlarına eklenen önadların çeşitliliği ilginç olduğu kadar, anlatım biçiminin mizah yanını da destekler niteliktedir. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde bahsi geçen çerçeve hikâyelerde rivayette bulunanlar da uzun betimlemelerle sunulur: “İnsanın içindeki ışığı söndürmeye and içmiş zalim müdürlerin yönettiği yatılı okulun, yaşça büyük talebelerinden muhayyilesi kuvvetli

olanlar” (EH: 37) bunlardan biridir. *Amat*’ta da *Kitab-ül Hiyel*’de olduğu gibi Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi, Zıندان Kâtibi Çapraz Recep Dede Hazretleri, Rûzname Kisedarı Ölügözlü Cuma Bey, Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi, Masraf Kâtibi Kuzguni Halim Efendi, Vakanüvis Şaşı İkrâm Efendi, Selâm Ağası Kekez İsmail Dede Hazretleri, Yedekçibaşı Maymunî İlyas Baba Hazretleri ve Buhur Mütevellisi Kılbaz Yakup Dede Hazretleri gibi kişilerin, romanın sonunda aslında Arap İmam’ın kahvehanesinin müdavimleri olduğu ve orada duydukları hikâyeleri kendi denetimlerine alarak yeniden ürettikleri anlaşılır. Romanlardaki söz konusu rivayet ve hikâye ehlinin lakapları, anlatılanların güvenirsizliğini, tekinsizliğini de vurgulamaktadır.

Meddahlık geleneğinin yanı sıra bir diğer halk anlatı türü olan “masal”ın da söylem biçimi, anlatıcı tipi, kalıp ifadeleri vb. unsurları açısından romanlarda izlerini sürmek mümkündür. Anlatıcı/yazarın sözlerine yansıyan geleneksel yapılardan biri de “dere tepe düz gitti”, “gel gör ki”, “ne var ki”, “gelgelelim”, “gel zaman git zaman”, “öyle ki”, “derken”, “hal böyle olunca”, “günlerden bir gün”, “günün birinde”, “fi tarihinde”, “bir zamanlar” gibi masal söylem biçimini anımsatan kullanımlardır. Bunlar aynı zamanda okuyucuda gerçeklik yanılsaması da yaratırlar. *Kitab-ül Hiyel*’deki “Gel gör ki ne olduysa bundan sonra oldu” (KH: 10) gibi kullanımlar buna örnektir. Anar, “masal anlatıcısı”nın nitelikleri ile ilgi odağı olmak için kullandığı söylem biçimine de atıfta bulunur. Mark Azadovski’ye göre “usta halk anlatıcısı, geleneğe bağlı olsa da, yaratıcı bir kişidir. [O] anlatma tekniğinin ustasıdır. Sonra da anlattıklarını bir dinleyici kitlesi önünde canlandırabilen bir gösterimcidir. [M]asal anlatanla, dinleyen arasındaki karşılıklı etkilenme masalın yaratılmasında önemli bir olaydır. [D]inleyicinin davranışı, onun yaratıcılığını kamçıla[r]” (2002: 42). Azadovski’nin Rus masalları üzerinde tespit ettiği ve aynı malzemenin çeşitli söyleyicilerin dilinde yeni biçimlere girdiği –hatta aynı söyleyicinin dilinde bile değişebileceği- yolundaki iddiası, yeni tarihselcilerde olduğu gibi Anar’ın da metinlerinde özellikle vurguladığı “yaratıcı-kurucunun katkısı” anlayışıyla örtüşmektedir. Buna göre *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Bidaz’ın Laneti” hikâyesinde, torunlarına korku hikâyesi anlatan ninenin kişisel nitelikleri, gözlem yeteneği, hayat deneyimleri ile anlatımda ilgiyi nasıl derinleştireceği ya da nasıl daha karmaşık hâle getireceği konusundaki tavrı ilgi çekicidir:

Masal anlatırken, torunlarının muhayyilesi üzerindeki saltanatı neredeyse sınırsız olan kadın, zavallıları daha da çok ürpertmek için neyin anlatılıp neyin gizleneceğini gayet iyi bilir, lafinın arasında durarak, “Ormandaki umacının nerede saklandığını size değil, Selahattin’ime anlatacağım; siz gidin hele!” derdi. Bu tehdit üzerine çocuklar hüsrana uğrayıp önce yalvar yakar olurlar, ancak ninelerinin kararlılığı üzerine istemeye istemeye uzaklaşırlardı. Ardından kadın, Selahattin adlı gözde torunun kulağına, diğerlerinden esirgediği sırrı fısıldar, köşede heyecandan kıvrım kıvrım kıvranan çocuklara da, bu sırada nispetkâr bir bakış fırlatmayı ihmal etmezdi. Masaldaki gerilim bu sayede had safhaya ulaşır, hem erişilmesinin zorluğu, hem de aralarından biri tarafından bilinmesi, sırrın değerini kat be kat artırır, çocuklar Selahattin’in peşini bırakmayıp kâh yalvarma kâh tehditle, umacının saklandığı yeri öğrenmeye çalışırlardı. Masal bitince çocuklardan kimi, pencereden dışarıdaki esrarlı karanlığı süzer, ürpertici düşüncelere garkolması sonucu alt dudağı sarkardı. Nine ise bir cigara yakar, tütünü tellendirirken köpüklü kahvesini keyifle içip, kendisinin çocukluğunda yaşadığı korkuların yeni nesle de sirayet etmesiyle, belki adaletin yerini bulduğunu düşünürdü (EH: 40).

Geleneksel anlatma formunun basmakalıp sözlerine dem vururken hem kendi üslûbunu şekillendiren hem de klasik ya da modern anlatım tarzına alternatif sunarak metnine zenginlik katan Anar, anlatı geleneğinin tüm olanaklarından yararlanmaktadır.

Anlatıcı/yazar kimi zaman okuyucuyla ya da roman kişileriyle duygu ve düşünce birliğine girer. Sanki okuyucunun düşüncelerine tercüman olmakta, onunla ortak bir etkinliğin içinde rol almaktadır. Anlatıcı/yazarın bu durumlarda öznel tutum sergilediği de gözlenir. Roman kişilerine karşı gösterdiği tepki ya da duygu değeri söylemine de yansır. *Kitab-ül Hiyel*’de Zencefil Çelebi’ye fazlaca düşkün olan babası düğün masraflarını karşılamak için elinden geleni yapar: “Adamcağız, asırlardır oturdukları [e]vlerini satmıştı[r]” (KH: 25). *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde “Güneşli Günler” hikâyesinde yatılı okuldaki üç yüze yakın erkek talebenin içler acısı hâli anlatıcının söylemini şekillendirir: “Yaşları on iki ile on altı arasında değişen bu zavallılar biraz da, sabaha karşı gördükleri kâbusların etkisiyle, kasvetli bir hayata gözlerini açarlardı” (EH: 19). Bunların dışında “Rüyaların temiz kalpli insanlara hakikati gösterdiğini bilen kadın, meymenetsiz damadı ile defnecinin kendisine tezgâh hazırladıklarına inandı. Belki de haklı olarak kaynana bu nedenle, iki erkeği gece mezara giderken gizlice takip etmeye karar vermişti” (EH: 52), “[Z]übeyir’in devasa bir çenesi, iri bir palabıyığın bulunduğu koca bir üst dudağı vardı. Heyhat ki, ancak ceviz

büyükliğindeki bir beyni muhafaza ettiğinden midir, dev çenesiyle hiç de mütenasip olmayan kafatası küçüktü” (EH: 116), “[v]efat ettiği için arkasından konuşmanın pek doğru olmayacağı kocasını eve bağlamak amacıyla, üzerine soslar salçalar dök-tüğü eşek dilini adama yıllarca günde bir öğün yedirmiş [...]” (EH: 143), “[h]aftada bir kez olmak üzere, teferruatıyla anlatmanın pek uygun olmayacağı bir başka faaliyet başlardı: Kızlardan biri mutfakta şeker ve limon ile ağda hazırlar[dı]” (EH: 147-148), “Çok kısa boylu olduğu için, bazı haddini bilmez gafiller ondan bahsederlerken ‘Cüce Efendi’ gibi çirkin bir tâbir kullanır, diğer bazı densizler de bu efendinin boyunun yedi karış olduğunu söylerlerdi” (S: 47) gibi örneklerde de anlatıcı/yazarın öznel tutumunu sergileyen –ki bu genelde alaycı bir tutumdur- ya da roman kişileriyle duygu birliğini ifade eden söylemlerle karşılaşılır.

Anlatıcı/yazar kimi zaman da metin içindeki kişilerin davranışlarını onaylar, onlar ve olaylar hakkında bilgece yorumlar yapar: “Bünyamin biraz olsun kendine geldiğinde, yeri yurdu ve hangi yeniçeri ortasından olduğuna dair soruları bertaraf etmek için hafızasını kaybetmiş numarası yapmaya karar verdi. İsabetli bir karardı bu” (PKA: 87), “Düşündüğü değil, sadece gördüğü an bir şeyden korkan her yalın insan gibi Galloğlu da duvar resimlerine bakar bakmaz sararıp soldu” (EH: 50), “Bulduyuyla yetinemeyen insanoğlunun ihtiyaçları bir türlü bitip tükenmediği için, şehrin ahali her fırsatta çarşıya hücum edip burada bir izdihama sebebiyet verir, sokaklar ve dükkânlar pire gibi müşteri kaynardı.” (EH: 85) vb. bunlardan birkaçıdır. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki bir diğer kullanımda da anlatıcı/yazar, “tüccar taifesi” üzerine anlatılanlardan daha da fazlasının olduğu ve bunların ifşasında tasarruflu davrandığı yolundaki söylemini okuyucuya hitaben şöyle dile getirir: “Aslında tüccar taifesi hakkında diğer şeyler de yazılsa, buna ne kalem ne de kâğıt dayanırdı. Ancak bu taifeden, durumun farkında olan bazıları yatarlar kalkarlar, kendilerini bu kadar insafla tasvir eden muharrire sabah akşam dua ederlerdi” (EH: 87).

Anlatıcı/yazar, okuyucuda merak uyandırmak, ilgiyi canlı tutmak için kimi zaman bilgiyi erteleme yoluna gider. Bu yolla okuyucuda hem beklenti oluşturur hem de geleceğe gönderme yapar. “Bünyamin’in o uğursuz parayı bulmasından çok önce” (PKA: 23) söyleminde, romanın ana düğümünü oluşturan uğursuz kara paranın bulunuşu hakkında sezdirilen bilgi ötelenir ve çok sonraki epizotlarda yaşanacak olaylara da gönderme yapar. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Dünya Tarihi”de ise

Aptülzeyyat'ın rüyasına giren aksakallı dedenin hikâyesi anlatılırken hikâyenin başkişisinin adı uzun süre söylenmez, bilgi ertelenir: “[S]elami Tuz adında, dinibütün, namazında niyazında gayet sofu bir şahsın iki oğlu vardı. Bunlardan, isminin zikredilmesi şimdilik pek münasip olmayacak olan büyük oğul, sabahtan akşama kadar ibadet eder, sofuluk hususunda muhterem pederıyla adeta yarıştırdı.” (EH: 101), “Rivayet edilir ki, Feyyuz’un ağabeyi, yani isminin burada zikredilmesi pek münasip görülmeyecek büyük oğul” (EH: 111). Aptülzeyyat'ın rüyasındaki dervişi bulmak için yollara düşmesiyle başına gelen türlü olaylar sıralanırken, birden bire başka bir hikâyeye anlatının sürdürülmesi okuyucuyu hem yadırgatır hem de merak uyandırır. “Anlatı içinde anlatı” yönteminin uygulandığı bu hikâyenin sonunda merak giderilir ve anlatıcı/yazar, baştan beri hikâyenin ötelediği başkişisinin ismini açık eder: “İşte! Önce Hüzmüz’le, ardından Ehriban’la evlenen bu büyük oğulun adı Salih’tir” (EH: 114). Yine aynı şekilde “Ezine Canavarı” hikâyesindeki “Ezine’nin şöhretli çöpçatanı Nafile Kalfa”nın lakabı uzunca bir süre söylenmez ve anlatıcının söylemine şöyle yansır: “Nezaket ve korku gereği elbette yüzüne karşı Nafile Kalfa denilen kadının gerçek lâkabı, söylenmesi burada pek münasip olmayacak kadar ayıp sayılırdı” (EH: 150). Hikâye ilerledikçe geciken bilgi de gün ışığına çıkar, “Matrakucacı Nafile” olarak telaffuz edilen kalfanın lakabı “erkek cinsel organı” anlamını taşır. *Suskunlar*’da ise, hem anlatı zamanının tasviri hem de ilerleyen bölümlerde roman kişilerine yönelik bir öngörü oluşturmak için bilgiyi erteleme yoluna gidilir. Bu yolla okuyucuya ipucu verilirken kuşku ve merak uyandırma işlevi de yerine getirilmiş olur. Şu örneklerde bunun izi sürülebilir: “Torunları Dâvut ile Eflâtun’un dünyaya gelmesinden çok önce, yani Muhteşem Neyzen Bâtın Efendimiz’in mahdumu Zâhir’in Kostantiniye’ye geleceğinin Yedikule Kâhini’ne malûm olmadığı senelerde [...]” (S: 22), “Elbette bütün bunlar Cüce Efendi’nin, Sofuayyaş Mahallesi’ne gelmesinden önceydi” (S: 27), “Ne var ki bunlar, Muhteşem Neyzen Bâtın’ın mahdumu Zâhir’in şehre gelmesinden önceydi” (S: 31), “İşte bu tüyler ürpertici vak’a, Dâvut’un ikiz kardeşi Eflâtun’un o esrârengiz ıslığı işitmeye başlamasından tam onyediyedi yıl sonra cereyân etmişti” (S: 76).

Anlatıcı/yazar olaylar ve roman kişileri hakkında da kimi zaman çıkarımlarda, tahminlerde bulunmakta ve okuyucuyu yönlendirmektedir: “Gerçi Ebrehe bu aynayı yıllar önce satın almıştı, ama günün birinde onda bazı şeyler görmüş olacak

ki, artık aynanın başından ayrılmaz olmuştu” (PKA: 141), “Hayatın tokadını yemiş sağduyulu biri, onun bir daha asla gelmeyeceğini düşünebilirdi. Ancak herhalde dürüst biriydi ki, iki gün sonra haritanın diğer yarısıyla çıkageldi” (EH: 47), “Gelgelelim, ‘Acaba içinde ne var?’ diye merak edenlere, yine de bir şans tanımak için midir, kapağa iki de kulp iliştirilmişti” (EH: 131), “Tecrübeli ihtiyar herhalde, niyet edilen nazik işte, musikînin, hayta torununun karışık zihnini dağıtmasına bu şekilde engel olmak istemişti” (EH: 194), “Tahmin edileceği üzere, bu binada kalan kişinin de, barındığı mekândan pek farkı olmasa gerekti” (EH: 222), “Kalın Musa bu yüceltme gösterisini kararında bırakmak yerine, hürmetten gözü döndüğünden midir, adamın bir elini bırakıp ötekini öpüyordu” (S: 53), “[G]alata’da bir günde kazanılan paranın, Cenâb-ı Hakk’ın cümle kulunu tam yedi gün besleyeceği söylentisi galiba doğrudu” (S: 116) bunlar arasındadır.

Anlatıcı/yazar aynı zamanda dönemin iktidar merkezini yücelten ve Osmanlı düşünce yapısını yansıtan sözleriyle âdeta roman kişilerinden biri gibi hareket eder. Her ne kadar dışardan bir göz gibi olayların takibinde, kişilerin sunumunda belli bir mesafeden olan biteni gözlemlerse de ya da aradaki tüm mesafeleri kaldırıp kendini açıkça belli edip sınırsız bir görüş alanına sahip olsa da anlatıcı/yazar, sonuçta roman kişilerinin içinden çıktığı Türk-İslam toplumunun bir mensubudur. Bir kimliği, bir kişiliği vardır; bu toplumsal mekanizmanın bir parçasıdır. Dolayısıyla bu aidiyet duygusu “Padişah efendimize” (KH: 25), “[S]ultan Abdülhamid Han efendimizin devri saltanatlarında” (KH: 27), “Peygamber Efendimizin ve onun tebliğ ettiği kitaba iman edenler” (A: 9), “Satırları azamî bir dikkatle, kendini adamakıllı vererek, noksansız bir şekilde, hâşâ, sanki Kuran-ı Azimüşşan’ı kıraat eder gibi hatmedip yutmaya çalıştığı dudaklarının büyük bir süratle kıpırdamasından belliydi” (EH: 105), “Peygamber Efendimiz’in ümmetinden olanlar” (S: 15) örneklerinde olduğu gibi anlatıcı/yazarın söylemlerinden çıkarılabilir. Roman kişileri nasıl Osmanlı döneminin siyasi, dinî, ahlaki, geleneksel yapısına, örf ve âdetlerine uygun bir yaşantı sürdürüyorsa, anlatıcı/yazar da iktidar yapının konuştuğu ölçüde Türk-İslam devletinin yükselen değerlerini yüceltir ya da iktidarın varlığını sarsacak söylemlerden kaçınır. *Kitab-ül Hiyel*’de Yâfes Çelebi “hem de bir mübarek ramazan günü, çarşının ustaları, kalfaları, ayakçıları ve hadsiz hesapsız amelesi, tam da orucun başlarına vurduğu iftar öncesi saatlerde” (KH: 10, 11) dükkânına tuhaf bir kılınç asmıştır. Bu gibi ör-

neklerde anlatıcı/yazarın dönemin yerleşmiş kalıp davranışlarına, kurallarına ve bakış açısına aykırı tavır sergileyen roman kişilerine karşı ters cepheymiş izlenimi uyardırması, aslında yanında durduğu cemaate inceden yapılmış bir alay, bir nüktedir. Toplumda alışlagelmiş birtakım uygulamalar ve inanışlara karşı tepki gösteren ve bunların akıldan yoksun hatta saçma yanlarına vurgu yaparak onlarla eğlenen anlatıcı/yazar, anlattıkları karşısında aksi yöndeki tavrını söylemine de yansıtır. “Düşahî, deniz savaşlarında sözüm ona ne kadar etkiliyse, ikinci top olan zülkarneyn de süvari hücumlarına karşı o kadar etkiliydi” (KH: 34) ya da “Ölüm nedeni sözüm ona, iştahsızlığın ve mızımlığın yol açtığı anemiydi” (EH: 35) sözlerinde anlatıcı/yazarın söylediklerine inanmadığı anlaşılmaktadır. Romanlarda anlatıcı/yazarın İslamî söylemi vurgulayan konuşmaları ile dua kalıpları da ön plana çıkar: “Bereket versin ki kazma sesleri giderek uzaklaştı” (PKA: 77), “Eğer Uzun İhsan Efendi, sözgelimi, müşterilere şarap dağıtan meyhaneciyi düşünmekten vazgeçerse, Allah korusun, adamcağız yokoluvrecekti” (PKA: 190), “Sözün kısası, mezara girip ona dokunmaya kalkarlarsa, Allah korusun, Bidaz dirilecekti!” (EH: 47), “Allah dinden imandan ayırmasın, hepsi de namazında niyazında, gayet sofı şahıslardı” (EH: 86), “Allah içine sindirsin, verdiği karar sonucu zenginliğe ve dünya nimetlerine elveda diyen Aptülzeyyat, Acıpayam’a gitmek için şehri terkedeceği doğu kapısına yollanırken kunduracıya uğrayıp, bir hafta önce sipariş ettiği çarıkları aldı” (EH: 97), “Evet o, tövbeler olsun, kibiri gereği Tanrı olmaya susamıştı” (EH: 136), “Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri’nin (saadetleri dâim olsun) Kostantiniye’de bulunduğu zamanlarda [...] Çünkü Padişâh-ı din-fenâ Hazretleri’nin (Allah saltanatını dâim eylesin) mülkü olan şu Kostantiniye’de [...]” (S: 11), “[k]esim işini o kadar sürüncemede bırakıyordu ki, Allah göstermesin ama, tavuk eceliyle ölecek gibiydi” (S: 27), “[Ş]eyh İbrahim Dede Efendi (zîde takvâhu) Hazretleri’nin hem akli hem gönlü ve hem de gözü, başkalarınınkileri değil, sadece kendi hatalarını ve günâhlarını görürdü” (S: 142) örnekleri bunlar arasındadır.

Romanlarda yer alan gerçeküstü durumlar ya da olaylar karşısında şaşkınlığını gizleyemeyen anlatıcı/yazar, ara sözlerde kendi algılama biçimini de aktarır: “Dilenci ve zavallı işçi, artık nedendir bilinmez, terlemeye başlamışlardı” (PKA: 100), “Misafirler Hınzıryedi’nin donattığı sofradaki birbirinden lezzetli yemekleri mideye indirirken, artık nasıl bir talihin eseriye, Ebrehe elini göğsüne götürdü” (PKA: 121),

“[Bünyamin’in] babası, Galata’da Allah bilir nerede, yanında kimseler olmadan do-laşıyordu” (PKA: 126), “Hiyel Kalemî reisinin, artık nasıl mümkün olabiliyorsa, yaş-ları aynı olan çocukları çelik çomak, birdirbir, kabak kabak kapmaca, körebe gibi oyunlar oynuyorlardı” (KH: 39), “Bu hayallerle ilkin üç kadınla evlenip, artık nasıl oluyorsa daha gerdek gecesi onları hamile bıraktı” (KH: 83), “Artık bu, insan ruhun-da tecelli eden nasıl bir hassaysa, mutlak bir yalnızlık içinde aynı cezayı tek başlarına çekmek talebelere ölüm gibi gelir, suçü ve heyecanı, dolayısıyla muhtemel bir cezayı paylaşmaları için arkadaşlarına bir yalvarmadıkları kalırdı” (EH: 21), “Gariptir, siluet yaklaşmasına rağmen kulağa ayak sesi gelmiyordu.” (EH: 33), “Ancak bu dükkâna erişmek, bir mertebeden sonra neredeyse imkânsız gözükmeye başladı. Çünkü, artık hangi akla hizmetse, ahali buraya birikip yığılmış, bütün yolu kapatmıştı” (EH: 37), “Ne şaşılacak iştir ki, ilâhînin daha girizgâhında kurt oğlan, yatışmış gibi aval aval rahibe bakıyordu” (EH: 75), “Ortalık aydınlandığında oğlan, yıllardır süren sessizli-ğini bozmuş, artık ne hikmetse, oturduğu yerde bir de ilâhî okumaya başlamıştı” (EH: 76), “Hayalet tam karşısındaydı! Tövbeler tövbesi!” (S: 13), “Çünkü mahkûm-ların hemen hepsi, artık ne hikmetse, aptestinde namazında, gâyet sofî kişilerdi” (S: 58), “[k]uyunun başında biraz oyalandıktan sonra eve, artık nasılsa, elinde bir kırmızı kadife kese ile girdi” (S: 59), “[E]flâtun, nasıl olduysa, bu pisboğaz efendi ile göz göze geliverdi” (S: 97), “İşte o gece, artık nasıl olduysa, paşanın canı sâde pilav çe-kiverdi” (S: 227), “Ama nedendir bilinmez, daha sonra silâhı onun göğsüne doğrulttu” (S: 259) şeklindeki söylem biçimleri gerçeklik yanılısaması yaratırken, anlatı-cı/yazarın olaylar ve kişiler karşısındaki insani tepkilerini de dile getirir.

Açıklama ve ara sözler yoluyla da olay akışına müdahil olan anlatıcı/yazarın soluğu her an metinde hissedilmektedir. Anlatıcı/yazar söz konusu durumda bazen âdeta okuyucuyla konuşuyor gibidir. *Kitab-ül Hiyele*’de “Kolayca tahmin edilebilece-ği gibi bu defaki amacı, padişahın bizzat kendisiyle konuşmak ve onu hiyel ilminin yararları konusunda ikna etmektir” (KH: 36), *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde “Ancak sanat yoluyla ideal güzelliğe âşina olması, sanki çirkinlikleri başka insanlardan çok daha kolay teşhis etmesine, nasıl söylemeli, adeta sadece onları görmesine yol açmış gibiydi” (EH: 24), “Nihayet Sağır, kırmızı yanaklı oğlanın ileride kendisi kadar başa-rılı olabileceğini düşündü. Ama yanılıyordu işte; sınıfa verdiği manzara ödevlerini toplarken, oğlanın resmini gördüğünde anlamıştı hatasını. Bu gülümseyen çocuk,

nasıl söylemeli, basbayağı dâhiydi” (EH: 27), “Elbette bu kadarı artık fazlaydı” (EH: 68), “Zekeriya Dede, ne yalan söylemeli, bu işe biraz sevinmişti” (EH: 71), “[g]ökgürültüsünü andıran davudî ve uhrevî bir sesle şunları söyledi (Dede biraz peltekti “r”leri yuvarlıyordu)” (EH: 88), “[d]oğruca Ezine Lokali’nin aile kısmına giderler, yaygın tabiriyle insan içine çıkarlardı” (EH: 148), “Bu gaddar ve eli sıkı adam hassas ve sulu gözlü mahdumu Veysel’e, ne yalan söylemeli, hem analık hem de babalık ediyordu” (S: 22), “[V]eyssel Bey’e ne kadar verip verdiğini anlatmaya herhâlde gerek yok” (S: 24), “Abalîfellâh Câmîi’nin imamı epeyce genç biri, yahut nasıl söylemeli, basbayağı bir delikanlıydı” (S: 45), “[k]endisini çağıran şahsın, doğrusunu yine de Allah bilir ya, bu tüccâr olabileceği ihtimali, Eflâtun’u heyecanlandırır gibi olmuştu” (S: 113), “Meselâ avludayken, namussuzun biri gelip İsmail’in kıcına, nasıl söylemeli, parmak atıp kaçardı” (S: 194) gibi kullanımlar bunu örnekler.

Anlatıcı/yazarın metin içinde oynadığı oyunlardan biri de anlatılanların doğruluğuna ilişkin okuru inandırma politikası olarak başvurduğu yollardır. Tarihsel süreçte öne çıkan verileri kullanarak gerçeği yansıttığını ileri süren anlatıcı/yazar, aslında tersinleme yoluyla bu tür anlatılarda gerçeklik iddiasında bulunan kurumlara karşı tepkisini dile getirir. *Kitab-ül Hiyel*’de “[b]ilindiği gibi, o devirlerde yeniçeriler ile talimli askerler birbirlerinin can düşmanıydılar” (KH: 14), “Bilindiği gibi yeniçerileri tanımanın yollarından biri, onların baldırlarında, kollarında ve göğüslerindeki dövmelemdi” (KH: 81), “Tarihler Yâfes Çelebi’nin diğer talebeler kadar başarılı olmadığını kaydederler.” (KH: 16) söylemleri, resmi tarihe yapılan göndermelerdir ve gerçeğin sorunlu oluşunun ifade aracı olarak kullanılmışlardır.

Romanlarda öne çıkan uygulamalardan biri de “anlatı içinde anlatı” (içanlatı) yöntemidir. Kurguya böylesi bir çeşitleme katan anlatıcı/yazarın bu tavrı, metinlerde önemsiz gibi görünen figüratif kişilerin arka plandaki ilginç hayat hikâyelerini gün ışığına çıkararak bu yan hikâyelerle ana hikâyeyi zenginleştirme ve onun anlamına daha da açıklık getirme çabası olarak değerlendirilebilir. Metnin anlamını destekleyen bu ikincil anlatılar, okura ikinci bir okuma yaptırma olanağı da sunar. *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki Kubelik’in, sakallı maymun Müşteri’nin, Vardapet’in, kıraathane çırağının, Hınzıryedi’nin, Dertli’nin, Gazanfer’in, Mehdî Franz’ın hikâyeleri; *Kitab-ül Hiyel*’deki Zencefil Çelebi, Diyarbekirli iki makine ustası Samur ve Yağmur Çelebiler, Baba Cafer zindanında 12 yıldır tefecilikle geçinen Ali Elmas Efendi’nin

hikâyeleri, kendi hikâyeleriyle ilk bakışta ana metinden ayrılmış gibi görünseler de diğer roman kişilerinin hayatlarında aldıkları roller ve olay akışındaki dönüştürücü etkileriyle işlevseldirler. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki "Dünya Tarihi" hikâyesinde, Aptülzeyyat'ın rüyasına giren derviş Salih ile kardeşi Feyyuz'un hikâyesi, Feyyuz'un Ehriban'dan doğma yedi oğlunun hikâyesi ve Salih'ten olma Ehriban'dan doğma yapışık ikizlerin hikâyesi; "Hırsızın Aşkı" hikâyesinin içinde ise Klâs Hıdır'ın hikâyesi; "Şarap ve Ekmek" hikâyesi içinde Sefa adlı imam ve beş yaşındaki kızının hikâyesi bu işlemlerle kurgulanmıştır. Bunun *Suskunlar*'daki Veysel'in, Kalın Musa'nın tavuğunun, Firavun'dan intikam almak için yollara düşen Mevlevi dervişinin, Kâbil'in, Hızır Paşa'nın konağındaki aşçı yamağının ve daha birçok kişinin hikâyeleri ile ana hikâye zenginleştirilir. Bu yöntemin bir diğer işlevi de metinlerde içanlatı yönteminin yansıma özelliğine vurgu yapmak, anlamsal olarak verilmek istenen iletiye daha da açıklık getirmek ve ana metinle izleksel bir koşutluk kurabilmektir (Aktulum, 2007: 158-164). *Puslu Kitalar Atlası*'nda "Mutsuz Çocuk" hikâyesi; *Kitab-ül Hiyel*'deki Zerduva Kazım Paşa damadı Ali Sansar Efendi'nin anlattığı birinci kör hikâyesi (KH: 134-135), Ali Cümbüş Efendi'nin anlattığı ikinci kör hikâyesi (KH: 136-137), Uzun İhsan Efendi'nin anlattığı üçüncü kör hikâyesi (KH: 137-138), *Amat*'ta Diyaşol'un kitaptan okuduğu ölümsüzlük otu hikâyesi (A: 188) bu işlemlerle kurgulanan içanlatılardır.

Anlatı içinde anlatı uygulamasının zengin örneklerini *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde görmek mümkündür. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Ölüm'ün kara kaplı defterinde canı alınacak kişiler arasında yer alan Cezzar Dede, torunlarına anlattığı hikâyelerle öne çıkmaktadır. Bunu bilen Ölüm, anlattığı her hikâye karşılığında ona bir saat yaşama hakkı tanır. Bu tıpkı *Binbir Gece Masalları*'ndaki Şehrazat'ın Fars kralı Şah Şehriyar'a anlattığı hikâyeleri anımsatır. Tüm kadınların sadakatsiz olduğuna inanan Şehriyar, her gece birlikte olduğu kadınları sonrasında öldürtmektedir. Evlendikleri geceden başlayarak her gece çok güzel ve heyecanlı hikâyeler anlatmaya başlayan Şehrazat, tam şafak vakti geldiğinde hikâyenin en heyecanlı yerinde anlatmayı keser. Hikâyenin sonunu merak eden Şehriyar, Şehrazat'ın hikâyeye ertesi gece devam edebilmesi için, o gecelik Şehrazat'ın ölümünü erteler. Her gece bir önceki masalın devamını anlatıp yeni bir hikâyeye başlar ve yine tam tan vakti hikâyenin en heyecanlı yerinde anlatmayı bırakır. Böylece aradan uzun zaman geçmiş, Şehrazat üç

erkek çocuğu doğurmuş, Şehriyar da Şehrazat'ın sadakatine inanmıştır. Tıpkı Şehrazat gibi anlattığı hikâye süresince kendisine yaşama hakkı tanınan Cezzar Dede de can alma yetkisiyle donatılmış karşıt güç karşısında galip gelir ve anlattığı hikâyeler sonrasında Ölüm'ün mührünü kırmayı başarır. “Korku”, “dinî”, “aşk” ve “cennet” olmak üzere dört farklı konuda birbirine hikâye anlatan Cezzar Dede ve Ölüm, Uzun İhsan'ın peşi sıra gittikleri her mahallede, anlattıkları ya da anlatacakları hikâyelerin kahramanlarından biriyle fiilen karşılaşırlar. Kurgu ve roman gerçeğinin bir-biri içine girdiği bu yapıda anlatıcı/yazar/kahraman bir arada söyler.

Sonuç olarak Anar, anlatıcı/yazarın metinlerdeki konumu açısından da yine kural bozucudur. Çünkü kesin, değişmez ve yüceltilmiş anlamları telkin etmek yerine geleneksel kabullerin dışına çıkarak “seçkin” olan üstün değerli yapıları altüst eder. Bu bakış açısı “aynı zamanda bir eleştiri işlevi, Genette'in deyişiyle bir ‘metatextualité’ (yorumsal üst-metin) işlevine bürünür” (Aktulum, 2007: 129). Birbirinden farklı, çoksesli anlatıcıların iç içe geçtiği romanlar, Mikhail Bakhtin'in çokseslilik kuramıyla bağdaşır ve onun deyişiyle “karnaval”a dönüşür (Bakhtin, 2001: 34-51).

2.3. Gerçeklik Algısının Yitirilişi

Yeni tarihselcilerle birlikte, geride kalan geçmişe doğrudan ulaşmanın mümkün olmadığı ve bunun ancak kendinden önceki anlatılar yoluyla sınanabileceği düşüncesine paralel olarak, “gerçeklik”, “doğruluk”, “hakikat” gibi kavramların sorgulanması da gündeme gelmiştir. Klasik tarih romanlarında gerçeğe uygunluk ilkesi önemli bir ölçüt teşkil ederken, 20. yüzyıl romanında artık gerçekçilik geleneğinin yerini bambaşka bir anlatı biçimi almaktadır. Ecevit'in de belirttiği gibi, organik birliğin reddi ve parçalılığın benimsenmesi, göreceliğin bir anlam kategorisi olarak görülmesi, tüm “mutlak” anlamların/doğruların da sonu demektir (2004: 65).

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında da “tarih” ve “gerçeklik” kavramları sorsallaştırılarak yeniden gözden geçirilir. Romanlardaki geçmiş, tarihsel delillere başvurularak aktarılıyormuş gibi sunulmakta, Anar'ın metinsel yaratıcılık gücüyle yeniden yapılanmaktadır. Anar, farklı metinlere dayandırdığı romanlarında referans aldığı metinler açısından bakıldığında okuyucuda gerçeklik algısı yaratmaya çalışmaktadır. Ya da kimi zaman anlatıcı/yazar, öne sürdüğü savların doğruluğunu onay-

latmak adına, bir üstkurum olma üstünlüğünü üzerine alan “tarih” ve onun “kıymetli yazıcısı” olan tarihçileri referans almaktadır: “*Tezâkir*’de yazılanlar doğruysa, kaptanın kamarasındaki kitapların hemen hepsi ölümsüzlük hakkındaydı. Kısacası burası, tarihçilerin dediği gibi, ölmemeye yemin eden Kırbaç Süleyman Reis için adeta bir hazineydi” (A: 30). Yine bir başka örnekte, kaşı gözü yerinde, yakışıklı bir delikanlı olan Afili Zekeriya adlı gabyarın, Kaptan Diyavol’un kamarasındaki kırmızı atlasla örtülü boy aynasındaki aksini gördüğünde –ki bu aslında Diyavol’un aksidir- çirkin olduğuna hükmedip hayata küsmesi üzerine “sözüne güvenilir bir âlim olan Buhur mütevellisi Kılbaz Yakup Dede Hazretleri de bu olayın doğru olduğuna dair, *Menâkıbü’l Mebain* adlı eserinde yemin üzerine yemin etmiştir” (A: 104). Bu ve benzeri referanslar, gerçeklik iddiasında bulunan tarih metinlerine inceden bir alay niteliği taşıdığı gibi, daha çok gerçeğin sorunsallığını pekiştirme işleviyle öne çıkarlar. Görüldüğü gibi ünlü tarihler, tarih yazıcılarının söyledikleri vs. Anar’ın metinlerinde referans olarak gösterilirken, tüm bu kaynakların gerçeğe olan sorunlu ilişkisi her an okuru tedirgin etmektedir.

20. yüzyıl felsefesinde gerçeğin yitimi, artık “simülasyon” denilen yeni bir gerçeklik anlayışına yerini bırakmıştır. Ancak Anar’ın romanlarında, postmodern anlayışın vurguladığı “özde var olmayan ve sanal olarak üretilen bir gerçeklik”ten (Ecevit, 2004: 65) ziyade, Doğu’nun kültür öğeleri, Batı’nın bilimi, meddahlık, halkbilim, Osmanlı ve dünya tarihi ile 20. yüzyıl avangard edebiyatının biçim özellikleri bir arada yer almaktadır.

Anar’ın romanlarında gerçeğin sorunlu olduğu iddiası farklı yollardan işlenir. Bunlardan ilki Anar’ın gerçeklik tasavvuru üzerine felsefi söylem biçimiyle yaklaşmasıdır. Yazarın söz konusu fikirlerine romanlarından çıkarsama yoluyla da ulaşılabilir. Buna göre, gerçek olanın sıradan olmaya da mahkûm olduğunu belirten Anar, gerçeklik diye diretenlerin aslında koca bir yalan içinde bulduklarını, gerçek sanılan her şeyin aksine gerçektışı içinde tanımlandığını aktarır. Ona göre, gerçeklik savunucusu her kimse, aslında bir yanılsama içerisindedir. Bu saf gerçekliğe arka çıkanların direnişleri boşunadır, çünkü içinde buldukları dünya gerçekliğinde kendi tezlerini kendileri çürütürler. Anar, postmodern duruşun karşısında direnen “gerçeklik geleneği”nin aslında kendi içinden darbe alarak yıkıma uğradığının altını çizer:

Gâilevi adında bir âlim, onlara²⁰ gök kubbenin değil de aslında dünyanın döndüğünü söyleyip kafalarını alt üst edince zavallıya çektirmediklerini bırakmamışlardı. Çünkü Arabîde aynı kökten gelen “hayret” ve “hayranlık” sözcükleri onların lügatında yoktu ve onlar mucizelere şaşmamak için ellerinden geleni yapıyorlardı. Nitekim, dünyanın döndüğüne en sonunda kafaları basınca bu kez de buna hayret etmekten vazgeçmişlerdi. Aynı şekilde onlar, düşlerini anlatanlara da kızıyorlardı. Çünkü düşler, onların gerçeklik duygularına aykırıydı. İşin kötüsü onlar, kendi gerçeklik duygularına gerçeğin ta kendisi diye bakıyorlar, aşına oldukları ve şaşırtıcı bulmadıkları her şeye gerçek diyorlardı. Oysa bu, gerçekdışı olanın tanımının ta kendisiydi. Çünkü Dünya'nın kendisi, bir mucize olarak, düşlerden kat be kat daha şaşırtıcı ve hayranlık uyandırıcıydı (KH: 76).

Kitab-ül Hiyel'de “insanoğlunun o umarsız hastalığı” (KH: 76) olarak tanımlanan “kanıksama”; gerçeklik duygusunu zedeleyenlerden nefret edenlerin aslında “her mucize[nin] gerçeklik duygusunun bir parçası ol[duğu]” hükmünü göz ardı edişleriyle içine düştükleri bir çıkmaz olarak değerlendirilmektedir. Anar'ın *Kitab-ül Hiyel*'den verdiği örnekle, evliyanın biri, bir avuç balçığı yoğurup bir kuş heykeli yapsa ve bu heykeli imanıyla canlandırdıktan sonra onu göklere salıverse, çamurdan yapılan bu kuşun uçmasına herkes şaşıracaktır; ancak aradan birkaç yıl geçtikten sonra hemen herkes bu durumu kanıksayacak ve zamanla büyüüp çoğalan, tarlaları bayırları dolduran o mucizevi kuşlara kimse dönüp bakmayacaktır. Gâilevi adındaki âlimin gök kubbenin değil de dünyanın döndüğünü söylediğinde de bunu inkâr eden ve mevcut düzene takılıp kalanlar, sonunda mucizevi gerçeği kabullenip bu kez de buna hayret etmekten vazgeçeceklerdir. Anar, “Kamer” suresinin 2. ayetinden yaptığı alıntıyla da mucize gerçekliği tanrısal boyutta örneklendirir: “ve in yerev âyeten yu'ridû ve yekuûlü sihrün müstemirr”, yani “Onlar bir mucize görseler yüz çevirirler ve ‘Süregelen bir sihirdir’ derler” (Altuntaş, Şahin, 2008: 582) anlamını taşıyan sözlerde, cahiliye devrinde ilahî bilginin kaynağından yoksun, Allah'a isyan eden ve onun hükümlerine sırt çeviren müşriklerin tutumlarının eleştirisi yapılır. Anar'a göre, saf gerçekliğin savunucusu kişiler, “düşler”e de karşı çıkarlar ve onlar aşına oldukları ve şaşırtıcı bulmadıkları her şeyin gerçek olduğu kanaatindedirler. “Oysa bu, gerçekdışı olanın tanımının ta kendisi[dir]” (KH: 76). *Amat*'ta da Kaptan Diyaşol'un sözleriyle ifade edilen, Anar'ın gerçekten öte hayal âleminin sınırlarında dolaşma arzusunun göstergesi gibidir: “Hayal gücü sınırlı olanlar ‘ölümsüzlük otu’ alt tarafı bir ma-

²⁰ Metinde “onlar”la kastedilen saf gerçekliğe arka çıkanlardır.

saldır der ve geçerler. Oysa dünya, binde bir de olsa yanılma payı bırakanlara aittir [...]” (A: 187). *Amat*’ta kâfir bildiği insanlardan gördüğü iyilikten sonra İslâm dinini merak eden[!], kendi dinini sorgulayıp dünyaya başka gözlerle bakmaya başlayan[!], İslâm dininin esaslarını öğrenmek için yanıp tutuşan[!], esir düştüğü bu askerleri hem cesur hem de ahlâklı yapan sureleri ve âyetleri okumak için can atan[!] yaralı şövalyenin “gerçeğin ta kendisi”ni talep etmesi (A: 149-150) ironik bir dille ifade edilir. Roman kişileri ve anlatıcının varlığı açısından “gerçek olan ne?”, “kime göre gerçek?” sorusunu da sorduran bu söylem, felsefi düzlemde okuyucuyu düşünceye sevk eder.

Anar’a göre “güneşin açtığı her gün, dünyada gerçeği değil güzelliği arayanların bayramı”dır (EH: 34). Gerçeklik algısını pekiştiren bir araç olarak “güneş” metaforu, aydınlık, çıplaklık, saflık gibi anlam alanlarıyla gerçeklik geleneğine hizmet eden bir alegori gibi sezdirilse de Anar, ondaki güzelliği görmenin vurgusuna işaret etmektedir. Anar’ın yarattığı tiplerden Nizamettin ise hayata “gerçekçi” yani “boş boş” bakar (EH: 155). AMAT adının İbranice’deki EMET yani “gerçek” anlamını taşıdığı yolundaki lugat bilgisinden sonra romanın son bölümünde, Rıdvan adındaki softanın “Peki bu hikâye gerçek mi?” (A: 235) sorusuna karşılık Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi’nin “Amat ne kadar gerçekse bu hikâye de o kadar gerçek” (A: 235) şeklindeki yanıtı, “gerçek ne kadar gerçekse bu hikâye de o kadar gerçek” olarak okunduğunda alışıldık gerçeklik algısı yeniden kesintiye uğrar. Musa Efendi’nin dilinden aktarılan ve roman kişilerinin dahi işin içinden çıkamadığı o derin kuşku hâlinin karşısında Anar, bir kez daha romanın “kurmaca” olma özelliğini tersinleyerek yapılan tartışmalara son noktayı koyar: “Amat ne kadar gerçekse bu hikâye de o kadar gerçek”tir. *Suskunlar*’da ise, “gece gizlice girdikleri evlerde mâsum çocukların kanını iştahla emen upirlerin dudak şapırtıları, insan eti yiyen lânetli gûlyabanîlerin homurtuları, yağmur ve kasvet yüklü kara bulutlardan ve kapkara kâbuslardan kopup gelen karakoncolosların böğürtüleri [ile] yatırırlarından kalkan mübârek evliyâlar, lahitlerini terk eden lânetli ölümler ve nâmübârek yaratıklar hakkındaki efsane ve söylentiler”, “hakikatin ta kendisi”dir (S: 12).

Gerçeklik tasarımının bir başka yönü, *Suskunlar*’da tasavvuf felsefesindeki “tek ve ideal gerçek”lik anlayışı üzerinden irdelenir. Schimmel’in ifadesiyle, tasavvuf inancının özünde “Allah’tan başka tanrı yoktur” sarsılmaz gerçeğinin mutasav-

vıflar tarafından farklı biçimlerle -bireysel ya da kolektif olarak marifet veya aşkla, zühtle veya vecdle- ifade edilmesi yatmaktadır (2001: 39). Sonraki mutasavvıfların çoğunun Allah için “Hak” (Gerçek) adını kullanmaları (2001: 41) da tasavvuf inancındaki “ideal gerçek” anlayışını destekler niteliktedir. Tasavvufi aşk şehidi Mansur’un “Ene’l Hak” (Ben Mutlak Hakikatim) demesi ile Eflâtun’un “Ene’l Hak” demeye bile gerek duymadan, İbrahim Dede’nin neyinden üflediği “yegâh” perdesi ile Yaratan’la yekvücut olması, mutlak gerçeğin varlık suretinde ortaya çıkması ya da ilahî sırrın (yegâne hakikatin) ifşası olarak okunabilir. Bu vecd anında ilahî hakikatin inayetine mazhar olan kişi, onunla birleşir ve onun bizzat canlı tanığı olur. Dünyevi olanın ideal gerçeğe ulaşmada geçtiği aşamalar, romanda Eflâtun’a biçilen rolle gözler önüne serilir. Mevlana’nın “Kulak eğer gerçeği anlarsa gözdür” (S: 7) sözüyle açılan romanda, Eflâtun’un mutlak hakikata ulaşmada kendine eşlik eden ve onun kalp gözünü açan bir araç olarak “ney”in kullanımı, Mevlana’nın öndeyişi ile bağdaşır. Ayrıca romanda yedi kâhinin “göklerdeki büyük hakikati” (S: 163) gören gözlerine perde inmesi, metinde Tanrı’nın sembolü olan Muhteşem Neyzen Bâtn Hazretleri’nin oğlu Zâhir’in Kostantiniye’ye gelişinin habercisidir. Tanrısal hakikata ulaşmanın kanunu ve tanrısal bilginin paha biçilemezliği romanda şu sözlerle dile getirilir:

Nihaî Hakikat’ı bir kez görünce, kişi kör olur. Çünkü artık başka bir şeye bakmasına hâcet kalmaz. Yedi iklim dört bucağı dolaşarak nice garâibe şâhit olmuş ve bir asra yakın ömür sürmüş cümle maceraperestin gördüğü şeylerin yekûnunun bin katının bile, bizim gökte gördüğümüz mûcize yanında esâmesi okunmaz” (S: 163).

Yedi kör kâhine kılavuzluk eden Yedikule Kâhini de mucizevi yıldızla tek gözüyle bakmış ve gökyüzünde peyda olan bu yıldızın Muhteşem Neyzen Bâtn Hazretleri’ni temsil ettiğini görmüştür. Bu ilk hakikatin bilgisine ulaşmasıyla tek gözünü kaybeden Yedikule Kâhini, romanın sonunda “Dünya’nın ikinci hakikati”nin saklı olduğu kehanet aynasına bakarak “kendisi gibi diğerlerinin de içinde yaşadıkları o dünyadaki asıl hakikati” (S: 268) görmüş, böylelikle yegâne gören gözüne de perde inmiştir. Bu hakikatse “uzun boylu, çekik gözlü adam”ın kehanet aynasında tecelli etmesi, yani üstkurmaca yapıda tüm bu yaşananların anlatıcı/yazar İhsan Oktay Anar’ın kaleminden kurgulandığı bilgisidir. Mevlana’nın romanın başında alıntılanan önermesi, roman kişilerinin başlarından geçen yaşantılarla tecrübe edilmiş ve roman şu satırlarla kapanmıştır:

Gözün görevinin görmek değil, hakikati görmek olduğunu söyleyen âlim aklına geldi. Hakikati gören gözün başka hiçbir şey görmesine gerek yoktu. Yedikule Kâhini'nin gözüne de bu şekilde perde indi. Ama kör olmasına rağmen hiçbir şey görmüyor değildi. Gözlerinin ona gösterdiği yegâne şey, o uçsuz bucaksız karanlıktı. Tıpkı sessizliği dinleyen Eflatun gibi kâhin de sustu. Belki de susmak, gerçeği anlatmanın tek yolu (S: 268-269).

Gerçeklik tasavvuru üzerine felsefi söylem biçimiyle yaklaşan Anar, romanlarında gerçeklik algısını yitime uğrattırırken çeşitli yollar dener. Anar'ın romanlarında gerçeklik, “kurmaca kişiler”, “fantastik unsurlar”, “olağanüstü tesadüfler”, “belirsizlikler”, “masal söylemi”, “mübalağa”, “düşler” yoluyla yitirilir:

Romanlarda gerçekte yaşamış tarihî kişilikler ile başta romanın başkışileri olmak üzere “kurmaca kişiler” bir arada yer alır. Anar, tarihte geçen olaylarla koşut ilerlemesine rağmen, kendi düş gücünü kullanarak yarattığı yeni tarihsel kişilikler ile romanını “gerçek dışı” ya da “gerçeküstü” bir düzlemde kurguladığının mesajını verir. Bu kişiler olağanüstü gayretlerinin yanında, bir o kadar olağanüstü ve entere-san durumlarla / olaylarla yüzyüze gelirler. Her seviyeden, her meslekten, her kesimden insan, Anar'ın ifade vasıtalarıyla kurmaca yapıya yerleştirilir. Sahne arkasını dolduran figüratif kişiler de ilginç hayat hikâyeleriyle çoğulcu bakış açısının bir ürünü olup metinlerin renkli dünyasında kendilerine yer bulurlar. Romanlardaki çoğulcu yapının bir aksi de kalabalık kişi kadrosuna eklenen nice zatın başında kullanılan lakapların çeşitliliğidir. Bu, gerçeklik algısını yadsıma, anlatılanların güvenirsizliğini, tekinsizliğini de vurgulama işlevi taşır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Galata'da bir arada yaşayan insan topluluğunun tasviri, her milletten insanın içinde olduğu 17. yüzyıl İstanbul'unu gözler önüne serdiği gibi, modern romanın öne çıkardığı seçkinci anlayışın yerine marjinal olanı koymaktadır:

Galata'da gün çoktan başlamıştı. Sokaklar kalafatçıların testere gıcırıtları, demirciler ve Frenk tulumbacılarının çekiç tıngırıtları, pazarcıların mallarını öven haykırışları ve seyyar satıcıların sattıkları mallara göre perdesi değişen tiz ya da pes feryadlarıyla yankılanıyordu. Arap Camii'nden verilen selâ Erganunlu kiliseden kopup gelen nağmelere karışıyor; yollar, evler ve ticarethanelerde Cenevizli, Frenk, Yahudi, Ermeni, Rum, müslim ve gayrimüslim, toplam yetmiş iki milletten tüccarın pazarlık mırıltıları duyuluyordu. Yeniçeriler, kalyoncular ve kopuklar, ata yadigârı küfürleri imbikten geçirip onları son nezaket kırıntılarında arıtarak bini bir paradan savuruyor, birbirlerine gözdağı vermek için yatağanlarına davranıyorlardı. Rıhtım yedi iklim dört bucaktan gelen gemilerle doluydu. İskelelere yağ, şarap, zeytin ve barut fıçı-

ları ve içlerinde baharat, fildişi, mamul eşya ve akla hayale gelmeyecek bir nice cins malla dolu denklemler istiflenmiş, sırtık hammalları tarafından götürülmeyi bekliyordu. Her milletten, her tabakadan, huyları, dinleri, dilleri farklı, fakat amaçları aynı olan insanların bulunduğu bir yerdi burası. Belinde yüz altmış filurilik acem şalı, kesesinde esedî altınların şingirtisiyle zengin bir tüccar, atıyla bir kemerin altından başını eğerek geçerken, bacakları olmadığı için elleri yardımıyla sürünerek ilerleyen bir dilenci ondan Allah rızası için sadaka istiyordu. Akçe tahtaları üzerinde İspanyol kuruşları, Venedik dukaları, şerefler, Osmanlı kuruşları, zolotalar, esediler ve sümünler sayılıp keselere boşaltılıyor, keseler çuvallara yerleştirilip çuvallar da devasa sandıklara konuyor ve bu ağır yükü ticarethaneye taşıyan sırtık hammallarına adam başı birkaç mangır veriliyordu. Çünkü burası sultandan çok paranın hükmünün geçtiği Galata'ydı” (PKA: 30-31).

Anar, resmî tarihte geçen özel adlar ve toplumsal unvanlara sahip kişilerden ziyade ikincil figürlere ve kitlelere odaklanır. Dolayısıyla metinlerde adsız ve gündelik olanın kurgusu öncelenmektedir. Bu kurgusal kişiler aynı zamanda gerçeklik yarılsaması yaratacak nitelikte “normal”den uzaklaşıp “anormal”e yaklaşırlar. Modern romanın öngördüğü karakter yaratma unsuru Anar’ın romanlarında görülmezken, yaratılan figürler daha yüzeysel hatlarıyla, toplumdaki olası biçimleriyle ve mizahi yönleri öne çıkarılarak sunulur. Tarihte ve mitolojide adı geçen kimi kişiliklerin de romanlarda ad taşıyıcısı işlevinde parodi unsuru olarak kullanıldığı görülür. *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki Ebrehe, Vardapet; *Kitab-ül Hiyel*’deki Yâfes Çelebi, Kara Calûd, Davud; *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki Bidaz, Gülerk; *Amat*’taki Süleyman Reis, Diyavol, Eşek İsrâfil; *Suskunlar*’daki Bâtın, Zâhir, Dâvut, Eflatun, Tağut, Lazar, Kabîl adlarını taşıdıkları tarihsel ve fantastik kişiliklerin yeni bir donanımla kurgulanan örnekleridir.

Puslu Kıtalar Atlası’ndaki Uzun İhsan Efendi, Bünyamin, Arap İhsan, Ebrehe, Hinzıryedi, Kubelik, Vardapet, Alibaz, Zülfiyar, Dertli gibi kişiler çeşitli yönleri ön plana çıkarılarak kendilerine özgü nitelikleriyle romanlarda sivrilirken, bazıları da kişinin tekelinde kimi sosyal grupların portresini çizer. Romanda ölümsüz olmak için kara paranın peşine düşen Ebrehe, babasından ayrılıp lağımca ocağına yazılan ve sefere çıktıkları sırada kara parayı bulan Bünyamin ve üstkurmaca düzleminde romanda yaşanan tüm maceralara zihniyle yön verme melekesine sahip Uzun İhsan Efendi üçgeninde gelişen olaylar en üst çerçeveye yerleşir. Bunların dışında anlatıya yerleştirilen figürler kendi hikâyeleriyle hem yeni anlam alanları açmakta

hem de üst çerçevedeki anlatının anlamını pekiştirmektedirler. *Kitab-ül Hiyel*'in daha başında “Eski zaman mucitlerinin inanılmaz hayat öyküleri” ibaresi ile karşılaşılır. Romanda “eski zaman mucitleri”nin başına gelecek olaylar, bu alt başlığın uyandırdığı çağrışımlarla okuyucuyu öykülerin fantastik, gerçeklikten uzak, akıl dışı ve kurmaca olma özelliğini öne çıkararak yapısına hazırlamaktadır. Romanda Yafes Çelebi, Kara Calud ve Üzeyir adındaki üç mucidin sıra dışı hikâyesi ile Uzun İhsan Efendi, Zencefil Çelebi, Davud, Ali Elmas Efendi, Samur ve Yağmur Çelebiler gibi yan figürlerin birbirinden garip, komik, trajik hikâyeleri anlatılırken, kişiler klasik tarih romanlarında istenen, gerçeğe uygunluk ilkesinin aksine, daha özgür bir yazı alanı içerisinde serüvenlerini yaşarlar. Bu, sanatçı sorumsuzluğu ya da estetik yozlaşma değil, postmodern üstkurmaca metin özelliği olarak öne çıkar. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde ise, tıpkı Şehrazat'ın ölümünü ertelemek için Fars kralı Şah Şehriyar'a anlattığı hikâyelerden kurulu *Binbir Gece Masalları*'nda olduğu gibi Cezzar Dede de Ölüm'le girdiği bahiste anlattığı hikâye süresince kendisine yaşama hakkı kazanır. Çerçeve hikâye tekniği üzerine kurulu romanda, masallardan, efsanelerden, mitolojiden çıkıp anlatı içine yerleşen figürler, olağanüstü yapıyı da inşa ederler. 20. yüzyılda Anadolu'nun çeşitli şehir ve kasabalarında cereyan eden olaylarda Gülerk Kent (Clark Kent), Bestenur (Kırmızı Başlıklı Kız), Azazil, Hürmüz, Ehriban (Ehrimen), Ölüm'ün kardeşi Uyku, “Kont” lakaplı okul müdürü (Kont Dracula), vahşi bakışlı oğlan (Kurt Adam), Klas Hıdır'la (Damdaki Kemancı) karşılaşan okur, reel dünya içinde yer bulan fantastik figürler ile sıradışı ve alternatif bir okuma deneyimi yaşar. *Amat*'ta da 17. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'dan yola çıkıp Navarin'e doğru yol alan Osmanlı kalyonu ve içindeki günahkâr mürettebatın yaşadığı serüven ve sonrasında başına gelenler, dinî ve mitolojik boyutlu figürler aracılığıyla kurgulanmıştır. Metinde öne çıkan Kaptan Diyavol Paşa (Diabolos/Şeytan), Süleyman Reis (Hz. Süleyman), Nuh Usta (Hz. Nuh), Eşek İsrail (İsrafil melek), Hâbil (Kâbil'in kardeşi) gibi kişilikler kutsal kitaplardaki varlıklar yoluyla kurgulanırken, mürettebatı oluşturan sıradan insanın sıra dışı hikâyeleri de *Amat*'in kurmaca kişi kadrosuna zenginlik kazandırmıştır. *Suskunlar* ise Tanrısal olan iyicil güçler ile –ki bunlar metinde Muh-teşem Neyzen Bâtın, Zâhir, Dâvut, Eflâtun, Şeyh İbrahim Efendi'dir- Şeytani olan kötücül güçler –Tağut, Cüce Efendi, Kabil- arasındaki kıyasıya mücadele üzerine

kuruludur. Adı geçen zatlar, tarihteki ve kutsal metinlerdeki karşılıkları yoluyla benzer, ancak yepyeni anlamlarla donatılarak kurmaca yapıya hizmet ederler.

Romanlarda nesnel gerçeklikten “fantastik” gerçekçiliğe sıçrama söz konusudur. Yazınsal gerçeklik algısı, reel dünyanın yasalarını ihlal ederek sunulur. Bu noktada tarihsel olmakla birlikte, fantastik bir anlatı düzlemiyle de karşı karşıyadır okur. Fantastikte anlatı gerci olarak doğa yasalarıyla çelişen, aklın açıklayamadığı tuhaf olaylar, garip rastlantılar, olağanüstü öğeler, bozulan dengeler vardır. Hâl böyle olunca yaşanan deneyimin gerçek olup olmadığı konusunda da şüphe edilir, gerçeklik edimi sorgulanmaya başlanır. Fantastiği tekinsiz bir olay karşısında okuyucuda uyanan kararsızlık deneyimine dayandıran Tzvetan Todorov’a göre ise fantastikte “‘gerçek yaşama’ ya da ‘gerçek dünya’ya ya da ‘gündeliğin değişmez yasallığına’ katılan bir ‘gizem’, ‘açıklanamaz olan’, ‘kabul edilmesi olanaksız’ bir şey vardır” (2004: 33). Dolayısıyla fantastik olanın alışılmış ortak kabulleri altüst eden yapısı, tedirginlik yaratmakta ve “gerçekdışı”ya daha yakın görünmektedir.

Anar’ın romanları içerisinde fantastik öğelerin en sık kullanıldığı roman *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’dir. Romanda Cezzar Dede ve Ölüm’ün birbirlerine anlattıkları kurmaca hikâyelerden kurulu anlatı yapısı fantastik olanı öne çıkarmakta ve dış çerçevede anlatı kişilerinin (Cezzar Dede ve Ölüm) hikâye karakterleriyle (Aptülzeyyat, Kemancı Hıdır, Bestenur, Gülerk Kent, Alyanaklı çocuk, Aptülkehribar) anlatı içerisinde karşılaşmaları ve söyleşmeleri, ayrıca iki farklı boyutun iç içe geçmesinden kaynaklı fantastik bir ortam yaratmaktadır. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* dışında diğer romanlarda da yer yer fantastik kişilikler, durumlar ve nesnelere kullanımıyla gerçeklik sorunsal hâle dönüşmekte, okuyucu açısından tarihsel anlatının gerçeklik iddiasının alışılmış ve ortak kabullerle işleyen yapısı, kuşku ve tereddütlerle karşılanmaktadır.

Roman kişilerinin fantastik nitelikleriyle ön plana çıkması okuyucuda gerçeklik yanılması yaratır. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda hiç uyumayan Alibaz’ın bu özelliği gerçeklik algısını kırar. Üç yaşına kadar afyon ruhuyla sızdırılan bu çocuk, uykusuzluk illetine tutulmuş ve yıllardır gözüne bir damla uyku girmemiştir (PKA: 22). Bu yüzden uyku ve rüya nedir bilmeyen Alibaz, doğaüstü bu melekeyle fantastik kişiliklerden biri hâline dönüşür. Metinde anlatıcı/yazarın varlığının temsilcisi Uzun İhsan Efendi de istihareye yatarak kimi meselelerin çözümünü, Lokman Hekim’in reçetele-

rini, Hazreti Sülyeman'ın mührünü gördüğüne inanılan, çıplak avucuyla mangal korunu tutmasına rağmen hiç acı hissetmeyen, günlerce yemeden içmeden yaşayabilen, içinden ne kadar harcasa da kesesinden akçe eksilmeyen, yeniçeriler tarafından gözleri çıkarılıp kulakları kesilmesine rağmen her şeyi görüp işitebilen bir zat olarak fantastik niteliklere sahiptir. *Kitab-ül Hiyel*'deki Uzun İhsan Efendi'nin ise kızılı oğlanlı tam yirmi bir çocuğu olup, hepsi de aynı yaşıdadır. Bu tuhaf durum okuyucuyu olduğu kadar anlatıcısı da yadırgatmakta ve onun söylem biçimine yansımaktadır:

Hiyel Kalemi reisinin, artık nasıl mümkün olabiliyorsa, yaşları aynı olan çocukları çelik çomak, birdirbir, kabak kabak kapmaca, körebe gibi oyunlar oynuyorlardı (KH: 39).

Kitab-ül Hiyel'de falcının kehaneti üzerine hiç büyümeyen çocuk Davud'un mitik niteliklerle donatılmış kişiliği de bu bağlamda irdelenebilir. Yarım asır boyunca mahallenin yedi çocuk nesliyle birlikte Galata sokaklarında koşturan Davud'un hep çocuk yaşta kalışı, onun "her türlü güçten arınmış bir masum" (KH: 58) olarak saf, iyi olanın vurgusuna da işaret eder. Davud, demire tıpkı hamur gibi şekil verebilme özelliğiyle de öne çıkar. Alıkonulduğu evde bu yeteneğini kötü emelleri için kullanma çabasına giren ev sahipleri Davud'dan faydalanmak isterler. Kendisine dikte edilen ve silah yapımına zorlanan Davud ise yaptığı kuş heykelleriyle çocuk yaşını yaşamaya devam eder.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde "kara cübbeli, uzun boylu, siyah namaz takkeli, elli yaşlarında görünen, ifadesiz bakışlı" (EH: 10) Ölüm de fantastik kişiliklerden biridir. Roman boyunca Cezzar Dede ile olan diyaloglarında ve Uzun İhsan'ı arayışında karşılaştığı güçlüklerde onun insani yönüyle karşılaşılır. Ölüm, her ne kadar olağandışı varlık alanıyla fantastik içinde değerlendirilse de insani özelliklerle bezenmiştir. Uzun İhsan'ı gördüğünde "avını gören bir avcı gibi irkiliver[ir]. Adamakıllı heyecanlanmışa benze[r]. [A]damın vurdumduymazlığı karşısında enikonu öfkelen[ir]. Onu elinden kaçırdığı için [ö]fkesinden kızarıp bozar[ır]; vazifesini ifadaki başarısızlığının sebebi de belki bu duygusal taşkınlıktı[r]" (EH: 38). Cezzar Dede hikâyesini anlattığı sırada bir iki yerde gülümser (EH: 55) ya da kendi anlattığı "Dünya Tarihi" hikâyesi üzerine yorum yapan Cezzar Dede'nin "sözlerinden gocunmuşa benze[r]. Bu nedenle olsa gerek, beklediği izlenimi bırakamayıp hayal kırıklığına uğramış gibi, sesi az buçuk titre[r]" (EH: 138). Gülümseyen herkesin cennete baktığını söyleyen Cezzar Dede'nin bu sözleri üzerine "binyıllardan sonra ilk kez yut-

kun[ur]” (EH: 204). Ancak Ölüm, “vazifesi gereği duygusuz olmak zorunda[dır]. Çünkü ilâhî emir gereği, yaşayan her mahlûkun er ya da geç canını alacağına göre, yalvarmalara ve yakarmalara, ısrarlara, hatta tehditlere kulak asmaması, duygularını asla işine karıştırmaması gerek[mektedir]. Fakat bu, onun için de oldukça zor bir durumdu[r]” (EH: 188). Ölüm, oyunlara düşkündür. Çünkü göz ardı etmek zorunda olduğu heyecan, sevinç, korku gibi duyguları rahatça yaşayabildiği tek alan oyunlardır. Cezzar Dede ile oynadığı oyunda bu kez sadece kendi anlattıklarından değil, ihtiyarın hikâyelerinden de etkilenmeye başlar. Ölüm’ün yüzü ağlamamak ve gülmemek için mühürlenmiştir. Eğer yaşayanlardan biri Ölüm’ün kalbini yumuşatıp onu ağlatır ya da güldürürse canı bağışlanacak, yüzündeki mührün çatlamasıyla Ölüm’ün can alma yeteneği elinden alınacaktır. Romanın son epizotunda, Cezzar Dede’nin torunlarıyla yine bir oyuna kalkışan Ölüm, güneş batıncaya dek çocuklar kendisini güldürmeyi ya da gülümsetmeyi başarırlarsa karşılığında dedelerinin canını bağışlayacaktır. Tüm çabalara rağmen Ölüm’ü bir türlü gülümsetemeyen on bir torundan en küçükleri, sonunda dedesinden ayrı kalacağını düşünerek gözünden bir damla yaş akıtacaktır. Ölüm’ün bu bir damla yaşla duygularını açık etmesi ve yüzündeki mührün kırılması şöyle anlatılır:

İşte Ölüm, bu gözyaşını gördü. Ardından çocuğun yüzünü, o yüzdeki harfleri, masalları ve cenneti farketti. Evet, çocukluk, cennetin tâ kendisiydi ve cennet de seyredilmeye değerdi. Ölüm, seyrettikçe yüzünün yumuşadığını ve göklere yükselir gibi gerçek şekline erişmeye çalıştığını farketti. Bu sırada bir şey çatırdadı. Mühür kırılmış, Ölüm gülümsüyordu (EH: 244).

Ölüm’ün anlattığı hikâyelerden “Güneşli Günler”de, “kanlı dişetleri ve bembeyaz suratıyla, kara elbiseli [...], tabiatüstü bir şekilde adeta uçarcasına alt sınıfların yatakhanesine doğru gid[en]” ve “alyanaklı bir çocuğun boynuna eğilmiş, şahdamarına sapladığı ucu iğneli bir hortumdan zavallının kanını iştahla emen” (EH: 33) “Kont” lakaplı yeni okul müdürü de “vampir”i ya da “Kont Dracula”²¹ karakterini andıran görünüş ve davranışlarıyla fantastiktir.

“Bidaz’ın Laneti” hikâyesindeki “Bidaz” karakteri de “dokunduğu her şeyi altına çeviriverme yeteneği” (EH: 47) ile fantastik bir görüntü çizer. Kendisi de altına dönüşen Bidaz, ancak bir insanoğlu ona dokunduğu takdirde tekrar eski hâline dönebilecektir. Galloğlu’nun teması sonucu uyanan Kral Bidaz, eski cazibesini yitirmiş,

²¹ Bu ilişkilendirme “Metinlerarası Etkileşim” alt başlığında daha ayrıntılı ele alınmıştır.

gözleri kırmızı, dişetleri mor, dili kapkara, uzun tırnaklı, kemikli pençeleriyle bir canavar olup çıkmıştır (EH: 51-52). Hazineye ortak olan kayınvalidenin bir anda çıkıp gelmesi ve keseriyle hortlağı yere sermesi, Bidaz'ın fantastik varoluşunun sonu olur. Bidaz'ın yokuluş sahnesi karşısında anlatıcı/yazar da şaşkınlığını gizleyemez, gerçeklik algısı yitime uğrar: “Keser darbesiyle başı içeri göçen hortlak ise yere yığılır yığılmaz, akıllara durgunluk verecek şekilde kuruyup eriyip bitmiş, kala kala kemikleri kalmış, nihayet onlar da bir avuç kül haline gelmişti[r]” (EH: 53).

“Bir Hac Ziyareti” hikâyesindeki köyün eski imamı, görevden azledilince kendisini caminin minaresine kilitler ve üç gün oradan çıkmaz. İlk gün “minareye çıkıp avazı çıktığı kadar bağırarak bütün köyün kadir kıymet bilmez olduğunu dünyaya ve cümle âleme ilan e[der]. [İ]kinci gün lanet ve beddua etmeyi bırakıp, yine eli kulağında, gazel söylemeye başla[r]. Üçüncü günün akşamında ise bu kez, makamla Kuran okumaya geç[er] ve başından sonuna kadar bütün gece devam edip hatim indir[ir]. Köy halkı sabah uyandıklarında ortalıkta ses seda olmadığını farke[derler]. Artık kararlı davranıp minareye girerek, şerefenin kapısını bileğe kuvvet zorladıklarında, eski imamdan iz eser bulama[zlar]. Bu ise onun, tıpkı ezan sesi gibi, şerefeden göklere yükseldiğinin açık bir delili kabul edil[ir]” (EH: 58-59). İmamın üç günün sonrasında sırta kadem basması, yüce bir mekânda yok olan ulu kişinin uhrevî makama erdiği şeklinde yorumlanır. Bu yokuluş fantastik yaratır. Yine aynı hikâyede, köy ağasının on sekiz yaşındaki oğlu, on bir yaşındayken dolunay çıktığı vakit geceleri evden kaçarak sağa sola saldıran, koyunları ve tavukları parçalayan, gözlerinde daima vahşi bir parıltı olan ve artık zincirle zaptedilebilen bir “kurt adam” olma vasfıyla fantastik bir kişiliktir. Hikâyede üç hacı adayının Mekke yerine Hindistan'a gelmeleriyle karşılaştıkları ruhanî hava beraberinde gerçeküstü / fantastik bir dünyayı da sunmaktadır. Kaldıkları odada “aç bir canavar gibi vahşice bak[an], ciğerlerinin var gücüyle uluyup debelen[en]” (EH: 75) kurt oğlan, rahiplerden birinin okuduğu ilahî ile yatıştır, çömelir, ilahiye dinlemeye başlar. Ertesi sabah ise, “elleri yine dizlerinde, kurduğu bağdaşı bozmadan tavana doğru yükselmeye başlamıştı[r]. Yerden bir adam boyu yükse[ktedir]. Ortalık aydınlandığında oğlan, yıllardır süren sessizliğini bozmuş, [o]turduğu yerde bir de ilâhî okumaya başlamıştı[r]” (EH: 76). Kurt oğlanın manevi kurtluşa ermesi ve öte dünyaya ait bilinçlilik hâli fantastik bir yapıda kurgulanır.

“Ezine Canavarı” hikâyesine adını da veren, Ayvaz Bey ve dört oğlunun yaşadığı evin bir odasında atılan pisliklerle gelişen, fare zehiriyle beslenen “mahlûk” da - “[I]ağımdan kaçıp evdeki pislige gelen ve geri gönderilmesi ya da zehirle telef edilmesi neredeyse imkânsız olduğu için ihtiyarlayıp eceliyle ölmesine dua edilen canavar fare” (EH: 167)- kızıl ve parlak gözleri, sivri ve uzun dişleriyle fantastik yaratıklardan biridir. “Dünya Tarihi” hikâyesinde ise, Fedair’in “İspirtonun Hâdisiyyatı” adlı kitabı tutuşturmasıyla onca alev ve dumanın arasından elinde asasıyla bir “hayalet”in peyda olması (EH: 121) fantastik yaratır.

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’ndeki Ölüm’ün kız kardeşi “Uyku” da kişileştirilen fantastik unsurlardan biridir. Folklorik inançta “küçük ölüm” ya da “ölümün kardeşi” olarak nitelendirilen uyku, romanda engelleyici unsur işlevinde anlatı kişilerinden biri olarak varlık bulur. Ölüm, ablası Uyku sayesinde derin bir uykuya dalan Uzun İhsan’ı uyandırmak için epeyce uğraşır. Sonunda yüksek seslerden ürktüğünü bildiği Uyku’ya bağırmağa başlar. İnsani niteliklere büründürülen Uyku, iki eliyle kulaklarını kapatıp gözlerini yumar ve Ölüm’ün avazı çıktığı kadar bağırmasıyla hayal gibi kaybolup gider (EH: 238-239).

Amat’taki kalyonun kaptanı “Diyavol” da şeytani varlığıyla fantastik nitelikler sergiler. Tanrı’nın buyruğuna karşı çıkararak cennetten kovularak lanetlenen ve insan soyunu kandırarak Tanrı’nın yolundan saptırmayı üstlenen Şeytan, metinde “Kaptan Diyavol Paşa” kılığındadır. Romandaki olağanüstü niteliklerine bakıldığında, onun insanların en gizli günahlarından haberdar olduğu, kamarasındaki kara çerçeveli aynaya gizlenerek aynanın üzerine örttüğü kırmızı atlas kumaşın kenarından içerde olup bitenleri kırmızı gözleriyle gözetlediği görülür.

Suskunlar’da da fantastik unsurların yoğun bir şekilde kullanıldığı görülür: “Gülyabanîler”, “karakoncoloslar” (S: 11-12), “yatırlarından kalkan mübârek evliyâlar”, “lahitlerini terk eden lânetli ölümler” ve “nâmübârek yaratıklar” (S: 12), “karanlıktan yontulan ifritler”, “ezelden ebede kadar dünyaya gelmiş ve gelecek günahkârların tek milinin birden isimlerini tek tek saymaya mahkûm cinler”, “fanilerin boğazlarını sapsarı ve sipsivri dişleriyle parçalayıp kanlarını kana kana içmeye can atan upirler” (S: 41) fantastik varlıklarıyla roman kişileri üzerinde korku ve tedirginlik yaratırlar. Romanda ayrıca Zâhir’in söylediği şarkıları dinleyen ölümcül hastaların şifa bulması; eline aldığı bir ekmeği taşa çevirmesi (S: 173-174); onun, cerrah Rafael’in sağlam ve

sağlıklı iken üzerinde deney yapa yapa daha da hasta ve yatalak ettiği Lazar'ı iyileştirerek otuz sene öncesindeki kadar gürbüz ve sağlıklı hâline döndürmesi (S: 213); hayattaki en sevdiği varlığını –tavuğunu- kaybettikten sonra bacaklarına inme inen ve senelerdir yatalak olan Kalın Musa'yı iyileştirmesi ve ona anka kuşuna ait irice bir yumurta vermesi (S: 223) Zâhir'in fantastik niteliklerindedir. Romanda Kostantiniye'deki musikide en derin, en bilge ve en usta olan yedi kişiden altısının elenip içlerinden sadece birine, kendi neyinden üflediği en mukaddes nağmeyi yani “hayat veren nefesi”ni dinletecek olan Bâtın da tanrısal yanıyla fantastik bir figürdür. Roman boyunca Kostantiniye'deki varlığından bahsedilen, ancak –sözcük anlamıyla da koşut olarak- kimseye görünmeyen Bâtın, Cüce Efendi tarafından göğsünden vurulan ve en büyük musiki üstadı olan Eflâtun'a hayat nefesini üfeleyerek onu diriltir (S: 264).

Şeytan'ın temsilcisi Tağut da olağandışı fiziksel görünüşü, bedeninde yaşayan yılan ve ölümsüzlük vasfı ile romandaki fantastik figürlerdendir. Tabip ve cerrah olan Rafael'in evine gelerek “meçhul hastalığı”na yıllardır çare arayan Tağut, içindeki yılan sayesinde konuşmaktadır. Tağut, cuma günleri Galata Mevlevihanesi'nden gelen musiki sesini duydukça kendinden geçmekte ve sayıklamaktadır. Fiziksel niteliklerine bakıldığında, insanlardan farklı olarak Tağut'un gözleri önden arkaya ve arkadan öne doğru dönmekte, ayrıca her bir gözünde biri insaninkine benzeyen, diğeri ise yılaninkini andıran iki gözbebeği vardır. Öte yandan, nabızı her onbir saat ve altı dakikada bir atmakta, buna ek olarak siyah elbisesi de belli yerlerden etine kaynamıştır. Elbisesi kesilse bile, kumaş tıpkı saç sakal gibi yeniden çıkmaktadır (S: 187-188). Romanın sonunda Yedikule kâhininin kehanet aynasına bakmasıyla, onun kişiogluna açtığı savaşta bir kez daha hezimete uğradığı, öfkeden kapkara bir aleve dönüşerek karanlıklar arasında kaybolup gittiği bildirilecektir (S: 266). Kötücül karakterinin tüm vasıflarını üzerinde taşıyan Tağut, gerçeklik algısının kırılmasındaki en önemli fantastik figürlerden biridir.

Romanlardaki fantastik kişiliklerin yanı sıra sonradan kazanılmış olağanüstü durumlarla fantastik hâle getirilen unsurlardan biri de *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki “ceviz ağacı”dır. Öldü zannedilerek gömülmesinin ardından, babasının yeşil uyku şurubunu içtiği için uyuyakaldığı anlaşılan Bünyamin, mezardan çıkarak herkesi şaşırtmıştır. Yaşanan bu olay sonrası kendini suçlu hisseden Uzun İhsan, yeşil uyku şuru-

bunu avludaki ceviz ağacının dibine dökerek ondan kurtulmak ister. Ceviz ağacının uyku şurubuyla teması sonucu “ertesı yıl mahalledekiler, bu ağacın cevizlerinden yiyen çocukların haşaratlıktan vazgeçerek gece yarısı uyanıp zırlamadıklarını keşfe-deceklerdi[r]. Sonradan ünü bütün Koslantiniye’ye yayılacak olan bu ağaç, yiğit bir nesil yerine uykucu bir gençliğin yetişmesine sebep olacağı korkusuyla padişah fer-manıyla kesilecekti[r]” (PKA: 51).

Romanda fantastik durumun yaratılmasına ilişkin seçilen yollardan biri, bunun eski batıl inançlara dayanarak sunulmasıdır. Dinî unsurların, olayların gelişimindeki etkin rolü göz önüne alındığında kimi “batıl inanışlar”ın gündeme gelmesi de söz konusu olmaktadır. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Arap İhsan’ın “sol kolundaki pazubentte onu arkebüz kurşununa, Tatar okuna, Rum ateşine, Venedik humbarasına, fitneci na-zarına, kara ve sarı hummaya, açık deniz canavarlarına ve diş ağrısına karşı koruya-cak sihirler vardı[r]” (PKA: 16). Bir grup yeniçerinin Uzun İhsan Efendi’yi boynuna bağladıkları ipe Karaköy’e sürüklediklerini gören Alibaz, doğruca karagâha koşarak “karanlıktaki cinlere, umacılara, gulyabanilere rağmen bütün gece çadırda kal[mıştır]” (PKA: 65). *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Dünya Tarihi” hikâyesinde ise, ahû gözlü, kiraz dudaklı, fidan boylu, kirpikleri ok, kaşları yay gibi güzeller güze-li âfet, şehvetle kendisine yönelen Aptülzeyyat’tan kaçarken ebemkuşağının altından geçecek ve ansızın babayiğit bir delikanlıya dönüşecektir. “Gökkuşağı” ile ilgili riva-yet edilen kimi efsanelere dayanılarak oluşturulan bu anlatı birimi, olağanüstü varlık alanıyla fantastiktir ve gerçeklik algısını kırar. “Gökten Gelen Çocuk” hikâyesinde de, “çocukların leylekler tarafından getirildiği”ne yönelik batıl inanışın parodisi yapı-lır. Yaşları elliye geçmesine rağmen henüz çocuk sahibi olamamış karı kocanın bekle-dikleri çocuk, bir gece vakti gökten bahçelerine düşecektir. Beş yaşlarındaki şişman, gürbüz oğlanın yükü ağır olduğundan bitap düşen leylek karı kocanın bahçesine ça-kılmıştır. *Amat*’ta dümen vardiyasının gemiyi rotada tutmak için sarf ettiği çaba bo-şunadır. Çünkü her ne yapıldıysa AMAT kible yönüne doğru dönme eğilimindedir. “Bâtıl inançları sağlam olan gemiciler”in bu durumdan memnun gözükmelerinin ne-deni, “Amat’ın mübarek bir gemi olduğunu, çünkü yerler ve gökler gibi sanki Allah’a secde etmek istediği için dümenciye kibleye doğru zorladığını düşün[meleridir]” (A: 47). Bunların dışında *Amat*’ta 13-15 yaşlarındaki aylakçılardan kâh gece yarısı kâh seher vakti sık sık istimna etmelerinin kötü talihe davetiye çıkarması (A: 55), acının

işlenen günahlar için Cenâb-ı Hakk tarafından verilen bir ceza olması dolayısıyla acılara ve hastalıklara tıbbî müdahalede bulunmanın büyük günah olması (A: 76), sol el ile pişirilen yemeğin bereketinin olmayacağı (A: 95) metinde işlenen diğer batıl inanışlar olarak göze çarpmaktadır.

Kitab-ül Hiyel'de bir görünüp bir yok olan "iktidar taşı" da bilinmeyenden doğan yapısıyla fantastik nesnelere biri olarak romanda işlevseldir. Fantastik anlatı nitelikleriyle örtüşen romanda, olağanüstü ya da gerçek dışı olan, okur tarafından kuşkuyla karşılanmaktadır. Hatta anlatıcı/yazar da roman kişileri gibi bu kuşkuyu taşımakta, romanda geçen olasılık dışı durumların karşısında hayretini gizleyememektedir. Büyük İskender'in ele geçirip kaybettiği iktidar taşı, "yıldızsız geceler kadar kara, ama artık nasıl oluyorsa, duru billurlar kadar saydam bir taş"tır (KH: 74). Bu iktidar taşının varlığıyla ilgili söylenegelenler anlatıcı/yazar açısından da kuşkuyla karşılanır:

Gelgelelim, günün doğacağını müjdeleyen ilk horoz öter ötmez [Yâfes Çelebi'nin] elindeki şarap şişesi yere düşüp kırılmıştı. Bu defaki şaşkınlığının nedeni, efendisinin elindeki taşın, tıpkı üflenerek söndürülen bir mumun alevi gibi ansızın kayboluvermesiydi. Evet! İnanılması güç ama, taş durduk yerde yok olmuştu (KH: 75).

En az anlatıcı kadar roman kişileri de gizem ve tedirginlik yaratan bu belirsizlik karşısında isyan ederler. Calûd, tuhaf, alışılmadık olan bu iktidar taşının ansızın ortaya çıkması durumunda bir yanılsama yaşar, şüpheye düşer. Yâfes Çelebi'den ya bu taşın gerçek ve dünyanın düş olduğunu ya da taşın bir hayal ve dünyanın gerçek olduğunu itiraf etmesini ister. Yâfes Çelebi ise mucizelere inanması gerektiğini, çünkü mucizelerin gerçeklik duygusunun değil, gerçeğin bir parçası olduğunu iletir. Bu noktada Anar araya girer ve romanın üstkurmaca özelliğine vurgu yaparak, gerçeğin yokluğu üzerine kendi düşüncelerini metne yerleştirir. Ona göre, aslında gerçek denen olgu bir düşten başka bir şey değildir. Fantastik, düşsel, olağandışı olanı gerçekle özdeşleştiren Anar, en az onlar kadar gerçekliğin de bir mucize ve "her bakımdan şaşılacak, hayret edilecek ve hayran olunacak bir yaratı" (KH: 75) olduğu kanaatindedir.

Varlığıyla kişilere hareket imkânı sağlayan ve olağanüstü nitelikleriyle gücün temsili olan fantastik nesnelere biri de "sabır taşı"dır. *Kitab-ül Hiyel*'de Davud'un hırs, kötülük ve iktidar sahiplerinin karşısındaki varlığı, daima olumlu değerlerle donatılmasıyla tezat oluşturur. Vaktiyle Yâfes Çelebi tarafından Davud'un boynun-

daki kolyeye hak ettirilen sabır taşı, tüm yapılan eziyetler karşısında Davud’a direnme gücü verir.

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’ndeki “Dünya Tarihi” hikâyesinde Azazil’in Feyyuz’a sunduğu “bilgelik meyvası” da fantastik nesnelere arasında yer alır. “Ondan tadan her kim ise, görülmüş ve görülecek her şeyi tatmış demektir. Bütün ilimler ve kâinatın esrarı, işte bu [m]eyvanın lezzetinde mevcuttur” (EH: 110). Hiç duraksamadan Azazil’in şartını kabul ederek Bilgelik Meyvası’nı ısırarak Feyyuz, “sonsuz bilgeliliği” ve “bitimsiz yaşamı” da elde etmiş olur. Ancak, gördüğü hakikatle utanç duyar, dünyevî bilgiyi reddedip Tanrı’ya erişmek ister. Dileği kabul edildiğinde bu kez önüne sunulan iki seçenektir “Tanrı’da yok olmak” yerine “Tanrı olma’yı” seçecektir. Bilgelik Meyvası’nı yeniden tattığında aradığı bilgeliğe, yani Dünya’ya kavuşacak, aynı ıstıraplar, aynı utançlarla hayatını ikinci kez yeniden yaşayacaktır. Azazil’in kendisine şart koştuğu yasak sözcükleri söylediğinde ise, aradığı bilgeliğe ulaşacak ancak yaşadığı ıstırap ve utanç sonsuz bir döngüyle sürüp gidecektir. Bilgelik Meyvası, kişinin hayattaki tutkularının, ulaşılmaz isteklerinin sembolüdür. Feyyuz, Bilgelik Meyvası’nı tattığında hakikatle yüzleşir. Azazil’in kurduğu tuzağa düşerek bu meyveyi tattığı andan itibaren “rezil bir döngü ve sonsuz bir ân içindeki cehennem” (EH: 111) yaşamakla mükelleftir.

“Hırsızın Aşkı” hikâyesinde ise hırsız Fezai, resitalde gördüğü ve görür görmez yıldırım aşkıyla vurulduğu hanımın çok kıymetli kemanını çalar. Sevgilisinden ona yadigâr kalan tek nesne bu “keman” bir süre sonra o hanımın yerini alacak, Fezai ile yekvücut olacaktır. Karasevdaya tutulan Fezai’nin sevgilisinin temsilinde kemana bütün aşkını, ilgisini, zamanını, varlığını ve ruhunu adaması, sonunda aşkının ona tatlı, buğulu sesiyle ve fevkalade bir âhenle karşılık vermesini sağlar. Eski sahibesinin varlığıyla bütünleşen “keman”, ona atfedilen kişilikle fantastik bir niteliğe bürünür. Davut Hoşdurak adında bir musikîşinasa satıldığında, yeni sahibine âdeta direnmektedir: “Adam zanaatının bütün imkânlarından ne kadar yararlansa da, arzu ettiği mükemmelliğe bir türlü ulaşam[az]. Kemandan istediği cevabı alama[z]” (EH: 202). Sahneye fırlayan Fezai, adamın elinden kaparak “sevgilisi”ni kurtaracak, çatıya çıktığında tüm kurtuluş ümitlerini de kaybederek yerinden doğrulup kendini boşluğa bırakacaktır. Çatıda kemanı bulmak için görevlendirilen jandarma erinin işittikleri, sevgilisinin ölümüne ağıt yakan kemanın nağmelerinden başka bir şey değildir:

Eğer yanlış işitmediyse, bir hanım ağlıyor gibiydi. Son derece içli ve hüznü olan bu ses insanın içine işliyor, adeta yüreğini oyuyordu. [B]iraz daha araştırdıktan sonra, sesin kaynağını bulduğu anda, ‘Aneyy!’ diye nidâ etti. Bir kemandı bu. Sevgilisinden ayrı düşmüş bir âşık gibi ağlıyordu. Asker kemana dokunduğu anda, nağme kesili-verdi. Hırsız Fezai’den geriye, işte sadece bu sedâ bâki kaldı (EH: 203).

Amat’ta ne olduğu tam olarak anlaşılamayan, gizemli “sert bir içki” (A: 73) olarak tabir edilen, “sırça şişe içindeki sarımtırak iksir” (A: 97) de anlatı kişileri ve okuyucu açısından merakla karşılanan fantastik nesnelere biridir. Kaptan Diyavol Paşa’nın unutmak için içtiği, romanın sonuna kadar da unutulmak istenenin bir sır gibi saklandığı ve yorumun okuyucuya bırakıldığı romanda, Diyavol Paşa’nın kimliği kadar içilen iksirin niteliği de gizemini sürdürmektedir. Doğaüstü niteliğe sahip Diyavol Paşa’ya çok fazla etki etmeyen bu iksir, onun kamarasını temizlemeye gelen aylakçı için etkisini fazlasıyla gösterecektir:

İşini ciddiye alıp adamakıllı uğraştığı için nefes nefese kalmıştı. Sırça şişe içindeki sarımtırak iksiri işte bu sırada gördü. Şişenin yanında o billûr kadeh vardı. İçinde o sarı sıvıdan az miktarda kaldığını görünce, uzanıp bardağı ağzına dikti! İksiri içer içmez Kızılcahamam’ın Dağardı köyünde doğduğunu, anasını, babasını, dayısını, amcasını, macera tutkusuyla evden kaçıp Gelibolu’ya hicret eylediğini, gabyar olarak iki yıl çalıştığı yelkenliyi, öldürdüğü lostromonun kuşağından aldığı kesedeki akçelerin sayısını, Galata’da Eflatunî bir aşkla sevdiği o fahişeyi ve en sonunda da kendi adını unutuverdi! (A: 98)

Suskunlar’daki yedi kör kâhinin Yedikule Kâhini’ne gönderdikleri “kehanet aynası” da fantastik nesnelere arasında yer alır. Kehanet aynasına baktığında sırasıyla Tağut, Kalın Musa, Lazar, Rafael, Davut ve Eflatun’un akıbetini gören Yedikule Kâhini, son olarak uzun boylu, çekik gözlü adamı gördüğünde, yaşadıkları dünyadaki asıl hakikatin sırrına ulaşacak ve görebilen tek gözüne de böylelikle perde inecektir.

Puslu Kıtalar Atlası’nda Gazanfer’in hikâyesi içerisinde geçen “inlemeler vadisi” de fantastik mekânlardan biridir. Yedinci iklimdeki bir dağ köyünün üfürükçüsü, Girdbad kasabası kumarbazlarının talihini açmak için yollara düşen Gazanfer’e bir çift zarı vererek, dünyadaki en talihsiz adamı bulmasını ve ona bu zarları 66 kez attırıp çıkan sayıların ebceddeki karşılığı olan harfleri okuduğunda kapalı kısmetin açılacağını salık verir. Yola koyulan Gazanfer, sonunda ağlama ve feryat seslerinin duyulduğu inlemeler vadisine gelir. Üfürükçünün telkin ettiği talihsizi bu mevkide bulacak olan Gazanfer, Şuayıp adındaki derviş sayesinde talihine yeniden kavuşur.

Ancak kumarda kazandığı paranın yalnızca yüzde birini harcaması gerekmektedir (PKA: 158-159).

Romanlardaki bir diğer fantastik unsur, bu kez kendiliğinden değil sonradan kazanılan ve iki karşıt grubun çatışmasıyla ortaya çıkan bir durumdur. Söz konusu edilen fantastik durum, edilen bedduanın fizik kanunlarını aşarak hayat bulması olarak gündeme gelir. Bu genellikle masum, saf, yoksul, yaşlı ya da ulu bir kimsenin yaşam alanına müdahale eden bir diğer kişi ya da grubun cezalandırılması anlamını taşır. Bedduaya uğrayan kişi ya da kişiler yani “kötüler”, düzen bozucu nitelikleriyle “iyi” olanın huzurunu bozmuş ve başlarına gelecek felakete davetiye çıkarmışlardır. *Puslu Kitalar Atlası*’nda kumarbazlarla barbut oynayıp masaya sürdüğü demir asası ile demir çarıklarını kaybeden aksakallı pir, yegâne servetini kaybedince bir mağarada inzivaya çekilir ve “bu günah kasabasına bir lanet savur[ur]” (PKA: 157). Bu beddua sonrasında doğanın kanunları kasabanın aleyhine işlemeye başlar, elli bir kumarbaz her türlü hileye başvurup ne kadar zar yuvarlasa da hep sebayü dü (iki ile üç) gelecektir. *Amat*’ta ise, gemi aşçısının sağ elinin felçli olmasının nedeni şöyle anlatılır:

[M]ısr Çarşısı’na girerken ak sakallı bir dilenci yolumu kesip benden Allah rızası için sadaka istedi. Ben ise ona nah işareti yapmak gafletinde bulunarak hayatımın en büyük günahımı işledim. Ama o bana gayet haklı olarak, “Elin kurusun!” diye beddua edince o anda sağ elime inme indi. İşte o andan beridir elim bu hâlde felçlidir (A: 96-97).

Efrâsiyâb’ın *Hikâyeleri*’nde “Dünya Tarihi” hikâyesinde ise bir çift kem gözün çarşı esnafının nazar boncuklarını bir bir çatlatıp dükkânlarının bereketini kesmesi ve esnafın bedduayı bertaraf etmek için başvurdukları akıl almaz yollar hem gülmece yaratır hem de gerçeklik algısını sorunsallaştırır:

Bazan, aldığı mal çürük çıkan bir müşterinin laneti sonucu dükkânlardan birinin bereketi kesildi mi, lanet sirayet etmesin diye komşu tüccarlar dualar okutur, kurşunlar döktürürlerdi. Tedbirler elbette bununla da kalmazdı: Her dükkânda kem gözlere karşı nazar boncukları da asılı olurdu. Hatta bir vakit, tam da bayram öncesine rastlayan günlerden birinde, artık hangi meluna aittir bilinmez, çarşıda kol gezen bir çift kem gözün teması bütün nazar boncuklarını bir bir çatlatarak dükkânların betini bereketini kesmişti. Hasılatı bu sebepten düşen esnaf bedduayı bertaraf etmek için Çarşı Camii’nde mevlût okutmuş, tarikat şeyhinden aldıkları kâr getirecek duaları da kaplarına asmışlardı. Kem nazarın def’ini müteakip, kesat giden işler düzelerek müşte-

riler yine skn edince, kr bereket kesilmesin, gani gani artsın diye bir deve, iki koç ve on iki koyun kesilmiş, etleri zebunlara zelillere dağıtılmıştı (EH: 87).

Yine aynı hikyede rüyasına giren ak sakallı dedeyi tersleyen ve onunla alay eden Aptülzeyyat, ak sakallı dedenin gazabına uğrayacaktır.  gün boyunca siftah bile yapamayan tüccar, dkknının bereketini kaybeder: “Dkkn ve içindeki mallar adeta hayal gibi[dir]. [D]kkn bir ateş gibi snmeye yüz tutmuştu[r]. [Y]ıllardır ekmek kapısı bellediği ticarethane, adının Salih olduğunu söyleyen mübarek bir ihtiyarı adamakıllı gcendirdiğinden midir, giderek yok oluyor, zaman ilerledikçe bir hayal gibi gözden siliniyordu[r]” (EH: 91). hı alınan kişi, hedefteki kişinin en kıymetli varlığına [mal varlığına] müdahale ederek onu olağanüstü yollardan cezalandırmaktadır.

Bedduanın yanı sıra kişinin ettiği “dua” ile de olağanüstü durumlar yaratılabilmektedir. *Efrsiyb’ın Hikyeleri*’ndeki “şarap ve Ekmek” hikyesinde, emzirdiği onca çocuğun işledikleri günah ve kabahatlerle artık sütten kesilen stnine, bir zamanlar stoğlu olan Sefa’nın kızı Bestenur’u yaşatacak sütün göğsünden gelmesi için dua edecektir. Stnine “duası makbul bir kadını[r]”. Sonunda göğsündeki iman süte dönüşür. Böylece Bestenur, ninenin “göğsünden gelen semav ve galaktik sütü eme eme büyü[yp] serpil[ir]” (EH: 211).

Dış etkenlerin kişi üzerinde fiziksel değişime yol açmalarıyla sonradan kazanılan olağanüstü durumlar fantastik yapı içerisinde değerlendirilebilir. *Efrsiyb’ın Hikyeleri*’ndeki ilk korku hikyesinde, alyanaklı çocuğun kanını emerken okul müdürünü gören talebenin, yatakhaneye girdiğinde saçlarının bembeyaz kesildiği görülür. “Dünya Tarihi” hikyesinde ise, saatçinin büyük kızı Hürmüz’e aşık olan oğlanın gönül ateşiyle bağrının aşktan yanması ve sevdiğine varmazsa en fazla bir ay sonra geriye sadece küllerinin kalacağı söylemi, gerçeklik düzlemiyle fantastik evren arasında geişimli bir yapı gösterir. Uzak okyanuslardan esip gelen serin rzgrın Hürmüz’n narin bedenini ateşler içinde yatalara düşürmesiyle, bedenindeki hararetin ancak ve ancak ölüm adlı soğuk bir rzgr tarafından dşrleceğinin belirtilmesi, Salih gibi Hürmüz’n de içine işleyen ateşe ve ölüm’n temsilcisi olan rzgra fantastik bir nitelik kazandırmaktadır. Bilinen ancak gözle görülmeyen varlıkların görünür kılınması da fantastik kurguya hizmet etmektedir. Salih’in Hürmüz’n ruhunu sol eliyle eteğinden tam yakaladığı sırada onu kaçırması, elinin boşlukta kalıp kenetlenmesiyle o anda fel inen elinin smsk kapalı bir yumruk olarak kalması, görünmezi

görünür kılan ve olağanüstü yollardan kazanılan fiziksel değişimi de beraberinde getiren fantastik bir süreçtir. Yıllar sonra Salih'in sınıksız yumulan eli açıldığında, Hürmüz'ün eteğinden kopan bir parçanın avucunda kaldığı görülecektir. “Şarap ve Ekmek” hikâyesinde ise, kendisine yasak edilen ekmeği ve üzüm suyunu yiyip içtiği için artık acıkmayan ve susamayan Bestenur, kısa bir süre sonra cennete gidecektir. Toprağa meşe palamudu gömerek dua eder ve babasını ıslah etmek için cennete gidişinin, palamut meşe ağacı oluncaya kadar ertelenmesini diler. İstenen mühlet tanrı tarafından kabul edilir. Cennete gidişi yaklaştıkça Bestenur giderek hafifler. Cennete yükselirken babasının da ayaklarına asılarak kendisiyle gelmesini istediği için onu sıkı bir diyetle sokar. Ancak şeytanın kendisi için hazırladığı tas kebabını mideye indiren babası, bir rüzgârla ayakları yerden kesilen Bestenur'un ayaklarına tutunsa da fazla yükselemez ve yeryüzünde kalır.

Amat'taki bir gabyar ise, direğe konan baykuşu defetmek için tırmanır, ancak direkte gördüğü kapkara sancak yüzünden kör olur. Bu durum, Kaptan Diyavol Paşa'nın varlığını ve olaylara hükmetme vasfını dile getirirken, günahkâr mürettebatın içinde bulunduğu kalyonun direğine asılan kara sancağın fantastik niteliğiyle ortamın havası da pekiştirilmiş olur.

Suskunlar'daki mucizevi yıldızı gören yedi kâhinin gözlerinin kör olması, Cüce Efendi'nin lanetli evdeki musiki aletini çalmasıyla ruhuna musikideki şeytanın girmesi gibi olağanüstü vakalar da fantastik yaratır. Romanda kanunî üstadı “Asım”, esir pazarından satın aldığı kölesi oniki parmaklı cüce Alessandro Perevelli tarafından öldürülüp bir hayalet dönüşür. Asım kölesiyle bir anlaşma yaparak bestelerini kullanma karşılığında onu azat eder. Ancak Asım'ın yanı sıra Nevâ adındaki dilbere Cüce Efendi de gönlünü kaptırınca işler değişir. Cüce, eski efendisi Asım'ı uykusunda öldürür ve Asım'ın Nevâ'ya yazdığı saz semaisini tahrif edip eserin yazılı olduğu kâğıda domuz yağı sürerek Nevâ'nın kapısına bırakır. Cüce Efendi'nin bu müdahaleleriyle ruhu dünyada asılı kalan Asım, mavi ışık saçan hayalet suretiyle Nevâ'ya musallat olmuştur. Asım'ın ruhunun huzura kavuşması ve göklere intikal etmesi için bestedeki kusurun giderilmesi gerekmektedir. Davut'un cüceyi öldürüp bestedeki hatayı gidermesiyle ruhu özgür kalan Asım, çektiği ıstıraptan kurtulur ve göklere yükselir.

Cansız nesnelerin bir anda harekete geçmesi gibi reel dünyanın fizik kuralları ihlal edilerek de fantastik bir gerçeklik yaratılır. *Kitab-ül Hiyel*'in son epizotunda üç

kuşak mucitin yaşadığı evin odaları, sofası ve avlusu, vaktiyle Davud tarafından maddeden yapıldığı hâlde, o gece canlanıveren, kanat çırpıp öten, bağırın, oradan oraya uçan, türkü söyleyen, ibibikler, kumrular, güvercinler, bülbüller, kanaryalar, puhular ve yalıçapkınlarıyla doludur (KH: 141). Üzeyir Bey'in hikâyesinde ise, Yâfes Çelebi'nin 111 yıl önce evini ipotek ederek tefeciden aldığı borç, asırlık faiziyle miktarı yüzbinleri aşarak Üzeyir Bey'den geri istenir. Verilen sürenin dolmasına bir gün kala son bir kez odaları dolaşan Üzeyir Bey'in, Davud'un canlanan kuşlarıyla karşılaşması da tesadüf olmayacaktır. İktidar taşının fantastik varlığı gibi, kuşlar da ansızın canlanıvermeleriyle olağanüstü ortama katılırlar. Çünkü kimsenin sırrına vâkıf olamadığı iktidar taşı, Üzeyir Bey'i beklemektedir.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki “Güneşli Günler” hikâyesinde kanı emilerek öldürülen Alyanak, çizdiği resimde kendisini de resmetmiştir. Hikâyenin sonunda resmin içinde ışığın geldiği yöne ilerleyen çocuk, dağların ardında kaybolup yitmekte ve güneşin doğmasıyla da canavar okul müdürü hayatında ilk defa güneşi, ışığı ve ölümü görmektedir (EH: 36). “Bir Hac Ziyareti” hikâyesinde ise, Zekeriya Dede'nin Buda'ya ait olduğu söylenen mukaddes asayı ele geçirerek İlimdâr'a karşı savunma silahı olarak kullanmak istemesi, asanın fantastik niteliğinin ortaya çıkmasına yol açacaktır. Mukaddes emanetlerin bulunduğu odaya girerek buranın kutsiyetini ihlal eden Zekeriya Dede, asanın harekete geçmesine zemin hazırlar:

İhtiyar sağa sola baktıktan sonra asâyı eline aldı ve aceleyle üst kattaki odaya seğirtti. Elinde bir silah olduğu için kendinden emin bir şekilde koşaradım yürürken, süratine katkıda bulunsun diye her dört adımda bir sopaya abanıyor, ucu yere vurduğunda çıkan ‘tak’ sesinin koridorda çınlaması hoşuna gidiyordu. Fakat o, eline geçirdiği bu silahla kendini yatağına attıktan bir süre sonra, taş zeminde asanın değdiği yerlerden su kaynamaya başladı. Öyle ki, güneş doğduğu vakit, avluda kendilerini bekleyen katırların yanına inerlerken imam ve ihtiyar, taş zeminde olağanüstü bir şekilde ortaya çıkan bu pınarlardan kaynayan suları süpürmek için yüzlerce rahibin seferber olduğunu göreceklardı (EH: 79).

Romanlarda “rastlantı / olağanüstü tesadüfler” yoluyla da gerçeklik sekteye uğratılır. Ayrıca tarihsel anlatımın masalsı unsurlarla kurgulanarak sunulmasında “olağanüstü tesadüf”ün kullanımı, olay akışının sürekliliği açısından da önem taşır. Çıkmaza düşüldüğü en kritik noktalarda, roman kişilerinin en umutsuz olduğu anlarda metindeki olay akışının değişimini haber veren ara söz kalıpları da dikkat çekicidir. Romanlarda “artık nasıl bir talihin eseriye” (PKA: 121), “ama tam bu sırada bek-

lenmedik bir şey oldu” (PKA: 121), “fakat tam bu sırada beklenmedik bir şey oldu” (EH: 52), “talihin bir cilvesi olarak” (EH: 59), “artık feleğin nasıl bir oyunuydu” (A: 90), “o anda beklenmedik bir şey oldu” (A: 100), “işte o anda” (A: 108), “işte tam bu sırada” (S: 12) gibi söz kalıplarıyla olağanüstü tesadüfün gerçekleşmesine zemin hazırlanır. *Kitab-ül Hiyel*’de Zencefil Çelebi, sevdiği kız için istenen hac ziyaretini gerçekleştirir, düğün masrafları için de Şam’da kumaş ticareti yaparak gereken meblağı kazanır ve tam üç yıl sonra İstanbul’a geri döner. Döndükten kısa süre sonra “Galata’da bir meyhanede dinlenmek gafletinde bulun[ur]” (KH: 22). Ne var ki burada tanıştığı Yâfes Çelebi’nin tasarladığı silah için gereken sermaye bulunmuş olur. Hiyel ustası, debbabe projesine Zencefil Çelebi’yi ortak etmeyi başarır. Ancak Zencefil Çelebi’nin başına gelen türlü aksilikten sonra yine sermaye arayışına giren Yâfes Çelebi “dert tasa içinde düşünürken hiç beklemediği bir şey ol[ur]. Günün birinde [b]ir voyvodanın gönderdiği vergiyi taşıyan yirmi kadar katır, toprağın çökmesi sonucu uçuruma yuvarlanmış, çuvallardaki binlerce altın sağa sola saçılmıştı[r]. [Önceden keşfettiği] saksığan yuvalarını teker teker tırmanmaya başla[yan]” (KH: 34) Yâfes Çelebi, böylelikle sermayesine kavuşmuş olur. Yâfes Çelebi daha nice olağanüstü tesadüfle karşılaşırken lehine olduğu kadar aleyhine de gelişen bu rastlantılar onun kaderini de tayin eder. Bu kez tasarladığı tahtelbahir içinde padişahın karşısına çıkmayı bekleyen bu mucit, -kendine göre- böylesi önemli bir iş üzerindeyken önceki geceden kurmayı unuttuğu saatinin durmasıyla da zamanı kestiremeyecek, planları suya düşecektir (KH: 61). Yine bir başka seferinde Yâfes Çelebi’nin tefeciyle mahkemelik olmasında bu kez işleri rast gider. Çünkü afyon tiryakisi olan muhasebeci mukaveleye borcun vadesini düşmeyi unutacak ve kadı, borcun tam 111 yıl sonra faiziyle ödenmesine karar verecektir. Onun 111 yıl önce evini ipotek ederek tefeciden aldığı borç, asırlık faiziyle miktarı yüz binleri aşarak üçüncü kuşak mucit Üzeyir’den geri istenir. Yâfes Çelebi hayatı boyunca başına gelen türlü felaketlerden olağanüstü tesadüfler yoluyla sıyrılırken, onun lehine gelişen durumlar bu kez Üzeyir’in hayatını sıkıntıya sokacaktır. Ancak mucize bir rastlantı sonucu onun da hayatı yön değiştirir. Üzeyir, “parayı ya ödeyecek ya da üç ay içinde evini boşaltarak, borç parayı veren tefecinin torununun torununa teslim edecekti[r]. [Ü]ç ayın dolmasına bir gün kala, son gece, onu bir sürpriz bekl[emektedir]” (KH: 141). İkinci kattaki odanın yıllarca

kilitli olan kapısını kırarak içeri giren Üzeyir, mangalın üzerinde birden bire beliren iktidar taşı sayesinde içinde bulunduğu sıkıntılı durumdan kurtulacaktır.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde ise Ölüm, bir türlü yakalayamadığı Uzun İhsan'ı Naim Mahallesi'nde bir evde bulur. Odalardan birinde pembe yanaklı oğlan, resmiyle uğraşırken Uzun İhsan da arkası kapıya dönük pencereden yağmuru seyretmektedir. Bu, Uzun İhsan için tam bir gaflet ânıdır. Ancak Ölüm, kurbanına doğru tam atılmak üzereyken “tablodaki güneşi boyamak üzere olan oğlan, paletinden aldığı sarı boyayı birkaç darbede tuvale sürer sürmez, güneş resimde açiver[ir]; oda, gözleri kör edecek kadar kuvvetli bir ışığa boğul[ur]. Aydınlığa dayanamayan Ölüm de böylece, iki eliyle gözlerini kapat[ır]. Neden sonra açmaya cesaret ettiğinde, oğlanın resmi bitirmiş ve tuvali bir örtüyle kapatmış olduğunu gör[ür]. Uzun İhsan yine kaçmış gitmişti[r]” (EH: 205). Ölüm, takip ettiği ancak bir türlü yakalayamadığı Uzun İhsan'ı yine elinden kaçırmıştır. Ölüm ve Cezzar Dede Firdevs Mahallesi'ne geldiklerinde ise Uzun İhsan, kaldığı evde bir sedire kıvrılmış uyumaktadır. Ölüm, canını almak için onu uyandırmaya teşebbüs ederken, “bu esnada beklenmedik bir şey ol[ur]. Ölüm, odada biriyle yüzyüze gelmişti[r]. Bu kişi Ölüm'ün kız kardeşi Uyku[dur]” (EH: 237-238). Ölüm'ün Uzun İhsan'ı yakalamasında önüne çıkan engellerin bu ve benzeri olağanüstü tesadüflerle kurulduğu görülmektedir. Bu yolla hem anlatıyı geciktirme hem de okuyucuda merak uyandırma işlevi yerine getirilmiş olur. Ayrıca bu olağanüstü gerçekleşen durumlar yoluyla her seferinde Uzun İhsan Efendi'nin –dolayısıyla İhsan Oktay Anar'ın- ölümü ertelenmektedir. Bu da kendi ölümünü geciktiren anlatıcı/yazarın bilinçli bir tutumu olarak dikkate değerdir.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki “Güneşli Günler” hikâyesinde, gece yarısı karanlıkta dışarı çıkmaya yeltenen ve bunun için arkadaşlarıyla elli ikilik iskambil destesine bahse giren talebenin karşılaştığı dehşet verici manzara, onun tüm hayatını etkileyecekken romanda ilgi, kazanılan iskambil kâğıtlarına kaydırılmaktadır. Böylece önem arzeden olayların öteleştirilmesiyle önemsiz gibi görünen detayların bir hayatı bir anda nasıl değiştirdiği ilgi odağı hâline gelmektedir:

Yeni saç rengi nedeniyle arkadaşları tarafından artık ‘Dede’ lakabıyla anılacak olan bu talebe, cesaretini ve pervasızlığını cümle âleme ispat ettiği için girdiği bahsi kazanmış ve elli ikilik bir iskambil destesinin sahibi olmuştu. Her ne kadar o anda korkudan titrese de, arkadaşlarının kendisine uzattığı desteyi aldığı an, aslında hayatının dönüm noktası sayılmıyordu. Çünkü fazlasıyla isyankâr olduğu için okuldan atıldık-

tan birkaç yıl sonra, dört kasaba tüccarını kumar masasında bu kartlarla söğüşleyecek ve bir dükkân açabilmesi için gerekli sermayeyi böylece elde edecekti (EH: 33).

“Bir Hac Ziyareti” hikâyesinde ise köye yeni tayin edilen ve uçarı davranışlarıyla dikkat çeken genç imam, bir kasaba öğretmenine ait olan ve kırdada dolaşırken köpeklerin saldırısına uğramasıyla kaybolan “Medeniyet Tarihi” eserinin ikinci cildini –“talihin bir cilvesi olarak”- bulur. “Uzak Doğu Medeniyetleri” hakkındaki bu ciltte “üzerinde bir harmani, bağdaş kurmuş, elleri dizlerinde tefekküre dalan bir bilge heykelinin fotoğrafı”nı gördüğü günden sonra imam, daha sakin mizaçlı, yumuşak tabiatlı ve mütevazı biri olacaktır (EH: 60).

“Dünya Tarihi” hikâyesinde de günlerdir süren yolculuğunun artık son noktasına ulaşan Aptülzeyyat, girdiği kulübede uzun zamandan beri kimsenin yaşamadığını anlayınca kara bahtına feryat edip ağlamaya durur: “İşte, ağlamak için tam da zemindeki bir kapağın üzerine çöktüğünü, mendiliyle gözlerini kurularken farke[der]” (EH: 130). Bir yılı aşkın bir sürenin sonunda açmayı başardığı kapak bir kuyuya açılacak ve o kuyu Aptülzeyyat’ın bilince doğru yolculuğunun başlangıcı olacaktır.

Amat’ta da Kırbaç Süleyman’ın kaptan Diyavol’ün kamarasındaki kitaplar arasından çektiği ve rastgele bir sayfa çevirip baktığında kendisi hakkındaki uğursuz kehanet ile yine bir sonraki gelişinde kitaplar arasından gelişigüzel seçtiği ve rastgele bir sayfa açarak okuduğu satırlar aynı olacaktır:

İyilerin ödülü ahiret hayatının güzelliklerini yaşamaya uygun olmalıdır. Günahkârların cezası ise onların ölüp ortadan kalkmalarıdır. Çünkü onlar ahiret hayatının güzelliklerine lâyık değildirler. Günahkârlar kötülüklerinden dolayı öte dünyadan mahrum olurlar ve *tıpkı hayvanlar gibi yok olup giderler* (A: 90).

Kırbaç Süleyman’ın ikinci defa karşısına çıkan bu satırlar, onun hayatını ölümsüz kılma saplantısını tersyüz eder ve ölümsüz olma tutkusunun aslında onu büyük bir yok oluşa sürüklediğini sezdirir. Metinde verilmek istenen ideolojik işlevi de destekleyen bu rastlantılar[!], Kırbaç Süleyman’ın gerçekle[!] yüzleşmesini de vurgulama çabası içerir.

Amat’ta Navarin’den getirilen 247 meşe ağacından yapılan kalyonun mürettebatının da 247 kişiden oluşması Göbelez Baba tarafından “ne garip tesadüf” (A: 168) şeklinde karşılanır. Üstelik bir deniz kazası sonrası kıyıya vuran cesetlerin gömüldüğü yerden çıkan bu meşe fidanları, üç ayda koskoca ve ulu birer ağaç olur. Kaptan Diyavol Paşa’nın Nuh Usta’ya sipariş ettiği ve Navarin’deki bir denizci mezarlığında

yetişen 247 meşe ağacından yapılmasını istediği AMAT, tıpkı ölü gemici ruhlarının bedenlerinden doğan meşeler gibi 247 günahkâr mürettebatıyla sefere çıkacak ve bu kişiler günahlarının bedelini ağır ödeyeceklerdir. Kaptan Diyavol Paşa'nın meşe ağaçlarının üzerine kazıdığı "AMAT" isminin yanı sıra, vebadan kırılan gemi mürettebatının alınlarında da aynı yazıyla karşılaşılacaktır.

Romanlarda karşılaşılan tesadüfler gerçeklik algısının yitimine hizmet ederken mizahi unsurları da öne çıkarırlar. Bu aynı zamanda kişilerin ve olayların da dönüm noktasıdır. Tesadüfün gerçekleştiği andan itibaren hiçbir şey eskisi gibi olmaz. *Amat*'ta sürekli gülen, şarkı söyleyen, hora tepen Daniyal'ın somurtkan, sert mizaçlı bir adam hâline dönüşmesindeki süreç bu yolla sağlanır. Daniyal'ın yanına yamak olarak verildiği aşçının başına gelenler ve onun yerine Tunus seferine çıkmak zorunda olan Daniyal'ın değişim süreci, mizahla kurulu tesadüfler silsilesine bağlıdır:

Ağzını şapırdattıktan sonra geçirdi. Yemeğin lezzetinden gözleri süzülmişti. Fakat bu sırada beklenmedik bir şey oldu: İçtiği bir kaşık et suyu adamın mide ve bağırsaklarını harekete geçirmiş olmalıydı ki 'Pırrrt!' diye bir ses çıktı. İşte bu anda Daniyal gülmek için dudaklarını ısırırdı. Gel gör ki, bu kolay kolay bastırılacak bir dürtü değildi. Bunun için merdivenleri koşa koşa çılıp koğuşuna kapağı attı. Koğuş, mutfağın tam üzerindeydi. Burada Daniyal kahkahayı bastı. Katıla katıla gülüyor, bir yandan da yumruklarını sıkı sıkı tepiniyordu. Fakat döşemenin yıllardır tahta kurtları tarafından kemirildiğini unutmuştu. Nitekim, tepinmeye devam ederken döşeme çöktü ve Daniyal, tahta parçalarıyla birlikte mutfağa, tam da aşçının üzerine düştü. Delikanlıya zarar gelmemiştir ama, bir hafta sonra orta ile sefere çıkması gereken zavallı aşçının sağ kolu ile sol bacağı kırılmıştı. Heyhât ki heyhât! (A: 131)

Romanda olay akışının kesintiye uğramadan yol almasında, okurda şüphe ve merak uyandırmasında, ideolojik işlevin pekiştirilmesinde, mizahın öne çıkmasında olağanüstü tesadüflerin rolü büyüktür. Hikâyeye yeni yeni kişiler eklenirken, roman kişileri açısından çıkmaza girilen ve çıkış yolu bulunamayan durumlarda bu yolla akış sağlanmaktadır.

Romanlarda "belirsizlikler" yaratılarak da gerçeklik sorgulanır ve okur düşünmeye sevk edilir. Belirsizlik yaratmaya imkân veren alanlardan biri, kullanılan zamandır. Romanlarda anlatı zamanı açısından da özgürlük sağlanmış, belirli, ölçülebilir zamanın yanında, sınırları belirsiz, muğlak ve yaratıcı edimin etkisiyle okuru anlam üretmeye sevk eden çok katmanlı bir zaman kullanılmıştır. "Günün birinde",

“günlerden bir gün”, “gecelerden bir gece”, “fi tarihinde”, “bir zamanlar” gibi ifadelerin çoğu belirsiz zaman aralıklarını gösteren, dağınık ve keyfi zamanlardır.

Anar’ın romanları, yeni tarihselcilerin tarihin nesnel olamayacağı ve tarihçinin bir tarihî vakayı yorumlamasının diğer tarihçilerden bambaşka olacağı iddiaları ile örtüşmektedir. Munslow’un deyişiyle, “[t]arih, ancak ve ancak tarihçiler onu anlattı formunda tasavvur ettiklerinde müzakere edilebilir bir şeydir” (2000: 16-17). Yani tarihin anlatsal yapısı, Anar’ın tarihteki belirsizlikler üzerine yoğunlaşmasına ya da tarihte yeni belirsizlikler yaratmasına imkân tanımaktadır. Foucault’nun tarihsel söylemin değişkenliğini vurgulayarak söylemin doğruluk iddialarını yıkması gibi (Oppermann, 2006: 10), Anar da 18. yüzyıldan itibaren otorite kabul edilen tarihçiler ile vakanüvislerin tarih söylemindeki değişimin göreceliğine vurgu yapar. Geleneksel yapıda bir “üstanlatı” olarak kabul gören tarih algılayışının değişimi gibi, “üstanlatıcı”nın edindiği misyon ile doğru, kesin, sabit, nesnel, tek anlamlı bir üstsöylem oluşturma işlevi artık kuşkuyla karşılanmaktadır. Birden çok anlama ve yoruma imkân tanıyacağı düşüncesiyle tarihçinin tavrına eleştirel bir gözle yaklaşılması Anar’ın söylemine de yansımaktadır. Aşağıdaki örnekler, tarihçinin elinde işlenen tarihsel kaynakların ikircikli yapısına yapılan bir göndermedir:

Daha sonra bazı güvenilmez vakanüvislerin “etfal isyanı” diyeceği hareketin başını çeken bu çocuk [Alibaz], sekiz-on yaşlarındaki kırk dört veletten oluşan çetesiyle oyuncakçı dükkanlarını basıp kaynana zırlıtlarıyla hacıyatmazları talan ediyor, kaymakçıların kapısına dayanıp haraç istiyordu (PKA: 116).

Tarihçiler ve vakanüvisler, Galata Mevlevihanesi’nin karşısındaki evde, o gece cereyan eden olaylar hakkında ihtilafa düşmüşlerdir. Her şeyden önce, Calûd’un şaşırmasında neyin sebep olduğuna dair rivayetler muhtelifir (KH, 74).

Romanlarda “masal söylemi” yoluyla da gerçeklik sorunsallaştırılır. “gel gör ki”, “öyle ki”, “gelgelelim”, “hal böyle olunca”, “günlerden bir gün”, “vakti zamanında”, “gel zaman git zaman”, “günün birinde”, “fi tarihinde”, “bir zamanlar”, “dere tepe düz gitti” gibi söz kalıpları ve kimi tasvirler masalsi havaya uygun olarak kullanılan yapılardır. *Kitab-ül Hiyel*’de Zencefil Çelebi’nin hikâyesine bakıldığında, Aya-sofyalı bir efendinin oğlu olan bu zatın, yüzünü hiç görmediği ve hamam kocakarılarından duyduğu “elâ gözlü, kiraz dudaklı, kirpikleri ok, kaşları yay, memeleri turunç ve teni billur” (KH: 20) dilbere âşık olması, geleneksel aşk hikâyelerindeki “duyarak âşık olma” motifine ve geleneksel benzetmelik unsurlarına uygun düşer. Zencefil

Çelebi dilberin aşkıyla yemeden içmeden kesilir, süzülükçe süzülür. Geleneksel halk anlatılarındaki bir kurgu sistemi olan “arayış yolculuğu kalıbı”nın dört temel unsuru (Çetin, 2007: 197) Zencefil Çelebi’nin hikâyesinde de görülür:

1. İsteme: Zencefil Çelebi, hamam koca karılarından duyup âşık olduğu dilberini ister.

2. Ayrılış: Kızın babası Zencefil Çelebi’ye evlenme karşılığında birtakım görevler verir. Buna göre, padişahlara layık kırk gün kırk gece sürecek düğünle birlikte, misafir edilecek yüz yirmi kişinin masrafı, dokuz yüz başlık sürü ve iki kalyon yükü piriñç bedelinin de oğlan tarafından ödenmesi şarttır. Zencefil Çelebi gereken bedeli ödeyebilmek için uzak diyarlara arayış yolculuğuna çıkar. Ayrıca kızını hacı olmayan bir damada vermeye niyeti olmayan babanın hac ziyareti isteği de yerine getirilecektir.

3. Mücadele: Zencefil Çelebi’nin babası iki evinden birini satıp oğlunu hacca gönderir. Zencefil Çelebi, hac ziyaretinin ardından Şam’da kalır ve düğün parası birikene kadar kumaş ticareti yapar. Böylece aradan üç yıl geçer.

4. Buluş ve dönüş: Düğün için yeterince meblağ biriktikten sonra Zencefil Çelebi’nin yurda dönmesinde bir engel kalmaz. Ancak kazandığı para, düğün masraflarını ucu ucuna karşılayacak kadardır. Arayış yolculuğu kalıbına uygun olarak ilerleyen hikâyenin bundan sonraki aşamasında mutlu sona ulaşılması beklenilmektedir. Ne var ki gerçekleştirildiği takdirde padişahın çuvallar dolusu altın ihsan edeceği korkunç bir muharebe aracı tasarladığını söyleyen Yâfes Çelebi, onun aklını başından alır ve daha çok para kazanacaklarına ikna olan Zencefil Çelebi hayatını çıkmaza sokan çok önemli bir karara varır.

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’nde Cezzar Dede ve Ölüm arasındaki hikâye anlatma oyunu da masal söylemi üzerine kuruludur. Bu oyun başlamadan evvel, garip misafir –Ölüm- geldiği sırada torunlarına masal anlatmakta olan Cezzar Dede, onları yatıştırmak için bu garip misafirin “Kaf Dağı’nda bir mağarada saklı olan Efrâsiyâb’ın hazinesinin yerini” fısıldadığını söyler. Tamamı bir oyun üzerine kurulu olan roman, üstkurmaca düzleminde Cezzar Dede’nin torunlarına anlattığı hikâyelerden oluşmaktadır. Cezzar Dede’nin de içinde bulunduğu olaylar dizisi gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırları kimi zaman belirsizleştirse de üstkurmaca yapı içerisinde her şeyin birbiri içine girdiği anlatı ortamında kurmaca, gerçeklik düzlemini ele geçirmektedir.

Sözlü kültürün belirleyicilerinden biri olan “mübalağa”ya varan söylem biçimleriyle de romanlarda nesnel gerçeklik ihlal edilir. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda kıraathanede çalışan çırağın sahaflardan kiraladığı macera hikâyelerindeki “iki zırh üst üste giyen kâfir Lombroso’yu attığı bıçakla katleden Munhiyaloğlu Zerkan”, “yirmi karış kalınlığındaki abanoz kale kapısını bir omuz darbesiyle açan Meytâsib Şehrenbercezi”, “dağları titreten narasıyla Timur’un fillerini ürküten Hımkıme Kitayî” (PKA: 59) halk kahramanları olarak mübalağalı vasıflarla biçimlendirilmişlerdir. Kıraathane çırağının hayal âlemini süsleyen ve onu gitgide gerçeklik düzleminde soyutlayarak kendisinin padişahın oğlu olduğunu zannetmesine yol açan bu hikâyeler, hem roman kişinin sunumunda hem de mübalağalı söylem biçiminin yarattığı mizah ve çeşitlilik açısından romanda işlevsel kullanılmışlardır.

Bunların dışında, yangın gözcüsünün yedinci kadirdeki yıldızları bile gören gözü (PKA: 14), Uzun İhsan Efendi’nin yaşları aynı olan yirmi bir çocuğa sahip olması (KH: 39), servetini korumak için Baba Cafer zindanına giren Ali Elmas Efendi’nin, kasasını soymaya gelen soyguncuların heyecandan atan yürek sesleriyle aniden uyanması (KH: 89), şöhretli tellak Yahya’nın horladığı sırada küçük dilinin genzinden neredeyse kopacak gibi olması, gürültüden camlar zangırdarken, raflardaki kap kaçağın yerlerinde kımıldayıp tıngırdaması (EH: 170), deli marangozun üstünden çıkan çaputların külhanda yakılmasıyla hamamın bacasından çıkan pis kokulu dumanın tüm Galata’ya yayılması ve tüm sokak köpeklerinin uluya bağıra kâh Topthane’ye kâh Kasımpaşa’ya doğru kaçışmaları (A: 15), Budin civarında bir sipahinin dörtnala koşturduğu atının toynağındaki naldan düşen bir mihın değeri olan yarım akçenin gider olarak deftere işlenmesi (A: 232), Veysel Bey’in armudî kemeçesiyle çaldığı hüznü nağme yüzünden, sağır dilsiz bir dilencinin bile kirli mendiliyle gözünün yaşını silmesi (S: 20), Abalıfella Camii’nin “Fırtına İmam” lakaplı genç imamının, Fatihâ’yı minarenin şerefesinden bırakılan bir karpuz daha yere düşmeden okuyup bitirebilmesi (S: 45) gibi ifadeler, hem mizah yaratır hem de mübalağa yoluyla okuyucuyu gerçeklik düzleminde uzaklaştırmaktadır.

Yine *Amat*’ta Kırbaç Süleyman’ın kutsal metinlerdeki Hz. Süleyman’a nazire edercesine rüzgâra karşı koyması ve tehlikeli bir fırtınadan gemi mürettebatını sağ salim çıkarması bu bağlamda irdelenebilir:

Yapacak bir şey yoktu. Süleyman Reis kış omuzluktan görünen kayalıklara baktıktan sonra hafifçe eğildi. Ellerini dizinin üstüne koydu. Koskoca bir denizi yutmaya hazır

bir dev gibi ağzını açtı. Derin bir nefes alırken ciğerlerini sanki fırtınayla doldurmuştu. Derken, tam karşıdan uğul uğul uğuldayarak esen rüzgâra doğru öyle bir bağırdı ki, sesi gök gürültüsünü bile bastırdı:

”Ey rüzgâr! Dur artık dur!”

Bu ses, dehşete düşen denizcileri bile sağır edecek kadar şiddetliydi. Herkesin umudunu kaybettiği o anda beklenmedik bir şey oldu ve rüzgâr diniverdi. Fırtına söndü. Deniz yatıştı. Hava sakinleşti (A: 100).

Kitab-ül Hiyel'de ise Calûd tarafından İstanbul'a getirtilen hiyel ustası Diyarbakırlı ikiz kardeşler, çift başlı yılanı tasarlayabilmek için barakalarına kapanıp üç buçuk ay bu iş üzerinde çalışırlar. Onların bu zaman zarfında değişen hâlleri ve intihara sürüklenişleri olağandışı travmatik bir süreç olarak sunulur:

Yılanla ilgili sayılar ve veriler o kadar fazlaydı ki, bu, içinden kolayca çıkılacak bir iş değildi. Çünkü bu mesele, koskoca bir imparatorluğun bütçe defterini denkleştirip kapatmaya benziyordu. İkinci ay, sayılardan başka bir şey düşünemez olduklarından konuşmayı unuttular. Üçüncü ay çoktan bittiğinde artık her şey, onlar için bir sayı olmuştu. Saymalarına gerek kalmadan bir avuç çakıl taşının kaç tane olduğunu görebiliyorlardı. Sonunda avludaki kum tanelerinin sayısını da gördüler. Tam üç buçuk ay dolunca, küçük kardeş olan Yağmur Çelebi, hafızasında, muhayyilesinde ve görüşünde bulunan her şeyin sayısını gören ikizini vurdu. Kardeşi cansız yere serildiğinde ise, tabancayı bu kez kendi ağzına sokup tetiği çekti (KH: 114).

Anar'ın romanlarında gerçeklik fikri, “düşler” yoluyla da sorgulanır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nın üstkurmaca yapısını da deşifre ettiği bir etkinlik olarak “uykulu olma” ve “düş görme” hâli, hem Anar'ın gerçeklik algısına ilişkin düşüncelerini felsefi bir zemin üzerine oturtmakta hem de uyku ve uyanıklık hâli ile düş ve gerçeğin birbiri içine girmesiyle okuyucu fantastiğin sınırlarında dolaşmaktadır. Rende-kâr'ın düşünüyor olmasından varlığının mutlaklığına varan önermesinin karşısında, Uzun İhsan'ın gördüğü rüya sonrasında “düş görüyorum, öyleyse ben varım” şeklindeki çıkarımı, “uykunun bir uyanış ve düşlerin gerçek olduğu” fikrini gündeme getirecektir. Hem Uzun İhsan'ın hem de oğlu Bünyamin'in düşlerinde gördükleri, bir süre sonra yeryüzü dünyasıyla iç içe girer, neyin düş neyin gerçek olduğu kestirilemez hâle gelir. Bünyamin düşünde uçtuğunu görüp gitgide yükselir, babasını ve kendi bedenini uzaktan izler, sarayda bir şehzadenin ölümüne tanık olur, kendi evine döndüğünde ağzından kan sızan oğluna kapanmış ağlayan babasını görür, Kasımpaşa mezarlığına gömülen bedenini izler, mezarına su dökmesi için sakanın kulağına fısıldar. Buraya kadar yaşananlar, hem okuyucu hem de Bünyamin tarafından bir düş ve

hayal olarak alımlanır. Ancak “uykusundan uyan[ıp] uzun uzun esne[yen ve] gördüğü düşün hâlâ etkisinde” (PKA: 49) olan Bünyamin, gerçekten de kendisini kefenlenip gömüldüğü mezarın içinde bulacaktır. Bu kez farklı bir perspektife [izleme konumundan fiilen içinde olma konumuna] geçen Bünyamin, sandukanın karanlığında [düş hâlindeyken kendisine telkin ettiği] sakanın kırbasından mezara boşalan suyun damlalarıyla ıslanmaktadır. İçinden bir sesin yönlendirmesiyle mezardan çıkmayı başardığında onun hortladığını düşünen tüm ahalinin dehşet içinde koşuşturduğu görülecektir. Bünyamin’in ölü zannedilip gömülmesine yol açan olay, onun önceki geceden rahatça uyuyabilmek için babasının uyku şerbetinden içip yatması yüzündendir. Şerbetin yirmi damlasının bir öküzü üç gün uyutmaya yetecek (PKA: 47) kadar güçlü tesir ettiği düşünüldüğünde, Bünyamin’in uykulu hâli onun öldüğü yolunda algılanır. Anar, Bünyamin’in başına gelen böylesi bir yanılsamadan yola çıkarak “gerçek” ve “düş” kavramlarını tartışmaya açar. Bunu yaparken de romanının düşünsel felsefesini Descartes’ın düşüncelerinden hareketle kurgular. Descartes’ın düşünce sisteminin metindeki dönüşümünün izlerini görebilmek için onun ortaya koyduğu savlara bakmakta fayda var:

Modern felsefenin temellerini atan Descartes, mutlak bilgiye ulaşmada “şüpheci” (septisizm) bakış açısını yöntem olarak benimserken, bunu çeşitli alanlarda kullanarak yeni buluşlar ortaya koymuştur. Her şeye şüpheyile yaklaşarak doğruluğu, mutlaklığı tartışılmaz tek bilginin “düşünce” olduğu kanısına varmıştır. Ona göre diğer mutlak bilgiler de bu düşüncelerden türemektedir. Varlığı kesin olan tek şey düşünmek ise, düşünebilen bir canlı olarak “varlığımız” da şüphe götürmez tek gerçek olarak ortaya çıkmaktadır. Bunu Descartes “Düşünüyorum, o hâlde varım” (Cogito, ergo sum) şeklindeki bilinen önermesiyle formülize etmiştir. Descartes’ın yaklaşımına bakıldığında, felsefede mutlak bilgiye ulaşmanın tek yolu, şüphe edilmeyecek, açık ve net bir önermeye ya da kavrama varıncaya dek, her şeyden şüphe etmektir. Romanda -“Yöntem Üzerine Konuşmalar”ın metindeki dönüştürülmüş şekli olan- “ZAGON ÜZERİNE ÖTTÜRME” eserini okudukça, -“Descartes”ın deforme edilmiş şekli olan- Rendekâr’ın “şüphe”yi bir yöntem olarak benimsediğini öğrenen Uzun İhsan Efendi, buradaki amacın şüphe götürmeyecek ilk kesin bilgiye varmak olduğunu kavrar. Her bilgiden şüphe eden Rendekâr, şüphe ettiğinden şüphe edemiyor ve bundan da kendisinin varolduğu sonucunu çıkarıyordur (PKA: 45). Uzun İh-

san Efendi, Rende-kâr'ın fikirleri üzerine derin düşüncelere dalar ancak, düşünen insanın kendi varlığını açık seçik ortaya koyduğu önermesini anlayabilmesine rağmen, bu yolla insanın kendisinden başka hiçbir şeyin varlığını ispatlayamayacağı sonucuna ulaşır. Bu bir anlamda anlatıcı/yazarın Descartes'ın felsefi söylemi üzerine ortaya koyduğu yeni bir tartışma düzlemidir. İlk kez karşılaştığı bu kavramla uzun süre kafasını meşgul eden Uzun İhsan Efendi, düşüncelerini aydınlatmak için uyku şurubu içerek rüyaya yatmaya karar verir. Rüyada baktığı aynada, kendi aksi yerine oğlu Bünyamin'in yüzünü gördüğünde “Düş görüyorum. [D]üş gördüğümde şüphe edemem. Düş görüyorum, öyleyse ben *varım*. Varım ama ben kimim?” (PKA: 45) diyerek Descartes'ın önermesine yeni bir boyut kazandırır. Buna göre, insanın varlığı düşlerle kanıtlanınca, uyanık ya da düştüden yoksun olanın varlığı da tehlikeye girmektedir. Bu bağlamda romanda hiç uyumayan ve rüya görmeyen Alibaz'ın varlığına da şüpheyle yaklaşılabilir. Uzun İhsan, “uyku”nun bir uyanış ve “düşler”in de gerçeğin ta kendisi olduğu fikriyle uzun süre kafasını meşgul edecektir. Uykudan uyandıktan sonra, makası kazara etine batırdığında ya da mangaldaki kuru çıplak elle kavradığında ise hiç acı duymayacaktır. Uyku ve uyanıklık hâli ile düş ve gerçek bu andan itibaren birbirine karışmaya başlar. Descartes'ın “düşünüyorum o hâlde varım” önermesi, romandaki üstkurmaca yapıda Uzun İhsan Efendi'nin “gerçek” olan her şeyin zihninde canlandırdığı “düşler”den ibaret olduğu vurgusuna dönüşür:

- “Sizler, hepiniz, içinde yaşadığınız dünya, Kostantiniye, her şey, sadece ve sadece benim düşüncemde varsınız” dedi, “Rende-kâr yanılıyor: Düşünüyorum, ama sadece ben var değilim. Düşündüğüm için asıl sizler varsınız; sizler ve içinde yaşadığınız dünya”.

[...]

- “Her şey ben ve benim düşüncelerimden ibaret olsa da bu dünyada yaşamak zevkli bir şey” diyordu, “Sen! Oğlum! Sen benim zihnimde bir düş, bir düşüncesin. Bana şu anda dokunuyorsun. Ama ben sana dokunamıyorum. Çünkü düşlere dokunmak mümkün olabilir mi?” (PKA: 127).

Son olarak, gerçeklik üzerine yürüttüğü felsefi söylemleriyle gerçeklik algısını ve dünyaya bakışını aktaran Anar'a göre, “gerçek” denilen şey, mucizelerde, düşlerde, hayallerde yani gerçekdışında gizlidir. Romanlarında kendisini de yarattığı bu dünyaya dâhil eden yazar, gerçeklik tasarımını “kurmaca kişiler”, “fantastik unsurlar”, “olağanüstü tesadüfler”, “belirsizlikler”, “masal söylemi”, “mübalağa”, “düşler” gibi alışıldık gerçeklik algısını kıran kimi yöntemlerle uygular. Anar, Doğu ve Batı

kültüründeki simgelerden, metinlerden, Türk milletinin bilinçaltına kadar sinmiş olan arkaik dönemlerdeki birikimden ilham alır. Geçmişe ait yorumların varyasyonlarından edindiği art alan bilgisi, yetiştiği kültür çevresi ve diğer disiplinlere olan yakın ilgisi gibi unsurlar vasıtasıyla romanlarında kendi gerçekliğini yaratmaktadır. Bilinen ve alışıl gelmiş tarih bilgisinin üzerine, fantastik unsurlar, çeşitli semboller ve olağanüstü tesadüflerle kurulu bir düzen –hatta düzensizlik- inşa eden Anar, bugüne kadar edinilen okuma alışkanlıklarının çok üstünde bir uğraşı gerektiren romanlarında geçmişin olaylar dizisini yepyeni bir kurguyla ele alır.

2.4. Üstünlük Olma Edimine Karşı Çıkış

Geleneksel tarih romanlarına bakıldığında, bu türün “tarihi öğretmek”, “tarihi yeniden canlandırmak”, “eğlendirmek” gibi birtakım işlevleri olduğu öne sürülür (Göğebakan, 2004: 53). Dolayısıyla bu bakış açısıyla yazılan romanlarda estetik değerler daha az önemsenmekte, biçimden ziyade içerik öne çıkmaktadır. “Anlam” a yoğunlaşan ve ideolojiye hizmet edecek bir araca dönüşen roman, 20. yüzyıl dünyasında postmodern değerlerle farklı bir yöne kayar. Gerçeğe uyma, evrensel, kesin ve değişmez anlamları telkin etme, objektif bir tutum sergileme gibi yönelimlerle “üstünlük” olarak benimsenen “edebiyat”, “tarih”, “tarihsel roman” gibi alanların bu nitelikleri tartışmaya açılmakta ve postmodern, yeni tarihselci yaklaşımlarla bu kabuller altüst edilmektedir. Artık, “anlatı kişileri de, metnin odağı ve anlamın taşıyıcısı olma görevlerini yitirmişler, [m]etnin imge dokusunun irice bir ilmeğine dönüşmüşlerdir” (Ecevit, 2004: 77).

Anar’ın romanlarına bakıldığında da büyük tarihsel olaylar ve tarihteki önemli figürlerin yerini daha alt tabakadan, sıradan insanların aldığı görülür. Olaylar belli bir tarihsel dönemde, belli bir tarihsel mekânda ve büyük imparatorlukların çağında geçse de merkeze yerleştirilen kişiler, arayış içinde olan, kendi yetersizliklerini farklı yönleriyle telafiye çalışan, kendilerini ütöpik tasarımlara adayan, hayatla bir türlü bağ kuramayan aykırı kişiliklerdir. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Uzun İhsan Efendi, Frenk kâşiflerine özenip bir dünya haritası yapma sevdasına kapılmıştır (PKA: 20). Diğer kâşifler gibi dünyanın dört bir yanını gezip dolaşmak yerine, “Yelkenciler hanına bitişik, iki katlı ahşap bir ev”de içtiği uyku şurubuyla rüyaya yatma yolunu seçmiş; bilmediği, görmediği dünyaları bu yolla keşfetmeyi aklına koymuştur. Bu yüzden de

dış dünya ile ilişkileri asgari düzeydedir. Onun için fantezi ve rüyalar âlemi, yaşanası tek yerdir. Reel dünyada kendini gerçekleştirme sorunu yaşayan Uzun İhsan Efendi'nin, bu korkutucu dünyada model aldığı, gıpta ettiği, arzu nesnesi hâline dönüştürdüğü tek figür dayısı Arap İhsan'dır. Her tarafına isabet etmiş sayısız kurşunla yeni bir savaştan çıktığı anlaşılan kadırga, Arap İhsan'ın Kostantiniye'ye dönüşünü bildiren, onun bir uzantısı olarak yangın gözcüleri tarafından ilgiyle izlenen azametli bir yapı görünümündedir. “[E]llisine merdiven dayamış o muhteşem külhani” (PKA: 15), Uzun İhsan Efendi'nin dış dünyada yapamadıklarını yapan, içindeki serüven tutkusunu ateşleyen, bilinçaltının derinliklerinde olmak istediği kişidir. Uzun İhsan Efendi, dayısını rüyalarında serüvenden serüvene koşan “muhteşem bir korsan” olarak görür. O, evinden dışarı adım bile atmayan Uzun İhsan Efendi'nin aksine, reel dünyanın “bire bir ölçekli” (PKA: 21) haritasını çizen kişidir. Yerinden kıvılcama yeni kıtalar keşfetme arzusunda olan Uzun İhsan Efendi ise dayısı Arap İhsan tarafından ağır bir dille eleştirilir. Arap İhsan'ın gözünde yeğeni “yumuşacık kuştüyü döşeklerde çeledi uykusu uyuyan”, “miskin”, “dünyanın onda birini bile dolaşacak tıynetle [o]lama[yan]” (PKA: 20-22) biridir. İsmi dayısınıninkiyle aynı olmasına rağmen onun kadar atak ve yaşamda her istediğini gerçekleştirmiş bir “kahraman” olmayan Uzun İhsan Efendi, “Arap İhsan gibi olamama”, ona ulaşamama hâlini, Bünyamin'in şahsında rüyalarında gerçekleştirmeye çalışır. Dayının da içinde bulunduğu “uyanıklar âlemi” (PKA: 21), Uzun İhsan Efendi için “korkulası” bir yerdir. Dünyayı rüyalarıyla keşfetmeye çalıştığı için yeterince cesur olamadığını ifade eden Uzun İhsan Efendi, oğlu Bünyamin'e “[g]it ve benim göremediklerimi gör, benim dokunamadıklarına dokun, sevedediklerimi sev ve hatta, bu babanın çekmeye cesaret edemediği acıları çek. Dünyadan ve onun binbir halinden korkma” (PKA: 55) şeklindeki telkiniyle iç dünyasındaki çatışmaları da ifşa eder. Uzun İhsan Efendi'nin yanı sıra silik şahsiyetiyle “Bünyamin”, ölümsüzlüğü arayan Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayun'un Büyük Efendisi “Ebrehe”, domuz eti yiyerek dini kaidelere aykırı yaşayan “Hınzıryedi”, hiç uyumayan “Alibaz”, kilise zangoçluğundan lağımca ocağına terfi eden “Vardapet”, Venedik balyosunda kâtiplik yaparken cerrahlığa heves eden “Kubelik”, zengin bir tüccar iken tam altı kez yıldırım çarpmasıyla adı uğursuza çıkan ve her şeyini kaybedip dilenciler arasına karışan “Dertli” vs. de sıradan insanın sıradışı hikâyeleri ile romana renk katmaktadırlar.

Kitabü'l Hiyel'de "Eski zaman mucitlerinin inanılmaz hayat öyküleri" alt başlığında "eski zaman mucitleri" ile tarihsel geçmişe vurgu yapıldığı gibi, masalsi bir yapı, bilinmezlik / belirsizlik durumu, marjinal bir grup ve üstanlatı kurumuna karşı bir duruş sergilenir. Örneğin roman kişilerinden Yâfes Çelebi, Tophaneli'dir; bedesten esnafları ise ona Saraçhaneli derler. Mahlası Seyfi'dir, kılınc dövme sanatına heves etmiş, Zekeriya Usta'nın çırağı olmuştur. Daha sonra Tophane'nin Tersane Emirliği'ne bağlı olan kısmına dökümcü kalfası olur. Pozitif değerler açısından genelgeçer niteliklere sahip olmayan Yâfes gibi kişilerin varlığı -bunun diğer temsilcileri *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Bünyamin, *Amat*'ta Kırbaç Süleyman, *Suskunlar*'da Cüce Efendi olarak görülebilir-, Anar'ın romanlarında "seçkin" sanat anlayışının reddini ilan etmektedir.

Amat'ta bir grup acemi oğlandan biri olan karakullukçu Daniyal da sıra dışı hareketleri, geleneksel davranış biçimlerine uymayan aykırı tavırları ile kurmaca kişiler arasında dikkat çeker. "Emilio Santos" ile karşılaşınca dek, sürekli gülen, ıslık çalan, elleriyle usûl vuran, daima bir türkü mırıldanan, uzaktan bir nağme işittiğinde mutlaka raks eden, hora tepen Daniyal, ortak kabullerin dışına çıkan bu tür davranışlarıyla diğer yeniçeriler tarafından kışkırtılacak ve birçoğu arasında fesatla karşılaşacaktır. Kalbini sertleştirmek amacıyla aşçının yanına yamak olarak verilen Daniyal, ne yazık ki sakatlanıp yatağa düşmesine sebep olduğu aşçı yerine Tunus seferine götürülür. Sefer öncesi silah taliminde sol gözünü bir türlü yumamadığı için yarım saat boyunca nişan alan ve 15 adım ötesindeki testiye ıskalayan bu acemi oğlanın hayatı boyunca vuramadığı tek hedef bu olacaktır. Daniyal, Tunus seferinde işlediği cinayetten sonra somurtkan ve suratsız biri hâline gelmiş, daha nice sefere katılarak 53. Orta'nın en iyi nişancısı olmuştur. Başarılarından dolayı kendisine arkebüz yerine zırh delebilen yeni icat fitilli bir tüfek hediye edilen Daniyal'a bundan sonra "Fitilli Daniyal" denilir. Daniyal hayatında ilk kez can almanın verdiği duyguyla artık bezgin, bıkkın ve hiç gülmeyen biri olup çıkmıştır. Yeniçeri Ocağı'ndan firar ederek 42 gün sonra geri gelecek ve döndükten sonra herkese kendisini ilk öldürdüğü İspanyol'un ismi olan "Emilio Santos" olarak tanıtacaktır. Acemi oğlanı iken usta bir savaşıya dönüşen Daniyal'ın önceleri olumlu değerlerle yüklü o pozitif hayatı, kendi iradesi dışında gelişen olaylarla bambaşka bir hâl alacaktır. Bir hayatın yitimiyle şan ve şöhretin, hayatın anlamının da yitirildiği vurgusunu öne çıkaran Daniyal, ro-

manda ustalıkla çizilen bir figürdür. İyi ve saf olanın nasıl yozlaştırıldığı hikâyesi anlatılırken, Daniyal'ın tekelinde devlet, ordu gibi üstkurumların eleştirisi de yapılmaktadır.

Puslu Kıtalar Atlası'ndaki Uzun İhsan Efendi gibi Bünyamin ve Ebrehe, *Kitabü'l Hiyel*'deki Yâfes Çelebi ve Kara Calûd, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki Ölüm, *Amat*'taki Kırbaç Süleyman, Daniyal, *Suskunlar*'daki Cüce Efendi gibi kişiler kendini gerçekleştirme sorunu yaşarlar. Görüldüğü gibi romanlarda öne çıkan figürler, ne resmî tarihteki özel adlar ne toplumsal unvanlara sahip yüksek tabakadan insanlardır. Romanlarda postmodern edebiyat anlayışının da etkisiyle ikincil ya da önemsiz gibi görünen, ötelenen kimseler ve kitleler öncelikli hâle gelmekte; kimlik-siz olana, gündelik hayata yakın olana imtiyaz tanınmaktadır. Sahne artık onlarındır. Sıradan insanın hikâyesi sayesinde bütünün ya da genelin yapısı hakkında da hüküm verebilmek olası görünmektedir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Kostantiniye'nin dört bir yanını dolaşan Bünyamin'in sokak aralarında karşılaştığı alt kültür grubuna mensup kişilerin uzun uzadıya anlatımıyla okur, ötelenen ve önemsiz kabul gören bir kesimin canlı tanığı olur:

Minarelerin şerefelerindeki müezzinler avuçlarındaki saatlere bakıp elleri kulaklarında ezan vaktini beklerlerken, Kostantiniye uyanmadan az önce, yüzünde sayısız yara izinin altında sadece kendisinin bildiği bir kimlik taşıyan genç adam kentin tam ortasında amaçsızca dolaşıyordu. Onu önce kara hırsızlar²² gördü. Sırtlarında çalıntı eşya dolu torbaları, kemerlerinde binbir kapıyı açan maymuncuklarıyla işlerinden dönen bu adamlar, Tanrı'ya şükredip bir yandan da pirleri Mirdesenk Sehpernebî'nin adını otuz dokuzluk tespihleriyle zikrederlerken onu şüpheli gözlerle süzdüler. Zihnini tarumar eden düşünceler nedeniyle o gece uyuyamayan delikanlıyı gören ikinci esnaf, cellat taifesiydi. Bellerinde asmaya, kesmeye, boğmaya mahsus kementler, baltalar, şifreler ve ipler taşıyan çiraklar, kalfalar ve cellatların bizzat kendileri, sekiz yüksek görevlinin o gece kesip tuzladıkları kellelerini bir çuvala koymuş, saraydan gelecek katırları bekliyorlardı. Horozlar ötmeye başladığında bu kez onu kulamparalar görmüştü. Fiili livata esnasında aletlerine sürecekları yağın bulunduğu kutucukları zar gibi yerde yuvarlayıp barbut oynayan bu adamlar, delikanlıyı tepeden tırnağa süzdüler. Mahmutpaşa'da dolaştığı sırada, ağlayan gülen, takla atan, amuda kalkan, ağzı salyalı beli zincirli deliler tarafından farkedildiği zaman artık sabah ezanları okunuyordu. Mebunlar ve utanmaz oğlanlar ise binbir naz ve işveyle kırıtp göz süzdükleri gence davetkâr gözlerle ve edalarla bakıp ona ücretlerini fısıldadılar. Esnaf ilk müş-

²² Vurgulamalar bana aittir.

terilerini dolaplarına ve dükkanlarına buyur etmeye başladığında, para sandıklarını artık taşımaya başlayan Ermeni sırik hammalları onu sezinleyip arkalarına bakar bakmaz, değerli yüke nezaret eden muhafızların elleri yatağanlarına gitmişti. Tahtelkale’de gündüz sarraf ve gece kumarbaz olan her kim varsa, kafasında binbir düşünce taşıyan delikanlı önlerinden geçer geçmez, “Vay vay vay! Altının ayarını diliyle anlayan ve bir atışta düşüş düşüren efendimizin hayatını demek bu genç kurtardı” dediler. Ticaret hanlarının önünden geçerken pencerelerde, yedi iklim dört bucaktan gelen her milletten tüccarın renk renk serpuşları görüldü. Darülfülül, kebab ve darçın satan tüccar, adülkahir, kakule ve zencefil alan simsara, “Vay canına! Bire alıp on bire satan Efendi demek hayatını bu gence borçlu” diyor ve enfiye kutusunu pazarlık ettiği adama uzatıyordu. Güneş, usturlabların on altıncı kertesine yükseldiği zaman, bütün büyülerin tuttuğu anda, delikanlının aniden Uzunçarşı’nın bir sokağında belirip çöplükteki kara kedileri ürkütmesi, sihirbazlarca uğur telakki edilmedi. Müneccimler usturlablarına bakıp güneşi bu kez yirmi birinci kertede gördüklerinde Bayezid Camii minarelerine tırmanan müezzinlerin hepsi cemaatin öğle namazı için aptes aldığı çeşmeden bu delikanlının su içtiğini farkettiler. Camidekiler ikinci rekâtlarını kılmaya başladıklarında, Büyük Efendi’nin hayatını kurtaran bu genç, sahafılar tarafında görüldü. Dillerinde ve parmaklarında yazı yazarken yaladıkları mürekkebin karasını taşıyan bu adamlar, delikanlı dükkanlarının önünden geçerken esrareniz şeyler fısıldadılar. Bünyamin o gün Kostantiniye’nin dört bir yanını dolaştı. Hanlara hamamlara, kahvelere külhanlara, camilere dükkanlara girip çıktı. Agâhlar ve ahmaklar, âlimler ve cahiller, külahçılar ve madrabazlar, sahtekârlar ve batakcılar tarafından defalarca görüldü, sezildi, seçildi, farkedildi (PKA: 123-125).

Romanlarda hayat hikâyeleriyle öne çıkan sıradan kişilerin yanı sıra alt kültüre ait çeşitli meslek gruplarıyla ya da toplumdaki sosyal statüleriyle arka fonda kullanılan kesim, metindeki çeşitliliği arttırdığı gibi varlıklarıyla üstün değerli yapıların yadsınmasını da desteklerler. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda geçen “forsalar, çingeneler, külhaniler, bıçkınlar, kıptiler, korsanlar, esir tüccarları, tellallar, kabadayılar, gülamlar, köçekler, kopuklar, dilenciler, acuzeler, casuslar, cellatlar, hırsızlar, haydutlar, azılı katiller, hademeler, takla atıp ney çalan kambur cüceler, kulamparalar, deliler, me bunlar, ahmaklar, cahiller, madrabazlar, sahtekârlar, külahçılar, batakcılar, tefeciler”; *Kitabü’l Hiyel*’de “kalfalar, ayakçılar, hadsiz hesapsız amelesi, Tatablalı divaneler, kopuklar, demkeşler, ayyaşlar, oyunbazlar, kalles madrabazlar, aşifteler, buhtancılar, hafiyeler, eli kanlılar, meymenetsizler, amansızlar, nemrutlar, zorbalar, hunharlar, cadılar, umacılar”; *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde “kabadayılar, vampirler, dedeler, nineler, devler, periler, büyücüler, cüceler, hırsızlar, yankesiciler, üfürükçü-

ler, karanlık şahıslar, hortlaklar, ağalar, hamallar, kocakarılar, çöpçatanlar, acuzeler, aşifteler, haramiler, kasaplar, kâhyalar, hafifmeşrep kadınlar; *Amat*'ta “tefeciler, deliler, zindan kâtipleri, meyhaneci, köçekler, aylakçılar, cellatlar, katiller, kundakçılar”; *Suskunlar*'da “demkeşler, köçekler, muğbeçeler, kocakarılar, tefeciler, dilenciler, bıçkınlar, kopuklar, kabadayılar, hırsızlar, zorbalar, yeniyetmeler, düzenbazlar, fırıldakçılar” vb. bunlar arasındadır.

Puslu Kıtalar Atlası'nda işlevsel kullanılan “dilenciler loncası” örneğinde, bulunduğu yüzyıl ve işleyiş biçimi itibariyle alt kültüre ait meslek gruplarından biri olarak bu örgütün yapısı, Anar'ın renkli kaleminden türlü özellikleriyle işlenir. Bu lonca, Osmanlı Devleti'nde 15. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan, esnaf ve zanaatkârların örgütlenerek oluşturdukları “esnaf loncası”ndan hareketle kurgulanmış bir yapılanmadır. Romanda bir altkültür grubu olan dilenciler, tıpkı diğer meslek grupları gibi kendi aralarında örgütlenmiş, işleyişiyle, otokontrol mekanizmasıyla tam bir organize yapı oluştururlar. Üstün değerli yapıların yadsınması ve marjinal olanın öne çıkarılmasının bir diğer örneği –metinde alışıldık, bilinen, belli kaideleri olan, nitelikli işler gören- “dilenciler loncası”nın örgütsel ve sistematik yapısıyla sunulur. Osmanlı Devleti'nde hükümet memuru, asker ya da yargısal-dinsel bir unvanı olmayan herkesin bir esnaf loncasında kayıtlı olma zorunluluğu bulunmaktadır.

Robert Mantran'ın verdiği bilgiye göre “yüksek kişilerin evlerinde yaşayan köleler, [a]zınlık halkların rahipleri, [b]ir miktar Müslüman ve yabancıların hizmetindeki azınlıklar, nihayet herhangi bir şekilde sınıflandırılmayan ve ‘sınıfsız’ diye adlandırılacak kimseler –ipsiz sapsızlar, serseriler, dilenciler²³ vb.- yani Müslüman veya diğer hayır kurumları sayesinde yaşayabilenler, bu basitleştirilmiş tasnifin dışında kalmaktadırlar” (1990b: 1). Bu bilgiye dayanarak, esnaf loncasından muaf tutulan ve “sınıfsız” olarak nitelenen dilenciler grubunun, metinde loncaya “dâhil” edildiği, hatta şirketleşerek marjinalden kurumsal nitelikli bir yapıya dönüştüğü söylenebilir. Ancak 17. yüzyılda yaşamış Evliya Çelebi, Seyahatnamesi'nde zaten dilencilere özgü böyle bir esnafın varlığından bahseder. Evliya Çelebi, 17. yüzyıl ortalarında İstanbul'da dilenci esnafına mensup yedi bin kişi bulunduğunu, pirlерinin Şeyh Hafî olduğunu belirtir. Seyahatname'de dilencilerin dış görünüşleri uzun uzadıya tasvir edilirken, bir geçit töreninde bir grup dilenci ve şeyhlerinin Alay Köşkü önün-

²³ Vurgu bana aittir.

de bir ağızdan dua etmeleri anlatılır (Gökyay, 1996: 226-227). Mehmet Demirtaş'tan edindiğimiz bilgiye göre, her ne kadar uygulamada önemli aksamalar olsa da Osmanlı başkentinde dilenciler, belli bir nizama bağlı olarak faaliyet göstermek zorundadırlar. Dilenciler gelişigüzel dilenemedikleri gibi, her isteyenin dilenmesi de mümkün değildir. Dilenmelerinde kanunen bir engel bulunmayan bu dilenciler de esnaf olarak kabul edilir ve bir loncaya bağlı olmak zorundadırlar. Diğer tüm esnafalarda olduğu gibi dilencilerin bir loncaya bağlı olmadan dilenmeleri, nizama aykırı sayılmaktadır (Demirtaş, 2006: 84). Osmanlı tarihine bakıldığında, anlam genişlemesi yoluyla “esnaf” sözcüğünün zamanla “lonca üyeleri, zanaatkârlar ve tüccarlar”ı ifade etmeye başladığı görülür (Mantran, 1990a: 327). Metinde dilenciler loncası da “esnaf” olarak tabir edilmektedir (PKA: 109).

Esnaf loncalarının bütün üyelerinin aynı mesleki düzeyde ve aynı toplumsal mertebede olmadıkları gibi romandaki dilenciler arasında da tam bir hiyerarşi vardır. Kendine özgü töreleri vardır (PKA: 110). Yine Demirtaş'tan aktardığımız bilgiye göre, dilenciler loncasının genel karakterine bakıldığında, dilencilerin bağlı bulunduğu, atama ile göreve gelen ve “başbuğ” adı verilen bir “dilenci kâhyası” mevcuttur. Kâhya, dilencilerle yakından ilgilenir, sağlık durumlarını takip eder, onlar için imaretlerden çorba ve fodla gibi yiyecekler temin eder (Demirtaş, 2006: 85). Romanda çıktığı seferden aldığı yaralarla tanınmayacak hâlde dönen Bünyamin, dilenciler loncasına kayıt olmuş ve loncanın en kıdemsizi olarak Utarid adındaki kâğıtçının çıraklığına verilmiştir. Ayrıca Bünyamin'in baş amiri Alemsattı adındaki bir başgediklidir. Bu adam, kâğıtçıbaşı, göygoycubaşı²⁴, kasideci başı²⁵ ve âmâbaşından da sorum-

²⁴ Demirtaş “goygoycular” hakkında şu bilgiyi verir: “İstanbul’da belirli dönemlerde daha planlı bir şekilde ortaya çıkıp dilenen bir kesim daha vardı ki; bunlara *Goygoycular* denirdi. Bunların en önemli özellikleri, her iki gözlerinin de kör olmasıydı. Goygoycuların İstanbul’da ilk defa ne zaman ortaya çıktıkları kesin olarak bilinmemekle birlikte, Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılmasından sonra olduğu tahmin edilmektedir. Goygoycular, daha çok her sene Muharrem ayının gelmesiyle birlikte dilenme işini daha örgütlü bir şekilde yapmaya başlardı. Dörder beşer kişilik guruplar halinde caddelerde, sokaklarda ve mahalle aralarında dolaşarak ve çeşitli kasideler, mevlitten beyitler ve mavallar okuyarak para, çeşitli gıda ve giyim eşyası toplarlardı. Bunlar kör oldukları için kendilerine kör olmayanlar nezaret ederlerdi” (2006: 91).

²⁵ Demirtaş “kasideciler” hakkında da şu bilgiyi verir: “*Kasideciler*, dilenciler arasında en kolay kazanç elde eden kesimlerden biriydi. Bazıları camilerde aşir ve kaside okuyarak, cemaatin dini duygularını istismar etmek yoluyla onlardan para alırlardı. Bunlar aynı zamanda Kur’an’ı tahrif ettikleri için cemaatin tepkisine ve şikâyetlere yol açmaktaydılar. Kasidecilerin bir bölümü dışarıda faaliyet göstermekteydiler. Akşam ezanına yakın saatlerde ortaya çıkarak mahalle aralarında ve kalabalık mekânlarda, iş yerlerinin ve çarşıların bulunduğu yerlerde dilenirlerdi. Bu grupların dilenme yöntemleri ilahiler ve kasideler okumak biçimindeydi. Sokaklarda yüksek sesle kasideler, naatlar ve mevlitten beyitler okuyan bu dilenciler daha çok Mekkeli, Medineli Araplardı” (2006: 90-91).

ludur. Alemsattı'nın yardımcısı ise Öterbülbul adındaki bir inmelidir (PKA: 113). 17. yüzyılda şeyhin zaman içinde silinmesi, yönetsel ve uygulamaya yönelik unsurun dinsel unsura ağır basması “kethüda”nın esnaf loncasının gerçek başkanı olmasına yol açmıştır (Mantran, 1990a: 348). Dilenciler loncasında kâhyanın yerini kethüdanın tam olarak ne zaman aldığı bilinmemekle beraber, 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren “dilenci kethüdası” ifadesine arşiv kayıtlarında rastlanmaktadır (Demirtaş, 2006: 88). 17. yüzyılda geçen romandaki Hınzıryedi ise, dilenciler loncasının kethüdası olarak görev almakta, tarihsel belirsizliğe alternatif sunmaktadır. Görüldüğü gibi loncadaki bu hiyerarşide görev alan herkes, dilencilik mesleğinde öne çıkan ve toplumda insaf, acıma, yardımseverlik ve dindarlık duygularını ateşleyen kimi fiziksel özelliklerine göre tanımlanmışlardır. Çünkü dilencilik mesleğinde yoksul, engelli ve hırpani görünüşlü olmak geçer akçe sayılır. Dilenciler loncasındaki kıdemli zevatın “aksakallı pir” (PKA. 113) namıyla anılması da Osmanlı Dönemindeki esnaf birliklerinin oluşumunda dinsel tarikatların rolünü çağırıştırır. Osmanlı tarihinde bazı esnaf loncaları, Müslümanlar nezdinde saygıya sahip bir kimseyi lonca piri saymışlar, bu yolla manevi kökenlerin gücünü de yadsımamışlardır. Metinde dilenciler arasındaki hiyerarşide en yüksek seviyeye yerleştirilen şahısların “pir”lik mertebesinde görülmesi, yüceltilen ve üstün değerli yapıların yönünü de değiştirir. İnsanların vicdani duygularını sömürerek haksız kazanç elde eden, düzenbozucu nitelikleriyle öne çıkan, en eski çağlardan bu yana çoğu kez görmezden gelinen, kaçınılması gereken, toplumun dışına atılan, hatta cezalandırılan ve toplumda sosyal bir problem olarak kabul gören dilencilik, romanda asırlar öncesine dayanan kurumlaşmış bir oluşum, “garip ama renkli bir dünya” (PKA: 110), hatta bir “sanat” (PKA: 108) olarak kaydedilmektedir.

Esnaf loncalarının malın nasıl işleneceği, kalitesi, üretilme safhası, işçilik masrafları, maliyeti vs. içeren kendilerine has tüzüklerinin olduğu bilinmektedir. Esnaf loncasına ait bu kaidelerin bir örneği de dilenciler loncasında görülür. Dilenciler loncasının işleyişine bakıldığında, kanunen dilenmelerinde her hangi bir sakınca bulunmayanlar için devlet tarafından “cerr kâğıdı” adı verilen bir dilenci tezkeresi düzenlenir ve bunlar ayrıca defterlere kaydedilir. Ruhsatlı dilencilerin defterlere kaydedilmeleri ise kıdem sırasına göre yapılırken, bu kişiler hakkında ayrıntılı bilgilere ulaşma imkânı da elde edilmiş olurdu. Dilenci defterlerinin asıl nüshası kadıda, bir

nüshası da subaşında bulunur (Demirtaş, 2006: 85). Romanda tasvir edilen koskoca ve kapkalın lonca defteri ise o kadar ağırdır ki, özel olarak yaptırılan rahlenin üzerine konar konmaz tahtalar gıcırda; “[i]lk sayfaları Latince, sonraları Rumca ve nihayet Osmanlıca olan bu defter, fetih öncesi ve sonrası dilencileri tarafından özenle saklanmış, asırlar boyunca ulustan ulusa, nesilden nesile geç[miştir]” (PKA: 106).

Esnaf arasındaki rekabeti önlemek, esnaf ile devlet arasındaki ilişkileri düzenlemek, dayanışma ihtiyacı vs. gibi temeller üzerine kurulan loncaların metindeki paradisi dilenciler loncası üzerinden yapılır. Dilencilik mesleğinin püf noktaları, lonca mensuplarının grup dayanışması ve iş bölümü, dilenme yöntem ve teknikleri, dilencilik eğitimi gibi konulara dikkat çekerek dilencilik mesleğinin nice ayrıntısına değinen Anar, bunu absürd ve mübalağalı bir dille aktarmaktadır:

Acındırıp sadaka koparma sanatının dehaları olan bu ahali, her biri gerçek birer yaratıcılık eseri olan sayısız yöntem ve üslup geliştirmişti. Hatta bazıları mesleğin püf noktalarını anlatan kitaplar yazıp tecrübelerini gelecek nesillere miras bırakmışlardı. Gerçekten de loncanın kütüphanesi üstad dilencilerce yazılan hesaba gelmez kitapla doluydu. Bu kitaplar dilenme tarzları yanısıra, genellikle kaside ve maval besteleri, yetmiş iki ulusun darphanesinde basılan paraların katalogları, sadakayı arttırmak amacıyla bedende bir hasar yaratmanın usullerini gösteren cerrahi kitaplarından ibaretti. Tıp kitapları elbette ki loncanın resmi cerrahlarına aitti. Bu acımasız adamlar, Anadolu’nun çeşitli yerlerinden getirilip Hınzıryedi’ye satılan çocukların kollarını bacıklarını kırıp tenlerinde derin yaralar açarak dilenciler ordusuna yeni neferler kazandırıyorlardı. Cerrahların yanısıra lonca sarrafları toplanan paralar içinde şüpheli olanları inceliyor, sikkelerdeki altın ve gümüş oranlarını elkimya işlemleriyle tespit ettikten sonra hasılatı muhasebecilere teslim ediyorlardı. Paraları inanılmaz bir hızla sayan bu görevliler ise yekünü gelir gider defterine işleyip o günkü sadakaların hepsini kethüdaları Hınzıryedi’ye veriyorlardı. Dilencilerin tembel, âtıl ve hevessiz kişiler olduklarını savunanların, aslında ne kadar yanıldıklarını anlamaları için gelip de loncaya bir göz atmaları yeterdi. Çünkü onlarda gündüz vakti gözlenen bezginlik ve uyuşukluğun tersine, bu esnaf, geceleri sadece birkaç saat uykuyla yetinerek karınca- lar gibi çalışıyordu (PKA: 108-109).

Dilenciler loncasının varlığı, tekelden yola çıkarak bütünün / genelin hakkında hüküm verilebilme iddiasını da destekler niteliktedir. Bu konuyu şöyle açabiliriz: Osmanlı Devleti’ndeki yaşam koşullarına bakıldığında, bireyin tek başına yaşamasına izin verilmediği görülür. Cemaate dayalı bir toplum yapısı, İslamiyet’te bireycilik anlayışının olmamasından kaynaklanmaktadır. Toplumsal yaşamın hemen bütün kai-

delerinin dinsel temelli olması da bunu kaçınılmaz yapar. Birkaç istisna dışında tüm halkın esnaf loncası adı altındaki meslek örgütlenmelerine kayıtlı olma zorunluluğu, hem bireyin cemaatten soyutlanmasını imkânsız hale getirmekte hem de hükümete tebaası hakkında denetim kolaylığı sağlamaktadır. Gayrimüslimler bile bu ve benzeri örgütlerin etrafında toplanmak zorundadırlar. Müslüman ya da gayrimüslim olsun herkes, önce dinî ya da etnik, sonra mesleki bir zümreye aittir. Bu cemaatler, mensubu olduğu üyelerinin gündelik hayatını garantiye alacak olanaklar da sağlamaktadırlar. Örneğin herhangi bir cemaat, kendine bağlı üyesini dış tehditlere ya da hükümetin kimi müdahalelerine karşı koruma vasfı taşıyabilmektedir. Dolayısıyla yerel yaşamda kendilerine kolaylık sağlayan bu cemaatlerin varlığı sayesinde insanların birey olmak gibi bir kaygıları da yoktur. Osmanlı Dönemindeki “cemaat” anlayışı, romanda farklı bir perspektiften sunulur. Bu kez yok sayılan, ötelenen bir altkültür grubunun –dilencilerin- mesleki bir birlik oluşturmaları –cemaatleşmeleri- söz konusudur. Bir lonca içerisinde organize olmuş dilencilerin yaşantısını renkli ve zengin bir içerikle sunan Anar, alt metinde Osmanlı’daki cemaat kültürünün dilenciler arasına bile sirayet edebileceği yolunda bir okuma yapılmasına olanak tanımaktadır.

Romanlarda sıradan insanın ve altkültür gruplarının yanı sıra tarihsel mekânlar da bu kitlelerin gündelik yaşamına uygun seçilir. Osmanlı devlet kurumları gibi üst mertebeye özgü mekânların kullanımı az olmakla birlikte, roman kişilerinin hikâyelerine açılım sağlama ya da onları sekteye uğratma işlevi dışında bir fonksiyonları yoktur. Aslolan, roman kişilerinin varoluşlarını pekiştiren ve bu anlamda işlevsel kullanılan mekânlardır. *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki “meyhaneler, yeraltında gizli odalar, viraneler, zindanlar, gizli geçitler, kuytu sokaklar”; *Kitab-ül Hiyel*’deki “kerhaneler, batakhaneler, meyhaneler”; *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde “yatakhaneler, köyler, kasabalar, çarşılar, mağaralar, dehlizler, karla kaplı doruklar, derin uçurumlar, tehlikeli geçitler, mabetler, viraneler, kiraathaneler, kulübeler, meyhaneler, pavyonlar, mandıralar”; *Amat*’taki “tersaneler, kahvehaneler, hamamlar, meyhaneler”; *Suskunlar*’daki “mevlevihaneler, ürkütücü zindanlar, çetelerin barındığı karanlık hanlar, köle pazarları, çalgılı kahvehaneler, meyhaneler, bitirimhaneler” de kenarda kalmış bir kesimin yaşantısına dair ipuçları veren yerler olarak dikkati çeker.

Disiplinlerarası ilişki ile birlikte metinlerdeki çok katmanlılık / çok anlamlılık da öne çıkmakta, “edebiyat” kurumunun özerk yapısı farklı disiplinlerle parçalan-

maktadır. Edebî olan, kendi sınırlarını aşarak pratikte tarih, sosyoloji, felsefe, psikoloji, edebiyat teorisi gibi disiplinlerle etkileşime geçmektedir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda felsefeden, dinler tarihinden, Osmanlı şahsiyetlerinden, divan edebiyatından, efsanelerden, masal motiflerinden, tıp tarihinden; *Kitab-ül Hiyel*'de bilim tarihinden, felsefeden, psikolojiden, edebiyat teorisinden; *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde din felsefesinden, sinemadan, Fransız tarihinden, Yunan mitolojisinden, Hıristiyan inancından, resim sanatından; *Amat*'ta kutsal kitaplardan, Batı müziğinden, Batı tarihinden, Batı felsefesinden, tıp ilminden, masallardan, efsanelerden; *Suskunlar*'da tasavvuf-tan, *Tevrat*'tan, *İncil*'den kimi dayanaklarla metinler zenginleştirilir. Saf edebî anlatımın varlığı, birbirinden farklı disiplinlerle bir araya getirilerek sentezlenir.

2.5. İdeolojik İşlev

Yeni tarihselcilik, bir dış eleştiri kuramı olarak metinlerde, geçmişin bugünün tarihî ve kültürel çevresi temelinde yeniden kurgulandığını öne sürer. Dolayısıyla metinler, dönemin politik güçlerinin empoze ettiği değerler ve alışkanlıkların bir süreği ya da bir eleştirisi olarak boy gösterirler. Erkek egemen söylem biçiminin, devlet kurumlarındaki güç ilişkilerinin, deyim yerindeyse “büyük balığın küçük balığı yuttuğu” bir iktidar mekanizmasının hâkim olduğu bir yapı, Anar metinlerinin eleştiri ekseninde yer alır. İdeolojik işlevin tanımlanmasına yönelik yapılacak söylem analizi ile söz konusu güç ilişkilerinin varlığı ve işlevi de gün yüzüne çıkacaktır. İktidarı elinde bulundurma isteği, antik çağdan bu yana mit, söylence, destan, masal, halk hikâyesi gibi kurgusal türlerde her zaman gündeme gelmiştir. Anar'ın romanlarında iktidarı arayan kişilerin emellerine ulaşmada sarf ettikleri “olağanüstü çaba” ya da ellerinde olan iktidarın devamını sağlama noktasında yapılan sıradışı davranışlar ince bir mizahla ele alınır. Roman kişileri, iktidara ulaşmada her türlü çabayı gösterir ve yaptıkları hareketlerden ödün vermezler, eylemlerini sonuna kadar sürdürürler. Kendi eylemlerini gerçekleştirirken karşıt gücü göz ardı ederler. Anar'ın romanlarında iktidar mekanizması birkaç yolla sorgulanır. Bunları şu başlıklar altında görmek mümkündür:

1. Devletin işleyiş mekanizmasına yönelik eleştiriler

1.1. Kanunlar

1.2. Yanlış / sert politikalar

- 1.3. Bürokrasinin işleyişi ve yozlaşmış kurumlar
- 1.4. Fesatlık, hile, iltimas, haraç, rüşvet olayları
- 1.5. Geleneksel kabuller
2. Efendi-köle ilişkisi
3. Fiziksel güç mekanizmaları
 - 3.1. Askeri güç
 - 3.2. Parasal güç
 - 3.3. Eril / cinsel güç –kadının yokluğu-
 - 3.4. Bilginin gücü
 - 3.4.1. Stratejik bilgi
 - 3.4.2. Tıp bilgisi
 - 3.4.3. Makine bilgisi
 - 3.4.4. Kara ilimler
 - 3.4.5. Boşluğun gücü
4. Doğanın gücü
5. Metafizik / Tanrısal güç
6. Psikolojik güç / Korku
 - 6.1. Fiziksel görünümün etkililiği
 - 6.2. Hurafeler
 - 6.3. Batıl inanışlar
 - 6.4. İlâhî dinlerin yaptırım gücü
7. İktidar - ölüm / ölümsüzlük ilişkisi
 - 7.1. Ölüm
 - 7.2. Ölümsüzlük tutkusu
 - 7.3. Zamanın döngüsellliği
 - 7.4. Öldürme eğilimi
8. Pozitif değerlerin yıkımı

Anar'ın dört romanının tarihsel arka planını oluşturan Osmanlı Dönemi'nde de tebaanın hemen her davranışını kontrol eden, her olası tehditi sindiren, tahakküm altında topladığı insanların kendi ideolojik söyleminin olmasını istediği kişilere dönüştüren bir iktidar anlayışından söz edilebilir. Ahmet Yaşar Ocak Osmanlı Devleti'nin resmî bir ideolojisinin olmadığını öne süren savlara karşı şu yanıtı vermektedir:

Eğer bir devletin kendine ve dünyaya, diğer devletlere bakışını şekillendiren, iç ve dış siyasetini yönlendiren, idarî ve kurumsal yapısını, teşkilatlanmasını biçimlendiren, yukarıdan oluşturulmuş temel bir zihniyeti varsa ve bu, topluma değişik kanallarla empoze ediliyor, bu ideolojiyi paylaşmayanlar şu veya bu şekilde itham edilip cezâî müeyyidelere mâruz bırakılıyorsa, modern çağın eski Sovyet Rusya'sındaki, Nazi Almanyası'daki ve Çin'deki kadar sistematik ve rafine olmasa da, onun bir "resmî ideoloji"si var demektir. Nitekim Osmanlı Devleti'nin de, adına ister "resmî ideoloji", ister "imparatorluk ideolojisi" densin, böyle bir ideolojisi vardı (2004: 76-77).

Tabii ki bu ideoloji tepeden inme, belli bir çevrenin bir günde oluşturduğu bir ideoloji değildir. Süreç içinde iç ve dış şartların etkisiyle oluşmuştur. Her şeyden önce "devletin bekası" için böyle bir yönelim gerekmektedir. Hatta bu ideoloji, Ocak'ın vurguladığı üzere "Osmanlı hânedânının kendi mensuplarına karşı bile acımasız olabilen, 'nizâm-ı âlem' diye kavramsallaştırdığı iç düzeni için, kendi çocuklarını bile feda edebilen bir ideoloji[dir]" (2004: 78). Osmanlı Devleti'nin ideolojisi bir inanç ideolojisidir. Hatta bu ideoloji "İslamiyet"ın kaideleri çerçevesinde şekillenmiştir. İslamî söylemin diplomatik yazışmalarda bile kullanılması bunun en açık delilidir. Devletin resmî ideolojisinin esasları inanca dayalı bir sistem olarak ortaya çıkınca dolayısıyla "devlet" kavramı da kutsallaştırılmış, "kutsal devlet" anlayışı resmi ideolojinin söylemlerinden biri hâline gelmiştir. Yine bu konuda Ocak'ın sözlerine değinmekte yarar var:

Din ancak devlet sayesinde ayakta kalabileceğine göre, bir anlamda devletin bekasına hizmet eden bir araç olmaktadır. [D]ikkat edilirse, şeyhülislâmlık gibi, İslâm'ın Osmanlı İmparatorluğu'ndaki en yüksek makamı, hiçbir zaman bir ruhanî otorite merkezi olamamış, devlet buna kesinlikle müsaade etmemiştir. Bu yüzden şeyhülislâm Divan-ı Hümâyûn'a bile üye kabul edilmeyen bir bürokrat olarak kalmıştır. Onların azil ve tâyini padişahların yetkisindedir. Bu, Osmanlı İmparatorluğu'nda İslâm'ın devlet hâkimiyet ve kontrolünde olduğunu gösterir. O hâlde inanç olarak İslâm'ı kuvvetle öne çıkaran Osmanlı Devleti, sıra onun kurumlaşmasına geldiğinde, onu devletin hâkimiyetine sokmakta tereddüt etmemiştir. Bu yüzden, "*Osmanlı Devleti'nde her şey devlet içindir; din de devlet içindir*" ifadesi, yanlış bir ifade değildir. Hatta İslâm, yerine göre hem iç hem dış politikada bir siyaset aracı olmuştur (2004: 80).

Anar, tarihe başvurarak resmî ideolojinin söylemi üzerinden iktidar mekanizmasının temel zihinsel yapısını gözler önüne serer. Osmanlı tarihinden seçilen pasajlarla daha başta, idare şekli mutlak monarşi olan bir devlet sisteminin otoriter

gücünü romanlarına malzeme eder. Romanlara konu olan ve resmî tarihte de geçen Osmanlının saltanat makamı üzerinde biraz durmak gerekir. Diğer devletlerde olduğu gibi Osmanlıda da yönetim şekli başta din olmak üzere gelenek, kültür, coğrafi, ekonomik vb. faktörlerle biçimlenmiştir. Buna göre, Osmanlı hanedanında iktidarı elinde bulunduran padişah, bu yetkiyi yaşamı boyunca sürdürür. Öldükten sonra ise oğlu, kardeşi gibi onun soyundan gelen biri tek başına iktidar sahibi olur. Osmanlıda 36 padişah 623 sene hüküm sürmüştür. Sakaoğlu'nun verdiği bilgiye göre, padişahlığın kimliğini en belirgin ve yetkin biçimde ilk temsil eden, adını taşıyan “Kanunname” ile Fatih Sultan Mehmet'tir (1451-1481). Fatih Kanunnamesi'ne göre, ülke padişahın mülkü, mülkünde yaşayanlar da kullarıdır. Ülkeyi ve halkı dilediği gibi yönetmekte özgürdür. Şeriatla sınırlı gözüke de en geniş anlamda her gücün ve yaptırımın kaynağıdır. Adına hutbe okunur, para kesilir, dilediğine uygun gördüğü görevi de cezayı da verir, yargısız “siyaset” edebilir (astırır, kestirir). “Ferman”, “Hatt-ı Humayun”, “Hatt-ı Şerif” denilen yazılı buyrukları yasa sayılır. Onlar için “kendi” yerine “zat-ı şahane” (en yüce ve saygın kişi) deyimini kullanılır, huzurlarına çıkanlar yer öperler, sorularına “Hünkârım”, “padişahım”, “Haşmetmeab, “Şevketmeab” diye söze başlayıp yanıt verirler. Padişahlar ayrıntılı törenler ve protokollere katılırlar. Tebdil gezerler. Ayrıca “Hanedan-ı Âl-i Osman” (Osmanoğulları), “Devlet-i Âliye-i Osmaniyye” (Yüce Osmanlı Devleti), “Memalik-i Mahrusa-i Osmaniyye” (Osmanlı ülkeleri), “Kavanin-i Osmaniyye” (Osmanlı yasaları), “Tevarih-i Âl-i Osman” (Osmanoğullarının tarihleri), “saray-ı humayun”, “mekteb-i şahane” gibi örneklerde olduğu gibi, ülke, kurumlar ve kavramlar ya hanedanlarıyla ya da doğrudan kendileriyle ilişkilendirilir. Tek ve eşsiz oldukları her vesileyle hatta tek kubbeli-tek mekânlı köşkleriyle bile vurgulanır, sofraya tek başlarına otururlar. Tarih, her padişahla yeniden başlar; ölenin atamaları, buyrukları geçersiz sayıldığından her saltanat değişikliğinde ülke genelinde bir “tecdid-ibka” (yenileme-yerinde bırakma) işlemi kaçınılmaz olmaktadır (Sakaoğlu, 2000: 11-13). Bu monarşik idare şeklinde padişah, “sadr-ı zam” (vezir-i azam), “Rumeli ve Anadolu kazaskerleri”, “defterdar”, “şeyhülislam”, “kaptan-ı derya”, “nişancı” gibi belli başlı üyeleri olan bir divan heyetiyle hareket eder ve buna “Divan-ı Hümayun” denir. Daha sonra II. Mahmut zamanında kaldırılacak olan bu kurumun yerine, nazırlıklar (bakanlıklar) kurulacaktır. Anar'ın romanlarında da başta hükümdar-tebaa ilişkisi üzerinden olmak üzere, iktidar yapının pek

çok varyantı ile anlam üretme yoluna gidilir. Bu, günümüz koşullarına sirayet eden bir yapının oluşum aşamalarına da ışık tutmaktadır.

Osmanlı Dönemi içerisinde geçen romanlarda kimi zaman padişahların adları bile anılmazken, bazen de Osmanlı iktidarının merkez kişisi varlığıyla olayların akışını değiştirebilmektedir. Romanlarda tarihsel süreçteki bilinen iktidar yapılarının etkisi sürmekle birlikte, bunların daha arka planda kaldığı gözlenirken, iktidar tutkusuyula yanıp tutuşan ve varlığını kanıtlamaya çalışan roman kişilerinin ön plana çıktığı görülür. Ki “padişah” olmak gibi bir gairesi olmayan bu kişilerin asıl tutkuları, farklı yollardan sonsuz güç ve sonsuz yaşamı elde etmekte birleşir. Roman kişilerinin iktidara farklı yollardan ulaşma çabalarına geçmeden evvel, öncelikle dış çerçevedeki dönemin iktidar yapısının görünümü ile devlet mekanizmasına ilişkin yapılan eleştiri ele alınacaktır:

Devlet, iktidar merciini uygulamaya koyduğu kanunlarla pekiştirir. Kimi zaman uygulanan yanlış politikalar, devletin içdinamiğini sarsıcı boyutta olabildiği gibi trajikomik bir görünüm de sergiler. Olayların dış çerçevesinde devlet mekanizmasına yönelik eleştiri, kanunlar, göz ardı edilenler, yanlış ve sert politikalar, bürokrasi, yozlaşmış kurumlar, fesatlık, iltimas, haraç ve rüşvet olayları üzerinden tartışmaya açılır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Efraim tarafından padişahın izniyle kurulan “Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayûn”, casuslar tarafından dünyanın dört bir yanından edinilen ve stratejik niteliğe sahip bilgilerin yer aldığı bir kurum olarak devlet açısından son derece önemlidir. Sonraki padişah döneminde, gizlilik esasına dayanan bu yapılanmanın gerçekliği kuşkuyla karşılanacak ve bu nedenle teşkilat işlevini –doğrudan ya da olması gerektiği gibi- yerine getiremeyecektir. İstihbarat eksikliği nedeniyle çıktığı seferlerde yenilmeye başlayan ordu ile zevk ve sefaya düşen imparatorluk, -son Büyük Efendi Ebrehe'ye kadar- sağduyulu Büyük Efendi'nin yönlendirmeleri sayesinde eski gücünü korumaya devam eder. Bunun için hattatlara yazdırılan sahte ferman ve emirnameleri kullanan Büyük Efendi, 20. ve 21. yüzyıl Türkiye'sindeki “derin devlet” mekanizmasının bir prototipi sayılabilir.

Kitabü'l Hiyel'de “Mora isyanı baş gösterip de Ortadoksların ruhanî reisinin Patrikhane kapısında ipe çekildiği yıllarda” (KH: 71-72) yani II. Mahmut devrine tekabül eden yıllarda, Dersaadet'te Rumların isyan edeceklerinden korkulduğu için

herkese silahlanması emredilir. Devletin sert politikaları sonucu halkın içine düştüğü trajikomik durum şöyle anlatılır:

Bu emri yerine getiren halk da birer piştov alıp, hemen her yerde ve zamanda, gece yarısı cami avlusunda, gün ortasında pazarda, sabah kahvesi içerken kıraathanede, akşam namazı kılarken mescidde gerekli gereksiz silahlarını patlatmaya başladı. Öyle ki, piştovu olmayanlar erkek sayılmıyordu. Bu yüzden eli ayağı tutmayanlar bile baskıya dayanamayıp birer silah edindiler. Dersaadet, keyif için atılan silahların vel-vesiyle inlerken kimi karısını, kimi de çocuğunu kazayla vurdu. [K]aza kurşunlarıyla tam dokuzbin can telef olmuştu ki, eğer denildiği gibi Rumlar isyan etselerdi bu kadar zayıat verileceği şüpheliydi (KH: 72).

Görüldüğü gibi kısa bir süreliğine de olsa halka dilediği zaman silah kullanma imtiyazı tanınması, önlem alındığı düşünülen güç durumdan çok daha büyük kayıplar verilmesine yol açmıştır. Dış güçlere karşı devletin uyguladığı bu yanlış politika, kaza kurşunlarına kurban giden yerel halkın yitimine, dolayısıyla iç kuvvetin zayıflamasına sebep olmuştur.

Osmanlı Devleti'ndeki uygulamalarından biri de kanun gereği saçların ne uzatılması ne de tamamen kesilmesidir. Kişiler kimi zaman kanuna ve şeriata uymayan davranışlar sergileyerek aykırı tavırlarıyla dikkat çekerler. *Kitab-ül Hiyel*'de Calûd efendisinin tüm uyarılarına karşın, cinsel iktidarına vurgu yapan ve kadınları deliye çeviren kıvırcık ve uzun saçlarını kazıtmaya bir türlü ikna olmaz.

Anar'ın romanlarında iktidar mekanizmasının bir süreği olan bürokrasinin ve yozlaşmış kurumların da eleştirisi yapılır. *Kitabü'l Hiyel*'de Zencefil Çelebi'nin Babîâli'ye giderek debbâbeyi kabul ettirme çabaları, ironik bir söylem biçimi yaratır. Romanda devlet kurumlarında çalışan üst düzey yöneticilerinin birtakım gereksiz kural ve işlemleri öne sürerek işleri zorlaştırmaları, iltimas, rüşvet gibi etik olmayan yollardan hareket etmelerinin ağır eleştirisi yapılırken, devlet kapısının zorluğunu ve en üst mertebeye bir türlü ulaşamamanın verdiği eziyet, buna maruz kalan kişilerin içine düştükleri gülünç durumla anlatılır. İktidarı elinde tutanlar yetkilerini sonuna kadar kullanırken, mecazi söyleyişle “mühür kimde ise Süleyman odur” anlayışı hüküm sürmektedir. *Kitabü'l Hiyel*'de Zencefil Çelebi ve Yâfes Çelebi'nin devlet erkânında karşılaştıkları türlü engeller, mührü elinde bulunduran üst düzey yöneticiler topluluğu tarafından gerçekleştirilir. “[Debbâbeyi] Babîâli aracılığıyla padişah[a] duyurmak, savaş aracının ihtira beratını almak, ayrıca onun tüm imalat haklarını kendilerine veren ve bu iş için gerekli donanımı ve parayı sağlayan bir ferman ko-

parmak” (KH: 24) amacıyla yola düşen Zencefil Çelebi, yaşadığı bürokratik süreç sonrasında, divane taifesi arasından giderek cinler âlemine göç eder. Devlet idaresinde süregelen bu örgütsel yapının varlığı, Zencefil Çelebi’nin trajik sonunu da hazırlamaktadır:

Devlet dairesine girer girmez onun mutlu hayatı artık bitmişti. Çünkü içerideki kalem efendileri, cahiliye devri boyunca Kâbe’de bekleyen putlar kadar kımlısız ve kayıtsızdılar. İstidasını bir mülazıma uzattığında, hayatını bir keşmekeşe dönüştürmek için son adımını atmıştı: Ricası dikkate alındı ve kendisinden bir hüccet istendi. Çünkü debbâbenin kendilerine ait olduğunu Galata kadısı huzurunda ve şahitler nezdinde ispatlamaları gerekiyordu. Yüz akçe harç yatırdıktan bir hafta sonra aldığı hücceti teslim ettiğinde evrakları mülazım tarafından şakirdlerine havale edildi. Adambaşı onar akçeyle bu engel aşıldıktan sonra ikinci ve birinci halifelere erişilince bahşişin miktarı da yükseldi. [Komşu mahallede oturan ve rüşvet verilen arslancıbaşı sayesinde] İki haftaya kalmadan evraklar daire kâtibine yükselmişti. [Ç]elebi, [k]âtibin istediği kulluk akçesini karşılayabilmek için saatini sattı. Ne var ki evrakları bu kez de telhisçide takıldı. [Satılan ev karşılığı] Altınların elliyedisi zahmeti için telhisçiye verildikten sonra nihayet sadrazama giden yol açılmış, ama aradan haftalar, aylar geçmişti. [S]adrazam amedî kalemine bir yazı yazdırmış ve müneccimbaşıdan bir zayıce, yani evrakları okumak için eşref saati bildiren resmî bir yazı istemişti. Bu, devletin kaderini değiştirebilecek olan bir icad hakkında isabetli bir karar vermek için gösterilen bir titizlik olmalıydı. Ama mevsim, yağmur mevsimiydi ve hava kapalı olduğu için müneccimbaşı yıldızları uzun süre gözleyemediğinden zayıceyi üç hafta sonra gönderdi. Evrakların okunacağı eşref saat, bir sonraki ayın yirmibirine düşen cuma günüydü. Fakat cuma günleri tatil olduğundan müneccimbaşıdan bir zayıce daha istendi. Sonunda iş uzadıkça uzadı ve nihayet sadrazam evrakları okuyup tarihçi kalemine gönderdi. Ne var ki tarihçi, sadrazamın verdiği karara tarih atmak için üç altın istiyordu. [Babasının dilenerek kazandığı üç altınla] Ertesi sabah tarihçi kalemine giderek tezkiresini aldı. Evrakı okuyunca her şeyin bittiğini anlayıverdi: İstidası sadrazam tarafından, Bayezid’deki Hiyel Kalemi’nin reisi Uzun İhsan Efendi’ye havale edilmişti (KH: 24-26).

Yâfes Çelebi de tıpkı Zencefil Çelebi’nin girdiği keşmekeş gibi türlü sıkıntılardan geçerek -bu kez düşahî ve zülkarneyn topları için- devlet ricalinin peşine düşer. Sonunda “sayısız makam ve mercinin derkenarı, ilâm isteği, havale mührü, harç damgası, kuyruklu ve kuyuksuz sahlarıyla dolu istidasını” (KH: 38-39) alıp Bayezid’deki Hiyel Kalemi’ne doğru yola koyulur. Harç, bahşiş, kulluk akçesi talepleri ile keseleri soyulan Yâfes Çelebi ve Zencefil Çelebi, otorite karşısında ezilmekte

ve hedeflerine ulaşmada tek çıkar yol olarak yasa dışı yollara başvurumaktadırlar. Tıpkı onlar gibi diğer ricacılar da,

arzuallerini toplamak için çavuşbaşının binadan çıkmasını abartılı ve debdebeli bir edeple bekl[emekte], kimi mazharının kabulü için gerekli duaları terennüm e[tmekte], kimi dikkati çekerek bir an önce okunmasını sağlamak için evrakına gül-yağı sür[mekte], bazıları ise usturlarla güneşin yüksekliğini ölçerek eşref saatin ge-çip geçmediğini denetl[emektedir] (KH: 39).

Görüldüğü gibi bürokraside halk tabakası ile devletin ileri gelenleri arasındaki ilişkide krizler meydana gelmekte, astın üste tabi olması kaçınılmaz görülmektedir. Romanda, güncel yaşayışta da görülen devlet kurumlarındaki kişilerin bitmek bilme-yen tuhaf –hatta gülünçlük derecesine varan- istekleri, biraz abartılı, biraz da alaysı bir dille aktarılmaktadır. Örneğin, *Kitabü'l Hiyel*'de aradan haftalar, aylar geçtikten sonra, meramını sonunda sadrazama ulaştırabilen Zencefil Çelebi'nin aldığı yanıt, kendisi kadar okuyucuyu -hatta anlatıcıyı- da şaşırtır. Sadrazamın müneccimbaşından evrakları okumak için eşref saati bildiren bir resmî yazı isteğine hiçbir anlam vereme-yen anlatıcı da bu durumu “devletin kaderini değiştirebilecek olan bir icat hakkında isabetli bir karar vermek için gösterilen bir titizlik olmalı” (KH: 26) şeklinde yorum-lar. Anlatıcı/yazarın bu tavrı devletin çabasını haklı göstermeye çalışan iyimser bir tutum gibi görünse de yönetici kesimle inceden inceye alay edilmektedir.

Romanlarda bürokratik yapının, yozlaşmış kurumların içinden yükselen bir değer bilmezlik olarak fesatlık, hile, iltimas, haraç ve rüşvet olayları da öne çıkmak-tadır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda dilenciler loncasının Utarid adındaki ustası, “dışinden tırnağından arttırarak Tahtelkale'de bir ve Ayasofya'da iki caminin gediğini almış-tı[r]. Bunlardan son ikisi, cami hademeleriyle rüşvet konusunda henüz bir anlaşmaya varılmadığı için tehlikeli[dir]” (PKA: 114). Bir şirket hâline dönüşen dilenciler lon-cası, aksakallı pirlere en kıdemsiz dilencilere kadar hiyerarşik bir yapıya sahip olduğu gibi, Kostantiniye içinde rüşvetle paylaşılan mekânlar, loncanın gelir elde ettiği kaynaklar olarak öne çıkar. *Kitab-ül Hiyel*'de Alemdar Mustafa Paşa'ya karşı başlatılan yeniçeri ayaklanmasında Babiâli'de cereyan eden olayları daha yakından görmek isteyenlere Kuledibi'ndeki yangın gözcüleri, kuleye çıkmak isteyen meraklı-lardan onar akçe haraç toplarlar (KH: 45). *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde de “kılbazlar” ve “yardakçılar”, ne kadar ağır, afili ve fiyakalı bir dayı olduğunu muhitindekilerden dinlemeyi pek seven kabadayının, sunî ipek gömleğinin ne kadar görkemli, tespih

şaklatışının ne kadar şaşaalı olduğunu söylemekte ve rica minnet çıkardığı hadiseleri anlatmasını istirham etmektedirler (EH: 8-9). *Amat*'ta Daniyal'ın güler yüzüne her baktıklarında yutkunan yeniçeriler, onun mırıldandığı gazellere, kopardığı kahkahalara dayanamadıkları için kalbini sertleştirmek amacıyla onu aşçının yanına yamak verirler. Onlar fesatlıklarından “belki de bu huzur abidesi karşısında çatır çatır çatı[amaktadırlar]” (A: 130). Yine *Amat*'ta gönlüne göre fiyat belirlemesin diye gemi bezirgânının mallarına narh (resmî makamlarca belirlenen fiyat) konulmasına rağmen bezirgân, rüşvetle bazı hatırlı kişileri araya sokup devlet kapılarını aşındırarak, geminin denize açılmasından itibaren her on dört günde bir mallarının fiyatlarını on yedide üç yükseltme izni koparır (A: 31). Bu çark, devletin en üst kademesinden en alt kademesine kadar tüm kurumlarında işleyen sistemin bir parçasıdır yalnızca. Osmanlı dönemi tekelinde ortaya konan bu çarpıklıklar, her dönemde kimi kurum ve kuruluşların başvurduğu bir yol olmakla birlikte, Anar'ın romanlarında bu toplumsal bozulma kara mizah yoluyla okuyucuya aktarılmaktadır.

Anar, “geleneksel kabuller”de direten ve yenilik karşıtı olan kesimin eleştirisini de yapar. Bu bir anlamda iktidar yapının denetlemeye, otoritesini korumaya, gücünü ve yetkisini sürdürmeye yönelik alınan tedbirlerden yalnızca biridir. *Kitab-ül Hiyel*'de Yâfes Çelebi'nin “makası andıran kılıç” tasarısı, çevredeki esnaf ve kılıç ustaları tarafından “kepazelik”, “geleneksel usullerin reddi”, “mertlikle bağdaşmazlık”, “örf ve adetlere karşı gelme”, “zanaata bid'at getirme” (KH: 11) olarak algılanır. “Kalleş usta” ilan edilen Yâfes Çelebi, kurulu düzene karşı gelmiş, yeteneği sayesinde yapabilecekleri ile çevresindekiler tarafından dışlanarak gediği elinden alınmıştır. Geleneksel kabulleri benimsemiş bu kesim bundan sonra da onun yenilik adına uygulamaya çalıştığı her tasarımı göz ardı edecek, onu toplumdan soyutlayacaktır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde ise geleneksel kabullerin bir süreği olarak matematik, fizik, kimya gibi pozitif bilimlerin diğer bilim dallarından daha önemli ya da üstün addedilmesinin eleştirisi yapılır. Edebiyat, resim, müzik gibi güzel sanatların bu “pozitif” –eskilerin deyişiyle “müspet”- bilimler karşısındaki marjinal konumu –ki aksi yönde “negatif” ya da “menfi” anlam alanına giren, hatta bilim bile sayılmayan bir alt gruptan söz edilebilir- tartışmaya açılmaktadır. “Güneşli Günler” hikâyesinde okullarda okutulan “resim” dersi bu marjinal grubun temsilinde diğer pozitif bilimlerle kıyaslanırken bu üst konum “eril” ve “dişil” öğeler üzerinden aktarılmaktadır:

Artistik ve ahlâkî değerlere asırlar boyu bir türlü erişemedikleri için bunlar uğruna bir ömür harcamayı enayilik olarak gören ve güzelliği üretmek yerine onu para, şiddet ya da kurnazlıkla elde etmeyi fazilet sayan insanların ülkesindeki okullarda, en az rağbet gören ve pek ciddiye alınmayan bir ders de resimdi. Hakikaten, oğlanların en çok korktukları dersler, matematik, fizik ve kimyaydı. Bu dersleri veren hocaların kibirden burunları harman yeli savurur, afur tafurlarından yanlarına varılmazdı. Bu yüzden attıkları tokatlar bile talebeler için bir anlam taşırdı. Matematik ve fizik gibi dersler, ayakları yere sağlam basan, oturaklı, gerçekçi, yani hesabını kitabını bilen insanların işiydi. Oysa resim, fuzulî bir meşgale, gergefle nakış işlemek gibi kadın harcı beyhude bir çaba, hayalperest bir serseri mesleği idi. İşin doğrusu, Sağır'ın o güne dek gördüğü ve tanıdığı insanların neredeyse tümü, hesap kitap işlerini erkeğe, güzelliği ve onu üretmeyi de kadına yakıştırır, ikincisini aşağılamak bir yana, üstelik onu kirletmeyi ve lekelemeyi de marifet sayarlardı. Belki de güç tutkusunun insanı vardıracağı yegâne yer, erkeklik ve onu kullanmanın en kaba yolu olan şiddetti. Gel gör ki şiddetin en yalın biçimi, güzel olan, belki de dişil bir şeyi parçalamak ya da kirletmekti; bu da elbette insanda güçlü olduğu duygusu uyandırır (EH: 24-25).

Geleneksel kabuller içerisinde sorgulanan bir anlayış da “muhafazakâr düşünce tarzı”dır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki “Ezine Canavarı” hikâyesinde, muhafazakâr insan hayatının haklı görünme çabaları ile onun içinden çıkan bir değer [!] olarak “dedikodu”nun yayılma alanı Anar'ın perspektifinden sunulur. Ezine, “örf ve âdetlerin fertleri yönettiği”, “derin bir iç dünyası ve yüce duygular gibi sıkıntılardan” uzak, “dünya ve insanlar hakkındaki bütün hükümleri önceden verip bunları geleneklerinde yaşatan”, “vicdan denilen baş belasından kurtulmuş” bir kasaba (EH: 174) olarak, kendi içlerine kapalı, var olan durumlarını korumaya meyilli ve değişime karşı dirençli insanlardan oluşur. Bu “cemaat” tarafından “kesin, sarsılmaz ve sağlam” hükümlerin çiğnenmesi, kabul edilmemesi yahut kendiyle hesaplaşıp onların yerine yenilerinin koyulması “hem gereksiz hem de tehlikeli bir macera” olarak algılanır. “Doğru”yu nasıl olsa örf ve âdetler göstermekte, bu yüzden kişinin bunun üzerine düşünmesine, dolayısıyla “vicdan”a da gerek kalmamaktadır. Bu yüzden çoğunluk yanlısı olan bu kasabanın, içinde yaşadığı “cemaat” tarafından ayıplanıp cezalandırılması da tek korku ögesi olarak öne çıkar. “Diğerleri”nin düşünceleri ve sözleri insan hayatına yön verince, kasabada yaşayanların “av” olma potansiyellerini “avcı” olmaya dönüştürme çabaları da “kendini gerçekleştirmenin en kolay ve en akıllıca yolu” (EH: 174-175) addedilmektedir. Bu insanlar içinde yaşamının ve “güçlü” olmanın en temel kuralı “başkalarını korkutup boyun eğdirmek [...], insanların kusurla-

rını araştırıp bularak onları ayıplama fırsatına erişmek, bu kuvvetli tehdit kozunu bir kez ele geçirdikten sonra cemaatten atılma korkusunu başkalarına yaşatmak, [i]nsanların günahları ve kabahatleri hakkında bilgi biriktirmektir” (EH: 175). Dört kız kardeşin dört erkek kardeşe ve kızların anası ile oğlanların babasının da birbirleriyle evlenecekleri haberi kasabada duyulunca “muhafazakâr taşra ahalisi” bunu coşkuyla karşılar:

Tıpkı belirsizliğe tahammül edemeyen, düzen, ahenk, denge peşinde koşan riyazat ve mantık üstatları gibi kasabalılar da bu hayırlı olaydaki muhteşem simetriyle kendilerinden geçmişlerdi. [B]üyükler, ortancalar ve küçükler aralarında, ama en güzeli ebeveyn de birbirleriyle nikâh kıyacağına göre, tabiatıta hüküm süren “benzer benzeri çeker” kanunu her yerde olduğu gibi Ezine’de de cereyan etmiş, âleme yön veren kuvvetlerin kaideye ve usturuba uyarak saat gibi tıkır tıkır işlediği böylece bir kez daha ispatlandığı için muhafazakâr taşra ahalisi dilşâd olmuştu (EH: 181).

İktidar mekanizması “efendi-köle” ilişkisi üzerinden de beslenir. Osmanlı Dönemi’nde “hukuki kişilik sahibi bireyler olarak zikredilmeyen bir insan kategorisi daha vardır, bunlar da kölelerdir” (Mantran, 1990a: 102). Öncelikle sarayda, padişahın emri ve gözetimi altında yaşayan kölelerden söz edilebilir. Bunlar ya harem dairesindeki kadın köleler (cariyeler) ya padişahın kişisel hizmetinde olanlar ya da yönetimin herhangi bir biriminde ona bağlı olarak çalışanlardır. Bunlar içinde erkek köleler kimi zaman çok önemli mevkilere gelebilmiş, aynı şekilde kadın köleler de tahtın varisi olacak bir şehzade dünyaya getirdiklerinde hele ki şehzade tahtın başına geçtiğinde devlet işlerinin yönetiminde bile söz sahibi olabilmişlerdir. Bu köleler, ya savaşlardan esir alınarak ya satın alınarak ya da erkek köleler için devşirme²⁶ usûlüyle saraya getirilmektedirler. Saray dışında da varlıklı kimseler, servetlerine göre istedikleri sayıda köle alabilmektedir. Bu talebi yüksek kadınlı erkekli köleler, İstanbul’un esir pazarından satın alınmaktadır. Köle ticareti Osmanlı’da tamamen Yahudilerin elinde olmakla birlikte, devlet bu alanda mali denetim uygulamakta, köle satışları vergiye tabi tutulmaktadır (Mantran, 1990b: 106). Esir pazarlarına getirilen kölelerin ise kuzey ve doğu bölgelerinden temin edildiği görülür:

15. ve özellikle de 16. yüzyıldan beri Batı ve Orta Avrupa artık Osmanlı İmparatorluğuna yalnızca istisnai olarak köle sağlıyorduysa da, buna karşılık köle ticareti Karadeniz’in kuzey ve doğu kıyılarından itibaren gelişmiştir. Kırım Tatarları aracılığıyla

²⁶ Devşirme yöntemi, Balkanlardaki Hristiyan ailelerden toplanan çocuklara dayanmaktadır. Genellikle 5 yaşından küçük olan bu çocuklar, belli sayıdaki ev başına bir tane olmak üzere devşirilmektedir. Bu uygulama 17. yüzyılın ikinci yarısında önemini yitirmiştir (Mantran, 1990a: 102).

la ve İmparatorluğun doğu sınırlarının arzettiği olanaklar sayesinde; özellikle Güney Rusya, Kafkasya ve Gürcistan bölgeleri artık bu insan cinsinden malın sağlayıcıları haline gelmişlerdir. Rus, Gürcü, Çerkes, Mingreliyali, Abazalar bu ticaretin başlıca malzemesini oluşturmaktaydılar (Mantran, 1990a: 103).

Puslu Kıtalar Atlası'nda Ebrehe'nin Bünyamin'i getirdiği esirciler hanındaki tüccar, Tatarlardan 12.500 filuriye alınan, ahu gözlü, kiraz dudaklı, yaşları taş çatlasa on yedi olan on bir Rus kızından bahseder (PKA: 161).

Tarihsel verilere bakıldığında, köle satışının “Esir Hanı”nın dışında yapılması da yasaklanmıştır. Bunun nedeni devletin ticareti daha kolay denetleyebilme isteğidir. Romanlarda “Esir Pazarı”, “Esirhane” gibi kurumların varlığı ile iktidar ilişkileri güçlendirilir. Uygulamalardan biri de satışa çıkartılan kölelerin gayrimüslimler tarafından satın alınmalarının yasaklanmasıdır. Ancak bu yasak zamanla hafifletilmiş, bir Türk'ün gayrimüslimin hesabına köle alması yaygın bir şekilde uygulanır hâle gelmiştir (Mantran, 1990b: 108). *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Venedik balyosunun kâtipliğini yapan Kubelik, meyhaneden çıkıp sarhoş kafayla bir esir gemisine binip sızıp kalınca olanlar olur. Venedik sefaretinde görevli olduğunu anlatmaya çalışsa da kimse onu dinlemez. Sonunda esir pazarında satışa sunulur. Venedik balyosu, kâtibini kurtarmak için mezata gelmiş, Hıristiyanların köle alması yasak olduğundan bu iş için bir Müslümanla anlaşmıştır. Ancak balyosun bu köleyi almaya niyetli olduğunu bilen aracılar, mezata adamlarını sokup fiyatı durmadan arttırırlar. Sonunda balyos, Kubelik'i bin iki yüz filuriye, yani ud çalıp ustaca rakseden bakire bir çerkes dilberi fiyatına satın alır (PKA: 24). Gayrimüslimin köle alma yasağından, malın niteliğine göre değişen köle fiyatlarına kadar esir ticaretinin kimi kuralları, romanda mizahi bir dille işlenmektedir. *Kitabü'l Hiyel*'de gençliği artık geride kalan ve tasarılarını gerçekleştirmek için bir yardımcı arayan Yâfes Çelebi, ilk iş olarak esir pazarında güçlü kuvvetli bir köle aramaya başlar. Güçlü kölelerin akıllı olmayıp, akıllıların sıksa olduğu bu Esirhane'de mezata çıkan kölelerden 14 yaşındaki Calûd, dev gibi görünüşü, 5 yıl önce buluğa ermişliği ve sünnetsiz oluşuyla herkesi ürkütüp kaçırmış, sonunda çok ucuza Yâfes Çelebi'nin olmuştur. Yâfes Çelebi, Calûd'u bir “güç kaynağı”, “gövdesinin bir parçası” olarak görecektir, “sahip olduğu bu iktidar [onun] düşgücünü elbette azdıracak, onu artık adamakıllı yoldan çıkaracaktı[r]” (KH: 49). Yâfes Çelebi'nin “sahip olduğu güç isteklerini kamçulamış, iktidar tutkusu bütün zihnini kaplamıştı[r]. Nasıl ki Calûd onun bir parçasıysa deniz canavarı [tasarladığı tahtelbahir] da

onun gövdesinin bir uzantısı olacaktı[r]” (KH: 50). *Amat*'ta sefere çıkacak kalyonun tehlikeli yolculuğunda başlarına geleceklerden habersiz gemi taifesi -yani köleler- ile yalılarda yaşayan kana susamış “nazik adamlar” -yani efendiler- arasındaki ilişki de ironiktir. “Kanla beslenen kibar beyzadeler”in “ayaktakımı” olarak gördükleri kulları sayesinde beylik yaşantılarını nasıl idame ettirdikleri, yeniçeri ortasının en kıdemli zabiti olan çorbacının neferlerine söylediği sözler aracılığıyla gözler önüne serilir:

Keskin nişancı olduğunuz için mevcudu bulunduğunuz ortadan seçilen sizler, artık bu geminin tüfenkçilerisiniz. Gecenin bu saatinde kibar adamlar yalılarda, köşlerde ve kasırlarda uyuyup rüyalarında cariyelerin peşlerinde koşarlarken sizler, uyanık olarak buradasınız. Çünkü kan dökülmesi gerekiyor. Dilerim ki, dökülen sizin kanınız olmaz. Biliyorum ki, döktüğünüz kanı siz değil, yalılarda yaşayan ve şiir yazıp sizi hakir gören nazik adamlar içecektir. Kostantiniye'nin kibar insanları kanla beslenir, ama siz değil! Bu yüzden siz onlardan temizsiniz! Ancak kan görünce bayılan ve vahşetten nefret eden bu beyzâdeler, sizleri daima ayaktakımı olarak gördüler ve göreceklerdir. Onların ruhlarının ve vicdanlarının temiz olması için, bizzat sizler, ellerinizi çamura sokacaksınız. Getirdiğiniz ganimetin neredeyse hepsi, bu kibar efendilerin kesesine girecektir. Ocağımızın kanunu odur ki, onların içmesi için sadece kan dökmeyecek, ayrıca şu koca Kostantiniye'nin sokaklarında dönüp sizin suratınıza bile bakmadıkları zaman onlara tahammül de edeceksiniz! Şairler mersiye, destan, gazel yazacak. Ne ile mi? Mürekkeple değil elbette! Kanla yazacaklar ve ünlerini ebediyete kadar sürdürecekler! Sizden istenen de bu: Kostantiniye'ye kan getirin! (A: 36)

Çoğu kurumda ya da toplulukta olduğu gibi deneyim, rütbe, mal, mülk ya da mevki sahibi insanların diğerlerine nazaran daha fazla imtiyaza sahip oluşları *Amat*'ta gemi mürettebatı arasındaki ast-üst ilişkisinde de vurgulanır. Özellikle rüzgâra doğru ilerlerken gemi sürekli dalgaya bindiği için sallanmakta, bu sallantı geminin kıç tarafında daha az hissedildiği için kıdemliler ve gedikliler kıç altında yatıp kalkmaktadırlar. Tayfa tarafından bu durum adaletsizlik olarak görülmekte ve daima zabıtlere kin ve kıskançlıkla bakılmaktadır. Ayrıca çukur güverteden seyir güvertesine de zabıtlardan izin alındığı takdirde çıkılabilmekte, bu da tayfalar arasındaki hoşnutsuzluğu ve isyan duygularını arttırmaktadır (A: 41). Romanda rütbeye göre gemi mürettebatına tahsis edilen yerler şöyle anlatılmaktadır:

Tayfanın ancak izin alarak girebildiği seyir güvertesinin bir üstünde, yani kıçaltının sancak tarafında bulunan kaptan kamarasının hemen bitişiğindeki kamara, rütbece kaptandan sonra gelen altı zâbite tahsis edilmişti. Kırbaç Süleyman ve Ali Reis sayılmazsa, seyir zâbiti Abuzer Reis, gemi hekimi, odabaşı ve topçubaşının yaşama

alanı burasıydı. Rütbece daha aşağı bazı gedikliler, yani sancak, iskele ve pruva zâbitleri, topçu başçavuşu, yeniçerilerin iki ustası ve üç başeskisi, vardiya çavuşları, gemi bezirgânı, kahya ve hayret-i mucip bir şahıs olan gemi kâtibi ise kış tarafın alt dehlizinde yatıp kalkıyorlardı (A: 43).

İktidarın inşası ya da korunması aşamasında, nasıl ki devletler fiziksel bir güç unsurundan faydalanıyor ya da olası tehditlere karşı askerî birlikler oluşturuyorsa, romanlarda da ilk olarak iktidarın otoritesini sarsan ya da onu pekiştiren bir etki olarak “fiziksel güç” öne çıkmaktadır. Dolayısıyla iktidarın ya da resmî ideolojinin sürekliliğini sağlamak için her türden fiziksel gücün aracılığına başvurulabilmektedir. Metinlerde de “askerî güç”, “parasal güç”, “eril / cinsel güç”, “bilgi gücü” gibi bunun çeşitli örnekleriyle karşılaşılır.

Osmanlı Devleti askerî bir karaktere sahip olmakla birlikte, padişahın şahsî hizmeti altında olan her şey gibi “ordu” da bunun en bariz kanıtıdır. Anar’ın romanlarında “iktidar mekanizması”nın ilk kez gündeme geldiği örnek de “askerî güç” kavramı üzerinden Alibaz’ın şahsında somutlanır. *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki Alibaz, düşman mektepteki çocuklar tarafından kısırılıp dövüldükten sonra akranlarıyla bir araya gelir ve bir çete, diğer bir deyişle bir çocuk “ordu”su kurar. Mektepteki hocasının kendisine verdiği ve “Turan kahramanı Efrasiyab”ın maceralarının anlatıldığı kitap, onun hayatında bir dönüm noktası olur. Efrasiyab’ın kahramanlıkları, hiç uyumayan Alibaz’ın “gündüz düşleri”dir artık (PKA: 61). Efrasiyab, Alibaz’ın gıpta ettiği, yerinde olmak istediği kahramandır. Bu yüzden de kurduğu çocuk ordusu için canla başla çalışır, Efrasiyab’ı düşünmediği zamanlarda ya arkadaşlarıyla güreş tutar ya da savaş hileleri tasarlar. Çocuklardan oluşan bu çete, gerçek çeteleri ya da askerî birlikleri aratmayacak cinsten örgütlenmiştir. Mektepten çıkar çıkmaz Galata surları dışında bir arsada toplanmakta, ağaç dallarını eğip bükerek ateşte kurutup kırışlar, düzgün ağaç dallarından mızraklar, teneke parçalarından yatağanlar yapıp tavuklardan yoldukları tüyleri oklarına bağlamakta, cüz keselerini de taşla doldurmaktadırlar. Karargâhları da iç Azap kapısı yakınlarındaki bir yangın yerine kurdukları derme çatma bir çadırıdır. Alibaz’ın kırmızı mürekkebe batırıp beyaz bir beze bastırarak oluşturduğu el izi sancakları olmuştur. Ağaç dallarını, barut tozlarını, teneke parçalarını kullanarak yaptıkları oklar, çivili mızraklar, yatağanlar, taşlar ve humbaralar vs. sayesinde, düşman mahallenin çocukları ile olası bir savaşta her türlü ekipmana sahiptirler. Hatta atış talimleri, güreşler ve resmî geçit törenleri yaparlar. Ancak metin-

de her seferinde bu ordunun mensuplarının “çocuk” olduğunun vurgusu yapılır: Barut tozlarını kullanarak hazırladıkları humbarayı, kerpiç bir duvarın dibinde denediklerinde şiddetli patlamanın etkisiyle o kadar korkmuş, o kadar pısmışlardır ki, arkalarına bile bakmadan kaçmaya başlarlar. Aralarındaki birlik bozulmuş, işledikleri kabahatin büyüklüğü karşısında dehşete kapılıp çil yavrusu gibi dağılmışlardır (PKA: 62). Hatta düşman mevzisinde saldırıya uğrayıp kaçamadıklarında “[b]azıları silahlarını atıp ağlamaya başlamıştı[r]” (PKA: 63). Arap İhsan’ın devasa yatağanını savurup savaş narası atarak ilerleyen Alibaz’ı gören düşman ordusu, üstün konumdayken bir anda her şeyini bırakıp kaçır. Elindeki yatağanla düşman çadırını yerle bir eden ve tek başına bir orduyu defeden Alibaz, arkadaşları arasında artık bir yiğit, nam-ı diğer “Efrasiyab” olarak anılacaktır. Olağanüstü kahramanlıklarıyla bir efsaneye dönüşen Efrasiyab gibi Alibaz da arkadaş çevresinde efsanevî bir kahramana dönüşecektir. Alibaz’ın eriştiği mertebe anlatıcı/yazarın destansı ve mübalağalı anlatımıyla sunulur:

O, bütün müstakbel savaşların galibiydi. O, bütün kalelerin, palankaların ve hisarların fatihi, bütün yiğitlerin başbuğu, bütün kötülerin düşmanı, bütün acizlerin koruyucusuydu. O, Efrasiyab’tı. Dünyanın gelecekteki fatihi, yiğitlerin omuzlarında taşınan kahraman, cesareten başka hiçbir kalkana, serbazlıktan başka hiçbir silaha ihtiyaç duymayan bir cengâverdi. Evet, hiç kuşku yoktu: Efrasiyab’tı o (PKA: 63).

Alibaz fiziksel güç gösterisi sayesinde çocuklar arasında itibar kazanır. Komşu mahalleyi bozguna uğrattıktan sonra Alibaz’ın önderliğinde gittikçe büyüyen “çocuk ordusu” yeni düzenlemelerle küçük çapta “askerî devlet” statüsüne kavuşur. Çocuk ordusuna civar mahallelerden de yeni neferler kazandırılır. Orduya mensup olan çocukların isimleri ve sicilleri bir defterde kayıt altına alınır. Karargâhtaki çadır büyütülür ve içine bir taht yerleştirilir. Yapılan toplantılarda verilen hükümler de çocuk söylemine uygun şekilde düzenlenir. Buna göre yutmalı oyunlardan onda bir vergi, kimi oyunlar için de meydan kirası alınacaktır. Adaletsizliği ve mızıkçılığı önlemek için ise oyunların kuralları saptanıp kanunlara karşı gelen oyunbazlar cezalandırılacaktır. Oyun kuralları özenle kâğıtlara yazılırken üstüne de “Haliç’in ve Boğaziçi’nin hakamı, Azap, Meyyit, Kürkcü, Yağkapanı, Karaköy, Kireç, Tophane ve Kule Kapıları’nın koruyucusu, Galata’nın bütün hazinelerinin sahibi Efrasiyaboğlu Alibaz Efrasiyab Hanın” tuğrası işlenir (PKA: 64). Babası bellediği Uzun İhsan Efendi’ye zabitler tarafından yapılan eziyeti ve evlerinin yerle bir edilmesini gören Alibaz, güvendiği kırk

beş yiğidi yanına alarak “bu acımasız dünyada artık acımasızca savaş[maya]” (PKA: 65) karar verir. Silahlarını kuşanıp savaş tekerlemeleri söyleyerek yola koyulan Alibaz ve çetesi, Eyüp’teki oyuncakçı dükkânlarındaki “kaynana zırlıklarını, hacıyatmazları, zıp zıpları” (PKA: 66) talan ederler. Kaymakçıların ve şekercilerin olduğu yerler de patlatılıp soyulduğunda, bütün dükkânlarda kırmızı mürekkebe batırılmış bir çocuk elinin izi görülecektir. “Etfal İsyanı” (PKA: 116) olarak tarihe geçtiği söylenen bu çocuk ayaklanmasında Alibaz’ın çetesi, dilenciler için de bir tehdit unsuru hâline dönüşür. Görüldüğü gibi bir grup çocuğun bir araya gelerek oluşturdukları bu yapılanma, belli bir çatı altında taşkilatlanan ve hukukî yaptırımları olan bağımsız bir “devlet” hüviyeti kazanmıştır. Ancak baskın, soygun, haraç ve dilencilere yönelik saldırılarıyla giderek “eşkıyalığa” soyunan çete, dış etkenler sonucu kaba kuvvetin öne çıktığı eylemlerle yozlaşmaya yüz tutar. Tüm mensupları çocuklardan oluşan bu örgütlenmede, yönetme, yürütme ve yargı işleri de çocuğun tek sermayesi olan “oyun” ve “oyuncak” üzerinden düzenlenmektedir. Çağlar boyunca ortaya çıkan dünya devletlerinin küçük bir karakteristiği olan Alibaz’ın çetesi, çocuk gözüyle farklı bir perspektiften “aynılığa” vurgu yapmaktadır.

Romanlarda maddi kazanç sağlama çabası da iktidara ulaşmada kullanılan araçlardan biridir. Refah düzeyini yükselttiği kadar hırsları, tutkuları da körükleyen “para” romanlarda ulaşılmak istenen bir güç olarak görülür:

İster demir kasalarda ister sadece hayallerde olsun para paraydı ve şu Galata semtinde, gemicisinden meyhanecisine, ayaşından dindarına, bekçisinden kolcusuna kadar para peşinde koşmayan ve paranın satın alamayacağı bir tek âdemoğlu yoktu (A: 11).

Sahip olunan mal, mülk vs. maddi kazançlar ve bunlara aç olan insanlar hile ve hasıslığı de beraberinde getirmektedirler. Bu yüzden “yolunu ve mezhebini sapıtmış köylülere, sahte define haritaları satıp zengin olmak, dünyanın en kolay işi[dir]” (EH: 42). *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Bidaz’ın Laneti” hikâyesinde Galloğlu ile Aptülkehribar, zengin olma hayalleriyle birçok tehlikeli durumu atlatarak Bidaz’ın “temiz kalpli hiçbir insanoğlunun asırlardır ayak basmadığı mağara”sına girerler (EH: 50). Anlatıcı/yazarın söylemi, iyilik, güzellik, saflık, temizlik gibi manevi değerlerin, mal, mülk, para gibi maddi değerlerle bağdaşamayacağı ve maddenin yanında maneviyatın özünü yitireceği anlamını taşır. Hikâyenin sonunda Galloğlu, altına dönüşen kayınvalidesinin sadece keserinin sapıyla bir traktör, yetmiş yedi dönüm arazi satın alırken, servetinin son kuruşunu kumar masasında kaybeden ortağı Aptülkehribar ise,

o akşamüstü mezara girmelerinden önce bir tepsi baklavayı kendileri silip süpürmek yerine, olduğu gibi kaynanaya yedirip ağırlığını arttırmadıkları için pişman olacak ve bir hafta geçince intihar edecektir (EH: 53-54). Değerler dizgesinde Galloğlu, karısı ve kayınvalidesinden çektiği eziyetler neticesinde pasifize olmuşken, yine kayınvalidenin cezalandırılması ve onun üzerinden ödüllendirilmesi ile maddi kazancı hak eden kişidir. Hile ve hasisliği ile “kötü niyet”in temsilcisi Aptülkehribar’ın akıbeti ise intiharla son bulur. Defineci son düşüncelerinde bile daha fazla kazanç elde etmenin yollarını ararken bu durum mizahi bir üslûpla dile getirilir.

Amat’ta vakit geçiren yeniçerilerden bazılarının “birkaç akçe kazanmak uğruna ön güvertede cıvalı zarlar yuvar[lamaları]” (A: 47) maddi kazanç sağlamanın kolay yollarından biri olarak görülmektedir. Maddi kazancını koruma çabasında olan kimi kişiler de bu uğurda her türlü dalavereye başvurumaktadırlar. Sıkıntılı durumlardan kurtulmak için adanan maddi adaklar da söz konusu kötü vaziyetten refaha kavuşunca bir anda unutulmakta ya da göz ardı edilmektedir. *Amat*’ta deli marangozu gördüğü için gözleri yuvalarından fırlamış Kayıkçı Recep, hekim Avram Efendi tarafından sağlığına kavuşmuş ancak söz verdiği adağını bir türlü hayata geçirememiştir:

Kayıkçı artık karanlığa ve fakirliğe mahkûm olmaktan ebediyen kurtulmuştu kurtulmasına, ama az önce şifâ bulduğu takdirde adamış olduğu horozu kesmeyi hayatı boyunca sürüncemede bırakacaktı. Vasiyetini de ancak ölüm döşeğindeyken 19 torununa beyan edecek, horozu kesmelerini yarım ağızla tembihleyecekti (A: 12).

Yine *Amat*’ta, bir zamanlar orducu esnafına cerrah ve diş hekimi olarak katılan İbrahim Bey’in kazanç elde etmede başvurduğu yollar ilginçtir. Kostantiniye’de takma dişler çok pahalı olduğu için İbrahim Bey, savaş bittiğinde muharebe meydanını dolaşarak kerpeteniyle ölümlerin sağlam dişlerini çekip bunlardan takma dişler yapmaktadır. Bu dişlerin Kostantiniye’de neredeyse altın değerinde olması (A: 77), kişilerin kolay yoldan kazanç sağlamada sınır tanımadıklarının da göstergesidir. AMAT’ın Venedik kalyonuyla girdiği çatışmadan yalnızca 47 yaralıyla çıkması, yine gemi hekimi İbrahim Bey’in işine gelecektir. “Çünkü tedavi ettiği yaralılardan, çıkardığı kurşunun ağırlığı kadar gümüş talep eden bu adam, ölümlerin ücret ödemediğini bil[mektedir]” (A: 123).

Amat’ta vebaya yakalanan 135 denizciye, “hayata ve nimetlerine karşı besledikleri aşırı sevgiden dolayı” (A: 214) diğer mürettebat tarafından çok vahşice davranılacaktır. Bütün vebalılar, geminin baş tarafındaki ambara diri diri yatırılarak

üzerlerine birkaç kürek kireç atılıp kapağı sıkıca kapatılmaktadır. Bu insanlık dışı yaklaşım, hiçbirinin masum olmadığı günahkâr mürettebatın doğasıyla da örtüşmektedir.

Anar'ın romanlarında iktidarın kaynaklarından biri de fiziksel gücün bir başka yönü olan “eril / cinsel güç”tür. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Ebrehe'nin cesedini yıkamakla yükümlü olan Bünyamin, onun uçkurunu çözdüğünde cesedin apış arasında meşin bağlarla kalçalara tutturulmuş bir zıbık olduğunu görecektir (PKA: 219). Ebrehe, bedenindeki “iktidarsızlığı”, dış dünyada farklı yollardan ulaşmaya çalıştığı iktidarla telafi etmek ister gibidir. Bu ironi, onun “kadınsı” bedeniyle tahakküm altına aldığı en azılı erkeklerden, ruhsal dünyasındaki gelgitlere kadar onun varlığında somutlanmıştır. Yüzü bir kadını andıran, saydam teni, köse oluşu, tiz ve çatlak sesi, ustaca ve işveli rakedişi, Bünyamin'e karşı yüreğinde filizlenen duygu ve Bünyamin'in ilgi duyduğu Aglaya'ya karşı kıskançlık gözyaşları dökmesi gibi tüm yönleriyle “kadınsı” özellikler gösteren Ebrehe, ataerkil yapının hâkim olduğu ve eril ilkenin “iktidarsız”lığı asla kabul etmeyeceği bir toplumda, bunu kamufle etmenin yollarına başvurarak iktidar arayışını sürdürür.

Erkek dizgesinin yarattığı iktidarın “erkek” eliyle yürütüldüğü metinlerde kadınlar yoktur, “kadınlaşan” erkekler vardır. Kadınlar yalnızca figüratif nitelikli ve tahakküm altında bulunan “kul”lar arasındadır. Romanlarda kötü nitelikli çizilmiş figürler –*Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki Ebrehe, *Amat*'taki Diyavol, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki Sağır- kadınlı bağdaştırılmakta, dolayısıyla değerler dizgesinde “kadın” olumsuzlanmaktadır.

Kitabü'l Hiyel'de Calûd'un iktidarının dışı vurumu da cinsel gücüyle tanımlanmıştır. Bu yönünü ön plana çıkararak çevresinde hâkimiyet kurmaya çalışan Calûd, Yüksek Kaldırım'ın bütün aşüftelerini kendine kul eder. Kadınları baştan çıkartan iktidarında cinsel uzvunun büyüklüğü ile uzun, kıvrıkcık saçları gibi unsurlar, Calûd'un gücünü borçlu olduğu fiziksel etkenler olarak öne çıkar. İlerleyen yaşlarında ise ondaki bu fiziksel özgüvenin tazelenmesi gerekecektir. Otuz yaşını geride bıraktığında, gücünü barındıran saçları ağarmaya yüz tutan Calûd'un, Suvaş sefaretinin dükkânlarından birinde perükârlık yapan Angilidis Efendi'nin siyah saç boyaları imdadına yetişir (KH: 94).

Calûd iktidar kaynağının bereketini daha iyi görmek için, dünyayı kendisine benzer çocuklarla doldurmak ister. Yafes Çelebi'nin yedi tabiat kuvvetini esir edip “padişaha yepyeni bir tebaa” olarak makineleri üretme ve insanlığa hükmetme çabası, Calûd'da –iktidar kaynağının da gücüyle- bir ileri aşamaya geçer. Bu sayede zaten var olan iktidarını tıpkı kendi gibi olan çocuklarla daha da sağlamlaştırarak, ölümsüzlüğe ulaşacaktır. Baba-çocuk arasındaki kan bağı ve ortak paylaşımına güvenen Calûd, her daim aklında ve fikrinde olan iktidar özlemini gerçekleştirmek için, hiyel alanındaki mevcut bilgisini ve planlarını çocuklarına özümsetme yolunda hareket edecek ve onları hiyel ilminde eksiksiz yetiştirerek iktidara bir adım daha yaklaştıracaktır:

Gitgide büyüyen, genişleyen ve çoğalan zürriyeti tıpkı onun gibi olacak, onun gibi düşünecek, onun gibi giyinecek, onun bildiklerini bilip bilmediklerini bilmeyecektir[r]. Babalarına sadık birer evlat olarak, onun varlığının bir parçası, bedeninin bir uzantısı, eli kolu ayağı olacaklardı[r]. Kendisi de onlara tabiatın yedi kuvvetini gösterip dünyayı hiyelle yönetmenin esrarını öğretecek, böylece iktidarı arttıkça artacaktır[r] (KH: 73).

Bilgin Saydam, “babacıl eylemlilik” olarak tanımladığı tasarımda şöyle der:

Babacıl eylemlilik [b]ireyselleşmenin çekici ögesidir. Anne-çocuk ikili birliğinden ayrılarak bireyselleşme yolunda ilerleyen çocuk-bilinç için bu öge, eril ilkenin temsilcisi babanın şahsında somutlaşır. Bu tür eylemlilikte aile bazında baba, toplum bazında ise “ortak bilinç” temsilcileri, otoriter, ancak bireyselliği güçlendirici ve koruyucu yanlarıyla destek elemanı ve özdeşim figürü rolündedirler. Özendiricilikleri vardır (Saydam, 1997: 54-55).

Calûd'un böyle bir baba figürü gibi hareket etmesi mümkün görünmemekle birlikte, dünyaya gelecek çocuklarını hedefe ulaşmada araç olarak kullanması, daha çok Saydam'ın “babakaç eylemlilik” modeline uymaktadır. Buna göre Calûd, “korkunç / ürkünç, katı, cezalandırıcı, kısıtlayıcı, dolayısıyla bireyselliği belli bir kalıp içinde hapsedici, ketleyici, [ö]zgünlüğe / özgürlüğe / kendi başınalığa tahammülsüz” (Saydam, 1997: 55) bir baba olarak varlık kazanır. “En yakın erkek özdeşim figürü olan baba, bilincin güçlü taşıyıcısı olarak, zayıf çocuk-benliğe yol gösterir” (Saydam, 1997: 56). Ancak Calûd için söz konusu olan bu özdeşim figürü, hırslarına yenik düşen, iktidar tutkusuyla harekete geçen bir baba modeli olarak değerler tablosunda aşağılardadır.

Calûd, “kendisine sadık bir nesli yeryüzüne salma” (KH: 83) hayalleri kurar. O, tüm iktidarı sahiplenirken kendi zürriyetinden olan çocuklar da bu iktidarın bir parçası olacak; ömrü tükendiğinde ise sonsuz iktidarı miras bıraktığı bu nesil, onun ölümsüzlüğünü güvence altına alacaktır. Tüm bu hayallerle evlendiği sekiz kadından olan çocukların hepsi de ölü doğarken, karılarından birinin dayanamayıp “iktidarın bebekleri öldürüyor!” (KH: 83) diyerek isyan edişi onu daha da çıldırtır. Doğa yasalarını ihlal ederek, doğaya hâkim olmak adına yanlış yollara sapan Calûd’un yine doğa tarafından cezalandırılması da anlamlı görülmektedir. Doğayı yıkıp değiştirmek ve dönüştürmek istemiyle yapılan müdahalenin sonucunda Calûd, bunu çok ağır bedellerle ödemek zorunda kalmıştır. Doğa Calûd’dan öç alırken, onun hayatta en çok istediği iktidarın kaynağını da kurutmuştur. Calûd, doğanın daha ona vermeden ondan aldığı “müstakbel evlatları”nı, “sonsuz gücün ölü mirasçıları olan cılız ceninler”ini (KH: 84) her doğumda bahçedeki kör kuyuya atar. “Her doğum sonrası kuyuya atılan ceninlerle birlikte sanki kendi iktidarından da bir parça yitip git[mektedir]” (KH: 99). Calûd’un kendisine ölü çocuklar veren doğaya olan öfkesi ve intikam hırsı, gücünü doğadan değil de devridaim makinesinden alan bir canavar fikriyle beslenir.

Calûd iktidar kaynağından fazlasını beklerken, âşık olduğu Esmeralda adındaki kadını baştan çıkarmak için tam on altın saydığı o uğursuz ilacı satın alıp bir dikişte içince, giderek kötüleşen cinsel uzvu işlevselliğini yitirip kesilmek zorunda kalır. “Calûd’un iktidar tutkusu için bir emniyet süpabı” (KH: 104) olduğu kadar, iktidara ulaşmada güçlü bir dayanak olan bu bedensel yetinin yitimiyle, onun güçlülük fantezilerine de darbe indirilir. Calûd bu travmatik süreçte daha da ileri giderek “varlıklarını benlikleriyle sınırlayan ve dolayısıyla aslında ona ait olduklarını bilmedikleri Dünya karşısında cılız ve sakat olduklarını hisseden insanlar gibi, varlığını tehdit ettiğine inandığı o devle savaşmaya karar ver[ir]” (KH: 105).

Calûd, yanında çalıştırdığı Samur ve Yağmur Çelebilerin ölümünden sonra, İstanbul Sanayi Mektebi’nde okuyan öksüz ve yetim öğrencilerden Üzeyir’i yanına çirak olarak alır. Calûd, Üzeyir’i “hepsi de ölü doğan yetmiş küsur çocuğunun hasretiyle değil, erkek bulur bulmaz evden kaçan karılarının hayatında bıraktığı boşluğu kapamak için yanına almıştı[r]” (KH: 119). Tasarladığı yılanın tohumunu zihninde taşıyacak olan bu çocuk, Calûd’un amaçlarını ve iktidarını yaşatacaktır. Şimdiye dek tek iktidar kaynağı cinsel organından gelen Calûd’un iktidarı arayış şekli ve ifadesi de

onunla benzerlik taşır. Cinsel gücünü kaybeden bu hiyel ustasının “yılan” biçimindeki bir makine ile ölümsüzlüğü arayışı da bu noktada anlam kazanır. Romanda Calûd’un varlığını ve benliğini geleceğe taşıyacak olan yılan projesinin Üzeyir’e aktarılması, tıpkı cinsel bir birleşme ve döllenme süreci olarak anlatılmaktadır:

Karıları ona, kendi benliğini gelecekte yaşatacak bir zürriyet vermediğinden, zekeri hekim tavsiyesiyle yıllar önce kesilen adam, bu masum çocuğu dölleyecekti: Onu hiyel ilminde yetiştirip bu konuda buluşa erdirdikten sonra, devasa yılanın tohumlarını onun masum zihnine fişkirtacak ve bir çeşit rahim olan bu zihni bilgiyle besleyecekti. [Y]ılanın tohumunu zihninde taşıyacak bir çocuk için Arapçada ‘taşıyıcı’ demek olan ‘hammal’, ‘hamil’ ve ‘hamile’ kelimelerinden hangisini kullanacağından emin değildi. Çocuk, kendisinden, bu yılanı gebe kaldığında onu doğurmaktan vazgeçemezdi de. [G]eri kalan azıcık ömründe gerçekleştiremeyeceği bu dev yılan kendi benliğinin bir parçasıydı, ama çocuk, bu canavarın varlığının bir parçası, onun adeta bir kozası olacaktı (KH: 119-120).

“Çocuğun dehası, canavarın tohumları için mükemmel bir rahim olacaktı[r]” (KH: 122). “Sonunda pısrığın zihni buluşa ermişti[r]. Adam, yılanın dölünü tutmaya artık hazır olan bu oğlanı gebe bırakacağı tarihi hesapla[r]” (KH: 123). Tüm bilimsel bilgisini aktarırken aynı zamanda Üzeyir’i sekiz yıl boyunca güçsüz, korkak, sünepe, güvensiz ve şahsiyetsiz olarak yetiştiren Calûd, sonunda semeresini görür: “Rahim döl tutmuştu[r]” (KH: 123). Calûd’un ölümünden sonra babasının yanına dönen Davud da gidince yalnız kalan Üzeyir, kafasındaki canavarın varlığıyla kendini güçlü hissedecektir. “Yılan artık onun bir parçası[dır]. Fakat yilandan başka hiçbir şeyin olmadığı bu rahimde, pısrık delikanlının kendisi yoktu[r]” (KH: 126). Üzeyir’in zihninden doğan bu döl gelişirken Üzeyir’i de değiştirmiş, bu dev yılan onun bir parçası olmaktan çıkarak aitliği üzerine alan bu canavarın bir parçası olmaya başlamıştır. Üzeyir’i denetleyen, yönlendiren, ona komutlar veren artık efendisi Calûd değil, zihninden fişkırان dev yilandır.

“Bilim”i iktidara ulaşma aracı olarak kullanıp “bilme tutkusu”na kapıldıkça acizleşen ve aslında güçsüzleşen, yalnızlaşan insanın dramı, hemen hemen tüm romanlarda işlenen bir tema olarak görülür. İktidara ulaşma yolunda bilgiyi kullanan *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki “Kubelik ve Ebrehe”, *Kitab-ül Hiyel*’deki “Yâfes Çelebi, Calûd ve Üzeyir”, *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Feyyuz”, *Amat*’taki “Süleyman Reis ve Dişavol”, *Suskunlar*’daki “Tağut ve Cüce Efendi”den kimi tıp ilmi, kimi ma-

kine ilmi, kimi kara ilimler, kimi de metafizik bilgisi yoluyla güç ve iktidar sahibi olma hevesine kapılır.

Puslu Kitalar Atlası'nda kafasına atılan ağır kerpetenle ertesi sabah dişçiliğe başlayan Kubelik, Galen'in Frenk dilindeki çevirisi eline geçince mesleğin püf noktalarını öğrenmiş ve giderek tıp ilmini, insan bedeninin sırlarını öğrenme sevdasına kapılmıştır. Bir insan bedenini kesip biçmek büyük günah olmasına rağmen, "bilme tutkusu onun yakasını bırakacak gibi değildi[r]" (PKA: 26). Kubelik'in amacı "insan vücudunu keşfetmek ve bu günahkâr bedenin bir haritasını çıkarmaktı[r]" (PKA: 27). Bunun için, saraydan denize atılan ve Tophane'de kıyıya vuran cesetleri toplayarak kadavra üzerinde yaptığı çalışmalarla tıp ilminde giderek ilerler. Kaslara, kemiklere, bağdokulara, damarlara, sinirlere ve organlara Kostantiniye'nin ünlü bitirimlerinin, meyhanecilerinin, oğlanlarının ve delikanlılarının adlarını vermesi mizah yaratır. Ancak sonunda yakayı ele verir. Vaktiyle Venedik balyosunun kâtipliğini yapmış bu zat, meslek değiştirip cerrahlığa başladıysa da evinde bir cesedi kesip biçerken yakalandığı için yeniçeriler tarafından kellesi uçurulur. Ölümünden sonra Kubelik'in cerrahlıkta kullandığı aletler açık arttırmayla satılırken Ebrehe, "anatomi atlası" olduğu sonradan anlaşılan büyükçe bir kitabı beş akçeye satın alacaktır. Kubelik, insan vücudunu keşfetme amacını gerçekleştirmiş ve onun bir haritasını çıkarmayı başarmıştır. Kullandığı yöntemlerin, yaşadığı çağda dinî kaidelere uygun olmayışı yüzünden bilme tutkusunun bedeli ağır olmuştur. Ebrehe'nin Bünyamin'e, Kubelik'in sonunu hazırlayan bu bilme tutkusu konusunda söyledikleri bilginin tehlikeli yönüne işaret etmektedir:

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

Bilgiye değer veren ve onun her türlüünü kullanarak ölümsüzlük savaşımını sürdüren Büyük Efendi Ebrehe ise, "Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayun" adı altında oluşturulan örgütün başıdır. Ebrehe, miktatsız kara para sayesinde ürettiği zaman makinesini çalıştırarak sonsuz yaşama ulaşacağını hayallerini kurar ve dilenciler loncasını kullanarak gizli niyetlerini gerçekleştirmeye çalışır. Öncelikle çoğu kişinin

bilemediği bir bilginin keşfi sayesinde, tüm bilgilerin sahibi olma yolunu açar. Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayûn'un başına geçmenin ilk kuralı olan, bir dairenin çapına oranını ifade eden sayıyı 666 haneye kadar hesaplamayı başararak, hem teşkilatın üçüncü "Büyük Efendi"si hem de bütün bilgilerin sahibi olmuş olur. Bilgiyi keşfetmenin yanı sıra kullanma becerisi sayesinde de tüm dünyayı istediği gibi yönetir. Teşkilat artık onun için bir "deney masası"dır (PKA: 140). Padişaha gidip –kendinden önceki iki Büyük Efendi'nin aksine- bağlılığını sunmaya gerek görmeyerek sahte belgelerle herkesi istediği şekilde yönlendirir. Casusları yardımıyla edindiği bilgileri kendi çıkarları uğruna kullanır ve bunu bir "oyun" hâline dönüştürür:

Bilme hırsı onu adamakıllı sarhoş ettiğinde, artık suçsuz insanları türlü komplolarla zindana atıyor ve adamlarını yollayıp bu insanların durumlarına gösterdiği tepkileri öğreniyordu. Ona göre hayat, artık, insanın büyük bir eğlenceyle çok şey öğrendiği bir oyundu ve içinde herkesin yaşamaktan korktuğu şu dünya, gerçekten en eğlenceli oyuncaktı (PKA: 140-141).

Bilginin her türlüünü ve farklı yollardan ona ulaşma çabasını hemen her romanının ana eksenine alan Anar, "bilme"ye, "keşfetme"ye verdiği değeri ve önemi Bünyamin'in sözleriyle vurgular:

Ebrehe'nin hayatını kurtaran numarayı babası Uzun İhsan Efendi'den öğrendiği halde,

- "Bunu nereden öğrendiğimin hiçbir önemi yok" dedi, "Amacım seni kurtarmak da değildi. Sadece bu yöntemin etkili olup olmayacağını görmek istedim. Niçin öğrendiğime gelince: Ben bu dünyaya bilmek için geldim. Benim için kutsal bir şey varsa o da bilgidir, gerek bu dünyanın, gerekse öte dünyanın bilgisi. Bu yüzden öğrendiklerimi akıl terazisinde tartıp doğru olup olmadıklarına bakarım" (PKA: 122).

Anar'a göre "bilgi en büyük sermaye"dir (PKA: 138). Bilginin doğru şekilde kullanımının önemine işaret eden Anar, Osmanlı devlet teşkilatı içerisinde ilmî hayatın görünümünü Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden tartışmaya açar. Yakalanan Frenk casusu sayesinde istihbaratın önemini ve bilgiye ulaşma yollarının farkındalığını kavrayan dönemin padişahı, kendi toplumunda bilgiye ulaşmada aracı sayılan müneccimlerin, şeyhlerin, medrese âlimlerinin gelenek göreneklere, kehanete, sezgiye dayalı görece bilgisinin, Batı'nın bilgiye ulaşma yolundaki nesnel ölçütleri karşısında önemini yitirdiğine şahit olur. Çünkü casusun söylediğine göre "bilgi tehlike ile ölçülür" (PKA: 135). Buna göre bilme tutkusuyla cerrahlığa soyunan Kubelik'in göze aldığı tehlikeler, Batı'nın nesnel, gerçekliğe dayalı, kanıtlanabilir bilgiye ulaşma metoduyla

örtüşür. Casusun öne sürdüğü savlarla Osmanlının ilmiye sınıfına mensup kişilerin hata yapmaktan, ceza almaktan, tehlikeye düşmekten korkmayan yapısıyla bilgi edinme tarzına kuşkuyla yaklaşılmaktadır. Çünkü böyle bir yönelim, bilginin doğruluğundan ve güvenilirliğinden emin olmama anlamı taşır.

Bilginin bir başka türü olan “mekanik ilmi” de özellikle *Kitab ’ül Hiyel*’de iktidara ulaşmanın aracı olarak kullanılır. *Kitab ’ül Hiyel*’de, iktidar arzusuyla gözü dönmüş kişiler, “hiyel” (mekanik) yani teknoloji alanındaki icatlarıyla emellerine ulaşma yolunda olağanüstü bir azim gösterirler. Güç, kudret, otorite sahibi olmak, onlar için dünyaya hâkim olmanın tek yoludur. Bu yüzden iktidarın kaynağı olan bu makine tasarıları, onların gözünde birer şaheserdir. İmkânlarını bu yolda heba eder, emellerine ulaşmada önlerine çıkan her fırsattan istifade edip, güçlerine güç katacak her türlü varlıktan medet umarlar. Bunlardan ilki III. Selim döneminde yaşamış olan ve icat ettiği akıl almaz silahları üretip satma hayalini kuran Yâfes Çelebi’dir. Bu zat, “daha ter bıyıklı, ayva tüylü, paluze tenli bir delikanlı iken kılınç dövme sanatına heves etmiş ve bunun için demirciler çarşısında Zekeriya Usta’nın elini öptükten sonra çıraklığa kabul edilmişti[r]” (KH: 10). Yaptığı “yatağan”daki mahareti sayesinde peştemalı beline bağlanıp gediği bağışlanmış ve esnaf sandığından akçesi verilerek dükkânı açılmıştır. Ancak bir hafta sonra dükkânına astığı makası andıran tuhaf kılınç, halk tarafından kepezelik olarak değerlendirilmiş, Yâfes Çelebi ise “geleneksel usulleri bırakarak bu mertlikle bağdaşmaz kılıncı er meydanına sokan kalleş usta” (KH: 11) ilan edilmiştir. “Örf ve âdetlere karşı gelip zanaate bid’at getirme” suçuyla yargılanan Yâfes Çelebi’nin böylece peştemalı belinden çözülür. Romanda Yâfes Çelebi, “ayva tüylü bir cıvan” iken çıraklığa başlamış, giderek hüner sahibi bir demirci ustası olup çıkmıştır. O, bu alandaki yetkinliğini daha sonraları küçüklü büyüklü makine tasarılarına adayacaktır. Yâfes Çelebi’nin yeteneğini fark eden ve onun bunu ileride kötüye kullanma olasılığını öngören, bilinç düzeyine ulaşmış Zekeriya Usta’nın filozofça deyişleri, çırağının yakın gelecekteki akıbetine de ışık tutmaktadır:

Ustaların kılınç yapmak için saatlerce ve günlerce dövdüğü demir neden serttir, bilir misin? O, insanoğluna hemen boyun eğmez, çünkü onların, kendisiyle işleyecekleri suçları bilir. Bu yüzden de ortak olacağı günahların bedelini ateşte dövülürken peşinen öder. Zalimlerin kolları kendi erişilmez isteklerine göre çok kısadır. Tutkularının büyüklüğü onları böylece sakat kıldığından, bizim kılınç dediğimiz koltuk değneğini

kullanırlar. İcad ettiğin silah işte onların tutkularını büyütecek ve zulümlerini arttıracak. Sen onların kollarını uzattın. Oysa kılınçlar yeterince uzun değil miydi? (KH: 12)

Henüz bilince ulaşmamış, aşırı hırs ve hâkimiyet duygusuyla hareketlerine yön veren Yâfes Çelebi, kapağı açılınca çalışan, demirden bir müzik kutusu gibi “masum” makinelerden; suda patlayan madde, debbâbe, gemi topu, leyden şişesi, düşahî ve palanketesi, zülkarneyn, kallab, tahtelbahir gibi daha ağır icatlara kadar pek çok makine tasarımlar. Kendini bir vatansever olarak tanımlayan bu zat, amacının makineler sayesinde “padişaha yepyeni bir tebaa” kazandırmak olduğunu iletir. O, kendisine karşı çıkanları tasarladığı makineler yoluyla dizginleyip yola getirebileceğini ve onlara hükmedebileceğini düşünürken, padişahın sâdik bir bendesi olarak onun adına çalışmayı hayal etmektedir. Hiyel ustası kişi, ona göre gerçek bir büyücüdür. Hiyel ilmi de, “emirlere asla karşı gelmeyecek sadık köleleri, yani makineleri yaratma sanatı”dır (KH: 13). Romanda iktidara ulaşmada bir güç merkezi olan makineler, kişilerle bütünleşir, âdeta “gövde[leri]nin bir uzantısı” olurlar. İçinde buldukları, onları kuşatan bu “canavar” makineler çalışırken, efendileri zevkten çılgına dönmekte ve güç denen olgu onları yoldan çıkarmaktadır (KH: 61). Calûd da efendisi Yâfes Çelebi gibi kendini makine ilmine adayarak iktidara bu yolla ulaşmaya çalışır. Bu yüzden evinin altında açtığı saatçi dükkânını, zamanla tabanca, tüfenk ve diğer ateşli silahların onarımına ayırır. Yâfes Çelebi, makineler yüzünden başına gelen güç durumdan kurtulup tövbe edince, yerine geçen Calûd devridaim makinesinin sırrını öğrenmek için büyük çaba sarf eder. Dünya tarihinde günümüze dek birçok defa geliştirilen ve uygulamada hiçbirinin başarılı olamadığı bir sistem olarak “devridaim makinesi”, kendi kendine sonsuza dek çalışan makineleri tanımlar ve daha geniş tanımı ile enerji girişinden daha fazla enerji çıkışı sağlayan sistemleri kapsar. Bilinen en eski devridaim makinesi 1150 yılında Hintli matematikçi ve gökbilimci Bhāskara'nın geliştirdiği dişli çark sistemidir (http://tr.wikipedia.org/wiki/Devridaim_makinas%C4%B1).

12. yüzyıldan bugüne kadar çok defa tasarlanan devridaim makineleri ile *Kitab'ül Hiyel*'de kurgulanan devridaim makinesinin çizimleri benzerlik göstermektedir. Romanda hiçbir yakıt almadan sonsuza kadar işleyebilecek bir makine sistemi ile korkunç silahlar yapıp bunları işleterek sonsuz iktidarı ele geçirebileceğini düşünen Calûd, bu sayede dünyaya yeni bir nizam verme hayali kurar (KH: 78). Enerji-

nin korunumu yasasına göre (http://tr.wikipedia.org/wiki/Enerjinin_korunumu) fizikte, enerji yoktan var edilemez ve tamamen yok edilemez, ancak bir biçimden diğerine dönüşebilir. Bu hükme göre bu tarz makineler çalışmaz. Dolayısıyla tarihte olduğu gibi Calûd'un tasarımı devridaim makinesi de fiziğin temel yasalarından biri olan enerjinin korunumunu ihlal etmektedir. Şimdiye kadar hayata geçirilememiş bu çalışma mekanizması, 19. yüzyılda Osmanlı toprakları içinden çıkan bir mucit tarafından da gerçekleşmesi imkânsız, ütöpik bir tasarım olarak kalır. Romanda Yâfes Çelebi devridaimin sırrını Calûd'a vermek için birtakım koşullar öne sürer. Buna göre Calûd bu sırrı asla kullanmayacak, sürekli kafasında taşıyacak, kafasını kanunu kadim üzerine kazıtacak ve evin bodrumuna kırk gün kırk gece kapatılıp orada kendisine yapılacak eziyetlere katlanacaktır. Amacına ulaşma uğrunda her türlü engeli göğüsleyen Calûd, tüm istekleri yerine getirir. Ancak efendisi ona devridaimin sırrına artık sahip olduğunu ve bu sırrı mektepte medresede değil, kafasında araması gerektiğini söylediğinde, aldığı karşılık onu sarsar. Birçok badi-reden sonra bilinç düzeyine ulaşmış olan yaşlı adam, kinayeli söyleyişle Calûd'un doğru yolu bulmasının yolunu açar. Ancak gözünü iktidar hırsı bürüyen Calûd, devridaimin esrarına vâkıf olamayınca hayal kırıklığına uğrar ve efendisinden intikam alma duygusuyla yanıp tutuşarak ona iftira atmaktan çekinmez. Hiysel ilminin tüm inceliklerini öğrendiği ustası Yâfes Çelebi'yi bir kalemde kurban eden bu köle, devridaimi çalıştıracak olan "iktidar taşı"nın peşine düşecektir. Calûd'a göre, "yalnızca iş değil aynı zamanda kuvvet de üreten bu makina, yokluğun ta kendisinden iktidarı elde etmenin tek yolu[dur]. Eğer bir gün onu yapabilirse, tabiatın yedi kuvvetine artık ihtiyacı kalmayacak, sonsuz iktidar bu sayede onun olacaktı[r]" (KH: 82-83).

Uzun bir zaman, iktidarı üretecek devridaim makinesi üzerinde çalışan, ancak bu makinenin hangi amaçlarda kullanılacağını düşünmeyen Calûd, cinsel iktidarını kaybettikten sonra Dünya ve onun içindeki her şeye karşı savaş açar. Ona göre, Dünya'ya ait olmak ona yenilmek, yani ölmek demektir. Dünya'yı kuvvetler toplamı olarak gördüğü için de onu kendi içinden kendi güçleriyle yok etmeyi ister. Taşındığı iktidar tutkusu "nefret"e dönüşecek, bundan sonra tasarlayacağı silahlar da –örneğin yılan makinesi- tıpkı benliğinin bir izdüşümü gibi şekil alacaktır. "Sonsuz iktidar"a kavuşma, ona göre hayatta kalmanın tek yoludur, ancak bu yolla Dünya'nın dışına çıkabilecek ve onun hâkimi olabilecektir.

Anar'a göre "hiyel ilmi hiylelerin ilmi"dir (KH: 112). Bunun için Calûd, tıpkı bir yılan görünümünde tasarladığı makinenin omurgasını "Amerikalı Yudson'un icad ettiği fermuar"²⁷ (KH: 112) gibi işletir. Bu hiyel ustası türlü yapıdaki mekanizmaları kullanarak makinesine dâhil ederken, sağlam ve dayanıklılığı yüksek uygulamalarla üretimini güçlendirir. Calûd bir anlamda bilimlerrarası yöntemlere başvurarak hile yapmaktadır. Onun kendinden güçlü Dünya'ya olan nefreti ve onu alt edebilmek için başvurduğu her hile, aslında acizliğini de gösterir. Çünkü ikinci benliği olarak gördüğü dev yılanı hayata geçirirken, Dünya'ya ait olan her şeye muhtaçtır.

Dünyada sanayi hızla gelişirken, "eski zaman mucitleri"nin tasarlamayı düşündükleri ve saplantı hâline getirdikleri bu makineler çok gerilerde kalmakta, artık yeni gelişmeler sayesinde işlevlerini de yitirmektedirler. Bunlardan Calûd'un dev yılanı tasarladığı yıllarda, patlamalı motorların, elektrik üreten dinamoların, sesi çok uzaklara nakleden cihazların, elektrik ampullerinin icadı dünyada önemli gelişmeler olarak dikkat çeker. Bir diğer önemli husus, insanlık yararına olan bu buluşların aksine, iktidar sahibi olmanın peşine düşen bu kişilerin icatlarının dünya düzenini değiştirmek ve onu yok etmek adına olmasıdır. Bugün de dünya üzerindeki güçlü devletlerin teknolojiyi bir silah olarak kullanıp yarattıkları kaos, doğayı tahrip ettiği gibi dünyanın düzenini de altüst etmektedir.

Kitab'ül Hiyel'de üçüncü kuşak mucit Üzeyir de efendisi Calûd'un miras bıraktığı dev yılan projesini hayata geçirebilmek için büyük çaba sarf eder. Ustasının ölümünden sonra yalnız kalan Üzeyir, dev yılan tasarısı üzerine zihnindeki düşüncelerini işletmeye başladığı an, kendisinin aslında yılanın bir parçası olduğunu ve bu canavarın onun zihninde değil, asıl kendisinin canavarın içinde olduğunu farkına varır. Kör kuyunun dibinde daldığı bu düşüncelerle "pişman ruhu" (KH: 129) yarattığı bu makinenin aksamaları arasında dolaşmaya başlar. Üzeyir bu andan itibaren bambaşka bir boyuta geçecektir:

Kara gazların aktığı boruları takip ederek sonunda, hiç tasarlamadığı kazan dairesine geldi: Oradaki ateşi, yalımlarda yanan zavallı ruhları gördü: Ses ona, bu canavarın aslında insanoğlunun kibrinin ta kendisi olduğunu ve kibirin de kendi kendisini tüketteğini söylüyordu. Böylece o, tahayyül ve hiyel gücünün son kalıntılarını kullanıp,

²⁷ Fermuar, 1891 yılında Whitcomb Judson adlı Amerikalı mucit tarafından icat edilmiştir (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Fermuar>).

yılana dünyanın en güzel gıdasını sundu ve canavarın kuyruğunu onun çelik ağzına verdi. Kendine hayranlığın çelikten simgesi olan bu yılan kendi kuyruğunu iştahla yutmaya başladığında [p]listonların gıcirtıları karanlığı bastı. Yılanın kendi iktidarı yine kendini tüketiyordu. [C]anavar, içindeki, kötüye kullanılıp çoğaltılmış bütün ilim ve irfanla, kuyruğunu yuta yuta küçüldü. Tabiatın tutsak kuvvetleri zincirlerinden böylece kurtulduktan sonra hiyelkâr, zihninde sadece bir nokta kaldığını gördü (KH: 129).

Romanda dev yılan sembolü narsistik böbürlenmenin bir eseri olarak sunulur. İçine hapsolan “zavallı ruhlar” bir zamanlar iktidar tutkusuna yenik düşüp kibirle hareket eden insanoğlunun temsilcisi olurlar. Dışarıdaki dünyayla uyuşmayan, insanlığın zararına olan, sadece kendi çıkarlarına uygun planlarını hayata geçiremediklerinde öfkeye kapılan, saldırganlaşan bu insanlar, gerçekte yüzleştiklerinde pişmanlıkları da su yüzüne çıkar. Bu zavallı ruhlar, bilince ulaşip hakikati kabullenmişlerdir bir defa, ancak kendi kendilerini tükettikten sonra geride kalan yalnızca bir “hiç”tir. Üzeyir’in zihninde kopan fırtına, onu gelebileceği en son aşamaya ulaştırır. Bu tam anlamıyla, içindeki tüm iyi ve kötü yanların tek bir bütünde toplanması, “nokta” hâlini almasıdır. Zihninde büyüttüğü o dev yılanla birlikte kendi de artık zerre kadardır. Şimdiye dek efendisi Calûd’un gözetiminde tüm duygularını yontarak şahsiyetini kaybeden bu çocuk, yaşadığı bu tecrübe ile akıl yoluyla erişemediği hakikî bilgiye sezgiyle ulaşmanın yolunu bulur. Böylece onun bilinçdışına itilmiş duyguları yeniden gün yüzüne çıkar ve bunlarla yüzleşen Üzeyir, tüm nevrotik belirtilerinden kurtularak ruhunu yıkıcı tutkularından, günahlarından arındırır. Üzeyir kuyudan yeryüzüne çıktığında zihninde yalnızca ona huzur veren bu “nokta” kalmıştır. Nefsi körelen Üzeyir, içsel arayışını tamamlamış, manevi yükselişe geçmiştir. Calûd’un fısıldadığı tüm o teorik bilgiler hükmünü yitirirken, Üzeyir artık hakikî bilginin peşine düşecektir. Tüm algısını bu yöne kanalize eder. Bilimi iktidar hevesiyle öğrenip kullandıkça acizleşen, güçsüzleşen ve yalnızlaşan insan, onu daha insani nedenlerle istediğinde hem doğanın kendisine sunduğu imkânların farkına varacak hem de fikren ve bedenen kendini özgür hissedecektir. Oysa “iktidar[...] acizlik, güçsüzlük] ise dirim çağrışımlarıyla yüklü”dür (PKA: 148).

*Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’*ndeki “Dünya Tarihi” hikâyesinde ise, namazında niyazında, gayet sofu olan babası ve ağabeyine karşılık Feyyuz, “kara ilimler”e merak salmasıyla öne çıkar:

Dünyaya bir kez gelmişken, kâinatın esrarını çözmeden göçüp gitmek istemiyor, ilim sonsuz iken ömür sınırlı olduğu için, elini çabuk tutup derhal büyük şehre vararak oradaki Darülfünun adlı fen külliyesinde felsefe, tıp ve simya öğrenmek hevesiyle yanıp tutuşuyordu (EH: 101).

Hikâyede bahsi geçen ve babasının yirmi iki yılda biriktirdiği 17 Reşat altını da alıp evden kaçan Feyyuz'un kâinatın sırrına ermek için yollara düştüğü “kara ilimler”, bugünün dünyası ile de ilişkilendirilebilir. Arda Odabaşı'nın ifadesiyle kara ilimler, “başta ABD olmak üzere büyük devletlerin, dünyayı kendi hegemonyaları altında tutabilmek için yaptıkları bilimsel-teknik araştırmalara ve üzerinde çalıştıkları çeşitli projelerin toplamına verilen ad” olarak tanımlanmaktadır. Buna göre, bu projelerin içeriğini ise büyük ölçekli ve büyük bütçelerle yürütülen, gizli veya yarı gizli projeler; saldırı/savunma silahları üretimi, gözetim sistemleri ve düşünce kontrolü üzerine yapılan çalışmalar ve doğayı manipüle etme amaçlı araştırmalar oluşturmaktadır (Odabaşı, 2000: 22). Büyük bütçelerle ve gizlilikle yürütülen, saldırı ve savunma silahları üretmek, ileri teknoloji üssü kurup doğayı kendi çıkarları içinde kullanıp yönetmek, geniş kitleleri kontrol altında tutmak gibi amaçları olan bu hareketin masum bir girişim olduğu söylenemez. Hikâyedeki Feyyuz da kara ilimleri öğrenmeye heves etmiş, üç yıl içinde “bütün fenlerin ustası kesilmiş”, “zahirî âlemdeki tekmil olayların gidişatına yön veren kanunları, remil ve istihare yoluyla birer ikişer keşfet[miş]”tir (EH: 102). Hatta işleri rast giderse simya tecrübeleriyle bazı sabiteleri bulup filozof taşını da elde ettikten sonra altın yapmasının eli kulağında olduğu, fakirliğin artık böylece tarihe karışacağı da gazete haberleri arasındadır. Üstüne vazife olmadığı hâlde kâinatın sırrına ermeye çalışan ve bu zaafi nedeniyle de kayınbiraderi Azazil tarafından baştan çıkarılan Feyyuz, kendi sonunu da kendisi hazırlar ve -tıpkı Faust'un Mefistofeles ile yaptığı anlaşma gibi- Azazil'le girdiği bahsi kaybederek cehennem derinliklerinde Azazil'in kölesi olmaya mahkûm edilir. Bilme ve zenginlik tutkusuyla yoldan çıkanlar, kan dökücüler, günahla dolup taşanlar, bilgiyi kibirle kendi çıkarları için kullananlar, Feyyuz'un “bilgelik meyvası”nı ısırmasıyla aşikâr olur. 20. ve 21. yüzyılın kendi çıkarlarını ön planda tutan küresel dünyasında ise teknolojiyi yaratan “bilgi”, zayıf olan karşısında güçlü olanın elindeki en tehlikeli silah olarak belirmektedir.

Fiziksel güç mekanizmalarından biri de *Puslu Kıtalar Atlası*'nda kullanılan “boşluğun gücü”dür. Ebrehe, ölümsüzlüğün ve sonsuz iktidarın kaynağını “yaratıl-

mamış olan”da dolayısıyla “boşluk”ta arar: “Tanrı’nın yaratım aşamasını tersine izleyerek, yaratılmamış olana, boşluğa erişmeye çalışı[r]” (PKA: 146). Boşluğa tapanların oluşturduğu bir Frenk tarikatı, Ebrehe’nin tasarısını hayata geçirmek için de ilham kaynağı olmuştur. Onlar “yaratılmamış olanın, yani boşluğun gücünü gören insanlar”dır (PKA: 147). Fon Gerike adlı biri, tarikatın sırlarını keşfetmiş, yaptığı deneyle boşluğun gücünü kanıtlamıştır. Bu deneyde madeni iki yarımküre birleştirilip içindeki hava tulumbalarla boşaltılır. Yapışan her bir yarımküredeki halkalara altışar at bağlandığı hâlde, boşluk nedeniyle birbirlerine yapışan iki yarımküre ayrılamaz. Hava basıncından dolayı oluşan bu durumun izahı roman “boşluğun gücü” ile açıklanmaktadır. Ancak Ebrehe, kendisinden dünyanın meydana geldiği asıl boşluğun peşindedir. Bu boşluğu yaratacak zaman makinesinin hammaddesi ise –Bünyamin’in bir şekilde ele geçirdiği- doğadaki sekizinci cisim olan “kara para”dır. Paranın sürekli el değiştirdiği “dilenciler loncası” ile her türlü bilgi kaynağına ulaşmada kullanılan “Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayun”, Ebrehe tarafından arzu nesnesi hâline dönüştürülen “kara para”nın bulunması yolunda kullanılan paravan yapılanmalardır. Boşluğun gücünü, sonsuz iktidarın sahibi olmak için talep eden Ebrehe gibi “düşler görmektense, boşluğun kendisine tapan insanlar karşısında” (PKA: 236) Uzun İhsan Efendi’nin zihnindeki boşluk bambaşka anlamlar taşır. O, zihnindeki boşluktan düşler kurar ve oğlu Bünyamin’e kendisinden düşler yarattığı boşluğun atlasını, “Atlas Vacui”yi verir. Metinde boşluğun gücünü iktidar hırsına alet eden Ebrehe karşısında Uzun İhsan Efendi’nin boşluğa yaklaşımı tersinden okunmaktadır.

Tüm bu fiziksel güçlerin yanında bir karşıt güç olarak beliren “doğanın gücü” ve bunun metinlerdeki iz sürümü üzerinde de durmak gerekir. Doğaya hükmetme arzusuyla çeşitli yollara başvuran insanoğlu, çeşitli müdahalelerle onun özel alanına girmekte ve onun doğallığını zedelemektedir. Onunla uyumlu, barışık yaşamayı beceremeyen, kişinin yapabilirliklerinin de üstünde bir güç potansiyeline sahip “doğa” karşısında direten insanoğlu, her seferinde yenilgiye uğramaktadır. *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki Ebrehe de “tabiatın kuvvetlerine sahip olmayı ist[er]” (PKA: 151). Ona göre doğada etki eden kuvvetler içinde en büyüğü “akıl”dır. *Kitab’ül Hiyele*’de ise Yâfes Çelebi’nin tasarladığı her makine ona göre “tabiatın esir edilmiş bir parçası”dır. Doğanın tahribi de hiyele ilmindeki gelişmelerle doğru oranda ilerlemektedir. Yâfes Çelebi, doğaya şekil verebilme yetisiyle ona karşı koyabileceğini, doğayı kendine esir

edebileceğini düşünür. Ona göre doğaya emretmenin yegâne yolu hiyel ilminden geçmektedir. Örneğin işlenmemiş demir, insanoğlundan gelen her emre kayıtsız kalırken, demirden elde edilen her türlü makine artık tam anlamıyla kendisine verilen emri yerine getirecektir. “Makineleri çalıştıran yedi tabiat kuvveti [buhar makinesini çalıştıran “ateş”, bir çarkı döndüren “su”, demir, altın, gümüş ve elmaslarla dolu olan “toprak”, değirmenleri döndüren “rüzgâr”, silahların temel gıdası olan “kükürt”, “güherçile” ve “kömür” (KH: 63-64)], [h]iyel ilmi sayesinde insanların kudreti ve iktidarı olacaktı[r]” (KH: 13). Yâfes Çelebi kölesi Calûd’u da baştan çıkararak, kendi gibi ona da doğanın kuvvetlerine hükmetme arzusu aşılar. Calûd ise efendisi Yâfes Çelebi’den farklı olarak, doğaya yön veren kuvvetlere söz geçirmenin yolunun rakamlar ve onların bilimi olan riyaziyat (matematik) olduğunu anlar. O da efendisi gibi, “tabiatın kuvvetlerine hükmeden bir hiyel üstadı” (KH: 70) olmak istemektedir. Ancak onun da doğa yasalarını ihlal etmesi, yine doğa tarafından cezalandırılmasıyla sonuçlanacaktır. O da tıpkı Yâfes Çelebi gibi ama bu kez bambaşka bir yolla –cinsel iktidarının gücüyle- doğayı yıkıp değiştirmek ve dönüştürmek ister. Calûd’un iktidarının kaynağı –cinsel uzvu ve dölleme yeteneği- doğa tarafından geri alınır. Sekiz karısı da peşpeşe ölü doğumlar yapar. Calûd’un, âşık olduğu Esmeralda adındaki kadın için cinsel iktidarının gücünü arttırıcı ilaçlara yüklenmesi de, yine insan doğasına aykırı aşırılıkları yüzünden erkeklik organının kesilmesiyle son bulur.

Doğanın varlığını duyumsamadan ona yaklaşanlar, edindikleri kof bilgilerle doğanın gerçek bilgisine ulaşamaz ve ondaki saf güzelliği de göremezler. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Güneşli Günler” hikâyesinde yatılı okulun resim öğretmeni Sağır, resim sanatına ciddiyetle yaklaşır ancak doğadaki güzellikleri görmekten ziyade çirkinliklerin teşhisinde daha yetkindir. Onun resim sanatının tüm kaidelerini yerine getirmesine rağmen yeterince başarılı örnekler verememesi, kuralcı tavrından ve doğaya nasıl yaklaşması gerektiğini bilememesinden kaynaklanır:

Sağır, ümmetine hakikati değil de, haliyle, güzelliği getiren bir peygamber edâsiyle sınıfa girer, hava perspektifi, insan vücudunun oranları, ana renkler ve türevleri hakkında bildiklerini adeta ahretten sır veriyormuş gibi oğlanlara anlatırdı. [B]u sanat ciddiyet isterdi: Çünkü kitaplarda gördüğü bütün dâhi ressam, onların portrelerini her ne kadar daha az yetenekli olanlar yaptılarsa da, asık suratlı ve nemrut görünüşlülerdi. [S]ağır, cafcıflı renkleri kullanmayı çocuk işi sayardı. Renkleri palet üzerinde bir simyacı titizliğiyle ne kadar ince hesaplasa hesaplasın, resim tekniğinin bütün nimetlerinden bu şekilde yararlanmasına rağmen eserinin neden güzel olmadığına za-

ten kendisi de şaşardı. [T]abiat Ana'nın paletinde herhalde başka renkler de olmalıydı ki, Sağır'ın resimlerindeki güneş ve onun aydınlattığı buğday tarlaları, balmumu sarısından öteye gidemiyordu. Kısacası bu ciddî ressam, sadece çıplakken güzel olan Tabiat Ana'ya, rengi sanatın inceliğiyle kirlenmiş bir elbise giydirerek, nü yerine adeta natür mort yapmıştı. Paletinde ve tuvalinde onun güneşin rengine bir türlü erişmemesi, ağırbaşlı ama zayıf renklere anlamsız sadakatinden kaynaklansa gerekti (EH: 25-28).

Görüldüğü gibi, romanlarda doğayı olduğu gibi kabul edip, ondaki güzelliği görmek ve onunla uyum içinde yaşamak yerine, doğanın gücünü kendi çıkarları için kullanıp onu değiştirip yönetmeye kalkışan insanoğlu, her seferinde yenilmekte, bu güç alanı karşısında aciz kalmaktadır.

Romanlardaki “metafizik / tanrısal güç” ise, *Amat*'taki “Kaptan Diyavol” ve *Suskunlar*'daki “Tağut” ve onun karşısındaki güç “Bâtın” temsilinde sunulur. İnsan duyusunun ve algısının idrak edemediği niteliklerle donatılmış bu kişilerden Diyavol ve Tağut, şeytani gücü temsil ederler:

Amat'ta kalyonun var oluş şeklinden, içindeki mürettebatın kimliğine kadar pek çok unsur, yaşam-ölüm, iyi-kötü, sevap-günah gibi karşıtlıkları da kapsayan dinî ve ahlakî öğelerle doludur. Günahkâr ruhlarla dolu gemi mürettebatı işledikleri suçların cezasını acı bir şekilde çekmekle yükümlüdürler. Günahlarının çeşidine göre kalyonun yedi kat altındaki güvertelere hapsedilen günahkârlar içinde, en alt kattaki “kızıl cüppeli, kara çakşırlı, kızıl Cezayir fesi üzerine kara destar sarmış seyrek bıyıklı, orada ıstırap çekmekten artık nedense mutlu olduğu için kırmızı gözbebekleri karanlıkta ışıltılı parlayan o mahlûk” (A: 54) birçok din ve mitolojide, insanoğlunu kötülüğe teşvik eden, adaletsizliğin ve bütün kötülüklerin temsilcisi olan “Şeytan”, yani romandaki rolüyle “Kaptan Diyavol Paşa”dır. Kutsal metinlerde şeytanın insanoğlunu yaratıcının yolundan saptırma gayreti, kendisini Tanrı'ya rakip olarak görmesi ve bu uğurda kendini ispatlamaya çalışması bilinen bir olgudur. *Amat*'ta Kaptan Diyavol Paşa'nın şahsında temsil edilen şeytan figürü, yine kendine rakip olarak gördüğü Tanrı'yla olan mücadelesi ekseninde işlenir. Bu olgu metinde arka plana yerleştirilirken, görünürde olan Diyavol Paşa'nın “Tanrı” gibi her şeyden haberdar olup çevresine topladığı müritlerini kendi biçtiği rollerle oynatmasıdır. Bu konumda gemi mürettebatı arasında tek “iktidar merkezi” olan Diyavol, tıpkı Tanrı gibi Nuh'tan gemi inşa etmesini istemekte, kendi gibi günahkâr ruhlarla doldurduğu kalyonu kendi yaşam alanı

hâline çevirmektedir. Öyle ki kalyonun yedi kat aşağısındaki güverte sadece onun için ayrılmıştır ki o, bu yedinci kat cehennemde ıstırap çekmekten âdetâ zevk almaktadır. “En büyük günahı”nı (A: 95) unutmak için içtiği sarı iksir, onun çektiği ıstırapın büyüklüğünü de göstermektedir. O, doğüstü varlığıyla insanlar üzerindeki hâkimiyetini sürdürürken, onların geçmişlerini bilebildiği gibi gelecekleri hakkında da söz sahibidir. Göbelez Baba’nın, hakkında hikâyeler uydurduğu Asım’ı karısı için bıçakladığı gerçeği ortaya çıkınca, Diavol’un bunu bilmesi şaşkınlık yaratacaktır. Diavol’un “Ben oradaydım. Ben sana, günah işleyen ellerinden daha yakınım!” (A: 178) şeklindeki yanıtı, onun şeytani yanının ispatı gibidir. Gemi mürettebatı üzerinde kurduğu tahakküm sayesinde, yaptığı birtakım garip davranışlar da doğal karşılanmakta, çevresindekiler tarafından yadırganmamaktadır:

İşte o anda seyir güvertesinde sadece göğüsleri inip kalkan yorgun savaşçıların soluk sesleri değil, ne gariptir ki, Kaptan Efendimizin kamarasından gelen oynak keman nağmeleri de işitmeye başlandı. Hayır! Cenk boyunca kamarasından çıkmayan kaptana Amat’takiler ne korkak ne de ödlele dedi. Tam tersi. Putperestler, güçleri olduğu kadar zaafı da olan ilahlarına nasıl bakıyorlarsa öyle baktılar ona. Diavol Paşa Hazretleri en azından o anda, Amat’ın mürettebatı için şımarık bir yarı tanrıdan başka bir şey değildi. [O]rtalıkta kan gövdeyi götürürken istifini bozmaksızın kamarasında keman çalabilen asil biri, tabiatüstü bir varlıktı o (A: 109-110).

Diavol gibi *Suskunlar*’daki Tağut da olağandışı fiziksel görünüşü, bedeninde yaşayan yılan ve ölümsüzlük vasfı ile vaatlerle kandırdığı insanlar üzerinde hâkimiyet kuran şeytani bir varlıktır. *Amat*’ta olduğu gibi *Suskunlar*’daki Tağut da Tanrı ile yaratılıştan beri süregelen bir mücadele içerisinde. Bu kez romanda Tanrı’ya açılan savaş, musiki üzerinden yapılır. Tanrısal musiki “hayat nefesi”nin kazanımı ve bu sayede ölümsüz olma vaadiyle kandırılan Cüce Efendi, Çapraz Bayram ve çetesi, Kâbil ve iki yeğeni, Tağut’un safını seçerler ve sonunda ilahî gazaba uğrayarak hayatlarını yitirirler. Tağut da sonunda kişiöğluna açtığı savaşta bir kez daha hezimete uğramış, öfkeden kapkara bir aleve dönüşerek karanlıklar arasında kaybolup gitmiştir.

Romanlarda fiziksel güç mekanizmaları ile metafizik gücün yanı sıra “psikolojik güç” de iktidara ulaşmada çeşitli uygulamalar yoluyla başvurulan yöntemlerden biridir. Romanlardaki psikolojik güç kullanımının ortak niteliğine bakıldığında, hepsinin “korku” odaklı olduğu görülür. “Korku” ile yönetme gücünü elinde tutma ya da iktidar sahibi olma anlayışının örnekleri metinlerde çok çeşitlidir. Hemen hemen her

iktidar anlayışının temelinde “korku” ile sindirme politikası yatar. En alt gruptan devletin en üst kademelerine kadar çeşitli düzeylerde karşılaşılan iktidar mercileri, korkuyu büyük bir güç olarak ellerinde tutarlar. *Puslu Kitalar Atlası*’nda içtiği zehirli şerbet sonrasında kendisine verilen kırmızı haplardan günde bir tane almazsa öleceği bildirilen Hınzıryedi, “Büyük Efendi Ebrehe”nin emirlerine itaat etmediği takdirde hapların kendisine verilmeyeceği konusunda tehdit edilir (PKA: 105). Zülfıyar’ın Hınzıryedi’ye içirdiği zehirli şerbet bir yanılısama olarak sunulurken, her an öleceği korkusuyla yıllarca yaşayan Hınzıryedi, “efendisi”nin gözetiminde tezgâhlanan oyunla bir kandırmacanın içine düşer. *Kitab-ül Hiyel*’de İstanbul Sanayi Mektebi’nde okuyan öksüz ve yetim öğrencilerden “en uysal, en sessiz ve en siliği” (KH: 115) olan Üzeyir, Calûd’un elini öpüp sadakat yeminini ettikten sonra çirak olarak yanına alınır. Tam adı konmasa da efendi-köle ilişkisi içerisinde görülen Calûd ve Üzeyir daha çok, tüm psikolojik etkilemeler yoluyla üzerinde baskı kurarak katı bir kontrol mekanizması geliştiren “efendi” ile onun altında ezilen, silikleşen, güçsüzleşen bir “köle”nin ilişkisini andırır. Calûd, Üzeyir’in şahsiyetini yok etmek ister. Bunun için “gür sesi”ni, “demir tokatları”nı kullanır. Onu tüm dünya varlıklarından soyutlayarak 8 yıl boyunca bir eve kapatır. Onun çeşitli hurafeler, korku hikâyeleri yoluyla her şeyden korkmasını ve diğer insanlardan daha güçsüz hissetmesini sağlar. Calûd bu süre içerisinde dev yılan projesini gerçekleştirebilmek için Üzeyir’i hazırlar. “Böylece kendisini düşmanlarla dolu bir ummanda gören çocuk, zihninde döl tutan o canavara, o dev yılanı sarılacak, onu bir kurtarıcı olarak görecekti[r]” (KH: 120). *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki dedelerin torunlarına anlattıkları hikâyelerde kullandıkları “korku” ögesi, torunları üzerinde üstünlük sağlama ve onları sindirip sözünü dinletme amacı taşır:

Dedeler elbette, cinli perili masallarla torunlarını korkuttukları sürece dikkate alınıp sözlerinin dinleneceğini bilirlerdi. Çocukları korku yoluyla yönetmenin zevkini artık bir kez tattıkları için, bazan onları toplayıp kıra dağa götürür, asırlar önceki putperestlik devirlerinde Rumlardan kalan mermer lahitleri, bir bayırın ortasındaki âbideyi ve üzerindeki garip, anlaşılmaz, efsunlu yazıları gösterir, bu kalıntıların altındaki defineyi çıkarmanın sihir nedeniyle imkânsız olduğunu anlatırlardı (EH: 41).

“Korku” ögesi *Suskunlar*’da ise, korkan kişi üzerinden felsefi bir söylemle ifadesini bulur. Anar’a göre, “[k]orku yüreksiz bir insanın nefreti, nefret de cesur bir insanın korkusu”dur (S: 50).

İktidarın inşası ya da pekiştirilmesi aşamasında kişiler, karşısındaki kişiyi sindirme, onu korkutma politikası çerçevesinde “fiziksel görünümün etkililiği”, “ilâhî dinlerin yaptırım gücü”, “hurafeler”, “batıl inanışlar” gibi çeşitli yöntemler kullanırlar:

İktidar hevesinde olan roman kişilerinin heybetli ve azametli “fiziksel görünüm”leri, insanda hem korku hem saygı uyandırırken onu tahakküm altına almayı da kolaylaştırmaktadır. Bu kişiler için “fiziksel görünüm” “güç”le eşdeğerdir. *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki Hınzıryedi’nin Ebrehe karşısındaki duruşu da bunu örnekler niteliktedir:

Günlerdir çektiği pişmanlık ve suçluluk duygularıyla küçüldükçe küçülen Hınzıryedi, efendisini, o heybetli adamı, o yüce Ebrehe’yi olanca azametiyle karşısında görünce ve onu zahmetlere sokup bu sefil yerlere getirdiğini düşününce o kadar utandı, o kadar utandı ki, kendisinin bir bit, bir pire kadar bile değer taşımadığına karar verdi. [E]fendisi ona gülümsüyordu, ama korkunç, ürpertici bir gülümsemeydi bu. [H]ınzıryedi, günlerdir gösterdiği sadakatsizliğin, Büyük Efendi’yi uzun süre görmemesi ve onun azameti ve heybetini unutmasından kaynaklandığını anlayıverdi. [G]üç karşısında duyduğu bu şaşkınlıktan nasıl kurtulacağını bilemedi (PKA: 119-120).

Romanlarda güç peşinde olan, sonsuzluğu arayan, bilme tutkusuna kapılan ihtiraslı ve kötülük temsilcisi figürler, kişilik yapılarına uygun fiziksel niteliklerle donatılmışlardır. Bu da çevrelerindeki kişilerin kendilerine tâbi olmalarında büyük bir etken olarak görülür. *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki Ebrehe “köse, kara giysili, çatlak sesli”, “yarasa kılıklı, tuhaf tavırlı, saydam tenli [bir] uğursuz”dur (PKA: 121). Onun metindeki tasviri, çevresinde uyandırdığı izlenimi anlamlı hâle getirmektedir:

Kara sarığı ve kızıl cübbesiyle yarasa misali biri olan bu kişi, odadaki mavi duman- dan hiç etkilenmemişe benziyordu. Uzun parmakları ve nice zamandır kesmediği kirli tırnakları zaç yağıyla meşgul olmaktan sararmıştı. Çenesi küçüktü ve bir kadınıkini andıran teni o kadar saydamdı ki, şakaklarında, alnında ve ellerinin üstünde mavi damarlar görünüyordu. Gözleri iriydi ama kapkara gözbebekleri küçüktü. Yüzünde ve vücudunun diğer yerlerinde asit yaraları vardı. Köse olmasına rağmen çenesinde göze çarpan birkaç kıl, onun hükmedici bir görünüm kazanmasına yetiyordu. Karşısında süklüm püklüm duran dilenciye o bet, o dayanılmaz derecede çatlak sesiyle istediklerini bir bir söylerken, sesi, kokusu ve görünüşüyle yarattığı izlenim sonucu hemen hemen hiç kimse onun emirlerine kulak asmamaya cesaret edemezdi (PKA: 102-103).

Amat'taki Kaptan Diyavol Paşa ise “tiz sesli” (A: 24), “seyrek bıyıklı”, “köse sakallı”, “pençeyi andıran el”li (A: 26), “kızıl cüppeli”, “gözbebekleri kırmızı, dişleri ise sarı ve sivri” bir “mahlûk”tur (A: 229). *Suskunlarda*'ki Tağut da “önden arkaya ve arkadan öne dönen gözleri”, “her bir gözünde, biri insaninkine benzeyen, diğeri ise yılaninkini andıran iki gözbebeği”, “her onbir saat ve altı dakikada bir atan nabzı”, “belli yerlerden etine kaynamış ve kesilse bile tıpkı saç sakal gibi yeniden çıkan siyah elbisesi” (S: 188) ile kendi çıkarları uğruna kullandığı kimseler üzerindeki korkutma ve sindirme politikasını destekler. Kötülüğün temsilcisi olan tüm bu figürler, dış görünüşleri, sesleri ve tavırları sayesinde çevrelerine topladıkları müritlerine dilediklerini yaptırır, onları tahakküm altında tutarlar.

Otoriter rejimin sarsılmaması için katı politikalar geliştiren devlet mekanizması, eğitim sisteminde de varlığını büyük ölçüde hissettirir. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde “Güneşli Günler” hikâyesindeki yatılı okulun duvarları “yüksek ve yüce, çirkin, kirli bir renkte”dir. Çünkü “çirkinliğe büyüklük eklendiğinde tikslenme duygusunun korkuya²⁸ dönüşeceğini bilen devlet, okulların böyle bir renge boyanmasını uygun görmüştü[r]”. “[O]kulun nizam ve intizamı oğlanlara hayatı zindan etmek için kurulmuştu[r] (EH: 19). Üç yüze yakın erkek talebe, talimatnameye uygun şekilde hareket etmek, elinde cetvelle sınıfa giren huysuz ve asabi muallimin sözünden çıkmamak zorundadır. Oğlanların tütün alışkanlığı bilindiğinden, nöbetçi muallimlerden kurulu inzibat ekipleri kurulmuştur. Talebeler “sanki askerî birliklermiş gibi sınıf sınıf avluda içtima eder, muzır madde ve yayınlarla yakalananlar ise, suçları hakkında tutulan zabıtlar göğüslerine idamlıklar gibi iğneyle asılı bir halde, ibret olsun diye arkadaşlarına teşhir edilirler” (EH: 21).

“İlahî dinler”in kişiler üzerindeki yaptırım gücü de iktidar mekanizmasının çoğulculuğu açısından ilgi çekicidir. Bireyler mensup oldukları dinin kaidelerine bağlı olmakla mükellef oldukları için eylemlerinde bunu göz ardı edemezler. Bu toplumsal kurumun töreleri, sembolleri, inançları, kutsal saydıkları ona bağlı olan kimselerin hayat tarzını da şekillendirir ve onları belli bir dünya görüşü içinde bir araya getirir. Romanlarda bu kutsal bağlanma çerçevesinde kişilerin eylemleri kısıtlanmakta, ilahî düzen dünya üzerindeki yaptırım gücünü kullanmaktadır. Böylelikle “din” de “korku” ögesi olarak ortaya çıkmaktadır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda kehanet aynasını

²⁸ Vurgu bana aittir.

bulan ve dünyanın sonunun geleceği yönündeki kehanete karşılık hayatta kalmak için bir zaman makinesi tasarlayan Ebrehe, aslında on yıllar evvel Nemçe istihbarat teşkilatının kurguladığı bir kandırmacanın içine düşmüştür. Bu teşkilatın planına göre, eşkalleri Mehdî'ye benzeyen kadınlı erkekli bir grup manastıra kapatılıp çiftleştirilir. Üçüncü neslin dünyaya gelmesine değin manastırda kapalı kalan bu kişilerden son beşine, Osmanlı Devleti'nin dili, dini, gelenekleri ve âdetleri öğretilir. Kendilerine ad verilmeyen ve numarayla çağırılan bu kişilerden kimi veremden ölür, kimi de aklını kayırarak Mehdî adaylığından çekilir. En sona kalan ve kendisine "Franz" adını koyan casus, planlanan yer ve zamanda Osmanlı topraklarına giriş yapar. Ancak yıllardır aynadaki son kehanet için hazırlık yapan Ebrehe ve adamları tarafından yakalanır. Kıyametin kopacağına ve dünyanın sonunun geleceğine yönelik inanç dizgesi, tüm ilahi dinlerin ortak kabulüdür. Büyük kurtarıcı Mehdî ise, kıyametten önce zulümle mücadele etmek için Tanrı tarafından gönderilen kişidir. Ebrehe'nin aynadaki son kehaneti öğrenip bununla ilgili okuduğu kitaplarda karşılaştıkları, onun günahkâr ruhu için bir korku ögesi hâline dönüşmektedir:

Kehanet Aynası'ndakileri okuduktan sonra bu konudaki hemen hemen her kitabı elde ettim. Taberanî'yi, Ebuşşeyh'i, Hafız ibni Hacer'i, ibni Merduveyh'i ve diğerlerini okudum. Güneşin batıdan doğacağını, savaşların ve hastalıkların çıkmasından sonra toprağın bütün hazineleri ve ağırlıkları kusacağını, dağlar ve çukurların kaybolmasıyla yeryüzünün dümdüz olacağını, Mehdî'nin gelip benim gibilerle savaşacağını ve büyük bir yalımın diğer günahkârlar gibi beni de Mahşer'e, Büyük Toplantı yerine sürükleyeceğini öğrendim. Bu dünyada artık birkaç yıl sürem kaldığına ve bu sürenin sonunda günahlarımın cezasını ebedi ıstırapla çekeceğime böylece inandıktan sonra, belki de çılgınca gelecek ama, *bir kaçış yolu aradım* (PKA: 180).

Ebrehe'nin "Kehanet Aynası başka birinde, mesela hâlâ padişahta olsaydı, o mutlaka tövbe ederdi" (PKA: 180) şeklinde devam eden sözleri, aslında tam da Nemçe istihbarat teşkilatının olmasını istediği harekettir. Franz'ın da belirttiği gibi tasarının tek amacı, padişahın batı kapısından kente girecek olan Mehdî'nin elini öpüp tah-tını ona bırakması ve aslında bir Nemçe casusu olan bu kurtarıcının ülkeyi yönetmesidir (PKA: 209). İktidarın ele geçirilme mücadelesinde inanç dizgelerinin kullanılıp iktidarı elinde bulunduranın gücünü kırmayı amaçlayan bu tasarıda, Batı'nın akılcı politikası, Doğu'nun ilahî düzeni önceleyen yapısını istismar etmekte ve Batı'yı temsil eden güç bu yolla amacına ulaşmak istemektedir.

Dinin korkulması gereken bir olgu olduğuna yönelik inancın dışı vurumu *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki Ölüm'ün sözleriyle de ifadesini bulur. Cezzar Dede'nin ikinci bir tür olarak anlatmayı teklif ettiği “dinî hikâye”, Ölüm için “korku ile bağlantılı görünü[r]”. Ona göre “insanların çoğunu dine sokan şey Tanrı korkusu olduğuna göre, bir dinî hikâye de, en azından bu insanlara göre aslında bir korku hikâyesi[dir]” (EH: 55). “Aramak”, “bilme”nin ilk adımıyken, bulunan ve bilinen şey de artık korkulur olmaktan çıkmaktadır. Dolayısıyla bilinmeyen kişi üzerindeki baskılayıcı gücü korkuyu her an tetikte tutmaktadır. Ölüm, Cezzar Dede ile anlattıkları “korku”, “din” ve “aşk” hikâyeleri arasındaki ilişkiyi bu bağlamda irdeler:

- “Her insan ancak bilmediği şeyden korkar. Korkusunu yenmek için bilmek ister. Fakat bilmesi için araması gerekir. İşte, din de bu arayış değil midir? Bununla birlikte, eğer insan bir şeyi arıyorsa, onu bulmuş ve ona kavuşmuş da değildir. Kavuşamadığı şeye erişmek için can atar. Eh! Bu da aşktır işte! Kısacası, yolumuzu şaşırılmış değiliz. Korkudan arayışa, arayıştan ise aşka geçtik. [A]rayış bitince, aranan şey artık bir kez bulunduğu için, korku da aşk da biter” (EH: 204).

Osmanlı Dönemi'nin yoğunlukta işlendiği romanlarda İslamiyet'in hâkim bakış açısı da metinlerarasına sızmakta ve Allah'la kul arasındaki ilişki iktidar mekanizması çerçevesinde irdelenmektedir. Örneğin *Amat*'ta İslamiyet'e uygun iradi[!] faaliyette bulunma olgusunu öne çıkaran Abuzer Reis, kutsal günlerde günah sayılan davranışlardan kaçınma çabası içindedir:

Tembellikleri ve kepezelikleri nedeniyle sanki cihat ilân ettiği mürettebata, sadece Ramazan ayında küfür savurmazdı. Ancak, yaşı ilerleyip bir ayağı çukura girince, Üç Aylarda ve Regaip Gecesi ile Mevlit Kandili'nde de küfür etmez olmuştu. Yine de, bu mübarek günlerde kantarlıyı savurmamasına rağmen, elinden düşürmediği kızılı-cık sopasının zavallı denizcilerin kaba etlerine gömülmeyeceğine dair hiçbir âdemoğlu garanti veremezdi (A: 23).

Güç durumlarda akıl yoluyla hareket etmenin yerine, dinin kaidelerine göre davranma da romanlarda karşılaşılan bir diğer unsur olarak görülür. Belli bir tarikata mensup sofî kişiler, akıl yoluyla işin içinden çıkılamadığı zor durumlarda ilâhî kudretin varlığına sığınır. Aklın kâr etmediği zamanlarda Tanrısal güçlere başvuran bu kişiler mizahi bir dille anlatılır. *Amat*'ta geminin ikinci kaptanlığına aday olan ve mensubu olduğu tarikatın şeyhi emrettiği için sakalına yıllardır ustura değdirmeyen Ali Reis, deniz savaşları hakkındaki bilgisini arttırmak yanında karşılaşılabilecek müşkülleri halletmek için 1700 kadar dua ezberlemiştir (A: 33).

Olağanüstü güç ve kudret sahibi Tanrı'ya ve O'nun kutsal kitabına olan inanç, kimi insanlar tarafından istismar edilerek yaşanan güç durumdan kurtulmak için planlanan oyuna alet edilmektedir. *Amat*'ta esir alınan yaralı şövalye, “gerçeğin tâ kendisi”ni talep ederek İslam dininin esaslarını öğrenme çabasında görülür. Asıl gerçekse şövalyenin hapsediği yerden kurtulmak için uydurulmuş bir yalandır. Hekim yamağı Habil'in *Kur'an*'dan alıntılacağı ayette yazılanlar şövalyenin asıl niyetini de açık etmektedir: “İnsanlardan öyleleri vardır ki, inanmadıkları hâlde ‘Allah’a ve ahiret gününe inandık,’ derler” (A: 151). Kimi çevrelerde kutsal değerlere verilen önem öylesine güçlüdür ki bu durum, insanların gaflete düşmesine ya da başkaları tarafından istismar edilerek oyuna getirilmesine olanak tanımaktadır.

Olayların yorumlanmasında, akıl erdirilemeyen güç durumların çözümlenmesinde, birtakım “hurafeler” ve “batıl inanışlar” aracılığıyla olayları yönetip denetleyebileceğini varsayan kişiler, halk arasındaki itibarını, toplumsal etkisini ve hükmetme vasfını bu yolla arttırmak isterler. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda aynı mahalledeki iki taşmektebin birbirine olan düşmanlığı, hiyerarşinin üst seviyelerindekiler –yani mektep hocaları ve kalfalar- tarafından yaratılan hurafelerle desteklenmektedir. En azından yüz yıldır süren kavganın hangi sebeple başladığı bilinmezken nesilden nesile aktarılan bu husumet, her iki tarafın da “hocaları”, “kalfaları” ve “talebeleri” tarafından farklı yollardan sürdürülür. Bu hiyerarşide “bir kâğıda küfür dolu bir hiciv yazıp bunu düşman mektebin muallimine götürmesi için gözüne kestirdiği bir çocuğu görevlendir[en]” hocalar ve “birbirlerine girmeyip sadece yolda karşılaştıkları zaman ağız dalaşı yapmakla yetin[en]” kalfalar, yönetici ve denetleyici konumundayken; “[hocanın yazdığı] kâğıdı sözkonusu zata tebliğ eden [ve] öfkeden küplere binen adam tarafından falakaya yatırıl[an], ayakları şişmiş bir halde mektebine dönünce de kahraman ilan edil[en]” talebeler ise, işi yüklenici, öne sürülen, fiilen kullanılan işçi sınıfıdır. Mektebe yeni gelen talebelere “düşman mektepteki meslekdaşlarının, sümüklü, yaralı bereli, cerahatli insanlar olduğunu, bir dua edip yüz kat küçülerek geceleri masum çocukların kalplerini yediklerini, sonunda kurbanlarının da onlar gibi ecinni taifesine karıştığını sır veriyormuşçasına anlat[an]” (PKA: 57) hocalar ve kalfalar, talebelerin içine korku ve nifak tohumlarını salarak onları karşı mektebin aleyhine kışkırtırlar. Bu, 21. yüzyıl dünyasına kadar sirayet eden bir iktidar dalgasının bir mektep ölçeğinde dış vurumudur. Hiyerarşi skalasında en yüksekte ve en güçlü

olanların, kendilerinden aşağıdaki ve güçsüz çoğunluğu kendi çıkarları uğruna kullanmaları, çağlar boyunca süregelen ve deyim yerindeyse şahlar atışırken yine olan piyonlara olmuştur.

Kitab'ül Hiyel'de ise, fiziksel gücü elinde bulunduranlar, iktidarı -kısa süreliğine de olsa- yakaladıklarını sanırlar. “Frenk dilinde ‘elektrik’ denen mucizevi güç” (KH: 28) Yâfes Çelebi tarafından tasarlanan Leyden şişesi için kullanılır. Tarihteki önemli buluşlardan biri olan “Leyden şişesi” ve onun kullanımı konusunda çeşitli rivayetlerden yola çıkarak kurgulanan olay örgüsü, hem tarihsel bilgiler içermekte hem de bu yolla mizah yaratılmaktadır. Bu noktada Yâfes Çelebi'nin güç kaynaklarından biri olan “Leyden şişesi”nin tarihsel geçmişine göz atmakta fayda var²⁹: Leyden Üniversitesi profesörlerinden Hollandalı bilim adamı Pieter Van Musschenbroek (d. 1692 – ö. 1761), 18. yüzyılın en gözde buluşlarından ve elektrik tarihinde adı geçen aygıtlardan biri olan Leyden şişesini, Alman deneycisi E.G. von Kleist'ten bir yıl sonra (1746) bağımsız olarak keşfetmiştir. Mekanizmanın işleyiş şekli ise şöyle anlatılmaktadır:

Leyden şişesi içine metal bir çubuk batırılmış, yarısına kadar su veya cıva gibi bir sıvı ile dolu bir cam şişeden oluşmaktadır. Dielektrik ortamını cam şişenin oluşturduğu bu tarihteki ilk bilinçli olarak yapılmış sığaç, elektriğin depolanarak çeşitli deneylerde bir kaynak olarak kullanılabilmesini sağlamaktaydı. Leyden şişesi de kısa bir sürede aynen von Guericke'nin elektrik makinası gibi Avrupa'da günün konusu haline geldi. Şişedeki metal çubuğa el değdirilerek çarpılma olayı sarayların eğlence konusunu ve meydanlarda gösteri yapan birçok açık gözün geçim kaynağını oluşturdu. Leyden şişeleri kimyasal doğru akım bataryasının bulunmasına dek her türlü elektriksel deneyde gerilim kaynağı olarak kullanıldı.

(http://tr.wikipedia.org/wiki/Leyden_%C5%9Ei%C5%9Fesi)

Leyden şişesinin 18. yüzyıl Avrupa'sındaki görünümü ile Yâfes Çelebi'nin ona yüklediği işlevler örtüşmektedir. O da tıpkı Avrupa'da meydan gösterisi yapan pek çok açık göz gibi geçim kaynağını Leyden şişesinden elde etmekte, çeşitli hurafelerle câhil halk kesimini aldatmaktadır. Yâfes Çelebi, hazırladığı Leyden şişesindeki elektrik akımını Deli Abuzer Beşe üzerinde deneyince, çarpılan adamı gören kalabalığa şöyle seslenecektir:

²⁹ Leyden şişesi, “Metinlerarası Etkileşim” başlığı altında da ele alınabileceği gibi, fiziksel gücün insanı tahakküm altına almada başvurulan yollardan biri olarak bu bölümde işlenmiştir.

Ey ahali! Bu şişenin içinde bir cin var. Bundan sonra bana hürmet edecek ve oğullarınıza torunlarınıza bayramlarda elimi öptürteceksiniz. Ayrıca beni “çelebi” diye çağıracaksınız. Yoksa bir dilek dilerim ve şişedeki cin istediğim adamı çarpar (KH: 28).

Halkı sindirme politikasıyla güç ve kudretini arttırırken hükmetme arzusunu besleyen bu zat, artık hem “çelebi” diye çağrılmakta hem de şişelere talep fazla olduğundan bu işten para kazanmaktadır. Ancak cinlerden medet uman şişe sahipleri istediklerini elde edemeyince azalan müşteriler yüzünden Yâfes Çelebi, başka gelir kaynağı bulmak zorunda kalacaktır. Her batıl inanış ya da asılsız rivayet, gerçeklik etkisini yitirdiğinde denetlenme alanı daralacağı gibi, iktidar mekanizması için de bir tehdit oluşturacaktır.

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’ndeki “Güneşli Günler” hikâyesinde din dersi hocasının talebelere ettiği nasihatler dinî gerekçelere dayandırılmakta ve bu yolla mizah yaratılmaktadır:

Adam, iskambil destesindeki papazların onları dinden imandan çıkarıp kafir yapacağını, çıplak kadın fotoğraflarına bakıp çavuşu tokatlamaya devam ederlerse tez zamanda süngülerinin düşeceğini, tütün içenleri ise, ateşten yaratılan cinlerin er geç çarpacağını anlatırdı (EH: 22).

“Devlet” otoritesine bakıldığında ise “hurafeler”, iktidar yapının işleyişine hizmet eden kontrol mekanizmalarından biri olduğu kadar, otoritenin gücünü sarsan ve ortaya çıktığı durumlarda önlem alınması zorunlu olan bir tehlike hâline de dönüşebilmektedir. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda yeşil uyku şurubunun avludaki ceviz ağacının dibine dökülmesiyle “ertesi yıl mahalledekiler, bu ağacın cevizlerinden yiyen çocukların haşaratlıktan vazgeçerek gece yarısı uyanıp zırlamadıklarını keşfedeceklerdi[r]. Sonradan ünü bütün Kostantiniye’ye yayılacak olan bu ağaç, yiğit bir nesil yerine uykucu bir gençliğin yetişmesine sebep olacağı korkusuyla padişah fermanı ile kesilecekti[r]” (PKA: 51). Böylesi bir uygulama, iktidar bünyesindeki tebaanın - büyük ölçüde askeri sınıfın- zayıf düşme olasılığına karşılık, padişahın iradesiyle devletin bekası için alınan tedbirlerden biri olarak işlevseldir.

Bunun dışında, halk arasındaki cahil kesimin birtakım doğaüstü yetilere sahip olduklarını öne sürüp ortalığı velveleye verme çabaları da eklenmeye değer. *Kitab-ül Hiyel*’de Kamelyalı Hatun piyesinin gösterimi esnasında, oyunda geçen bir merak unsurunun seyircilerden biri tarafından önceden çözülmesi, o kişinin peygamberliğini ilan etmesine yetmektedir. Buna göre merak edilenin önceden tahmin yoluyla bilin-

mesi, bu kişinin geleceği gördüğünün en açık delili sayılmaktadır (KH: 103). İslam dininin yayıldığı yıllarda peygamberlik iddiasında bulunan kimi kişiler, iddialarını kuvvetlendirmek için birtakım mucizeler öne sürerek çevrelerindeki cahil kesimi inandırmaya, bu yolla itibar ve iktidar kazanmaya çalışmışlardır. Osmanlı'nın hüküm sürdüğü topraklarda bile buna benzer davranışların sergilenmesi, yüzyıllar öncesinden gelen asılsız iddiaların bir süreği olarak değerlendirilebilir. Yine *Amat*'ta satın alma işlerine bakan gemi bezirgânının dudaklarının sürekli kıpırdayıp durması, vaktiyle ağzı dualı bir mübarek kişi olduğuna hükmedilmesine yol açacaktır: “Oysa, tam bir pazarlık üstadı olan adam ahiret için dua etmiyor, muhasebeci kimliğiyle gizliden gizliye dünyevî hesaplar yap[ıyordu]” (A: 31).

Romanlarda iktidarın “ölüm”le ilişkilendirilmesi de söz konusudur. Varlığın sona ermesi, mutlak yok oluşu imleyen ölüm fikri, romanlarda iktidar mekanizmasının sonunu hazırlayan bir süreç olarak işlenir. “Ölümsüzlük tutkusu” da antik çağdan bu yana pek çok söylene, mitolojik metin ya da kutsal kitaplara konu olmuş; dirilik verme, sonsuz yaşam, ölümsüzleştirme isteminin çeşitli inanç dizgelerinde gerçekleştiği yolunda görüşler ortaya atılmıştır. Yok olmama, cismani varlığını koruma, sonsuzlukta yaşama tüm canlı mekanizmalarının arzusuyken, buna ulaşmanın imkânsızlığı ölümsüzlük tutkusunu da ütopya hâline dönüştürmektedir. Ölüm üstesinden gelinebilecek bir güç olmadığı hâlde, insanoğlunun ölümlülüğe yazgılı oluşunu kabullenmeyi paradoks yaratır. İmkânsız bir isteğin peşinde koşan ölümlüler için mağlubiyet de kaçınılmaz görülmektedir. Ölümsüzlük arayışının işlendiği en eski metinlerden biri olan Gılgamış destanında, “Gılgamış, belki insan olarak ölümsüzlüğe ulaşamamıştır ama bilgiye ve bilgeliğe erişmiş, ‘insan’ olmanın anlamını ve değerini öğrenmiş; adını tanrılara karşı verdiği mücadeleyle değilse de insanî gerçeğin olgunluğuyla sonsuzlaştırmıştır” (Gökalp-Alpaslan, 2007: 109). Ölümsüzlük arayışına çıkarken sonunda bilgelik, olgunluk ve deneyim kazanarak bilinçlenme yolculuğunu tamamlayan Gılgamış gibi pek çok anlatıda insanoğlunun ölümlülüğünü kabullenme süreci kişinin ruhunu sağaltımı ile sonuçlanır. Ancak Anar'ın metinlerine bakıldığında, ölüm yazgısını kabullenmeyen kişiler, çıktıkları yolculukta sonuna kadar ölüme meydan okur ve her ne olursa olsun körü körüne bu eylemlerinde diretirler. Hâl böyle olunca gerçekleştirilemeyen ölümsüzlük tasarıları da kişi üzerinde saplantı hâline dönüşmekte ve bedeli ağır kararlar verilmesine yol açmaktadır. Yüzey yapıya bakıldığında, gerek

Puslu Kıtalar Atlası'ndaki Ebrehe, gerek *Kitab'ül Hiyel*'deki Yâfes Çelebi ve Kara Calûd, gerekse *Amat*'taki Kırbaç Süleyman ve *Suskunlar*'daki Cüce Efendi gibi kişiler, hayatın ve ölümün sırlarını öğrenmeye çalışırken, sonsuz yaşam / sonsuz iktidar tutkuları kaçınılmaz “ölüm”le sonuçlanmaktadır.

Ölüm ilk bakışta “iktidarın yitimi”ni çağrışırsa da derin yapıda “ölüm”ün aslında bu dünyada elde edilemeyen sonsuz iktidara ulaşmada bir yol olduğunun vurgusu da yapılır. *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki Ebrehe, güçsüz ve silik Bünyamin karşısında kendi gücünün ve iktidarının ne kadar anlamsızlaştığının farkına varır. Gücün aslında ölüm olduğunun vurgusunu yapan Ebrehe, Bünyamin'e şunları söyler:

Hayatta kalabilmek için bizler kadar çaba göstermiyordun. Yokedilmeye belki çoktan razıydın. Senin amacın varlığını sürdürmek değil de sanki bambaşka bir şeydi. Sen bir şahittin. Evet, artık bundan eminim. Kesinlikle bir kahraman değildin. O küstahça sözlerini de sanki biri kulağına fısıldıyor ve benimle adeta alay ediyordu. Sanki benim, onların ve herkesin başına gelen bütün şeyler senin görmen, öğrenmen içindi. Güçsüz biri olan sen, her çeşit iktidarın sahibi olan benim üzerimdeydin. Çünkü olaylara müdahale etmeden hepimizi gören, seyreden sendin. Seni ezdiğimizde ağlıyordun. Güçsüzlük belirtisi olarak yorumlanabilen bu şey aslında senin yaşamındı. Oysa biz taşlar kadar güçlü, bir o kadar da cansızdık.

Gücün kendisinin ölüm olduğunu da senden böylece öğrendim. Çünkü seni seyrettim. Ah! Keşke dünyayı da senin gibi seyredip, senin ona baktığın gibi bakabilseydim! Oysa ben ona bir güç malzemesi olarak bakıp onda kendi karanlığımı gördüm. Hayatım boyunca görebildiğim en iyi, en güzel şey sendin Bünyamin (PKA: 216-217).

Kitab'ül Hiyel'de ise, Yâfes Çelebi'nin başına gelenler, felsefî düzlemde “iktidar” ve “ölüm” karşıtlığının aslında birliktelik / aynılık kavramları açısından irdelenmesi gerekliliğini öne çıkarır:

İşte iktidar susuzluğu çeken kendisi, Dünya'yı yıllardır bu güçlerin, cebirlerin ve kuvvetlerin toplamı olarak görmüş ve ona hâkim olmak istemişti. O, Dünya'daki bütün güçlerin ve fiillerin öznesi olmak peşinde koşmuş, böylece bir demir külçesini müzik kutusuna dönüştürdüğü gibi, Dünya'yı ve içindekileri de bir makinaya dönüştürmeye çalışmıştı. İşin acıklı yanı, kendisinin de bir makine olduğunu sanmış, ona durmadan yeni parçalar, çarklar, kasnaklar, somunlar, dişliler, bıçaklar, tabancalar, toplar ekleyerek sakatlığını telafi etmeye kalkmış, fakat bu koltuk değneklerinin gideremediği sakatlığı arttıkça artmıştı. “İktidar makinesi” dediği şey, yani onun öz varlığı, sonu gelmez isteklerle büyüdükçe tutkuları da devleşmiş, bu yüzden o, nefret

ettiği zaaflarını ortadan kaldırarak benliğindeki son insanca kırıntıları da yok etmişti.

Oysa zayıflık denen şey hayat, iktidar ise ölüm değil miydi?³⁰ (KH: 64).

Amat'taki Kırbaç Süleyman'ın temel sorunu da ölüm ve ölümsüzlüktür. “Ölmemeye yemin eden” (A: 30) Süleyman için Kaptan Diyavol Paşa'nın kamarası tam bir hazinedir. Çünkü bu kamaradaki kitapların hemen hepsi ölümsüzlük hakkındadır. Süleyman'ın gemide kalmayı kendi özgür iradesiyle ve hiçbir zorlama olmadan kabul etmesinin nedeni buna dayandırılır (A: 30). Ancak Süleyman'ın bu kitaplar arasındaki doğru bilgiye ulaşması ve ölümsüzlüğün sırrına vâkıf olması neredeyse imkânsızdır. Onun ilâhî düzene başkaldıran günahkâr ruhu her ölümlü gibi kaçınılmaz sonu tadacaktır. Kaptan Diyavol Paşa'nın kamarasındaki kitaplardan rastgele seçtiği kitabın sayfalarından baktığı falda çıkan uğursuz kehanet de Süleyman'ın yazgısının ifadesi olarak görülür:

İyilerin ödülü ahiret hayatının güzelliklerini yaşamaya uygun olmalıdır. Günahkârların cezası ise onların ölüp ortadan kalkmalarıdır. Çünkü onlar ahiret hayatının güzelliklerine lâyık değildirler. Günahkârlar kötülüklerinden dolayı öte dünyadan mahrum olurlar ve tıpkı *hayvanlar gibi yok olup giderler* (A: 29).

“Var olmaya yönelik aşırı iştahı nükseden” ve “cehennemin ateşinde yanmayı bile mutlak bir yok oluşa tercih eden” (A: 89) Kırbaç Süleyman'ın ikinci defa baktığı falda, “günahkârlar için ölümün mutlak bir son olduğunu” yazan İbni Meymun'un aynı satırlarıyla karşılaşması şok yaratır. Önceki karşılaşmada kitabın cildi kırmızı iken bu kez kapkara olması, Kırbaç Süleyman'ın içinde bulunduğu kötücül ve günahla dolu ortamın temsili gibidir.

Canlıların dünyada varlıklarını sürdürebilmek için muhtaç oldukları “ruh”, onların kalıcılıkları ve potansiyel iktidarları için yegâne vasıta. Yine *Amat*'ta Kaptan Diyavol kütüphanesinden Kırbaç Süleyman için, insana hayat veren ruhun nasıl bir şey olduğuna ve ölüm ruhun bedeni terk etmesiyle bunun nasıl önleneceğine dair bilgiler içeren bazı kitaplar indirir. Ruh ile ilgili rivayetlerin anlatıldığı bu kitaplar “ruhun varlığı”, “ruhun ağırlığı”, “ruhun ahengi”, “ruhun ebedî olması” gibi birtakım kavramları tartışmaya açmaktadır. Bunlar Kaptan Diyavol'un dilinden şöyle aktarılır:

Cenevizli bir âlim Aziz İkar üzerinde bir deney yapmış. [R]uhun varlığını kanıtlamak için hassas terazilerde sık sık böyle deneyler yapılır. Onlara göre var olan bir şeyin ağırlığının da olması gerekir. Ne saçma! Bu Cenevizli azizi ölmeden önce tartmış ve aziz tam 40 okka 142 dirhem çekmiş. Aziz İkar ruhunu teslim ettikten son-

³⁰ Vurgu bana aittir.

ra yeniden tartılmış ve bu kez ne hikmetse 51 okka 263 dirhem gelmiş. Yani azizin ölüsü, dirisinden daha ağır. [A]ristâtalis'i hatırlayalım. Ona göre her şeyin bir 'uygun yeri' var. Ateşin uygun yeri yukarıda, toprağınki aşağıda olduğu için ilki daima yukarı diğeri de hep aşağı gider. İşte Cenevizliye göre ruhun uygun yeri yukarıdır. Kut-sal olduğu için ruh daima ait olduğu yere, yani göklere gitmek istiyor ona bakılırsa. Ölümden sonra azizin bedeninin 11 okka 121 dirhem ağırlaşması da bunu gösteriyor. Tâbir-i caizse ruh bedeni hafifletirmiş. [B]ak şunu da dinle. [B]u risâlede, ruhun bedendeki yerinin öd kesesi olduğu yazıyor. Anlatıldığına göre Azrail bir ölümlünün yanına gelip onun ödünü patlatarak ruhunu kabzedermiş. Ne kadar saçma! [İ]şte bu kitap meşhur filozof Fisagor'un müritlerinden biri tarafından yazılmış. [R]uhun bir âhenk olduğunu ileri sürüyor. Bir de bu kitabı tercüme eden kişinin yazdığı yoruma bak: İnsanı yaratan Tanrı ona ruh üflemiş. Ama ney üfleyenlerdeki gibi bu üfürüğün bir sesi de varmış. Bu ses de muhayyer ile sünbüle arasında meçhul bir sesmiş. Anlattığına göre ruh bir nağme imiş, öyle ki bu nağme segâh ile bûselik arasındaki bir sesle bitiyormuş. İlginç! İstersen şimdi çârgâh, gerdâniye, hüseyinî, muhayyer gibi isimleri bir kenara bırakıp batıya doğru bir rota çizelim. [B]irkaç asır önce Arezzolu Gu-ido seslere farklı isimler vermiş. [S]on sesin ardından tekrar ilk sesin gelmemesi dinleyeni rahatsız ediyor. İlâhînin Frenklerin "hisli ses" dediği "sa" yahut "si" sesiy-le bitmesini değil, ilk ses olan "ut" ile, yani "karar" ile bitmesi de rahatlatıyor. İşte Fisagor'un müridi de kitabında, bir nağme olan ruhun bu "karar sesi" ile bedenden ayrılacağını, yani ömrün biteceğini anlatıyor. Bu kitabın tercümanı ise, Azrail'in bu ses ile "Allah!" diye bağırdığı anda kişinin ruhunu kabzedeceğini eklemiştir. Ona göre Kıyamet günü üflenecek olan Sûr da bu sesi çıkaracaktı. Daha neler! (A: 92-94)

Kaptan Diyavol'un yakılmadan evvel Süleyman Reis'e verdiği kitaptaki İbni Parmen'in ölümsüzlük hakkındaki fikirleri, onun zihnindeki ölümsüzlük algısını altüst edecektir. "Ölümsüzlüğün de en az ölüm kadar kesin olduğunu" kanıtlayan bu risalede, o "her nefsin ölümü tadacağı şu dünyada herkesin aslında ölümsüz olduğu" (A: 116) gerçeğiyle yüzleşir. Gemi hekimi İbrahim Bey'in sinir buhranı geçiren Süleyman üzerinde uyguladığı yöntemde, Süleyman'ın her bir kelimeye verdiği tepkiyi gösteren cetvel, onun "ölümsüz olma tutkusu"nun tüm zihnine ve bedenine işlediğinin de göstergesidir. Buna göre hekimin her bir kelime için Süleyman'ın nabzını ölçtüğünde ortaya çıkan tablo şöyledir:

| <u>Kelime:</u> | <u>Nabız:</u> |
|----------------|---------------|
| Erkek | 50 |
| Kadın | 60 |
| Navarin | 70 |

| | |
|-----------------|-----|
| Navarinli kadın | 90 |
| Nurfeza | 90 |
| Safinaz | 90 |
| Ferahfeza | 90 |
| Mihriban | 90 |
| Aliye | 120 |
| Ölüm | 140 |
| Ölümsüzlük | 160 |

Süleyman'ın nabız ölçümü “ölüm” ve “ölümsüzlük” sözcüklerini duyduğunda verdiği tepkiyle en yüksek değerleri göstermektedir. Bu demektir ki ölüm, Süleyman'ın başına gelebilecek en büyük felaket olduğundan o, bu sözcüğü duyduğunda heyecanlanmış ve korkuya kapılmıştır; bu yüzden nabızı 140'ı göstermektedir. “Ölümsüzlük” sözcüğünü işittiğinde ise 160'a çıkan nabız atışında, roman boyunca ölümü inkâr ve ölümlü var oluşa isyan eden, sonluluğu, ölümün soğuk gerçekliğini yadsıyan Süleyman'ın iç sesi –kalp sesi- duyulur. Zeynep Ergun'un kadın bakış açısıyla kaleme aldığı incelemesinde, Süleyman'ın karısı Aliye'ye olan suçluluk duygusuyla, zihnindeki kadın, ölüm ve ölümsüzlüğün bağlantılı olma yolundaki tespiti dik-kate değerdir:

“Ölümsüzlük” sözcüğünü işittiğinde nabzının 160'a çıkması dikkat çekicidir. Roman boyunca, Dişavol'un kitaplarında aradığı kavram onu daha da güçlü bir paniğe sürükler: Nabızı normal sınırları aşmıştır. Şiddetli bir taşikardi geçirmektedir. Bu açıdan, ölümsüzlükle de kadın gibi, çok istenilen ama bir o kadar da ürkü ve dehşet yaratan bir kavrama dönüşür. Ölümsüzlüğün Tanrı'nın ayrıcalığı olduğu anımsandığında, bastırılan, hor görülüp hakaret malzemesi haline dönüştürülen, öldürülen kadının ölümsüzlükle ilişkilendirilmesi, erkek dizgesinin “öteki” konusunda ne denli derin bir sorunsal içinde çırpındığını kanıtlar. Dahası, Hekim İbrahim Bey nabzını ölçtüğü sırada kahraman herhangi bir bedensel zorlama altında değildir. Nabzının atış hızındaki değişiklikler tümüyle psikolojik tepkileriyle, söylenen sözcüğü duyduğunda etkisinde bulunduğu korku ve suçluluk duygularının artmasıyla bağlantılıdır (Ergun, 2009: 274).

Kaptan Dişavol'un “Her ne olursa olsun, yerle gök biraraya gelse bile, zinhar bu kitaba dokunmayasın! Diğer kitapları istediğin gibi aç, karıştır, oku. Ama yerle gök biraraya gelse dâhi bu kitaba katiyyen dokunma! Sakın!” (A: 94) dediği kara kaplı kitaba konulan kısıtlama, ölümsüzlüğün bilgisine erişmek isteyen Kırbaç Süleyman

için merak unsuru ve delinmesi gereken bir yasaktır. Gemideki en ezeli rakibi –o fesat kumkuması (A: 220)- Ali Reis’in, onun zihnine ve gönlüne soktuğu fitneyle nabzı yine 160’ı gösterecek ve Süleyman her şeyi göze alarak Dişavol’a verdiği sözü çiğ-nemeye yemin edecektir. “Yasak kitap”ı okurken Dişavol’a yakalanan Süleyman Reis, bütün rütbe ve yetkileri elinden alınarak ön ambardaki vebalılarının yanına atılacak ve yaşamının en ağır yenilgisini tadacaktır.

Ölümsüzlük arzusu içinde olan roman kişilerinden biri de *Suskunlar*’daki Cüce Efendi’dir. Efendisi Asım’ın âşık olduğı dilbere Pereveli Cüce Efendi de gönlünü kaprtınca bu durum, Asım’ın hayatına mal olur. Neva’nın aşkına karşılık bulamaya-çağını bilen Cüce, bir başkasının da ona dokunabilecek olma fikrine dayanamaz. Bu yüzden Asım’ı uykusundayken öldürür ve onun Neva için tertip ettiğı saz semaisi üzerinde oynayarak eseri bozar. Domuz yağı da sürdüğü kâğıdı Neva’nın kapısına bırakır. Asım’ın hayaleti de bugünden sonra Neva’ya musallat olmuş, eserine yapılan müdahale sonucu ruhu dünyada askıda kalmıştır. Cüce, Neva’nın aşkını içinden atabilmek için türlü yollar denemiş, Neva’dan bile güzel olmasını dilediğı bir sonat bestelemeye başlamıştır. Neva’nın aşkıdan kurtulmanın bir yolu da ya Neva’yı ya da her şeyi istemektir. Cüce böylece, her şeyi, yani “ölümsüz olmayı” ister (S: 256). Tağut bir gece onu, o uğursuz sesle Rafael’in evine kadar çağırduğında o, ölümsüzlük vaadiyle ruhunu Tağut’a satar. Rafael’in evindeki çembalo ile bestelediğı sonatı her çaldığında, Neva’nın aşkı da giderek tükenmektedir. Cüce, kendisini artık Tağut’a adar ve o ne isterse yerine getirmekle yükümlüdür. Kostantiniye’deki beş musiki üstadının ölümünden sonra sıra İbrahim Dede’ye gelmiş, onu öldürme işi de Cüce’ye kalmıştır. İbrahim Dede’yi de öldürdükten sonra musikinin altıncı üstadının hâlâ yaşadığını öğrenen Cüce, bu kez Eflâton’un peşine düşer. Kostantiniye’deki yedi musiki üstadından altısını öldürüp geriye kalan yegâne üstat olarak Cüce Efendi, Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri’nin neyinden üfleyeceğı “hayat nefesi” denilen nağmeyi dinleyip soluyarak ölümsüz olmak istemektedir. Romanın sonunda Cüce’nin silahından çıkan kurşunla göğsünden vurulan Eflâton, ilahî takdir tarafından hayat nefesiyle diriltilmiş, Cüce ise Davut tarafından öldürülerek sonsuzluk macerasında hezimetle uğramıştır.

Ölümsüzlük fikri felsefi düzlemde “zamanın döngüselligi / tekrarlılık hâli” ile de özdeşleşmiştir. Anar, romanlarında bu zaman algısı üzerine de düşünmeyi sürdü-

rür. Zaman kavramı, tarih boyunca felsefenin ilgi alanlarından biri olmuştur. Anar'ın romanlarında zaman algısı bir üstkurmaca tekniği olarak da kullanılır. Zamanın döngüselligi özellikle *Amat*'ta hem ideolojik işlevin vurgusu hem de üstkurmaca anlatı özelliği bakımından işlevseldir. Tüm metin öğeleri –konu, kişi, zaman, mekân vb.- ile kurgusal düzlemin sürekli bir “tekrar” hâlini alması, tüm bu öğelerin sil baştan yeniden gündeme gelmesine olanak tanır. Anar, felsefi bakış açısıyla ele aldığı zaman kavramı için kimi düşünürlerin sözlerini de referans almaktadır. *Amat*'ta Süleyman Reis'in yasak kitabı okuduktan sonra, ölümsüzlüğün aslında zamanın döngüsüne paralel olduğu fikrine ulaşması onun için travmatik bir andır. İbni Parmen'in ölümsüzlük hakkındaki fikirlerine dayanan risalede, Fisagorcular cemaatini terk etmesine rağmen onların “zamanın sonsuz olmasının yegâne yolu onun döngüsel olmasıdır” fikrini reddetmeyen İbni Parmen'in “zaman” ve “ölümsüzlük” kavramları arasındaki ilişkisi anlatılmaktadır. İbni Parmen'e göre,

Zaman döngüsel olduğu için sadece geçmişi değil, geleceği hatırlamak da mümkündür. Kısacası hatırlama ile kehanet aynı şeydi. Öte yandan, filozof Aristâtalis gözler nasıl ki ışığı ve kulaklar da sesi algılıyorsa, hafızanın da zamanı algıladığını ileri sürmüştü. [B]ununla birlikte hafıza geçmişi ve geleceği algılamaktaydı. Ancak bu filozof, geçmişin ve geleceğin olmadığını söyleyerek Fisagorculardan ayrılıyordu. “Her ne kadar uzakta olsalar da zihinde şimdi bulunan şeylere bir bak,” diyen İbni Parmen'e göre, “şimdi çocuk olduğumu” ve “şimdi ihtiyar olduğumu” hatırlayan, dolayısıyla “algılayan” biri yanılmaktaydı. O, aynı zamanda hem çocuk hem de ihtiyar olamazdı. Ne çocuk ne de ihtiyar olan biri de, ezeli ve ebedi bir “şimdi” içinde yaşıyor demektir. İşte bu yüzden o kişinin ölümsüz olduğunu kabul etmemiz gerekiyordu (A: 115-116).

Amat'ta tüm metnin içine işleyen ve kişileri fantastik bir düzlemin içine çeken “tekrarlılık” hâli, AMAT'ın sefere çıkarken iktidar tarafından üzerine yüklenen “avcı” yükümlülüğünü giderek “av”a dönüştürmektedir. “Av” avlanacak ve “yeni avcılar” av olmaktan kurtulamayacaktır. İki Osmanlı firkateynini batıran korsan gemisini bulmak için padişah buyruğuyla yola çıkan AMAT'ın, içinde barındırdığı günahkâr ruhlarla “aranan av” konumuna dönüşmesi, süreklilik hâlinin bir yansımasıdır. Başka bir deyişle bir kişinin bile masum olmadığı kalyonda, deniz eşkıyası, yağmacı, haydut, namussuz, hırsız ve katil olma vasıflarının gün ışığına çıkmasıyla tüm gemi mürettebatı –tıpkı korsan gemilerinde olduğu gibi- kara sancak altında bir araya toplanacaktır. Bir ülkü için yola çıkan AMAT'ın, yaşanan “garip” olaylarla sil baştan yenile-

nen / yinelenen serüveni, bu vaziyetin farkına varan Kul Rıza Baba'nın sözleriyle dile getirilir:

Amat'a verilen görevin, iki firkateyni batıran o kara sancaklı savaş gemisini mahvetmek olduğunu duymuştum. Karşımıza, hem de bizim taraftan iki firkateyn çıktı. Biz de onları batırdık. Üstelik grandi direğimizde kara sancak dalgalanıyordu. Firkateynler bu gemi tarafından haftalar önce batırılmıştı. Oysa biz aynı şeyi daha birkaç gün önce yaptık. Yahu aynı olay hiç iki kez vâki olur mu? Batan iki firkateyn için bizimkine benzer bir kalyon daha gönderilirse hiç şaşmam (A: 203).

Kaptan Dişavol'un günahkâr mürettebatının alınlarına yazdığı AMAT ibaresi de sonu gelmeyecek bir gazabın tekrarlılık hâlini, Tanrı buyruğunu hiçe sayıp cennetten kovulan şeytanın, kendi gibi günahkâr insanları da sonsuza değin çekeceği azaba ortak etmek istemesi anlamını taşır. Kaptan Dişavol'un sayesinde zaman sürekli yinelenmekte, AMAT ve içindeki günahkâr mürettebat bir döngünün içinde sürekli aynı sonu yaşar.

İktidarın beslediği içgüdülerden biri de kaba kuvvet ya da "öldürme eğilimi"nde olmaktır. Bu, bir anlamda ölümsüzlüğe ulaşma çabasında öldürme eyleminin mübah sayılması anlamını taşır. Romanlardaki yönüyle bu eylem, kimi zaman yönetici gücün direktifiyle meşru hâle getirilirken, kimi zaman şuurla işlenen bir suç olarak gündeme gelir. Kısacası burada öldürme eyleminin "iradi" ya da "irade dışı" gerçekleşmesi söz konusudur. Devletin üstün yaptırım gücü, himayesindeki insanları "askerlik hizmeti" gibi birtakım görevlerle yükümlü kılması, çatışmaları, kanlı ölüm sahnelerini de beraberinde getirir. *Amat*'ta karakullukçu Daniyal'ın, raks eden, hora tepen, her zamanki tebessümlü hâlinden, eli kanlı bir katile dönüşmesinin serüveni, katıldığı Tunus seferiyle başlar. Talihsiz bir olay yüzünden sefere katılmak zorunda olan Daniyal'ın, Emilio Santos adındaki bir İspanyol'u öldürmesinden sonra hayata bakışı tamamen değişecektir. Toprak bütünlüğünü koruma, sınırlarını genişletme, dinî, millî, siyasi ya da ekonomik amaçlara dayanan savaşlar, meşru güç kaynağı tarafından yönlendirilmekte ve bu üstün irade çerçevesinde bugün dahi kimi trajediler yaşanmaya devam etmektedir. Bu trajedi örneklerinden biri olan ve Emilio Santos'tan sonra 4000 kadar adam öldüren Daniyal'ın aceminin birine verdiği yanıt, insan hayatının dönüm noktasında koşulları yaratan nedenlerin sorgulanması gerekliliğini de vurgular:

İlk kez öldürdüğünde bir değil, sanki bin kişiyi öldürmüş gibi olursun. Yeni doğmuş ve annesi tarafından emzirilen o bebeği öldürmüşsündür. Babasının başını okşadığı o çocuğu da, bir genç kıza aşkını ilân eden o delikanlıyı da, zavallı bir kadının kocasını

da, savaş giderken ailesi tarafından uğurlanan o masumu da... bütün bu kişileri öldürmüş olursun. İkinci kez birini öldürdüğünde alt tarafı bir tek kişiyi öldürmüşsündür. Üçüncü kez ise, kimseyi öldürmüş sayılmazsın (A: 136).

Romanlarda zorunlu hâllerde öldürmenin cinayetten sayılmadığı durumlar da söz konusu edilir. *Amat*'ta Venedik korsanlarının Navarin'deki köyü basarak Süleyman Reis'in evini yakmaları üzerine alevler içinde kalan karısını, yanarak acı çekmesin diye tam kalbinden vurup öldürmesi, işlediği suç muhabet kılmaktadır. Bu konu üzerine yapılan müzakerede Recep şöyle der:

Adam öldürmek demek, hiç acımadan düşmanını öldürmek, yok etmek, tarihe gömmek demektir. [A]lev dediğin insanı fena yakar. Acısı çoktur! Karısını vurmakla iyi yapmış. Allah bizi cehennemdeki o korkunç ateşten korusun! (A: 167)

Yine aynı şekilde Göbelez Baba'nın, aldığı canlara karşılık dünyaya getirdiği canlar üzerine yaptığı hesap, trajikomik bir görünüm sergilemektedir. Göbelez'in işlediği suçlar açık edilmesine rağmen, onda bir suçluluk hissi ya da pişmanlık yoktur. Can verdiği soyunun can almaya kıyasla daha fazla olduğu yolundaki iddiası, eylemlerinin sorumluluğunu üstlenmek yerine, onu narsist bir kişilik örneği olarak öne çıkarır. İşlediği suçların vebalini anlayamayacak kadar yetersiz ve gözü kara Göbelez Baba, cahil cesaretiyle şunları söylemektedir:

Torunumun torununu görüp ona elimi öptürdüm. Utanmadan bir de bana katil diyorsunuz! Ahrette de bana bu soruyu sorarlarsa, onlara hesabın ortada olduğunu, belki 5 can aldığımı ama 48 canın dünyaya gelmesinden sorumlu olduğumu, yani toplam 43 canın yaşamasından dolayı sevap kazandığımı söyleyecek ve cennette güzel bir yer talep edeceğim. Eğer vermezlerse vebâli boyunlarına olsun! (A: 193)

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde öne çıkan öldürme eğiliminin bir diğer şekli de "kan davası" olarak belirlir. "Bidaz'ın Laneti" hikâyesinde, sahte define haritası satın alarak altın yerine bir küp dolusu cam parçası bulan köylünün, on iki yaşındaki oğlunu intikam almak için göndermesi bunun en açık örneğidir. Verilen anekdotta zengin olma hayalleriyle başvuru alan akıl almaz yollar, intikam hırsı yüzünden yüklenen ağır ödevler ve genç yaşta sefil olan hayatlar eleştirel bir üslûpla gözler önüne serilir:

İşareti yeri kazıp altın yerine bir küp dolusu cam parçası bulan köylü, on iki yaşındaki oğlu için kasaba terzisine bir takım elbise ısmarlar, bir kasket giydirir, böylece onu erkek yapardı. Ardından eline bir altıpatlar vererek oğlanı büyük şehre gönderir ve sahte haritayı satan namussuzu ele geçirip ailenin intikamını almasını tenbih ederdi. Aradan iki ay geçince, Sinop Hapishanesi'nden gelen bir mektup köy imamına okutulur, vazifenin başarıyla ifa edildiği böylece öğrenilmiş olurdu (EH: 42-43).

İktidar yapının belirttiği “pozitif değerlerin yıkımı” da üzerinde durulan önermeler arasındadır. Kötü / iyi, çirkin / güzel gibi kavram karşıtlıklarından “negatif” değerlerin “pozitif” değerler karşısındaki baskılayıcı gücü ve yok etme dürtüsü de romanların geneline yayılan bir duygu değeri olarak öne çıkan tartışmalardan biridir. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Güneşli Günler” hikâyesindeki resim hocası Sağır’ın, icra ettiği meslekten beklenen pozitif değerlerin derinine inememesi hem ironiktir hem de önlerine sunulan iyilikleri ve güzellikleri göremeyen bu tip insanların kötülük, çirkinlikler, kusurlar konusundaki üstün yetenekleri eleştirel bir üslûpla dile getirilir:

[Sağır’ın] Ancak sanat yoluyla ideal güzelliğe âşina olması, sanki çirkinlikleri başka insanlardan çok daha kolay teşhis etmesine, nasıl söylemeli, adeta sadece onları görmesine yol açmış gibiydi. Güzellikle oynayacak ve onun zevkini çıkaracak kadar değil, ancak onu tanıyıp teşhis edebilecek kadar yetenekli olduğu için, çirkinlik ile bunun getirdiği ıstırap, nefret ve aşağılama, Sağır’ın hayatının temeli olmuştu. Çirkinliği gördüğü dünyanın tersine, Güzelliği ancak, hayran olduğu dâhi ressamın tablolarında buluyor, oysa bu sanatçıların, kendisinin çirkinlik bulduğu dünyada güzelliği gördüklerini kafası pek almıyordu. Bu haliyle o, Tanrı’nın insanlara öğrettiği iyiyi tanıyan, fakat iyiliğin tadını çıkarmak yerine başkalarını kötülükle itham eden bir ahlâkçı gibiydi. Kısacası Güzellik, adamın içine bir türlü girmemişti. Gerçi Güzelliğe âşikti, ama vâsıl olamamıştı. Kavuşunca meşk, kavuşamayınca aşk olduğu galiba doğrudur (EH: 24).

Yine aynı hikâyede “Ucuz suluboya fırçasını, üstadlık payesindeki yetmiş yaşında bir Çinli mürekkep ressamı kadar iyi kullan[an], kâğıt üzerindeki kıvrak ve zarif danslar yaptırıp, harikalar ortaya çıkar[an]” (EH: 26) oğlanın gülümsemesi dur durak bilmez, çocuk sürekli tebessümle dolaşmaktadır. Müdürün odasına çağrıldığı bildirilince diğer öğrenciler irkilirken bu oğlan, yüzündeki aynı ezeli tebessümle istifini bozmadan odaya yollanır (EH: 28). Kanlı canlı, kırmızı yanaklı oğlana “Alyanak” diye hitap edilmektedir. On gündür her gece kanı emildiği için ölen Alyanak’ın yüzü bembeyaz olduğu hâlde hâlâ gülümsediği ifade edilir. Masumiyeti, neşeyi, iyi ve güzel olanı temsil eden “Alyanak”ın karşısında, karanlık ruhlarıyla beliren “Kont” ve Sağır” tüm negatif değerleri kuşanarak saf ve masum olanın alanına girer ve tüm bu iyi değerleri ihlal ederler. Kont’un ihtiyacı olan kan, bu gürbüz ve kanlı canlı çocuktan temin edilecektir. Sağır’ın kararlı ve doğal bir tavırla hemen eyleme geçmesi kötücül olanın mayasında vardır:

Hayatta gördüğü çirkinliğin içinde doğurduğu nefreti hayat kadar doğal karşıladığı için, kötülüğü ve merhametsizliği yine temel ilkeler olarak gören adam, sanki haklı bir intikam alıyormuş gibi hiç duraksamadan oğlanın kolunu sıvadı (EH: 29).

Hikâyenin sonunda, canavarın her gece kendisini ziyaretinden sonra kırlara giderek güneşin doğuşunu izleyen çocuk, üç güneşli günde yaptığı gündeğümü manzarası ile “tekniğin değil, güzelliği görebilme becerisinin bir eseri”ni (EH: 35) meydana getirir:

Resimde bu kadar az ışık ve bu kadar çok güzellik olması şaşırtıcıydı. Belki de Kont, çocuğun kanını değil, bu resimdeki ışığı emmişti. Evet, resmi on bir yaşında bir dâhi yapmıştı. Şu anda ölü bedeninde bir damla kan yoktu belki; ama o kana değil, ışığa ve hayata susamıştı (EH: 35).

Sağır’ın Kont’a vaat ettiği güneş yine doğmamıştır. Güzelliğin ve dehanın temsili olan Alyanak’ın yitimi, hem umudun hem tebessümün hem hayatın yitirilişi anlamını taşımaktadır. Geç de olsa olan bitenin farkına varan Sağır, bu ağır yükün altında daha fazla dayanamayıp intihar edecektir. Kont’a son sözleri şöyledir:

Sana güneşi ve ışığı vaat etmiştim. Üzgünüm, kanı ışığa tercih eden sen oldun. Böylece hayat senin için ışık değil, kanın ta kendisi oldu. Şüphe yok, ölümün de ışık olacak. Al bu resmi! Ölümün ufkun ardında olduğu için dua et (EH: 36).

İnsan olmanın erdemine ulaşmayı yüce bir değer olarak gören Anar, iyiyi, güzeli, doğruyu, saflığı, huzuru içinde taşıyan ve ruhsal gelişimi hedef alan doğunun mistik dinlerine de açık bir tavır sergiler. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Bir Hac Ziyareti” hikâyesinde İlimdâr’ın Zekeriya Dede’ye sarfettiği sözler, kurt oğlanın temsilinde kişinin kendini bulmasının, özünde varolan tabiatıyla doğru orantılı olduğu vurgusunu taşır:

Torunun yarı hayvan olarak, insanlıktan sadece bir adım gerideydi, oysa biz yüz adım ilerideydik. O bir adım attı; ama bizlerin daha doksan dokuz adım atmamız gerekir (EH: 77).

“Dünya Tarihi” hikâyesinde de Feyyuz’un yedi oğlundan alçakça, sefil hayatlarıyla öne çıkan Silâhir, Zübeyir, Cihangir ve Fedair’in yaşadıkları viranede, babalarının odasındaki devasa kitaplıktan aldıkları kitapları ısınmak için ocakta yakmaları ironiktir. “Âlimden zalim doğar” deyişinin bir temsili olan bu kardeşler, Feyyuz’un onca yıl üzerine fikir yürüttüğü ve biriktirdiği ilim ve hikmetle dolu kitapları hiç düşünmeden yok ederler.

Yine aynı hikâyede bu kez Aptülzeyyat, iyi ve kötünün bilgisine ulaşan, hakikati gören kişi olarak sürekli peşinde olunan bilgeliğin sırrına erer. Ancak bu bilgi ona azap ve utanç verecektir. Rüyasında gördüğü derviş Salih'i bulmak için yollara düşen Aptülzeyyat, sonunda bir kuyu bulacak ve kuyunun dibindeki suda kendi aksini görerek aslında gerçekte Salih'in kendisi olduğu bilgisine ulaşacaktır. Salih, hakikati görmeye tahammül edemediği gözlerini sınıksız kapatır. Birinci gün ışığın "iyi" olduğunu, ikinci gün başını kaldırıp baktığında gökkubbeyi ve onun iyiliğini görür. Üçüncü gün, bulunduğu zirveden aşağıdaki tepelere, vadilere, ovalara bakar ve onların iyiliğini görür. Sonraki günün gecesini, batan güneşi, doğan ayı ve yıldızları; beşinci gün, erkeği ve dişisiyle türlü türlü hayvanları; altıncı gün, yine kuyunun başında dipteki suyun yansımada kendini görür. Yedinci gün ufku ve onun ötesindekileri, derken her şeyi görmeye başlamıştır. İyiliğin yanı sıra insanoğlunun her türlü kötülüğünü ve karanlık işlerini de gördüğü için azap içinde utancı da hissedecektir. Burada Âdem ve Havva'nın yasak meyveyi yiyerek cennet bahçesinden kovulmalarıyla iyilik ve kötülüğü ayırt etme bilgisine ulaşmaları ve bu bilgiyle utanç duyup birbirlerinin yüzüne bakmadıkları sahne de çağırıştırılır. Salih de utanç içinde iyi ve kötü olan her şeyi unutmak ve yeni bir hayata başlamak için Tanrı'ya yakaracaktır.

Anar, roman kişilerine biçtiği rollerle kimi meslek alanlarında ya da kişilik özelliklerinde öne çıkan birtakım negatif değerleri de eleştirel bir bakışla ele alır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde anlatıcı/yazar, tüccarlığı kendine meslek edinen Aptülzeyyat'ı anlatmaya başlamadan evvel, "tüccar"ların servetlerini, kurnazlıklarını, göstermelik sofuluklarını, attıkları palavraları, batıl inançlarını vs. uzun uzadıya anlatır. Hatta tüccarlar konusundaki eleştirel tavrını söylemine de yansıtan anlatıcı/yazar sözlerini şöyle sürdürür:

Aslında tüccar taifesi hakkında diğer şeyler de yazılsa, buna ne kalem ne de kâğıt dayanırdı. Ancak bu taifeden, durumun farkında olan bazıları yatarlar kalkarlar, kendilerini bu kadar insafla tasvir eden muharrir sabah akşam dua ederlerdi (EH: 87).

Yine *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde dedikoduculuğu ile şöhret salmış Maymun Saniye anlatılmadan evvel, "dedikoducu"ların vicdansızlıkları, insanların günahları ve kabahatleri hakkında bilgi biriktirmeleri, insanları karalamaları ve onların mahrem hayatlarını gözetlemeleri konularında detaylar verilir (EH: 174-175).

Anar, "negatif" değerlerin "pozitif" değerler karşısındaki baskılayıcı gücüne rağmen "iyi" ve "güzel" olanın hâlâ yaşadığı ya da yaşatıldığı yolundaki iddiasını

yine roman kişilerine biçtiği rollerle vurgular. Dogmatik düşüncenin, çıkar ilişkisinin, yobazlığın, hasetin, kan dökücülüğün, kibirin, aç gözlülüğün, zulümün karşısında “sevgi”, “özveri”, “iyimserlik” gibi insani değerleri yücelten anlatıcı/yazar, insan olmanın şerefini, yaşamı anlamlı kılan insanı öne çıkarır. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde Cezzar Dede’nin Ölüm karşısındaki duruşu ve hayata bakışı bu doğrultuda dile gelir:

- “Geçmişime bakıyorum da, hayat bugüne kadar bana hep güzel şeyler göstermiş: Bu dünyada her şey güzel. Çirkinlik diye bir şey yok; kimbilir, sadece aldanarak ve büyük bir budalalıkla, onda çirkinliği görenler çirkindir belki. Ama ben, dünyayı korku duygusuyla değil, güzellikle tanıyorum. Benim ona baktığım gibi, Dünya da bana bakıyor ve gülümsüyor, ben ona neden gülümsemeyeyim?” (EH: 83).

- “Sen yakasına yapıştığın her insanı korkak mı sanıyorsun? Yoksa ölümsüz olduğun için korkusuzluğun yalnızca sana mı mahsus olduğunu düşünüyorsun? Benim dünyada tattığım en büyük lezzet, hayat değil, insanlık! Her zaman olduğu gibi şimdi de, yaşıyor olmanın değil, insan olmanın zevkini çıkarıyorum. Anlattığım her hikâye için bana bir saat süre verdiğin için sana müteşekkirim. Fakat şunu iyi bil: Ben bu süreyi yaşamak yerine, hikâye anlatmak için kullanıyorum” (EH: 139).

- “... ve gülümseyen herkes cennete bakıyor demektir” (EH: 204).

Cezzar Dede’ye göre “cennet”i görmek orada olmaktır zaten, cennet düşlerin olduğu her yerdedir (EH: 220). Cennetin ciddi ve ağırbaşlı bir yer olduğu konusundaki görüşünü dile getiren Ölüm karşısında, Cezzar Dede’nin fikri oldukça yalındır. Onun kafasındaki cennet tablosunda ciddi ve ağırbaşlı insanlara yer yoktur.

“Bana kalırsa cenneti, ancak orayı görenler anlatabilir,” dedi, “İstersen deneyelim ama, başarılı olacağımız oldukça şüpheli. Çünkü fikrime göre, cennete sadece çocuklar gider” (EH: 206).

Görmüş geçirmiş ve ilahî düzenin bir parçası olarak dünyaya gönderilmiş Ölüm’ün, insanoğlunun hayatta kalmak konusundaki üstün çabası ile nice güzelliği ve mutluluğu kaçırmaması yolundaki eleştirisi, bir bakıma Anar’ın hayata karşı duruşunu da sergiler:

- “[B]irçok kişi için, insan olmanın zevkini ve keyfini çıkarmak değil, hayatı sürdürmek ve korumak daha önemli görünüyor. Ne pahasına olursa olsun yaşamaya çalışmakla, doğrusu çok büyük bir mutluluğu kaçırmıyorlar. Acı ve ölüm korkuları onları yönetiyor. İşin kötüsü, bu korkuya Tanrı diyorlar. Oysa dünyayı korkuyla değil, bir insanın gözleriyle görselerdi, Tanrı’yı görmüş olurlardı” (EH: 139-140).

Benzer bir düşünce de *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki hiç uyumayan Alibaz üzerinden kurgulanır. “Uykusuzluk illeti”ne kapılan Alibaz, esneyen ve yataklarında horlayan insanların bir tür oyun oynadıklarına inanır. Ona göre gece boyunca daracak bir

döşekte gözünü kırpmadan uzanmak çok sıkıcıdır. Uyku nasıl bir şeydir, rüya diye bir şey gerçekten var mıdır, insanlar gerçekten onu görebiliyorlar mı bilemez (PKA: 22-23). Rüya görebilmek için uyumak zorunda olduğunu bilir, ancak uyuyamadığı için de rüyanın nasıl bir şey olduğuna ilişkin çevresinden duyduğu söylentiler ya da zihninde hayal ettiği görüntülerle yetinmek zorunda kalır. Anar, bu noktada Ölüm'e söylediği düşüncelerin benzerini yineler. Ona göre rüya âleminin renkli, cezbedici yanını aslında dünya üzerinde yakalamak mümkündür; Alibaz farkında olmasa da kendi yarattığı dünya içinde rüya âlemini aratmayacak bir yaşam sürdürmektedir:

[O], rüya görebilmek için uyumak zorunda olduğunu da biliyor ve her gece yatsı ezanından hemen sonra er ya da geç günün birinde uyuyacağı umuduyla yatağına yollanıyordu. Onun dünyasına aşına olmayanlar, rüya göremediği için üzülen bu oyunbaz çocuğun aslında alacalı düşler kadar renkli bir âlemde yaşadığını nereden bilebilirlerdi? (PKA: 23)

Sonuç olarak Anar'ın beş romanında ideolojik işlevin tanımlanmasına yönelik yapılan söylem analizi ile güç ilişkilerinin varlığı ve işlevi, iktidar mekanizmalarının birkaç yoldan sorgulanması ile gün yüzüne çıkmaktadır. Anar'ın romanlarında iktidarı arayan kişilerin içinde buldukları durumlar, hem sarfedilen olağanüstü çabaların mizahi yönünü hem de deyim yerindeyse boyundan büyük işlere kalkışan insanoğlunun –ya da birkaç örnekte Tanrı karşısındaki isyankâr Şeytan'ın- acze düşmesi ve iktidarlık savaşından büyük bir mağlubiyetle çıkması ile trajedik yönünü gözler önüne serer.

2.6. Tarihin Yeniden Üretim Sürecinde Gerçeklik Yanılsaması Yaratan Bir Kurgu Tekniği: Oyun

“Oyun” pek çok postmodern yazarın başvurduğu bir kurgu tekniği olarak Anar'ın romanlarında da sıklıkla görülür. Anar, dış dünyadan aldığı malzeme üzerinde oynayarak hem “estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün” olanaklarını yaşar hem de “eğlendirir” (Ecevit, 2004: 73). Tarihsel verilerin oyunlaştırılması Anar'ın romanlarındaki en dikkat çekici uygulamalardan biridir. Ecevit'in de dediği gibi,

Tarih [...], yine yazarın oyunsu bir iştahla el attığı bir alandır. Tarih de kendi gerçekliği olan bir zaman kesiti olmaktan çıkmış, Jameson'un dediği gibi ‘*bizim söz konusu geçmişle ilgili tasarılarımız ve stereotiplerimiz bir tür pop-tarih'e dönüştüğü*’ bir kurmaca oyun alanı olmuştur postmodern edebiyatta (2004: 72-73).

Anar, ele aldığı verilere zıt biçimde yaklaşıp tarih içerikli anlatıların parodisini yaparak işe başlar. Onun romanları tarihin gülünç ya da abartılı yanlarını öne çıkararak hem güldürme hem düşündürme işlevi taşır. Tarihsel verinin oyun alanında malzeme olarak kullanılması, çağdaş hayata ilişkin gülünç, kusurlu, eksik yönlerin eleştirel zeminde boy göstermesine vesile olur. Anar, düşün gücü sayesinde hem metin üzerinde çeşitli oyunlar oynayarak hem de başka metinler üzerinden yola çıkarak sempati ya da antipati duyduğu nesnelere ya da şeylere yönelir. Böylelikle ele aldığı kavramı kendi inisiyatifine göre korur, ileriye taşır ya da altüst eder, yıkıma uğratar. Romanlarda gerçeklik yanılması yaratan bir kurgu tekniği olarak “oyun” kavramı, diğer romanlara nazaran *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nin başından sonuna kadar işlevsel bir nitelik kazanır. Cezzar Dede ve Ölüm’ün birbirlerine anlattıkları hikâyelerle olay örgüsünün bir oyun düzleminde ilerlediği dikkat çeker. “Oyun” kavramından ne anlaşıldığı, ne amaçla kullanıldığı ya da kişiler üzerindeki işlevi gibi konuların tartışmaya açıldığı romanda bu soruların cevapları Cezzar Dede ve Ölüm’ün bakış açısı üzerinden verilir:

İhtiyar [...] “Senin oyuna düşkün olduğumu biliyorum,” dedi, “Ama ben, bugüne kadar kazanmak için oynamadım hiç. Oyunun bana verdiği zevkle yetindim.” Ölüm, cevaptan çok, ihtiyarın böyle düşündüğüne şaşırılmış gibiydi. [...] “Haklısın. Sonuçta her oyunu ben kazanırım,” dedi, “Aldıkları zevk de oyuncuların yanına kâr kalır. Ama bu gerçeği çoğu bilmez. Bu yüzden benimle iddiaya girer ve kaybederler. Senin anlayacağın, oyundan yanlış bir şey isterler. [...] “Seninle, verdiği zevk dışında hiçbir amacı, kuralı ve şartı olmayan bir oyun, yani gerçek bir oyun oynayacağız. Torunlarına destanlar, masallar ve hikâyeler anlattığımı bildiğim için, senin buna hazır olduğuna inanıyorum. Bir konu seçip, birbirimize hikâyeler anlatacağız. Kazanma amacıyla değil, sadece anlatmanın zevki uğruna. Her hikâyeyi için senin bir saat yaşamana izin vereceğim” (EH: 17).

Anar, *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki roman kişilerine oyun oynatırken, “anlatmanın zevki”nden başka bir amacı olmayan oyunun “gerçek bir oyun” olduğu vurgusunu da yapar. Yazarın bu bakış açısı bütün romanlarına sirayet etmiştir. 20. yüzyıl avangardist sanatının içeriğinin değil, kurgunun sanatı olduğu anlayışı (Ecevit, 2004: 76), Anar’ın metinlerinde boyut değiştirir. Kurgu, içerik yapıya ilişkin öğelere katkı sağlar, bunu da oyun yoluyla başarır. Anar *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ni başlı başına bir oyun alanı içinde kurgularken, oyundan anladığı neyse satır aralarına bir bir yerleştirir. Diğer romanlarında ise tarihsel verileri oyun hâline dönüştürürken, gerçekleştir-

mek istediği tasarılar ya da erişmek istediği hedefler için farklı yollar dener. “İronik”, “absürd”, “metinlerarası” ve “dilsel” oyunlar, Anar’ın romanlarında öne çıkan oyun teknikleri olarak görülmektedir.

2.6.1. İroni

İroni kavramının tarihsel geçmişine bakıldığında birçok araştırmacının üzerinde hemfikir olduğu düşünce, ironinin eski Yunan filozofu Sokrates’in “gerçek”e ulaşma yöntemi olarak “cehalet taslayarak” karşısındaki kişiyi kendi kendisiyle çelişkiye düşecek biçimde konuşturmaya dayanmasıdır³¹ (Cebeci, 2008: 277). Antik çağdan bu yana pek çok düşünür tarafından ele alınan ironi kavramını bugünkü anlamıyla ortaya atanların Cicero ve Quintillan olduğu bilinmektedir. İroni, retorik bir alan olarak kabul edilmekte; metafor, satir, parodi, alegori, kinaye, trajedi gibi kavramlarla birlikte değerlendirilmektedir. Oğuz Cebeci’nin belirttiği üzere, ironinin genel olarak kabul gören üç kullanım amacı vardır: Bunlardan ilki, ironinin konuşmacının sözlerini kuvvetlendirmeye yarayan retorik bir araç olarak kullanılmasıdır. İkincisi, toplumsal ve bireysel zaafları teşhir etmekte kullanılmasıdır. Üçüncüsü ise, hedefler doğrultusunda okuyucuya belirli alanlarda “farkındalık” kazandırmaktır (Cebeci, 2008: 307). Bu sınıflandırmaya bakıldığında, her üç kullanım amacının da Anar’ın romanlarında izleri sürülelebilmektedir.

Tarihsel verinin oyun hâline dönüştürülmesinde kullanılan tekniklerden biri olarak ironi, Anar’ın romanlarında daha çok siyasal bir tutum, muhalif bir tavır, hiyerarşik yapının ifşası, görünenin ardında yatan bilinmeyen, yapılan eylemdeki tutarsızlık olarak belirir. Romanların geneline bakıldığında Osmanlı tarihinden alınan pasajlarda tarih-anlatı geleneğine de ironiyle yaklaşıldığı görülmektedir. İroni romanlarda birkaç şekilde kurgulanır. Bunların örnekleri metinlerde çok çeşitli olduğu gibi, göze çarpan birkaçı şöyle sıralanabilir: “Sözcüğün yakın ve uzak anlamlarından her ikisini de çağrıştıracak şekilde kullanım ve aradaki zıtlık ilişkisinden doğan uyumsuzluk”, “devlet mekanizması ve bürokrasinin işleyişine yaklaşım”, “devlet teşkilatı içerisinde kurumlara atfedilen değer ve görünüş arasındaki uyumsuzluk”, “eylemlerin hayata geçirilmesi aşamasında dinin baskılayıcı gücü ve yapılan eylemdeki tutarsızlık”, “kişilerin nitelikleriyle kendilerine yüklenen görevler ya da cezaların uyumsuzluğu”, “ki-

³¹ İroni kavramının tarihsel gelişimi ile ilgili ayrıntılı bilgi için Oğuz Cebeci’nin “Komik Edebi Türler – Parodi, Satir ve İroni” adlı eseri ile Cogito Dergisinin “İroni” özel sayısına bakılabilir.

şilerin olduklarından farklı görünme çabaları”, “güç gösterisinde bulunan ve herkese / her şeye karşı meydan okuyan kişilerin ölüm karşısında aciz kalmaları” bunlar arasındadır. Anar’ın romanlarındaki söz konusu ironik durumlara değinildikten sonra, ironi tekniğinin metinlerdeki işlenişine geçilebilir:

Puslu Kıtalar Atlası’nda mıknaatıslı kara parayı alıp ortadan kaybolan Bünyamin’in bulunması için her çareye başvuran Ebrehe ve adamları, babası Uzun İhsan Efendi’ye türlü eziyetler ederek onu dilenciler loncasında çalıştırmaya başlamışlardır. Bünyamin’in eşkâli nakkaş tarafından çizilip dilencilerin kethüdası Hınzıryedi’ye verilir. Ne var ki babasını bulmak için yüzü parçalanmış bir halde loncaya gelen Bünyamin, kimse tarafından tanınmaz ve deftere kaydı tutulur. Loncaya katılanlardan gedik sahiplerine verilen lakabı henüz kazanmadığı için kendisine geçici olarak Hınzıryedi tarafından –Zülfıyar’ın ona unutmamasını tembih ettiği bir ismi hatırlayarak- “Bünyamin” adı verilecektir (PKA: 107). Demir halkalı zırh gömleğin parçaladığı yüz, Bünyamin’in kimliğini gizlemesine ve her ortamda rahatça hareket etmesine imkân tanırken, Hınzıryedi’nin kendisine asla unutmaması tembih edilen ismi hatırlamakta kolaylık sağlayacağı düşüncesiyle Bünyamin’e aslında “kendi” ismini vermesi, bilinçsizce olsa da delikanlının kimliğini açık eder. Bu durum ironiktir ve roman kişileri açısından gerilim, okuyucu açısından farkındalık yaratmaktadır.

Romanlarda sözcüğün yakın ve uzak anlamlarından her ikisini de çağrıştıracak şekilde kullanımı ve aradaki zıtlık ilişkisinden doğan uyumsuzluk ironi yaratmaktadır. Örneğin *Kitab-ül Hiyel*’de “hiyel” Arapça “hîle”nin çokluk biçimi olan ve “oyunlar, aldatmalar, dubaralar” anlamına gelen bir sözcüktür. “İlm-ül-hiyel”, “mekanik bilgisi” anlamına gelmektedir. Dolayısıyla kitabın daha başlığında farklı anlamlara gelebilecek bir yapıyla karşılaşılmaktadır: “Kitab-ül Hiyel” hem “mekanik kitabı” hem de “aldatmalar, oyunlar kitabı” olarak karşılık bulmaktadır. “Mekanik” bilimsel bilginin tartışma götürmediği, objektifliğin, hakikatin doğruluğuna gönderme yaparken, sözcüğün bir diğer anlamı “oyunlar kitabı” olarak düşünüldüğünde gerçekliğin yokluğu, aldatmaca bir düzen anlamı çıkmakta ve bu iki anlam katmanının ironik bir söylemle oluşturulduğu görülmektedir.

Kitab’ül Hiyel’de Arapçada “noktasız” ha ile yazılan “tahayyül”ün “becerikli olmak, maharet göstermek, hiyle yapmak, hiyel ilmiyle uğraşmak, hiylekâr ve

hiyelkâr olmak” anlamlarına geldiği; “noktalı” hı ile yazılan “tahayyül”ün ise “hayal etmek, imgelemek” anlamına geldiği belirtilmektedir (KH: 139). Arapça yazılıştaki tek bir noktanın anlamı nasıl değiştirdiği ve tasavvuf düzlemindeki anlamlarıyla “nokta” üzerine düşünmeyi sürdüren Anar, “nokta” – “hayal” – “hiyel” üçgenindeki dinamik ilişkiyi ironik bir söylemle dile getirmektedir. Anar’a göre “vahdet”in temsili “nokta”yı “kesret”e çevirme çabalarıyla “hiyelkârlar”ın “hayalkârlar” karşısındaki konumu madde düzeyinde kalmaktadır:

Hiyelkâr sayısız hiylelerle tabiatın kuvvetlerini tuzağa düşürüp esir etmenin yolunu ararken, hayalkâr, bütün dünyayı gözündeki o noktayla görüyor, Kâinatın kendisinin gerçekleşmiş bir hayal olduğuna, bu hayali örnek alıp yeni yeni hayaller yaratmak gerektiğine, çünkü onu mutlu eden şeyin sanayi ya da teknoloji değil, hulkiyyat ya da kreatoloji olduğuna inanıyordu (KH: 139).

Yine *Kitab’ül Hiyel*’de Yâfes Çelebi’nin hayattayken Calûd’un kafasına kazıdığı devridaim makinesinin sırrı, ancak Calûd’un öldükten sonra Üzeyir’e vasiyet ettiği üzere kafasının kazıtılmasıyla ortaya çıkacaktır. Calûd’un her fırsatta öğrenmeye çalıştığı bu sır Yâfes Çelebi’nin “sırrı mektepte medresede değil, kafanda ara” sözlerinde gizlidir. Calûd, çektiği kırk günlük eziyetten sonra aldığı yanıt karşısında hayal kırıklığına uğrar. Hâlbuki Yâfes Çelebi’nin iğne ve mürekkeple onun kafasına işlediği dövmede, iktidar taşıyla çalışacak olan devridaim makinesinin planı vardır. Ömrünün sonuna kadar bu sırrı öğrenemeyen Calûd, bilgiye çok yakın olmasına rağmen Yâfes Çelebi’nin sözlerini anlayabilecek iradeye sahip değildir. Yâfes Çelebi’nin Calûd’a her seferinde telkin ettiği bu ironik ifade, Üzeyir tarafından keşfedilecektir. “Çok basit, içi su dolu, kapalı bir piston”dan (KH: 125) oluşan bu şekil, Üzeyir’in “zihninde gitgide büyüyen o son derece karmaşık, girift ve içinden çıkılmaz dev yılan karşısında son derece yalın” (KH: 125) görünmektedir. Üç kuşak mucidin de üzerinde çalıştıkları tasarılar, en küçük detaylarına kadar yapılan ince hesaplamalarla yürütülürken, aslında basit bir mekanizma ile gerçek bilgiye ulaşmanın olanağı ironik bir üslûpla anlatılmaktadır.

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’ndeki “Hırsızın Aşkı” hikâyesinde ise, hırsızlık ve yankesicilikle hayatlarını idame ettiren sülalenin mesleğe henüz bulaşmamış ve kendisine hâlâ çirak gözüyle bakılan fertlerinden Fezai, ailenin reisi Büyük Dede tarafından hassas tabiatına uygun bir işle görevlendirilir. Büyük Dede’nin bildirdiğine göre “hassas ve ince ruhu nedeniyle Fezai, artık keman çalacaktı[r]” (EH: 193).

Fezai, Usturadavarus isimli bir âlim tarafından yapılan ve ünlü bir hanım kemancıda bulunan kemanı “hırsızlık” suretiyle çalar. “Keman çalmak” deyişindeki anlamın ikili kullanımı, hikâyede ironi yaratır.

Romanlarda devlet mekanizması ve bürokrasinin işleyişi de ironik söylemlere yol açar. Yine *Kitab'ül Hiyel*'de çavuşbaşıya tasarladığı icatla ilgili dilekçesini veren Yâfes Çelebi, padişahla hemen o gün ya da ertesi gün görüşebileceğini umut ederken bir zamanlar Zencefil Çelebi'nin başından geçen bürokratik süreç bu kez ironik bir şekilde onun başına gelecektir:

Gerçekten de verdiği istida bir hafta sonra torbadan çıkacak, muhtevası pek anlaşılamadığından bir ilâm isteğiyle Tersane Emirliği'ne gönderilecekti. Böylece tersane ikinci meydanı vardiyabaşısı Köse Danyal Efendi'nin elinde oyalanacak, garaib defterine işlenecek, ardından kalyonlar kâtibi ikinci halifesi Biberci Nusret Efendi'ye, derken onun dünürü, kul kâtibi Kırımî Dursun Bey'in eline geçecekti. Kalyonlar defterine işlendikten sonra anlaşılması mümkün olmayan bir ilâmla Paşa Kapısı'na havale edilecek ve Yâfes Çelebi, böylece bir zamanlar Zencefil Çelebi'nin girdiği yola daha yeni girmiş olacaktı. İstidasına verilen cevabı alma zamanının tesbiti için bir kahve falcısına danıştıktan sonra, o eşref saat gelir gelmez Paşa Kapısı'na gittiğinde, tam da çavuşbaşının ona söylediği gibi akıl almaz bir şekilde evrakını Piskopos Mukataası Kalemî'nden alacak ve istidasının Bayezid'de Hiyel Kalemine havale edildiğini görecekti (KH: 38).

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde “Güneşli Günler” hikâyesinde yatılı okulun duvarlarında asılı olan müdürlerin ve muavinlerin fotoğrafları ile binanın içyapısının tasviri, devlet kurumlarındaki işleyişin, kurulu düzenin, katı, anlayışsız, otoriter eğitim sisteminin eleştirisi olarak ironik bir üslûpla tanımlanır:

Yatılı okulda şimdiye kadar saltanat sürmüş müdürlerden altısının fotoğrafları ve ikisinin yağlıboya portresi bu salonun duvarlarından birine asılıydı. Müdürlerin resimlerinin altında muavinlerin daha küçük fotoğrafları vardı. Ancak bu küçük resimlerdeki şahıslar da nemrutlukta müdürlerden geri kalmıyor, tokat, cetvel, değnek gibi silahlar aracılığıyla cehaletle yıllardır savaştıklarından olsa gerek, gözlerinde bir öfke ateşi ışıltılı parlıyordu. Kısacası bu duvarda gülen ya da tebessüm eden, Allah'ın bir tek kulu bile yoktu. Ayrıca, müdürler ve muavinlerin suratlarından pek farklı olmayan duvarlar da, yüksek ve yüce, çirkin, kirli bir renkteydi. Çirkinliğe büyüklük eklendiğinde tikslenme duygusunun korkuya dönüşeceğini bilen devlet, okulların böyle bir renge boyanmasını uygun görmüştü (EH: 18-19).

Devlet teşkilatı içerisinde kurumlara atfedilen değer ve görünüş arasındaki zıtlık da ironi yaratmada kullanılır. *Kitab'ül Hiyel*'de “Hiyel Kalemî”, “Eski Saray”la

Vezneciler arasındaki bir sokakta, adıyla hiç mütenasip olmayan bir bina”dadır (KH: 39). Burası, dairenin reisi olan Uzun İhsan Efendi’ye ait iki katlı bir evin avlusundaki derme çatma bir barakadır. Yapılan işin ehemmiyeti ile buna uygun olmayan mekânın varlığı ironik bir görünüm sergiler. Derin yapıda vurgulanmak istenen, bilim ve teknolojinin Osmanlı toplum yaşamındaki öneminin kavranılmamış ya da göz ardı edilmiş olması ile ilgilidir. Osmanlı tarihinin geneline bakıldığında, büyük siyasi gücüne rağmen imparatorluğun bilimsel ve endüstriyel devrimi gerçekleştiren ülkeler arasında yer alamaması ve bilimsel gelişmenin önemini kavrayamaması sonunu hazırlayan sürecin de bir halkasıdır. Bilgi üretmeyen bir toplumda yalnızca cismiyle varlık gösteren bir kurum, Anar’ın ironik söylemine de yansımaktadır.

Amat’ta 17. yüzyıl Kostantiniye şehrinin panoraması çizilirken sessiz ve karanlık sokaklar arasında yaşanan hayatlar ironik bir üslûpla dile getirilir:

Sessizliği işitip karanlığı görmek keşke mümkün olsaydı, işte o zaman müminlerin tespihlerinden gelen şıkırtılar, yediklerini köşe başında çıkartan bir sarhoşun göğsünden gelen hırıltılar, kuytulara büyü yapanların dudaklarından dökülen fısıltılar duyulabilir ve on binlerce altınlık servetlerden saçılan ışıpta parıldayan gözler, şuh kahkahaların çınladığı batakhanelerin kapılarında asılı kırmızı fenerler, تنها bir köşelerde kirli ellerin çektiği o pırıltılı hançerler seçilebilirdi. O gece dolunay kasvetli bulutların arkasında kaybolsa da Galata semti karanlığa boğulmadı; çünkü her ne kadar taş binaların kapkara mahzenlerindeki çifte asma kilitli demir kasalar içinde olsalar bile, Venedik dukası, Macar zolotası ve filorinlerden ibaret yüz binlerce altından yayılan uğursuz ve sapsarı nur, aç ve asla doymayacak gözleri aydınlatmaya, katı ve soğuk kalpleri ısıtmaya devam ediyordu (A: 10).

Eylemlerin hayata geçirilmesi aşamasında dinin baskılayıcı gücü ve yapılan eylemdeki tutarsızlık da ironi yaratır. *Kitab’ül Hiyel*’de Yâfes Çelebi Hiyel Kalemî reisi Uzun İhsan Efendi’yi altetmek ve ondan tasarladığı tahtelbahire ihtira beratı alabilmek için çocuklarından birini kaçırmaya karar verir. Eyleme geçmek için “akşam ezanlarının okunduğu [o] eşref saat”inin (KH: 55) seçilmesi, yapılan işle seçilen vaktin etik açıdan ironik bir söylem yaratmasına yol açar. Yâfes Çelebi, kaçırma işlemini gerçekleştirirken inanç olarak algıladığı ritüellerine de devam eder. Bu, yapılan eylemin yanlışlığını telafi etmese de sonunun “hayırlı” bitmesi için yapılan bir inanç dizgesidir.

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’ndeki “Dünya Tarihi” hikâyesinde de oğlunu öldüren kişiyi kendi elleriyle öldürüp intikam almaya and içen köy ağası, katili ihbar eden

şahide de tam 1000 altın bağışlayıp minnetle onu merhum oğlu yerine evlat edineceğini duyurur. Ne var ki ağanın oğlunu öldüren kişi yapışık ikizlerden kötü tabiatlı Alemdar, cinayeti işleyeni ihbar ederek 1000 altın ve evlatlığa kabulünü talep eden de onun kardeşi Abuzer'dir. Bu durum karşısında şaşkına düşen ağanın hâli ironiktir:

Eğer intikam için Alemdar'ı öldürürse, evlatlığa bir kez hak kazanan Abuzer'in de canını almış olacak, böylece bir oğul katili durumuna düşecekti. Bu yaşlı baba, evladı bellediği Abuzer'i öpüp öpüp kokluyor, ama ikiziyle aynı duyguları hisseden Alemdarın da mest olduğunu görünce, dönüp katile bir tokat patlatıyordu. Ne var ki sanki şaplağı o yemiş gibi, sızlayan yanağını tutan Abuzer'i farkederek, bu defa onu teselli etmeye çalışıyor, ama bu şefkatinin sonucunu Alemdar'ın yüzünde de görüyordu. Kısacası, hem evlat acısı hem de intikam duygusu, hem de yeni bir evlada kavuşma sevinciyle yanıp tutuşan ağa nezdinde bu iş, pek içinden çıkılır gibi değildi (EH: 129).

Amat'ta ise Cadıkazık Hamamı'nda tellak olan Ohannes'in suyla pek arası olmadığı için 6 aydır yıkanmamasına rağmen, üç beş kuruş kazandığı zaman "İsa Mesih'in kanı olan şarapla ruhunu arındırmaktan asla geri kalma[ması]" (A: 13), yapılan eylemin inanç dizgesi içinde yer bulmasına yönelik bir ironi yaratır.

Kendi menfaatleri doğrultusunda hareket eden kişilerin içinde buldukları ya da sonradan içine düştükleri durumlar ironik bir dille ifadesini bulmaktadır. Yâfes Çelebi'nin iki katlı evinin "yüksek duvarlı avlu[sun]daki kör kuyu" (KH: 35), hırsız saksâğarlardan edindiği altınlarını saklamak için kullandığı gizli bir mekânken ileride kendi cesedine de mezar olma işlevi görecektir. Vaka-yı Hayriye zamanında Yâfes Çelebi'nin sol kolundaki dövmeyle görenler onu yeniçeri piri sanıp gövdesinden palayla ayırdıkları başını evinin avlusundaki kör kuyuya atmaları anlamlıdır. Çünkü altınlarının sefasını süremeden öldürülmesi ve tam da sakladığı bakracın içine düşen kafatası yıllarca burada kalacaktır.

Calûd, Davud'un demire şekil verebilme yetisini kendi çıkarları için kullanmaya kalkışır. Davud "çarkın parçalarını yapması için kendisine verilen demiri bütün gün yoğurduktan sonra ondan, sayısız kuş heykeli yap[ar]" (KH: 79). Her yer kumrular, floryalar, kerkenezler, yalıçapkınları, bülbüller, serçeler, ibibiklerle dolar. Devri-daim makinesini hayata geçirerek sonsuz iktidara ulaşabileceğine inanan, her türlü olanağı bu yolda heba eden, sınırsız iktidar tutkusu içinde sınırlı gücü olan Calûd ile doğaüstü yeteneği sayesinde doğaya hükmetme vafına sahip olmasına rağmen bunu

barışın, iyiliğin sembolü olan kuşlar yaparak gösteren Davud'un birbirleriyle olan ilişkisi ironiktir.

Erken yaşta buluğa eren Calûd'un sonsuz iktidara ulaşmada verdiği çabaların cinsel gücüyle somutlanması da anlamlıdır. Kendini tanımasıyla yapabilirliğini gördükten sonra hemen eyleme geçen Calûd, kendi ölümsüzlüğünün teminatı olarak dünyaya getireceği çocukların hayalini kurar. İktidarının bir parçası olacağını düşündüğü zürriyeti, sadık bir nesil olarak onun varlığının sürekliliğini sağlayacaktır:

[İ]lkin üç kadınla evlenip, artık nasıl oluyorsa daha gerdek gecesi onları hamile bıraktı. Dördüncü ve beşinciler de aynı akıbete uğradıktan sonra, ilk karıları sekiz aylıkken altıncı ve yedincileri döledi. Sekizinciyle gerdeğe girer girmez ilk üç karısının doğum sancıları tuttu ve ona üç ölü çocuk verdiler (KH: 83).

Calûd'un iktidar kaynağından beklenmeyecek şekilde dünyaya ölü doğan çocukları, onda büyük bir düş kırıklığı yaratacak ve o, ceninleri bahçedeki kör kuyuya atacaktır. Calûd'un o çok güvendiği cinsel gücünün bereketini görememesi ve doğa yasalarını ihlal ederken yine doğa tarafından cezalandırılması ironik bir söylem yaratmaktadır. Doğayı yıkıp değiştirmek ve kendi arzuları yolunda dönüştürmek için onun tinsel varlığına müdahale eden Calûd, bunu çok ağır bedellerle ödemek zorunda kalmıştır. Calûd'un iktidara ulaşma yolunda güçlü bir teminat olarak gördüğü bu bedensel yeti, doğa tarafından geri alınır. Calûd'un ardı arkası kesilmeyen ölü doğumlarla hayatta bazı zorlukların olduğunu yeni yeni fark etmeye başlaması da ironiktir. Sonsuz iktidara ulaşmada kendine amaç edindiği devridaim makinesi de onun için tekin bir iktidar kaynağı olmaz. Bu makineyi çalıştıran kuvvet de onun varlığını tehdit edecek, tıpkı Yâfes Çelebi'de olduğu gibi tasarladığı makineye hükmetmek isterken yarattığı iktidar mekanizmasının kölesi durumuna gelecektir. Sonsuz iktidarın bahsettiği ölümsüzlük fikri cezbedici olsa da Calûd, ölümün kesinliği ile yüzleşince "daha mutsuz ve daha güçlü" (KH: 84) biri hâline dönüşecektir.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde fakir fukara, üstü başı perişan kalabalığın birbirlerini itip kakarak izdiham yaratmaları, malını mülkünü dağıtmaya karar veren hayırsever bir tüccardan elde edecekleri bir menfaat ya da avanta içindir. Ceplerinde para olmasa da kasaba çarşısına ellerinde sürgülü hesap cetvelleri ve abaküslerle gelip daha ortada bir şey yokken birtakım yatırım hesapları yapmaya başlamaları, hem mizah yaratmakta hem de ironik bir üslûpla dile getirilmektedir. Sözü edilen tüccar, "Dünya Tarihi" hikâyesinin başkişisi Abtülzeyyat'tır. Hikâyenin başında tüccarların

dünya nimetlerine olan aşırı düşkünlüklerini yaptıkları ibadetlerle telafi etmeye çalıştıkları ve menfaatleri için her türlü yolu kullanırken vicdanlarını rahatlatmada dinî telkinlere başvurdukları ironik bir üslûpla aktarılır:

Allah dinden imandan ayırmasın, hepsi de namazında niyazında, gayet sofu şahıslardı. Gel gör ki her akşamüstü hasılatlarını sayarlarken, onca fakir fakara, aç bîilaç olduğu halde, kendilerinin dünya işlerine ve nimetlerine bu kerte garkolmaları sonucu kalpleri az buçuk sızlar, artık iç sıkıntılarını bastırmak için midir, evlerine dönerken bir dilencinin eline gönüllerinden kopan sadakayı sıkıştırılmadan edemezlerdi. Hele hele akşam yemeğini midelerine indirince, karınları ve gözleri doyduğundan olsa gerek, hayata bir mânâ bulamaz, servetlerini beyhude yere kazandıklarını düşünürlerdi. Karılarının dırdırcılığı, evlatlarının hayırsızlığı veya müzmin hastalıkların verdiği ıstırap, bedenlerindeki tokluğun etkisiyle dünyayı onlara daha da karanlık gösterir, böyle durumlarda hemen her tüccar, servetini satıp savıp fakir fakaraya dağıtacağına yemin billah ederek kitaba el basardı. Belki de mesleklerinin zahmeti nedeniyle bu haleti ruhiye esnaf arasında yaygın olmasına rağmen, ettikleri bu yeminleri içlerinden herhangi birinin tuttuğu ne görülmüş ne duyulmuştu. Fakirlere dağıtmaya and içtikleri mal ve mülklerine galiba müşteri pek çıkmadığı için, telafî amacıyla tüccarlar günde beş vakit camiye giderler, namazlarını asla sektirmez, böylece vicdanlarını bir nebze ferah tutmuş olurlardı. Ayrıca, şadırvanda aptes alan bir tüccar, ara sıra göz ucuyla cemaati bir süzer, camiye ahret borcunu ödemeye kimin gelip kimin savsakladığını tespit etmeye gayret ederdi. Herhalde bu eğilim sonucu, Kâbe'yi tavaf edip adını hacıya çıkaran bir tüccarın artık cennetlik olduğu, yanısıra kefilliği de kabul edilir, imzası ve mührü rağbet görürdü (EH: 86-87).

Aptülzeyyat'ın rüyasına giren dedenin telkini üzerine fakirlere dağıttığı üç bin altından kala kala üç altın kalmıştır. Sağ yanındaki meleğin tavsiyesiyle son kalan kişiye sadakasını vermeyen Aptülzeyyat “varını yoğunu muhtaçlara dağıtmakla mükellef olduğuna göre, servetinin hepsini zaten elden çıkar[dığını], dolayısıyla artık muhtaç biri olarak, bu üç altını haydi haydi hak et[tiğini]” (EH: 97) düşünmektedir. Aptülzeyyat'ın sağ yanındaki meleğin hayır işlerini yazmaktan sevap defterinde boş yer kalmadığı yolundaki sözleri üzerine Aptülzeyyat, son kalan kişiyi geri çevirerek onun bedduasını alacaktır.

Menfaat ilişkisinin bir başka örneği de AMAT adlı kalyondaki iki vardiya arasındaki husumetten nasibini alan gemi kâtibinin temsilinde gözler önüne serilir. “Birinin ak dediğine diğerleri kara dediği için, ikinci vardiyanın uğursuz bellediği gemi kâtibini birinci vardiyadakiler[in] neredeyse bir evliya say[maları]” (A: 45)

ironiktir. Çıkar çatışması uğruna harcanan ya da el üstünde tutulan figürlerin içinde buldukları vaziyet ironik bir dil oluşturur.

Yine *Amat*'ta gemi hekimi İbrahim Bey'in bir Yahudi ailenin çocuğu olarak doğup fakir bir hekim olan babasından tıp ilmi hakkında az buçuk bir şey öğrendikten sonra, daha az vergi ödemek için kelime-i şahâdet getirerek hidayete ermesi ve zamanla kendini yeni dinine fazlasıyla kaptırmasıyla gayet sofu ve saygıdeğer bir zat hâline dönüşmesi (A: 76) ironik bir dille anlatılır.

Amat'ta geminin namusu olan feneri söndürerek Malta şövalyelerinden kurtulmayı sağlayan Abuzer Reis, bu hareketinden dolayı gemi mürettebatı tarafından hoş karşılanmaz, şerefsiz olarak suçlanır. Abuzer Reis'in tüm gemi personeline verdiği ziyafet öncesi aç mürettebat ile ziyafet sonrasındaki tok mürettebat arasındaki söylem farklılığı ironiktir:

Manga başları gelip kazanları aldılar ve her manganın 10-12 kadar adamı tahta kaşıklarını ve peksimetlerini çıkarıp, içyağı kokan nefis yemekleri kıtlıktan çıkmış gibi yalayıp yutmaya başladılar. Bu ziyafetin başında, ağzında lokmasını çiğnediği hâlde bir gabyar, “Abuzer Reis'e haksızlık ettik galiba,” dedi, “Şimdiye kadar hiçbir zâbit ve hiçbir reis bize böyle bir ziyafet çekmedi. Allah tuttuğunu altın etsin!” Kazandaki kavurmadan kaşık kaşık aldığı lokmaları adeta çiğnemeksizin yutan başka bir gabyar, “O zaten aç doyuran, fukaraperver bir zât idi,” dedi. “Belli ki helâl süt emmiş. Tam da art eteğinde namaz kılınması gereken cennetmekân biri!” “Doğru!” dedi bir diğeri, “Abuzer Reis fedakâr bir efendi. Kendi gururunu hiçe sayıp feneri söndürürken aslında bizim canlarımızı kurtardı. Şu anda ölü olabilirdik. Soruyorum size! Bir ölü hiç gururlu olabilir mi?” [Z]iyafetten sonra herkes çatlayacak gibi olmuştu. Doygunluktan kimse kalkıp adım atacak hâlde değildi. Açlıklarını bastırdıktan sonra sanki onlar için hayatın anlamı kalmamış gibiydi. Duygulanıp az önce Abuzer Reis'e hayır dua eden Zeynelâbidin adlı tayfa, geçirip elinin tersiyle ağzının yağını sildikten sonra, helva için, “Amma da azmış ha!” dedi, “Gerçi doydum doymasına ama kazanın dibinde bir parça daha kalsa iyi olurdu”. “Doğru söylersin!” dedi bir başkası, “Reislerin eli sıkı olduklarını duymuştum. Ama bu kadarına da pes doğrusu!” Ciğerlerini üşüttüğü için hırslanarak konuşan ihtiyar bir marinel ise, “Bu Abuzer Reis olacak adam üç beş kuruş harcayıp böyle bir ziyafet tertip etmekle her hâlde bizi satın alacağına inanıyor,” dedi. “Yaptığı hatayı görmeden gelmemizi istiyor belli ki. Oysa, bizler öyle üç kuruşa satın alınacak adamlar değiliz. Bugüne kadar haram yemişliğimiz yoktur. Can besledik sayılır, ama gururumuz güme gitti. Sizi bilmem ama kendi payıma ben, tok ve şerefsiz olacağıma, aç ama gururlu olmayı daima tercih etmişimdir” (A: 169-170).

“Aylakçısından tomarcısına, marinelerinden porsununa, zâbitinden kaptanına kadar gemideki herkesin onuru, şerefi sayılan, düşman eline geçmemesi için hemen herkesin canını vermeye hazır olduğu” (A: 161) fenerin Abuzer Reis tarafından söndürülmesi, “Tabansız herif!, “Yaptığı tam bir şerefsizlik!”, “Hepimizin namusunu iki paralık etti!”, “Bu lekenin temizlenmesi için geminin batması gerekir. Bu kara leke ancak ölümlerle temizlenir!” (A: 161) şeklindeki suçlamalarla karşılaşılır. Abuzer Reis’in tüm gemi mürettebatına verdiği ikram, onun -kısa süreliğine de olsa- “hoş görülme” sine yol açacak, -anlık menfaatin bir süreği olarak- yaptığı yanlış davranışın haklı nedenleri bulunmaya çalışılacaktır. Mürettebatın karınları doyduktan sonra ise Abuzer Reis’in suçu hatırlanarak zaaflarının, hatalarının ifşası yeniden su yüzüne çıkar. Onun ikramı olan yemeklerin denize dökülmesine karar verilir, ancak çoktan yemeklerin bittiğinin fark edilmesiyle bu kez yenen yemekler yeni bahanelerle ört bas edilmeye çalışılır. İronik söylem devam eder:

Denize dökecek yemek yoktu. Hepsi birinci vardiya neferlerinin midesindeydi. İşte gabyarlardan biri bunu fark edince, “Arkadaşlar!” dedi, “Yemek denize dökülmez! Günahdır! Yemek Allah’ın nimetidir. Zaten kazanlar dolusu olsa bile dökmemiz abes kaçırdı. Gelin bugün yediklerimizi Allah’ın bize verdiği bir rızık olarak görelim. Allah hangi elden verdiyse vermiştir! Bu önemli değil. Abuzer Reis Allah’tan daha mı cömert!”

“Hâşâ!” dedi ihtiyar marineler! O adam feneri söndürmekle şerefimizi iki paralık etti. Ne kadar aç olursam olayım, bundan sonra o adamdan bir somun olsun kabul etmem!” (A: 170-171).

Suskunlar’daki Alessandro Perevelli’nin ise, bir zamanlar çembalo üstadı iken Pereveli Hacı İskender adıyla musiki düşmanı bir vaize dönüşmesi romanda ironik bir dille anlatılır. Bir şekilde Kostantiniye’deki Esir Hanı’na düşen ve kanun üstadı Asım tarafından satın alınan -diğer bir adıyla- Cüce Efendi, Asım’la yaptığı bir anlaşma sonucu özgürlüğüne kavuşmuştur. Kostantiniye’de saygın olmak için ya paraya, ya nüfuza ya da ilme sahip olmak gerektiğini anlayan Cüce, ilmin bu dünya hakkında değil de, asıl ahiret hakkında olduğu zaman geçer akçe olduğunu kavrayacaktır (S: 251). Böylece edindiği dinî bilgiler ve keşfettiği hitabet yeteneği sayesinde bir camide ilk vaazını verir. Cüce’nin Venedik’te iken musikiye olan tutkusu ve çembaloda üstat bir zat oluşuyla, Kostantiniye’deki Esir Hanı’ndan çıktıktan sonraki musiki düşmanlığı ve musikinin günah sayıldığı hakkındaki görüşlerini her seferinde vaazlarının gün-

demine alması, menfaatleri doğrultusunda hareket eden kişilerin sonradan içinde buldukları durumları ironik bir hâle dönüştürmektedir.

Roman kişilerinden bazıları da içlerinde büyüttükleri korkularının üstesinden gelme aşamasında seçtikleri yollarla hayatlarını daha tehlikeli bir duruma sokmakta ve böylece korku ögesi, bu kişiler için yeni ve daha güçlü bir tehdit hâline dönüşmektedir. *Kitab'ül Hiyel*'de Calûd tarafından güçsüz, silik, pısırik yetiştirilen Üzeyir, tasarladığı dev yılanı “dünyayı dolduran canavarlara karşı koruyabilecek yegâne silah” (KH: 125) olarak görür. Üzeyir'in yeni yeni gelişen şahsiyetini yok etmek ve onu tamamen yılan makinesi üzerinde yetiştirmek için türlü numaralar çeviren Calûd, dışarıdaki dünyanın amansızlar, kana susamış canavarlar, dedikoducular, hafiyeler, eli kanlılar, meymenetsizler, nemrutlar, zorbalarla dolu olduğunu söyler. Üzeyir, zihninde gitgide büyüyen yılan fikrinin, telkin edildiği üzere onu dış dünyadan gelecek tehlikelerden koruyacağına inanır. Oysa “içinde mürettebat olmadan çalışabilecek, kendi kararlarını kendi verebilecek ve kendi hedeflerini seçip elektrik şualarını gönderebilecek” (KH: 128) olan bu yılan mekanizması, tüm canlı hayatını yok etme potansiyeline sahip olduğu gibi, Üzeyir için de büyük tehlike yaratmaktadır. Üzeyir'e göre dışarıda korkutucu bir dünya olmasına rağmen girdiği karanlık kör kuyu da pek tekin değildir. Burada edindiği tecrübeyle Üzeyir sonunda kendisinin de yılanın bir parçası olduğunu kavrayacak; canavarın onun zihninde değil, asıl kendisinin canavarın içinde olduğunu farkına varacaktır.

Romanlarda kişilerin nitelikleriyle kendilerine yüklenen görevler ya da cezaların uyuşmazlığı da ironiktir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Alibaz ve çetesinin zulmünden kurtulmak için dilencilere piştov dağıtılması uygulamasına geçildiğinde olan olur: “Gözlerinden biri kör, biri perdeli olan ve sıtmalımıymış gibi elleri kolları sürekli titreten bir dilenci yanlışlıkla bir ineği vurmuş, üstelik hamile bir kadın silah sesinden ürkererek çocuğunu düşürmüştü[r]” (PKA: 117). Tutuklanarak zindana atılan dilencinin cezası, organlarından birinin kesilmesi yönündedir. Ancak dilencilikte organ noksanlığının gereken bir kaide olduğu bilindiğinden ve verilen ceza kişi için ödül telakki edildiğinden, adam kadı tarafından Kostantiniye'den sürülmekle cezalandırılacaktır. *Amat*'ta da 58 toplu bir kalyon gibi büyük bir savaş gemisine kaptanlık yapan Diyavol Paşa'nın davudî bir sesle “Gel!” diye haykırması beklenirken kısık bir sesle “Geliniz.” (A: 24) şeklinde karşılık vermesi ironik bir durumdur. Tasvirlerde güçlü,

kuvvetli bir yapıya sahip olan şeytanın romandaki temsilcisi Diyavol Paşa'nın nahif bir karakter olarak çizilmesi beklentinin kırılmasına işaret eder. Daniyal'ın ise Tunus seferine çıkmadan evvel silah talimi esnasında, ateş etmeden önce -sol gözünü yu-mamadığı için- tam yarım saat nişan alması, tetiği çektiğinde ise 15 adım ötedeki tes-tiyi ıskalaması, onun hayatı boyunca vuramadığı tek hedef olacaktır (A: 132). Sürekli gülüp şarkı söyleyen, hora tepen Daniyal'ın çocuk yanı, katıldığı seferde kötü bir de-neyimle sonlanır. Tunus seferinden sonra 53. Orta'nın en iyi nişancısı olan Daniyal'ın insandan başka hiçbir hedefi şaşmayan yeteneği, silah talimi sırasındaki görünen hâ-linden artık bambaşkadır. Benzer şekilde yine *Amat*'ta İspanyol eskadronu askerleri-nin savaş meydanındaki görünüşleri ironik bir üslûpla ele alınır:

O gebergâh gibi yerde bile süslerini ihmal etmemişlerdi. Sayıları ancak 200 kadar olan bu askerlerden kimisi tüylü, geniş kenarlı siyah şapkalar, çoğu dizlerine kadar uzanan, konçları huni şeklinde çizmeler, bazısı da beli dar uzun redingotlar giymiş-lerdi. Zâbitlerin şapkalarında devekuşu tüyü, boyunlarında dantelalı yakalar, göğüs-lerinde ise zırh vardı (A: 132-133).

Beklentinin aksi yönünde gelişen olaylar da ironik durum yaratır. Yine *Puslu Kıtalar Atlası*'nda dönemin padişahının izniyle Efraim tarafından kurulan Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayûn, dayandığı gizlilik esasının kurbanı olur. Efraim'den sonra başa geçen Büyük Efendi, tahta geçen yeni padişaha teşkilatın varlığını bildirip bağlılık yemini etmek için saraya gittiğinde nöbetçiler tarafından durdurulur. İletilmek istenen bilgi bir türlü padişaha ulaştırılamayınca, sonunda casuslar yoluyla yatak odasına kadar girilip padişah vaziyetten haberdar edilir. Ancak dönemin padişahı böyle bir teşkilatın varlığına bir türlü inanmaz. Bir zamanlar "saat gibi çalışan" (PKA: 139) teşkilatın varlığı tehlikededir. Söz konusu tehlike, casuslar tarafından dünyanın dört bir yanından gelen ve stratejik açıdan son derece önemli bilgilerin kötü emeller için kullanılmasıdır. Efraim'le başlayan ve sağduyulu hareket eden iki kuşak boyunca devletin lehine işleyen teşkilat, Büyük Efendi Ebrehe ile kişisel çıkarlar için kullanıl-maya başlanan bir güç hâline dönüşecektir.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki "Dünya Tarihi" hikâyesinde rüyasında gördüğü derviş Salih'i bulmak için yollara düşen Aptülzeyyat, yolun sonuna geldiğinde buldu-ğu kuyunun dibindeki suda kendi aksini görür ve Salih'in aslında kendisi olduğu ha-kikatine ulaşır. Gerçek kimliğinin şuuruna vardığında, hakikatin sarsıcı gücüyle yedi gün boyunca kendine gelemez. Yedinci günün sonunda artık ufkun ve onun da öte-

sindekileri, derken her şeyi gördüğünü anlar. İyilik ve kötülüğü aynı anda tatmasıyla büyük azap içinde utancı da hisseden Aptülzeyyat -ya da Salih- Tanrı'ya tüm gördüklerini unutması ve yeni bir hayata başlayabilmesi için dua ederken derin bir uykuya dalar. Bu andan itibaren rüya âlemiyle gerçeklik düzlemi birbirine girmekte, görünenin ardında yatan bilinmeyen, ironik bir şekilde gün ışığına çıkmaktadır. Hikâyenin başında karnını tıka basa doyuran Aptülzeyyat'ın nargile içerken uyuya kalmasıyla gördüğü rüya, bu kez Salih'in perspektifinden sunulur. Salih, Aptülzeyyat'ın rüyasına girdiğinde dünya nimetlerini bırakıp Acıpayam'da kendisini bulması yönündeki telkinini ikinci kez kendi rüyasında aynı söylemle dile getirir. Aptülzeyyat'ın Salih'e kendi rüyasında verdiği yanıt da ikinci kez tekrarlanır ve döngü devam eder. Salih rüyasından uyandığında Aptülzeyyat'tan aldığı yanıtla ona duyduğu öfke bedduayla sonuçlanır ve okuyucu anlatının başında yola çıkan Aptülzeyyat'ın gerekçesine geri döner. Çünkü rüyasında gördüğü dervişi gücendiren Aptülzeyyat'ın dükkânının bereketi kaçmış, tüm malı mülkünü fakir fukaraya dağıtıp dervişin peşinde yollara düşmesi zorunlu hâle gelmiştir. Diğer yandan bir yılı aşkın bir süredir zirvede yaşayan Salih, içten içe Aptülzeyyat'ı kıskanıp ona gıpta etmektedir, onun gibi olmak ister. Ruh hırstan henüz arınmadığı için “ışığı ve gökleri, toprağı, ay ile güneşi ve yıldızları, onların içinde ve üzerinde olanları, en önemlisi insanoğlunu gör[düğü], bu yüzden de bütün ilahî ve uhrevî bilgiye sahip ol[duğu]” (EH: 135) hâlde kibirle hareket eder. Başlangıçta namazında niyazında, sofu bir kişi olan Salih, eriştiği ilahî hakikat ve bilgelikle onun tam zıttı kişiliğe sahip kardeşi Feyyuz'a benzemeye başlayacaktır. O da Feyyuz gibi “Tanrı'da yok olmak” yerine “Tanrı olmaya susamıştı[r]” (EH: 136). En üst mertebeye ulaşmışken daha fazlasını isteyen insanoğlunun hırslarının ve kibirinin ironisidir bu.

Romanlarda olduğundan farklı görünme çabası içinde olanlar ya da kendilerini farklı kılıflara sokanlar da okuyucu açısından ironik karşılanır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki “Bidaz'ın Laneti” hikâyesinde, yüzde altmış karşılığında bileziklerinden yirmi yedisini damadı ve defineciye veren “cadaloz ve çaçaron” kayınvalide, onlar Bidaz'ın altın mezarına doğru yola çıkmadan bir gece önce rüya görür: “Rüyaların temiz kalpli insanlara hakikati gösterdiğini bilen kadın, meymenetsiz damadı ile definecinin kendisine tezgâh hazırladıklarına inan[ır]” (EH: 52). Kayınvalide gördüğü rüya ile tüm kötü huylarından, aksiliğinden bir anda arınmış [!], iki dolandırıcı karşı-

sında haksızlığa ve zulme uğramış, “mağdur” durumuna düşmüştür. *Suskunlar*’da ise, pintiliğiyle öne çıkan Kalın Musa, yolda gördüğü armut ağacından kopardığı olgunlaşmamış armudu, oğlunun ve torunlarının yeme ihtimaline karşılık eve gitmeden oracıkta mideye indirir. Armuttan arta kalan çekirdekleri de mendilin arasına koyup, armudun çekirdeklerinden oluşacak ağaçların meyvelerinin ne kadar kâr getireceğine değin hesap bile çıkarır. Ancak Kalın Musa o kadar gönlü zengin ve parada pulda gözü olmayan biridir ki mendilde sakladığı çekirdeklerden birini gönlünden koptuğu için başının gözünün sadakası olarak kör bir dilencinin çanağına atar (S: 18).

Romanlarda övünme, böbürlenme, üstünlük taslama durumlarında kişilerin ardına sığındıkları gerekçeler de ironik bir söylem yaratmaktadır. *Amat*’ta Kırbaç Süleyman’ın usta bir denizci olma vasfı, çetin şartlar altında çalışmasıyla edindiği deneyime dayandırılır:

Deniz kurtlarını mükemmel yapan şey kusursuz ve dengeli gemiler değildi. Onları bir üstât ya da bir efsane yapan şey, yelkenlerinin çalımı bozuk, safrası dengesiz, kötü bir mühendisliğin ve beceriksizce bir işçiliğin eseri olan gemilerdi (A: 32).

Romanlarda güç gösterisinde bulunan ve herkese / her şeye karşı meydan okuyan kişilerin ölüm karşısında çaresiz, aciz duruma düşmeleri de ironik bir dille aktarılır. *Amat*’ta gemiye bulaşan veba yüzünden,

Yumruğu düşmanın beynine balyoz gibi inen kolu bükülmez babayiğitlerin, dörder okka çeken ağır tüfenkleriyle deveyi dizinden vuran arslan gibi neferlerin, heyheyleri tuttuğunda gözlerini budaktan sakınmayan pehlivanların neredeyse tümü, ölüm döşeklerinde ateşler içinde yat[makta], aksırıp tıksırdıklarında ciğerlerinden kan gel[mekte], hemen hepsi iki rahmetten biri olan kaçınılmaz sonu bekl[emektedir] (A: 214).

Anar’ın romanlarında “ironi”, oyunlaştırma yöntemlerinden biri olarak kullanılırken, toplumdaki çarpıklıklara, yozlaşmaya, insani değerlerin yitimine de vurgu yapar, bu yolla derin yapıda sosyal ve politik eleştiriye ortam hazırlar.

2.6.2. Absürd

Varoluşçuluk ile ilişkilendirilen “absürd” (saçma) kavramının kökenleri, 19. yüzyılda Danimarkalı filozof Soren Aabye Kierkegaard’a (1813-1855) dayanmaktadır. Daha sonra Albert Camus’nün (1913-1960) “Sisyphus söyleni”³² ile katkıda bu-

³² Yunan mitolojisinde, cehennemde ömrü boyunca iri bir kayayı dik bir dağın tepesine çıkarmakla yükümlü olan ve kayanın tam tepeye varır varmaz yeniden aşağı yuvarlanmasıyla sürekli kendini

lunduğu absürd kavramı, temelde “çelişki”, “akla aykırılık”, “boş”, “anlamsız”, “mantık dışı”, “akıl almaz”, “tutarsız”, “saçma”, “uyumsuz” gibi tanımlamalarla birlikte anılır. Ahmet Cevizci, saçmayı şöyle tanımlar:

Genel olarak, akla açıkça karşı olan, gizli ya da örtük değil de, apaçık bir çelişki sergileyen, mantık yasalarına aykırı olan, sağduyunun apaçık doğrularına ters düşen fikirler; mantık bakımından zorunlu olan bir doğruyla çelişen yargılar için kullanılan sıfat (Cevizci, 2002: 898).

Absürdün sadece edebiyatta değil, düşünce tarihi, tiyatro, plastik sanatlar gibi alanlarda da yaygınlaşması, II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan kaotik ortamın bir sonucu olarak korkmuş, güvensiz, umutsuz, endişeli, yabancılaşmış, bunalımlı insanın ruhsal durumu ile ilgilidir. Felsefi bir düşünce akımı olarak “Absürdizm” in yaşamın anlamsızlığı ve nihilizme varan genel yapısı içinde, edebiyat alanında geleneksel uyumların düzenini bozan sahnelemeler, konuşma örgüsünde yeni ve usdışı düzenlemeler, okuyucuda şaşırtmayı, rahatsız etmeyi, hatta güldürmeyi amaçlayan yöntemler kullanılmaktadır.

Absürdün düşünce yasalarına aykırı düşen, rasyonel kurallara uymayan, aklın kavrayabileceği düzenden yoksun bulunan yapısının yanı sıra saçmalıkların sergilenişinde “kara mizah” denilen acıklı bir güldürü havası vardır. Anar’ın romanlarındaki kurgulanış şekli itibariyle absürdün mizah yaratarak kara güldürüye doğru evrildiği görülür. Absürdün olanaklarını arttırmak için anlatımlarda abartmalar, mizahi unsurlar, normal ve alışılmış olanın dışında garipsenecek tavırlar, trajikomik görüntüler hem şaşkınlık hem tepki hem de gülmece yaratır. Nesnel gerçekliğin yadsınması ve özgür çağrışım yolu ile absürdün birlikteliği yazarın önünde sonsuz bir alan açar. Bu, Anar için de yeni, özgürlükçü, yaratıcı ve eğlendirici bir işlev taşıır:

Absürdde en olmadık biçimde yan yana gelen parçalar uyumsuz ama birleştirici olurlar. Bütün bunlar bir abartı durumu oluşturarak mantıksal anlatım dizgesini bozar. Absürd, günlük yaşantıda boş-zırva gibi kısır kullanımlarının dışında düşünce tarihinde, sanatta, bilimde düşünceleri katı kurallardan sıyrarak yeniliği taşıyan yaratıcı bir yöntem olarak yaşantıda yer edinir (Gökmen, 1998: 7).

Anar, roman kişilerinin trajik olduğu kadar komik yanlarını da ön plana çıkarır. Uyumsuz bir yapıda sergilenen trajik durumlar okuyucuya gülünç görünür. Bu gülünçlükler ise kimi zaman tedirgin edici, şaşırtıcı olabilmektedir. Roman kişileri

tekrar eden Sisyphe, tanrıların anlamsız buyruklarıyla çatışan insanın saçma durumunu temsil etmesiyle Camus’nün 1942’de yazdığı eserine ilham kaynağı olur (Meydan Larousse, 1973: 389).

karikatürizeleştirilir, kalıplaşmış beklentilerden uzaklaşarak yadırgatıcı tepkiler verir. Birden bire gelişen ve mantıkdışı olaylar okuyucuyu irkiltir. Bu, yaşanan durum ya da olayın saçmalığına olanak tanırken, tüm aldatmacalara, endişe ve güvensizlik duygusu yaratan gizli düzenlere karşı da bir tepkidir. Anar'ın absürd durumlar yaratmada yergi, ironi gibi yöntemlerden yararlanması da dikkati çeker. Bunlardan hareketle ele alınan absürd görünüm, insanın korkaklığını, çaresizliğini, şaşkınlığını, budalalığını, zaaflarını, güvenilmez oluşunu sergilemede hareket imkânı tanır. Gü-lünçlükler son derece ciddi ve seremonik bir havayla sergilenir. Aksi şekilde trajik olan da mizah yanı öne çıkarılarak sunulur. Olağan ile şaşırtıcı, acıklı ile güldürü unsuru yan yana getirilir. Bu zıtlık gerilim yaratır ve yaşam sancısını, ölüm korkusunu, nedensiz endişeyi ifade etmek için elverişli bir yoldur. Absürd durumlar Anar'ın romanlarında farklı yollardan kurgulanır. Bunlardan birkaçı şöyledir: “Kişinin içine düştüğü trajik durum ile medet umduğu çıkar yolların gülünçlüğü”, “bir mantığa oturtulamayan, nedeni bilinmeyen olayların arkasında olağanüstü güçlerin varlığı olduğuna yönelik inanç”, “soylu bir davranışa kaba, sıradan, avam, alaysı bir içerikle yaklaşma”, “sıradan ve avam olanın, soylu ve yüce bir değer gibi gösterilmesi”, “okuyucu karşısında, roman kişinin içinde bulunduğu durumun farkında olmayışı”, “biçim ve içerikten doğan çelişkinin yarattığı uyumsuzluk”, “kişilerin olaylar karşısındaki sıra dışı tepkileri”, “absürd nedenler”, “absürd tesadüfler”, “absürd rüyalar” vb. Absürdün Anar'ın romanlarındaki genel karakterine kısaca değindikten sonra, bunların romanlardaki işleniş biçimine bakılabilir:

Roman kişileri önlerine çıkan engellerle mücadele aşamasında, kendilerini çaresiz hissettikleri anda sihir, büyü gibi olağanüstü yollara başvurarak sorunun üstesinden gelmeye çalışırlar. Onların içine düştükleri trajik durum ile medet umdukları çıkar yolların gülünçlüğü absürd bir görünüm sergiler. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Gazanfer'in batakhanesindeki kumarbazların oyunda kazanmak için başvurdukları yöntemler uğur saydıkları kimi gereçlere dayanır ve batıl inanç kaynaklıdır:

Günlük hasılatının çoğunu hepyeyle kaybeden bir esnaf sol elindeki tavşan ayağına bel bağlarken, topladığı haracı pencüseye bırakan bir zorba koltuğunun altında muhafaza ettiği öküz kafatasına itikat ediyordu. Ganimet malları sebareyle sırrolan yeniciler muskaları ve camgözlerinin er ya da geç dübeşe sebebiyet vereceğini düşünürken, üstüste iki talihsiz dubarayla sadakalarına elveda diyen dilenciler bildik dualarını okuyorlardı. Uygunsuz bir ciharyeyle rüşvetlerinin izi silinen memurların hali

ise bir başkaydı. Bu adamların kimisi bir talih iksiriyle gargara yaptıktan sonra zarlara böylece tükürüyor ve bileklerini sallarken düşüş düşüreceğine kanaat getiriyordu. Bazısı ise eli uğurludur diye yanlarında getirdiği altı parmaklı arkadaşına zar attırıyordu. Toprağın derinliklerinde bulduğu küpler dolusu altını yıllardır bu batakhane kaybetmekle meşgul bir defineci ise zarları yuvarlamadan önce, bu günah yuvasına gelmeye kırk bir akçeye razı olan nefesi kuvvetli bir pîre üfletiyordu (PKA: 164-165).

Kitab'ül Hiyel'de Yâfes Çelebi ve Zencefil Çelebi'nin üzerinde çalıştıkları icat için dökümcüye verdikleri para tükendiğinden, artık hiçbir hata yapmamaları gerekmektedir. “Bu yüzden bir üfürükçü tutul[ur], tuncun kıvama gelmesini engelleyen bütün büyüler ve nazarlar bu adam sayesinde defedildikten sonra, erimiş maden kalıba dökül[ür]” (KH: 23). Çaresiz durumlarda olağanüstü güçlerin yardımından medet umma durumuyla pek çok yerde karşılaşılır. Yine *Kitab-ül Hiyel*'de Divan-ı Hümayûn'da toplanan ricacılar arzuhallerini bildirmek üzere “abartılı ve debdebeli bir edeple bekl[erken] kimi mazharının kabulü için gerekli duaları terennüm e[tmekte], kimi dikkati çekerek bir an önce okunmasını sağlamak için evrakına gül-yağı sür[mekte], bazılarını ise usturlabla güneşin yüksekliğini ölçerek eşref saatin geçip geçmediğini denetl[emektedir]” (KH: 37). Yâfes Çelebi de “istidasına verilen cevabı alma zamanının tesbiti için bir kahve falcısına danış[maktadır]” (KH: 38). Yine *Kitab-ül Hiyel*'de sadrazamın müneccimbaşıdan evrakları okumak için eşref saati bildiren resmî bir yazı istemesi, okuyucuyu olduğu kadar anlatıcuyu da şaşırtır. Devlet kurumunda çalışan üst düzey bir yöneticinin bu davranışı karşısında anlatıcının haklı neden bulma çabası söylemine de yansır: “Bu, devletin kaderini değiştirebilecek olan bir icad hakkında isabetli bir karar vermek için gösterilen bir titizlik olmalıydı” (KH: 26). *Amat*'ta mensubu olduğu tarikatın şeyhi emrettiği için sakalına yıllardır ustura değdirmemiş olan 65 yaşındaki Ali Reis, deniz savaşları hakkındaki bilgisini arttırmak yanında, karşılaşılacak müşkülleri halletmek için 1700 kadar dua ezberlemiştir (A: 33). Roman kişilerinin bu akıl almaz davranışları, umutsuz, güvensiz insanın hâlini sergilerken bir yandan da gülmece yaratmaktadır. Roman kişileri kimi zaman da önlerine çıkabilecek olumsuz durumlara karşı kendilerini garanti altına almak için birtakım olağanüstü önlemlere başvurarak olası bir sorunun üstesinden geldiklerini düşünürler. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki “Ezine Canavarı” hikâyesinde Hamiyet hanım, “kocasını eve bağlamak amacıyla, üzerine soslar salçalar döktüğü eşek dilini

adama yıllarca günde bir öğün yedirmiş, ne var ki gıdadaki sihirli hassa onu yuvasına bağlarken, içindeki yüksek kolesterol de zavallının ruhunu bedenine bağlayan ipi çözmüştü[r]” (EH: 143-144). *Suskunlar*'da ise, Asım'ın hayaleti Kostantiniye sokaklarında peyda olunca, dönemin padişahının hayaletin cinsiyeti eğer erkekse bu durumda Harem-i Humayun'da ortaya çıkıp cariyelere musallat olma olasılığına karşılık çeşitli önlemler aldırıldığı, haremağalarına efsun ve buhurdanlarla bu tehlikeyi bertaraf etmelerini ferman buyurduğu rivayet edilmektedir (S: 14-15).

Bir mantığa oturtulamayan, nedeni bilinmeyen olayların arkasında olağanüstü güçlerin varlığı olduğuna yönelik inanç da absürd durumlar yaratmada kullanılır. *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki asesbaşı, Galata Kulesi'ndeki yangın gözcüsünün Kostantiniye'nin muhtemel yangınlarını gözetlemek bahanesiyle aslında kente nazarını değdirerek ahşap malzemeleri tutuşturduğunu düşünür (PKA: 14). Yine *Puslu Kıtalar Atlası*'nda kumarda yenilen ak sakallı pirin bedduası sonucu kasabadaki tüm kumarbazların talihsizlikleri, “görünmeyen bir kuyruklu yıldızın gökyüzünde kolgezerek talih seyyarelerini kararttığı”na ya da “düztabanlar”ın varlığına bağlanmaktadır (PKA: 157). Pirin lanetini kasabadan uzaklaştırmak için kumarbazların düztabanlılara yaptıkları muamele ve başvurdukları diğer yöntemler de trajikomiktir:

Nihayet, çağırdıkları bir hekime bütün kasaba nüfusunun ayak denetimlerini yaptırıp, yakaladıkları iki düztabanı taşla tutarak kovdular. Bu da yetmeyince, sokaklarda ve damlarda gezen bütün kara kedileri telef ettiler. Barbuta gelen tüccarlar servetlerini ikiye üçe katlayıp güle oynaya kasabadan ayrılmaya başlayınca, Girdbad'ta on üç kişinin bir araya gelmesini yasakladılar ve zarlara yüksek dozda cıva damlattılar. Gelgelelim bu beyhude tedbirler de fayda sağlamayınca, sönen talih yıldızını yeniden tutuşturmak için havai fişekler atmaya başladılar. Öyle ki, bu çatapatlara belbağlayan herhangi bir kumarbaz, avucuna tükürüp zarları yuvarlamadan önce fişeğin fitilini ateşlemek zorundaydı. Ancak fitiller saniyeli olmadığı için patlam anı kestirilemiyor, zarlar durmadan sebayü dü geliyordu. Sonunda, kumarbazların çoğu açlıktan ve talihsizlikten ölünce, sağ kalanlar, kasabaya sayısız efsuncu ve sihirbazı buyur ettiler. Bir Çin büyücüsünün tavsiyesine uyup, her bir kenarı iki adam boyunda olan, mermerden oyulmuş bir çift devasa zarı, laneti bertaraf edip uğuru yeniden getirsin diye uçurumdan bile yuvarladılar. Ama bu dev zarlar bile sebayü dü gelmişti (PKA: 157-158).

Kitab'ül Hiyel'de Zencefil Çelebi'nin babası oğlunun evlenebilmesi için gereken parayı tedarik etmek için “[a]sırlardır oturdukları, ve eşik taşı dedelerinin biri tarafından bir Ermeni büyücüsünün gölgesi üzerine devrildiği için tam yedi yangını

salimen atlatan sihirli evlerini satmıştı[r]” (KH: 25). *Amat*'ta gemi bezirgânının dudakları sürekli kıpırdayıp durduğu için vaktiyle ağzı dualı bir mübarek kişi olduğuna hükmedilmesi (A: 31) vb. akla yatmayan durumların izahında olağanüstü güçlerin varlığına inancın tipik örnekleridir. Bu görünüm okuyucu açısından absürd karşılanmaktadır.

Soylu bir davranışa kaba, sıradan, avam, alaysı bir içerikle yaklaşmak da absürd yaratmada kullanılan yollardan biridir. Ciddi havanın sıradan olana indirgenmesi, anlatının eğlendirici yönünün de öne çıkmasını sağlar. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda kilise papazının yerine vekil tayin edilecek dokuz adaydan biri olan Vardapet, kırk gün boyunca hücrelerinde en az yiyip içen kişinin seçileceği bu yarışta, ilk dört gün on somun ekmekle otuz maşarapa su ve bir kupa şarap içtikten sonra kalan günlerinde ne bir dilim ekmek, ne de su isteyecektir. Vardapet'in tutumu otuz dokuzuncu güne kadar böyle sürerken müsabakayı onun kazanacağından herkes emindir. Ancak hileyle hareket eden Vardapet, boynundaki demir haçla hücrelerinde bir tünel açarak Topخانه'deki meyhanelerde yiyip içmekte ve yine hücrelerine dönmektedir. Kırkıncı gün hücrelerinden çıkarılırken bir gece öncesinden meyhanede fazla kaçırdığı yemek dolayısıyla bağırsakları bozulmuş, onuruna düzenlenen törende kilisenin mührü kendisine verilmek üzereyken altını doldurmuştu. Terazî getirilip Vardapet'in pisliği tartıldığında bir gün önce kendisine verilen somunun 30 dirhem olmasına karşılık, kendisinden çıkanın 345 dirhem olduğu görülür. Hücresi araştırıldığında tünel keşfedilir ve Vardapet kiliseden kovulur. Metinde din adamları üzerine kimi çevrelerde oluşan geleneksel kabuller ve beklentiler Vardapet'in temsilinde yıkıma uğratılır. Onun dünya nimetlerine gösterdiği aşırı düşkünlüğü ve hilekâr mizacı bulunduğu toplumsal konum gereği hem roman kişilerini hem okuyucuyu yadırgatır; ancak hücreye girdiği andan itibaren düzen bozucu, aykırı tavırlarıyla da gülmece yaratır.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki “Bidaz'ın Laneti” hikâyesinde nefesine yenik düşen Galloğlu, lanetli kral Bidaz'ın som altından mezarına “taharet parmağı”ni değiştirir (EH: 51). “Bir Hac Ziyareti” hikâyesinde ise, yetmişini çoktan geride bırakan köy imamının birtakım bunama alametleri göstermesi trajikomiktir:

İhtiyar imam rekâtların sayısını sık sık unutup, zaman zaman da secdede uyuyup kalıyordu. Sonraları ise, namaz vakitleri minarenin şerefesinden ezan yerine, elini kulağına götürüp gazel okumaya, cuma hutbelerinde ise cemaate askerlik anılarını anlatmaya başladı. Nihayet günün birinde sayı mefhumunu unuttur gibi oldu: Sayılar

arasındaki nicelik farkını tam olarak kestiremediğinden rekâtları hesaplayamadı ve yatsıyı kılmaya gelen cemaate bütün gece namaz kıldırıp onları sayısız sevaba garketti (EH: 57-58).

Yine aynı şekilde köye tayin edilen yeni imamın hâl ve hareketleri de yaptığı işle örtüşmemekte, kutsal olan avam ve kaba bir dil formuyla sunulmaktadır:

Gel gör ki İlimdâr, yani yeni imam bir tuhaftı: İki namaz arası köy kahvesine gelip radyoda türküler dinliyor, bir oyun havası başlayınca kahvede namaz vaktinin gelmesini bekleyenlere, “Haydi! Kalkın bir hora tepelim,” diyordu. Düğün bayram olmadığı halde yaşlı başlı insanlar böylece kalkıp kolkola giriyorlar, elinde mendil başta imam olduğu halde rakedip elâleme kepaze oluyorlardı. Bu sırada namaz vakti gelse de İlimdâr, hâlâ hora teptiği halde, ıslık çalıp beş yaşlarında bir oğlanı yanına çağırıyor, ona derhal minareye çıkıp bir ezan okumasını söylüyordu. Canına minnet olduğu için velet, şerefeden yanık sesiyle ezanı okurken, imam elindeki mendili sallaya sallaya, birlikte hora teptiği cemaati camiye sevk ediyordu. Her şey bununla kalsa iyiydi: Çünkü meftaları yıkarken imam, rahmetlinin ruhunun cennete varması için gereken duaları okumadığı yetmiyormuş gibi, ayrıca bir de türkü tutturuyor, anlaşılın ölümü de hayat kadar hoş karşılıyordu (EH: 59).

“Dünya Tarihi” hikâyesinde ise, Aptülzeyyat’ın rüyasına giren ak sakallı, mübarek yüzlü dedenin, onun dünya işlerini bırakıp ahrete yatırım yapması, bunun içinde tüm servetini derhal fakir fukaraya dağıtarak gelip Acıpayam’da kendisini bulması ve elini eteğini öpüp hayır duasını alması yönündeki telkini, Aptülzeyyat tarafından “mübarek bir şahsa söylenmemesi icap eden [t]erbiyesizce sözler[le]” karşılık bulur. Bu, ulu ve kutsal olana, saygı duyulması gerekene alaysı ve aykırı bir tavidir:

Dağın zirvesinde tefekkürle ziyan ettiğin onca zamandan sonra, iyisi mi sen gel de, kandilinin yağının giderek tükendiği hayatının şu son demlerinde, kuyruğu titretip rahmeti rahmana kavuşmadan, bir nebze zevkü sefa içinde yaşa! Kısacası, benim kismetim sende değil, senin kismetin bendedir. Hem senin kefen parası olarak kıyıda köşede biriktirdiğin üç beş kuruşun da vardır. Bana gelirken o parayı da getir; ikimiz birlikte meyhanede kerhanede yeriz (EH: 90).

“Şarap ve Ekmek” hikâyesinde ise, gamsız ve vurdumduymaz olan, bütün gününü dünya nimetlerine harcayan Sefa adlı adamın “gerçekte mütevazı ve hüsnüniyet sahibi biri” olması, fitresini masa parası çıkışmayan fakir kumarbazlara vermesine, aşkı servet telakki ettikleri için dünyevî servetlerini kadınlar uğruna feda eden yaşlı zamparaları da ramazan ve kurban bayramı arefelerinde bedavadan giydirmesine dayandırılmaktadır (EH: 210). Dinî anlamda yapılan hayır işlerinin, dinin öğretilerine aykırı yaşam şeklini benimsemiş kişiler üzerinde tecrübe edilmesi ve bu nedenle

adamın sefahat ve kumar camiasında hayırsever biri olarak anılması absürd yaratmaktadır.

Tam tersi şekilde sıradan ve avam olanın, soylu ve yüce bir değer gibi gösterilmesi de mübalağanın yanı sıra absürd görüntülere sahne olur. Bunun en güzel örnekleri *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nden "Ezine Canavarı" hikâyesindeki ev kadınlarının hâl ve hareketleri üzerinden verilir: Beylerinin önemli işleri yüzünden mahrumiyet bölgelerinde yaşamaya mahkûm edilen bu kadınlar, büyük şehirlerdeki acentalara sipariş ettikleri o çok mühim [!] zerzevatın, posta idaresinin aldırışsızlığı yüzünden gecikmesi durumunda "bu ve benzeri faciaları gözlerinde sadece bir damla yaşla karşılayacak kadar olgun ve sabırlı[dırlar]. Gerçekten de hemen hepsi, gerektiğinde bağrına taş basıp aza kanaat ederek, her olumsuz hal ve şart altında kadınlığın vecibelerini harfiyen ifâ ederler" (EH: 142). Bir kadını "hanımefendi"liğe terfi ettirecek faziletler "temizlik", "ev işlerinde beceri", "cazibe" ve "beylerinin itibarı" olarak sıralanır. Bunlar içinde "temizlik", "kadınlardan başka hiçbir insanoğlunun kolay kolay anlayamayacağı bir muamma"dır (EH: 142). Bir kadının temizlik konusundaki hassas ruhu [!] en zor zamanlarda bile görevini fedakârca icra etmektedir:

Öyle ki, sık sık görüldüğü, işitildiği ve iftiharla anlatıldığı gibi, bir kadının gecenin bir vakti uykusundan feragat edip, helaya giden kocasının ardından burayı fırça ve tuz ruhuyla ovup silmesi, temizlik denilen faziletin en yüce ve en şaşaalı örneklerinden biri sayılırdı (EH: 142).

Lezzetli bir yemeğin püf noktasını bir sır gibi saklayan ev kadınlarının, bu esrarı "tıpkı zülfikârın sırrı gibi" (EH: 142) yediden yetmişe bütün aile kadınlarına aktarmalarıyla bir "kıvanç ve iftihar vesilesi" hâline dönüştürmeleri mizahi bir söylemle dile getirilir. Kadınlık görevlerini son raddesine kadar icra eden eski devirlerin "şefkatli, hürmetli ve itaatkâr hanımları"nın gösterdikleri üstün çaba ve başarı, anlatıcı/yazarın dilinden hem bir toplumsal kesimin yaşamına perde aralar hem de absürd ve gülmeceyi bir arada sunar:

O devrin kadını, akşam eve yorgun argın gelen beyinin ayaklarını yıkamayı şimdiki-ler gibi zül telakki etmez, adamın gözü dışarıya kaymasın diye zavallıya cilveli ve işveli davranır, onun bir dediğini iki etmezdi. Bu yüzden o zamanların şefkatli, hürmetli ve itaatkâr hanımları, güzel görünmek maksadıyla geceden saçlarına bigudi sararak öylece yatar, erkeğin huzuru için sıkıntılı bir uykuya katlanmayı vazife bilirler, güzellikleri kendilerini vaktinden önce terketmesin diye ciltlerini salatalık sütü, nemlendirici merhem ve kakao yağıyla besler, ağdalarını asla ihmal etmezlerdi. Her şey-

den öte bu kadınlar, kocalarına pek toz kondurmamakta, onları el üstünde tutmakta doğrusu pek haklıydılar. Çünkü adamların kimi başçavuş, kimi mal müdürü, kimi de defterdar muaviniydi. [K]ıscası dedelerimizin, eski devir kadınlarını hatırladıkları zaman, aşka gelip gözlerinin yaşarması, derin hislere kapılıp mazinin hatıralarına garkolmaları boşuna değildi (EH: 143).

Yine aynı hikâyede, Lezzet Kasabı'nın sahibi Ayvaz Bey'in haşin ve hoyrat olmasına rağmen "bir sanatkâr yaradılışına ve ince bir ruha" sahip oluşu, dükkânının camekânını tanzim etmesinden anlaşılmaktadır:

Sözelimi, mezbahada derisi yüzülmüş ama kafası kesilmemiş nefis bir kuzuyu, kalp, dalak ve ciğerleri yarık karnından takım halinde sarkacak bir şekilde camekâna yerleştirir, böylece müşterilerin ağzını sulandırır. Dişlerinin arasına bir demet maydanoz sıkıştırdığı hayvanın sağına ve soluna ise, sanki gülünç bir şey varmış gibi müşterilere bakıp sırttan kelleleri dizer, ama her birinin arasına dereotu demetleri ve renk uyumunu tamamlamak için kırmızı domatesler koymayı ihmal etmezdi. Ayrıca çengele astığı hayvanların uygun yerlerine medeniyet işareti olan peçeteler tıkar, o küçük camekânda böylece, onun sanatkârca hassaslığının bütün semereleri görülür, seyredenleri imrendirip meftun ederdi (EH: 153).

"Hırsızın Aşkı" hikâyesinde ise, nesiller boyunca "hırsızlık" ve "yankesicilik"le geçimini sağlayan sülalenin bu yolda sarf ettiği çabalar "soylu" ve "asil" bir davranış olarak lanse edilmekte, böylelikle hem absürd hem gülmece yaratmada elverişli ortam sağlanmış olmaktadır. Örneğin evin erkekleri gelirlerini "alın teri"yle kazanmakta, aile fertlerinin yarısı hapiste olduğu için sahip oldukları asgari refah seviyesi de korunmaktadır. Sülaledeki dedelerden bazıları da büyük sözü dinlemeyip namuslu yaşama eğilimleri olan isyankâr gençleri mesleğe azmettirmektedir (EH: 191). Ailenin hırsızlık mesleğindeki başarısı, onların köklü ve asil bir geçmişe sahip olmalarıyla ilişkilendirilir:

Ailenin en büyüğü olan büyük dedenin sandığında muhafaza edilen bazı çalıntı mallar, mesela atalardan biri tarafından Kral Süleyman'ın hazinesinden yürütüldüğü rivayet edilen gümüş sikke, Acı Yolu'nda çarmıhını taşıdığı sırada İsa Peygamber'in koynundan aşırılan kupa, yine aileden bir hırsızın Hac farızası nedeniyle Mekke'ye gittiği sırada Hacerü'l Esved'den kaşla göz arasında kopardığı paha biçilmez taş parçası gibi şeyler, sülalenin aslında ne kadar köklü ve asil olduğunu göster[mektedir] (EH: 191-192).

Suskunlar'da cimriliğiyle öne çıkan Kalın Musa'nın yolda bulup eve getirdiği civciv, onun ileride iştahla yemek için olgunlaşmasını beklediği en kıymetli hazinesi olacaktır. Kalın Musa hayatta en değer verdiği yegâne şey olan bu civcive bir de ad

koymuştur: Zümrüdüanka. Aslında piliç olmaya yüz tutmuş bu civcive daha başında verdiği adla –Zümrüdüanka “efsanevi bir kuş” anlamına geldiği gibi, adı olup da kendi var olmayan erişilmez şeyler için de kullanılır- arzu nesnesi hâline dönüştürdüğü bu civcivi bir türlü iştahla yiyemeyeceğinin de sinyalleri verilir.

Korkunun doğal bir tepki olarak ortaya çıktığı durumlarda, korkuyu yaratan etkenlerin nedenleri kimi zaman hayal gücünün sınırlarını zorlamakta ve olaylar karşısında gösterilen aşırı tepkilerin sunumu absürd yaratmaktadır. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Kostantiniye’de saray eşrafından bazı kişilerin esrarengiz biçimde zehirlenerek öldürülmesinin ardından birtakım olağanüstü yöntemlere başvurulduğu görülür. Mutfakta yemekler pişer pişmez kilitli kaplara alınarak sofraya getirilmekte, kilit besmele çekilip anahtarla açıldıktan sonra, kilit denen nesneyi servetini korumak amacıyla üç bin yıl önce icat eden Harun’un ruhuna dua edilmektedir (PKA: 133). *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki ilk korku hikâyesinde ise, yatılı okulda gece vakti karanlık koridorları geçip helâyâ gitmeye kalkışan bir öğrencinin yaşadığı psikoloji ve karşılaştığı zorluklar, ciddi ve korku yaratan bir olayın alaysı sunumuyla absürd bir görünüm sergiler:

O gökgürültülü, şimşekli ve dehşetli havada, saatler tam da geceyarısını vurduğu anda, artık kendini zaptedemeyen kısmetsiz bir talebe ise Allah’a emanet sayılırdı: Ranzasından iner ve o âna kadar kalın battanivesinin sağladığı emniyetten artık mahrum biri olarak karanlıkta el yordamıyla önce masayı bulmaya çalışırdı. Masadaki kibrite erişip mumu yakmayı başardığında, elbette en azından iki duayı bitirmiş olurdu. Derken koridora çıkar, mumun titreyen alevi duvardaki heybetli müdür resimlerini aydınlattığında, bu felekzedenin yüreği ağzına gelir, beti benzi atardı. Bedbaht talebe, maceralı ve tüyler ürpertici bu helâ yolculuğunda sık sık, arkasında biri olduğu vehmine kapılır, gelgelelim eğer dönüp bakarsa dehşetengiz bir manzara göreceğinden korktuğu için bunu yapmaya çekinirdi. En büyük felaket ise mumun sönmesiydi: mumu tekrar yakmaya çalışırken aksi gibi o karanlıkta çakan bir şimşek koridoru ve içindekileri çok kısa bir süre aydınlattığı an, talebede daima birini gördüğü hissi uyanır; yetmiyormuş gibi, gök gürleri güremez zavallının dudağı uçuklayıverirdi. Helâyâ eriştiğinde uçkurunu çözer, işini görürken sağı solu kollamayı ihmal etmezdi. Ne var ki, artık rahatlamış bir halde yatakhaneye geri dönmesi gerekirdi: Gökgürültüsü, yağmur şakırtısı, fırtına uğultusu ve pancur gıcirtılarının sürüp gittiği o koridorları, kaderine bu kez boyun eğmiş olarak koşaradım kateder, çok geçmeden yatakhaneye kapağı atardı. Uçarcasına ranzasına tırmanır, hortlağın biri tam bu anda onu ayağından yakalayacak diye ödü kopardı. Nihayet talebe, battanivesini kulaklarına kadar çektiğinde bu Odiseus yolculuğu tamamlanmış olurdu (EH: 31-32).

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki ikinci korku hikâyesinde ise Bidaz'ın mezarını bulan iki definecinin hayata dönen hortlakla baş etmeye çalışırken bir anda ortaya çıkan kayınvalidenin keseriyle onu alt etmesi olaylar silsilesinin son noktasıdır. Tüm bunlar yaşanırken “ortalığı kaplayan pis koku ise, kapıldığı korkunun kaslarını gevşetmesi sonucu, Galloğlu'nun şalvarından gel[mektedir]” (EH: 53). Kapıldığı korkunun etkisiyle dizleri gevşeyip çözülen adamın bu hâli mizah unsuru olarak kullanılmıştır.

Suskunlar'da ise, vaiz Cüce Efendi'nin cehennem hakkında söylediklerinden sonra dehşete kapılan cemaatin cehennem korkusuyla başvurdukları yollar mübalağayla birlikte absürd yaratır. Vaazdan sonra ateşten öyle korkarlar ki, cemaatten bazıları evlerinde birkaç gün mangal yakmadıkları bile görülür. Hatta Cüce Efendi'nin vaazlarında musikiyi en büyük günahlardan biri ilan etmesi üzerine bu cemaat, Kalın Musa'nın musikiyle uğraşan ailesiyle de selamı sabahı kesmişler, onların evlerinden ne zaman bir nağme işitilse, çocuklarını bu zındıkların kapısını penceresini taşa tutmaya azmettirmişlerdir. “Çünkü bu zındıkların cehennemden cezp edebilecekleri bir kıvılcım, ahşap evlerle dolu tüm mahallede devasa bir yangın çıkarabilirdi” (S: 50).

Dini inanışların bir neticesi olarak roman kişilerinin hayata bakışları ve olduklarından farklı görünme çabaları da absürd yaratır. *Amat*'ta gemi hekimi İbrahim Bey, hastalığın ve bedensel acının Cenâb-ı Hakk'ın bir takdiri olduğuna, öyleyse acılara ve hastalıklara tıbbî müdahalede bulunmanın büyük günah olduğuna, bir hekim ve bir günahkâr olarak cehennemde dindirdiği her acıyı çekeceğine ve iyileştirdiği her hastalığa yakalanacağına inanır. Bu inanış üzerine İbrahim Bey, bir hekim olmaktan utanç duyarak ibadet için gittiği camide cemaat arasında soranlara kendisinin müezzin olduğunu söyleyecektir (A: 76-77). Yaptığı işten duyduğu pişmanlık yüzünden günahkâr insanoğlunun acı çekmesi için uyguladığı yöntemler trajikomiktir:

Galata'daki dükkânına, diş ağrısından dolayı can havliyle koşup gelen bir zavallıyı sandalyesine oturtuyor, kerpeteniyle dişi azıcık oynatıp acıyı iki misline çıkarttıktan sonra izin isteyip seccadesini yere yayıyor ve namaza duruyordu. Bu ibadeti sünnetleriyle birlikte edâ ettikten sonradır ki, gelip biçarenin çürük dişini çekiyordu. Hatta, her biri birer ıstırap timsali olan bu dişlerden seçtiği bazılarını perdahlatıp kendisine bir tespih bile yaptırdı ki, bu 99'luk tespihin imamesi meşhur cellât Kara Ali'nin köpek dişiydi (A: 77).

Ulu ya da evliya olduğuna inanılan kimseler hakkında yayılan söylentilerin mizahi unsurlarla birleşerek absürd görüntü çizmeleri de dikkati çeker. Sözü edilen roman kişilerine olağanüstü roller biçilirken “aslolan” ve “olduğu iddia edilen” gerçekler arasındaki çelişkiden mizah yaratılmaktadır. *Kitab-ül Hiyel*'de başsız gövdesi Kasımpaşa mezarlığında gömülü olan Yâfes Çelebi'nin toprağının sıtmaya iyi geldiği söylentisi (KH: 66) buna örnek gösterilebilir.

Dinî vecibelerini yerine getirmeye çalışırken aşırıya kaçan dindar kesimin davranış biçimi de absürd görünümlere sahne olmaktadır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki “Bir Hac Ziyareti” hikâyesinde, otobüsün arkasında bağlı kalan vahşi oğlanın kurtarılmasına yönelik hacı adaylarının düşünceleri mizahidir:

Olanlara boş verip buradan çekip gitmeleri de büyük bir günah olurdu. Çünkü çok az da olsa, oğlanın yaşıyor olma ihtimali hâlâ vardı ve şoför dahil bütün yolcular bir kez ihrama girmişlerdi: Öyle ki, değil bir canlıyı öldürmek ya da ölümüne sebebiyet vermek, bir otu, yahut ağaçtan bir yaprağı koparmaları, hatta kaşınmaları bile dinen haramdı (EH: 66).

Roman kişileri yaptıkları hatanın telafisi ya da işledikleri suçun affi yerine, bilgiç bir tavırla karşılarındakini budala yerine koyar ve sıkıntılı durumdan sıyrılarak bundan kendilerine pay çıkarırlar. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda deniz kıyısından topladığı cesetleri taşıırken yeniçeriye yakalanan Kubelik, hazırladığı mizansenle hem başını dertten kurtarır hem de evini basan mumcubaşı ve yeniçerileri budala yerine koyarak gülmece yaratır:

Kubelik'in eli ayağına dolaştı. Bu defaki kadavrası sünnetli bir Müslüman erkeğiydi. Fakat yine de bir kurtuluş umudu vardı: Cesedin karnında bir delik açarak barsağın bir parçasını çıkarıp kesti. Bu parçayı cesedin cinsel organına geçirip ustaca dikti. Özellikle kıllı bir bölgeden açtığı deliği de maharetle diktikten sonra cesedi teşrih masasından alıp ona kendi yabancı elbiselerini giydirdi. Gözlerinin üstüne birer para koyup çenesini bağladı ve Galen'in kitabını açıp okumaya başladı. Az sonra gelen mumcubaşı eve girdiğinde ilk işi cesedin bir Müslümana ait olup olmadığını öğrenmek oldu. Bunun için cesedin çakşırını indirdiğinde cinsel organın sünnet derisinin yerinde olduğunu görüp öfkesi yatıştı. Kutsal kitabından dualar okuyan Kubelik'e bakılırsa, bu basit bir cenaze vakasıydı. Merhum, onun yakın bir arkadaşıydı. Kendisinin ağır bir çuval taşıdığını ileri süren yeniçeri de onu başka biriyle karıştırmış olmalıydı. Sonunda mumcubaşı, cenazeye saygıdan ötürü adamlarıyla çekip gitti (PKA: 28).

Yine *Pushu Kıtalar Atlası*'nda ağır kış şartları altında sefere çıkan yeniçeriler isyan etmeye başladıklarında, paşa tarafından kendilerine 140.000 metelik dağıtılır. Ancak bir hafta sonra aranılan kaleye yaklaştıklarında, verilen para kendilerine iki katı olarak ödeneceği vaadiyle geri alınır. Yeniçeriden toplanan bakır paralar eritilerek dökümcüler ve marangozlar tarafından daha önce kaybedilen kolomborne toplarına dönüştürülür. Paşanın elindeki mühürlü kesede Kostantiniye darphanesinde yapılmış, kuruş kesmeye yarayan para kalıpları vardır. Kale zaptedildikten sonra paşanın emriyle toplar yeniden eritilecek, elde edilen bakırdan “ağırlığı yarıya indirilmiş 280.000 metelik” (PKA: 72) kesilerek bu kalıplarla mühürlenecektir. Yeniçerilere sözü edilen ulufenin iki katı verileceği vaadi, ufak bir hileyle hayata geçirilir. Söz konusu isyanın bastırılmasında, ağır hava şartlarında yeniçerilerin moralinin yüksek tutulmasında ve eldeki olanakların kullanılması aşamasında başvurulmuş yollar askeri strateji olarak öne çıktığı gibi absürd bir görünüm de sergiler.

İnsanoğlunun güvenilmez oluşuna vurgu yapan *Kitab-ül Hiyel*'de ise marangozların hazırladığı iki fiçinin boylarının birbirini tutmaması kalfalar tarafından tuhaf bir gerekçeyle açıklanır. Kendilerine ne kadar dil döküldüyse de hatalarını kabul etmeyen Bodur ve Deve lakaplı kalfalar, ölçüleri kendi karışlarına göre almışlar; her ikisi de fiçilerin çapının ne eksik ne fazla, tam kırkyedişer karış olduğuna kalıplarını basmaktadırlar (KH: 23). Karşısındaki kişiyi budala yerine koymak isterken kendi budala durumuna düşen işgüzar kişilerin içinde buldukları trajikomik durum da metinlere yansır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki “Bir Hac Ziyareti” hikâyesinde ise, üç hacı adayından biri olan “limonî tabiatlı, aksi, somurtkan ve dırdırcı” (EH: 62-63) Zekeriya Dede'nin, güneye değil de doğuya gittiklerinin farkına varmasıyla bunu tabiatının lehine kullanmak istemesi, deyiş yerindeyse ava giderken avlanmasına yol açar. Zekeriya Dede sabırla intikam alacağı zamanı beklerken iş işten geçmiş, artık Hindistan'a varılmıştır:

Duyduğu bildiği kadarıyla Kâbe doğuda değil, güneyde olmalıydı. Ama aslında yanlış yolda olduklarını İlimdâr'a sırf hınzırlığından, bile bile söylemiyor, onun yapmakta olduğu hatayı sürdürmesine adeta bile isteye izin veriyordu. Çünkü gittikleri yol konusundaki şüphelerini peyderpey söylerse, ona ağzının payını lâıykıyla, dört dörtlük verme şansı fazla olmayacaktı. Fakat yolun sonunda hele bir Mekke'ye varamasınlar, işte o zaman İlimdâr'ın hatasını başına adamakıllı kakacak, verip veriştirecek, yerden yere vuracak, zaten haklı olduğu için, böylece dünyalar onun olacaktı. [K]âbe'nin güneyde olduğu açıktı. Adı gibi biliyordu ki, bunu imama söylese, “Bü-

tün yollar Mekke'ye çıkar," gibi yuvarlak bir sözle durumu geçiştirecek, kendisini müşkülpesent bir ihtiyar yerine koyacaktı. Bundan dolayı susması ve ileride kullanmak için sabırla, imam aleyhinde kozlar biriktirmesi faydalı olurdu (EH: 70-71).

Sonradan elde edilen kazançlarla nasıl davranacağını bilemeyen, sonradan görme kişilerin abartılı hâl ve hareketleri de absürd yaratmada kullanılır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki "Bidaz'ın Laneti" hikâyesinde, Fatti Kralı Abunezayir'in hazinesini bulan ailenin oğlu evlendirilirken yapılan takı merasiminde yaşananlar, hem 20. yüzyıl Türkiye'sindeki geleneksel Türk düğünlerinde uzayan takı merasimlerinin alaysı bir dönüştürümü hem de bolluk ve servete kavuşan insanların arasında üzerine yüklenen ağırlıkla süs bebeğine dönüşen gelinin trajikomik görüntüsünü sergiler:

Takı merasimine başlandığında ise, kırk bir ırgatın güç bela taşıyıp getirdiği hazine sandığından ilk gerdanlığı, gelinin görüncesi alıp kıza takmış, ardından sıra kayınçoğa ve Fatti Kraliçesi Pentafonifa'nın pırlanta yüzüğüne gelmişti. Derken eltiler bilezikleri, yengeler kolyeleri, enişte ise hızmayı takmıştı. Çok geçmeden damadın amcalarından biri altın halhalı gelinin ayak bileğine bağlarken, dayılar sandıktaki tektaş yüzüklere hücum edip bunları gelinin parmaklarına geçirmişler, dedelerin bazıları kızın beline altın kordonlar dolamış, kimisi de pentopenaları iğneyle göğsüne tutturmuştu. Sırası gelince, geline altın bir göğüs zırhı giydiren kaynanadan sonra, damadın babası, Kral Abunezayir'in muhteşem tâcını, gelin yerine oğlunun başına oturttuğunda takı merasimi sona ermiş, galeyana gelen ahali de, sevinçten çiftelerini patlatıp ortalığı velveleye vermişti (EH: 43-44).

Yine aynı hikâyede, kayınvalidesinin altına dönüşen bedeniyle bir servet edinen Galloğlu ve karısının, sonradan elde ettikleri bu kazançla sosyal hayattaki görünüşleri, alışılmışın dışında yapmacık ve özenti davranışları absürddür ve mizah yaratır:

Bazı nineler masallarında, karısının ısrarına dayanamayan Galloğlu'nun eve manyetolu telefon getirip muhtarın eviyle araya hat çektiğini, misafirleri antika porselenlerde ikram edilen tarhana ve Acem havyarlı gözlemeyle ağırladığını anlatırlar. Bazıları ise, sahtekâr bir gezginci terzinin, son moda diye, iflas etmiş bir tiyatroya vaktiyle Napolyon rolü için diktığı bir mareşal üniformasını ona sattığını, Galloğlu'nun bu garip kıyafetle tam bir buçuk ay dolaştığını, ancak şehre inince dalavereyi sezdiğini hâlâ söylerler. Yine bazıları onun bir otomobil aldığını, karısının bu arabaya dantelalı perdeler örüp gergefle güller ve horozlar işlenmiş koltuk kılıfları hazırladığını, Galloğlu'nun otomobille her gün tozu dumana katarak köy kıraathanesine gidip geldiğini masallarında anlatırlar (EH: 54).

Nefislerine hâkim olamayan kişilerin içine düştükleri durumlar da romanlarda absürd bir görünüm sergiler. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Zülfiyar adındaki casus, kalenin erzak ambarını ateşe verirken dayanamayıp bir kuzu budunu mideye indirdiğinden karnı şiştiği için, onu kurtarmaya gelen Vardapet ve adamlarının açtıkları delikten geçemez (PKA: 79). Sıska bacaklarına rağmen şiş göbeğiyle deliğe sıkışan casus, romanda gülmece unsuru olarak kullanılmıştır. *Suskunlar*'da ise, yetmiş yaşlarındaki Kalın Musa'nın ağzı son derece pistir. Ona buna kantarlı, sunturlu, okkalı küfürler savurmayı huy edindiği için tam iki kez, bağlı olduğu Hızır Paşa'nın mehteranından kovulup ekmeğinden olma tehlikesi atlatmasına rağmen, hâlâ “Bir daha küfür edersem ecdadımı cümle alem kerksin!” (S: 17) diye yeminler etmesi, hem ironiktir hem de gülmece yaratmaktadır.

Kişilik yapılarından kaynaklanan kimi davranış biçimlerini aşırı ölçülere var-
dırın ve zaafı doğrutusunda hareket eden roman kişileri, absürd görüntülere de
sahne olmaktadır. Yine *Suskunlar*'daki Kalın Musa, oğlu Veysel'in çaldığı armudî
kemençeyi meibun musikisi kabul etmekte ve onun bu çalgıyı çalmasına izin verme-
mektedir. Amcası Muhayyer Hüseyin tarafından Veysel'e hediye edilen armudî ke-
mençeyi duvara vurup kırmaktan son anda vazgeçer. Çünkü bu çalgı en azından
ikiyüzkırk akçe etmektedir. “[I]mânına kadar cimri olan Musa, böyle bir davranışın
israf olacağını düşündüğü için dişini sıkmış, itidâlini az buçuk korumuştur[r]” (S: 23).
Kalın Musa'nın oğlu ve torunlarıyla yaşadığı evde uyguladığı kimi absürd yöntemler
de onun cimri yönünü pekiştirmektedir. Recep ayı geldiğinde sonu gelmeyen oruç
dönemi de başlamış olur. Bu sayede hem adam başı günde dört akçe tasarruf edecek
hem de sayısız sevap kazanacaklardır. Ayrıca ikizler mektebe beraber değil, nöbetleşe
giderek, eli sopalı taş mektep hocasının gazabından da kısmen kurtulacaklardır. Bir
akşam utanmadan helva isteyen torunlarına Kalın Musa, biraz daha sabretmelerini,
ölüm döşeğinde olan karşı komşusunun birkaç güne kadar son nefesini vereceğini ve
rahmetlinin helvasını yiyeceklerini salık verir (S: 25). Hatta Kalın Musa'nın yolda
bulduğu ve olgunlaşması için avluya bıraktığı civciv çoktan tavuk olduğu hâlde Kalın
Musa, yağlanması için tavuğa verdiği mühleti o kadar erteler ve kesim işini o kadar
sürüncemede bırakır ki, tavuk neredeyse eceliyle ölecektir (S: 27). Kalın Musa'nın
başvurduğu tasarruf yollarının absürdlüğü romanda renkli bir tablo çizmektedir.

Bürokrasinin yarattığı sıkıntıların abartılı sunumu sistem eleştirisinde bulunurken, sürecin işleyişi kara mizah yoluyla aktarılır. *Kitab-ül Hiyel*'de Yâfes Çelebi, Hiyel Kalemi'ne doğru yola koyulurken elinde “[s]ayısız makam ve mercinin derkenarı, ilâm isteği, havale mührü, harç damgası, kuyruklu ve kuyuksuz sahlarıyla dolu istidası” (KH: 38-39) vardır.

Roman kişilerinden Calûd'un temsilinde iktidarın dışavurumunu fiziksel gücüne dayandıranlar, güvendikleri iktidar kaynağının bereketi tehlikeye düştüğü ya da işlevini yitirmeye başladığı zaman mübalağalı söylemler ve benzetmelerle gülünç duruma düşmekte ve daha önce üstünlük tasladıkları çevreler karşısında maskara olmaktadır. Calûd'un en büyük korkusu Esmeralda'yla yatmadan “kendi fildişi kulesinin yıkılması”dır (KH: 101). İktidarının göstergesi cinsel uzvunun eskisi kadar işlevsel olmayışı da mizahi ve absürd bir söylemle dile getirilir:

Nice zamandan bu yana bulutları delecek kadar dik ve mağrur olmayan granit iktidar kulesi, daha uysal, daha ağırbaşlı olduğundan mıdır, sırada bekleyen yedinci ve sekizinci dilberlerin cazibesine boyun eğmeye, onuncuda ise uykusu gelmiş bir çocuk gibi mızızlanmaya, onbirincide ise derin ve huzurlu bir uykuya dalmaya başlamıştı (KH: 99).

Calûd'un cinsel gücünü yitirme olasılığına karşı aldığı önlemler de mübalağalı ve mizahi bir söylem yaratır. Mısır Çarşısı'ndan gergedan boynuzu, zührevi macunlar, uykudaki çocukları taştan kuleler hâline getirecek tiryaklar arar ve sonunda on altın saydığı -o meşum ilacı- ejderha menisini bir dikişte içip bitirir (KH: 102). Hayatını altüst etmesine neden olacak bu olay sonrasında Calûd'un cinsel organı kesilir. Calûd bir ay evden çıkmazken sekiz karısı sanki evde matem varmış gibi ağıtlar yakarlar. Yüksek Kaldırım'ın bütün aşifteleri gözyaşı döker. Herhangi bir nedenle öfkeye kapılan insanın, intikam almak için harekete geçmesiyle içine düştüğü gülünç durumun parodisi de Calûd'un temsilinde sunulur. Kendisine ejderha menisi satan esnafı falakaya yatırtıp üstelik adamın ne acılar çektiğini daha iyi anlamak ve hissetmek için zavallının tabanlarına vurulan beş yüz değneğin aynısının kendi ayaklarına da eksiksiz vurulmasını istemiştir (KH: 104). Suçlu olduğu düşünülen kişi cezalandırılmak istenirken başvuru yönteminin absürdlüğü mağdur olanın da cezadan nasibini almasına yol açmaktadır.

Roman kişilerinin başlarına gelen olayların iç yüzünün farkında olan okuyucu karşısında, roman kişinin içinde bulunduğu durumun farkında olmayışı da absürd

bir görünüm yaratır. Kahramanın tek başına olduğu, çevresine yabancılaştığı ve kendi aklıyla bir düzen kuramadığı zamanlarda, olan bitenin bilincinde olan üçüncü göz için bu durum gülünçtür. *Puslu Kitalar Atlası*'nda hocasının teşvikiyle bir macera kitabı yazan kıraathane çırağı, aracılar ve rüşvetçiler bulup eserini padişaha sunar. Çırağa on altın verip kendisini takdir eden ve Galata'da bir de taşmektep hocalığını ihsan eden padişah, ona "oğlum" diye hitap etmiş; padişahın sarfettiği bu "oğlum" lafını gitgide ciddiye alan çırak, kendisinin gerçekten padişahın oğlu olduğuna inanmıştır. Artık bir şehzade olduğunu düşünen adam, "[ö]z babası olan padişahın, entrikalardan korumak için onu saraydan uzaklaştırdığına inanı[r] ve günün birinde gelip kendisini bağrına basacağını düşünür[r]. [K]omşu mektebin mualliminin aslında kendisinin bir şehzade olduğunu bildiğini ve devletlû babasının düşmanları tarafından kiralandığını düşünür[r]" (PKA: 59).

Kitab'ül Hiyel'de Üzeyir'in kafasını en çok kurcalayan şeyin zihnindeki nokta olması ve asla kaybolmayan bu nokta için tam üç göz doktoruna gitmesi (KH: 132) okuyucu açısından gülmece yaratır. Ya da *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki Zekeriya Dede'nin Hindistan'daki manzarayı gördüğünde Bağdat zannederek ilişki kurmaya çalışması trajikomiktir:

İlimdâr, buranın Bağdat olduğunu söylüyordu. Öyleyse, şehrin ortasından geçen nehre de Dicle olmalıydı. Herhalde gecedен cenabet kaldıkları için yüzlerce insan bu nehre gelip suya giriyor, boy aptesi aldıktan sonra çıkıp bağdaş kurarak, artık işledikleri günahtan mıdır, derin derin düşünüyorlardı. Kendilerini yeise vesveseye o kadar kaptırmış görünüyorlardı ki, kalçalarına kuvvetli çimdik atılsa bile istiflerini bozacağı pek benzemiyorlardı. Bağdatlılar gerçekten de bir tuhaftı. Zekeriya Dede, başlarında bir sığırtaç olmadan sokaklarda başıboş dolaşan ineklerden birinin, bir manavın gözü önünde dükkândaki sebzeleri iştahla yediğini, adamın ise kışkırlamak şöyle dursun, hayvanın başını okşadığını görünce adamakıllı şaşırıldı. [T]epeye yaklaştıklarında mabedin pencerelerinde birtakım insanlar göze çarptı. Hepsisi de bordo ya da turuncu ihramlar giymişti. [H]ayretten parmağı ağzında kalan ihtiyar onları izledi ve bordo ihramlı hacıların çoğunun çekik gözlü olduğunu farketti. Evet, imam onları kandırmış ve Mekke yerine bir Hıristiyan mabedine getirmişti (EH: 70-71).

Suskunlar'da ise, bir zamanlar müritlerine bir perde arkasında kendisini göstermeden vaaz veren Tutî Baba Hazretleri'nin sonradan aslında bir papağan olduğu anlaşılacaktır. Vaktiyle bir kedi, vaaz verilirken perdenin arkasına geçerek ağzında çırpınan ve bağıra çağıra kelime-i şahadet getiren bir papağanla dışarı çıkar. Tutî

Baba'nın da bu garip olaydan sonra sırta kadem bastığı, hatta ahalinin perde yüzünden suratını bir kez bile görmedikleri Tutî Baba'nın ölümü esnasında papağan oluverdiği kahvehanelerde ve meyhanelerde seneler boyu konuşulmuştur. Tutî Baba Hazretleri'nin türbesinde de bu mübarek adamın naaşı yerine papağandan arta kalan kemiklerin gömüldüğü rivayet edilmektedir (S: 106). Vaaz veren papağanın varlığı okuyucu açısından gülmece yaratırken bu durum, mübarek sayılan değerlerin iç yüzü ve inanç dizgelerinin cahil halk kesimi tarafından yanlış yorumlandığı konusunda toplumsal bir hicve de evrilmektedir.

Biçim ve içerikten doğan çelişkinin yarattığı uyumsuzluk da absürd yaratmada kullanılır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde "Güneşli Günler" hikâyesindeki yatılı okulun muazzam kapısının tam tepesindeki kartal heykelinin tasviri, hem korku ögesi olarak kullanılmış hem de bu yolla mizah yaratılmıştır:

Akademiden belgelenip kovulduğu için simetri duygusu hakkıyla gelişmeyen heykeltraşın ihmali sonucu, bu heykel aşağıdakilere daima yan yan bakar, talebeleri dehşete düşürdü (EH: 18).

Yine aynı hikâyede resim hocasının Çingene pembesi renginin kullanılmasını öğrencilerine yasak etmesi absürd bir görünüm sergiler:

Bir resim hocası sıfatıyla hassas ruhlu olan bu adam, pek nefret ettiği için vaktiyle derste çingene pembesi kullanılmasını yasaklamış, gel gör ki isyankâr oğlanlardan biri bu yasağı çiğnemişti. Talebenin yaptığı resimde bu rengi gören adam, küplere binerek oğlana bir tokat çarpmış, ancak beriki de altta kalmayarak hocasına el kaldırıp resimcinin kulağına bir Osmanlı tokadı oturtmuştu (EH: 23).

"Dünya Tarihi" hikâyesinde ise, servetini fakir fukaraya dağıtmaya karar veren Aptülzeyyat'ı bekleyen ahalinin sabırsızlığı mizahi örnekler üzerinden anlatılır. Beklemekten usanan "yaşı seksene dayanmış görünen beli bükük bir dede"nin "tıpkı sırık cambazları gibi koşup, yere dayadığı asâsını payanda yaparak havada uç[ması] ve iki ayağını kapıya vurup gümlet[mesi]" (EH: 95) biçim ve içerikten doğan çelişkinin yarattığı uyumsuzluğa ve bu yolla absürd yaratılmasına iyi bir örnektir. Yine aynı hikâyede, "güzeller güzeli bir âfet" in peşinden koşan Aptülzeyyat avcı konumundayken, kızın ebemkuşağının altından geçmesiyle bir anda "palabıyıklı, müzekker bir yiğit" e dönüşmesi, bu kez Aptülzeyyat'ın av konumuna düşmesine sebep olacaktır. Aptülzeyyat yerine bu kez yiğidin Aptülzeyyat'ı fena niyetle kovalamaya başlaması hikâyede gülmece unsuru hâline gelir. Acıpayam Dağı'nı mesken tutan üç haramininin

zulüm ve eziyetlerine son vermek için bir araya gelen köy halkının kılık kıyafeti ile abartıya kaçan davranışları da hikâyede mizah ögesi olarak kullanılır:

[D]ağda harami avına çıkacakları halde hemen hepsi ütülü yabanlık elbiselerini giymiş, hatta bazıları kasket yerine fötr şapka bile takmıştı. Onların fiyakasını gören kadınlar, ihtiyarlar ve çocuklardan bir alkış tufanıdır koptu. Davul zurna eşliğinde halaylar çekildi, kuzular çevrildi, ayranlar içildi, silahlar patlatıldı. Ahali o kadar kıvanç duydu, o kadar düğün bayram etti ki, zaman böylece akıp gittiğinden hava kararır ve harekât sonraki güne kaldı (EH: 122).

Amat'ta Göbelez Baba'nın Kazdağlı tomarcı hakkında ileri sürdüğü düşünceler, tomarcının dış görünüşü ile içyapısı arasındaki çelişkiden hareketle ironinin yanı sıra mizah yaratır:

Kazdağlı tomarcı saf, toy, torlak, aptal, salak, ahmak, enayi değil! O hepimizden daha akıllı! Şu fal taşı gibi açılmış, bön bön bakan gözlere bir baksanıza! Ancak âlimler böyle bakar! O bir dâhidir! Evet! Neyin üzerine olursa olsun yemin ederim ki o bir dâhi, bir üstât, bir âlimdir! Şimdi soracaksınız nereden biliyorsun diye. İşte kanıtım: Aşağı sarkan şu alt dudağa bir bakın! [K]enarından salya sızan böylesi bir dudak sadece ve sadece, kırk bir ilmin üstâdı olan bir âlimde bulunur! Dünyanın ve ahretin bilgisi bu adamın dimağından nasıl taşıyorsa, dehâsının hakikat karşısında duyduğu iştahın bir sonucu olarak da salyası ağızından sızmaktadır olsa olsa (A: 84-85).

Yine *Amat*'ta “racon ehli, gururuna düşkün!” Göbelez Baba'nın saraya yakın akrabalık ilişkilerinden faydalanmayı reddetmesi [!] ironinin yanında absürd söylemi de beraberinde getirir:

Bu gemide Allah'ın hiçbir kulu beni adam yerine koymaz. Çünkü beni kıskanırlar. Kıskanıp çatlamağının nedeni benim aslında saraylı olmamdır. Evet! Saraydaki ibrikçibaşının yardımcısının bacanağının biraderi, benim yeni kaynanam Zeynep'in ikinci evliliğinden olma kızı İfakat ile evliydi. Benim yerimde bir başkası olsaydı bu akrabalıktan yararlanırdı (A: 85).

Uzun zaman önce vuku bulan ve hâlâ etkileri süren olayların ortaya çıkış şekillerine bakıldığında da “absürd nedenler”le karşılaşılır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki “Bir Hac Ziyareti” hikâyesinde Divana ve Zengefil köyleri arasında on, on beş yıl kadar önce başlayan husumetin sebebi, Zengefilli bir saz şairinin Divana kızlarının memelerinin kavuna benzetildiği bir türkü besteleyip radyoda okumasına dayandırılmaktadır: “Çünkü Divanalılar bostanlarında daha ziyade kavun yetiştirirler, lezzeti yanı sıra, bunların dolgunluğuyla da övünürlerdi” (EH: 61). Husumetin yanı

sıra aralarında rekabet de baş gösteren iki köy halkının birbirlerine üstünlük sağlama-
da başvurdukları yolların gülünçlüğü de ayrıca absürd yaratmaktadır:

Laf gelmesin, dillere düşmeyelim diye iki köyün ahalisi, efelik yiğitlik, mal mülk,
giyim kuşam konusunda adeta yarış ederlerdi. Hal böyle olunca Divanalılar, imamları
hasım köyünki kadar gösterişli olmadığı için eziklik hissediyorlardı. Bu nedenle
kendi imamlarını da Hacca göndermek zorundaydılar (EH: 61-62).

Suskunlar'da ise, Kalın Musa'nın kardeşi Muhayyer Hüseyin Efendi'nin "mu-
hayyer" lakabını alması, bir zamanlar cemaat içinde kazaen yellenmesine bağlanır.
Bu kazadan sonra, yellenirken çıkan sesin "muhayyer" perdesinde olduğunun musiki
üstatlarınca tespiti, ona böyle bir lakabın takılmasına vesile olmuştur (S: 27).

Karşılarındakini ikna etme çabası içinde olan kişilerin konu hakkında öne sür-
dükleri gerekçeler de absürd nedenlere dayandırılabilir. Yine "Bir Hac Ziyare-
ti" hikâyesinde, köyün ağası kendi oğlu ile babasını da yanında götürdüğü takdirde
imamın hac masraflarını karşılamayı kabul eder. Hacca giderken koyulan şartı yerine
getirmede köylünün imama sarf ettiği gerekçeler absürddür:

Hac dinen farzdı ama, bu farzın bir de şartı vardı. İmam, mukaddes topraklara iki ki-
şiyi daha götürüp gireceği sevabı üç katına çıkarmak zorundaydı. İlimdâr bunların
kim olduğunu sorunca Divanalılar hep bir ağızdan, 'Bir garip dede ile meczup bir to-
run!' diye bağırıyorlar. Bir yandan da büyük bir üzüntüyle başlarını iki yana sallıyor,
dede ile torunun Kâbe hasretiyle yanıp tutuştuğunu söylüyorlardı. Hatta bazılarının
gözünde bir iki damla yaş bile belirmişti (EH: 63).

Kişilerin olayların iç yüzü hakkında öngördükleri düşünceleri de absürd ne-
denlerle açıklanmaktadır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Müslüman olan Zekeriya De-
de'nin Buda heykeliyle karşılaştığı anda aklından geçen düşünceleri mizah unsuru
olarak kullanılmıştır: "Tıpkı resimdeki gibi bağdaş kurmuş, derin derin düşünüyor,
günahkârları kandırıp onları küfre saptırdığını bildiği için olsa gerek, bir de bıyık al-
tından gülümsüyordu" (EH: 72-73).

Romanlarda kişilerin davranışlarına yön veren absürd nedenlerle de karşıla-
şılmaktadır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki "Ezine Canavarı" hikâyesinde ise çöpçatan
Nafile Kalfa'nın birbirlerine münasip gördüğü çiftlerden "kısa boyluları kısalarla,
sarışınları yine sarışınlarla evlendir[mesi], çolak bir kızın anasının başvurusu üzerine
topal ya da çarpık bir koca adayı ara[ması], şaşılırları şehlalara yakıştırıp düğünlerde
davulu dengi dengine vurdur[ması]", "bacaklarını birbirini sımsıkı yapıştırıp kadınlı-
ğını bastırmasının yol açtığı titizlik ve simetri saplantısı"na bağlanmaktadır (EH: 151-

152). “Hırsızın Aşkı”nda ise, klarnetleri, kemanları ve dümbelekleriyle alaturkaya gönül veren diğer Çingenelerin aksine Hıdır’ın alafrangaya heves etmesinin ve “Klâs” lakabını almasının nedeni, “radyo[nun] ilk çıktığı zamanlar[da], yani yıllar önce, yanlış bir istasyonu çevirmesi sonucu Riyaseti Cumhur Senfoni Orkestrası’nın bir konserine tesadüf et[mesi], bu klâs musikînin alengiri[nin] aklını başından al[ması]”dır (EH: 197). Hıdır, bu yeni müzik türüyle karşılaştıktan sonra, diğer Çingenelerden farklı olarak büyük bir devrim yapıp kemanının akordunu alafrangaya çevirecek, çoluğunun çocuğunun boğazından ve rızkından kesip bütün mesaisini alafrangaya ayıracak, radyoda konserleri cezbe ve huşu içinde dinleyecek, aileye ekmek getirmedigi için karısı nihayet evi terkettiğinde o, armoni ve kontrpuan çalışacak, son parasını terziye verip kendisine bir frak diktirdikten sonra çingene mahallesinde alay konusu olacaktır (EH: 197-198).

Kişinin hayatına yön veren dinamikler kimi zaman bir tesadüfle başlamakta, ancak ileri aşamada alınan kararların yaşanılan toplum yapısıyla uyuşmaması absürd görünümlere sahne olmaktadır. “Gökten Gelen Çocuk”ta, yaşları elliye çoktan geçmesine rağmen henüz çocuk sahibi olamamış evli çiftten evin beyi, ille de oğlan diye tutturup bir türlü dünyaya getiremedikleri çocuğa Berke, Erke gibi yeni icat isimler yakıştırırken; kadın ise çocuğunun kız olması için onlarca yıldır babalara evliyalara gidip teller bağlamış, şifalı ve büyümlü sular içmiş, okuyup üflemiştir. Üstelik kadın, hayallerini kurduğu kız çocuğuna Güler adını yakıştırmıştır. Karı kocanın tüm uğraşlarına rağmen çocuk sahibi olamamalarının fiziksel etkenler ya da Tanrı’nın hikmeti gibi sebeplerden kaynaklanabileceği düşünülse de sonunda öğrenilir ki aslında bunca yıllık evlilikleri boyunca kadın, tüm erkeklerin pis ve hissiz olduğu düşüncesinden yola çıkarak kocasının kendisine dokunmasına izin vermemiş, hatta onunla gerdeğe bile girmemiştir (EH: 225).

Yine kimi roman kişileri de zorlukların üstesinden gelme aşamasında başlarına gelen absürd tesadüflerle sıkıntılı durumu bertaraf ederler. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Dünya Tarihi” hikâyesinde servetini savdıktan sonra derviş sıfatıyla yollara düşen Aptülzeyyat, üç gün sonra azığı bitince bir ağacın dibine yığılarak iki gözü iki çeşme ağlayıp dövünmeye başlar. “Bu halde feryat ve vaveylâ ederken, lisamı hâl ile tam gönlünden derin bir ‘Âa-ahhh!’ koyuveriyordu[r] ki, açık olan ağzına ağaçtan bir armut düşünce feryadı yarıda kal[ır]” (EH: 98). En umutsuz olduğu anda başına gelen

tesadüfle aklıktan kurtulan Aptülzeyyat'ın bu hâli gülmece unsuru olarak kullanılmıştır.

Absürd tesadüfler, roman kişilerinin meslek edinmelerinde de işlevsel kullanılmıştır. Bu yolla hem olay akışı sağlanırken hem saçma durum yaratılarak gerçeklik algısı kırılmaya çalışır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Kubelik'in dışçiliğe başlamasının nedeni, bir önceki gece meyhaneden çıktıktan sonra yolda şarkı söyleyip gürültü etmesiyle ondan rahatsız olan biri tarafından kafasına fırlatılan ağır kerpetendir (PKA: 25). Kilise papazının yerine vekil seçilmek üzere yapılan kırk günlük çile doldurma müsabakasında, boynundaki demir haçla bir tünel açarak Tophane'deki meyhanelerde yiyip içip hücrelerine geri dönen Vardapet, hilesi anlaşılınca kiliseden kovulur. İşsiz kaldığında ise tünel kazma işinde maharetli olduğunu düşündüğünden dokuz akçe yevmiye ile lağımçı ocağına yazılır (PKA: 53). Vardapet'in tünel açmadaki ustalığı ile lağımçı ocağında çalışmaya başlaması gibi, mezara diriyken gömüldüğü halde sağ salim çıkmayı başaran Bünyamin de babasının izniyle lağımçı ocağına kaydını yaptıracaktır (PKA: 54). Kıraathanede çalışan öksüz ve yetim çırak, kahramanlık hikâyelerini dinleye dinleye okumaya heves eder. Kıraathanedeki taşmektep hocası kısa zamanda çırağa okumayı öğretir ve çırak taşmektebine kalfa olarak alınır. Hocasının teşvikiyle bir macera kitabı yazar. Aracılar ve rüşvetçiler yoluyla padişaha sunulan eser, övgüyle karşılaşır ve çırak Galata'daki taşmektep hocalığına kadar yükselir (PKA: 59). Hınzıryedi ise, önceleri kılık değiştirerek Bağdat'ta hırsızlık mesleğini icra etmektedir. Ancak zengin bir dul kadının kılığına girmesiyle bu kadına âşık olan paşaoğlu tarafından yanlışlıkla kaçırılınca foyası ortaya çıkmış ve Bağdat'ta artık hırsızlık yapamayacağını anlayıp “acındırma yeteneği” sayesinde kendisine yeni bir meslek olarak dilencilikte karar kılmıştır (PKA: 96).

Roman kişilerinin olaylar karşısındaki sıra dışı tepkileri de absürd yaratmada kullanılır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda bir protestoyu saraya götürerek giderken yakınlarıyla helalleşen elçi, müsveddeleri temize çekmekle görevli Venedik balyosunun kâti-bi Kubelik tarafından yazılan yazının güzelliği sayesinde kelleyi kurtarmıştır; çünkü padişah, sert bir dille kaleme alınan evrakın muhtevassından çok yazının güzelliği, harflerdeki kuyruklu ve çengellerle ilgilenmiştir (PKA: 23). Baba, oğul ve ayının hikâyesinde ise, ata yadigârı ayıcılık mesleğini reddederek maymun oynatmaya karar veren oğul, bir hafta sonra yanında tüylü, uzun kuyruklu, sakallı, insan misali bir

mahlûkla çıkagelir. Oğlunun yanındaki hayvanı ilk kez gören babası, “onu bir tür insan sanmış, ne olur ne olmaz sakalına hürmeten yerinden şöyle bir doğrulur gibi olmuştu[r]” (PKA: 40). *Amat*’ta ise her atışta cıvalı zarların bile 2-2-2-1 şeklinde düşmesi, kumarbazların en azılısı olan Düşeş Recep’in kumar oynayamadığı için fenalaşmasına ve ölümün eşiğine gelmesine yol açacaktır (A: 204-205). *Efrâsiyâb*’ın *Hikâyeleri*’ndeki “Dünya Tarihi” hikâyesinde de kara ilimlere yönelen Feyyuz’un felsefe ve simya tahsili için gerekli olan parayı çalarak kaçması sonucu, babası onu evlatlıktan reddetmekle kalmayıp, mahalle muhtarından bunun için imzalı ve mühürlü bir belge bile alır (EH: 102). “Gökten Gelen Çocuk”ta ise, yaşları elliye geçmesine rağmen henüz çocuk sahibi olamamış evli çiftin bahçesine, bir gün leylek tarafından beş yaşlarındaki gürbüz bir erkek çocuğu bırakılır. Kız çocuk hasretiyle yanıp tutuşan kadın, oğlana kız elbiseleri giydirmek, onu bir kız gibi yetiştirmek ister. Kocasını razı edemeyince hiç olmazsa isminin “Güler” koyulmasında ısrar eder. Kocasının bir erkek ismi olarak düşündüğü “Erke”de de karar kılınamayınca, orta yolda buluşulup çocuğun ismi “Gülerk” koyulacaktır (EH: 224).

“Absürd rüyalar” da akıl sır erdirilemeyen, gerçeklik duygusundan yoksun olmalarına rağmen roman kişilerinin hayatlarını etkileyen ve eylemlerine yön veren yapılar olarak işlevsel kullanılır. *Efrâsiyâb*’ın *Hikâyeleri*’ndeki “Bir Hac Ziyareti” hikâyesinde, yaşı yetmiş varan Zekeriya Dede’nin rüyasında kendisini helada görmesiyle ertesi sabah çarşaflarının ıslak olduğunun anlaşılması itibarını zedelemiştir. İkinci kez aynı rüyayı gören Zekeriya Dede’nin saçma görünen rüyasına aldığı önlemler de mizahidir:

Aksi gibi o gece rüyasında, kendini helâya giderken yine görmüştü. Fakat bu kez, şalvarını tam indirdiği anda, bir ak sakallı dede helâda peyda olmuş, asâsmı tehdit eder gibi sallayarak, eğer altını tutmazsa eşe dosta kepaze olacağı gerçeğini ona tebliğ etmişti. Zekeriya Dede için bu rüyanın en ürpertici yanı, her ne kadar ihtiyar olsa da bu ak sakallı dedenin aslında ondan yaşça basbayağı küçük görünmesi, hal böyle iken bir de ağalık taslamasıydı. O günlerden sonra ihtiyar, utanç verici durumlara tekrar düşmemek için hava karardıktan sonra pek karpuz yemiyor ve çayı az içmeye gayret ediyordu. Ne var ki bir kez sabıkalı addedilmişti (EH: 69).

“Dünya Tarihi” hikâyesinde ise, Abtülzeyyat’ın rüyasına giren ak sakallı mübarek dedenin haşmetli görüntüsüyle bağdaşmayan ve mizah yaratan konuşma şekli dikkat çekicidir. Sisler içinden tüccara doğru ağır ve emin adımlarla yaklaşan dede, vakur ifadesiyle, derin ve delici bakışlarıyla onu süzdükten sonra gökgürültüsünü

andıran davudî ve uhrevî bir sesle konuşmakta, ancak peltek olduğu için “r”leri yuvarlamaktadır (EH: 88). “Ezine Canavarı”nda ise, Ayvaz Kasap’ın oğullarından Nizamettin, rüyasında Ezine Çarşısı’nda kendisine çeki düzen verdikten sonra hayatının hanımını ansızın karşısında görmüştür. Dilberin elini tutacağı anda adının Ferid, mesleğinin ise asabiyye olduğunu söyleyen, gözlüklü, top sakallı ve öfkeyle burnundan soluyan bir ihtiyar, kalabalığın arasından fırlayarak onu azarlamakta, hatta ayağından çıkardığı terliği iki lafının arasında ensesine patlatmaktadır (EH: 168).

Sonuç olarak, romanların genel karakterine bakıldığında, alışılmış olanın yapısına müdahale edilerek sunulan sıra dışı durumlar, olaylar ve kişiler metinlerde renkli bir dünya yaratırlar. Romanlarda aklın sınırlarını zorlayan, garip, gülünç ve uyumsuz parçaların bir araya gelmesinden oluşan bir sentezle absürdün tüm olanaklarından yararlanılır. Nesnel gerçeğin yadsınmasına da hizmet eden bu tavır, Anar için olduğu kadar okur için de yeni, özgürlükçü, yaratıcı ve eğlendirici bir süreçtir.

2.6.3. Metinlerarası Etkileşim

En basit ifadeyle metinlerarası etkileşim, çeşitli yollarla bir metnin bir başka metin içerisinde kullanılmasıdır. Farklı alanlara ya da türlere ait veriler bir araya gelerek postmodernizmin çoğulcu yapısına katkı sağlarlar. Yalnızca postmodern edebiyata özgü bir özellik olmayan bu kavram, klasik ve modern metinlerin yapısında da her zaman kullanılmıştır. Ancak metinlerarası kavramının yazınsal eleştiri sahasında algılanmaya ve tanımlanmaya başlaması geç döneme tekabül eder. Julia Kristeva’nın postmodern eleştiri alanında ortaya attığı bu kavram, 1960’lı yıllarda edebiyat eleştirisinde sıklıkla kullanılmıştır (Aktulum, 2007: 40). Kristeva’nın da belirttiği gibi “her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür” (Aktaran Aktulum, 2007: 41). Metinlerarası etkileşime yer veren yapıtlar -öz yaşam öyküsü, yazınsal eleştiri, tarih, felsefe, coğrafya, psikoloji, sosyoloji, siyaset bilimi, kutsal metinler vb. gibi- çeşitli türlerin bir arada kullanılmasıyla metne zengin bir içerik kazandırır. Böylesi bir kullanım, hemen her dönemde yazarların eğilim duydukları bir alan olmuştur. Bu eğilim, zaman zaman iyi anlatılmış bir düşünceyi geliştirerek ya da dönüştürerek yazarın kendi düşünsel iletisi çerçevesinde bunu yansıtmak ya da tanınmış metinlerin yaygınlığından yararlanarak okuyucuda ilgi oluşturmak anlamı taşır.

Metinlerarasına romanlarında sıklıkla başvuran yazarlardan biri olarak Anar, bu yöntemi uygularken ele aldığı metne doğrudan gönderme yaptığı gibi, çoğu kez malzemeyi değiştirip dönüştürerek metinlerinde yeni bir anlam alanı yaratır. Bu bir anlamda Anar’ın kendisine malzeme olarak seçtiği metnin yeniden “uyarlama”ıdır.

Seçilen metin Anar’ın özgür iradesiyle yeniden işlenip sonuçlandırılır. Kendi kültürüne ait olmayan bir metin, romanda işlenen sosyal tabakanın çevresine, koşullarına ve insanlarına adapte edilir. Böylece bir metin, oluşturulduğu toplumdan, devirden, ortamdan ve bağlamından, başka bir topluma, devre, ortama ve bağlama uyarlanarak, hatta metnin kendi türünden başka bir sanat türüne uyacak şekilde yeniden yazılarak dönüştürülür. Bu, hem türsel bir değişimi hem de bazı yapı değişikliklerini beraberinde getirir. Yani bu söz konusu “uyarlama”yla üretilen metnin, köken metninden özgün yapıya doğru evrildiği söylenebilir. Dolayısıyla anlamsal dönüşüme uğrayan metinler, okuyucu için bir üst okuma çabası gerektirir. Bu metinsel üretim artzamanlı ve metinlerarası bir bakış benimsenerek kavranabilmektedir. Bu başlık altında metinlerarasılığın –parodi, pastiş vb.- hangi tekniklerle kurgulandığından ziyade içeriksel açıdan metne katkısı irdelenecektir.

Metinlerarasılık kapsamında Anar’ın hemen her romanında vazgeçemediği bir tür olarak “ilahî dinler” ve “kutsal metinler”e yapılan göndermeler oldukça fazladır³³. Kutsal metinler, Anar’ın romanları için zengin bir kaynaktır. Onun romanları *Eski Ahit*, *Yeni Ahit* ve *Kur’an-ı Kerim*’den alınan pasajlarla doludur. Kimi romanlarda da bu kutsal kitapların yanı sıra Budizm ve Hinduizm gibi inanışların kutsal kabul ettikleri *Vedalar*, *Bhagavad Gita* metinleri de işlevsel kullanılır.

Anar’ın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*, *Eski Ahit*’in “Eyüb” ve “Yeşaya” bölümlerinden alıntılanan bir prologla başlar:

“Boşluğun üzerine kuzeyi yayar
Ve hiçliğin üzerine dünyayı asar”.

EYÜB 26: 7

“Ey parlak yıldız, seherin oğlu, göklerden nasıl düştün! Sen ki, milletleri devirdin, nasıl yere yıkıldın! Ve kendi yüreğinde derdin: Göklere çıkacağım, tahtımı Allah’ın yıldızları üzerinde yükselteceğim ve ta kuzeyde cemaat dağında oturacağım: Bulutların yüksek yerleri üzerine çıkacağım, kendimi Yüce Allah gibi edeceğim”.

³³Bu konuda Mehmet Sarı’nın “Metinler Arası Bağlamında İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında Kutsal Metinlerin İzleri” başlıklı yüksek lisans çalışmasına dikkat çekmek gerekir (Sarı, 2009).

Romanda ölümsüzlüğün ve sonsuz iktidarın kaynağını “boşluğun gücü”nde arayan Ebrehe, “Tanrı’nın yaratım aşamasını tersine izleyerek, yaratılmamış olana, boşluğa erişmeye çalışı[r]” (PKA: 146). Kuzeyde, boşluğa tapanların oluşturduğu bir Frenk tarikatının varlığı ve onların elinde tuttıkları “kara para”, Ebrehe’nin tasarısını hayata geçirmek için büyük bir fırsat olur. “Yaratılmamış olanın, yani boşluğun gücünü gören [bu] insanlar” (PKA: 147), Tanrı’nın yüce varlığını yadsıyan, Tanrı olmaya susamış Şeytan’ın temsilcileridir. *Eski Ahit*’teki ilgili bölümlerin alıntılanması ile roman kişilerinin nitelikleri pekiştirilmekte, olay akışındaki eylem birimleri açısından bir prototip oluşturulmaktadır.

Kitab-ül Hiyel de Kur’an-ı Kerim ve Eski Ahit olmak üzere iki kutsal kitaptan yapılan alıntıyla başlar:

“And olsun ki biz, Davud’a katımızda bir imtiyaz verdik, ‘Ey dağlar! Onunla birlikte tesbih edin’ dedik. Kuşlara da bunu duyurduk. Ona demiri yumuşak kıldık.”

Kur’an, xxxiv, 10

“Ve Saul kendi esvabını Davud’a giydirdi, ve başına tunç başlık koydu, ve ona zırh giydirdi. Ve Davud esvabı üzerine kılıç kuşandı, ve yürümeye çalıştı, çünkü alışmamıştı. Ve Davud Saul’a dedi: Bunlarla yürüyemem; çünkü alışmadım. Ve Davud onları üzerinden çıkardı.”

I. Samuel, 37-39

Her iki kutsal metinde de geçen Hz. Davud peygamberin mucizeleri üzerine söylenenler, romanda bir kehanet sonucu hiç büyümeyen çocuk Davud ve metnin derin yapısına işlenen iktidarın kaynaklarına ilişkin eleştiri ile ilintili görülür.

Amat da *Eski Ahit*’in “Yaratılış” bölümünden yapılan bir alıntıyla başlar:

“Kendine Gofer ağacından bir gemi yap; gemide odalar yapacaksın ve onu içeriden ve dışarıdan ziftle ziftleyeceksin. *Tekvin*, 6: 14” (A: 7)

Yaratılış’ın bu bölümünde, Tanrı insanoğlunun sapkınlıklarına ceza vermek için O’na inananların dışında tüm canlıları yok etmeye karar verir. İnsanoğlunun ve hayvanların soylarının devam etmesi için büyük tufandan önce Nuh peygambere büyük bir gemi inşa etmesini emreder. Yaratılış’tan alıntılanan bu bölümde Tanrı, Hz. Nuh’a nasıl bir gemi inşa edileceğine, gemiye kimlerin alınacağına dair bilgiler verir. *Amat*’ın ilerleyen epizotlarıyla da ilişkilendirildiğinde Yaratılış’tan alıntılanan bu parça daha da anlamlı hâle gelmektedir. Kutsal metinlerde büyük felaketten önce,

iman edenlerin korunması ve soyun devamı için yapılması istenen gemi, Tanrı'nın buyruğuyla gerçekleşir. *Amat*'ta ise romanın başından sonuna kadar vurgulanan “dönüşüm” fikrinin ilk çıkışı, romanın başında kullanılan bu prologla ilintilidir. Romana adını veren AMAT, Tanrı'nın yerine –bu kez- Diavol kılığındaki şeytan tarafından “Deli marangoz Nuh Usta”ya ismarlanmıştır. Kalyonun inşasında –gelenekteki Gofar ağacı yerine- Navarin'deki bir denizci mezarlığında yetişen 247 meşe ağacının kullanılması da anlamlıdır. Ağaçların dallarının ve yapraklarının sallanması ibadet sayılırken, yaprakları az sallanan meşe ağaçlarının Allah'a ibadet etmedikleri inancı (<http://www.izafet.com/genel-kultur/116105-agac-mitolojisi.html>) şeytanın varlığına da işaret eder. Tıpkı şeytan gibi meşe ağaçları da onun hizmetinde kullanılan ve onun kötücüllüğünü vurgulayan nesnelere –her meşe ağacının kalyondaki günahkâr mürettebattan birini temsil ettiği düşünüldüğünde aslında öznelendir- olarak metinde işlevseldirler.

Eski Ahit'teki “Yaratılış” bölümünün bir diğer kullanımı da *Suskunlar*'da görülür. Bu kez söz konusu edilen yeryüzünün yaratılış hikâyesidir. Tanrı'nın yeryüzünü yaratması musiki unsurları üzerinden kurgulanır ve Anar bu yaratılış hikâyesinden ilham alarak kendi metnini yeni bir düzenlemeyle aktarır. “Yaratılış 1: 1-31”, “Yaratılış 2: 3”, “Yaratılış 2: 7” bölümlerinde Tanrı'nın yeryüzünü yedi günde yaratması şöyle anlatılır:

Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı. Yer boştu, yeryüzü şekilleri yoktu; engin karanlıklarla kaplıydı. Tanrı'nın Ruhu suların üzerinde hareket ediyordu.

Tanrı, “Işık olsun” diye buyurdu ve ışık oldu. Tanrı ışığın iyi olduğunu gördü ve onu karanlıktan ayırdı. Işığa “Gündüz”, karanlığa “Gece” adını verdi. Akşam oldu, sabah oldu ve ilk gün oluştu.

Tanrı, “Suların ortasında bir kubbe olsun, suları birbirinden ayırsın” diye buyurdu. Ve öyle oldu. Tanrı gökkubbeyi yarattı. Kubbenin altındaki suları üstündeki sulardan ayırdı. Kubbeye “Gök” adını verdi. Akşam oldu, sabah oldu ve ikinci gün oluştu.

Tanrı, “Göğün altındaki sular bir yere toplansın, kuru toprak görünsün” diye buyurdu ve öyle oldu. Kuru alana “Kara”, toplanan sulara “Deniz” adını verdi. Tanrı bunun iyi olduğunu gördü.

Tanrı, “Yeryüzü bitkiler, tohum veren otlar, türüne göre tohumu meyvesinde bulunan meyve ağaçları üretsin” diye buyurdu ve öyle oldu. Yeryüzü bitkiler, türüne göre tohum veren otlar, tohumu meyvesinde bulunan meyve ağaçları yetiştirdi. Tanrı bunun iyi olduğunu gördü. Akşam oldu, sabah oldu ve üçüncü gün oluştu.

Tanrı şöyle buyurdu: “Gökkubbede gündüzü geceden ayıracak, yeryüzünü aydınlatacak ışıklar olsun. Belirtileri, mevsimleri, günleri, yılları göstereyim.” Ve öyle oldu. Tanrı büyüğü gündüze, küçüğü geceye egemen olacak iki büyük ışığı ve yıldızları yarattı. Yeryüzünü aydınlatmak, gündüze ve geceye egemen olmak, ışığı karanlıktan ayırmak için onları gökkubbeye yerleştirdi. Tanrı bunun iyi olduğunu gördü. Akşam oldu, sabah oldu ve dördüncü gün oluştu.

Tanrı, “Sular canlı yaratıklarla dolup taşsın, yeryüzünün üzerinde, gökte kuşlar uçuşsun” diye buyurdu. Tanrı büyük deniz canavarlarını, sulara kaynaşan canlıları ve uçan çeşitli varlıkları yarattı. Bunun iyi olduğunu gördü. Tanrı, “Verimli olun, çoğalın, denizleri doldurun, yeryüzünde kuşlar çoğalsın” diyerek onları kutsadı. Akşam oldu, sabah oldu ve beşinci gün oluştu.

Tanrı, “Yeryüzü çeşit çeşit canlı yaratık, evcil ve yabani hayvan, sürüngen türetsin” diye buyurdu. Ve öyle oldu. Tanrı çeşit çeşit yabani hayvan, evcil hayvan, sürüngen yarattı. Bunun iyi olduğunu gördü.

Tanrı, “Kendi suretimizde, kendimize benzer insan yaratalım” dedi, “Denizdeki balıklara, gökteki kuşlara, evcil hayvanlara, sürüngenlere, yeryüzünün tümüne egemen olsun.”

Tanrı insanı kendi suretinde yarattı, onu Tanrı'nın suretinde yarattı. Onları erkek ve dişi olarak yarattı. Onları kutsayarak, “Verimli olun, çoğalın” dedi, “Yeryüzünü doldurun ve denetimimize alın; denizdeki balıklara, gökteki kuşlara, yeryüzünde yaşayan bütün canlılara egemen olun. İşte yeryüzünde tohum veren her otu, tohumu meyvesinde bulunan her meyve ağacını size veriyorum. Bunlar size yiyecek olacak. Yabani hayvanlara, gökteki kuşlara, sürüngenlere –soluk alıp veren bütün hayvanlara– yiyecek olarak yeşil otları veriyorum.” Ve öyle oldu. Tanrı yarattıklarına baktı ve her şeyin çok iyi olduğunu gördü. Akşam oldu, sabah oldu ve altıncı gün oluştu.

[...]

Gök ve yer bütün öğeleriyle tamamlandı. Yedinci güne gelindiğinde Tanrı yapmakta olduğu işi bitirdi. Yaptığı işten o gün dinlendi. Yedinci günü kutsadı. Onu kutsal bir gün olarak belirledi. Çünkü Tanrı o gün yaptığı, yarattığı bütün işi bitirip dinlendi.

[...]

RAB Tanrı Adem'i topraktan yarattı ve burnuna yaşam solğunu üfledi. Böylece Adem yaşayan varlık oldu (<http://www.kitabimukaddes.com/kutsal-kitap-tr/eski-antlasma/yaratilis.html>).

Suskunlar'da ise, musiki makamları eşliğinde yaratılış hikâyesi şöyle kurgulanır:

Başlangıçta sükût var idi. Ve her yer karanlık idi. Ve Yaradan Yegâh makamında terennüm eyledi. Ve bu ışıltılı nağme ile etraf nûr oldu. Ve nağme boşlukta yankılanıp

geri döndü. Ve Yaradan, bu Yegâh nağmenin güzel olduğunu gördü. Ve akşam oldu ve sabah oldu, birinci gün.

Ve Yaradan Dügâh makamında terennüm etti. Ve suların ortasında bir azîm kubbe peyda oldu. Ve kubbe tâ arşa kadar yükseldi. Ve nağme, işte bu kubbede yankılanıp geri döndü. Ve Yaradan bu Dügâh nağmenin güzel olduğunu gördü. Ve akşam oldu ve sabah oldu, ikinci gün.

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

Ve Yaradan Çârgâh makamında terennüm etti. Ve bu nağme, vecde gelip ışıl ışıl ışıldayan yıldızların ve kendisiyle, Yaradan'ın hem Gündüz'e hâkim olduğu Güneş ve hem de geceye hâkim olduğu Kamer'in bulunduğu göklerde yankılanıp geri döndü. Ve Yaradan bu Çârgâh nağmenin güzel olduğunu gördü. Ve akşam oldu ve sabah oldu, dördüncü gün.

Ve Yaradan Pençgâh makamında terennüm etti. Ve bu nağme, envâi çeşit deniz canavarlarıyla ve türlü türlü canlı mahlûkatla kaynayan deniz dibinde ve çeşit çeşit kanatlı kuşla dolu semâda yankılanıp geri döndü. Ve Yaradan bu Pençgâh nağmenin güzel olduğunu gördü. Ve akşam oldu ve sabah oldu, beşinci gün.

Ve Yaradan Şeşgâh makamında terennüm etti ve gelecek olan yankıya kulak kabarttı. Ancak bu kez, nağme yankılanmadı. Bununla birlikte Yaradan baktı ki, uzaklarda bir yerden aynı makamda bir âvâz gelir, hemen tanıdı: Cins cins canlı mahlûkatın ve yürüyenlerin ve sürünenlerin ve denizdeki balıkların, göklerdeki kuşların ve her şeyin hâkimi ilan edip mübârek kıldığı İnsan'ın sesiydi bu. Yaradan bu sesin pek o kadar çirkin olmadığını gördü. Ve akşam oldu ve sabah oldu, altıncı gün.

Ve Yaradan Heftgâh makamında es eyleyip sustu. Çünkü sesini Yer ile Gök arasındakilere işte böyle duyurmuştu. Ve Yaradan, yedinci günü mübârek kılıp takdîs eyledi ve dinlendi.

Ve Yaradan, yerin toprağından adam yaptı ve onun burnuna, makamı gizli bir nağme üfledi. Adam bu nağmenin güzel olduğunu gördü. Çünkü adam artık yaşıyordu ve onu yaşatan da bu nefes idi (S: 137-139).

Yeryüzünü yedi günde oluşturup topraktan yarattığı ilk insanın burnuna yaşam soluğunu üfleyen Tanrı'dan, *Eski Ahit*'in yanı sıra *Kur'an-ı Kerim*'de de bahsedilmektedir. *Kur'an-ı Kerim*'de Hicr Suresi'nin 29. ayetinde ve Sâd Suresi'nin 72. ayetinde Allah'ın ilk insana kendi nefesinden can ve ruh vermesi şöyle geçer:

Hani Rabbin meleklere, "Ben kuru bir çamurdan, şekillendirilmiş balçıktan bir insan yaratacağım. Onu düzenleyip içine ruhumdan üflediğim zaman, onun için hemen saygıyla eğilin" demişti (Altuntaş, Şahin, 2008: 275).

Onu şekillendirip içine ruhumdan üflediğim zaman onun için saygı ile eğilin”
(Altuntaş, Şahin, 2008: 497).

Romanda Tanrı tarafından ilk insana üflenene bu nefesin “gizli bir nağme”si olduğu ve ademoğullarından Kabil ve Habil’den itibaren son peygambere kadar bütün devirlerde türlü musiki aletiyle bu nağmenin keşfedilmeye çalışıldığı belirtilmektedir. Böylece romanın geneline yayılan tasavvuf musikisi ile Tanrı tarafından üflenene “hayat nefesi” arasında ilişki kurulur.

Amat’ta cehenneme gitmemek için birbirlerinin günahlarını satın almak üzere anlaşmaya çalışan Göbelez Baba, Kazdağlı ve İsrafil “sonunda İsevîlerin âdetine uyup yedi günahı anlaş[ır]lar” (A: 165). “Yedi ölümcül günah”, Hıristiyanlık inanışlarına göre “yedi büyük günah”, “temel günahlar”, “Kardinal günahlar” olarak da bilinen, Roma Katolik Kilisesi’nin görüşleri çerçevesinde Papa I. Gregory tarafından düzenlenen, insanın hayatı boyunca sakınması gereken 7 günahdır (http://tr.wikipedia.org/wiki/Yedi_%C3%96l%C3%BCmc%C3%BCl_G%C3%BCnah). *Yeni Ahit*’in “Galatyalılar” bölümünde “Yedi Şeytani Hareket” olarak geçmektedir. Dante’nin *İlahi Komedya*’sında da sık işlenen konulardan biridir. Yedi günah şöyle sıralanmaktadır: 1. Kibir, kendini beğenmişlik, 2. Açgözlülük, 3. Şehvet düşkünlüğü, 4. Kıskançlık, hasetlik, 5. Oburluk, 6. Öfke, yıkıcılık, gazap etmek, 7. Tembellik, miskinlik. *Amat*’ta her türlü günaha batmış gemi mürettebatının günahlarını satışa çıkararak cenneti hak etme çabaları trajikomik bir etki yaratırken, Batı kaynaklı “yedi ölümcül günah”ın zikredilmesi de akıbeti ölüm olan mürettebatın içinde bulunduğu durumu pekiştirmektedir. *Suskunlar*’da da “yedi ölümcül günah” inancı, Eflatun’un gaipden duyduğu sesin peşinden gittiği Kostantiniye sokaklarında karşılaştığı yedi günahkârı ilişkilendirilmiştir. Eflatun, arayış yolculuğunda gözgöze geldiği yedi günahkâra da “bana siz mi ‘gel’ dediniz?” şeklinde yönelttiği soruyla bu kişilerin hepsinden de olumsuz yanıt alıp hırpalanır. Eflatun’un yanılarak yöneldiği bu yedi kişinin niteliklerine bakıldığında, yan dükkânındaki meslektaşını “kıskanarak” atıp tutan bakkalın, atının üzerinde kasılıp şişinen ve etrafına “kibir”le bakan soylu sınıftan bir delikanlının, şiltesinde miskin miskin ense yapan, hımbıllığından ötürü evine yürümeye üşenip küfe içinde tuttuğu bir hamal tarafından taşınan “tembel” bir dilencinin, oturduğu tabureye zor sığan, şişman ve “obur” bir adamın, yumurtalarını kırdığı için kölesini öldüresiye döven “öfkeli” bir ihtiyarın, borçlu esnafı dolandırıp kaçarken bir sandık dolusu altınla yakalanan yalancı, “aç gözlü” bir Rum

tüccarının, genelevden çıkan “şehvet” düşkünü bir yeniçeri zabitanın, yedi ölümcül günah işlerken Eflatun’a rastladıkları anlaşılır. Eflatun’un bu yedi yanlış adreste karşılaştığı kişiler, tasavvuf düzleminde kişinin terbiye edilmesi açısından aşması gereken nefsin yedi makamını da karşılar. Eflatun, nefsin bu yedi tuzağından geçip nefsi- ni terbiye ederek Mevlevihaneye ulaşır. Kulaklarından çıkmayan o ıslık sesinin “ney”e ait olduğunu kavradığında, eline ilk kez aldığı neye üfleyerek yegah perdesinde yaranlarla yekvücut olur ve tasavvufta son aşama “insan-ı kamil” mertebesine yükselir.

Puslu Kıtalar Atlası’nda Uzun İhsan Efendi’nin oğlu Bünyamin’e sık sık tembihlediği her insanın her ne şekilde olursa olsun dünyanın şahidi olması ve dünyayı okuması gerektiği yolundaki sözleri, *Kur’an-ı Kerim* ve İslam peygamberi Hz. Muhammed üzerinden örneklenir. Buna göre, “Kuran’ın kendisi peygamberin dünyayı nasıl okuduğuna bir örnekti[r] ve onun ardında giden herkes, dünyayı onun gibi okuyup şahadetlerini yazmalı ve bunları başkalarına aktarmalı[dır], dünyaya şahit olmanın yolu ise maceranın kendisinden başka bir şey değildi[r]” (PKA: 91). *Kur’an-ı Kerim*’e yapılan göndermelerin çoğunun dinsel faktörün vurgusu ya da yansıma, özdeşlik ve benzetme işlevlerinde kullanıldığı dikkati çeker. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Güneşli Günler” hikâyesinde yatılı okuldaki dersin hocası “[s]özlüye kaldıracacağı kurbanını hemen seçmez, adeta Kuran okur gibi sayfaları yavaş yavaş çevirerek işkence faslını uzatır” (EH: 20). *Amat*’ta vardiya neferlerinden “kimi sandığımı açıp kıraat etmek üzere *Kur’an*’ı çıkar[ır]” (A: 80). Yine *Puslu Kıtalar Atlası*’nda mahalle mektebine giden Alibaz, *Kur’an-ı Kerim*’deki “Amme” cüzünü okurken, kalfalardan biri hececilikten kıraatçiliğe geçtiğinin işareti olarak cüz kesesini başına geçirir (PKA: 60). Kimi zaman da seçilen kutsal metin, roman kişilerince üzerine and içilerek tanık olarak gösterilen bir dinsel faktöre dönüşür. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Ezine Canavarı” hikâyesinde, Ayvaz Kasap’ın ölüm döşeğindeki karısı, kocası ve oğullarından *Kur’an*’ı getirmelerini ve kitaba el basarak bazı hususlarda yemin etmelerini ister (EH: 163).

Kitab’ül Hiyel’de *Kur’an-ı Kerim*’den alıntılanan kimi ayetlere de rastlanır. “Kamer” suresinin 2. ayetinden yapılan alıntıda “ve in yerev âyeten yu’ridû ve yekuûlü sihrün müstemirr” (KH: 76), yani “Onlar bir mucize görseler yüz çevirirler

ve ‘Süregelen bir sihirdir’ derler” (Altuntaş, Şahin, 2008: 582) anlamına gelen sözlerde gerçeklik algısı üzerine Anar, okuyucuyu düşünmeye sevk eder.

Amat’ta Süleyman Reis’in Dişavol Paşa’nın kamarasındaki kitaplıktan seçtiği kitabın sayfalarında yazan uğursuz kehanet, *Kur’an-ı Kerim*’de geçen ayetleri anıştırmaktadır. Süleyman Reis’in okuduğu satırlar şunlardır:

İyilerin ödülü ahiret hayatının güzelliklerini yaşamaya uygun olmalıdır. Günahkârların cezası ise onların ölüp ortadan kalkmalarıdır. Çünkü onlar ahiret hayatının güzelliklerine lâyık değillerdir. Günahkârlar kötülüklerinden dolayı öte dünyadan mahrum olurlar ve tıpkı *hayvanlar gibi yok olup giderler* (A: 29, 90).

Kur’an-ı Kerim’in Muhammed Sûresi’nin 12. ayetinde ise Süleyman Reis’in okuduğu pasaja benzer bir anlatım söz konusudur:

Şüphesiz Allah, inanıp Salih ameller işleyenleri, içinden ırmaklar akan cennetlere koyacaktır. İnkâr edenler ise (dünya zevklerinden) yararlanırlar ve hayvanların yediği gibi yerler. Onların kalacakları yer ateştir (Altuntaş, Şahin, 2008: 554).

Amat’ta Dişavol Paşa’nın “en büyük günah”ını unutmak için içtiği sarı bir iksirden de bahsedilir. “Büyük günah” İslam dininin bir terimi olarak Allah’ın emirlerini hiçe sayan, yasak olanları yapmaya meyilli kişilerin işledikleri günahlar olarak bilinir. Hadisler yoluyla belirlenen ve büyük günah sayılan fiillerden bazıları şöyle sıralanmaktadır: Şirk koştamak, Allah haram kıldığı hâlde bir kişiyi haksız yere öldürmek, zina yapmak, büyücülük yapmak... (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Kebire>). “Büyük günah” teriminin geçtiği ayetler ise Nisâ Sûresi’nin 31. ayeti ile Şûrâ Sûresi’nin 37. ayetleridir. Büyük günahlar arasındaki en büyük günahın “şirk koştamak” olduğu ve bunu yapan kişinin kâfir sayılacağı anlayışı birçok mezhepte ortak kabul edilir. Kutsal metinlerde geçen Şeytan’ın Allah’a karşı isyan ve kibir içinde bulunması, Âdem’e secde etmemesi de işlediği en büyük günah olarak işlenmektedir. Bazı kaynaklarda onun beş hatasından dolayı cennetten kovulduğu bildirilmektedir: 1. İşlediği günahı itiraf etmemek, 2. Yaptığından pişman olmamak, 3. Kendisini kınamamak, 4. Tövbe etmemek, 5. Allah’ın rahmetinden ümidini kesmek (Yıldırım, 2008: 405). Dişavol Paşa’nın sözü edilen “en büyük günah”ı metinde açıkça belirtilmese de Şeytan’a atfedilen bütün günahlara onun temsilinde Dişavol da sahiptir. İslam inanişına göre en büyük günah sayılan “Allah’a şirk koştama”nın Dişavol’un eylemlerine de yansıdığı, Tanrı gibi insanlara hükmetme, dilediğini yaptırma, geçmiştten haber verip geleceği bilme gibi konularda tanrılaştığı görülmektedir. Roman-

da ölümsüzlüğü vaat eden “Kebire” (Büyük Günah) adlı kitaptaki şifreyi çözen Süleyman Reis, ruhunu şeytana sattığı takdirde dilediği ölümsüzlüğe ulaşacağı bilgisiy-le karşılaşır. “Büyük Günah” ve “Şeytan” kavramları romanın başından sonuna kadar farklı bağlamlarda kurgulanarak okuyucunun karşısına çıkar.

Amat'ta Diavol Paşa'nın kendisinden sonra ikinci reis olarak ilan ettiği Süleyman Reis'e karşı olanlar “Gemide bozgunculuk edip kan dökecek birini mi kendine vekil seçiyorsun” (A: 74) diyerek tepki gösterirler. Bu sözlere karşılık Diavol Paşa'nın “Ben sizin bilmediklerinizi de bilirim!” (A: 74) sözü ile *Suskunlar*'daki Yedikule Kâhin'in yedi kör kâhine söylediği aynı söz (S: 165) *Kur'an-ı Kerim*'de Bakara Sûresi'nin 30. ayetinde anlatılan Hz. Âdem'in hikâyesini anırtmaktadır:

Hani, Rabbin meleklerle, “Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım” demişti. Onlar, “Orada bozgunculuk yapacak, kan dökecek birini mi yaratacaksın? Oysa biz sana hamederek daima seni tasbih ve takdis ediyoruz.” demişler. Allah da, “Ben sizin bilmediğinizi bilirim” demişti (Altuntaş, Şahin, 2008: 6).

Amat'ta geminin yapımında kullanılan 247 meşe ağacıyla gemide aynı sayıda mürettebatın bulunduğu farkına varan Göbelez Baba'nın sözleri *Kur'an-ı Kerim*'de Bakara Suresi'nin 286. ayetiyle örtüşmektedir. Göbelez Baba gördüğü manzara karşısında dehşete kapılarak şöyle der:

“247 ha!” [...] “gemide her birimize tam 1 meşe ağacı düşüyor! Bu ne garip tesadüftür! Ey Allahım! Yoksa bu bir imtihan mı! Âh Güzel Allahım! Bize kıyma! Bize acı! Bize kaldıramayacağımız yükler yükleme!” (A: 168).

Kur'anı Kerim'de geçen ayet ise şöyledir:

Allah, bir kimseyi ancak gücünün yettiği şeyle yükümlü kılar. Onun kazandığı iyilik kendi yararına, kötülük de kendi zararınadır. (Şöyle diyerek dua ediniz): “Ey Rabbimiz! Unutur, ya da yanılırsak bizi sorumlu tutma! Ey Rabbimiz! Bize, bizden öncekilere yüklediğin gibi ağır yük yükleme. Ey Rabbimiz! Bize gücümüzün yetmediği şeyleri yükleme! Bizi affet, bizi bağışla, bize acı! Sen bizim Mevlâmızsın. Kâfirler topluluğuna karşı bize yardım et” (Altuntaş, Şahin, 2008: 53).

Amat'ta aynı sancağı taşıyan iki Osmanlı gemisinin AMAT'a karşı taarruz sancağı çekmesi karşısında, Diavol Paşa'nın savaş düzeni alınması için emir vermesi mürettebat arasında huzursuzluk yaratır. Kaptan Diavol sözlerini “Bakara suresinin 197. ayeti”ne dayandırarak –ki aslında söz konusu ayet Bakara Sûresi'nin 194. ayetidir- mürettebatı oyuna getirmektedir:

“Femeni'tedâ aleyküm fa'tedü aleyhi bimisli ma'tedâ aleyküm.” [...] “Kim size saldırırsa siz de tıpkı onun saldırdığı gibi ona saldırın” (A: 176).

Amat'ta Diavol Paşa'nın sık sık tekrarladığı ve *Kur'an-ı Kerim*'den alıntılanmış "her nefsin ölümü tadacağı" (A: 116, 186, 189) sözleri de Süleyman Reis'in ölümsüzlük tutkusuna darbe indirir. *Kur'an-ı Kerim*'in pek çok ayetinde (Âl-i İmrân Sûresi'nin 185. ayeti, Enbiyâ Sûresi'nin 35. ayeti gibi) rastlanan bu sözler, "aslolan"ı gözden kaçıran, tutkularının kurbanı olan insanoğlunun trajik durumunu da sergiler.

Amat'ta Diavol adlı mahlûkun, bir meşe ağacının önünde durarak ona "Dağlar taşlar ağaçlar hep O'na secde eder. Eğer bana secde edersen sana ölümsüzlük veririm. Bana 'evet' de, böylece sonsuz hayat senin olur!" (A: 229) diyerek seslenmesi, *Kur'an-ı Kerim*'in Hac Sûresi'nin 18. ayetinde geçen şu ibarelerle ilintilidir:

Görmedin mi ki şüphesiz, göklerde ve yerde olanlar, güneş, ay, yıldızlar, dağlar, ağaçlar, hayvanlar ve insanların birçoğu Allah'a secde etmektedir. Birçoğunun üzerine de azap hak olmuştur. Allah, kimi alçaltırsa ona saygınlık kazandıracak hiçbir kimse yoktur. Şüphesiz Allah, dilediğini yapar (Altuntaş, Şahin, 2008: 356).

AMAT'ın su altı kesiminde, dalgaları yaran bodoslamanın bitişiğindeki, mahkûmların atıldığı hücre "cehennem" olarak adlandırılmaktadır. Buranın sahibi, iri yarı, zebellâ gibi biri olan "Malik"tir. İslam inancında Mâlik, ahretteki azap yeri olarak bilinen cehennemin yöneticisi olan meleğin adıdır. AMAT'ın cehennem olarak adlandırılan hücrenin yöneticisi ile *Kur'an-ı Kerim*'de geçen melek Malik'in görev ve yetkisi aynıdır. *Kur'an-ı Kerim*'de Zuhruf Sûresi'nin 77. ayetinde Malik'ten söz edilmektedir:

(Görevli meleğe şöyle seslenirler:) "Ey Mâlik! Rabbin bizim işimizi bitirsin." O da, "Siz hep böyle kalacaksınız" der (Altuntaş, Şahin, 2008: 538).

İlahî kaidelere göre yaşamayanların uğradıkları gazabın anlatıldığı *Amat*'ın 7 kat aşağı inen ve her biri kutsal metinlerde geçen cehennemin 7 katına tekabül eden güverteleri de içinde barındırdığı günahkâr mürettebatın ruhlarıyla örtüşür. "Bir kadın meselesi yüzünden kavga ettikleri için günde üç posta yirmişer sopa yemeye mahkûm edilen iki gabyar" "Cehennem" hücresinde, "parasına tavla ve satranç oynamak, yaptıkları iyilikleri fukaranın başına kakmak, komşularına ezâ vermek" gibi günah işleyenler 2. kat aşağıdaki "Saîr" güvertesinde, "karılarını talâk-ı selâse ile boşayan kocalara hileli hülle yapan, analarına ve babalarına eziyet eden, Ramazan'da özürsüz oruç tutmayan" günahkârlar 3. kat aşağıdaki "Sakar" güvertesinde, "efendilerinden kaçan köleler, ölçüde tartıda hile yapanlar, cemaate gitmeyip tek başına namaz kılmayı huy edinenler" 4. kat aşağıdaki "Cahîm" güvertesinde, "ganimet malına

hıyanet edenler, zina suçu işleyenler ve söz taşıyıp dedikodu yapan” günahkârlar 5. kat aşağıdaki “Hutame” güvertesinde, “zina yapanlar, başkalarını hor görüp büyüklük taslayan kibirliler, savaşta ve kavgalarda firar edenler” 6. kat aşağıdaki “Lezâ” güvertesinde, “sonsuz kadar azap çekecek olan sadece bir günahkâr” 7. kat aşağıdaki “Hâviye” güvertesinde (A: 50-54) sonu gelmeyen işkencelerle cezalandırılmaktadırlar. *Amat*’ta Malik, cellata “Cehennem” katından sonra sırasıyla “Sair”, “Sakar”, “Cahîm”, “Hutame”, “Lezâ” ve “Hâviye” olmak üzere altı güverte daha gezdirir. Bunlar da *Kur’an-ı Kerim*’de tasvir edilen cehennemin yedi katına işaret etmektedir. Hicr Sûresi’nin 43. ve 44. ayetlerinde cehennemin yedi kapısından şöyle bahsedilir:

Şüphesiz cehennem, onların hepsinin buluşacağı yerdir. Onun yedi kapısı vardır ve her kapıya onlardan bir grup ayrılmıştır (Altuntaş, Şahin, 2008: 276).

Romanda adı geçen güvertelere ilişkin *Kur’an-ı Kerim*’de geçen ayetlere dikkat çekmek gerekir. Mülk Sûresi’nin 5. ayetinde “Sair” katından şöyle bahsedilir:

Andolsun biz, en yakın göğü kandillerle donattık. Onları şeytanlara atılan taşlar yaptık ve (ahrette de) onlara [Sair] alevli ateş azabını hazırladık (Altuntaş, Şahin, 2008: 626).

Müddessir Sûresi’nin 26.-29. ayetleri arasında “Sakar” katından bahsedilmektedir:

Ben oku “Sekar”a (cehenneme) sokacağım. Sekar’ın ne olduğunu sen ne bileceksin? Geride bir şey koymaz, bırakmaz. Derileri kavurur (Altuntaş, Şahin, 2008: 648).

Vâkı’ a Sûresi’nin 92. ve 94. ayetleri arasında “Cahîm” katı şöyle anlatılır:

Ama haktan sapan yalancılardan ise, işte ona da kaynar sudan bir ziyafet vardır. Bir de cehenneme [Cahîm’e] atılma vardır (Altuntaş, Şahin, 2008: 593).

Hümeze Sûresi’nin tamamı cehennemin “Hutame” katından bahsetmektedir:

Mal toplayan ve onu durmadan sayan, insanları arkadan çekiştiren, kaş göz işaretiyle alay eden her kişinin vay hâline! O, malının, kendisini ebedileştirdiğini sanır. Hayır! Andolsun ki o, Hutâme’ye atılacaktır. Hutame’nin ne olduğunu sen ne bileceksin? O, Allah’ın, yüreklere işleyen tutuşturulmuş ateşidir. Şüphesiz uzatılmış direkler arasında (bağlı oldukları hâlde) ateş onların üzerine kapatılacaktır (Altuntaş, Şahin, 2008: 696).

Me’âric Sûresi’nin 11. ve 16. ayetler arasında “Lezâ” katından bahsedilmektedir:

Birbirlerine gösterilirler. Günahkâr kimse ister ki, o günün azabından kurtulmak için oğullarını, karısını, kardeşini, kendisini koruyup barındıran tüm ailesini ve yeryüzünde bulunanların hepsini fidyeye olarak versin de, kendisini kurtarsın. Hayır (ne

mümkün)! Şüphesiz cehennem [Lezâ], derilerini kavurup çıkaran alevli ateştir (Altuntaş, Şahin, 2008: 636-637).

Son olarak Kâri'a Sûresi'nin 8. ve 11. ayetleri arasında geçen "Hâviye" katı ise şöyle anlatılmaktadır:

Ama kimin de tartıları hafif gelirse, İşte onun anası (varacağı yer) Hâviye'dir. Sen Hâviye'nin ne olduğunu ne bileceksin? O, kızgın bir ateştir (Altuntaş, Şahin, 2008: 693).

Alighieri Dante'nin (d. 1265 – ö. 1321) *İlahi Komedyası*'nda işlenen benzer bir konuyu da burada hatırlamak gerekir. "Cehennem", "Araf" ve "Cennet" bölümlerinden oluşan *İlahi Komedya*'da, cehennemin 9. katına kadar Romalı şair "Virgil" eşliğinde dolaşan Dante, arzın merkezine yaptığı yolculukta gitgide artan azaplar ve günahlarla karşılaşmaktadır. Eserde her dokuz kat bir daire ile temsil edilir ve cehennemin azapla dolu bütün safhaları gösterilir. Gerek Dante'nin *İlahi Komedya*'sındaki 9 kat cehennem, gerekse kutsal metinlerde geçen cehennemin yedi katı, AMAT'taki suçluların atıldığı yedi güverteye ilham kaynağı olmuş, Anar bu güverteleri çeşitli suçlara göre ayırarak gruplandırmıştır.

Suskunlar'da geçen "Hakk Teâlâ, Nisâ sûresinin yüz on yedinci âyet-i kerîmesinde ne buyuruyor. Bu âyetin meâl-i âlîsine göre, Allah'ın gösterdiği doğru yol dışında başka bir yolu belleyen kişi cehennemliktir" (S:177) ifadesinde kastedilen âyet Nisâ sûresinin 115. ayetidir. Bu ayetin meali ise "Kim kendisine hidayet (doğru yol) besbelli olduktan sonra peygambere karşı çıkar, mü'minlerin yolundan başkasına uyarsa, onu yöneldiği yolda bırakırız ve cehenneme sokarız. Orası ne kötü bir varış yeridir" (Altuntaş, Şahin, 2008: 101) biçimindedir.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde ise Ölüm'ün kara kaplı defterinde sıradaki kişi Uzun İhsan'ın arandığı ve Ölüm ile Cezzar Dede'nin birbirlerine anlattıkları hikâyeler boyunca yol aldıkları mahalleler de kutsal metinlerde geçen ve kişinin yaptığı iyilik mertebesine göre bu katlardan birine eriştiğine inanılan "Cennet" in 8 katına göndermeleri içerir. Uzun İhsan'ın peşi sıra yol alan Ölüm ve Cezzar Dede cennetin katlarından isimlerini alan "Selam", "Aden", "Meva", "Elhalid", "Makame", "Naim", "Heyevan" ve "Firdevs" mahallelerinden geçerler. Ra'd Sûresi'nin 23. ayetinde ve Mü'min Sûresi'nin 8. ayetinde de "Aden (Adn)" cennetinden bahsedilmektedir:

Onlar, Rablerinin rızasına ermek için sabreden, namazı dosdoğru kılan, kendilerine verdiğimiz rızıklardan gizli olarak ve açıktan Allah için harcayan ve kötülüğü iyilikle ortadan kaldıranlardır. İşte bunlar için dünya yurdunun iyi sonucu vardır. Bu sonuç

da Adn cennetleridir. Atalarından, eşlerinden ve çocuklarından iyi olanlarla beraber oraya girerler. Melekler de her bir kapıdan yanlarına girerler (Altuntaş, Şahin, 2008: 263).

“Ey Rabbimiz! Onları da, onların babalarından, eşlerinden ve soylarından iyi olanları da, kendilerine vaad ettiğin Adn cennetlerine koy. Şüphesiz sen mutlak güç sahibisin, hüküm ve hikmet sahibisin” (Altuntaş, Şahin, 2008: 509).

Nâzi’ât Sûresi’nin 40. ve 41. ayetlerinde “Meva” cennetinden bahsedilmektedir:

Kim de, Rabbinin huzurunda duracağından korkar ve nefisini arzularından alıkoyarsa, şüphesiz, cennet [meva] onun sığınağıdır (Altuntaş, Şahin, 2008: 662).

Furkan Sûresi’nin 15. ayetinde “Huld” cenneti şöyle geçer:

De ki: “Bu mu daha hayırlıdır, yoksa Allah’a karşı gelmekten sakınanlara va’dedilen ebedilik cennte mi?” Orası onlar için bir mükâfat ve varılacak bir yerdir (Altuntaş, Şahin, 2008: 385).

Mâide Sûresi’nin 65. ayetinde “Naim” cennetinden bahsedilmektedir:

Eğer kitap ehli iman etseler ve Allah’a karşı gelmekten sakınsalardı, muhakkak onların kötülüklerini örterdik ve onları Naim cennetlerine koyardık (Altuntaş, Şahin, 2008: 123).

Kehf Sûresi’nin 107. ve 108. ayetleri arasında “Firdevs” cennetinden bahsedilmektedir:

Şüphesiz, inanıp yararlı işler yapanlara gelince, onlar için içlerinde ebedî kalacakları Firdevs cennetleri bir konaktır. Oradan ayrılmak istemezler (Altuntaş, Şahin, 2008: 319).

Amat’ta Arap İmam’ın kahvehanesinin duvarında “bir hattat tarafından kaleme alınan, geçim sıkıntısı için Bismillahiâlâ ve yangına karşı da Allahümme ente duaları” (A: 225) asılıdır. Esnaf dükkânlarında sıklıkla görülen, nazara, her türlü şerre karşı koruyucu olduğuna ve bereket verdiğine inanılan bu uygulama, Arap İmam’ın kahvehanesi için de işlevsel kullanılmıştır. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Dünya Tarihi” hikâyesinde ise, torunlarına dinî hikâyeler anlatmaktan hoşlanan bir dedenin arada sırada “Sübhanেকে, Ettehiyyatü, Allahümmerabbenâ” (EH: 137) gibi duaları ezberletmesi, hem “yaramaz torunundan intikam al[masına]” hem de “sevaba girmiş ol[masına]” bağlanırken bir yandan da aile içindeki bir geleneğe işaret etmektedir.

Bunların dışında Hıristiyanlık ve İslamiyet’ten sonra en büyük üçüncü din kabul edilen Hinduizm’in kutsal metinleri olan *Vedalar* da *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*

ri’nde yer bulan kutsal kaynaklardandır. “Bir Hac Ziyareti” hikâyesinde, Zekeriya Dede “pide gibi dürülmüş uzun uzun kâğıtları okuyan vaizleri gördüğünü söyleyince kitapların aslında Vedâ olduğu cevabını al[ır]” (EH: 74). Hikâyede çıktıkları hac yolculuğu konusunda köy imamı tarafından oyuna getirildiğini düşünen Zekeriya Dede, anlamazlıktan gelip sözü edilen Veda³⁴ metnlerinin “Hazreti Peygamber’in Vedâ Hutbesi” olup olmadığını soracaktır (EH: 74). Haşarı ve haylaz genç imamın Buda’nın resmini görmesiyle değişen hayat görüşü, onu Hint topraklarına getirecek ve bağlandığı din felsefesi yolunda hareket etmesine imkân tanıyacaktır. Ancak edineceği saygınlık için dinî vecibelerini yerine getirme derdinde ve son derece katı kuralcı olan Zekeriya Dede ise İslam dinini yüzeyde yaşayan bir dindar olarak karşıt tarafta yer almaktadır. İlimdâr’ın adını andığı *Veda* metnlerinin Zekeriya Dede tarafından “Hazreti Peygamber’in Vedâ Hutbesi” olarak algılanması da bu nedenle ironik bir söylem ve mizah yaratmaktadır. Hikâyede ayrıca Hintlilerin *Mahabharatta* destanının bir bölümünü oluşturan *Bhagavad Gita*³⁵ kutsal metninden de bahsedilir. Hikâyede kurt oğlan, Hintli rahiplerden dinlediği bu destan ile sakinleşecek ve ertesi gün ezberlediği ilahiyi değişik bir makamda okuyarak herkesin dikkatini çekecektir. Hikâyenin sonunda ise İlimdâr’ın, oğlanın ilahiyi okurken sesinin kaydedildiği taş plağı yanına alarak dağın zirvesinde kurtları beklemesi ve son nefesini verirken etrafına üşüşen kurtlara *Bhagabat-Gida*’yı dinletmesi anlamlıdır.

İlahî dinlerin manifestosu olan kutsal metinlerin dışında ilahî olmayan dini inanışların uzantıları da metinlerde yer bulur. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Güneşli Günler” hikâyesinde, bir hafta boyunca süren fırtına ve yağmurun ardından “kâbuslu bir uykudan uyanan tabiatın doğudan gelen kralı, yani güneşi” (EH: 34) âdeta “pagan” inancındaki güneşe tapanların ilahı gibi sunulur:

Böylece kutsanan güneş yükseldikçe yükseldi ve nihayet, göğün tam tepesine, Dünya’nın şanı ve görkeminin mührünü vurdu: Ölümün ve karanlığın son parçaları olan gölgelerin, ışığın saltanatıyla küçülüp sonunda yok olduğu bu an, belki de geçici bir

³⁴ Vedalar, Hinduizm dinine inananlar için kutsaldırlar ve “açığa çıkmış” bilgilerdir. “Veda” kelimesi “bilgi” anlamına gelir. Birçok Hindu, Vedalar’ın yaratılışın başından beri var olduğuna inanır. Vedaların en yeni bölümleri yaklaşık M.Ö. 500 senesi civarında ortaya çıkmışken, en eski metin (RigVeda) yaklaşık M.Ö. 1500 yıllarına aittir. Fakat birçok Hint bilimciye göre metinler yazılmadan önce uzunca bir süre devam eden bir sözel gelenek mevcuttur (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Vedalar>).

³⁵ Korhan Kaya’nın verdiği bilgiye göre Bhagavad Gita, Hinduizm’in kutsal kitabı kabul edilir. Mahâbhârata destanında 700 beyitlik bir bölümdür. İçinde Upanishad öğretilerinden izler taşır. Yeniden doğuş ve ruhun ölümsüzlüğü düşüncelerini öne sürer ve ayrıntılı olarak açıklar (2001: 45-46).

ölümsüzlüğün yaşandığı bir andı. Evet, bir pagan cennetiydi bu. Güneşin açtığı her gün, dünyada gerçeği değil güzelliği arayanların bayramıydı (EH: 34).

Romanlarda kutsal metinlerin yanı sıra kutsal varlıklar, peygamberler, azizler, evliyalar, din adamları, nesnelere de yoğun bir şekilde kullanılır. Roman kişilerinin adlandırılmasına da yansıyan bu gönderim, temsil edilen kişiliklerin niteliklerini taşıırken, kimi değiştirme ve dönüştürme yollarıyla mizah yanları öne çıkarılarak da sunulur.

Amat'ta geminin sol tarafındaki kaburganın daha büyük olduğunun fark edilmesiyle marangoz yardımcısı söz konusu büyük parçayı kesip almakla görevlendirilecektir. Adamın kesip alınan parça ile geminin ön tarafına arslan ya da ejderha şeklinde bir baş figürü yontma teklifine karşılık Süleyman Reis “kaburgadan bir kadın heykeli”nin yapılmasını buyurur. Bu sahne, kutsal metinlerde geçen Havva'nın Âdem'in kaburga kemiğinden yaratılmasına işaret eder. AMAT'ın kaburgasından kadın heykelinin yontulması sahnesi ile *Eski Ahit*'in “Yaratılış 21-22” bölümünde kadının yaratılış sahnesi benzerlik taşır:

RAB Tanrı Âdem'e derin bir uyku verdi. Âdem uyurken, RAB Tanrı onun kaburga kemiklerinden birini alıp yerini etle kapadı. Âdem'den aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaratarak onu Âdem'e getirdi (<http://www.kitabimukaddes.com/kutsal-kitap-tr/eski-antlasma/yaratilis.html>).

Amat'ta uzunca bir süre seferde kalan, Venedik kalyonlarıyla çarpışan, vebadan kırılan gemi mürettebatı, artık Navarin'e gidileceği haberini almalarıyla hayallerle dalarlar. Mürettebatın “[b]irer âdemoğlu olarak belki de birkaç Havvakızıyla öpüşüp koklaşabil[ecekleri]” (A: 202) yönündeki hayalleri betimlenirken kutsal metinlerde insanlığın atası olarak geçen “Âdem ile Havva”dan esinlenilmiştir.

Âdem ile Havva'nın yasak meyveden tadararak cennet bahçesinden kovulma sahneleri ise birçok anlatıya ilham kaynağı olduğu gibi Anar'ın romanlarında da sık işlenen bir motif olarak görülür. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Bünyamin düşünce, bir ağaç kökünü takip ederek yer altı dehlizlerinden dışarı çıkar ve dolunaya ulaşmak için ağaca tırmanır. Onun dolunay sandığı şey, “ağacın yegâne meyvası”dır (PKA: 85). Tıpkı gelenekte işlenen Âdem ve Havva'nın yasak meyveyi yiyerek iyiliği, kötülüğü bilme ve birbirinden ayırt etme niteliğine sahip oldukları gibi, Bünyamin de “dayanılmaz bir istek”le bu meyveyi ısırdığında yeraltındaki ağacın köklerinin ulaşabildiği her noktanın içindeki kötülüğü tadacaktır:

Gümüş rengi meyveyı ısırdığında hazineleri koruyan ejderhaların alevlerini tattı, kanlı altınların, mavi azül taşlarının, kızıl yakutların dayanılmaz lezzetini tattı, ateş ve suya hükmeden sultanların gazabını ve upirlerin hüznünü tattı, mezarlarında iki meleğin sorguya çektiği ölülerin azabını, günahkârların neşesini ve bu neşenin bedeli olan kara ateşin yakıcılığını tattı. Meyvesini yediği ağacın köklerinin uzandığı her yerden gelen binbir çeşniyi, binbir lezzeti, binbir hüznü ve kahkahayı tattı. Bu yeraltının tadıydı ve tanıdı. Babası Uzun İhsan Efendi'nin kendisine verdiği Atlas'ın bütün sayfalarını bu tatla tanıdı ve onda, içinde bulunduğu dünyanın karanlık ayrıntılarını gördü. Görür görmez yer altı hazinelerinin arasına karıştı (PKA: 85).

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki "Dünya Tarihi" hikâyesinde armut ağacının altında karnını doyuran Aptülzeyyat'ın sızıp uykuya dalmasıyla gördüğü rüya, kutsal metinlerde de işlenen cennetten kovulma sahnesiyle örtüşür. Buna göre yılan şekline giren şeytanın hilesine aldanan Havva kendilerine yasak edilen "iyiliği ve kötülüğü bilme ağacı"nın meyvesinden yemiş ve Âdem'e de yedirmiştir. Yasak ağacın meyvesini yiyerek iyiyi ve kötüyü bilmede Allah'ın rakibi olan Âdem ve Havva, utanç içinde cennetten çıkarılırlar. Aptülzeyyat da gördüğü rüyada, meyvesini yediği armut ağacının gövdesine sarılan bir yılanın, İshak adındaki bir âlime, eğer meyvelerinden birini tadarsa Tanrı'nın cazibesinden kurtulup dünyevî cazibeyi göreceğini, bu ağacın bilgelik ağacı olduğunu söyler. Ağaçtaki meyvalardan birinin tam altına geçip ağzını sonuna kadar açan âlim, armudun ağzına düşmesini beklemeye başlar. Ancak göklerin cezbisine kapılan armut, cenneti bırakıp dünyaya düşmeyi istemez. Bir süre sonra göklerden gelen rahmet kesilir ve olgunlaşmış pişen armut, tövbe ile âlimin ağzına düşerek onu bilge yapar (EH: 98). Burada söz konusu edilen sahne, Goethe'nin *Faust* anlatısındaki bilgi tutkusu ve dünya hazları için ruhunu şeytana satma motifini de anırtmaktadır. Âdem ve Havva'nın cennet bahçesindeyken yedikleri yasak meyve "elma", Aptülzeyyat'ın rüyasında "armut" şekline büründüğü gibi, hikâyedeki – Şeytan formunun uzantısı olan- Azazil'in ipek gömleğinin yakasındaki "armut" ve "yıldırım" desenli boyunbağı da "yasak meyva ile ilâhî gazabın timsali" (EH: 107) olarak değerlendirilecektir. Aptülzeyyat yine bir rüyasında, bu kez kendisini "Dünya Tarihi" adlı kitabın içerisinde "aç bir kitap kurdu" olarak ilk sayfanın üzerindeki iri puntolu "yasak meyva" kelimesini ısırıp eseri yemeye başladığını, ikinci sayfada ise "düşüşün azabı"nın tattığını görecektir. "Şarap ve Ekmek" hikâyesinde ise, sütnesinin kendisine verdiği ve yaşadığı sefil hayattan kurtulması için yalnızca babasına yedirip içirmesi konusunda tenbih ettiği üzüm suyu ve ekmeği de yanına alarak yola

koyulan Bestenur, civarda karşılaştığı melun yaratığın sözlerine kanarak kendisine yasak edilen ekmeği yiyip üzüm suyunu içecektir. Şeytanın metindeki timsali “timsah derisi iki renk ayakkabılı, kaşmir ceketli, geniş kenarlı devetüyü şapkalı” bu yaratık, cennet vaadiyle kandırdığı Bestenur’un çocukluk cennetinden çıkıp artık iyi nedir, kötü nedir bilmesine yol açacaktır (EH: 214).

Zamanın geçişini ve sürekliliğini anlatmada “Âdem”e yapılan göndermeler de işlevseldir. Yine “Dünya Tarihi” hikâyesinde, bir aile geleneği olarak birbirleriyle evlendirilen iki kız kardeş ve iki erkek kardeşten Feyyuz ve Ehriban’ın ilk gecelerinde yaşananlar, metaforik bir söylem diliyle aktarılırken zamanın akışı Hz. Âdem’e dayandırılmaktadır: “[o] gece, Âdem peygamberden bu yana insan zürriyetinin sürmesine sebebiyet veren zührevî kanunlar, en azından Feyyuz için tıkr tıkr işledi” (EH: 104).

Yine *Amat*’ta kutsal metinlerde geçen ölüm olaylarının “salı” günü gerçekleştiği bilgisi verilerek bu günün uğursuz olduğuna yönelik inancın pekiştirilmesi amaçlanır. Aktarıldığına göre, “Âdem Peygamber’in oğlu Kabil, öz kardeşini bir Salı günü öldürmüştü[r]” (A: 20). Âdem Peygamber ile Havva’nın ilk iki oğlu olan Hâbil ile Kâbil arasındaki anlaşmazlığın nedeni olarak kız kardeşleri Aklîmâ gösterilmiş ve sonuçta Hâbil dünyada ölen ilk kişi, kardeşi tarafından öldürülen ilk insan olarak tarihe geçmiştir (Yıldırım, 2008: 343). Hâbil’in kardeşi tarafından hangi gün öldürüldüğü bilinmese de gelenekte geçen bu kıssadan hareketle Anar’ın metni için yeni bir açılım sağlanmıştır. *Amat*’ta roman kişilerinden biri olan “Habil”e de ilham kaynağı olan gelenekteki hikâyeye, bu kez “Kabil” kılığına bürünen “Malta şövalyesi” ile hekim yamağı “Habil” arasında canlandırılır. Gemi hekimi İbrahim Bey, esir düşen ve yaralı Malta şövalyesine göz kulak olması için yamağı Habil’i görevlendirir. Adama hidayet telkin etmek, ölüme ve gerçeğe çok yaklaştığına inanan [!] şövalyenin talep ettiği *Kur’an* ile vasiyetname yazmak için istediği kâğıt kalemi tedarik etmek de Habil’e düşecektir. Eline aldığı *Kur’an*’da altı çizili satırları Habil’den okumasını isteyen şövalye, “Kabil”in temsilinde suçsuz ve günahsız Habil’in katline hazırlanmaktadır. Habil’in okuduğu satırlar şöyledir:

Ve minennâsi men yekuûlü amenna billâhi ve bilyemil’âhiri ve mâ hüm bimü’miniyn. [İ]nsanlardan öyleleri vardır ki, inanmadıkları hâlde “Allah’a ve ahiret gününe inandık,” derler (A: 151).

Habil'in bir yandan okuyup bir yandan tecrübe ettiği Bakara Sûresi'nin 8. ayeti şövalyenin niyetini de açık eder. Habil sözünü bitirir bitirmez sivri uçlu kamyş kalemi onun boğazına saplayan şövalye, tıpkı *Kur'an*'da yazılanlar gibi ihanetin temsili olmuştur.

Suskunlar'da şeytanın temsilcisi Tağut'un safında yer alan kişilerden Kabil ve onun iki yeğeni de dikkati çeker. Zincirli Han'ın katili olan Kabil ile aynı zamanda onun yeğenleri de olan iki yamağı, Kostantiniye'nin musiki üstatlarını öldürmekle görevlendirilirler. Amin'in öldürülmesi esnasında yanlarındaki karga "Toprağa göm! Toprağa göm!" (S: 225) diye haykırmaktadır. Benzer bir sahne *Kur'an-ı Kerim*'de Maide Suresi'nin 31. ayetinde geçmektedir: "Nihayet Allah, ona kardeşinin ölmüş cesedini nasıl örtüp gizleyeceğini göstermek için yeri eşeleyen bir karga gönderdi. 'Yazıklar olsun bana! Şu karga kadar olup da kardeşimin cesedini örtmekten âciz miyim ben?' dedi. Artık pişmanlık duyanlardan olmuştu" (Altuntaş, Şahin, 2008: 123). Kabil, bir zamanlar yeğenlerinin babasını, kendi öz kardeşini –metinde adı geçmeyen Habil'in varlığı anıştırılır- öldürmüştür. Bir türlü yüzleri gülmeyen yeğenler için amcalarıyla hesaplaşma günü sonunda gelir. Her iki yeğen de birden Kabil'in üstüne saldırır ve Kabil ağır yaralar alır. Kabil ölmek üzere iken, bu kez iki yeğen Kabil'in timsali olan ceviz büyüklüğündeki altın yüzük için birbirine girerler. Yine kardeşlerden biri ölmüştür. Dinler tarihinde dünyada işlenen ilk cinayetin sorumlusu kabul edilen Kabil'in aynı adla romana yerleştirilen temsili, dünya döndükçe yeni Kabil'lerin yetişmekte olduğunu, son nefesini verirken sağ kalan yeğenine söyledikleriyle vurgular:

"Şimdi Kabil sensin! [O] yüzük Kabil'in işaretidir. Tak onu parmağına! [Ç]ünkü ben nasıl ki kardeşimi, yani senin babanı öldürdüysem, sen de kendi kardeşini öldürdün. Kabil artık sensin! [B]aban, onu öldürürken benden, yetim kalan çocuklarını, yani sizleri yetiştirmemi istemişti. Artık Kabil sen olduğuna göre, benim iki çocuğumu da sen yetiştireceksin. Ayrıca sen beni nasıl öldürdüysen, benim çocuklarımdan biri hem seni hem de kendi kardeşini öldürecek ve Kabil o olacak! Lânet böylece, nesiller boyu sürüp gidecek!" (S: 237)

Romanlardaki deyişlerde, rüyalarda ve kurgu yapılarında anlam alanlarıyla en sık ve işlevsel kullanılan kutsal kişilerden biri de "Nuh Peygamber"dir. Hz. Nuh, geleneksel inanışta İdris peygamberden sonra sapkınlığa başlayan kavmin başına gönderilmiştir. Nuh Peygamber zamanında yaşanan tufan rivayetleri çok çeşitli ol-

makla birlikte, metinlerde yapılan alıntılamların çoğu bu olay üzerinden kurgulanır. Yıldırım “Nuh tufanı” ile ilgili şu bilgiyi verir:

Nuh, asırlar boyunca içlerinde yaşadığı insanları Allah’a inanmaya çağırması, ancak onlar çağrısını kabul etmemişler ve bunun üzerine de Allah ona bir gemi yapmasını emretmiştir. [K]ırk yıl süren çalışmalardan sonra üç katlı gemi tamamlanmıştır. Birinci kat hayvanlar, orta kat insanlar ve üçüncü kat da kuşlar için hazırlanmıştır. [N]uh’a gemiye her cins yaratıktan birer çift alması emredilmiş, kendisine inanan insanlarla birlikte yanına Âdem ile Havva’nın kemiklerini de alarak gemiye kadın ve erkek toplam seksen kişi binmişlerdir. Gemiye ilk binen hayvan karınca, son binen ise eşek olmuştur. Rivayete göre şeytan eşeğin kuyruğuna asılmış, o yüzden eşek geri kalmış, Nuh onu gemiye sokmak için bilmeden şeytanın da gemiye binmesine izin vermiştir. Nuh’un [e]şi, Kenân adındaki oğluyla birlikte ona iman etmemiş, sular yükselip gemi hareket edince de [g]emiye binmemiştir. [B]u tufandan sonra Nuh’un gemisindekiler dışında sadece Üc bin Unuk kurtulmuş, ama Kâbil çocuklarının tamamı sularda boğulmuşlardır (2008: 554-556).

Puslu Kıtalar Atlası’nda üstü kapalı değinilen Nuh Peygamber, tarihte “Nuh tufanı” olarak bilinen olaya yapılan göndermeyle anımsatılır. Romanda demir halkalı zırhla yüzü parçalanan Bünyamin yaralı hâliyle kendinden geçer. Düşünde Vardapet’le yer altında dehlizler açarak ilerlerken gördüğü manzaraların içinde –adı anılmasa da- Nuh’un gemisi de vardır:

[E]n ufak fısıltının bile madeni duvarlarda gökgürültüsüne dönüştüğü bir mağaraya eriştiklerinde donakaldılar: Sarkıtların altında ve dikitlerin üstünde tahtaları çoktan çürümüş devasa bir gemi vardı, içine girdiklerinde hepsinden bir erkek ve bir dişi olmak üzere envai çeşit hayvanın iskeletini görüp korktular (PKA: 84).

Gelenekteki anlatılarda Nuh’un gemisine binenler dışında tufandan hiçbir canlının sağ kurtulmadığı anlatılır. Altı ay boyunca gemiyle dolaşan Hz. Nuh ve maiyeti, yeryüzünü kaplayan suların dinmesiyle Cudi dağına inmiştir. Nuh Peygamber, tufandan sonra altmış yıl daha yaşamış ve insanların bulunmadığı boş dünyayı oğulları arasında paylaşmıştır (Yıldırım, 2008: 554-556). Tufandan sonra tüm canlıların soylarının devamı, gemiye binen eril ve dişi türlerin hayatta kalmasıyla gerçekleşir. Bu yüzden “Nuh’un gemisi” kurtuluşun, umudun, sabrın, dayanma ve mücadele etme gücünün temsili olarak öne çıkar. “Gemi” bu anlamda içindekileri, dışarıda yaşanan felaketten koruyan bir “sığınak”tır. Ancak Bünyamin’in düşünde gördüğü gemi, yer altındaki sarkıt ve dikitlerin arasına sıkışmış, çürümüş gövdesiyle her iki cinsten türlü hayvanın iskeletini barındıran bir “mezar”ı andırmaktadır. Gelenekte kurtuluş va-

sıtası olarak kullanılan “gemi” motifi, romanda olumsuzlanarak yer altı dehlizlerinin karanlık ve iç karartıcı atmosferi için dekor olarak kullanılır.

Kitab’ül Hiyel’de mistik ve bilge kişiliğiyle dikkat çeken Uzun İhsan Efendi’nin “Hazreti Nuh zamanından beri kalem reisi” (KH: 39) olduğu ifade edilir. Yine romanda Davud, Calûd’dan yediği sopaların sonrasında Tophane’ye koşarak burada hurdaya çıkarılmış, “Nuhu Nebi’den kalma” savaş aletlerinden bir avuç maden alıp kuş yapmaya devam eder (KH: 107-108). *Kur’an*’da verilen bilgiye göre Nuh Peygamber’in 950 yıl yaşadığı belirtilmektedir. Yıldırım, İslam ve İran kültüründe bu yüzden “ömr-i Nuh: Nuh ömrü” teriminin çok uzun yaşamayı simgelediğini belirtir (2008: 554). Dünya üzerinde en uzun süre yaşayan kişi olarak bilinen Hz. Nuh’un, romanlarda çok eski zamanlara yapılan göndermelerle ilişkilendirilmesi anlamlıdır.

Nuh Peygamber ile ilgili kutsal metinlerde geçen bilgilerin ve hakkında söylenmiş rivayetlerin anlam alanı açısından *Amat*’taki kullanımı daha işlevsel görülür. Doğrudan roman kişilerinden biri olan Nuh Usta, kutsal metinlerdeki Nuh Peygamber’in parodisi olarak sunulmuştur. Kaptan Diavol’un sipariş ettiği kalyonu 247 meşe ağacı kullanarak Navarin’de inşa eden Nuh Usta, kendisine inananları tufandan kurtarmak için gemi inşa eden Nuh Peygamber’le ilintili kullanılmıştır. Romanda “kutlu ve muhterem bir şahıs”, “mübarek ve rahmanî bir kişioglu” olarak tanımlanan Nuh Usta, tıpkı Nuh Peygamber gibi “gaipten haber verme”, “rüya tabir etme” vasıflarına sahiptir. “Tütsüsü ve üfürüğü, sırt ağrısına ve rutubete birebir[dir]” (A: 163). “Deli marangoz” olarak bilinen Nuh Usta’nın “deli” vasfı da kutsal metinlerde geçen bir özelliğidir. *Kur’an-ı Kerim*’in Mü’minûn Suresi’nin 25. ayetinde de Nuh Peygamber halk tarafından “deli” olarak tanımlanmaktadır: “Bu, ancak cinnet getirmiş [deli] bir adamdır. Öyle ise bir müddet onu gözetleyiniz” (Altuntaş, Şahin, 2008: 366). Nuh Usta’nın “mecnun” olarak tanımlanıp alaya alınmasının yanı sıra mübarek bir kişi olarak ona karşı saygıda kusur edilmemesi de ironik bir üslûp yaratmaktadır:

Amat’ı Navarin’de bizzat inşa edip denize indirdiğini söylediği için gemicilerce bir yandan “mecnun” diye anılıp gizlice makaraya alınırken, bir yandan da onun aslında, gaipten haber veren bir mübarek kişi, remil de atan nefesi kuvvetli bir rüya tabircisi olduğu söylendiğinden, adama saygıda kusur edilmiyordu (A: 67).

Nuh Peygamber’in romandaki temsilcisi olan Nuh Usta’nın yanı sıra romanda doğrudan Nuh’un ve inananların büyük tufandan nasıl kurtulduğuna ilişkin kıssaya da göndermeler yapılmaktadır. Romanın ilk epizotunda Zangoç Ohannes’in Nuh Usta’ya

günahlarından arındırmak için onu vaftiz etme seansında söyledikleri büyük tufanla ilintilidir: “Nuh’un gemisindekiler azap suyunu değil kutsal suyu tercih etmişlerdi. Bu yüzden hayatta kaldılar” (A: 16). Burada “azap suyu” ve “kutsal su” ifadeleri alegorik olarak kullanılmıştır. Nuh’a inananlar için tercih edilen yol “kutsal su” ile betimlenmiş, inanmayanlar ve hak yolundan sapanlar için tercih edilen yol “azap suyu” olmuştur.

Yine *Amat*’ın son epizotunda Arap İmam’ın kahvehanesinin iç dekorasyonunu tamamlayan betimlemelerden biri de Hz. Nuh’un yaptığı gemi tasviridir. Ancak resmi yapan nakkaş “daha bir görkemli kılmak için olsa gerek, gemiye şu yeni icat flok, velen ve randa yelkenlerini de çizmiş, ayrıca bu gemiye açık lombarlarından dışarı salya edilmiş 41 topu da eklemeyi unutmamıştı[r]” (A: 225). Nakkaşın bu yaklaşımı, tarihsel söylemin öznelliğine vurgu yaparken kişisel bir ürün olarak ortaya çıkan gemi tasvirinin üretenin perspektifinden dışavurumu olarak da değerlendirilebilir.

Gelenekte Hz. Nuh’un karısı olarak bilinen “Valia”, Hz. Nuh’a iman etmeyecek gemiye binmemiş ve kocasının gizli sırlarını, kavminin putperest idarecilerine ulaştırarak ona ihanet etmiştir. Hz. Nuh’u “mecnun” olarak nitelendiren Valia, tıpkı onun gibi babasına iman etmeyen oğlu Kenan’la tufanda helak olmuşlardır. *Amat*’ta Nuh Peygamber temsilindeki Nuh Usta’nın karısının adı da “Veliye”dir. Hatta gelenekte işlendiği gibi “kalyon siparişini kabul edip başına büyük iş açtığı gerekçesiyle Navarinli marangoz, karısı Veliye tarafından konu komşuya ‘deli’ olarak tanıtılmıştı[r]” (A: 227). Hz. Nuh’un karısı Valia’nın putperestlerle işbirliği yaparak geride kalması ve gemiye binmemesi gibi, Nuh Usta’nın karısı Veliye de kocasının delirdiğini öne sürerek evini terk eder (A: 205).

Kutsal metinlerde Hz. Nuh’un oğullarından bahsedilirken kızlarının adı geçmez. Anlatılanlara göre, Nuh’un Sâm, Hâm, Yâfes ve Kenân (Yâm) adlı çocuklarından Kenân adındaki oğluya eşi ona iman etmemiş ve tufanda helak olmuşlardır. *Amat*’ta ise Kul Rıza Baba, Nuh Usta’nın “Haşure”, “Seyide” ve “Mecure” adlı kızlarından bahseder (A: 205). *Kitab-ül Hiyel*’deki roman kişilerinden Yâfes Çelebi de ismini Nuh Peygamber’in üçüncü oğlu “Yâfes”ten alır.

“Hz. İbrahim” de *Amat*’ta adı anılan peygamberler arasındadır. *Amat*’ta Kapitan Diavol’dan sonra ikinci reisliğe getirilen Süleyman Reis’in karşısında, bu görevi

kendisinin hak ettiğini düşünen Ali Reis bu durumu sert bir tepkiyle karşılar. Bundan böyle Süleyman Reis'i kendisine düşman belleyen Ali Reis, onu mahvetmek için elinden geleni yapacağına dair and içerken kutsal saydığı “Hazreti İbrahim'i yakmayan ateşe ve cehenneme” (A: 75) de and içer. Metinde sözü edilen alıntı, İbrahim Peygamberin putperestlerle ve kendini ilah sayan yöneticilerle yaptığı çetin mücadele sonucu, onu ateşe atarak cezalandırmak isteyenlerin başarılı olamadıklarına işarettir. Buna göre Nemrud ve kavmi, Hz. İbrahim'in ateşte yakılarak öldürülmesine karar verirler. Elleri ve ayakları bağlanan İbrahim, Tanrı'ya seslenir. Tanrı'nın buyruğuyla ateşin yakıcılığı yok olarak yerini serinlik ve kurtuluş alır. Kimi rivayetlere göre İbrahim ateş içinde yedi gün, kimine göre kırk elli gün kalmış, sonunda sağ salim ateşin içinden çıkmıştır (And, 2010: 148).

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde Hz. Lût'un peygamber olarak gönderildiği “Lût kavmi”nden de bahsedilir. Allah'ı tanımayan, fuhuş ve azgınlık yoluna sapan Lût kavminin erkeklere olan düşkünlüğü, “Dünya Tarihi” hikâyesinde palabıyıklı yiğidin temsilinde canlandırılır. Sevdiği kızın babayığit bir delikanlıya dönüşmesiyle avcıyken av olan Aptülzeyyat, yiğidin “fena niyet”inden kaçarken “Lûtilerin pek meraklı olduğu testisinin peşindeki yiğit tarafından çatlatılmasını önlemek için var gücüyle koşup kadere adeta meydan oku[r]” (EH: 100). “Testinin çatlatılması” kullanımındaki benzetme unsurlarıyla da mizahi söylem yapısı sürdürülmektedir.

Ölümsüzlüğün sırrına vâkıf olmuş “Lokman Hekim” ve onun her derde deva reçeteleri de romanlarda yer bulan göndermeler arasındadır. İslami rivayetlere göre İbrahim Peygamber soyundan, Eyyüb Peygamber'in kız kardeşinin ya da halasının oğlu olan Lokman ünlü bir bilge olarak tanınır (Yıldırım, 2008: 490). *Kur'an-ı Kerim*'de Lokman Sûresinde bahsi geçen ve halk efsanelerine de konu olmuş Lokman'ın, hikmet sahibi olduğuna inanılır. Lokman Hekim'in ölümsüzlüğün iksirini bulduğu ancak formülünü kaybettiği yönünde çeşitli rivayetler söylenegelmiştir. *Pusulü Kıtalar Atlası*'nda geceleri istihareye yatan ve rüyasında türlü sorunları çözdüğü gibi Lokman Hekim'in reçetelerini de gördüğüne inanılan Uzun İhsan Efendi, koca-karılar arasında mübarek bir zat olarak tanınmaktadır (PKA: 44). *Amat*'ta ise ölümsüzlük hırsına kapılan Süleyman Reis için Diyavol Paşa'nın kamarasındaki kitaplık tam bir hazinedir. Diyavol Paşa'nın kitapları arasında “ölümsüzlük otunu arayan Lokman Hekim”e ait olduğu belirtilen *Hikmetü'l Lokman* da vardır. Lokman He-

kim'in ölümsüzlük otunu bulduğuna dair efsanede rüzgârın ölümsüzlüğün esrarını açıkladığı kitabın birçok sayfasını uçurup götürdüğü rivayet edilmektedir (A: 187). Diyavol Paşa'nın Süleyman Reis'e verdiği "ölümsüzlük otu" hakkındaki bu kitap, onun ölümsüzlüğe kavuşma konusundaki iştahını daha da arttıracaktır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Uzun İhsan Efendi'nin olağanüstü niteliği ile hürmete layık bir kişilik olduğunun ispatı olarak bir özdeşlik figürü işlevinde kullanılan Lokman Hekim, *Amat*'ta ölümsüzlüğe kendisini adanmış Süleyman Reis'in ölümsüzlük otunun varlığına yönelik ilgisini ateşleyen bir unsurdur.

"Şuayb Peygamber" de romanlarda adı geçen kutsal kişilerden biridir. Şuayb Peygamber, çok güzel konuştuğu için "peygamberler hatibi" olarak nitelendirilmiştir. Aynı zamanda Musa Peygamber'in kayınpederidir. Tarihçilere göre gözleri görme-yen ve Meyden kavmine peygamber olarak gönderilen Şuayb, onların Allah'a inanmaları için çok çaba sarf etmiş, ancak çok azından olumlu karşılık almıştır (Yıldırım, 2008: 669). *Amat*'ta salı günü yola çıkmanın getireceği uğursuzluk üzerine konuşan Kazdağlı tomarcı, Şuayip Aleyhisselâm'ın rızkını kazanmak için pazartesi yola koyulduğunu rivayet etmektedir (A: 19-20). Anar, salı günü ölen kişilerin isimlerini saymayı sürdürür: "Mesela Firavun'un sihirbazları. Bu adamların hepsi Hazreti Musa'ya inanmışlardı, Zekeriyâ Aleyhisselâm ile Firavun'un karısı Asiye de hep salı günleri öldüler" (A: 20). İsrailoğullarına gönderilen peygamberlerden biri olan Musa, Firavun'un rüyasında haber verilen ve onun sonunu getirecek olan kişidir. Firavun'un sihirbazları, ellerindeki asaları ve ipleri yere bıraktıklarında ortalık koşan yılanlarla dolmuştur. Hz. Musa bunun bir sihirbazlık olduğunu öne sürer. Kendi asasını yere bıraktığında ise, yılanla dönüşen asa sihirbazların ortaya koyduklarının hepsini yutar. Bunun üzerine sihirbazlar, secde ederek yere kapanırlar. Kendisine ihanet ettiklerini düşünen Firavun tüm sihirbazları idam ettirir (And, 2010: 170-171). Firavun'un tüm çabalarına rağmen dünyaya gelen ve saraya girmeyi başaran Musa'yı koruyup kollayan ve sonradan ona inananlar arasında yer alan kişi Firavun'un karısı "Asiye"dir. Rivayete göre,

[H]ak dinini kabul eden Asiye, Allah'a iman ettiği için ellerinden ve ayaklarından kazıklara bağlanmış, güneşin altında bırakılarak işkence edilmiştir. Büyük bir kara parçası üstüne atılacağı sırada "Rabbim! Bana katında, cennete bir ev yap; beni Firavun'dan ve onun (kötü) işinden koru ve beni zalimler topluluğundan kurtar!"

[TAHRÎM 66:11] diye dua etmiş ve böylece kaya parçasının altında ezilmeden önce Allah onun ruhunu almıştır (Yıldırım, 2008: 86).

İsrailoğullarının son peygamberlerinden olup Yahya Peygamber'in babası olan "Zekeriya Peygamber" in ölümünden de metinde bahsedilir. Zekeriya Aleyhisselam ise, Kral Herodes'ten kaçarken bir ağaç kavuğuna sığınır. Giysisinin bir bölümü dışarıda kalır. İblis onu takip edenlere gösterir ve onlara ağacı kesmelerini salık verir. Böylece Hz. Zekeriya ağaç kavuğunun içindeyken öldürülür (And, 2010: 185). Firavun'un sihirbazları, Hz. Zekeriya ve Firavun'un karısı Asiye'nin ölümleri, metinde hep salı gününe dayandırılmıştır. Kutsal metinlerde ve resmi tarihte salı gününün laneti üzerine böyle bir bilgiye ulaşılamasa da söz konusu rivayet, romanda bu gününün uğursuzluğuna ilişkin inanışların pekiştirilmesinde anlatıcı/yazarın yaratıcı edimi olarak yorumlanabilir. Anar, geçmişte yaşandığı bildirilen ya da rivayet edilen kanlı olaylardan hareketle AMAT'ın sefere çıktığı salı gününün uğursuzluğuna ve kanlı geçeceğine işaret ederek metninde önemli referans noktaları belirler.

Kitab'ül Hiyel'de işlenen bir diğer kutsal kişi bir Yahudi mitolojya kahramanı olan "Samson"dur. Romanda Calûd, kadınları baştan çıkartan iktidarının tıpkı Samson gibi saçlarında olduğuna inanır. Üzeyir kilitli odada Calûd'un Samson'un iktidarını barındıran uzun, kıvrıkcık saçlarını görür. *Eski Ahit*'te adı geçen Samson, Filistinlilerin baskısı altında ezilen İsraililerin direnişini simgelemektedir. Erkekte gücü temsil eden saç, Samson ve Dalila'nın hikâyesi üzerinden anlatılır. Hikâyede İsraililerin lideri olarak tanrı tarafından seçilen Samson, gücünü hiç kesmediği saçlarından almaktadır. Samson'un gücünün sırrını öğrenen Dalila, sevdiği adama ihanet ederek onun düşmanları ile işbirliği yapar. Bir gece Samson uyurken onun saçlarını keser ve Samson kaybettiği saçlarıyla birlikte gücünü de yitirir (And, 2010: 230). *Kitab'ül Hiyel*'in cinsel gücüyle ön plana çıkan kişisi Calûd, fiziksel gücüne bir yenisini daha ekleyerek tıpkı Samson gibi saçlarıyla kadınları baştan çıkarmakta ve iktidar kaynağını pekiştirmektedir.

"Musa Peygamber" ve "Firavun"la ilgili olarak bir başka yerde, Musa'nın kavmiyle birlikte Mısır'dan çıkması ve Kızıldeniz'den geçişlerine gönderme yapılır. Buna göre, Allah'ın emriyle deniz yarılmış, onların geçmeleri için yol açılmış, Musa ve inanırları açılan yoldan geçtikten sonra, arkalarından gelen Firavun ve ordusu denizde boğulmuşlardır (Yıldırım, 2008: 536). *Amat*'ta Vaftizci Ohannes'in verdiği

örnekte, Nuh Usta'nın kirlerinden arınması ve vaftiz edilmesiyle Kızıldeniz'i geçen İsrailoğulları arasında ilişki kurulmuştur: “[K]ızıldeniz'i geçen İsrailoğulları vaftiz edilmiş bir halk olduğu için, azap suyu onları değil firavunu ve ordularını yuttu” (A: 16).

Kitab'ül Hiyel'de roman kişisi Davud olağanüstü özelliklere sahip biri olarak kutsal metinlerde geçen “Davud” kimliğiyle benzerlik taşır. Davud “... ve elennâ lehülhadiyd' ayeti kerimesince madenleri bir hamur gibi eğip bükebili[r], demir çubukları küçük parmaklarıyla oğuşturarak onlara kolayca kuş şekilleri verebili[r]” (KH: 56). *Kur'an-ı Kerim*'de Sebe Suresinin 10. ayetinden alıntılanan bu sözler, romanın prolog kısmındaki alıntıya da işaret etmektedir. Yâfes Çelebi'nin Davud'un boynundaki gümüş madalyona hak ettirdiği sabır taşı sayesinde o, Calûd tarafından gördüğü her türlü zulme karşı sabır gösterir. Çivileri, levyeleri eğip bükerek Yâfes Çelebi'ye ayakbağı olan Davud, “günün birinde, tersane yakınlarındaki devasa bal-yemez topuna eliyle bastırıp avucunun izini çıkar[ır]. Tunç zemin üzerindeki el izi”ni yorumlayan falcı, hayat ve kalp çizgilerine bakarak “bu elin sahibi bir çocuk ve hep çocuk kalacak, asla büyümeyecek, çünkü o, her türlü güçten arınmış bir masum” diyecektir (KH: 58). Kutsal metinlerde görüldüğü gibi romanda da demiri yumuşatıp şekillendirme yetisine sahip olan Davud, yanında bulunduğu mucitlerin makine tasarımları için de bir anlamda tehlike oluşturmaktadır. Onun olağanüstü yeteneği, dünyaya hükmetme ihtirasına kapılan bu kişilerin zehir saçan tasarımları karşısında bir pan-zehir niteliğindedir.

Kitab'ül Hiyel'deki Calûd ise, adını kutsal metinlerde “Goliath” olarak da geçen Filistinli ve Davud peygamberle savaşan iri yapılı, güçlü kuvvetli bir savaşçıdan alır. İri yapısı, cinsel gücü ile öne çıkan Calûd'un tıpkı *Kitab-ı Mukaddes*'te anlatıldığı gibi Filistinli olması ve yine kutsal metinlerde belirtildiği üzere Davud tarafından öldürülmesi anlamlıdır. Tarih sahnesinde yer alan Şaul'un Filistinlilerle yaptığı savaşta Davud'un tek başına dev Goliath'a karşı savaşması ve sapanıyla attığı taşla onu öldürmesi, roman kişilerinden Davud ve Calûd arasındaki ilişkiye de kaynaklık eder. *Kur'an-ı Kerim*'de Bakara Suresinin 251. ayetinde de Calud'un Davut tarafından öldürülüşüne değinilmektedir. Romanda Davud'a sürekli eziyet eden Calûd'un yine böyle bir günde, Davud tarafından akıbetinin tayin edilme şekli benzerdir.

Davud'un elindeki taşı var gücüyle onun kafasına fırlatmasıyla Filistînin o dev gibi gövdesinin yere yığılması kutsal kitaplardaki anlatıyla özdeşlik taşır.

Romanlarda adı geçen bir diğer peygamber, Hz. Davud'un oğlu ve İsrailoğullarının büyük hükümdarı "Hz. Süleyman"dır. Babasının ölümünden sonra hem peygamber hem kral olan Süleyman'ın iktidarının sembollerinden biri mühürlü yüzüğüdür. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Uzun İhsan Efendi'nin mübarek bir zat olduğu inancı, onun geceleri istihareye yattığında rüyasında gördüğü Lokman Hekim'in çeteleri ve "Hazreti Süleyman'ın mührü" ile desteklenir (PKA: 44). Süleyman'ın mucizelerinden biri rüzgârların onun buyruğuna verilmesidir. *Amat*'ta, Kırbaç Süleyman'dan hareketle rüzgâra hükmeden Hz. Süleyman'a yapılan atıflar vardır. Şiddetli rüzgâra karşı herkesin umuduğunu kaybettiği bir anda Kırbaç Süleyman'ın rüzgâra karşı bağırarak onu dindirmesi romanda şöyle anlatılır:

Süleyman Reis kış omuzluktan görünen kayalıklara baktıktan sonra hafifçe eğildi. Ellerini dizinin üstüne koydu. Koskoca bir denizi yutmaya hazır bir dev gibi ağzını açtı. Derin bir nefes alırken ciğerlerini sanki fırtınayla doldurmuştu. Derken, tam karşıdan uğul uğul uğuldayarak esen rüzgâra doğru öyle bir bağırdı ki, sesi gök gürültüsünü bile bastırdı: "Ey rüzgâr! Dur artık dur!" [F]ırtına söndü. Deniz yatıştı. [H]er şey sanki bir anda değişti. Yaşlı bir denizci sevinçle, *Kur'an-ı Kerim*'den şu âyeti okudu: "Velisüleymânerrıyha âsifeten tecriy biemrihî ilel'ardilletiy bârekânâ fiyha! / Kasırğa gibi esen rüzgârı Süleyman'ın emrine verdik!" (A: 100).

Süleyman Peygamber'in rüzgâra hükmetme vasfını üzerine alan Süleyman Reis, tüm denizciler tarafından "rüzgârın efendisi" olarak tanımlanacak, "yedi iklim dört bucakta zincirlerinden boşanan tam otuz altı ayrı rüzgârın tekmil-i birden olanca şiddetiyle esse bile, onun idaresinde olduğu müddetçe Amat'ın asla batmayacağından emin ol[un]acaktı[r]" (A: 100-101). Yaşlı denizcinin Enbiyâ Sûresi'nin 81. ayetinden yaptığı alıntıyla da Süleyman Reis'in rüzgârın hâkimi olduğu düşüncesi pekiştirilir. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki "Hırsızın Aşkı" hikâyesinde ise, Süleyman Peygamber'in hükümdarlık yönüyle sahip olduğu mülkün niteliğine gönderme yapılır. Ailedeki büyük dedenin sandığında muhafaza edilen çalıntı mallardan biri de "Kral Süleyman'ın hazinesinden yürütüldüğü rivayet edilen gümüş sikke"dir (EH: 191). Verilen bu örnek "sülalenin aslında ne kadar köklü ve asil olduğu"nun bir göstergesi niteliğindedir.

Amat'ta Arap İmam'ın kahvehanesindeki tasvirlerden biri de "Sabâ Melikesi Belkıs"ın Hz. Süleyman'a getirdiği çeyizin betimlendiği resimdir. Kahvehanede bu

resme bakanlar “yeşil akik kakılmış kırmızı altın hamam taslarından, savatlanmış pırlıl pırlıl gümüş kupalardan, pırlıntalı yeşil altın gerdanlıklardan, sedef süslemeli altın yaldızlı abanoz tepsilerden, sandıklar dolusu safir, topaz, yakut ve yeşimlerden, tam beş çekmece dolusu elmastan ve hidayete erdiği için erittiği beş adet altın puttan elde edilen 500 külçe som altından [g]özlerini alamaz[lar]” (A: 225). Yakut ve zebrecetten dillere destan tahtıyla atasözlerine ve deyimlere de konu olan Sabâ Melikesi Belkıs, zaman içerisinde edebiyatta çok sevilen bir motif hâline gelmiş, gerek şahsı gerekse Hz. Süleyman ile olduğuna inanılan duygusal ilişkisi çeşitli biçimlerde işlenmiştir (Yıldırım, 2008: 154). Nimet Yıldırım, tarih öncesi Saba Krallığının hükümdarı Belkıs’ın zenginliğinden ve Hz. Süleyman’ın hak dinini seçmesinden şöyle bahseder:

Eski Ahit’te Belkıs’tan adı verilmeksizin söz edilir: Sabâ melikesinin, Allah’ın adını yaymasından dolayı şöhreti her yerde duyulan Süleyman’ı bizzat görmek, gerçek bir peygamber olup olmadığını anlamak üzere büyük bir kabileyle Kudüs’e gelerek baharat, altın ve kıymetli taşlardan oluşan çok değerli hediyeler getirdiği anlatılır. Ziyareti sırasında Süleyman’a sorduğu, karşılığını yalnızca kendisinin bildiği her sorunun cevabını almış, sonunda da onun peygamberliğine ve Allah’ın birliğine iman etmiş, verilen kıymetli hediyelerle ülkesine dönmüştür. Kur’ân’da da Sabâ melikesi Belkıs’ın bu ziyaret sonucunda hak dinini kabul ettiği söylenir [NEML 27:20-44] [S]üleyman’a iman edip sonra da onunla evlenen Belkıs’ın bu evliliğinden üç kızı ve bir oğlu dünyaya gelmiştir (2008: 154).

Gelenekteki efsanelerden yola çıkarak Sabâ Melikesi Belkıs’ın Süleyman’a getirdiği çeyiz, romanda göz kamaştırıcı bir servetin görkemli sunumu olarak betimlenir. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Dünya Tarihi” hikâyesinde ise, kara ilimlerle uğraşan Feyyuz’un peşinde olduğu bilgilerden biri de “öterek birbirlerine durmadan Süleyman ve Saba Melikesi’ne ait hazinelerin yerini söyleyen kuşların konuştuğu dil ve gramer”dir (EH: 106). Kendini kimsenin vâkıf olmadığı kâinatın esrarını çözmeye adanmış Feyyuz, kutsal metinlerde ve çeşitli efsanelerde de dile getirilen Süleyman Peygamber’in ve Saba Melikesi Belkıs’ın muhteşem hazinelerinin yerini öğrenmek ister. Feyyuz’un bilgiye ve güce ulaşma arzusunun yerine getirilmesinde, Süleyman ve Belkıs’a ait hazinelerin de hedef gösterilmesi işlevseldir.

Kitab’ül Hiyel’de bir başka peygamber “Hz. Yunus”un adı da anılır. Yâfes Çelebi “havanın tükendiği [tahtelbahirde] taş çatlasa on dakika yaşayabileceğini hesapladığında kendisini Yunus peygambere benzet[ir]” (KH: 63). Yunus peygamber

Nineva halkına gönderilen peygamberdir. Yunus'a inanmayan ve onu küçümseyen Nineva halkı, başlarına gelecek felaketin farkında değillerdir. Bunlara dayanamayıp bir gün çekip gitmeye karar veren Yunus bir gemiye binerek denize açılır. Gemi yalpalamaya başlayınca buna neden olan günahlı aranır. Yunus kendisinin günahlı olduğunu anlar ve bir peygamberi kimse denize atmak istemeyince kendisi atlar. Yunus suya düştüğünde onu bir balık yutar ve uzun süre balığın karnında kalır. Balık Yunus'u Nineva'ya götürüp kıyıda bırakır. Tanrı'nın buyruğuyla Yunus kavminin yanına döner. Romanda tıpkı Yunus'un balığın midesinde olması gibi, Yâfes Çelebi de tasarladığı tahtelbahir içinde sıkışarak zor anlar yaşar.

Kitab'ül Hiyel'deki roman kişilerinden "Üzeyir" in *Tevrat*'taki adı "Ezra"dır. İsrailoğullarının önde gelen şahsiyetlerinden biridir (Yıldırım, 2008: 701). Anar'ın roman kişilerine mitlerden, dinler tarihinden isimler vermesi onun genel bir tutumudur. Burada da Üzeyir'in kutsal metinlerde geçen kutsal kişi olarak ismini taşıması dışında metinde işlevsel bir yanı yoktur.

Romanlarda zaman belirtmek amacıyla kullanılan ve "İsa Peygamber"e gönderme yapılan pasajlar da vardır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda anlatılanlar "İsa Mesih'ten 1681 yıl sonra"sına (PKA: 13), *Amat*'ta olayların başlangıç tarihi ise "İsa Aleyhisselâmdan 1670 yıl kadar sonra"sına dayandırılır (A: 9). Anar, hicri takvimin yanı sıra miladi takvimi de kullanarak, bu takvimin ortaya çıkışındaki "Batı" kaynaklı tarihsel kişiliğe gönderme yapar ve anlatısını çeşitlendirir.

İsa Peygamber'in en işlevsel kullanıldığı roman *Suskunlar*'dır. Hayat nefesini Kostantiniye'nin musikideki yedi büyük üstadından biri olan Eflâtun'a vererek onu hayata döndüren Bâtın, Hıristiyanlıktaki teslis inancı olan Baba-Oğul-Kutsal Ruh üçlemesindeki "Baba" yani "Tanrı"dır. "Saklı, gizli, görünmeyen" anlamlarına gelen Bâtın, gerçekten de romanın başından sonuna kadar hiç görünmez, varlığıyla kendini hissettirir. Bâtın'ın yeryüzündeki temsilcisi ve elçisi Zâhir'dir. Roman kişilerinden Bâtın'ın oğlu Zâhir, İsa'nın ortaya çıkıp düşüncelerini yayması, oniki havarisini toplaması, sonunda biri tarafından ele verilmesi ve işkenceyle öldürülmesiyle son bulan hikâyesinin parodik bir sunumudur. Zâhir'in Kostantiniye'ye gelişi, Yedikule Kâhin'i ile yedi kör kâhinin yıldızlara bakmasıyla bildirilir:

"Çünkü tek tek bizler, Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri'nin oğlu Zâhir Efendimiz'in, yarından tezi yok Kostantiniye sehrinde tecessüm edip palas pandıras boy

gostereceğini müjdeleyen, o Zühre'den bile parlak yıldızı gorduk. [B]atın'ın oğlu Zahir'in huzuruna varıp ona secde edeceğiz" (S: 163).

Zâhir'in Kostantiniye'ye gelişini haber veren kâhinler ile *Yeni Ahit*'in "Matta 2: 1-2" bölümünde İsa'nın gelişini müjdeleyen yıldızbilimcilerin kehaneti benzerdir:

İsa'nın Kral Hirodes devrinde Yahudiye'nin Beytlehem Kenti'nde doğmasından sonra bazı yıldızbilimciler doğudan Yerusâlim'e gelip şöyle dediler: "Yahudiler'in Kralı olarak doğan çocuk nerede? Doğuda O'nun yıldızını gördük ve O'na tapınmaya geldik" (<http://www.kitabimukaddes.com/kutsal-kitap-tr/yeni-antlasma/matta.html>).

Zâhir romanda ilk olarak, kir pas içinde Çemberlitaş Hamamı'nın kapısını yumruklarken görülür. Cebinden çıkardığı paralar karşılığında hamam hademesi tarafından içeri alınan Zâhir'i yıkayacak olan adamın adı Yahya'dır. Zâhir'in Yahya tarafından temizlenmesi, İsa'yı vaftiz eden "Yahya"ya göndermedir. Zâhir, Yahya tarafından temizlenirken hamamın içine giren bir güvercinin kanat seslerinin işitilmesi de (S: 168) İsa'nın Yahya tarafından vaftiz edildikten sonra Tanrı'nın ruhunun bir güvercin olarak onun üzerine konmasına işaret eder. Bu olay *Yeni Ahit*'in "Matta 3: 16" bölümünde anlatılmaktadır. Zâhir ayrıca iki genç softanın şikayeti üzerine kadı karşısına çıkarıldığında, kadı tarafından kendisine üç soru sorulur ve verdiği cevaplar sonrasında serbest bırakılır. Bu kurgu, *Yeni Ahit*'in "Luka 4" bölümünde İsa'nın Tanrı'nın yönlendirmesiyle çölde dolaştırılarak kırk gün Şeytan tarafından sınanmasını ve ona sorulan üç soruya verdiği cevapla Şeytan'ın yanından ayrılmasını hatırlatmaktadır. Zâhir, Kostantiniye sokaklarında şarkı söyleyerek dolaşırken, ardına musikişinaslar takılmaya başlar. Zâhir'in söylediği musiki o kadar esaslı ve hatasızdır ki dinleyenler coştukça coşar, ölümcül hastalar şifa bulup kefeni yırtar (S: 173). Zâhir'in şarkı söylerken çevresine şifa dağıtması da İsa'nın ölümcül hastaları iyileştirmesi mucizesini işaret eder. *Yeni Ahit*'in "Luka 6: 18-19" bölümünde bu mucizeden bahsedilmektedir. Zâhir'in hastalıkları iyileştirmesinin metindeki bir başka örneği de tavuğu Zümrüdüanka'yı kaybettikten sonra bacaklarına inme inen Kalın Musa'yı iyileştirmesinde görülür.

Sokaklarda şarkı söylerken kalabalığı çevresinde toplayan Zâhir, herkes tarafından "deli" ilan edilir. Bunun üzerine onun kalabalığa "Size neyi haber verdiğimi ve sizi neye davet ettiğimi bilin! Kulağı olan işitsin!" (S:174) demesi, İsa'nın halka seslenmesine benzer. Bu bölüm "Matta 13: 43" bölümünde şöyle geçer: "Doğru kişiler o zaman Babaları'nın egemenliğinde güneş gibi parlayacaklar. Kulağı olan işit-

sin!” (<http://www.kitabimukaddes.com/kutsal-kitap-tr/yeni-antlasma/matta.html>). Zâhir’e kalabalıklar arasından bir adamın “Madem ki mübarek birisin, taşı ekmek yap da görelim!” (S: 174) diye bağırması da yine “Luka 4: 1-2” bölümünde geçen, çölde Şeytan tarafından sınanan İsa’ya Şeytan’ın bir sözüdür: “Tanrı’nın Oğlu’ysan, şu taşa söyle ekmek olsun” (<http://www.kitabimukaddes.com/kutsal-kitap-tr/yeni-antlasma/luka.html>). Zâhir arkasına dönüp baktığında ud, kanun, kemençe, def, rebab, tömbek, tambur, kudüm, ceng, bendir, miskal ve santur çalan on iki kişinin peşine takıldığını görür (S: 175). Bu kişiler, İsa’nın kendisine seçtiği oniki havariye denk düşmektedir. Zâhir’in peşine takılanlar arasında “Yakuta” adlı santurî, *Yeni Ahit*’in “Luka 6: 13-16” bölümünde de adı geçen ve İsa’yı ele veren “Yahuda” adlı havariye göndermedir. “Matta 26: 14-15” bölümünde belirtildiği gibi, Yahuda’nın başkâhinlerden ihaneti karşılığında aldığı otuz gümüş gibi Yahuda da Zâhir’e ihaneti karşılığında otuz akçe alır.

Zâhir, lanetli eve geldiğinde Rafael’in deneylerinde kullandığı ve sıhhatli iken gitgide hasta ettiği Lazar’ı çağırır: “Lazar! Buraya gel! [B]uraya gerçeği de getir!” (S: 213). Bunun üzerine Lazar, “[a]bıhayat içmiş gibi etli canlı, sağlığı yerinde, aklı başında, aslan gibi zinde ve esen, dimdik ve dipdinç bir halde kapıdan çıkıp onlara doğru yürümeye başla[r]” (S: 213). *Yeni Ahit*’in “Yuhanna 11: 43” bölümünde de dört gündür mezarında ölü yatan Lazar’a İsa, “Lazar, dışarı çık!” dediğinde Lazar’ın ölü bedeni canlanıp ayaklanacaktır.

Romanda Zâhir, oniki şakirdine iftar yemeği vermek için şakirtlerinden birini yanına çağırıp ona “Aşçıyı al ve buradan Ağa Çayırı’na git. Oradaki evlerden birinin kapısını çal. Açan kişiye şöyle söyle: ‘Muallim, yani Zahir Efendi, iftarı senin evinde açacak ve yardımcılarıyla meşk edecek.’ Bizler şimdi ağır ağır o tarafa gidiyoruz. Bu işi yap, gel ve bizi yolda karşıla” (S: 229) der. Sözü edilen “iftar yemeği” *Yeni Ahit*’te geçen “Fısıh yemeği”nin parodisi olarak kurgulanmıştır. İsa da Petrus ve Yuhanna adındaki iki öğrencisini önden gönderip onlara Fısıh yemeği için hazırlık yapmalarını tembihler. “Luka 22: 8-12” bölümünde şöyle anlatılmaktadır:

İsa onlara, “Bakın” dedi, “Kente girdiğinizde karşınıza su testisi taşıyan bir adam çıkacak. Adamı, gideceği eve kadar izleyin ve evin sahibine şöyle deyin: ‘Öğretmen, öğrencilerimle birlikte Fısıh yemeğini yiyeceğim konuk odası nerede?’ diye soruyor.’ Ev sahibi size üst katta, döşenmiş büyük bir oda gösterecek. Orada hazırlık yapın (<http://www.kitabimukaddes.com/kutsal-kitap-tr/yeni-antlasma/luka.html>).

Zâhir ve şakirdleri, iftar için ayarlanan eve giderler ve yemek esnasında Zâhir'in şakirdlerine "Beni iyi dinleyin! [Ş]u kanarya nasıl şakıyorsa, sizlerden biri de onun gibi ötüp beni gammazlayacak!" demesi ile şakirdlerin tek tek "Efendimiz! O kişi ben miyim?" (S: 231) diye sormaları, İsa'nın havarilerine yemekten önce "Size doğrusunu söyleyeyim, sizden biri bana ihanet edecek" (Matta 26: 21) demesiyle havarilerin "Ya Rab, beni demek istemedin ya?" (Matta 26: 22) diye sormaları koşuttur. Yemek sırasında İsa elindeki ekmeği bölerek öğrencilerine verir ve şöyle der: "Alın, yiyin. [B]u benim bedenimdir" (Matta 26: 26). Sonra da bir kâse alıp öğrencilerine vererek "Hepiniz bundan için. [Ç]ünkü bu benim kanımdır" (Matta 26: 27-27) der. İsa gibi Zâhir de elindeki kavunu parçalara bölüp rakısını maşrapaya doldurur ve şakirdlere uzatıp şöyle söyler: "Alın! Bu kavunu yiyin! O benim etimdir! Rakıyı da için! O benim kanımdır" (S: 232). Kutsal metindeki ekmeğin ve şarabın romanda kavun ve rakıya dönüşümü, Türk halk geleneğindeki "çilingir sofrası"na çağrıştırmaları bakımından da parodi yaratır. Oniki şakirdten santuri Yahuda tarafından gammazlanan Zâhir de İsa gibi yakalanıp halk tarafından türlü işkencelere maruz kalır. Çarmıha gerilen İsa, bu kez tomruğa asılan Zâhir'e dönüşür. Kalabalık arasından biri, tomruğun önüne "ÇALGICILARIN PÂDİŞÂHI ZÂHİR İŞTE BUDUR" yaftasını iliştiirir (S: 235). Çarmıha gerilen İsa'nın başının üzerine de "BU, YAHUDİLER'İN KRALI İSA'DIR" (Matta 27: 37) yazan bir suç yaftası asılır. Çarmıha asılı bekleyen İsa'nın yüksek sesle "Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?" (Matta 27: 46) diye bağırması ise, romanda Zâhir'in "Ah Beybaba! Ah be babalık! Niye çamura yattın?" (S: 235) şeklindeki yorumuyla mizahidir.

Puslu Kıtalar Atlası'nda Cenevizli kâfirin gemilerine yol gösteren ak martıyı Mesih addederek itikatlarınca İsa'nın etini yemek sünnet olduğundan kuşu kızartıp yemesi, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde ilk hikâyedeki Kont'un kırmızı şarap şişesinden Alyanak'ın kanını içmesi ya da *Amat*'ta Zangoç Ohannes'in deli marangoz Nuh Usta'yı "İsa Mesih'in etini yiyip kanını içmeye" meyhaneci Barba Mihalaki'ye götürmesi, kutsal metinlerdeki İsa'nın kanını temsil eden şaraba ve etini temsil eden ekmeğe bir diğer göndermelerdir. Ohannes'in "Bak bu şarap İsa Mesih Efendimizin kanıdır. Al iç. [A]l bu ekmeği de ye. Bayat ama ne de olsa İsa Efendimizin etidir" (A: 17) sözleri ile İsa'nın ölmeden önce havarileriyle yediği son akşam yemeğinde söyledikleri benzerdir. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki "Dünya Tarihi" hikâyesinde

ise, Aptülzeyyat rüyasında aç bir kitap kurdu olarak “Dünya Tarihi” adlı eserdeki “Mesih’in eti”ni yiyerek “O’nun kanı”nın lezzetine vardığını görür (EH: 122).

Amat’ta olduğu gibi *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde de İsa Peygamber’in “Mesih” olma vasfından bahsedilir. Hıristiyanlıktaki inanca göre Tanrı tarafından gönderilen Mesih yani Hz. İsa, ruhanî bir kurtarıcı olarak insan ırkını kurtarmaya gelecektir. *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki kehanet aynasında beliren “KIYAMETTEN BİR YIL ÖNCE / YEDİNCİ DOLUNAYDA / MEHDÎ BATI KAPISINDAN GİRECEK” (PKA: 176) ibaresi Ebrehe için, dünyanın sonunun yaklaştığına delalet eden bir korku ögesi işlevi görür. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Güneşli Günler” hikâyesinde ise, bir hafta süren fırtınalı, yağmurlu, kasvetli havanın ardından doğan güneş, Mesih’in yeryüzüne inmesiyle eş değer görülür:

Bu karanlık ve kasvetli dünya, nihayet doğu ufkunda gülümsedi: Yüzen, uçan ve yürüyen, acı çeken, sevinen ve ölümü bekleyen her mahlûkun beklediği Mesih artık gelmiş, hayat veren ışınlarıyla dokunduğu tabiatı uyandırıyor, hüznü ve yeisi kovup sevinç ve coşku saçıyor, körlerin gözünü açarak hastaları iyileştiriyordu. Işığın ve mutluluğun saltanatı böylece başlayınca, şarkılarında bu mesih’in görkem ve ihtişamını anlatsınlar diye, Tabiat Ana bütün kuşlarını gökyüzüne saldı (EH: 34).

Yine *Amat*’ta “İsa Peygamber’in de mesleği olan marangozluğa çok düşkün olan” (A: 48) adamdan bahsedilir. İsa Peygamber’in marangozluk mesleği yaptığı *Yeni Ahit*’te de geçmektedir. Ayrıca romanda Hamamcı Musa Efendi’nin sözleriyle Hz. İsa’nın marangoz olduğuna dair bilgi ikinci kez hatırlatılmaktadır.

Metinde “ruh” üzerine söylenen rivayetlerde İsa Peygamber’in “su üzerinde yürüyebilme” mucizesine de atıfta bulunmaktadır: “Tâbir-i caizse ruh bedeni hafifletirmiş. İsa Peygamber gibi su üzerinde yürüyebilmek için fazlasıyla hafif ve kutsal olmak gerekir herhalde” (A: 92).

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’ndeki “Hırsızın Aşkı” hikâyesinde ise, ailedeki büyük dedenin sandığında muhafaza edilen çalıntı mallardan biri “Acı Yolu’nda çarmıhını taşıdığı sırada İsa Peygamber’in koynundan aşırılan kupa”dır (EH: 191). İsa’nın taşıdığı “kutsal kâse” sembolüyle hikâyede “sülalenin aslında ne kadar köklü ve asil olduğu”na kanıt gösterilir.

Puslu Kıtalar Atlası’nda İsa’nın annesi “Meryem”den de bahsedilir. Vardapet, Bünyamin’le çıkacakları tehlikeli sefer öncesi, Meryem Ana tasvirinde bir mum yakıp diz çökerek sabaha kadar dua eder (PKA: 78). Bu, Vardapet’in

Hıristiyan olduğunun vurgusunu yaparken, Hıristiyanlıktaki ibadet şekline de dikkat çekmektedir.

Amat'ta geçen tellak Ohannes de, *İncil*'de İsa'yı vaftiz eden Yahya'nın karşılığıdır. *İncil*'deki Yahya ile romandaki Ohannes birbirine benzer eylemlerde bulunurlar. İsa'yı suyla vaftiz eden Yahya gibi Ohannes de Nuh Usta'yı Cadıkazık Hamamı'nda yıkar. Ohannes'in "seni peder, velet ve şu elimdeki mukaddes ispiro adına vaftiz ediyorum!" (A: 16) diyerek Nuh Usta'nın başından aşağı üç tas kaynar suyu boca etmesi, "Vaftizci Yahya"nın Hz. İsa'yı vaftiz etmesinin parodisi olarak aktarılmıştır. Hıristiyan teslis inancının temeli olan "Baba – Oğul - Kutsal Ruh" üçlemesi de romanda "Peder – Velet - Mukaddes İspiro" olarak dönüştürülmüştür. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki "Ezine Canavarı" hikâyesinde Nafîle Kalfa tarafından Ayvaz Bey'in evine gönderilen tellağın adı da Yahya'dır. Damat adaylarından en büyüğü "kurbanlık koyun gibi gelip tabureye oturduğu vakit, kazanda cehennemi bir şekilde fokurdayan kaynar sudan bir tas alan tellak, damat adayının başından aşağı boca edip zavallının cildini haşla[r]. En son üç ay önce hamama giden oğlan, Yahya tarafından böylece vaftiz edilmiş ol[ur]" (EH: 170).

Peygamberler içinde "Hz. Muhammed" de romanlara ilham kaynağı olmuştur. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde "Hazreti Peygamber'in doğumu ile artık hiçbir sihir[in] tutmaz ol[duğu]" (EH: 41) inancı, metinde İslam peygamberinin vasıflarına gönderme yapılarak kullanılır. Hz. Muhammed'in menkıbelerinden biri olan ve doğumuyla dünyada meydana gelen olağanüstü değişimlere atıfta bulunularak romanda, Peygamber öncesi dönemlere ait efsunlu yazıların, sihirli mekânların kudreti anıştırılır.

"Bir Hac Ziyareti" hikâyesinde ise Zekeriya Dede tarafından Hinduzim'in "Veda" kutsal metinlerinin "Hazreti Peygamber'in Vedâ Hutbesi" olarak algılanması, hem bu ihtiyarın bakış açısını göstermesi hem de mizah yaratması bakımından önemlidir. Sözü edilen "Veda Hutbesi" 632 yılında İslam Peygamberi Hz. Muhammed tarafından yüz bini aşkın müslümana hitap edilen bir dinî metindir. Kâbe'ye hacı olmaya giderken kendisini Hindistan'da bulan ve gördüğü her türlü dinî ögeyi Hinduizm yerine İslam dini içinde yorumlayan Zekeriya Dede, yaptığı davranışlar ve söylediği sözlerle mizahidir.

Romanlarda, İslam inancında dört halifeden biri olan “Hz. Ali” ve onun kılıcı çift çatalı “Zülfikâr” üzerine yapılan göndermeler de bir hayli fazladır. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda kıraathanelerde taşmektep hocalarının okudukları kahramanlık hikâyelerinden biri de “Hazreti Ali”ye aittir (PKA: 58). *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde Aptülzeyyat “sevdiğine erişip onu kiraz dudaklarından bir öpmek için ‘Yâ Ali! Yâ Hasan! Yâ Hüseyin!’ diye nida ederek kıza doğru koş[ar]” (EH: 99). Zülfikâr ise kaynaklarda Hz. Muhammed’in Bedir Savaşı’nda ganimet olarak aldığı ve Uhud Savaşı yapılırken savaş sırasında kılıcı kırılan Ali’ye verdiği kılıç olarak geçmektedir (Yıldırım, 2008: 750). Kimi rivayetlere göre de Zülfikâr, Cebrail tarafından gökyüzünden indirilmiştir. Hz. Ali’nin bu ünlü kılıcı ve onun üzerine şekillenen rivayetler *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Ezine Canavari” hikâyesinde benzetme unsuru olarak kullanılır. Lezzetli bir yemeğin püf noktasını bir sır gibi saklayan ev kadınlarının, bu esrarı “tıpkı zülfikârın sırrı gibi” (EH: 142) yediden yetmişe bütün aile kadınlarına aktarmalarıyla bir “kıvanç ve iftihar vesilesi” hâline dönüştürmeleri mizahi bir söylemle dile getirilir.

“Hz. Hızır” ve “Hz. İlyas” da metinlerarasılık bağlamında adı geçen kutsal kişilerdendir. Hızır ve İlyas’ın birbirleriyle ilişkilendirilmesini Hançerlioğlu şöyle aktarır:

İslam inançlarında Hızır ermiştir, tanrı tarafından Müslümanlığı korumakla görevlendirilmiştir, Kudüs’te oturur, ama istediği anda istediği yerde görünebilir. Kimi anlatımlarda İlyas’la kardeştir, biri karada öbürü denizde Müslümanların koruyucusudur. [İlyas] *Hızır* tasarımıyla ilişkilidir, her yıl baharda 6 mayıs günü onun Hızır’la buluşması kutlanır. Bu güne *Hızır ve İlyas* (Hıdırellez) günü denir (Hançerlioğlu, 1975: 241, 266).

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’nde gözünü şehvet bürümüş palabıyıklı yiğitten kaçan Aptülzeyyat’ın “Üçler, yediler, kırklar, evliyalar ve nebîler aşkına! Yâ Hızır! Yâ İlyas! Yetiş! Medet, aman!” (EH: 100) şeklindeki haykırışında, başı sıkışanların yardımına koştuğuna inanılan Hz. Hızır ve Hz. İlyas’a gönderme vardır.

Melekler, şeytanlar, cinler ve önemli yaratıklar da metinlerarasılık bağlamında söz konusu edilir. Romanlarda yer alan kutsal varlıklardan biri de dört büyük melekten biri kabul edilen “İsrafil”dir. Kutsal metinlerde kıyametin kopacağını haber vermek üzere üfleyeceği sûr adı verilen boru ile birlikte tasvir edilir. *Kur’an-ı Kerim*’in Zümer Sûresi’nin 68. ayetinde “Sûr-i İsrafil” şöyle anlatılır:

Sûr'a üflenir ve Allah'ın dilediği kimseler dışında göklerdeki herkes ve yerdeki herkes ölür. Sonra ona bir daha üflenir, bir de bakarsın onlar kalkmış bekliyorlar (Altuntaş, Şahin, 2008: 507).

Amat'ta tersane halkının "Eşek İsrafil" diye çağırdığı 14 yaşındaki aylakçı da kutsal metinlerdeki İsrafil meleğinin parodisi olarak kullanılmıştır. "Eşek" ön adını almasının da işlevsel bir yanı olduğu görülmektedir. Eşek İsrafil'in gemiye binışıyle Nuh Peygamber üzerine anlatılan rivayetlerde geçen şeytanın Nuh'un gemisine binmesi arasında koşutluk kurulmuştur. Romanda gemiye binmekte direnen Eşek İsrafil'e Nuh Usta'nın elinden tutarak "Gel ya mübarek!" (A: 19) demesiyle onu ikna etmesi ve Eşek İsrafil'in kuşağına tutunan 40-50 yaşlarındaki iri yapılı, siyah kaput giymiş Süleyman Reis'in gemiye binmesi, gelenekteki anlatılarda eşeğin kuyruğuna tutunarak gemiye giren şeytanın hikâyesiyle benzerlik taşır. Romandaki "Eşek İsrafil" in lakabının anlam alanı da böylelikle genişler. Gelenekteki hikâye şöyledir:

Nuh peygamber, tufandan kurtaracağı hayvanları, gir, diye işaret ederek gemisine alırdı. Nöbet eşeğe gelince ona da işaret etti. Eşek girmek istedi. İblis, kuyruğuna yapışarak onu girmekten alıkoydu. Nuh tekrar emretti. İblis, yine eşeğin kuyruğunu çekerek onu bırakmadı. Nuh bu defa: (yâ melûn girsene) deyince, eşek girdi. Eşeğin kuyruğuna yapışan İblis de beraber içeri girmiş oldu. Biraz sonra Nuh, İblis'i gemi içinde görünce, (yâ melûn gemiye kimin izniyle girdin) dedi. İblis: (eşeğe gir dediğin zaman, ya melûn diye hitap ettin. Ben de o sırada eşeğin kuyruğuna yapışmıştım. Allah'ın kulları içinde benden başka melûn olmadığından bu emir bana aitti. Ben de girdim) cevabını verdi (Levend, 1984: 109-110).

Eşek İsrafil, teyakkuz durumunda çalınması gereken pirinç boruyu çalabilen yegâne kişi olarak kutsal metinlerde geçen kıyamet günü sûru üflemele görevli İsrafil meleğinin metindeki parodisidir.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki "Dünya Tarihi" hikâyesinde ise, Aptülzeyyat'ın rüyasına giren ak sakallı dedenin direktifi doğrultusunda fakir fukaraya verilen sadaka muhasebeci tarafından gider defterine yazılırken, "Aptülzeyyat'ın sağ omuzundaki melek de boş durmuyordu. Sevapları bir bir defterine düşmekle mükellef olan bu melek fasılasız çalışırken, adamın sol omuzundaki günah yazıcı melek de, artık ilham gelmediğinden midir, sıkıntıdan esneyip duruyordu" (EH: 96). Hikâyede sözü edilen melekler "Hafaza melekleri" olarak da bilinen, kişinin günahlarını ve sevaplarını kayıt altına tutma görevinde olan meleklerdir. Bunlar insanların sağ omzunda oturup

sevaplarını yazan “Rakîp”le sol omzunda oturup günahlarını yazan “Atîd”dir (Hançerlioğlu, 1975: 397). Metin And, Hafaza melekleri hakkında şu bilgileri verir:

Bunlara *Kirâmen Kâtibin* ya da *Hıfz* melekleri de denilir. Bunlar kulların yaptıklarını, kalplerinden geçenleri bilir. Hıfz melekleri iki tanedir. Birincisi kişinin sağ yanındaki iyilikleri, ikincisi sol yanındaki kötülükleri yazar. Sağdaki melek kişinin yedi saat içinde tövbe edeceği düşüncesiyle soldakine bu süre geçmeden yazdırmaz. Bu meleklerin sayısı yorumculara göre değişir. Bir de sağdaki meleğin yanında üçüncü bir melek elindeki nûrdan bir mızrakla sağdaki meleği cinlerin kötülüğüne karşı korur (And, 2010: 278).

Gözle görülmeyen, nurdan varlıklar olarak bilinen meleklerin hikâyede cisimleşmeleri ve roman kişisiyle söyleşmeleri anlatıcı/yazarın iradesiyle gerçekleşir. Kişileştirilen bu meleklerle çeşitli duygusal tepkiler de atfedilmiştir. Hatta sevap ve günahlarını kaydettikleri kula, nasihat verme, telkinde bulunma gibi hikâyenin seyrini değiştirecek davranışlarla da işlevsel kullanıldıkları görülmektedir:

Para çuvalında kala kala üç altın kalmıştı. Tüccar bu parayı çıkarıp son kişiye tam veriyordu ki, bir meleğin sesini sağ kulağında işitti. Melek, “Ey Aptülzeyyat! Hayırlı işlerini yazmaktan sevap defterinde artık boş sayfa kalmamıştır. Sen kalkıp o üç altını bu muhtaca ihsan eylersen sevabını deftere düşemeyeceğim. İyisi mi, sen üç altını koynunda bir yere sıkıştır; bakarsın ileride bir gün lazım olur,” diyordu (EH: 96).

Bozguncu, kargaşa çıkarıcı, kötücül kimliğiyle kovulmuş melek “Şeytan” da özellikle *Amat*’ta işlevsel kullanılmıştır. Yunanca “Diabolos”tan bozma “Diyavol Paşa”, dış görünüşü, hâl ve hareketleri itibarıyla *Amat*’ta Şeytan suretinin temsilidir. Yezidilikte kutsal kabul edilen “tavus kuşu” Şeytan’ın önemli temsili figürlerinden biridir. Kaptan Diyavol Paşa’nın kamarasındaki “üzerine bir tavus kuşu motifi nakşedilmiş kırmızı bir yorgan”ın (A: 25) yanı sıra “kara çerçeveli bir boy aynası”nın varlığı da Şeytan’ı akla getirmektedir. Diyavol da şeytani özellikleriyle “zamanı geri alma yeteneğine sahipti[r]. Bu hüner ona geçmişe dönerek, işlemiş olduğu günahları bir daha işlememesi için bir rahmet olarak verilmişti[r]. Fakat o, kendisine verilen her fırsat gibi bunu da kötüye kullanmıştı[r]” (A: 231). Şeytani varlığıyla Diyavol da insanları oyuna getirmeye çalışır. Zamanı geri alma yetisiyle Süleyman Reis tarafından yediği kurşunlardan kurtulacak ve ölümsüz olduğunu iddia ederek herkesi oyuna getirecektir.

Romanlarda Şeytan figürüyle, farklı isimler altında da karşılaşılmaktadır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda "Sabahın Oğlu" adıyla anılan Şeytan³⁶, romanın başındaki *Eski Ahit*'ten alıntılanan "İşaya 14: 12" bölümündeki şekliyle tasvir edilmektedir. Roman- da Ebrehe'nin anlattığı hikâyeye göre, dünya hiçlikten yaratılırken, hiçliğin öteki adı olan boşluktan bir parça artmıştır. Bu parça ikiye bölünerek biri, boşluktan düşler yaratması için âdemoğluna, diğeri ise "düşmanına bağışlanan hediye kiskanana Sabahın Oğlu"na verilmiştir. Fakat o, düşler yaratmak yerine, kendine verilen boşluktan bir para yapmış ve üzerine kendi suretini darbetmiştir (PKA: 200). Varlığının bir uzantısı olan bu parayı dünyaya yaydıktan sonra dünyadaki her şeyi satın almaya başlayan Sabahın Oğlu, âdemoğullarının o güne kadar zevkle seyrettiği dünyayı ve onun içindekileri bu para karşılığı tek tek satmalarını beklemeye koyulur (PKA: 201). Ebrehe'nin romanda arzu nesnesi hâline dönüştürdüğü ve elde ettiğinde sonsuz iktidara ulaşmasını sağlayacağı "kara para", hikâyede anlatılan ve Sabahın Oğlu namıyla sözü geçen kötücül varlığın bir sembolü olarak yeryüzündeki kibrine ve hırsına yenik düşen ve Tanrılığa özenen insanoğlunun –özelde Ebrehe'nin- sonunda Sabahın Oğlu gibi lanetleneneğine işaret etmektedir. Dünyadaki güç ve iktidara ulaşmanın vasıtalarından biri olarak "para", romanda yaşam standartlarını yükselttiği kadar hırsları ve tutkuları da körükleyen bir nesne olarak sunulmuştur. Kibir, hile ve hasisliği de beraberinde getiren bu maddi kazanç, değerler dizgesinde Şeytan'la özdeşleştirilmiştir. Ebrehe'nin hikâyesini dinledikten sonra elindeki mıknatıslı kara parayı hatırlayan Bünyamin, demir tozlarını bir kâğıda yaydıktan sonra parayı kâğıdın altına tuttuğunda, mıknatısiyetle oluşan çizgilerin "iblis aleyhlananın tuğrası"na ait olduğunu görecektir (PKA: 202).

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki "Dünya Tarihi" hikâyesinde ise, Zerdüşler'in iki tanrısından kötülüğü temsil eden "Ehremen" ya da "Ehrimen" ile iyiliği temsil eden "Hürmüz", saatçinin iki kızının temsilinde sunulur. Salih'in âşık olduğu ve kızın babasının öne sürdüğü şartın yerine getirilmesiyle sonunda evlendiği "Hürmüz"de kötülüğün ve hırsın zerresi bile yoktur. Bunun delili olarak da "ermişlerden sonra Tanrı'ya en yakın varlıklar olan hayvanlar"ın, yani "asırlardan bu yana zalim insanlara av ve yem oldukları için onlardan kaçan ceylanlar, güvercinler, keklikler ve daha bir nice cins mahlûkat"ın Hürmüz'deki iyiliği ve güzelliği açıkça gördüklerinden,

³⁶ *Kitab-ı Mukaddes*'te "Sabah Yıldızı" anlamındaki Latince adı "Lucifer"dir.

yanına kadar sokulup onunla âdetâ hasbıhal etmek istemeleri gösterilir (EH: 112). Tanrı tarafından Hürmüz'ün “daha büyük bir aşka lâıyk olduğuna” karar verildiğinde, bir gece uzak okyanuslardan esen bir rüzgârın etkisiyle narin bedeni yatağa düşer. Ölüm döşeğinde hassas ruhu bedeninden ayrılırken bir yandan da güzel sesiyle içli bir şarkı söylemektedir. Feyyuz'un evlendiği küçük kardeş “Ehriban” ise aynada aksini gördüğü erkek kardeşi “Azazil” ile birlikte kötü işler yapmış; bilgelik tutkusuna kapılan Feyyuz'u kandırarak Azazil'in cehennemine göçmesine yol açmış; zulümleri, cinayetleri, zorbalıkları, alçakça ve sefil hayatlarıyla Feyyuz'dan olma yedi oğlu dünyaya getirmiş, ardından evlendiği ikinci kocası Salih'ten olma yapışik ikizleri doğurmuştur. Hikâyede adı geçen “Azazil” ise Yezidilik'te Melek Tavus'u simgeleyen Şeytan'ın diğer bir adıdır. İbranicede “Tanrı'nın kuvvetlendirdiği” anlamına gelen Azazil, Yahudi kaynaklarına göre, sahip olduğu yüce makamları kötü davranışları nedeniyle kaybetmiş bir melektir (Yıldırım, 2006: 119). Kötülük ve karanlıkların temsilcisi olan Azazil, bu hikâyede de “ayna” tasviriyle betimlenir. Azazil'in aynalara düşkünlüğü Tanrı'ya başkaldıran şeytanın kibrine de işaret eder. Hikâyede kız kardeşi Ehriban ile yaptığı kötü işler dolayısıyla babası tarafından Acıpayam'a sürülen ve serseriler, seyyahlar gibi dolaşıp duran Azazil'in tek zaafi aynalardır, çünkü o kendi aksine hayrandır. Azazil bu özelliğiyle Yunan mitindeki suda gördüğü kendi güzelliğine âşık olan Narkissos'la da ilişkilendirilebilir. Azazil'in, Feyyuz'un hazırladığı endam aynasında aksini seyredişi alaysı bir dönüştürüme uğrar, parodi yaratır:

Doğrusunu söylemek gerekirse onun güzel değil, olsa olsa süslü olduğu söylenebilirdi. Üstüne görkemli bir lacivert takım elbise çekmiş, ipek gömleğinin yakasına da armut ve yıldırım desenli bir boyunbağı bağlamıştı ki, bunlar da yasak meyva ile ilâhî gazabın timsali olsalar gerekti. [G]elgelelim saçını öyle fiyakalı taramıştı ki, şakaklarından inip kulaklarını örten ve ensesini kaplayan lüleler görenin aklını başından alırdı. Lülelere diyecek yoktu ama, karmaşıklığa tahammül edemediğinden, belki de sadece şekil kaygısıyla, dağılmasın diye suyla taradığı saçını üstten ve yandan bastırıp kafasına iyice yapıştırmış, bu haliyle sanki inek yalamışa döndürmüştü. İşaret parmağında elmaslı zümrütlü, som altından bir şövalye yüzüğü vardı, öyle ki, altına ve elmasa değer verenler, böyle bir yüzük olduktan sonra bu parmağın gösterdiği her yere gidebilirlerdi. İşte Azazil, bunca alengir ve taфра ile gelip aynanın önünde durduktan sonra, sağa doğru şöyle bir dönüp omuz üzerinden kendisini süzdü. Ardından, bu kez sola dönüp ihtişamını doya doya seyretti. Fakat bu esnada sırtında bir toz zerresi farketmiş olacak ki, ceketinin cebinden ipek bir mendil çıkarıp silkeleyerek bu kusuru giderdi. Solgun ayışığı altında lalettâyin bir hatayı bile

farkedebildiğine göre, görkemini ve süsünü hayli derinden ve yürekten idrak edip ondan adamakıllı kıvanç duyuyor olmalıydı. Zaten bu, koltuklarının kabarmasından ve göğsünün şişmesinden de belliydi. Ne var ki alabildiğine kasılma ve şişinmesi sonucu ceketini, omuzunun arkasında bir yerde pot yaptığından, yüzünü ekşitip aynaya dönerek avucuyla usulca vura vura kabarıklığı giderdi. Bu iş bitince yine mendilini çıkarıp koparmak istermiş gibi iki eliyle uçlarından tuttu ve ayağını bir taşa bastıktan sonra eğilerek, pabuçlarını mendille parlatmaya koyuldu. İyice parıldasın diye bazan köseleye tükürüyordu. Fakat sonlara doğru tükürmek yerine hohlamaya başladı. Parlatma bitince ayna karşısında bir iki adım gerileyip pabuçlarını önden ve yandan seyretti. Gerçi her şey tamam gibiydi ama, aksilik sonucu tam bu sırada esen bir yel, saçının şeklini bozdu. Böylece Azazil, pantolon cebinden tarağını çıkarıp saçlarını baştan taramak zorunda kaldı. Soldan ayırıp önce yanlara, sonra şakaklardan geriye doğru taradı. Cebinden küçük bir ayna çıkarıp başının gerisine tuttu ve bu şekilde endam aynasından, o muhteşem top ensesini doyasıya seyretti (EH: 107-109).

Azazil'in şeytani vasfını betimleyen bir diğer kullanım da onun babası tarafından evden kovulduğunda, Acıpayam'ın çöplüğü olan Hinnom'da yaşamasıdır. "Cehennem" sözcüğünün İbranicedeki şekli olan "Ge-Hinnom"la (cehennem vadisi) birlikte düşünüldüğünde, Azazil'in ait olduğu yer de pekiştirilmiş olur.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki "Şarap ve Ekmek" hikâyesinde ise, Şeytan figürü "tımsah derisi iki renk ayakkabılı, kaşmir ceketli, geniş kenarlı devetüyü şapkalı" melun bir yaratık olarak görülür. Kırmızı Başlıklı Kız masalındaki "kurt"un karşılığı olarak kurgulanan bu yaratık, şöhrete ve itibara aç olduğu için ve insanların görünüşüne aldanıp kendisine saygı duysunlar diye bu kadar süslü giyindiğini; bilgiye aç olduğu için ve üstüne vazife olmayan şeyleri kurcalayıp öğrenmek için de koltuğunun altında kocaman, kalın kitaplar taşıdığını söylemektedir (EH: 213). Bu melun yaratık, cennet vaadiyle kandırdığı Bestenur'un çocukluk cennetinden çıkıp artık iyi nedir, kötü nedir bilmesine de yol açacaktır (EH: 214). Burada Şeytan'ın cennet bahçesinden kovulmalarına ve iyi ile kötüyü bilmelerine neden olduğu Âdem ve Havva'ya da gönderme vardır. Bestenur, Şeytan'ın sözlerine kanarak kendisine yasak edilen ekmeği ve üzüm suyunu yiyip içmiştir. Şeytan hikâyenin sonunda Bestenur'un cennete yükselirken babasının da kendisiyle gelebilmesi için sıkı bir diyete soktuğu babasını kandıracaktır. Bir anlık gaflete düşen babası, şeytanın kendisi için hazırladığı tas kebabını mideye indirdiği için Bestenur ile cennete yükselemeyecektir.

Suskunlar'daki Şeytan'ın temsilcisi ise, olağandışı fiziksel görünüşü ve bedeninde yaşayan yılan ile "Tağut"tur. Tağut, "taş, ağaç veya değişik maddelerden ya-

pılmış ve üstün güçler taşıdıklarına inanılarak tapınılan tanrıların tamamı; tapınılan güneş, ay, yıldızlar, ateş, değişik doğa güçleri, [A]llah dışında tanrı olarak kabul edilen şey” (Yıldırım, 2006: 673) olarak tanımlanmaktadır. Metin And’ın verdiği bilgiye göre de “Kur’ân’da kimi ayette puta taparlık döneminden kalma putlarla şeytan arasında bir ilişki kurulur. Bu putlardan biri Tağut’tur. Şeytanla, büyücüyle eş anlamda kullanılır” (And, 2010: 285). Romanda olağanüstü nitelikleriyle fantastik bir figür olarak çizilen Tağut, geleneksel inanışa benzer şekilde yeryüzünde hayatını kendisine adayan -Cüce Efendi gibi- kullar edinir. Rafael’in lanetli evinden çıkan uğursuz musiki ile çembalo üstadı Cüce Efendi’yi büyüleyen ve kendine çeken Tağut, onu Tanrı’nın romandaki temsili Muhteşem Neyzen Bâtın’a açtığı savaşta piyon olarak kullanır. Romanın sonunda Yedikule kâhininin kehanet aynasına bakmasıyla, onun insanoğluna ve Tanrı’ya açtığı savaşta bir kez daha hezimete uğradığı, öfkeden kapkara bir aleve dönüşerek karanlıklar arasında kaybolup gittiği iletilir (S: 266).

“Yecüc ve Mecüc” kavimlerinden de *Puslu Kıtalar Atlası*’nda bahsedilmektedir. *Kur’an-ı Kerim*’de de adları geçen, bozgunculuk çıkarıp çevre kavimlere eziyet eden ve kıyamet alametlerinden sayılan (Yıldırım, 2008: 720) Yecüc ve Mecüc kabileleri, *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki “Yecüc ve Mecüc diyarından alınan envai çeşit baharat, Hint kumaşları, Suriye armutları ve paha biçilmez Musul tülbentleriyle yüklü develerin sahipleri, uzakta bu kasabanın ışıklarını görünce eşkiya görmüş gibi titrer, ama bir yandan da yürekleri cız ederdi” (PKA: 155) söylemi ile kumarbaz bir kasaba olan Girdbad’ın nitelikleri pekiştirilmektedir.

İri cüsseli bir yaratık olarak tasavvur edilen ve kıyamet alametlerinden biri olarak ortaya çıkacağına inanılan “Dabbetü’l-Arz” (Yıldırım, 2008: 225) ise, *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Ebrehe’nin söylemine yansımaktadır. Kehanet aynasında kıyametin yaklaştığı haberini alan Ebrehe, Bünyamin’e kıyamet alametlerini sayıp dökerken “Dabbetü’l-Arz”dan da bahseder:

Aynada şimdi, kıyametten bir yıl önce, yedinci dolunayda Mehdî’nin geleceği yazılı. Bir yıl sonra dünya yokolacak. Mehdi gelecek, Dabbetü’l Arz yerin altından çıkacak, günahkârlar cezalandırılacak, ekinler kuruyacak, gökleri ateş bulutları kaplayacak, denizler çekilecek, yüzen, yürüyen ve uçan her şey ölecek. Dünyadan geriye hiçbir şey kalmayacak (PKA: 179).

Kıyamet alametleri arasında sayılan “Deccal” de Ebrehe’nin beklediği ve korku ögesi hâline getirdiği Mesih’in betimlenmesinde kullanılan bir araca dönüşür.

Deccal'in kıyametin arifesinde, beklenen Mehdi'den önce ortaya çıkararak kırk gün ya da kırk yıl içinde dünyayı küfür ve zulümle dolduracağı, ardından da Mehdi'nin gelerek onun kötülüklerini ortadan kaldırıp dünyaya adalet getireceği yönündeki inanış (Yıldırım, 2008: 236) benzer şekilde tasvir edilerek, romandaki Ebrehe'nin halet-i ruhiyesini de pekiştirir:

Kurtubî'nin tezkiresinde Mağrip illerinden çıkıp geleceği bildirilen, hilye-i şerifi bütün alimlerce malum Mehdî'yi, Kıyametin o yetmiş küsur alametinden birini, Deccal'ın bayrağı altında toplanan kâfirler ve aklı çelinmişlerle savaşıp onları yenecek olan o kurtarıcıyı, Kehanet Aynası'nın gösterdiğine göre Hesap Gününden bir yıl önce ve yedinci dolunayda kente batı kapısından girecek olan o Büyük İnfazcıyı bekleyen Ebrehe, aşağılanmanın hem tadını çıkarıp, hem de acısıyla kıvranırken, Kostantiniye akıllara durgunluk veren bir haberle çalkalanıyordu (PKA: 187).

Romanlarda yaptıkları işlerle ve çevrelerine topladıkları müritlerle zamanında ün salmış din adamlarından da bahsedilir. *Amat*'ta romanın başında ve sonunda bahsi geçen Galatalı hekim Avram Efendi'nin "Sabatay Sevi"nin müritlerinden biri olduğu söylenir (A: 230). "Sabatay Sevi" (d. 1626 – ö. 1676), 17. yüzyılda İzmir'de doğmuş ve yirmi iki yaşında Mesihlik iddiasında bulunmuş Musevi bir din adamıdır. Mahkemeye çıkarılıp istemeyerek Müslüman olmuştur. Çevresinde pek çok taraftar toplamış, Sabetaycılık adı ile bilinen sosyal hareketin başında yer almıştır (Gövsa, 2000). Romanın başında deli marangozu gören kayıkçının yuvalarından fırlamış gözlerini yerine yerleştiren ve romanın sonunda "AMAT" adının anlamı konusunda beyanda bulunup bir de anekdot anlatan Avram Efendi'nin Sabetaycılardan biri olması, 1670'li yıllarda geçen romanın tüm Yahudiler arasında yankı uyandıran Sabetaycılık mezhebiyle aynı yıllara tarihlenmesinin bir sonucu olarak anlamlıdır. Anar, resmî tarihte ortaya çıkmış yeni oluşumları anlatı içine yerleştirerek bu tarih malzemesinden hareketle metnine açılım sağlar.

İslam tasavvufunun önemli temsilcilerinden "Mevlana" ve onun *Mesnevi*'si de *Suskunlar* romanında işlevsel kullanılır. Roman, Mevlana'nın *Mesnevi*'sinden alıntılanan "Kulak eğer gerçeği anlarsa gözdür" (S: 7) sözüyle açılır. İlahî hakikat ve musikinin tasavvufla olan ilişkisi üzerine kurulu romanda Mevlana'dan alıntılanan sözler, ilahî ve romansal hakikatin sırrına vâkıf olanlarca romanın sonunda tecrübe edilir. "Gözün görevinin görmek değil, hakikati görmek olduğunu söyleyen âlim aklına geldi. Hakikati gören gözün başka hiçbir şey görmesine gerek yoktu. Yedikule

Kâhini'nin yegâne gözüne de bu şekilde perde indi. [T]ıpkı sessizliği dinleyen Eflatun gibi, kâhin de sustu. Belki de susmak, gerçeği anlatmanın tek yoluydu" (S: 268-269) satırlarıyla kendi üzerine kapanan roman, çemberi tamamlar ve "devr"³⁷ eder.

Asya'daki çeşitli Türk, Moğol ve Tunguz halklarının tarihinde ve kültüründe önemli bir yer tutan Şamanizm inanışında, ayinleri yöneten, iyi ve kötü ruhlarla ilişki kurduğuna, bu yolla hastaları iyi ettiğine inanılan "Şaman"lar da çeşitli vesilelerle romanlarda yer alır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki "Ezine Canavarı" hikâyesinde, evlerinde temizliğe girişen Hamiyet ve kızlarının bir nevesimden akıp giden kirli suyu gördüklerinde "tıpkı cinlerle münasebete giren şamanlar gibi" (EH: 147) kendilerinden geçmeleri, yapılan işin onlar için ne kadar mühim olduğunun ve bunu bir ayin havasına nasıl büründürdüklerinin mizahi bir yorumudur.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki "Bir Hac Ziyareti" hikâyesinde, bir kasaba öğretmenine ait olan ve köyün genç imamı tarafından bulunan "Medeniyet Tarihi" eserinin "Uzak Doğu Medeniyetleri" hakkındaki cildinde "Gothama'nın resmi" yer almaktadır. M. Ö. 563-483 arasında Hindistan'da yaşadığı tahmin edilen "Gautama Buddha" Budizm'in kurucusudur. Budistler tarafından tüm dünyada "Buda" olarak kabul edilir. Kaya'nın verdiği bilgiye göre Buda, dünya yaşamının canlılar için büyük ve zahmetli bir yük olduğunu, bu yükün acı verdiğini belirtmiş, yaşamdaki asıl amacın bu acıdan kurtulmak olduğunu ileri sürmüştür. Bunun için izlenmesi gereken yol "Dharma" yoludur. Bu yolun sonunda kişi "Nirvana"ya ulaşır ve her türlü bağdan kurtularak bütünüyle özgür olur (Kaya, 1999: 20-21). "Üzerinde bir harmani, bağdaş kurmuş, elleri dizlerinde tefekküre dalan bir bilge heykelinin fotoğrafı"ını gören İlimdâr, heykelin yüzündeki gülümsemeyi garip bulsa da sanki büyülenmiş gibidir, gün batana dek resimden gözünü ayırmaz (EH: 60). "Haylaz", "ısyankâr", "ıslık çalan", "hora tepen" köy imamı İlimdâr'ın "hayata bakışının değişmesinde", "gitgide sakin mizaçlı, yumuşak tabiatlı ve mütevazı biri" olmasında katkısı olan Buda heykelinin en bilinen tasvirlerinden biri romanda işlevsel kullanılmıştır. Hikâyede Hindistan'a doğru yola çıkan üç hacıdan bir tek kurt oğlanın "Nur Ana"ya yani "Nirvana"

³⁷ "Devr/Devir" sözcüğü, romanın başı ve sonunun birleşmesiyle "Dönüş, bir eksen veya yörünge üzerinde düzenli dönme" anlamını karşıladığı gibi, "Mevlevilikte döne döne yapılan ayin, semâ" ve "Bir"den gelen (sudur, zuhur) *çok*'un tekrar ona dönüşü; bir şeyin aslına rücu etmesi" (Uludağ, 2002: 105) karşılıklarıyla romandaki biçimsel yapının içerikle olan ilgisini daha anlamlı hâle getirmektedir.

ya ulaşması, Buda felsefesindeki en üst mertebeye eriştiğinin bir göstergesi olarak hem ironi hem parodi yaratır.

Romanlarda kutsallık atfedilen kimi nesnelere de işlevsel kullanılmıştır. Kâbe'nin duvarında bulunan ve hacılar tarafından dokunulmak istenen ya da uzaktan selamlanan taş olan "Hacerü'l-Esved" bunlardan biridir. Rivayete göre İbrahim ve İsmail peygamberler Kâbe'yi yaptıklarında çatısı yoktur. Bu taş Allah tarafından gönderilmiş ve Kâbe'nin duvarına konulmuştur. Bir başka inanışa göre de Hacerü'l-Esved cennetten gönderilmiş yakuttur. Dokunanlar her hastalıktan kurtulur (Yıldırım, 2008: 347). *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki "Hırsızın Aşkı" hikâyesinde, büyük dedenin sandığında muhafaza edilen çalıntı mallardan biri "aileden bir hırsızın Hac farızası nedeniyle Mekke'ye gittiği sırada Hacerü'l-Esved'den kaşla göz arasında kopardığı paha biçilmez taş parçası"dır (EH: 191-192). Bu örnek, hikâyede sülalenin aslında ne kadar köklü ve asil olduğunun kanıtlarından biri olarak gösterilir.

Romanlarda efsanevi kişiler, yaratıklar, devler, efsanevi hayvanlar, destanlar, masallar, halk hikâyeleri ve farklı kültürlerin mitleri de işlevsel kullanılır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda kıraathanelerde taşmektep hocalarının okudukları kahramanlık hikâyelerinden biri "Battal Gazi"ye aittir (PKA: 58). Türk anlatı geleneğinin zengin örneklerinden biri olan "Ferhat ile Şirin" de bu kez absürd bir kuruluşla metne yerleştirilen ve dolaylı yoldan sezdirilen bir hikâye olarak işlevsel kullanılır. Romanda uykusuzluk illetine tutulan tüccara bir sihirbaz, dünyanın bir yerinde yıllardır uyuyan biri olduğunu ve onu bulup uyandırmayı başarabildiği takdirde uykusuzluktan kurtulacağını salık verir. Buna göre söz konusu uyuyan evliya, geleneksel hikâyedeki Ferhat'la özdeşleşen, kendisine verilen zor görevi başarıp muradına erince yorgunluktan yatakta sızıp kalan ve yıllardır uyuyan kişidir. Hikâye kahramanının akıbetinin gelenekteki şeklinden farklı bir kurguyla dile getirilmesi mizah yaratmaktadır:

Söz konusu evliya yıllar önce bir kıza âşık olup onu babasından isteten bir talihsizdi. Kızın hain babası ise ondan, köylerinin doğusunda yükselen devasa dağ kazma kürekle yerle bir etmesini, böylece güneşi iki saat erken doğdurmasını istemiş, bunu yapmaz ya da yapamazsa evladını ona asla vermeyeceğini söylemişti. Sevgi ateşiyle tutuşan zavallı adam ise azmedip gece gündüz kazma sallayarak hain babanın isteğini yerine getirince muradına ermiş ama gerdeğe girer girmez yatakta yorgunluktan sızıp kalmıştı. İşte bu yüzden tam yedi yıldır uyuyordu (PKA: 230).

Puslu Kıtalar Atlası'nda "hececilikten kıraatçiliğe" yükselen Alibaz'ın hocası tarafından rahlesine konulan macera kitabı "Turan kahramanı Efrasiyab"a aittir (PKA: 60). Firdevsi'nin "Şehname"sinde birçok serüveni ve kahramanlıkları anlatılan İranlı mitolojik kahraman "Efrâsiyâb", Türklerin mitolojik kahramanı Alp Er Tunga'yla özdeşleştirilmiştir (Hançerlioğlu, 1975: 159). Nimet Yıldırım ise Efrâsiyâb hakkında şu bilgileri verir:

Avesta'da *Frangrasiyag*, *Frangrasyan*, Pehlevice *Ferâsyāv*, *Ferâsyāk*, *Ferâsyāb*, *Frâsiyāb*, Farsçada *Efrâsiyâb* (*Ferâsiyâb*) olarak geçen bu isim, uzun süre İran padişahlarıyla savaşmış bir Turan padişahıdır ve adı 'korkak kişi' anlamına gelir. Ferîdûn'un üç oğlundan biri olan Tûr'un soyundan gelen Efrâsiyâb'ın babasının adı Peşeng'dir. *Dînkert*'in yedinci kitabında büyücü sıfatıyla birlikte anılır. Avesta'da Efrâsiyâb'la ilgili kısımlarda verilen bilgiler *Şahnâme*'dekilerle uyum içindedir. Efrâsiyâb, Dahhâk ve İskender gibi Ehrimen aracılığıyla ölümsüz olarak yaratılmış, ancak Ahura Mazda ölümsüzlük özelliklerini her üçünden de geri almıştır. [Ş]*ahnâme*'de Efrâsiyâb'ın bir dağın zirvesinde bulunan 'Heng'inden söz edilir. [E]frâsiyâb bu sarayda ölümsüz bir hayata kavuşmak arzusuyla *ferr*: güç, arama hevesindedir. Nâhîd için kurbanlar keserek Ferâhkert denizinde yüzme gücünü kazanır. İran rivayetlerinde Efrâsiyâb bazen de kuraklık ve susuzluk devi olarak tanıtılır. Bu özelliğiyle İran ülkesinden yağmuru esirger, onlara vermez. [E]frâsiyâb *Şahnâme*'de kötü huylu, Ehrimen yanlısı, İran düşmanı yanıyla öne çıksa da o hiçbir zaman Dahhâk gibi kötü adlı ve lanetlenmiş değildir. Padişahlık dönemi, bütün olumsuzluklara rağmen İran için çok yararlı olmuştur. Yapay ırmaklar oluşturmuş, bin çeşme alacak ve gemilerin gidip gelebildikleri kadar genişlikte, Hâmûn gölüne akan yedi ırmak akıtmıştır (2008: 268-271).

Tarihsel kaynaklarda hem olumlu hem olumsuz nitelikleriyle öne çıkan Efrasiyab, taşmektep hocasının çocuklara okuttuğu kitapta, kendisine olağanüstü güçler bahşedilmiş "dünya fatihi" bir kahraman olarak tanıtılır. Taşmektepte okuyan çocukların "düşler[inin] ayrılmaz bir parçası" ve Alibaz'ın yönetiminde çocuklardan oluşan bir ordu kurulmasına ilham kaynağı olan Efrasiyab'ın kahramanlıkları romanda şöyle anlatılır:

Askerleri çölde susuz kalınca onlara yumruk büyüklüğünde birer taşla önünde sıraya girmelerini söylemiş ve her taşı sıkıp suyunu çıkararak bütün adamlarının mataralarını doldurmuştu. Dünyayı fethetmek üzere başkentinden ayrıldığında tam otuz yıl savaşarak bir kentin önüne gelmiş ve hemen muhasara emrini vermişti. Kenti düşürmek için yıllarca savaştıktan sonra ansızın bir haberci çıkagelmiş ve kendi başkentinin yaman bir komutan tarafından fethedilmek üzere olduğunu bildirip hemen yar-

dıma gelmesi gerektiğini söylemişti. Efrasiyab yıllarca süren bir yolculuktan sonra başkentine döndüğünde buranın bir zamanlar muhasara ettiği kent olduğunu görüp, dünyanın yuvarlaklığına hükmetmişti. Zifiri karanlıkta sanki gündüzmüş gibi görebilen oydu. Tan sökümünden gün batımına kadar gözünden bir damla yaş gelmeksizin aralıksız olarak güneşe bakabilen oydu. Ağır bir kılıncı üfleyerek yerinden oynatabilen de yine oydu (PKA: 60).

Olağanüstü nitelikleriyle mektep çocuklarının hafızalarında yer eden Efrasiyab, Arap İhsan'ın yatağanıyla savaş naraları atarak komşu okulun mevzisine yürüyen Alibaz'ın şahsında somutlanır. Kendisine “tek başına bir orduyu kaçıran yiğit, Alibaz, namı diğer Efrasiyab diyeceklerdi[r]”. O bundan sonra “bütün müstakbel savaşların galibi[dir]. O, bütün kalelerin, palankaların ve hisarların fatihi, bütün yiğitlerin başbuğu, bütün kötülerin düşmanı, bütün acizlerin koruyucusu[dur]. O, Efrasiyab'tı[r]. Dünyanın gelecekteki fatihi, yiğitlerin omuzlarında taşınan kahraman, cesareten başka hiçbir kalkana, serbazlıktan başka hiçbir silaha ihtiyaç duymayan bir cengâverdi[r]” (PKA: 63). Kullandığı savaş taktikleri, ordu yönetimi ve elde ettiği başarılar sayesinde mensup olduğu grup içerisinde efsanevi bir kahramana dönüşen Alibaz, çocuk yaşıyla Efrasiyab'la özdeşleştirilirken parodi oluşturmaktadır.

Anar'ın üçüncü romanı “Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri”ndeki “Efrâsiyâb” da, İranlı mitolojik kahramandan adını alır. Cezzar Dede'nin torunlarına anlattığı ve üstkurmaca düzleminde romanın yazılış sürecini de vurgulayan Efrâsiyâb'ın hikâyeleri, hem romanın başlığına hem de Ölüm'le yaptığı pazarlık sonucu yaşama şansı yakalayan Cezzar Dede'nin anlattığı hikâyelere işaret etmektedir.

Yunan mitoloji kahramanlarına da romanlarda sıklıkla göndermede bulunmaktadır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki “Güneşli Günler” hikâyesinde, gecenin bir vakti gökgürültülü, şimşekli havada karanlık koridorları geçip helâya gitmek için yola çıkan talebenin “maceralı ve tüyler ürpertici helâ yolculuğu”, “Odiseus yolculuğu” (EH: 31-32) olarak tanımlanır. Yunan mitolojisine bakıldığında Odysseus, Troya Savaşı'ndan sonra İthake adasına ulaşmak için on yıl denizlerde sürünür; Akdeniz'i boydan boya dolaştıktan, bir sürü kıyıya, adaya çıktıktan ve akla hayale sığmaz serüvenler yaşadıkten sonra, on iki gemisinin ve yoldaşlarının hepsini yitirir ve tek başına, yabancı bir gemiyle İthake'ye bırakılır (Erhat, 1972: 284-288). Soylu ve üstün değerlerle donatılmış mitolojik bir anlatının kahramanı, romanda yatılı okulda-

ki talebenin gece yaptığı helâ yolculuğu gibi gülünç, sıradan ve aşağı bir içeriğe dönüştürülerek anlatının mizah yönü öne çıkarılmıştır.

Yine aynı hikâyede, Kont'un yatağının başucundaki gramafonda çalınan taş plak "İkarus'un Yükselişi" adını taşır. Esere adını veren ve dünyada ilk uçan adam olarak ünlene "İkarus" da Yunan mitinin trajik kahramanlarından biridir. Efsanede İkarus ve babası, kral Minos'un emriyle hapsedilince kaçma planları yaparlar. İkarus'un babası, kendisi ve oğlu için birer çift balmumundan kanat yaparak omuzlarına yapıştırır. Babasının tüm uyarılarına rağmen kanatlarıyla yükseldikçe yükselen İkarus, Güneş tanrı tarafından balmumu kanatlarının eritilmesiyle tepetakkak denize düşer ve boğulur (Erhat, 1972: 194-195). Taş plakta iki kez çalınan "İkarus'un Yükselişi" parçasındaki İkarus, efsanevi kişiliği ile romandaki Kont ve Sağır'ın eğretilmesidir. Plak ilk çalındığında, mit kahramanı İkarus'un yükseldikçe gururlanması, doğayı yenmenin ve özgürlüğe kavuşmanın sevincine kapılması gibi Kont'un da git-tikçe yükselen iştahı ve onun kanla doyurulması, Sağır'ın ise sevdiği için her türlü olasılığı göze alacak gücü ve kudreti taşıması söz konusudur. Her iki paralel süreçte de yükseliş vardır. İkinci kez çalınan plakta ise bu kez, İkarus'un eriyen balmumu kanatları ile ölüme sürüklenişi, Kont'un ve Sağır'ın tükenen umutları ile yokoluşlarına karşılık gelir.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki "Bidaz'ın Laneti" hikâyesine adını veren "Rum padişahı Bidaz", efsanevi bir kişilik olduğu kadar tarih ve arkeoloji kaynaklarında da adı geçen Phrygia kralı "Midas"tan ilham alınarak kurgulanmıştır. Kral Midas'la ilgili anlatılan efsanelerden birinde, ihtiyar ve sarhoş bir satyr olan Silenos'u teslim eden Midas'a Tanrı Dionysos dilediğini vereceğini söyler. Midas da her dokunduğu şeyin altın olmasını ister ve sarayına dönerken dokunduğu her şey altın kesilir. Midas buna fazlasıyla sevinir, ancak ekmeği ağzına götürüp şarabı dudaklarına değdirince ekmeğin de şarap da altın külçesine dönüşür. Midas sonunda dileğinden vazgeçer ve Tanrı Dionysos'a dileğini geri çevirmesi için yakarır. Dionysos Midas'ı bağışlar ve Midas ırmak sularında arınarak eski hâline kavuşur (Erhat, 1972: 261-262). Yunan mitinden alıntılanan bu hikâyede Kral Midas'ın dokunduğu her şeyi altına çevirme söylencesinden yola çıkarak yaratılan "Bidaz" karakteri, benzer niteliklerle donatılarak defne avcıları için sakınılması gereken olağanüstü bir varlık ve mezarına yaklaşanlar açısından korku ögesi olarak kullanılmaktadır:

[H]acca gitmek için haritanın yarım parçasını ona satan tövbekâr defineciden, Kral Bidaz'ın mezarının lanetli olduğunu öğrenmişti. Buna göre Bidaz'ın, dokunduğu her şeyi altına çeviriverme yeteneği vardı. İşte bu sultan, günün birinde, pek sevdiği kızının başını okşamak istemiş, fakat dokunur dokunmaz zavallı ansızın altın olmuştu. Olanları görünce Bidaz, âh edip elini alına çarpar çarpmaz, kendisi de altına dönüşmüştü. Devrin âlimleri, ancak bir insanoğlu ona dokunduğu takdirde Bidaz'ın tekrar eski haline döneceğini söylemişler, gelgelelim milletinden hiçbir babayığit, lanetli addedildiği için ona dokunmaya yeltenmemişti. Altına dönüştüğü için ölümsüz olan Bidaz, bu haliyle mezara yerleştirilmiş, dokunup kendisini hayata döndürecek bir kurbanı asırlardır beklemiş ve hâlâ beklemekteydi. Sözün kısası, mezara girip ona dokunmaya kalkarlarsa, Allah korusun, Bidaz dirilecekti! (EH: 47)

“Ezine Canavarı”nda ise, yıkanıp tıraş olan ve terzihaneden gelen yeni kıyafetlerini giyerek bahçeye çıkan damat adayı Selahattin, üst kattaki pencereden dökülen bulaşık suları ve helâdan ara sıra taşan lağım ile burada oluşan küçük bir su birikintisinin sathındaki aksini doya doya seyretmeye başlayacaktır. Yunan mitindeki suda gördüğü kendi güzelliğine âşık olan “Narkissos”un parodisi olarak kurgulanan anlatıda Selahattin’in başına gelenler şöyle anlatılır:

İşte ütülü golf pantolonu, muhteşem ceketi, parıldayan kravat iğnesi, gömleğindeki fırfır ve görkemli saç tıraşıyla fevkalade yakışıklı bir yiğit, artık karşısındaydı. Yüzünü daha iyi görmek için taşın üzerinden suya eğilince, o anda hiçbir kızın kendi cazibesine çok fazla dayanamayacağına inanıverdi. Parlaması için dudaklarını yalayıp, suda yansıyan aksine daha bir eğildi. Aksine de optik kanunlarına uymamazlık etmemiş, hayranlığından olsa gerek, o da delikanlıya yaklaşmıştı. Gelgelelim oğlanın, aksine duyduğu hayranlık fizik kanunlarının taşıyabileceğinden çok daha fazla olduğu için, biraz daha eğilince, lağım suyunun içine düşüverdi. O pislik ve koku iliklerine kadar işlediğinde, bütün görkemi sönmüş bir şekilde sağa sola şaşkın şaşkın bakınıyordu. Her şey bir anda silbaştan olduğu için, anlaşılın yıkanma taranma faslına yeniden başlayacaktı (EH: 173-174).

Farsçada “otuz kuş” anlamına gelen “Simurg”, diğer bir adıyla “Zümrüdüanka” ya da “Anka” romanlarda anılan efsanevi hayvanlardandır. “Simurg”, İran etkisiyle Türk mitolojisinde de yer alan ve İslamiyetten sonra özellikle tasavvufî ilgili mitsel özelliklerin sezildiği hikâyelerde görülen (Çoruhlu, 2002: 132) fantastik bir kuştur. Nimet Yıldırım’ın verdiği bilgiye göre, eski devirlerden beri İran toplumunca kutsanan bir kuş olan Simurg ya da Zümrüdüanka, mitolojik ve efsanevi özelliklerinin yanı sıra metafizik özellikler de taşımış, bu nitelikleri sayesinde de millî kahramanların kaderlerinde ve mitolojik olaylarda etkin rol oynamıştır. Kafdağı’nda yaşa-

dığı sanılmakta ve her tarafında renk cümbüşüyle bezenmiş dörder kanadı olduğu bildirilmektedir (Yıldırım, 2008: 624-627).

Puslu Kıtalar Atlası'nda dünya haritası yapma sevdasına düşen Uzun İhsan uykudayken büyük dayı Arap İhsan ona şunları söylemektedir:

“Ey kör! Aç gözünü de düşlerden uyan. Simurg’u göremesen de bari küçük bir serçeyi gör. Kaf Dağına varamasan bile hiç olmazsa evinden çıkıp kırlara açıl; böcekleri, kuşları, çiçekleri ve tepeleri seyret” (PKA: 21).

Gün boyu evden çıkmayan Uzun İhsan’ın dünya haritasını da yapabileceğine inanmayan Arap İhsan, onun bu tasarısının tıpkı Kaf Dağı’nın ardındaki Simurg gibi hayalden öteye gidemeyeceğini savunur. *Amat*'ta ise tüm söylentilerin kaynağı olarak gösterilen ve kahvehanelerdeki hikâye anlatma geleneğine de atıfta bulunan Arap İmam’ın kahvehanesi, iç mekân tasarımıyla da hayal dünyasına hitap etmektedir. Özellikle kahvehanenin duvarlarına asılan resimlerin ve yazıların içeriği, efsanelerden, masallardan alıntılanan hayal ürünü motiflerle süslüdür. Kahvehanede “tavana yakın bir yerde, ebrulî gerdanı ve yanar döner kanatlarıyla Zümrüdüankâ kuşunun bir tasviri asılı[dır]” (A: 224-225). Geniş kanatlarıyla bilinen bu efsanevi kuşun fiziksel özelliklerinden hareketle Arap İmam’ın kahvehanesindeki tasviri de hem romanın fantastik kurgusuna uymakta hem de hikâye anlatma geleneğini sürdüren kahvehane müdavimlerinin anlatılarına arka plan oluşturmaktadır.

Ferideddîn-i Attâr’ın *Mantıkü't- Tayr* adlı eserinde uzun bir hikâyeyle anlatılan ve “vahdet-i vücüt” ilkesine göre yorumlanan Simurg’u ise Metin And şöyle aktarmaktadır:

Kuşlar toplanıp kendilerine bir padişah gerektiğine karar verirler. Hüthüt Kuşu onlara akıl verir; zaten bir padişahları bulunduğunu, onun kuşlara çok yakın olduğunu, onların ise ona çok uzak olduğunu anlatır. Bu da Simurg’tur. Önce çeşitli özürler ile sürerlerse de sonra Hüdhüd’ü kendilerine kılavuz seçerek Simurg’u bulmak üzere yola çıkarlar. [K]af Dağı’nda yedi vadiyi aştıktan sonra oradaki Simurg’a ulaşacaklardır. Bu zor ve çetin yolda kimi açlıktan, susuzluktan, kimi hastalıktan, kimi yolunu saptırıldığından yüzlerce kuştan yalnızca otuz kuş kalır. Sonunda Simurg’ta gözükmenin, kendileri olduğunu anlıyorlar. Yani Simurg aslında kendileridir. Bir başka deyişle Tanrı’yı arayan kendini bulur (And, 2010: 315).

Attâr’ın eserinde işlediği, Simurg’u bulmak için yola koyulan ve çeşitli sıkıntılar çekip yolculuğu tamamladıklarında aslında Simurg’un kendileri olduklarının farkına varan otuz kuş gibi, *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Dünya Tarihi” hikâyeye-

sinde de rüyasında gördüğü Salih’i aramaya koyulan Aptülzeyyat, yolculuğun sonunda Salih’in aslında kendisi olduğu bilgisine ulaşacaktır.

Amat’ta Arap İmam’ın kahvehanesindeki tasvirlerden biri de “pençeleri, dişleri, tırnakları ve dikenleri sivri, pulları ise revnaklı bir ejderha resmi”dir (A: 225). “Ejderha” büyük bir timsah görünümünde, yüzü ata benzeyen, iki kanatlı, ağzından ateş püskürten, yer altı hazinelerinin koruyucusu olduğuna inanılan efsanevi bir yaratıktır (Yıldırım, 2008: 274). Yaşar Çoruhlu’nun da aktardığına göre, “Türklerde özellikle erken dönemlerde bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak kabul edilmiş bu efsanevi yaratık, Ön Asya kültürleriyle ilişkiye geçildiğinde bu anlamları zayıflamış ve daha çok alt edilen kötülüğün simgesi olmuştur” (Çoruhlu, 2002: 133). Romanda Arap İmam’ın kahvehanesinde hikâye anlatma geleneğini sürdüren müdavimlerin hayal dünyasını da besleyen ve iç mekân tasarımına katkısıyla işlevsel kullanılan ejderha resmi, efsanevi varlığıyla Anar’ın ilham kaynakları arasında yer almaktadır.

Amat’ta Arap İmam’ın kahvehanesindeki resimlerden biri de “Şahımaran”dır (A: 225). Farsça “yılanların şahı” anlamındaki “şah-ı meran”dan gelen “Şahımaran”, Mersin’in Tarsus ilçesinde yaşadığına inanılan, belinden aşağısı yılan, üstü ise insan olan ve Anadolu resminde, masallarında, efsanelerinde yaşamaya devam eden efsanevi varlıklardan biridir. Arap İmam’ın kahvehanesinde eski doğu motiflerinin yanı sıra Anadolu kaynaklı bir efsanenin başkarakterinin de resmedilmesi metinde çeşitlilik yaratmaktadır.

Yine *Amat*’ta Şahımaran resminin yanında asılı olan “Cinler Anası Şehretü’n Nar”ın gülen, ağlayan, kızan, coşan, öfkelenen ve daha nice hâlet-i ruhiyeyi yansıtan 37 ayrı suratu vardı[r]” (A: 225). Firdevsi’nin *Da’vetnâme* adlı eserinde bahsi geçen bu resim, Metin And’ın kalemiyle şöyle anlatılmaktadır:

Da’vetnâme’de de ilginç bir cin resmi vardır. Bu, Şehretü’n-nâr adında tüm cinlerin anasıdır. Ateşten ve havadan yaratılmış, bu cine 900 bin yıl ömür verilmiştir. Ancak tek olduğu için Tanrı’dan bir eş istemiş, bir dişi yaratılmış, dişisi bir süre sonra 4000 oğlan doğurmuştur. Bunun elleri, ayakları, karnı ve başında 4000 yüzü vardır. Ancak resimde 37 yüzü görülmektedir, saçları uzun bir kadın gibi çizilmiştir (And, 2010: 289, 291, 294).

Cinlerin anası sayılan “Şehretü’n Nar”ın *Da’vetnâme*’deki çizimi birbirine benzeyen 37 suretten oluşmasına rağmen, romandaki kahvehane resmedilen suretler değişik ruh hâllerini temsil edecek şekilde sunulmuştur. Anar, hayal dünyasında

canlandırdığı Şehretü'n Nar'a görmek istediği biçimde boyut kazandırmış, kendi inisiyatifini kullanmıştır.

Efrâsiyâb'ın *Hikâyeleri*'nde ninenin anlattığı masaldaki “kırk veledin şöhretli dev İsfendiyar tarafından bir bir enselenerek tandırda kebab edil[mesi]” (EH: 39-40) söyleminde adı geçen “İsfendiyar”, dünya pehlivanı olarak nitelenen ve Zerdüş inanın yaygınlaşmasında yararlıklar gösteren ünlü İranlı kahramanı (Yıldırım, 2008: 425-427) çağrıştırmaktadır. Bir destan karakteri olarak İsfendiyar'ın Tanrısal güce sahip oluşu, güçlü, kuvvetli niteliği ile çocuklar açısından masalda korku ögesi olarak kullanılması anlamlıdır.

Amat'ta sırtının eni tam 33 karış gelen devletin gelir gider defterinin cildi, efsaneye göre Hazreti Ali tarafından öldürülen ünlü dev Şehrenbernezî'nin derisinden yapılmıştır (A: 232). Romanda İslami Türk destanlarının ilklerinden olan ve Hz. Ali'nin cesaret ve yiğitliğinin anlatıldığı cenknamelerden hareketle, sözü edilen defterin büyüklüğü ve yüceliği olağanüstü bir varlığa dayandırılarak aktarılmıştır.

“Uyku”nun ölümle yakın ilgisi olduğu inancı da metinlerde işlenen bir diğer göndermedir. Halk inanışlarına göre uyku “küçük ölüm” ya da “küçük Azrail” olarak da tanımlanır. Pertev Naili Boratav'ın bu konudaki tespiti dikkat çekicidir:

Mudurnu'nun bir köyünde dinlediğim bir inanca göre iki “can” vardır insan bedeninde: birincisine ruh derler; bedenden ayrılması ölümü sonuçlandırır; ikincisi revhan, uyku sırasında bedenden geçici olarak ayrılan candır; onun beden dışında dolaşırken geçirdiği maceralar düşlerdir. Uykunun “küçük ölüm” sayılması eski Oğuz geleneklerinde yaşardı; günlerce sürdüğü için “küçük ölüm” ve Oğuz yiğitlerinin, çoğu kez tutsak olmalarına yol açan bu çeşit uykuya “Oğuz uykusu” da derlerdi; bu deyim, “Uyuz uykusu” biçiminde bozularak Anadolu Yörüklerinin masallarına kadar erişmiştir (Boratav, 1973: 34).

Benzer bir inancı Sedat Veyis Örnek aktarır ve halkın inancına göre ruhun bedeni iki durumda terk ettiğinden bahseder: İnsan ölünce ve uyuyunca. Bu inancın izlerine *Kur'an-ı Kerim*'in Zümer Suresi'nin 42. ayetinde de rastlanmaktadır:

Allah, (ölen) insanların ruhlarını öldüklerinde, ölmeyenlerinin de uykularında alır. Ölümüne hükmettiklerinin ruhlarını tutar, diğerlerini belli bir süreye (ömürlerinin sonuna) kadar bırakır. Şüphesiz bunda düşünen bir toplum için elbette ibretler vardır (Altuntaş, Şahin, 2008: 504).

Yunan mitolojisinde de “Hypnos” uyku tanrısı olarak tanınmıştır. Kardeşi ölüm tanrısı olan “Thanatos”tur. Anneleri gece tanrısı “Nyx”tir. Görüldüğü gibi uy-

kuya yönelik inanışlar, uykuyla ölüm arasındaki bağdaştırmalar gelenekte hâlâ yaşamaktadır ve halk anlatılarında olduğu gibi günümüz çağdaş edebiyatında da sürekliliğini devam ettirmektedir. Boratav'ın da belirttiği üzere, ruhun bedenden geçici olarak ayrıldığı ve beden dışında geçirdiği maceraların düşler olarak yorumlandığı inanışının izlerini *Puslu Kıtalar Atlası*'nda gözlemlemek mümkündür. Dünya atlası yapmayı aklına koyan Uzun İhsan Efendi, yeni kıtalar keşfetmenin yolunu rüyaya yatmakta bulur. Ona göre, “düşlerin, uyku esnasında ruhun bedenden ayrılıp çeşitli yerlere gitmesinin bir eseri olduğu malumdu; uyku esnasında ruh bedenden ayrılıp diyar diyar gezdiğine göre, ruhun zaten gidebildiği bu yerlere bir de beden kalkıp binbir zahmetle gitmesi abes olurdu” (PKA: 44). Uykunun ölümün kardeşi olduğu inancına yönelik söylem de Ebrehe'nin anlattığı cahil adamın hikâyesinde karşımıza çıkar. Buna göre romanda önemli bir laytmotif niteliği taşıyan “düş” kavramı cahil adamın hikâyesiyle pekiştirilir:

Ne var ki uyku, ölümün kardeşi olduğu için, uyuyan birisi karanlığı, sözgelimi gözlerini kapatmakla yetinen birinden belki daha mükemmel görebilirdi. Cahil adam da böylece, dünyayı görmediği zaman görmekte olduğu şeyi araştırdı ve gözlerini yumduğu zaman gördüğü karanlığın içinde sayısız düş olduğunu bu sayede buldu (PKA: 199).

Öteden beri birbiriyle özdeşleştirilen uyku-ölüm ikilisinin izlerine ise *Amat ve Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde rastlanmaktadır. *Amat*'ta gece vakti baş kasaradaki ikinci vardiya neferlerinin seyir nöbetini devr almadan önce uyku sersemi hâllerinden kurtulma çabaları şöyle betimlenmektedir:

Baş porsunun, “Haydi! Sallanmayın bre!” nidasıyla, ölümün kardeşi olan, tatlı düşlerle dolu uykunun bittiğini iyice idrak edip az buçuk kımlıdar gibi oldular (A: 79).

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde ise, Uzun İhsan'ın canını almak için onu bir türlü yakalayamayan Ölüm, sonunda onu kaldığı evde kıstırır. Uzun İhsan bir sedirde kıvrılmış uyuyordur. Canını almak için onu uyandırmaya teşebbüs ettiğinde odada kız kardeşi “Uyku” ile karşılaşacaktır. Uzun İhsan'ı uyandırması konusunda Uyku'yu ikna edemeyen Ölüm, yüksek seslerden ürktüğünü bildiği ablasına bağırıp çağırmaya başlar. İki eliyle kulaklarını kapatıp gözlerini yuman Uyku, Ölüm'ün avazı çıktığı kadar bağırmasıyla hayal gibi kaybolup gidecektir (EH: 238-239).

Uyku ile ilgili efsanelerden biri de “Ashâb-ı Kehf” olarak da bilinen “Yedi Uyurlar”a aittir. *Kur'an-ı Kerim*'de Kehf Suresi'nde de anlatılan kıssaya göre yedi

genç, tanrılık iddiasında bulunan dönemin despot hükümdarından kaçıp bir mağaraya sığınmış ve Allah'ın emriyle orada uzun bir süre uykuya dalmışlardır. Yıllarca bir mağarada uyuyan yedi gencin ve onlara bekçilik eden Kıtmir adındaki köpeğin yıllar sonra uyanması, ölümden sonra dirilişin bir örneği olarak yorumlanmıştır (Yıldırım, 2008: 76). PKA'daki uykusuzluk illetine yakalanan adamın uyuyabilmek için başvurduğu yollardan biri de Yedi Uyurlar'ın mağarasıdır. Komşusunun tavsiyesiyle yorganı döşeği sırtlayıp Yedi Uyurlar'ın mağarasına giden adam, burada da uyuyamaz (PKA: 228). Uykusuzluğuna çare arayan kişinin, uykuya ilişkin böyle bir söylencenin peşi sıra hareket etmesi, hem sıkıntılı durumun bertaraf edilmesinde başvurulan yöntemlerin niteliğini belirlemekte hem de kutsallık atfedilen bu hikâyenin metinde yer bulmasına olanak tanımaktadır.

Efsanelerin yanı sıra dünya çapında tanınmış “masallar” da romanlarda doğrudan kullanılan ya da dolaylı yoldan çağrışım yoluyla sezdirilen anlatı türleri arasındadır. Doğu edebiyatının önemli eserlerinden biri olan *Binbir Gece Masalları* da Anar'ın romanlarındaki ilham kaynaklarından biridir. *Kitab-ül Hiyel*'de dile gelen “râviyân-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr”ın anlattıkları *Binbir Gece Masalları*'ndaki Şehrazad'la kıyaslanarak onların çok daha fazlasını anlattıkları ifade edilir (KH: 138). Ayrıca romanda Üzeyir Bey'in okuduğu kitaplardan biri de *Binbir Gece Masalları*'dır.

Batı kaynaklı ünlü bir masal olan “Kırmızı Başlıklı Kız” da romanlarda atıfta bulunulan masallardan biridir. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki “Şarap ve Ekmek” hikâyesi, Kırmızı Başlıklı Kız masalından hareketle kurgulanmıştır. Bestenur'u beş yaşına kadar sütüyle besleyip büyüten sütnine, artık fazla vakti kalmadığını belirterek vasiyetini kıza bildirecek ve kilitli bir sandıktan “fırfırlı kırmızı bir etek, beyaz bir gömlek, ponponlu iki çift çorap, iki beyaz kurdela, kirazlı, kırmızı, hasır bir şapka, kırmızı bir hırka, aynı renkte bir pelerin ve yine parlak kızıl bir çift ayakkabı”yı (EH: 212) ona hediye edecektir. Bestenur'a verilen bu kıyafetler “büyükannesini bir kurt yediği için hayatta kendisini bekleyen bütün tehlikeleri idrak etmiş, bu nedenle ömrünü sadece iffetini korumaya adanmış küçük bir kızındı[r]. Namusuna düşkün olduğu için gelin bile olma[mış] ve iffetiyle koca[mıştır]” (EH: 212). Hikâyede ilk bakışta, başına gelen kurt olayından sonra iffetine, namusuna daha da düşkün olan “Kırmızı Başlıklı Kız” evlenmeden kocamaya mahkûm olmuş bir karakter olarak sunulur ve

bu yolla mizah yaratılır. Bir zamanlar bu kıza ait olan “kırmızı” kıyafetler şimdi Bestenur’un olmuştur. Dolayısıyla aynı ya da benzer olaylar dizisinin Bestenur’un başına gelme olasılığı da öngörülmektedir. Sütünesinin kendisine verdiği ve babasından başka kimseye yedirip içirmemesi konusunda tenbih ettiği üzüm suyu ve ekmeği de yanına alarak yola koyulan Bestenur, civarda “kötü niyetli melun bir yaratık”la karşılaşır. Kızın babası olduğu yalanını söyleyen yaratık ve Bestenur arasında, masaldaki kurt ve kırmızı başlıklı kızın diyaloglarına benzer bir diyalog bu kez modern çağın öğeleriyle süslenerek aktarılır:

“Babacığım! Elbiselerin ne kadar güzel! Timsah derisi iki renk ayakkabıların, kaşmir ceketin ve geniş kenarlı devetüyü şapka harika! Neden bu kadar güzel giyindin?” Beriki ise, “Ben şöhret ve itibara açım. İnsanlar görünüşüme aldanıp bana saygı duysunlar diye böyle giyindim,” dedi. Bestenur, “Koltuğunun altında kocaman, kalın birkaç kitap görüyorum. Bu kitapları neden okuyorsun?” diye sorunca o, “Ben bilgiye de açım. Bu nedenle tıpkı kötü çocuklar gibi üstüme vazife olmayan şeyleri kurcalayıp öğrenmek için okuyorum. Ha! Bu arada, yediğim bu güzel ekmeği ve lezzetli üzüm suyunu sana kim vermişti?” deyiverdi. Küçük kız ise, “Sütümem bir kafa kemiği içindeki bir asma çubuğu ve buğday tanesini yetiştirerek senin yediğin ekmeği pişirdi ve üzümün suyunu sıktı. Peki söyle bana! Dişlerin neden sivri?” diye sordu. Melunun yüzüne bir kasvet çöktü ve şunları söyledi: “O dişler senin içindi. Fakat şimdi hiçbir anlamı yok. Çünkü bana verdiğin ekmeği yiyip üzüm suyunu içtiğim için, artık acıkmayacak ve susamayacağım. Bir insan için bu bir kurtuluş olabilirdi, ama benim için bu, ölüm ve sonsuz acı demektir” (EH: 213).

Amat’ta ise Navarin’e doğru seyreden kalyonda nöbetçi olan pruva zâbitinin, yavuklusunu hayal ederken birden Venedik sancak gemisiyle karşılaşması, “Kırmızı Başlıklı Kız” masalındaki kızın kurtla karşılaşması sahnesini betimlemektedir. Zâbitin gördüğü manzara karşısında kendi iç sesiyle yaptığı konuşmada, gelenekteki masal kişilerinden kız ve kurt arasındakine benzer bir diyalogun sürdürüldüğü görülür:

Kırmızı başlıklı nöbetçi çok uzaklarda, sisin içinde yavuklusunun hayalini seçti. Vurulduğu kadın âhû gözlü, hokka burunlu, kiraz dudaklı, inci dişli bir âfetti. Yavuklusunun yüzü sisler içinden gitgide ona doğru yaklaşıyordu. Ama o anda hayal âleminde yaşayan zâbite göre bu işte bir bit yeniği vardı. Kendi kendine, “O hilâl kaşların altındaki âhû gözler neden küçülmüş?” diye sorduğunda, içindeki bir ses kırmızı başlıklı zâbite cevap verdi:

“Senin gibi gaffilleri daha iyi görsün diye!”

“Peki, o tombul ellerindeki tırnaklar neden fazla uzun ve sivri?” diye sorunca içindeki ses ona şu cevabı verdi:

“Seni paramparça etsin diye!”

“Ama o kiraz dudaklar neden incelmiş ve o inci gibi dişler neden uzayıp sivrilmiş?” diye sorduğunda, içinden gelen ses ona şu korkunç sözleri fısıldadı:

“Senin gibi gafil avları daha kolay yiyip yutsun diye!”

Derken kırmızı başlıklı zâbitin yavuklusu, avına saldırmaya hazır bir arslana dönüştü. Saatlerdir Amat’ı arayan Venedik sancak gemisinin pruvasındaki, tahtadan oyulmuş arslan figürüydü bu (A: 211).

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’nde Grimm Kardeşler’in “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler” masalındaki yedi cücelere de atıfta bulunmaktadır. “Gökten Gelen Çocuk” hikâyesinde mavi elbisesi ve kırmızı peleriniyle mahalle çocuklarının korkulu rüyası sünnetçiyi bir koşuda geçen Gülerk, güçlü ve hızlı olma vasıflarıyla sivrilecek; çocuklar arasında onun yedi cücelerin bile hakkından gelebileceği şeklinde tartışmalar sürüp gidecektir. Pamuk Prenses masalından hareketle yedi cücelere yapılan gönderme ile çocuk dünyasında güçlü, kuvvetli olma ölçütünün kıyası ve derecesi belirtilmiş olmaktadır.

Tarihte adı geçen imparatorlar, devlet adamları ve komutanlar da romanlarda işlevsel kullanılır. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda ölümsüzlük sevdasına kapılan Ebrehe, adını tarihte “Fil Vakası” olarak bilinen olayın baş aktörü, Yemenli ünlü Hıristiyan hükümdarlarından “Ebrehe”den (ö. 570) (Yıldırım, 2008: 265-266) alır. Yemen valisi Ebrehe’nin fillerle donanmış ordusuyla Kâbe’yi yıkmaya gelişi ve ordunun üzerine taş yağdıran ehabil kuşları tarafından helak edilişi *Kur’an-ı Kerim*’in Fil Sûresi’nde de anlatılmaktadır. Olumsuz nitelikleriyle öne çıkan ve mağlubiyetle sonuçlanan hikâyesiyle bu tarihsel kişilik, romandaki ölümsüzlük tutkusuyla Tanrıya başkaldırmış ve Tanrı olmaya susamış Ebrehe’yle özdeşleşir.

Puslu Kıtalar Atlası’nda kıraathanelerde taşmektep hocalarının okudukları kahramanlık hikâyelerinden biri de “Genç Osman”a aittir (PKA: 58). Osmanlı tarihinde Genç Osman (d. 1603 – ö. 1622) olarak bilinen II. Osman’ın genç yaşta feci bir şekilde öldürülüşü, ülkede tepkilere neden olmuş, gerek Osmanlı tarihlerinde gerekse divan edebiyatı ve halk edebiyatı ürünlerinde sıklıkla işlenen bir konu hâline gelmiştir. Hatta İstanbul kahvehanelerinde yıllarca bu konuya ilişkin ağıtlar ve destanlar okunmuştur (Sakaoğlu, 2000: 233). Halk edebiyatını etkileyen bir olay olarak Genç Osman hikâyesinin kıraathanelerdeki taşmektep hocaları tarafından okunması, Türk halk kültüründeki bir geleneğe ve değere işaret etmesi bakımından anlam taşır.

Kitab'ül Hiyel'de "Büyük İskender'in iktidar taşını ele geçirip kaybettiği yer" (KH: 35) tanımlaması laytmotif niteliği taşımaktadır. Burada geçen "Büyük İskender", Makedonya kralı ve tarihteki en büyük imparatorlardan biridir. Romanda efsanevi iktidar taşına Büyük İskender'in de dokunduğu ve onun bu sayede sonsuz iktidarın sahibi olduğu bilinen bir tarihsel bilgi olarak sunulur (KH: 66). Bu büyük kralla ilgili eldeki verilerin yetersizliği ve ona atfedilen söylencelerden hareketle Anar, tarihsel boşluklardan yararlanarak, romanda arzu edilen ama bir türlü ulaşılamayan iktidar taşına sahip tek kişi olarak Büyük İskender'i öne sürer. Tarihte bilindiği kadarıyla, yaratıcı zekâsı, güçlü iradesi ve yeteneği, dünyanın en büyük askerî dehalarından biri olması, Herakles'in soyundan geldiği ileri sürülerek kendisine tanrısal özellikler atfedilmesi, dönemleri, kralları, komutanları ve sanatçıları etkilemesi gibi nitelikleriyle Büyük İskender, Anar'ın iktidarı yakıştırdığı tek kişi olarak düşünülebilir. Romanda Calûd'un ısrarla "İskender Zülkarneyn" soyundan geldiğini iddia etmesi de onun güçlü kişiliğine olan özlemin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Kitab'ül Hiyel'de Calûd'un gönlünü kaptırdığı Esmeralda'nın fiziksel özellikleri betimlenirken "kalçaları Şah İsmail'in tahtına sığmayacak kadar geniş" (KH: 98) ibaresi ile İran Safevi Devleti'nin hükümdarı "Şah İsmail"e (d. 1487 - ö. 1524) (Yazıcı, 1970: 275) gönderme yapılmaktadır. Türk edebiyatı açısından zengin bir kaynak teşkil eden Şah İsmail, Anar'ın üslûbuyla mübalağanın ölçütlerini de tayin eder.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki "Bidaz'ın Laneti" hikâyesinde, sahtekâr bir gezginci terzi, son moda diye iflas etmiş bir tiyatroya vaktiyle "Napolyon" rolü için diktiği bir mareşal üniformasını Galloğlu'na satar (EH: 54). Romanda 19. yüzyıldaki Napolyon döneminin renkli ve süslü askerî kıyafetlerinden yola çıkarak Galloğlu'nun oyuna getirilmesiyle düştüğü gülünç durumların parodisi yapılır.

Amat'ta "Malta tarikatının lideri olan Aragonlu Nicolas Cotoner'in emrindeki" ve "Kudüs'teki Saint Jean Hastanesi biraderlerinin haleflerinden" (A: 141) bir şövalyeden bahsedilir. Tarihte "Hospitalier Şövalyeleri" ya da "Saint Jean Şövalyeleri" olarak bilinen tarikatın ileri gelen liderlerinden Nicolas Cotoner (d. 1608 – ö. 1680), tarikatın önceki lideri Rafael Cotoner'in de kardeşidir. 1663-1680 yılları arasında tarikatın en önemli ismi konumundadır (http://en.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Cotoner). Tarihin bazı dönemlerinde bağımsız bir devlet olarak güçlü bir ordu ve donanmaya sahip olmuş, Osmanlı tarihinde de

derin izler bırakmış bir kurum olarak romanda “Saint Jean Şövalyeleri”nin ve 17. yüzyıldaki en önemli liderlerinin isminin anılması tarihsel geçmişin arka planına da ışık tutmaktadır.

Anar, romanlarını hem Doğu hem de Batı sanatından yapmış olduğu alıntılarla zenginleştirir. Şairler, ressam, müzisyenler ve seyyahların yanı sıra şiir, piyes, roman, müzik, resim, sinema gibi sanatsal türlere de romanlarda sıklıkla rastlanır. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda yeniçerilerin, kalyoncuların ve kopukların, ata yadigârı küfürleri imbikten geçirip onları son nezaket kırıntılarında arıtarak bini bir paradan savurması (PKA: 30), divan şairlerinden Nedim’in aşağıdaki dizelerini çağırır:

Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana
Mey süzülmüş şişeden ruhsâr-ı al olmuş sana

(Boztepe [Haz.], 1338-1340: 133)

Şiirde Nedim’in sevgiliye övgüsü, metinde alaşağı edilmekte, alaysı bir içerikle bir altkültür grubuna ait söylem biçiminin tanımlanmasına hizmet etmektedir. Yine *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Alibaz’ın gittiği taşmektep ile komşu taşmektep arasındaki husumette başvurulan yollardan biri “failatun-failatun-failun” veznine göre yazılmış bir hicvin mektupla gönderilmesidir (PKA: 59). Yergi amaçlı da yazılan divan şiir geleneğine yapılan atıfla, komşu mektebe açılan savaşta sadece fizik gücünün değil zekânın da öne çıktığı bir stratejinin vurgusu vardır.

Romanlarda çağrışım yoluyla divan şiiri örneklerine yapılan göndermelerin yanı sıra satır aralarında doğrudan alıntılara da rastlanır. *Kitab’ül Hiyel*’de 16. yüzyıl divan şairlerinden Fuzuli’nin;

Gâh bir harf sükutıyla kılır nâdir-i nâr
Gâh bir nokta kusurıyla gözi kör eyler (KH: 138)

beyti ile Lamiî Çelebi’nin;

Nimet-i rüyeti körler ne bilür
Anı göz ehli bilür kör ne bilür (KH: 138)

beytinden yapılan alıntılar “göz” ve “kör” kelimelerindeki bir harf hatasının nelere mal olabileceğini örnekleyen dizeler olarak belirir.

Anar pek çok sanat dalı içerisinde “müzik” alanını da ihmal etmez. Başlı başına Türk musikisinin işlendiği *Susunlar* romanının dışında diğer romanlarında da müzik unsurlarına rastlamak mümkündür. *Amat*’ta Kaptan Diyavol Paşa’nın masasının üstündeki kâğıtlarda Frenk harfleriyle şunlar yazılıdır:

Ut queant laxis

Resonare fibris

Mira gestorum

Famuli tuorum

Solve polluti

Labii reatum

Sancte Iohannes (A: 93)

Kaptan Diyavol'un "birkaç asır önce Arezzolu Guido seslere farklı isimler vermiş" (A: 94) dediği "Guido d'Arezzo" (tahmini d. 990 – tahmini ö. 1050) müzik gamını ilk kez düzenleyen Benedikten keşişi olarak tarihe geçmiştir (Sözer, 2005: 315). "Aziz Iohanne Battista İlahisi" olarak geçen bu sözlerin hikâyesi şöyle anlatılır:

Önceleri kuşaktan kuşağa ağızdan ağıza taşınan ezgiler daha sonra kayıt altına alınmaya başlanmış ancak ilk kayıtlar notalar yerine harflerle yazılmıştır. Sonraları, giderek harften simgeye dönüştürülmüş ve kayıtlar, bugün bildiğimiz kalıcı belgelere geçirilmiştir. Günümüze kadar korunabilmiş olan en eski el yazması ezgiler IX. yüzyıldan kalma Gregorius ezgileridir. 1030 yılında Toscana'da Arezzo katedralinin rahibi Guido D'arezzo, koro çocuklarına duaları ezberletmek için bir yöntem bulur ve onlara her yeni sesin bir öncekinden daha yüksek başladığı bir halk ezgisi öğretir. Sonra da bunu, dinsel içerikli latince bir metne çevirir. [B]u metnin birinci hecelerini bir oktavlık skalanın notaları (simgeleri) haline getiren İtalyan Guido, böylece solfeggio (solfej) sisteminin de babası olmuştur. Daha sonraları, hem kulağa daha fonetik geldiğinden, hem de söylemesi daha kolay olduğundan dolayı **ut** yerine **do**, **sa** yerine de **si** denilmeye başlanmıştır (<http://amat.blogcu.com/ut-queant-laxis-resonare-fibris/586667>).

Amat'ta "ruh" üzerine rivayetler ileri süren düşünürler, Tanrı'nın insana ruh üflediğini ve bu üfürüğün de bir sesi olduğu inancından yola çıkarak Doğu ve Batı kaynaklı müzik terminolojisinden yararlanırlar. Anar, metinlerine eklediği farklı disiplinler içerisinde müzik tarihinden alıntılacağı pasajlarla metnine çeşitlilik kazandırmaktadır.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki "Hırsızın Aşkı" hikâyesinde ise, Fezai'nin çalmakla yükümlü olduğu keman "Usturadavarus" isimli bir âlim tarafından yapılmıştır. Burada sözü edilen kişi, 18. yüzyılda yaptığı telli çalgıları ve özellikle kemanı bir dünya markası hâline dönüştüren "Antonio Stradivari"dir (d. 1644 – ö. 1737) (Sözer, 2005: 658-659). "Stradivarius" kemanları, ses, işçilik gibi nitelikleri nedeniyle çok özel, benzeri olmayan, üstün kalitede ürünlerdir. Hikâyede aile reisi Büyük Dede tarafından Fezai'ye verilen görevde "Usturadavarus" usta tarafından yapılan kemanın

seçilmesinin nedeni, dünyada az sayıda bulunan bu nadide kemanın manevi değeri kadar maddi değeri ile de ilgilidir. Ayrıca Büyük Dede'nin ünlü keman ustasının ismini "Usturadavarus" şeklindeki telaffuzu da hikâyede mizah unsuru olarak kullanılmıştır.

Kitab'ül Hiyel'de Yâfes Çelebi, ayyaş bir gemicinin kemanla çaldığı nağmeden ilham alarak, tasarlayacağı makine için sermaye bulmuş olur. Bu nağme, İtalyan opera bestecisi Gioacchino Rossini'nin (d. 1792 – ö. 1868) iki perde olarak bestelediği ve ilk kez 1817'de sahnelenen "Hırsız Saksâğan" (*La Gazza Ladra*) adlı esere aittir (Sözer, 2005: 594).

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki "Güneşli Günler" hikâyesinde, yeni okul müdürünün odasının duvarlarında asılı olan ve Sağır tarafından yapılan yağlıboya tablolar "kulağını kesip bir aşifeye hediye eden şu ünlü ressamınkiler gibi güneşli kır manzaraları"dır (EH: 27). Söz konusu edilen ressam "Vincent Willem Van Gogh"tur (d. 1853 - ö. 1890). Hollandalı ressam, yaşamını Fransa'nın Arles kentinde sürdürürken 1888 yılının 23 Aralık gecesi bir cinnet anında kendi kulağını kesmiş ve hayat kadını sevgilisi Rachel'e koşarak uzattığı bezle elindekini yerine yerleştirmesini istemiştir. Bu olay kimi sanat tarihçileri tarafından farklı yorumlanmakta, ressam Paul Gauguin ile yaptığı tartışma sonrası kulağının onun tarafından kesildiği üzerine iddialar ortaya atılmaktadır (<http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2001/07/17/4345.asp>). Anar, metninde ressamın adını doğrudan anmazken, resmî tarihten alınan anekdotla çağrışım yaratılmakta ve okuyucu düşünmeye sevkedilmektedir. Van Gogh'un özellikle son dönem resimlerinde açıkça görülen sarı renk düşkünlüğü, metindeki Sağır'ın Kont'a vaat ettiği güneşi çizebilmesine de ilham kaynağı olmuştur.

Kitab'ül Hiyel'de Esmeralda'nın da içinde bulunduğu Parodi Tiyatrosu tarafından sahnelenecek piyes "Kamelyalı Hatun"dur. Bu piyes, "tiyatroya heves eden paşa için bir Ermeni tarafından romandan uyarlanarak tercüme edilmişti[r]" (KH: 102). Romanda "Kamelyalı Hatun" olarak geçen *Kamelyalı Kadın* (*La Dame aux camélias*), Alexandre Dumas tarafından yazılmış ve ilk baskısı 1848'de yapılmış bir romandır. Roman tiyatroya uyarlanarak ilk kez 2 Şubat 1852 tarihinde Fransa'nın Paris şehrinde Vodvil Tiyatrosu'nda (Theatre de Vaudeville) gösterime girmiştir. Bu eseri 1853 yılında Giuseppe Verdi, *La Traviata* operasını besteleyerek müziğe uyar-

lamış, oyunun on altı farklı versiyonu Broadway tiyatrosunda sahneye konmuştur (http://tr.wikipedia.org/wiki/Kamelyal%C4%B1_Kad%C4%B1n).

Puslu Kıtalar Atlası'nda Kubelik'in "Zagon Üzerine Öttürme" adıyla tercüme ettiği eserin birkaç satırının yazılı olduğu kâğıt parçası, seneler içinde farklı serüvenler yaşayarak sonunda "Bilgeliğin Yedi Sütunu" adıyla anılan eserin yazarına ulaşacaktır. *Bilgeliğin Yedi Sütunu* (Seven Pillars of Wisdom), 1926 yılında ilk baskısı yapılan ve İngiliz Yarbay "Thomas Edward Lawrence" (d. 1888 – ö. 1935) tarafından yazılmış otobiyografik, tarihî bir eser olma özelliği taşır. Bilal Çölgeçen tarafından Türkçeye çevrilen ve Chiviyazıları Yayınevi tarafından 3 ciltlik bir dizi hâlinde yayımlanan eserin arka kapağında verilen bilgiye göre, "kitaptaki tarihi bilgiler, I. Dünya Savaşı sırasında Arapların Türklere karşı başlattığı başkaldırı hareketinin ve bu hareketin bizzat yönlendiricisi, mimarı olan bir İngiliz'in gözüyle verilmektedir. Çağımızın en efsanevi casusu 'Arabistanlı Lawrence', Osmanlı'nın bölgedeki egemenliğine son verirken, İngilizlerin oyunlarını da boşa çıkarmış ve böylece hakedilmiş bir Arap dostluğunu kazanmayı başarmıştır" (Lawrence, 2001). 1681 yılına tarihlenen *Puslu Kıtalar Atlası*'nda, Kubelik'in kâğıda yazdığı satırların yüz yılları aşarak sözü edilen eserin yazıldığı döneme, yani 20. yüzyılın ilk yarısına kadar ulaşması ve o zaman diliminde "Kubelik'in bu garip şeyleri yazdığı meyhanenin yerine dikilen devasa binanın önünde, -koltuğunun altında bir kitapla kendisini bekle[yen]- uzun boylu, çekik gözlü bir adam"la (PKA: 35) karşılaşması ile anlatıcı/yazar da metin içinde varlık bulmakta ve anlatı kişileriyle zamanlararası bir yolculuğa çıkmaktadır.

Amat'ta Bodrum'a olan sevgisiyle tanınan roman ve hikâye yazarı "Cevat Şakir Kabaağaçlı" (d. 1890 – ö. 1973), nam-ı diğer "Halikarnas Balıkçısı" da konu olmuştur. "Ünlü deniz kurdu Bodrumlu Cevat" olarak karşılaşılan romanda, Anar'ın denize tutkusuyla bilinen Halikarnas Balıkçısı'na atıfta bulunması anlamlı görülmektedir. Deniz hikâyeleriyle tanınan, balıkçıları, dalgıçları, sünger avcılarını, gemileri zengin bir terminolojiyle ifade eden Halikarnas Balıkçısı, yaklaşık 300 yıl ötesinden gelerek tarihsel söylemin içine yerleşmektedir:

Masraf kâtibi Kuzgunî Halim Efendi *Silsiletü'l Havâdis* başlıklı eserinde ünlü deniz kurdu Bodrumlu Cevat'ın da sis içinde düşman savaş gemileriyle karşılaştığını ve bu durumdan alınının akıyla kurtulduğunu yazmıştır. Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi, bu deniz kurdunun adının "Şakir" olduğunu söylemişse de, Kuşçubaşı

Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi, *Kitabü'l İber* adlı eserinde her iki adın da aynı kişiye ait olduğunu belirtmiştir (A: 191-192).

Yine *Kitab'ül Hiyel*'de, Calûd'un Üzeyir'i sindirme politikası çerçevesinde Anar'ın örnek verdiği yapıtlardan biri de Rus yazarı "Dostoyevski"nin *Karamazov Kardeşler*'idir (1880). Calûd'un bir sır vermişçesine Üzeyir'e aktardığı kısımda "bir Rus yazarı, Büyük Engizitör adlı eserinde, İsa Mesih'i yakmak isteyen bir kardinali anlatma[ktadır]" (KH: 122). Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* romanından alıntılanan bu bölüm, İvan'ın Alyoşa'ya yazmış olduğu "Büyük Engizitör" şiirinin anlatıldığı kısımdır. Alıntılanan bölümle benimsenmiş yargıların, kurumlaşmış olguların kolayca sökülüp atılamayacağı ve alışılmışın dışına çıkmayan, hapsolmuş zihinlerin her alanda kendini göstermesi eleştirilirken, Calûd'un Üzeyir'e verdiği gözdağı da pekiştirilmiş olur.

Kitab'ül Hiyel'de Üzeyir Bey, kör kuyudan çıktıktan sonra bir süre zihnindeki nokta ile yaşayacak ve bambaşka bir insan olarak hayatına devam edecektir. Onun başkalaşımı giyimi kuşamından, gittiği mekânlara, okuduklarına, görgüsüne kadar değişir. Örneğin "Jül Vern'in romanını alıp bir gecede bitir[ir]" (KH: 131). Fransız yazar "Jules Gabriel Verne" (d. 1828 – ö. 1905) bilim kurgu türünde kaleme aldığı romanlarıyla Üzeyir Bey'in hayatına ilişkin dönüşümün de ipuçlarını verir. Uzun seneler evde kapalı yaşayan ve dış dünya ile ilişkisini koparan, her türlü dış etkiden korkup tüm canlılardan kaçan Üzeyir'in, Jules Verne'nin macera romanlarını okumaya başlaması geçirdiği değişimin bir parçası olarak dikkati çeker.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki "Hırsızın Aşkı" hikâyesindeki Fezai karakteri, Joseph Stein tarafından edebî bir eser olarak kaleme alınan ve daha sonra müzikal şeklinde sahneye uyarlanan *Damdaki Kemancı*'yı çağrıştırmaktadır. 1905 yılında Çar dönemi Rusya'sında geçen, toplumsal değişimlerin kişiler üzerindeki yıkıcı ve dönüştürücü etkisini işleyen eser, Fezai'nin hikâyesinde bireysel boyutta ele alınır.

Amat'ta Kebire'nin 333. yaprağını inceleyen Süleyman Reis, birtakım Rumca sözcüklerle karşılaşır. Şifreyi çözdüğünde bunun " 'Polei pneuma sou tõi diabolôi' yahut 'Ruhunu Diabolos'a sat'" (A: 210) anlamına geldiğini bulacaktır. Bu epizot, Alman yazar "Johann Wolfgang von Goethe"nin (d. 1749 – ö. 1832) *Faust* adlı şiirsel oyununu hatırlatmaktadır. Romanda bilgi tutkusu ve dünya hazları için ruhunu şeytana satan Faust'a atıfta bulunmaktadır. Yaşamı anlamlı kılmak adına, yaşadığı memnuniyetsizlik ve huzursuzluktan kendini kurtarması karşılığında şeytanla anlaş-

ma yapan Faust'a karşılık Süleyman Reis, çözdüğü şifre için "Hoppala! Nereden çıktı şimdi bu saçmalık!" (A: 210) diye mırıldanarak İslam teolojisi içinde bu ibareyi safsata olarak yorumlar.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki "Dünya Tarihi" hikâyesinde ise, Ehriban'ın Azazil'i bulması yönünde telkinde bulunduğu Feyyuz, onun en büyük zaafı olan bir endam aynasıyla yollara düşer. Çünkü "büyük bir ihtirasla yıllardır peşinde koştuğu ilim ve irfanı" (EH: 105) bulma fırsatını ona Azazil verecektir. Burada da Goethe'nin *Faust* adlı yapıtıyla benzer bir anlatı yapısının oluşturulduğu görülür. Yaşamı boyunca yeryüzünün sırlarını çözmeye çalışan Faust gibi Feyyuz da dünya hazları ile bilgi ve güç edinme karşılığında Azazil (Şeytan) ile bir anlaşma yapmaya karar verir. *Faust* oyunundaki Mefistofeles (Şeytan), Faust'un bunalımlar içinde olduğu bir gece karşısına çıkar ve ona sunacağı dünya hazları karşılığında onunla bir iddiaya girer. Sunduğu en güzel hazlar karşısında Faust "Dur ey zaman, ne güzelsin!" diyecek olursa iddiayı Mefistofeles kazanmış olacaktır. Hikâyede de benzer bir anlatı motifiyle karşılaşılır. Feyyuz'un talepleri karşısında Azazil'in teklifi şöyledir:

-“Ey hısmım! Bu gördüğün bilgelik meyvasıdır. Ondan tadan her kim ise, görülmüş ve görülecek her şeyi tatmış demektir. Bütün ilimler ve kâinatın esrarı, işte bu gördüğün meyvanın lezzetinde mevcuttur. Onun lezzetini damağında hissettiğinde bilge olacak ve hem geçmiş, hem de gelecek bütün zamanları ân be ân bileceksin. Fakat seninle yapacağım akitte bir şartım var. Sen, bu anların herhangi biri için eğer, 'Dur! Geçme! Ne kadar güzelsin!' dersen, benim aynada gördüğüm cazibeye kapılmışsın demektir. İşte, bu sözü söylediğinde, senin üzerindeki efendiliğimi ve hâkimiyetimi derhal kabul edecek ve benimle birlikte, Acıpayam'ın çöplüğü olan Hinnom'da yaşayacaksın. Kabul mü?” (EH: 110)

Hiç duraksamadan Azazil'in şartını kabul ederek Bilgelik Meyvası'nı ısırarak Feyyuz, şart koşulan yasak sözcükleri söylediği andan itibaren, kendisini sonsuz bir döngünün içinde bulacaktır. Sonsuz bilgelik ve bitimsiz yaşamla birlikte günahın, ıstırapın, utancın ve kederin de döngüsüdür bu.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki "Güneşli Günler" hikâyesinde yatılı okul öğrencilerinin kılık kıyafeti nedeniyle yeni okul müdürüne "Kont" lakabını takmaları anlamlıdır. Bu korku hikâyesinde kan emici rolüyle okul müdürü, yazar Bram Stoker'ın 15. yüzyılda yaşamış tarihi bir kişilik olan Eflak prensi Kont Vlad'ın (Kazıklı Voyvoda / d. 1431 - ö. 1476) yaşamından ilham alarak 1897'de yazdığı ünlü romanı *Drakula*'daki karakterle özdeşleştirilmiştir. "Porfiria hastalığı"na kapıldığı

söylenen okul müdürü, güneşiğine maruz kaldıkça cildinde derin yaralar açılmakta, bu yüzden okulun bütün perdeleri sürekli kapalı tutulmaktadır. Siyah elbiseler, siyah eldivenler giyen Kont, Alyanak lakaplı çocuğun kanını emdikçe hayatta kalmaktadır.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nin ilk epizotunda Ölüm'le karşılaşan kabadayının zaman kazanmak için teklif ettiği "oyun" fikri, Ingmar Bergman'ın yönettiği 1957 yapımı *Yedinci Mühür* adlı İsveç filmine atıfta bulunmaktadır. Bu gönderme anlatıcının da söylemine yansırken şöyle dile getirilir:

Galiba bir filmden ilham alarak şöyle bir teklifte bulundu:

-“Senin oyuna düşkün olduğumu biliyorum. Mesela şöyle erkek erkeğe, var mısın bir oyuna! Heyecan katmak için bir şeye oynasak iyi olur; kazanırsam bana 100 sene vereceksin; nasıl? İyi mi?”

Ölüm ise, soğuk gözlerini kurbanından ayırmadan şunları söyledi:

-“Hep böyle derler. Şimdiye kadar hemen hiçbir kimse, yaşadığı ömrü yeterli görmedi ve birçoğu beni oyuna davet etti. Ama haklısın; oyuna düşkünüm. Ayrıca senin dediğin gibi, mücadeleden kaçacak değilim. Kabul ediyorum teklifini. Söyle bakalım, hangi oyunu oynayacağız? Satranca ne dersin?” (EH: 11-12)

Bu diyaloglardan *Yedinci Mühür* filmindeki kimi sahnelere atıfta bulunulduğu aşikârdır. Filmde işlenen temaya göre, Orta Çağ'da Haçlı Seferleri'nden dönen bir şövalye, karşılaştığı zulüm ve vebadan sonra Tanrı'yı sorgulamaya başlar ve bir süre sonra o da Ölüm'le karşılaşır. Şövalye boyun eğmek yerine ona meydan okuyarak Ölüm'ü bir satranç oyununa davet eder. Romandaki kabadayının da akıbeti filmdeki şövalye gibi Ölüm'e yenik düşmek olacaktır. Romanın sonunda da Cezzar Dede'nin torunlarından biri, asık suratlı bir adam olan Ölüm'ün yüzünü sinemadan hatırladığını fark edecektir (EH: 242).

“Ezine Canavarı” hikâyesinde ise Ayvaz Bey, “Lezzet Kasabı”nın yanı sıra Ezine'nin uzak bir mahallesinde şube olarak ikinci bir dükkân daha açar. Adını da “sinemadaki feza gemilerinininki gibi Lezzet-2” (EH: 153) koyar. Burada sözü edilen “feza gemisi”, 1966 yılında bir televizyon dizisi olarak hayata geçen ve daha sonra film, roman, hatta video oyunu olarak da yayımlanan “Uzay Yolu” (Star Trek) bilim kurgu serisini hatırlatmaktadır.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki “Gökten Gelen Çocuk”ta ise, çizgi roman dünyasının en popüler hayali karakterlerinden biri olan “Süpermen”in parodisi yapılır. Çizgi romandaki Süpermen'in x-ray görüşü, her sesi duyabilme, kasırga gücünde rüzgâr üfleyebilme, çok hızlı hareket edebilme gibi süper güçleri vardır. Süpermen ger-

çek kimliğini gizlemek için Clark Kent adını kullanır. Jor-El ve annesi Lara tarafından patlamak üzere olan Kripton gezegeninden kurtulması için bir roket ile Dünya'ya gönderilir. Jor-El'in Kal-El'i Dünya'ya göndermesinin sebebi sarı güneşin ona çok üstün güçler vereceğini bilmesidir. Kansas'da Smallville kasabası yakınlarına düşen Kal-El'i Martha ve Jonathan Kent isminde iki çiftçi bulur ve ona Clark ismini vererek kendi çocukları gibi yetiştirirler. Clark üniversiteyi okumak için Metropolis kentine gelir. Üniversiteyi bitirince Daily Planet (Günlük Gezegen) gazetesinde işe başlar. Burada Lois Lane ile tanışır ve olaylar gelişir. Anar'ın hikâyesindeki olaylar ise şöyle özetlenebilir:

Uzun süredir çocuk sahibi olamamış evli çift, bir gün bahçelerinde leylek tarafından getirilmiş beş yaşlarında, gürbüz bir erkek çocuğu bulur. Oğlan eve getirildikten sonra, kız çocuk hasretiyle yanıp tutuşan ve oğlanı bir kız gibi yetiştirmek isteyen kadınla, ille de oğlan diye tutturana ve oğlanın kız gibi yetiştirilmesi konusunda karısına karşı çıkan adam arasında uzun tartışmalar yaşanır. Sonunda orta yolda buluşulup çocuğun isminin “Erke” ve “Güler”den bozma “Gülerk” koyulmasına karar verilir (EH: 224). “Muhasebeci Muhittin Kent”in oğlu olan “Gülerk”, *Süpermen* filmindeki “Clark Kent”in parodisi olarak kurgulanmıştır. Süpermen'in mavi kıyafeti ve üzerindeki “S” işareti ile kırmızı pelerini de hikâyeye açılım sağlayan unsurlardandır. Hikâyede adam oğluna çocukluğunda giydiği mavi elbiseyi ve kırmızı pelerini verecek; ona daima güçlü olan, mahalledeki arkadaşları içerisinde en hızlı koşan, en yüksek atlayan, en uzun ağaçlara tırmanan, yel olup esen, ateş olup yakan, ahlâklı, töreye uygun işler yapan, mazlumlara ve muhtaçlara yardım eden, felakete uğrayanların imdadına yetişen, haysiyetli, kahraman bir çocuk olması yönünde telkinde bulunacaktır (EH: 225). Muhittin Kent, oğluna hediye ettiği kıyafetin üzerindeki “S” harfini ise kendi babası “Sabri”ye olan minnettarlığı ve hayranlığı sonsuz olduğu için adının baş harfini mavi elbiseye sırma ile işlemiştir. Çizgi romandaki “Clark Kent”in gözlüğü ve takım elbisesi ile çalıştığı gazete ise hikâyede annesi ile babasının talepleri konusunda aralarında tercih yapmak zorunda kalan Gülerk'in “anne” yanını temsil etmektedir. Annesinin kendisine aldığı papyon, gömlek, takım elbise, bir çift ayakkabı ve kalın, kemik çerçeveli gözlükle yine annesinin “Seyyare” -yani “Gezegen”- adlı bir gazetede bulunduğu işte çalışmaya başlayan Gülerk, burada tanıştığı Yeldâ isimli kıza ilgi duyacaktır. Çizgi romandaki gazeteci kız “Lois Lane”in parodisi olarak kurgulanan

Yeldâ da yel gibi hızlı koşan, mavi elbiseli ve kırmızı pelerinli, gürbüz bir oğlandan hayranlıkla söz etmektedir. Gülerk, at arabasının arkasında sürüklenen yaşlı kadını kurtarmak için -tıpkı Clark Kent gibi- kasaba postanesine giderek bir telefon kulübesinde uslu çocuk kıyafetlerini çıkarıp zaten içinde olan mavi elbisesi ve kırmızı peleriniyle uçarcasına meydana gelecek ve yaşlı kadını kurtaracaktır. Çizgi roman karakteri “Süpermen”in temel dinamiklerinden yola çıkılarak kurgulanan hikâyede, kahramanın dünya üzerine indikten sonra süper güçlerini sergilediği “Süpermen” yanı sıra, mütevazı ve sakin bir hayat yaşadığı “Clak Kent” yanı sıra, beş yaşındaki Gülerk’in anne ve babasının taleplerini gerçekleştirmek için yapmak zorunda olduğu görevler olarak onu sıkıntıya sokar. Gülerk’in çocukluğunu dilediğince yaşayamaması sorunu, anne ve babaların akıl almaz istekleriyle ne yapacaklarını bilemeyen çocukların trajik durumunu yansıtırken, çocuk-ebeveyn arasındaki çatışma “Süpermen” çizgi romanından hareketle dile getirilir. Batı kaynaklı bu anlatı, Anadolu topraklarına uyarlanırken mizah yaratır.

Anar, Doğu ve Batı bilim tarihinde yer etmiş, dünyaca ünlü kişilerden de yaptıklarında bahseder. Bunlardan biri, tarih, coğrafya, bibliyografya gibi alanlarda eserler vermiş Osmanlı bilgini “Kâtip Çelebi”dir (d. 1609 – ö. 1657). 17. yüzyılın sonlarına tarihlenen *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Uzun İhsan Efendi’nin oğlu Bünyamin’e verdiği Dünya Atlası, Kâtip Çelebi’nin *Cihannüma* adlı eseriyle kıyaslanır. Kâtip Çelebi’nin *Cihannüma* adlı eseri hakkında Mesut Elibüyük’ün verdiği bilgiye göre, Batı’da coğrafya alanında meydana gelen yeni gelişmelerin ışığında yazılmış olan coğrafya eserleri ve bilhassa Merkator Atlası (Atlas Minör), Kâtip Çelebi’nin ikinci *Cihannüma*’yı yazmasına kaynaklık etmiştir. Kâtip Çelebi, Şeyh Mehmed İhlâsî Efendi ile birlikte Gerhard Merkator’un *Atlas Minor* adlı eserinin Latince’den çevirisini yapmıştır (Elibüyük, 2009: 94, 96). Romanda Uzun İhsan Efendi’nin çağdaşı olarak gösterilen Kâtip Çelebi’nin bu önemli eseri yüceltilirken, Dünya Atlası’nın yazarı Uzun İhsan Efendi’nin sözleriyle kendisinin dünyaya bakışı da dile getirilir:

Sana aslında Kâtip Çelebi’nin, *Cihannüma* adıyla tercüme edip bana bir nüshasını hediye ettiği Atlas *Minor* gibi bir eser bırakmak isterdim. Oysa dünyaya sırt çeviren benim gibi birinin zihninde Boşluktan başka ne olabilir ki? (PKA: 236)

Anar’ın romanlarından *Kitab-ül Hiyel* adını, 12. yüzyılda yaşamış ilk Müslüman bilim adamlarından “El Cezerî” -tam adıyla Ebû’l İzz İbni İsmail İbni Rezzaz El Cezerî- tarafından kaleme alınan *El Câmi’ Beyne’l-‘İlm Ve’l-‘Amel En-Nâfi’ Fî Es-*

Sınaâ'ti'l-Hiyel (Olağanüstü Mekanik Araçların Bilgisi Hakkında Kitap) adlı eserinden alır. *Kitab-ül Hiyel* adıyla bilinen ve dünya bilim tarihi açısından da önemli olan bu eser 6 bölümden oluşmaktadır (Tekeli ve diğerleri, 2002: 3-250). 50'den fazla cihazın kullanım esaslarını, yararlanma olanaklarını çizimlerle gösteren bu kitapta olduğu gibi, Anar da romanında üç kuşak mucidin hayatını anlatırken onların yaptıkları veya tasarladıkları icatların detaylı çizimlerini, planlarını ve açıklamalarını verir. Romanda adı da geçen El-Cezerî'nin yanı sıra, Yâfes Çelebi'ye verilen ve El-Cezerî'ye ait olduğu ileri sürülen, anlaşılmaz makine çizimleriyle dolu hiyel kitabının aslında Ahmed bin Musa'ya ait olduğu belirtilir (KH: 13). Ahmed bin Musa da verilen bilgiye göre 9. yüzyılda yaşamış, *Kitâb el-Hiyal* adlı eseriyle Yunan çağında Ctesibios, Philon ve Heron'un başlattıkları çalışmaları sürdürmüş, hava, boşluk ve denge prensiplerini temele alan yüz aracın tasvirini vermiştir (Tekeli ve diğerleri, 2002: XXIV-XXV). 12. yüzyılda yetişen El-Cezerî ile 9. yüzyılda özellikle mekanik ilmiyle ilgilenen ve El-Cezerî'ye ilham kaynağı olan Ahmet bin Musa'nın aynı adlı *Kitab-ül Hiyel* eserine atıfta bulunulması, mekanik bilim tarihi üzerine düşündürürken okuyucuda kuşku da yaratmaktadır.

Bir diğer Doğulu bilim adamı da *Amat*'ta adı geçen "İbn-i Sina"dır. İbn-i Sina (d. 980 – ö. 1037), felsefe ve özellikle metafizik alanında çok güçlü izler bırakmış olan ünlü İslam düşünürü ve âlimidir (Cevizci, 2002: 520). Gemi hekimi İbrahim Bey "İbni Sina'nın tıp ilmi hakkındaki hemen her şeyi anlattığı o muhteşem eseri, yani *Kanun*'u, bir gençlik hevesiyle okuyup yutmakla kalmamış, günlerini ve gecelerini verip bir de ezberlemiştir" (A: 76). Çok sayıda eser kaleme alan İbn-i Sina'nın en önemli eserlerinden biri *Kitabü'l-Kanun fi't-Tıb* -"Tıbbın Kanunu Kitabı" veya "Tıpta Kanun Kitabı"- kısaca *Kanun* olarak da anılır. Yazıldıktan sonra tam altı asır tıbbi otoritesini koruduğu belirtilen eserin (Bolay, 1988: 85), gemi hekimi İbrahim Bey'in başucu kitabı olması anlamlıdır. İbrahim Bey, psikanalizde de kullanılan ve hastaya söylenen sözler ile bu sözlerin kendisinde çağrıştırdığı anlamdan hareketle bir sonuca varılmaya çalışılan yöntemi, bu kez farklı şekilde uygulayarak Süleyman Reis'in üzerinde dener. "İbn-i Sina'nın bir usûlü" (A: 174) dediği bu yöntemde Süleyman Reis'in nabzını kontrol ederek hastalığıyla ilgili ipuçları edinir. Süleyman Reis'in her bir kelimeye verdiği tepkiyi gösteren bir cetvel hazırlayarak Diyalol Paşa'ya sonuçları rapor edecektir. Bu yöntemeye göre, "hastanın yanında bazı kelimeleri,

isimleri anmak onu konuşturup tepkilerini kayda geçirirken nabız hareketlerini müşahade etmek [gerekir]. Belli isim ve kelimeler anıldığında nabzın seyri aniden değişiyorsa; meselâ nabız neredeyse ansızın duruyorsa, bu, doğru yolda olduğunuzu gösterir” (Ebû Ali İbn Sînâ, 2007: 32).

Anar, romanlarında Batılı bilim adamlarına da yer verir. Anar’ın romanlarında rastlanılan ilk filozof “Rendekâr” namıyla deforme edilen “René Descartes” tır (d. 1596 – ö. 1650). *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Kubelik’in romanda argo diline dayanarak “ZAGON ÜZERİNE ÖTTÜRME” şeklinde yorumladığı eser, Descartes’ın 1637’de yayımlanan “Yöntem Üzerine Konuşma” eserinin dönüştürülmüş şeklidir. “Gerçeklik Algısının Yitirilişi” başlığı altında daha ayrıntılı değinilen Descartes’ın düşünsel felsefesi, Anar’ın perspektifiyle romanın ana iskeletini oluşturmaktadır.

Romanda adı geçen bir diğer filozof Aristoteles’tir (M.Ö. 384 – M.Ö. 322). Mantığı, metafiziği, fiziği ve biyolojisiyle, modern çağa kadar tek ve en büyük otorite olmuş Yunanlı bilim adamı ve filozof Aristoteles (Cevizci, 2002: 91), *Fizik* eseriyle roman kişilerinden Ebrehe’nin “zaman” kavramı üzerine düşüncelerinde ona ilham kaynağı olacaktır (PKA: 141). *Amat*’ta ise “Aristâtalis” adıyla anılan filozof, Kaptan Diyavol Paşa’nın kitaplığında bulunan eserleriyle romandaki ölüm ve ölümsüzlük üzerine ileri sürülen düşüncelere de referans olmaktadır (A: 28-29, 115-116).

Puslu Kıtalar Atlası’nda Uzun İhsan Efendi’nin oğlu Bünyamin’den kendisini bir fıçıya koyup denize salmasını istemesi de (PKA: 128) Sinoplu Yunan düşünürü Diyojen’in fıçı içinde yaşadığı yolundaki söylentileri akla getirir (Hançerlioğlu, 1985: 130).

Batılı bilim adamlarından biri de *Kitab-ül Hiyel*’de geçen ünlü İtalyan matematikçi, astronom ve fizikçi “Galileo Galilei”dir (d. 1564 – ö. 1642) (Cevizci, 2002: 438). Anar, mucizevi gerçekliği göz ardı ederek onu yadsıyanların eleştirisini yaparken 16. ve 17. yüzyıllar arasında yaşamış “Gâilevi adındaki âlim”in gök kubbenin değil de aslında dünyanın döndüğünü söylediğinde başına gelenlerden bahsederek saf gerçekçilerin içine düştükleri yanıltıcı durumu gözler önüne serer (KH: 76).

Roman kişilerinden Calûd da satıcıdan “Passakal” adlı birinin icadı olan mekanik bir hesap makinası alır. Burada sözcüksel bir oyunla “Passakal” olarak anılan Fransız filozof “Blaise Pascal” (d. 1623 – ö. 1662), matematik ve fizik üzerine çalışmalarıyla bilimin gelişmesine önemli katkılarda bulunmuştur. Hesap makinesi

denebilecek ilk kullanılabılır cihaz, 1642’de Blaise Pascal tarafından icat edilmiştir. Basit toplama ve çıkarma yöntemiyle para sayımı için geliştirilen bu cihazda, numaralı dişliler bir mil ile hareket ettirilmektedir (Langone ve diğerleri, 2010: 387). Romanda Pascal, bu icadıyla Calûd’un hesap makinesi tasarlamasına esin kaynağı olacaktır.

Kitab’ül Hiyel’de Calûd, “Klavsiyus adındaki bir âlimin, hiçbir güç kaynağının sonsuz olmadığı, kâinatın gücünün de gün gelip tükeneceğini iddia ettiği kitabı”nı okur (KH: 99). Burada söz konusu olan kişi Alman fizikçi ve matematikçi “Rudolf Julius Emanuel Clausius”tur (d. 1822 – ö. 1888). Verilen bilgiye göre Clausius, zaman içinde bir sistemdeki enerjinin küçük bir kısmının hep yitirildiğini ve iş yapma kabiliyetinden yoksun kaldığını gözlemlemiştir. Sistemdeki rastgelelik ve düzensizlik olarak ortaya çıkan bu durum “entropi” olarak adlandırılırken, bu aksiyomların tümü termodinamiğin ikinci yasasını oluşturur (Langone ve diğerleri, 2010: 206, 208). Entropi yasasındaki evrensel düzensizliğe gidiş olgusu, romanda da belirtildiği gibi kâinatın güç kaynaklarının sonsuz olmadığı vurgusunu yapar.

Yine *Kitab’ül Hiyel*’de Calûd, yılan şeklindeki savaş makinesinin omurgasını “Amerikalı Yudson’un icad ettiği fermuar” (KH: 112) gibi tasarlar. 1890 yılında Whitcomb Judson adlı Amerikalı mucit tarafından icat edilen fermuar (http://en.wikipedia.org/wiki/Whitcomb_Judson), sosyal yaşantıda pek çok alanda kullanılmaktadır. Anar’ın yılan tasarısındaki fermuar kullanımı “hiyel ilmi hiylelerin ilmi olduğu için” (KH: 112) hem sağlam ve bükülmez hem de daha fonksiyonel olacaktır.

Romanlarda geçen bir diğer filozof “Pisagor”dur. *Kitab’ül Hiyel*’de İstanbul Sanayi Mektebi’nde okuyan Üzeyir, zekâsı ve kavrama yeteneği ile akranlarından üstün bir nitelik sergiler. Hatta “Fisagor’dan henüz habersiz olduğu halde, bir dik üçgenin hipotenüsünün, dik kenarların karesinin toplamına eşit olduğunu ispatladığında [y]er yerinden oyna[r]” (KH: 118). M. Ö. 580 – M. Ö. 500 tarihleri arasında yaşamış olan bu İyonyalı matematikçi (Langone ve diğerleri, 2010: 163), romanda “Fisagor” olarak anılmakta ve matematiğin önemli buluşlarından “Pisagor teoremi” adıyla anılan önermesinden bahsedilmektedir. *Amat*’ta Dişavol Paşa’nın kamarasındaki masanın üzerinde de “[a]yın menzillerini gösteren, boylam bulmak için Fisagor’un müritlerince kaleme alınmış bir almanak” (A: 26) bulunmaktadır.

Pisagor'un "ruh göçü" öğretisinden yola çıkarak da romanda yeni anlam alanları üretmeye çalışılmıştır. *Amat*'ta Pisagor'a ait olduğu söylenen "Elvahü'l Cevahir" adlı kitaptaki "Ölümsüzlüğün Sırrı" ibaresi (A: 30) ile karşılaşan Süleyman Reis'in ölüm fikrine karşı isyan duyguları biraz olsun yatıştırken, daha sonraki epizotlarda "ölümsüzlüğün en az ölüm kadar kesin olduğu" (A: 116) fikri ile karşılaşınca yine çılgına dönecektir. "Pisagorcular" adı verilen, kadın ve erkeklerden oluşan tarikat benzeri bir grup olarak (Langone ve diğerleri, 2010: 158) Pisagor'un öğrencilerinden oluşan topluluk da *Amat*'ta işlevsel kullanılmıştır. "Zamanın sonsuz olmasının yegâne yolu onun döngüsel olmasıdır" (A: 115) önermesini ileri süren Pisagorcular yolu ile Anar, "zaman" ve "varlık" üzerine düşünmeyi sürdürür.

Amat'ta geçen bir diğer ünlü düşünür "İbn-i Parmen" adıyla anılan Yunanlı filozof "Parmenides"tir. Romanda, Antik Yunan felsefesinde rasyonalizm geleneğinin ilk filozoflarından biri olan Parmenides'in (M. Ö. 600 ile M. Ö. 500'lerde yaşadığı düşünülmektedir) "ölümsüzlük" hakkındaki düşüncelerinden yola çıkılarak, ölümsüzlüğün sırrını arayan Süleyman Reis'in bu kavram üzerine düşünmesini sağlayacak alt yapı verilir. Felsefi görüşlerinde Pisagor'un da etkileri olduğu görülen Parmenides, *Amat*'ta Pisagor'un "zamanın döngüselligi" fikrine olan yakınlığıyla yer bulmaktadır. Parmenides'e göre, "varlık vardır ve yokluk yoktur, varlık'ın varoluşu yokluk'un varoluşunu yoksar. Buna göre varlık tek gerçekliktir ve tek yoldur. Duyulur dünya çelişkilidir, açıklanamaz. O yanılısamalar dünyasıdır. Yokluk'un yokluğundan giderek Parmenides varlık'ın ölümsüzlüğünü, birliğini, sürekliliğini ve değişmezliğini belirler" (Timuçin, 2000: 202-203). Romanda "varlık", "zaman", "hafıza", "geçmiş", "gelecek", "şimdi" kavramları üzerine düşünen Parmenides'in "ölümsüzlük" fikri üzerine vardığı sonuçlar, Süleyman Reis'in "ölümsüzlüğün de en az ölüm kadar kesin olduğu" (A: 116) fikriyle yüzleşmesine yol açacaktır.

Kitab'ül Hiyel'de Calüd'un Üzeyir'e vasiyet ettiği "yılan" makinesi bu kez Üzeyir tarafından tasarlanıp uygulamaya geçecektir. Bunun için "gerekli olan enerji ise bir Sırp bilgini olan Tesla'nın dediği gibi ya atmosferdeki bulutlardan sağlanacak, ya da çok uzaklardaki bir güç istasyonundan şerarelerle gönderilecekti[r]" (KH: 125). Yılan makinesinin çalışma mekanizmasına yönelik bilgiler veren Anar, bu dev canavarın güç kaynağına ilişkin açıklamasını 19. ve 20. yüzyılın önemli mucitlerinden Sırp mühendis "Nicola Tesla"ya (d. 1856 – ö. 1943) (Ataman, 2000: 14-21)) dayan-

dırır. Tesla'nın elektrik enerjisinin atmosferde gönderilmesi çalışmalarına gönderme yapan bu alıntı, Üzeyir'in yılanı için gereken güç kaynağına da ilham olur.

Amat'ta Ali Reis'in "zor bir durumda hem Batlamyus hem Favlo Toskanel hem de Kamalı Vasko gibi düşünmeden edemeyen ve bu nedenle sadece bir değil, ne yazık ki birbirinden farklı birçok sonuca var"ması (A: 60), onun iyi bir kaptan olmayacağına işaret etmektedir. Alıntıda adı geçen kişilerin kâşif, denizci, matematikçi, coğrafyacı olma vasıflarından yola çıkarak, tıpkı onlar gibi Ali Reis'in de denizcilik hakkında bilimsel donanıma sahip olduğu, ancak bunları gerektiği yerde doğru kullanabilme yetisinden uzak oluşuyla yeterince başarı gösteremediği vurgulanmaktadır. Adı geçen kişilerden "Batlamyus" gökbilim, matematik, coğrafya ve astronomi alanlarındaki çalışmalarıyla ön plana çıkmış, yaklaşık olarak 100 ve 170 yılları arasında yaşadığı kabul edilen, büyük antik Yunan gökbilimcilerinin sonuncusudur (Langone ve diğerleri, 2010: 27). "Favlo Toskanel" de matematik, coğrafya, astronomi ve harita bilimleriyle uğraşan İtalyan "Paolo dal Pozzo Toscanelli"ye (d. 1397 – ö. 1482) (<http://en.wikipedia.org/wiki/Toscanelli>) göndermedir. "Kamalı Vasko" olarak anılan üçüncü bilim adamı ise, ilk kez Ümit Burnu'nu dolaşarak Hint Okyanus'unu geçip Hindistan'a ulaşan Portekizli kâşif "Vasco da Gama"dır (d. 1469 – ö. 1524) (Sami Öngör'den alıntılanan Bilim ve Ütopya: 55).

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki "Ezine Canavarı" hikâyesinde Ayvaz Kasap'ın oğullarından Nizamettin, rüyasında Ferid adında bir asabiye mütehasşısının kendisini birtakım kabahatler işlemiş Edip adında biriyle karıştırdığını görür. Sözü edilen "Ferid" psikanaliz öğretisini geliştirmiş olan Yahudi kökenli Avusturyalı nörolog "Sigmund Freud"un (d. 1856 - ö. 1939) (Langone ve diğerleri, 2010: 373-375); "Edip" ise Yunan mitolojisinde babasını öldürüp annesiyle evlenen "Oidipus"un parodisi olarak kurgulanmıştır. Freud'un kurucusu olduğu psikanalitik teoriye göre karşı cinsteki ebeveyni sahiplenme ve kendi cinsinden ebeveyni safdışı etme konusunda çocuğun beslediği duygu, düşünce, dürtü ve fantezilerin toplamı olarak tanımlanan "Oidipus kompleksi" (http://tr.wikipedia.org/wiki/Oidipus_kompleksi), adını Yunan mitolojisindeki Sophokles'e ait Kral Oidipus hikâyesinden alır. Romanda Nizamettin'in rüyasında kullanılan Ferid ve Edip karakterleri ile hem mizah yaratılır hem de okuyucunun ard alan bilgisi sınanır:

İşte alabildiğine fiyakalı tavırlarıyla, koskoca çarşığı ağır adımlarla bir baştan bir başa katettiğinde, fıskiyeli büyük bir havuza vardığı an, hayatının hanımını ansızın kar-

şısında görüyordu. Fakat bu dilberin elini tutacağı anda, adının Ferid, mesleğinin ise asabiyye olduğunu söyleyen, gözlüklü, top sakallı ve öfkeyle burnundan soluyan bir ihtiyar, kalabalığın arasından fırlıyordu. Anlaşılan onu, birtakım kabahatler işlemiş Edip adlı biriyle karıştıran adam, zavallıyı azarlıyor, hatta ayağından çıkardığı terliği iki lafının arasında ensesine ensesine patlatıyordu. Zalim ihtiyarın terlik darbelerine dayanamayıp yere kapaklanan damat adayı, ıstırap içinde aman dilerken rüya nihayet buldu (EH: 168).

Puslu Kıtalar Atlası'nda ve *Amat*'ta İslam dünyasında "Calinus" olarak bilinen Antik Roma uygarlığının en önemli hekimlerinden "Galen"den de (d. 129 – ö. 201) (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Galen>) bahsedilir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda dişçiliğe başlayıp giderek tıp ilmine merak salan Kubelik, cerrahlık iznini alıp izbe bir dükkânı kiraladıktan sonra "Galen'in Frenk dilindeki bir çevirisi eline geçince mesleğin birkaç püf noktasını öğren[ir]" (PKA: 26). Ancak Galen'e ait bu kitaplar "Kıyamette ayağa kalkacak şu günahkâr bedenlerin içinde ne [olduğu] soru[suna] doğru dürüst cevap verem[ez]" (PKA: 26). Kubelik'in Galen'in kitaplarında rastladığı eksiklikler ya da "hatalar" onun merakını iyiden iyiye arttırır. "Bilme tutkusu"yla hareket eden Kubelik, bir köpek leşini teşrih eder, insan bedenini kesip biçmek günah olmasına rağmen saraydan denize atılan cesetleri toplayarak üzerlerinde çalışır. Kubelik Galen'den hareketle yola çıktığı tıp ilminde giderek ilerler ve "artık gerçek bir kâşifti[r]" (PKA: 27). Anar, *Amat*'ta ise "ruh" üzerine söylenen rivayetlere bir yenisini ekleyerek zamanının tıp ilmine hâkim Galen'den ilham alır. Anlatıldığına göre "bedene hayat veren şeyin teneffüs edilen hava olduğu fikrini ilk kez, kadim zamanların meşhur hekimi Câlînus, nâm-ı diğer Galen ortaya atmıştı[r]. Bu hekime göre ruhun bulunduğu yer kalbin sol karıncığı[dır]" (A: 89).

Amat'ta Süleyman Reis'in iki kez karşılaştığı uğursuz kehanetin meşhur Yahudi filozof "İbni Meymun"un *Diriliş Risâlesi* adlı kitabında (A: 29) yer aldığı bildirilir. Orta çağın en önemli düşünürlerinden biri olan Musa İbn Meymun (d. 1135 – ö. 1204), Museviliği Aristoteles felsefesiyle uyumlu hâle getirmeye çalışmış, metafiziğin en yüksek insanî faaliyet türü olduğunu, fakat bunun herkese açık olmadığını söylemiştir. Tanrı'nın ve dünyanın doğasına ilişkin sağlam ve gerçek bir kavrayışa, yalnızca felsefenin erişebileceğini öne süren İbn Meymun, Tanrı'nın varoluşunu tümüyle Aristoteles'in koyduğu ilkelere dayanarak ortaya koymuştur (Cevizci, 2002: 518). Tıpkı kutsal metinlerdeki sözleri andıran romandaki kehanetin, varoluş üzerine

düşünen İbn Meymun'un felsefesine dayandırılması, Anar'ın metnine çeşitlilik kazandırmaktadır. Ölümsüzlüğün sırrını arayan Kırbaç Süleyman, "günahkârlar için ölümün mutlak son olduğunu" (A: 89) yazdığı iddia edilen İbn Meymun'un sözleriyle her seferinde yüzleşmek zorunda kalır.

Romanlarda görsel anlamda metne katkı sağlayacak alıntılar da yapılır. Bunlardan biri "remil"dir. "Kendine mahsus bazı şekiller vasıtasile hükümler çıkarmak ve böylece murat ve niyetleri haber vermek ilmi" (Levend, 1984: 220) olarak da tanımlanan "remil falı", *Amat*'ta remil atıp fal bakarak gemi mürettebatı hakkında kehanetlerde bulunan Nuh Usta tarafından icra edilmektedir. Romanda remil falı bakılırken nasıl bir cetvel hazırlanması gerektiği tablo hâlinde sunulur ve remilin çeşitli usulleri hakkında bilgi verilir. Nuh Usta'nın 21 kişi için baktığı fal, her defasında en uğursuz şekli çıkarmakta, bunun da ölümü ve zulmü simgelediği belirtilmektedir (A: 103).

Romanlarda tarihe mal olmuş nesnelere de metinlerarasılık kapsamında ele alınabilir. Yâfes Çelebi'nin Zekeriya Usta'nın yanında yaptığı yatağanın, Hz. Muhammed'in Hz. Ali'ye armağan ettiği ucu çatallı kılıcı "Zülfikâr"a benzetilmesi (KH: 10); devlet dairesindeki kalem efendilerinin Cahiliye devri boyunca Kâbe'de bekleyen "putlar" kadar kımıltısız ve kayıtsız duruşları (KH: 24); Yâfes Çelebi'nin tasarladığı palanketenin tıpkı Güney Kıtası yerlilerinin "bumerang" denen mızrağı gibi hareket etmesi (KH: 33) metinde geçen gönderme nesnelere olarak dikkati çeker.

Kitab'ül Hiyel'de Üzeyir Bey, bir birahane yanına oturduğu aksakallı ihtiyarın ileri sürdüğü beyanları bir bunama belirtisi olarak yorumlar ve ona göre "zaten bu yüz yaşındaki adam, Yeni Dünya'nın Atlanta şehrinde imal edilen ve iptila yapan bir şerbet içiyordu. Koka yaprağı ve kola cevizinden yapılan bu iksirin onda böyle hezeyanlara yol açması pek tabii idi" (KH: 132). Botanikte "cola acuminata" olarak geçen ağacın meyveleri ve onun meşrubat olarak kullanılan hâline verilen isim (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Kola>) olarak 1880'li yıllarda ABD'nin Atlanta şehrinde kurulan ve dünyadaki kola piyasasının çoğunluğunu ortaklaşa ellerinde bulunduran çok uluslu şirketlere yapılan bu göndermede, "kola"nın "iptila yapan bir şerbet", "iksir", "hezeyana yola açması" gibi tanımlamalarla sunulması dikkati çeker.

Romanlarda geçen müzik aletleri de önemli işlevlerde kullanılmaktadır. *Amat*'ta Diyaşol Paşa'nın kamarasında bulunan eşyalar arasında "Frenklerin 'viol

d'amour' dedikleri bir sinekeman" (A: 26) göze çarpar. Klasik Türk müziğinde kullanılan ve modern Avrupa kemanına benzerlik açısından en yakın çalgının ilk kez 1740'ta kullanıldığı bilinen "sinekeman" (violon d'amore) olduğu ileri sürülmektedir (Z. Barut'tan aktaran Tebiş: 2002). Özellikle III. Selim döneminin, ney ve tamburdan sonra en gözde çalgısı olduğu belirtilen sinekemanın, Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de zamanla yerini kemana bıraktığı ve kullanılmaz olduğu bilinmektedir (Sözer, 2005: 644). Romanda Dişavol Paşa'nın çaldığı bir enstrüman olarak görülen sinekemanın içindeki yapım tarihinin, olayların geçtiğı zamanın 15-20 yıl sonrasına tarihlenmesi, Anar'ın felsefi düzlemde sorguladığı "zaman" kavramıyla ve Dişavol Paşa suretinde canlandırılan Şeytan figürünün geçmiş ve geleceğı gitme vasıflarıyla ilintilidir.

Amat'ta Eşek İsrail'in teyakkuz durumunda çaldığı pirinç boru, kutsal metinlerde geçen İsrail adlı meleğın üfleyerek kıyamet gününün geldiğini haber veren "sur"un parodisi olarak kullanılmıştır. Kıyamet gününün yani yeniden dirilişin başlangıcının habercisi olan sur, metinde işlevsel görülür. AMAT'ta bu çalgıyı üfleyebilecek bir babayiğit bulunamazken Eşek İsrail ilk denemesinde aleti öttürmeyi başarır (A: 56). Eşek İsrail "borudan tam yedi ses üfle[r]. Hatta bu işe kendini o kadar kap-tır[ır] ki, hazır eline böyle bir fırsat geçmişken üçlü aralıklarla, 'tat-tara-tat-tara-ta-ta-ta-tarii!' sesleriyle ortalığı ayağı kaldır[ır]" (A: 57). Geminin borucusu ilan edilen Eşek İsrail, artık çalgısı ile ayrılmaz bir bütündür. AMAT'ta vebadan kırılan diğerk mürettebat gibi Eşek İsrail'in de akıbeti ön ambara atılmak olacaktır. Dişavol tarafından cezalandırılarak ambara atılan Süleyman Reis, bir eliyle borusunu sımsıkı tutan ve vebaya kapılıp ruhunu çoktan teslim eden Eşek İsrail'in de alında "AMAT" yazısının yazılmış olduğunu görecekler (A: 223). Eşek İsrail'in birden gözlerini açmasıyla alacakaranlıkta kulakları sağır eden bir sesle boruyu üflemesi, İsrail meleğın kıyamette üflediğı surun tam karşılığı olarak kullanılır. Son işlevini de yerine getirip sonra sessizliğe gömülen Eşek İsrail, lanetli gemideki günahkâr mürettebatın çektiğı ve çekeceğı azapların da habercisidir.

Görüldüğü gibi çok zengin bir içerikle sunulan metinlerarası ilkesi, hemen her türü bünyesinde barındıran ve çeşitli dilsel oyunlarla dönüşüme uğrayan yapısıyla romanlardaki kültür tarihini de gözler önüne sermektedir.

2.6.4. Dil

Anar'ın romanlarında dil, usta bir işçiliğin ürünü olarak hem tarihsel atmosferin aktarımında hem de oyun yaratmada kullanılan bir vasıtaadır. Anar, somut gerçeklikten ziyade tarih düzlemi içinde “düş”ü, “kurgu”yu, “oyun”u öncelikli kılan bir yapı içerisinde oluşturur metinlerini. Romanlarında geçen ve tarihsel zemine kurulu İstanbul, birbirinden farklı sesleriyle, renkleriyle dilsel bir karnavala dönüşür. Toplumsal yaşamın bir dönemine ışık tutan, tarihsel nitelik taşıyan bu romanlar, özenli bir dilsel çalışmanın ürünü olduğu izlenimini uyandırır. Anar'ın romanlarında uzun cümlelerle kurulmuş paragraflar, eski Osmanlı dil yapısını yansıtan kullanımlar, argolar, küfürler, kaba sözler, cinsel betimlemeler, deyimler, dualar, beddualar, ahitler, benzetmelikler, metinlerarası ilişkiler, masal motifleri, formülistik sayılar, metaforik yapılar, ironik ifadeler, semboller, farklı disiplinlere özgü terimler, karşıtlıklar, mübalağalı söylemler, deneysel uygulamalar vs. gibi pek çok kullanım dilsel yapıya eklenir. Yapılan söylem analizinde öne çıkan dilin işlevi, gerçeklik algısının yitirilişi, anlatıcı/yazarın müdahalesi, üstanlatı olma edimine karşı çıkış, ideolojik işlev, oyun vs. gibi yeni tarihselciliğin temel dinamiklerinin görünür kılınmasına hizmet eder. Tarihsel olanın kurgulanma ve anlatım biçimi, Anar'ın dil malzemesine bakışıyla ilgilidir. Metnin eğlenceli bir oyun alanı hâline dönüştürülmesinde dil, en temel yapıtaşı görevindedir.

Romanların zaman, uzam ve kişi kadrosu gibi kurgu öğelerine bakıldığında söz varlığının da buna göre şekillendiği görülecektir. *Pushu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Amat* ve *Suskunlar*'da aktarılan tarihî dönemin Osmanlı Devleti'nin çeşitli safhalarında geçmesi, romanların dilini de şekillendirir. Buna göre Türkçe cümle altyapısı içinde İslam dünyasının klasik kültürleri olan “Arapça” ve “Farsça”nın sözü edilen dönemlere ilişkin kullanılma yoğunluğu metinlerin dilini de belirleyici kılar. Böylece dil ile anlatılan dönemin örtüşmesi anlam kazanır. Romanlarda klasik Arap ve Fars literatürünün kaynaklarına da değinilirken bu dillerin gramer ve söz varlıklarına ilişkin örneklerle metinlerin yapısı güçlendirilir. “İstanbulî”, “Tophanevî”, “Galatavî” gibi eski Osmanlı dil yapısını yansıtan kullanımlar buna örnek gösterilebilir. Çalışmanın sonuna eklenen “İhsan Oktay Anar'ı Okuma Sözlüğü”ne bakıldığında, sözcüklerin çoğunun “Arapça” ve “Farsça” kaynaklı olduğu ve bunların bir kısmının günümüzde hâlâ yaşamaya devam ettiği, bir kısmının unutulduğu ya da

kullanımdan düştüğü görülmektedir. Yine sözlükte, Arapça ve Farsça kaynaklı sözcüklerin dışında “Almanca”, “Bulgarca”, “Ermenice”, “Fransızca”, “İspanyolca”, “İtalyanca”, “Latince”, “Rumca”, “Slavca”, “Tuvaca”, “Yunanca” gibi Doğu ve Batı kaynaklı dillere ait söz varlığı da dikkati çeker. Türkiye’nin yakın tarihsel geçmişine uzanan *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde ise yine seçilen söz varlığı ile dönemin dili yansıtılır. “Güneşli Günler” hikâyesinde anlatıcının özellikle vurguladığı “O günlerdeki tabiri ile ‘talebeler’” (EH: 18) gibi söylemler ya da “muallim”, “sınıf mümessili”, “cigara kâğıdı”, “Diyarbakır” gibi söz varlıkları dönemi yansıtan kullanımlar olarak dikkat çeker.

Tarihsel bağlam içerisinde, olay örgüsünün geçtiği mekânın yerel dil özellikleri dolayısıyla romanlarda “halk söyleyişleri”nin de işlevsel kullanıldığı görülür. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde “cigara, pancur, aptes, Diyarbakır, mezüro” gibi kullarımların yanı sıra “Bidaz’ın Laneti” hikâyesindeki “Kallioğulları” sülalesinin adı, ilerleyen sayfalarda bilinçli olarak [sözcük başı tonlulaşma ve ses düşmesi yöntemiyle] “Galloğlu” (EH: 44) şeklinde yöresel dil özellikleri gözetilerek kullanılmıştır. “Hırsızın Aşkı”nda ise Klâs Hıdır’ın kıptî komşuları dile gelirken ağız özellikleri de korunarak metne yansır: “Abe çalarsın ep ağlamaklı nağmeler! Müteessir edersin bizi! Şu iki günlük dünyada derde kasvete boğarsın epimizi! Abe komşuluk bu mudur? Komşu komşuyu rahatsız eder mi iç?” (EH: 198).

Romanlarda farklı disiplinlere özgü terimler de dikkati çeker. *Amat*’ta eski denizcilik terimleri ile dokunmuş dilsel yapı, kapsamlı bir çalışmanın ürünü olduğu kadar, sık kullanılan bu terminolojinin okuyucu ile metin arasında mesafe yarattığı izlenimini de uyandırmaktadır. Zeynep Ergun’un da dediği gibi,

Okuma uğraşı sırasında pâyzen, puta etmek, kolomborne gibi sözcüklerle karşılaşan ve denizcilik bilgisi kısıtlı olan okur, önce irkilir, sonra anlamama korkusuna kapılır ama zamanla bu sözcüklere alışır. Romanı okudukça, ilk sayfalarda yadırgadığımız eski sözcükleri ve yabancı terimleri aslında anladığımızı, metne sandığımız kadar yabancı olmadığımızı algılarız (Ergun, 2009: 188).

Gerçekten de daha önce karşılaşılmayan ya da anlamı bilinmeyen bu terimler, bir süre sonra okuyucu tarafından özümсенir; metnin genel havasına yayılan kaotik ortamla da özdeşleşen bu dil, önceleri yadırgatıcı olsa da ilerleyen epizotlarda bağlamdan çıkarsama yoluyla anlama ulaşılır. Osmanlı donanma teşkilatı hakkında verilen malzeme ile kültür tarihi açısından da önemli ipuçları sağlar.

Romanlarda gerçeklik algısını kırmaya yönelik yapılan uygulamalardan biri masal motiflerine yer verilmesidir. Bu yönelim fantastik kurgunun ilerlemesine izin verdiği gibi, halk anlatı geleneğinin sürekliliğine de işaret eder. Örneğin, *Kitab-ül Hiyel*'de Zencefil Çelebi, âşık olduğu dilber için padişahlara layık kırk gün kırk gece düğün yapmakla hükümlüdür (KH: 21). Romanlardaki “günlerden bir gün”, “gecelerden bir gece”, “vakti zamanında”, “gel zaman git zaman”, “dere tepe düz gitti”, “rüya motifi”, “ak sakallı dede” gibi masal anlatı kalıplarının sık kullanılması, bu eğilimi örnekler niteliktedir. Anar'ın metinlerindeki dil yapısını belirleyen unsurlardan biri de eski anlatı geleneğinin bir süreği olan bağlama edatlarıdır. “Heyhât ki, ne çâre ki, öyle ki, ne var ki, gel gör ki, gelgelelim, hal böyle olunca, rivâyet odur ki, rivâyete göre, rivayetler doğruysa, her şey bir yana, sözün kısası, ne yalan söylemeli, artık nedense” gibi kullanımlar meddahlık geleneğine de yapılan göndermeler olarak dikkati çeker. Masal motifleri içerisinde de değerlendirilebilecek bir kavram olan formülistik sayıların kullanımı da romanlarda sıklıkla başvurulan yöntemlerden biridir. *Amat*'ta olaylar zinciri “debdebesi ve çağcağasıyla yedi iklim dört bucağa nâm salmış o Kostantiniye şehri[nde]” (A: 9) başlar. Yine *Amat*'ta Eşek İsrail pirinç borudan tam yedi ses üfler (A: 57), Venedik kaptanı o güne kadar yedi Türk öldürdüğü için yanaklarında yedi parmak uzunluğunda favori bırakmıştır (A: 120).

Metaforik yapıların sık kullanımı, gerçeklik algısının kırılmasına hizmet ederken bir yandan da yapının estetik değerini arttıran, böylelikle anlatımı daha etkin kılan bir oluşum sergiler. Anar, anlatı yapısını tarihsel geçmişle harmanlarken “klasik retorik”in imkânlarından da faydalanır. Mecazlar, teşbihler, istiareler, mübalağalar, tezatlar... yoluyla geleneksel anlatıların dil yapısı metinde sentezlenir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda esir pazarında mezata çıkarılan kısa boylu, sıska, topal Kubelik'in hiçkimse tarafından satın alınmayacağı bilindiği halde balyosun bu işe gönüllü olduğunu bilen aracılardan mezata adamlarını sokup fiyatı sürekli arttırmaları ve sonunda Kubelik'in değerinden katbekat yüksek fiyata balyosa satılması, yapılan benzetme ilişkisiyle daha etkin ve anlaşılır kılınmaktadır: “[b]alyos, Kubelik'i bin iki yüz filuriye, yani ud çalıp ustaca rakeden bakire bir çerkes dilberi fiatına satın al[ır]” (PKA: 24). *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki “Güneşli Günler” hikâyesinde dersin hocası sözlüye kaldıracığı talebeyi seçeceği sırada “talebelerin yüzlerine kan hücum eder, güm güm atan yürekleri iman tahtalarını zorlar” (EH: 20). Okul müdürünün söylevi

ve talebelerin yakalanan “muzır” eşyalarının yakılmasıyla hissettikleri, metaforik bir anlatımla sunulur:

Adam, Romalı bir hatip edâsıyla kürsüye çıkar, savaş narası atar gibi bağırarak verir veriştirir, talebelere duman attırırdı. Bu merasim tütün ve iskambil yığınlarının ateşe verilmesiyle son bulur, o güzelim tütünlü birlikte, elli ikilik desteler, aslar, papazlar, valeler, kızlar ve sinema sanatçılarının resimleri alevler arasında kül olurken, oğlanlar dumanı koklayıp adeta yasak güzelliklerin kokusunu ve kayıp cennetlerin bulutlarını ciğerlerine çekerlerdi (EH: 22).

Ya da yatılı okulda kalan öğrencilerin, yağmurla birlikte sert esen rüzgârın okulun tahta panjurlarına çarpıp gıcırdatması, gecenin bir vakti çakan şimşek gibi doğa olayları karşısında duydukları korku, metaforik bir anlatımla daha etkili bir şekilde dile getirilir:

Kısacası yağmuru, fırtınası, şimşeği, uğultusu, gök gürültüsüyle tabiatın bütün kuvvetleri, sanki elbirliği etmişlercesine, karanlıktan ucubeler ve umacılar yontan düşgücünün mayasının kolayca tutabileceği, gam, kasvet, hafakan ve dehşet dolu kapkara, yapışkan bir sisi her yana üflüyorlardı (EH: 31).

Yine *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki “Bidaz'ın Laneti” hikâyesinde “Galloğlu karısına bir laf etmeyegörsün, bu eli bayraklı kadın derhal eteklerini toplayıp kızının imdadına yetişir, hınçtan alt dudağını ısıracağı halde damadının ensesine tokadı indirip zavallıya yeri öptürürdü” (EH: 44) söyleminde kaynananın damadına yaptığı eziyet betimlemelerle daha etkin bir anlatıma dönüştürülmüştür. “Ezine Canavarı” hikâyesinde ise, çöpçatan Nafîle Kalfa'nın kırklı yaşlarda olmasına rağmen hâlâ evlenmemiş olmasıyla yaşlılarının evlenmelerini gördükçe haset duygularının kabarması, metaforik bir anlatımla sunulur ve kişinin daha yakından tanınmasına olanak tanır:

Şimdiki çirkin ve acuze görüntüsü zaten gençliğinde de vardı. Bu yüzden bacaklarının arasındaki ateşi söndürecek bir damat adayı karşısına çıkmamıştı. Bazı geceler bu ateş azamî derecelere yükselir, sabah kalktığı vakit kadının, donunda bir yanık lekesi gördüğü bile olurdu. Nitekim, iç çamaşırları olduğu kadar minderleri de yakan bu ihtiras alevi nihayet, kara yalımlarıyla ruhunda bir haset cehennemini tutuşturdu. Akranlarının birer ikişer kocaya vardıklarını gördükçe, içindeki cehennemin harareti kadının yağlarını dirhem dirhem eritti ve kara kuru, adamakıllı kavruk biri oldu. Gönlündeki haset korlarını yelpazeleyen bir başka durum ise, güzellik ve ruh olarak kendisinin çok aşağılarda, oysa gözünün fazlasıyla yükseklerde olmasıydı (EH: 150).

Amat'ta vebadan kırılan gemi mürettebatının içler acısı hâli şu benzetmeyle ifadesini bulur:

Sonraki günler vebâ bütün gemiyi istilâ etmişti. Kara Ölüm tavlonda, sintinede, top ambarlarında, palavra katında, başaltında ve kış kasarada kol geziyor, dünyevî acıları dindiren ecel şerbetinden içirerek ölümler ordusuna yeni neferler katıyordu (A: 213-214).

Metaforik yapılar mizah yaratmada kullanılan yöntemlerden biri olarak da romanlarda işlevseldir. *Kitab-ül Hiyel*'de yeniçeri Deli Abuzer Beşe'nin Yâfes Çelebi tarafından Leyden şişesi ile oyuna getirilmesi üzerine "Yeniçeri, salyasını sümügünü tutamaz olmuş, kokulu fildişi tarakla her sabah özenle taradığı palabıyığı hamam lifi gibi dağılmıştı[r]" (KH: 28). Romanlarda divan şiirinin benzetme unsurlarından da yararlanılır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde "Dünya Tarihi" hikâyesinde Aptülzeyyat, "ahû gözlü, kiraz dudaklı, fidan boylu, kirpikleri ok, kaşları yay gibi güzeller güzeli bir âfet" görür (EH: 99). "Ezine Canavarı" hikâyesindeki Âlemnaz, "sanki bir ay parçası, ahû bakışlı, hokka ağızlı bir âfetti[r]" (EH: 144). "Hırsızın Aşk"ındaki kemancı hanım ise "yüzü ay, gözleri ahû, kaşları yay, kirpikleri ok, dudakları kiraz, dişleri inci, görenin aklını derhal başından olup onu deli ve divane eden, bir melek, bir âfet ve bir felaketti[r]" (EH: 195).

Romanlarda kullanılan mübalağalı söylemler de anlatımın etkisini güçlendirirken kimi zaman gerçeklik yanılsaması yaratmakta, kimi zaman da ironik söylemlere kaynaklık etmektedir. "Gerçeklik Algısının Yitirilişi" başlığı altında değinilen bu söylem biçimine bir örnek vermekle yetinilecektir. *Amat*'ta günahkâr gemi mürettebatının işledikleri suçlar öylesine büyük ve şiddet içeriklidir ki baş kasaradaki kötücül atmosferin betimlenmesinde mübalağalı söylemler anlatıyı güçlendirir:

Eli sopalı porsunu elleriyle boğmaya yeminler etmiş bir gabıyarın gözlerinde oynayan vahşice pırlı, kendisinden defalarca tokat ve tekme yediği iskele zâbitini boğazlamaya kararlı bir marinelin defalarca bileyip kılığını bile çektiği bıçağın ışıltısı, yediği onca küfür ve değnekten sonra artık gaddarca sırtan bir aceminin kalan son üç dışındaki revnak, güneş ışığı almayan baş kasaradaki kör kandilin ışığını bastırırdı (A: 42).

Romanlarda "argo", "küfür" ve "kaba söz"ün de sıklıkla kullanıldığı görülür. Bu dil, kullanan kesimin nasıl bir sosyo-kültürel çevreden geldiğini tespit etmekte de işlevseldir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda kendisine ait haritaları karıştırıp yırtan ve karalayan Alibaz'a Arap İhsan, gazabını zaptetmeye çalışarak "Höt! Veledizina seni! Bırak onları bakayım" der (PKA: 17). Yine *Puslu Kıtalar Atlası*'nda kendisine zamanında eziyet eden mumcubaşının ağrıyan dişini çekmemekte ısrar eden Kubelik,

şu sözleri işitir: “ ‘Bre zındık! Gel çek şu dişi. Biraz daha beklersen boynunu vururum!’” (PKA: 25). Külhanlarda yattığı sıralarda kabadayı taifesi tarafından bozulmuş ağızıyla Kubelik de argolu bir dille konuşmaya meyillidir: “Yalnızca lisan-ı erazilden anladığı için ‘zeker’ yerine ‘kıllı’, ‘hasen’ yerine ‘kıyak’, ‘hiyle’ yerine ‘katakulli’ gibi kelimeler[1]” (PKA: 34) kullanır. Arap İhsan tarafından Frenkçe yazılmış bir kitabın tercümesine zorlanan Kubelik’in bozulan lisanı ve lügatıyla böyle bir işe kalkışması “işte böyle bir zatın yapacağı tercümeden hiç hayır gelir miydi?” (PKA: 34) şeklinde yorumlanacaktır. Nitekim Kubelik, kitabın adını “ZAGON ÜZERİNE ÖTTÜRME”, yazarını da “Rendekâr” olarak tercüme eder. Arap İhsan’ın hayatını kurtaran bu eser, René Descartes’ın “Yöntem Üzerine Konuşma”dan başkası değildir. Anar’ın dilsel bir oyunla metnine malzeme ettiği, bu yolla hem gülmece yaratıp hem de ciddi metinlere alaysı yaklaşımıyla üstanlatı kavramını sekteye uğratması ve metnine yeni alanlar açması dikkate değerdir. *Kitab’ül Hiyel*’de yeniçeri Deli Abuzer Beşe’nin Yâfes Çelebi’ye hitabı da argolu kullanıma örnek gösterilebilir: “Behey civeleğim! Dayına Bozcaada şarabı mı getirdin? Hem ne biçim şişe bu abe teres!” (KH: 28). *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Bidaz’ın Laneti” hikâyesinde ise, kaynananın damadına sarfettiği sözler, öfkenin küfür ve kaba sözle dışa vurumunun en iyi örneklerindedir:

“Galloğlu! Galloğlu! Seni bet beşeret lapacı seni! Buldun gül gibi ahû kızımı, yalvar yakar oldun, aldın ceylanımı koynuna, şimdi de beğenmezsin ha! Kendi şu işkembe suratına bak, maymun seni! Muhtarlar çavuşlar istedi de vermedim, senin gibi bet gudubet çayır cücesine verdim! Hay vermez olaydım senin gibi kaz suratlıya! İbiş seni! Şuna bak! Yaka bir tarafta paça bir tarafta! Hımbıl mendebur. Fülûsu ahmere muhtaç ettin bizi, donsuz maymun seni! Hele bundan sonra kızımı bir incit, bak donunu indirir gözlerini oyarım senin!” (EH: 44)

Ana kurgu ilkesi “çoğulculuk” olan postmodern metinlerinde olduğu gibi, Anar’ın romanlarında da bu kavramın içeriklerinden biri olarak “karşıtlık” ilişkisi üzerinde sıklıkla durulur. Kutsal-avam, bilge-deli, doğu-batı, somut-soyut, yaşam-ölüm, katil-maktul, Tanrı-Şeytan, ruh-beden, hayal-gerçek gibi pek çok kavram karşıtlığı, hem felsefi düzlemde tartışılmakta hem de soylu içeriğin kaba bir dil formuyla sunumu üstanlatı kurumunun imtiyazlı konumunu sarsmaktadır. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Galata Kulesi diye nam salmış heybetli yapının tepesinde “yalı adamlarının dürbünle, yiğitlerin ise çıplak gözle” (PKA: 13) Bursa’nın ulu dağı seçtikleri söy-

lenegelmiştir. “Yalı adamları” ve “yiğitler” üzerinden kurulan karşıtlık ilişkisiyle hem mekânın görkemi güçlendirilmekte hem de dönemin sosyal tipleri açısından bir bakış açısı ortaya konmaktadır. Yine *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Kostantiniye şehrinin uykuda olduğu anda bile içindeki hareketlilikle karşıtlık ilişkisi üzerinden görünmeyen ardında yatan gizil güçlere vurgu yapılmaktadır:

Kostantiniye, uyuyan bir devin gölgesi gibi mehtabın altına uzanmıştı. Şehrin uykuda olduğu o anda bile, düşlerin görülüp kâbusların gerçekleştiği, şehzadelerin boğdurulup rüşvetlerin hesaplandığı, gizli ittifakların imzalanıp şerbetlere binbir çeşit zehirin katıldığı o anda bile, sarayda kutsal emanetlerin bulunduğu o odada yanık sesli bir hafız, kendisinden öncekilerin yüz altmış yıldır aralıksız kıraat ettiği Kur’an’ı, vecd içinde gözlerini kapayarak kimbilir kaçınıcı defa okuyordu (PKA: 56).

Roman kişilerinin isimlerinin anlamıyla zıt yönde kurgulanan yapıları, mizah unsuru işlevi de görür. *Suskunlar*’da ismiyle müsemma olmayan “Heybet”, ufak tefek, halim selim, sessiz ve epeyce de ezik biri olarak Çapraz Bayram’ın haraçlarını toplamakla görevlidir (S: 194).

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’ndeki “Güneşli Günler” hikâyesinde, otoriter yapının hâkim olduğu, kasvetli yatılı okulun içyapısıyla dış dünya arasındaki tezatlık vurgulanırken hikâyenin karamsar havası da pekiştirilmektedir: “Dışarıdaki cennetin ışığını zaten zor sızdıran küçük pencerelere, kalın, siyah perdeler takıldı” (EH: 22). Kimi zaman da görünümün zıtlığından doğan şaşkınlık anlatıcı/yazarın söylemini şekillendirmektedir: “Gariptir, görkemli ve pahalı malların satıldığı çarşıda toplanan cehennemî kalabalığın üyeleri, her nedense fakir fukara, üstü başı perişan, pasaklı kişilerdi” (EH: 37). “Dünya Tarihi” hikâyesinde ise bir derviş gibi yollara düşen Aptülzeyyat, bir buçuk gündür açlıktan kıvranırken olduğu yerden yukarı baktığında “bir açlık ve elem gecesinde ışıllı parlayan kızıl yıldızlara benzer sulu ve lezzetli meyvaları gör[ür]. Kaderin gökten ağzına düşürdüğü bu helal meyveyi dişleyip tattığında, yaşadığı açlık cehenneminden, bir tokluk ve nefaset cennetine yüksel[ir]” (EH: 98). Yine aynı hikâyede, iki zıt karaktere sahip iki kardeşten Feyyuz ile Salih’in, yine iki kardeş olan Ehriban ve Hürmüz ile evlendikleri günün gecesinde yaşadıkları, hem mizahi bir söylem biçimiyle sunulmuş hem de çeşitli dil oyunları ile iki zıt karakterin hayata bakışları gözler önüne serilmiştir:

Aşk ulvîydi ama, Merih, Erendiz, Müşteri gibi ulviyânı gökyüzünde döndüren semavî kanunlardan ziyade, bu seyyareler altında o gece, Âdem peygamberden bu yana insan zürriyetinin sürmesine sebebiyet veren zührevî kanunlar, en azından Feyyuz

için tıkr tıkr işledi. Gece bitip gün doğarken büyük oğul, Erzurum'un doğu göğündeki pembe fecrin rengini, yani yüzgörümlüğü olarak bekaretini yine ona ihsan eylediği Hürmüz'e olan eflatun aşkını kalbinde bir hazine gibi muhafaza ederken, göğün kızarmaya başladığı o saatlerde Feyyuz'un gönlü fecrin rengi gibiydi (EH: 104).

Burada “madde” ile “maneviyat”ın, “dünyevi” ile “ilahî” olanın karşıtlığı, “semavî kanunlar” ile “zührevî kanunlar” ifadeleriyle aktarılır. Salih'in gönlündeki “pembe fecrin rengi”, Feyyuz'un gönlünde “fercin rengi”ne dönüşmektedir.

Amat'ta Kostantiniye şehrinin sokaklarına sinen sessizliğin içindeki çılgınlık, ironik bir üslûpla ifadesini bulur:

Sessizliği işitip karanlığı görmek keşke mümkün olsaydı, işte o zaman müminlerin tespihlerinden gelen şıkırtılar, yediklerini köşe başında çıkartan bir sarhoşun göğsünden gelen hırıltılar, kuytulara büyü yapanların dudaklarından dökülen fısıltılar duyulabilir ve on binlerce altınlık servetlerden saçılan ışıpta parılayan gözler, şuh kahkahaların çınladığı batakhanelerin kapılarında asılı kırmızı fenerler, تنها bir köşelerde kirlî ellerin çektiği o pırıltılı hançerler seçilebilirdi (A: 9-10).

Metinlerde mizah ya da ironi yaratmada kullanılan yöntemlerden biri de kavram karşıtlığından yararlanmaktır. *Efrâsiyâb*'in *Hikâyeleri*'nde dedikoducu Maymun Saniye'nin “bir güderi parçasıyla saat başı sildiği gözlük camları ne kadar temiz olursa, gözetlediği insanlar[ın] da bu sayede o kadar pis olabil[mesi]” (EH: 176) ya da *Amat*'ta Cadıkazık Hamamı'nda akitli bir tellak olan Ohannes'in suyla pek arası olmadığı için 6 aydır yıkanmamış olmasına rağmen üç beş kuruş kazandığı her seferinde İsa Mesih'in kanı olan şarapla ruhunu arındırmaktan geri kalmaması (A: 13) hem mizah hem de ironi yaratır.

Romanlarda ironik ifadelere yer verilmesi de karşıt kavramlardan yararlanarak ideolojik işlevi beslemeye ve görünür kılmaya olanak tanır. *Amat*'ta mahkûmların atıldığı 7 kat zindanı merak eden cellat, iki mahkûm tarafından cehennem zebanisi Malik'e teslim edilirken mahkûmlardan biri şöyle der:

“Ey efendi! [B]u cellât çok meraklıdır. Şu an bulunduğumuz cehennem altındaki güverteleri merak ediyor. Sen yüreği yufka bir adama benziyorsun. Eğer cellada aşağıyı bir gezdirirsen bize artık dayak atmayacak. Ne olur, acı bize de adamı aşağıda bir gezdiriver. Zavallının gözü gönlü açılısın” (A: 51-52).

İronik ifadelerin pek çok örneği ilgili başlık altında incelenmiştir. İroni kullanımıyla resmî ideolojinin söylemi üzerinden iktidar mekanizmalarının temel zihinsel yapısı eleştiriye tâbi tutulur. İktidar yapının pek çok varyantı ile anlam üretme yoluna

gidilirken, günümüz koşullarında iktidar yapılarının oluşum aşamaları da gözler önüne serilir.

Romanlarda cinsel betimlemelerin yoğun kullanımı, hem metnin “cinsel iktidar”ı besleyen ideolojik işlevin betimlenmesine katkı sağlamakta hem de yapılan göndermelerle mizah yaratılmaktadır. Osmanlı döneminin çeşitli safhalarında geçen romanların dili de Osmanlı Türkçesinin hâkimiyetini yansıtır. Bu yüzden cinsel betimlemelerde “maslahat”, “zeker”, “gulfe”, “istimna” gibi Arapça ve Farsça kökenli sözcüklerin kullanıldığı dikkat çeker. Cinsel betimlemelerde benzetme unsurları sıklıkla kullanılırken bu yolla hem mizah yaratılmakta hem de okuyucu ilgisini canlı tutmaktadır. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda “Battaniyesine sarınıp öte yanına döndü ama sidik zoruyla aleti sertleştiği için dalmakta zorluk çekti” (PKA: 14), “Fiili livata esnasında aletlerine sürecekleri yağın bulunduğu kutucukları zar gibi yerde yuvarlayıp barbut oynayan bu adamlar [kulamparalar], delikanlıyı tepeden tırnağa süzdüler” (PKA: 124); *Kitab’ül Hiyel*’de “Ah! Bir görsen. Dudaklar kiraz! Memeler turunç! Uçlarındaki tomurcuklara nar çiçeği mi desem, kır çiçeği mi! O kirazları, o turunçları bir ısırсан, bir dişlesen, bak şuracığa yazıyorum, kör olayım dizlerinin bağı çözülür!” (KH: 20-21); *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde “[Kabadayı kankardeşine] o kadar çok güveniyordu ki, rakı sofrasında yeterince içtiği bir gece gözyaşlarıyla, kuşunun tam beş yıldır ötmediğini bile ona söylemişti” (EH: 9), “[Din dersi hocası talebelere] çıplak kadın fotoğraflarına bakıp çavuşu tokatlamaya devam ederlerse tez zamanda süngülerinin düşeceğini [a]nlatırdı” (EH: 22), “[o] gece, Âdem peygamberden bu yana insan zürriyetinin sürmesine sebebiyet veren zührevî kanunlar, en azından Feyyuz için tıkr tıkr işledi” (EH: 104), “[h]azinelerini korumak isteyen birer hanımefendi gibi, o rahatsız sandalyelerde dizleri ve ayakları bitişik vaziyette otururlardı” (EH: 148), “Bacaklarının arasında yıllardır taşıdıkları ateş, anlaşılan artık ruhlarını da tutuşturmuş, yabanî arzuları gemi aزیya almıştı” (EH: 149), “Şimdiki çirkin ve acuze görüntüsü zaten gençliğinde de vardı. Bu yüzden bacaklarının arasındaki ateşi söndürecek bir damat adayı karşısına çıkmamıştı. Bazı geceler bu ateş azamî derecelere yükselir, sabah kalktığı vakit kadının, donunda bir yanık lekesi gördüğü bile olurdu” (EH,İ s. 150), “Çamaşır bitiminde penceredeki iplere asılan gri iç çamaşırıları, çarşaf-lardaki sarı desenleri ve yağ rengindeki garip şekilleri gören ahali, bir fesuphanallah çekip, yoldan çıkmış bunca âdemoğlu varken, şeytanın nasıl olup da bu beş efendiyi

ziyaret ederek zavallıların düşünüyü azdırdığına hayretler ederdi” (EH: 154). *Amat*’ta “Her şeyden önce, artık kamışlarına çoktan su yürüyen, 13-15 yaşlarındaki bu çocuklar, gemicilerin abdest bozduğu baş üstünde, kâh gece yarısı kâh seher vakti sık sık istimna ederler ve böylelikle kötü talihe davetiye çıkarırlardı” (A: 54-55) gibi benzetmeliklerle kurulu uzun betimlemeler buna örnektir.

Anar, romanlarında iktidar yapının inşası, benlik, varlık-yokluk, gerçek-hayal gibi birtakım kavramları kimi “semboller” yoluyla sorgular. Bu semboller çok çeşitli şekillerde metinlere yerleştirilmiştir: Sembolik mekânlar, sembolik zamanlar, sembolik nesnelere, sembolik ağaçlar, sembolik hayvanlar, sembolik kavramlar, sembolik renkler ve sembolik sayılar.

Sembolik mekânlardan biri *Kitab’ül Hiyel*’de geçen “kör kuyu”dur. Yâfes Çelebi’nin satın aldığı “Galata’daki Kuledibi’nin biraz üstünde, Mevlevihane’nin tam karşısında, yani Büyük İskender’in o iktidar taşını ele geçirip kaybettiği yerde, iki katlı bir ev[in] yüksek duvarlı avlu[sun]daki kör kuyu” (KH: 35), üç kuşak mucidin hayatında, bilinçaltının sırlarını, bilinmeyenleri barındırmasıyla işlevsel bir konuma sahiptir. “Kör kuyu”nun kapalı, dar ve derin olmasına yönelik özellikleriyle bilinçaltında “güvenlik”, “koruma”, “kamufle”, “bilgelik” gibi olumlu değerler; yer altında, karanlık ve susuz olmasıyla da “tekinsiz”, “korkutucu”, “kontROLSÜZ”, “hapsedici” gibi olumsuz değerlerle sembolik ilişkisinin olduğu söylenebilir. Susuz ve yeterince derin olan bu kör kuyu, ilk anda Yâfes Çelebi’nin hırsız saksâğarlardan edindiği altınlarını saklamak için kullandığı bir yer olarak görülür. Gitgide birbirinden farklı ve bambaşka değerlerle işlev gören bu kör kuyu, mucitlerin bilinçaltında askıda kalmış tutkularının, çatışmalarının ve sorunlarının çözüm yeri olacaktır.

Bir bakraç dolusu altının yanı sıra, yeniçeri katliamı sırasında boynu vurulan Yâfes Çelebi’nin kellesine, Calûd’un sonsuz gücünün ölü mirasçuları olan ceninlere, Samur ve Yağmur Çelebiler’in ölü bedenlerine kadar madde düzeyinde ne varsa hepsine “mezar” olan bu yer, içindeki ölü bedenlere rağmen, ruhsal ve fiziksel enerjinin varlık alanıdır. Türlü oyunlarla elde ettiği altınları bir bakracı koyarak kör kuyuda saklayan Yâfes Çelebi, altınlarının sefasını süremeden öldürülerek kellesi yine bu kör kuyuya atılacak ve ironik bir şekilde tam da sakladığı bakracın içine düşen kafatası yıllarca burada kalacaktır. Kör kuyunun içindeki “susuz”luğun da roman içindeki anlam katmanları açısından önemi büyüktür. Organik yaşamın olanaksızlığına, doğa-

nın can vericiliğinin tükenmesine de işaret eden bu kavram, roman kişilerinin zihinlerindeki ihtiras ve iktidar tutkusuyla birleşince anlam kazanır. Su, en eski çağlardan beri kadının doğurganlığı ve ana rahminin simgesi olarak kabul görmüştür. Suyun üremeye olan ilişkisi düşünüldüğünde, Calûd'un ölü doğan yetmiş yedi cenini susuz kör kuyuya atması da anlamlı görülmektedir. Sekiz karısından da cinsel iktidarının semeresini göremeyen Calûd'un, ileride Üzeyir'in zihnine döl verdiği yılan makinesinin doğumu için bu kör kuyunun seçilmesi de işlevseldir. Zihnindeki yılanı doğurup canlandırmak için bu karanlık kuyuya inen Üzeyir, seçtiği bu yaşamsal itki alanında, kalıntıların üzerine yatarak yılanı tahayyül etmeye başlar. Bu andan itibaren Üzeyir için kör kuyu, çözüme, hakikate ulaşma noktasında işlevsel bir nitelik kazanır. Üzeyir'in yeniden can bulması ve bilincin tomurcuklanmaya başlaması kör kuyudan geçmesine bağlıdır. Bilinç taşıyıcısı olan kör kuyu, aynı zamanda hem "rahim" olarak yılanın doğumunu hazırlarken hem de "köprü" görevini üstlenerek ayrılmış öğeleri bir araya getirir. Madde ile ruhu, gerçek ile düşü, bilinç ile bilinçaltıyı birleştirir. Bu yaşam alanında Üzeyir, tüm bu ikili karşıtlıkları deneyimlerken, zihninde gitgide büyüyen, beslenen, güçlenen canavarın akıbeti de yine kör kuyudaki bu tinsel varlık alanı içinde son bulacaktır. Üzeyir'in bu tinsel deneyimi yaşamasında kör kuyu bir anlamda "eşik" vazifesi görür. Onun özerkleşme, özgünleşme, bireyleşme ve bilinçlenme atağı, kör kuyuya girip çıktıktan sonra "ileriye" doğru bir eylem planı içinde ilerler. Canavarın kuyruğunu onun çelik ağızına vererek yilandan kurtulmanın yolunu bulan Üzeyir'in zihninde yalnızca tek bir nokta kalacaktır. Maddeye, hırsa, iktidara ait her şeye mezar olan bu kör kuyu, şimdi de yılanın ebedî mekânı olmuştur. Geçerliliğini yitirmiş olan "eski" yaşamdan sonra, artık "yeni" gerçekliğe uyum söz konusudur. Üzeyir eski koşullarından kopuşla birlikte kendini "yeni" bir durum içinde bulur. Kör kuyu, Üzeyir'in "beri" ile "öte" arasındaki geçiş yolu olmuştur. "Rahim" bu kez "bilincin doğumu"nu gerçekleştirmiştir. Artık Üzeyir için önemli olan "bilinmeyen öte"dir.

*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'*ndeki "Dünya Tarihi" hikâyesinde de Aptülzeyyat, rüyasında gördüğü derviş Salih'i bulmak uğruna çektiği zahmetler sonunda, bir kulübenin zemininde bulduğu kesme taştan, ağır kapağın altında bir "kuyu" bulur. Dipteki suda kendi aksini görmesiyle hakikatle yüzleşen Aptülzeyyat, aslında Salih'in kendisi olduğu bilgisine ulaşır. Hakikatin sarsıcı gücü onu yedi gün boyunca kendine getire-

mez. Yedinci günün sonunda ufkun ve onun ötesindekileri, derken her şeyi görebiliyordur. İyiliği ve kötülüğü aynı anda tatmasıyla çektiği azap utanca dönüşmüştür artık. “Kuyu” motifi *Kitab’ül Hiyel*’de olduğu gibi bu romanda da bilinmeyeni bünyesinde barındırması ve bilinçaltının sırlarını açığa çıkarması dolayısıyla işlevseldir. Bilincin taşıyıcısıdır, bilinçaltında çözümlenemeyen sorunların çözüme ulaştığı varlık alanıdır. Kuyunun dibindeki su “ayna” işlevi de görmektedir. Ulaştığı bilinçle ilahî sırları ve gayb âleminin ilmini öğrenmesine rağmen hâlâ mutsuz ve öfkeli olan Aptülzeyyat’ın –ya da Salih’in- gönlüne rahmet ile “susuzluk” verilmiştir. Derin kuyuya su içmek için bir bakraç sarkıtığında, bakraçtaki suyun sathında kendi aksini görmüş, “suyu değil, sanki kendi aksini içen adam, bütün ilmini unutmuş, ama sonuçta kendini bilmişti[r]. Bu ise onun bilmesi gereken, zaten yegâne şeydi[r]” (EH: 137).

Amat’ta gemi mürettebatının kanlı bir sefere çıkmak üzere olduğu “sembolik zaman” kullanımıyla aktarılır. Yaşlı denizci Göbelez Baba’nın da vurguladığı gibi yaygın inanişâ göre hayırlı bir sefer gerçekleşmesi isteniyorsa “gemiyle salı günü sefere çıkılmaz” (A: 20). Salı gününün uğursuzluğu konusunda türlü rivayetler sayan Göbelez Baba gemi mürettebatının akıbeti konusunda da önemli ipuçları verir:

Çünkü salı kan günüdür. Âdem Peygamber’in oğlu Kabil, öz kardeşini bir salı günü öldürmüştü. Ayrıca Havva Anamız yine salı günü âdet gördü. Aynı gün ölen başka o kadar çok sayıda insan var ki! Mesela Firavun’un sihirbazları. Bu adamların hepsi Hazreti Musa’ya inanmışlardı, Zekeriya Aleyhisselâm ile Firavun’un karısı Asiye de hep salı günleri öldüler. Güvertedeki sünepeler ellerini çabuk tutmazlarsa biz de salı yola çıkmak zorunda kalırız ki, bu, yolculuğumuzun kanlı geçeceğine delâlet eder (A: 20).

Ne yazık ki mürettebatın vaktinde düzen alamayışıyla geciken sefer, sabah ezanının okunmasıyla salı gününe sarkacaktır. Artık günlerden salı, yani “Kan Günü”dür. Beklenen felaketler silsilesi sinsice geminin içine işlemeye başlayacaktır. Denizci mezarlığında yetişen meşelerin hayat verdiği AMAT, her biri hayatında en az bir kere günaha bulaşmış mürettebatıyla sefere çıkarken, veba ile son bulacak ve sil baştan tekrarlanacak olaylar zincirinin bu ilk halkasında anlatıcının sözleri dikkate değerdir: “İşte o anda kalyonun bütün postaları ve kaplama tahtaları gıcırdadı, sanki taşıdığı günah yüküyle gemi acı içinde inliyordu” (A: 40).

Romanlardaki “sembolik nesnelere” de işlevsel kullanılır. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda uğursuz mıknaatıslı kara para “şeytan parası” olarak anılırken, Ebrehe’nin ölümsüzlük talebini hayata geçirmesinde ulaşmak istediği bir arzu nesnesine dönüşür. Mat ve zifiri siyah, sanki ağırlığı bile olmayan bu para, çok güçlü bir mıknaatisiyete sahiptir (PKA: 89). Romanda bahsedilen ve boşluğa tapanların oluşturduğu bir Frenk tarikatının da sembolü olan bu kara para Şeytan’ı temsil etmektedir. Ebrehe’ye göre, boşluğu elde etmek için tasarladığı zaman makinasını çalıştıracak olan kara para, maya olarak kullanılıp çoğaltılabilir ve hazırladığı topacın sonsuz ötesi hıza erişmesi için kullanılabilir (PKA: 184). Sonunda kıyametin yaklaştığına dair tüm kehanet belirtilerinin bir düzmeden ibaret olduğunun farkına varılmasıyla, senelerdir süren istihbarat çalışmalarının, kara parayı arayıp bulmada göze alınan tehlikelerin bir anda anlamsız ve boşa sarfedilen çabalar olduğu anlaşılır. Ölümsüz olma hevesiyle kara paranın peşine düşen Ebrehe, sonsuz yokoluşun önüne geçemeyecektir. Son nefesini verirken tutku hâline dönüştürdüğü kara parayla birlikte gömülmek ister. Şeytan’ın sembolü olan bu para, Ebrehe’yle birlikte ait olduğu yere, yeraltının derinliklerine gömülmüştür.

Puslu Kıtalar Atlası, Amat ve Suskunlar’da kullanılan “ayna” motifi de önemli sembolik nesnelere arasındadır. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Uzun İhsan Efendi düşünce, uçsuz bucaksız bir çölde susuzluğunu gidermek için bir su birikintisine yaklaştığında, bunun bir “ayna” olduğunu fark eder ve diz üstü çöküp aynaya baktığında, orada kendi aksi yerine oğlu Bünyamin’in yüzünü görür (PKA: 45). “Su” ve “ayna” motifleri, Yunan mitinde Narkissos’un su perisi Ekho’yu reddedince tanrıların gazabına uğrayıp –suyun bir anlamda aynaya dönüştüğü- ırmaktaki kendi suretine âşık olmasını ve sudaki aksinin peşinden ölüme gidişini anımsatmaktadır. Romanda ise, bulanık ve karanlık suyun aksine varlıkların görüntüsünü yansıtacak denli berrak su, Uzun İhsan Efendi’nin rüyasında aynaya dönüşmekte; reel dünyada kendini gerçekleştirme sorunu yaşayan Uzun İhsan için yaşanması tek yer olan bu rüyalar âleminde onun yerine serüvenden serüvene koşacak olan Bünyamin, onun aynadaki aksi yerine görünmektedir. Aynada bir olan Uzun İhsan ve oğlu Bünyamin’in sureti, Dünya Atlası’nı yazan Uzun İhsan ve Atlas’taki maceraları yaşayan Bünyamin’in, aynanın hem içinde hem dışında olan iki aksini çağırır.

Romanda işlevsel kullanılan bir diğer “ayna” motifi, “Büyük Efendi Ebrehe’nin cellat mezarından aldığı” (PKA: 141) ve “[s]ırmalı bir Şam kumaşıyla örtülmüş, dört ayaklı ve şekil itibariyle mangalı andıran” tuhaf aynadır (PKA: 149). Ebrehe’nin satın aldığı “kehanet aynası” denilen sahte nesne, aslında yıllar evvel Nemçe istihbarat teşkilatının Osmanlı Devleti’nin çöküşü için kurguladığı bir kandırmacadan başka bir şey değildir. Dünyanın sonunun geleceği yönündeki kehanete karşılık hayatta kalmak için bir zaman makinesi tasarlayan Ebrehe, tüm hayatını bu kehanet aynasına endeksler. Bu –sözde- kehanet aynası, giderek onun günahkâr ruhu için bir korku ögesi hâline dönüşür. Pozitif bilimin gücüyle yaratılan hurafelerin, devletlerin yayılcı siyasetinde başvurdukları stratejiler ve taktikler olarak belirmesi romandaki önemli eleştiri noktalarından biridir.

Suskunlar’da da bir başka “kehanet aynası”ndan bahsedilmektedir. Yedi kör kâhinin İzmir’den Yedikule Kâhini’ne gönderdikleri ve Dünya’nın ikinci hakikatinin bu aynada saklı olduğunu söyledikleri bu nesne, zifiri karanlıkta âdeti bir başka zamana ait esrarengiz bir nur saçan bir boy aynasıdır (PKA: 265-266). Kehanet aynasına baktığında sırasıyla Tağut, Kalın Musa, Lazar, Rafael, Davut ve Eflatun’un akıbetini gören Yedikule Kâhini, son olarak uzun boylu, çekik gözlü adamı gördüğünde, yaşadıkları dünyadaki asıl hakikatin sırrına ulaşacak ve görebilen tek gözüne de böylelikle perde inecektir.

Amat’ta ise şeytani varlığıyla öne çıkan Kaptan Diyavol’un kamarasında bulunan “ayna”, onun fantastik varlığıyla gizlice içine saklandığı ve odasına girenleri buradan izleyip onları denetleyebildiği, sinsice çevresini gözetleyebildiği bir mekân işlevi görür. Diyavol’un aynası, onun şeytani niteliğinin bir yansıması, gemideki günahkâr mürettebattan onların haberi olmaksızın bilgi edindiği, kamaranın içinde gizli bir geçit gibidir. Ayna, Diyavol’un gücünün bir göstergesi, hilekâr yanının bir uzantısıdır.

Kitab’ül Hiyel’de iktidara ulaşmanın yollarından biri olarak aranan “iktidar taşı” da önemli sembolik nesnelere biridir. Her üç mucit de belli zamanlarda varlığa gelip sonra aniden kaybolan ve “yıldızsız geceler kadar siyah ve duru billurlar kadar saydam” bu taşın sırrını çözmeye çalışır. Ölümsüzlük ve iktidar tutkusuyla yanıp tutuşan roman kişileri “iktidar taşı”ni arzu nesnesi hâline dönüştürürler. Romanda iktidar taşı ulaşılamazlığın sembolü olarak işlev görür.

Amat'taki önemli sembolik nesnelere biri, geminin kıç tarafındaki devasa "fener"dir. "Geminin namusu, onuru" anlamına gelen bu fener dışında, güvertedeki diğer fenerlerin hepsi dümeninin karanlıkta ileriye görebilmesi için söndürülür (A: 39-40). Kimi donanmalar tarafından gemideki bütün fenerlerin söndürülmesi, düşman donanmasından kolayca kaçabilmek ya da onu gafil avlamak için bir savaş taktiği olarak kullanılsa da bu durum, Osmanlı donanması için şerefsizlik addedilmektedir. Bu yüzden AMAT'ı takip eden Venedik kalyonundan kurtulmak için bu fenerin söndürülmesi yeterli olacağı hâlde, bunun onursuzca bir davranış olacağı düşüncesiyle fener söndürülmez (A: 117). Ancak romanın ilerleyen epizotlarında, Kaptan Diyavol'un Abuzer Reis'e "ne yapıp edip üç kalyondan kurtulmanın yolunu bul" şeklindeki emri üzerine, Abuzer Reis çareyi feneri söndürmekte bulacaktır. Yapılan bu onursuzca davranış sonucu, Kaptan Diyavol'un talimatıyla gemi mürettebatının yevmiyesinin bir kısmı kesilip Abuzer Reis'e verilirken, feneri söndürülmüş bir gemide olmanın vebali mürettebatın üzerinden böylelikle atılmış olacaktır:

Demek sana "ne yapıp et" dedim ha! Bir korkağın "yapıp edecekleri" ile yürekli ve efendi birinin "yapıp edecekleri" arasında nasıl bir fark olduğunu anlamın için bizzat yürekli ve efendi olman icap eder." [...] "Yazıklar olsun sana! Ama çok üzülme! Sana ceza vermeyeceğim. Çünkü sende, bu gemideki hiç kimsede bulunmayan bir meziyet var." [...] "Sendeki meziyetin adı alçaklık! Evet, topçular, tüfenkçiler, gabyarlar, yelkenciler, marangozlar bu gemiye ne kadar lâzımsalar, senin gibi bir alçak da Amat'a o kadar lâzım. Zâbitler arasındaki yegâne alçak sen olduğun için, bu üstün meziyetinden dolayı, yevmiyeni 45 akçeden 95 akçeye çıkarıyorum. Bu parayı da, mürettebatın ücretlerinden keseceğim. Aldığın parada, günde yarım akçe kazanan 13 yaşındaki bir aylakçının da payı olacak!" Gemiciler bu hesaba sevinmişlerdi. Geceleyin feneri söndürülmüş bir gemide olmak şerefsizliğini, yevmiyelerinden kesilecek az bir parayla üzerlerinden atmışlardı. Alçaklık konusunda onlar olsa olsa hevesliydi-ler; ama Abuzer Reis bu iş için para alıyordu. Dolayısıyla gerçek şerefsiz oydu (A: 172-173).

Sembolik nesnelere yanı sıra sembolik ağaçlar da Anar'ın kimi romanlarında işlevsellik kazanmıştır. Dünya mitolojilerinde olduğu gibi Türk mitolojisinde de ağaçtan türeme motifi yaygın olarak görülür. Doğrudan doğruya ağaçla ilgili olan ya da içinde "ağaç kültü"nden bahseden Oğuz destanı, Altay efsanesi, Uygurların türeyiş efsanesi ya da Dede Korkut hikâyeleri gibi anlatılar, ağacın kutsallığını vurgulayan

metinler olarak öne çıkar³⁸. Ağaçtan türemeyeyle ilgili efsanelerin, Türk topluluklarında kökü tarih öncesi devirlere kadar uzanan “orman kültü”nün bir yansıması olarak ele alınması gerektiğini vurgulayan Yaşar Çoruhlu, kozmik ağaç, Dünya Ağacı ve Hayat Ağacı kavramlarının da temelde orman kültürüyle ilgili olduğunu söyler (Çoruhlu, 2002: 116). En eski zamanlardan bugüne pek çok ağaç türüne farklı anlamlar yükleyerek kutsallık atfeden insanoğlunun yaşamında ağaç motifi çok önemli bir yere sahiptir. Eski Türk inanışlarında ve günümüzde de etkileri süren kutlu ağaçlar arasında ardıç, elma, kavak, çam, çınar, kayın en başta anılırlar. Bunların dışında Vak Vak ağacı, Tûba ağacı, Sidre ağacı gibi kutsal ağaçlar ise Türklerin İslamiyetten sonra da devam eden ağaç kültürüyle ilgili inanışlarının örnekleri olarak dikkati çeker (Çoruhlu, 2002: 117-119).

Amat'ta Navarin'deki gemici mezarlığında yetişen ve AMAT'a hayat veren 247 “meşe ağacı”nın varlığı da mistik / kozmik düzlemde ele alınması gereken bir yapı sergiler. Biedermann *Dictionary of Symbolism* (1996) adlı eserinde “meşe” ve “meşe palamudu”nun sembolik ifadeleri üzerine önemli bilgiler verir. Biz burada pek çok kültürde pekçok anlam değeri taşıyan “meşe”nin, yalnızca romandaki işlevsel kullanımına kaynaklık eden sembolik ifadelerin içeriğini vermekle yetineceğiz. Biedermann'ın belirttiğine göre, meşe ağacı sert tahtasından dolayı sıklıkla ölümsüzlük ve dayanıklılığın simgesi olmuştur. Antik Yunan'da “Dryadlar” (Yunanca “dryad” da “meşe” anlamına gelmektedir) olarak bilinen “Nymphler”in meşelerin içinde yaşadığı düşünülür. “Glans” sözcüğü (“glans penis”te olduğu gibi) “meşe palamudu”nun Latincesidir ve 1629'da Oswald Crollius, “Meşe palamudu, erkek cinsel organının başını gösterir ve simgeler” diye yazmıştır. Bu yüzden meşe palamudu muska (nazarlık) olarak da kullanılır (Biedermann, 1996: 243). Kutsal kabul edilen pek çok ağacın aksine, romanda kötücül değerlerle donatılan ve gemideki 247 günahkâr ruhun varlığının temsili olan “meşe” ve “meşe palamudu” ile romanın birçok yerinde farklı düzlemlerde karşılaşılır. Romanın başında Nuh Usta'nın Ayyaş Ohannes'e verdiği 247 gümüş akçenin “Navarin'deki o esrarengiz gemici mezarlığındaki meşe ağaçlarının sayısı kadar!” (A: 18) olması anlamlıdır. Daha sonra “15 kişinin zor kaldırabileceği yedek dümenin dişbudak ağacı değil de meşeden”, hatta “omurgadan postalara ve kaplamalara, direklerden serenlere kadar bu geminin ahşap

³⁸ Bu konuda ayrıntılı bilgi için Prof. Dr. Bahaeddin Ögel'in “Türk Mitolojisi” adlı eserinin II. cildine bakılabilir (s. 465-494).

olması gereken her parçası, hatta direkler bile, çam, köknar, şimşir veya başka bir ağaç değil, sadece ve sadece meşeden” yapılmış olması, Süleyman Reis’in dikkatini çekecek ve canını sıkacaktır (A: 32). Gemi mürettebatından bazılarının da garipsediği bu durum onların sözlerine de yansırken, 17. yüzyıl Osmanlı Dönemi’nde padişah fermanıyla gemilerin hangi malzemeden yapılacağına ilişkin hükmün ihlali de söz konusu edilir:

Oradaki marangoz yamaklarından biri tapırtıya kulak kesildikten sonra, “Al işte!” dedi, “Bu da meşe! Sesinden tanıyorum bu ağacı. Her nedense bu geminin bütün kısımları meşeden yapılmış. Fermân olmasına rağmen, direkleri bile karaağaçtan yapılmamış! Ne çam var ne de çınar! Şimşir ve ıhlamur bile yok. Üstelik dişbudak olacağına, dümen bile meşeden. Nereye baksan meşe!” (A: 167).

Diyavol’un Nuh Usta’ya sipariş ettiği ve Navarin’in kuzeyinde, Hisli Baba Tepesi’nin yamacında bir gemici mezarlığında görülen meşe fidanlarının 3 ayda koskoca, ulu birer meşe ağacına dönüşmesiyle AMAT’ın inşası tamamlanır. Gelenekte mezarlık üzerinde ağaç yetiştirmek, ölünün gömüldüğü yeri belirsiz kılmak için kullanılan yollardan biridir (Ögel, 2006: 470-471). Burada ise bambaşka bir tasarıyla kullanılan ağaç dikme ritüeli, Diavol tarafından gerçekleştirilmekte ve anlatının genel yapısına da uygun olarak zaman döngüsü içinde hapsolan ölümlü ve günahkâr ruhları için işlevsel hâle getirilmektedir. Gelenekteki ağaçtan türeme motifine de gönderme yapılan romanda, gemici mezarlığında yetişen meşe fidanlarının çürüyen bedenlere hayat vermesi olağanüstü bir varlık alanı olarak sunulur. İçinde onlarca belki de yüzlerce ölümlü ruhu taşıyan bu meşeler, hapsettikleri ruhların feryatlarıyla inlemektedirler. Bu durum “ağaç altında yaşayan demonik varlıklar”ın (Bayat, 2007b: 284) olduğu inancının bir uzantısı olarak düşünüldüğünde, kutsal mekâna yapılan saldırı cezasız kalmayacaktır:

Dahası, kesmek için bu ağaçlara balta ile vurulduğunda acılı bir feryat işitilmekte[dir]. Bununla birlikte, Hisli Baba Köyü’nün gözünü en kan bürümüş adamı olan kasap, tandırda kelle pişirmek için bu ağaçlardan birinin dalını feryatlara aldırmaksızın kesip fırına attığında bacadan kopkoyu ve kapkara bir duman tütmüş, bu zifir gibi simsiyah dumanı soluyanlar o gece düşlerinde, elinde testere ve gönyesi, üst dudığında bulut kadar beyaz bıyığı ile, köyün ‘deli marangozu’nu görmüşlerdi[r] (A: 226-227).

Diyavol’un kendisine secde ederse ona ölümsüzlük vereceğini vaat ettiği meşe, yanıtını şu şekilde verecektir: “[O]rtalıkta en küçük esinti bile olmamasına rağmen

bu ulu ağacın bütün yaprakları sanki bir fırtına varmış gibi hışırdamıştı; öyle ki, ağaç dile gelip ‘hayır’ dese bu ret cevabını bundan daha iyi anlatamazdı” (A: 229) Dişavol aldığı yanıt sonrasında zaç yağı dolu şişeyi ağacın dibine dökerek bu şekilde bütün meşe ağaçlarını öldürecek ve “deli marangoz”un meşeleri kesmesinde bir sakınca kalmayacaktır. Dişavol her bir ağacın üzerine de “AMAT” ibaresini kazıyacaktır (A: 230).

247 meşe ağacından yapılan ve o uğursuz sefere çıkan kalyonda 247 kişiden oluşan mürettebat, her birine 1 meşe ağacının düştüğü gerçeğiyle yüzleşince bu tesadüf hayra yorulmaz. Göbelez Baba’nın “Bu ne garip tesadüftür! Ey Allahım! Yoksa bu bir imtihan mı! Âh Güzel Allahım! Bize kıyma! Bize acı! Bize kaldıramayacağımız yükü yükleme!” (A: 168) şeklindeki sözleriyle, vardiyabaşının “Yani biz o gemici cesetlerinin kanını ve etini emerek büyüyen ağaçlardan yapılmış lânetli bir gemide mi seyrediyoruz?” (A: 204) sözleri, içinde buldukları durum karşısında dehşete kapılan mürettebatın sözleri olarak dile gelir.

Romanda doğüstü hassaları olduğuna inanılan Nuh Usta’nın mürettebata yazdığı ve yedi kat keçi derisine sardığı muskaların içinde de “meşe palamudu” vardır. Vebadan korunmak için yazdırılan, hatta sonsuz hayat bile verdiğiine inanılan bu esrarengiz muskalar, gemici mezarlığındaki ölümlü ruhların akıbetinin yeni temsilcileri olduklarından habersiz mürettebat tarafından coşkuyla karşılanacaktır.

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’ndeki “Şarap ve Ekmek” hikâyesinde de kendisine yasak edilen ekmek ve üzüm suyunu yiyip içtiği için tez zamanda cennete gidecek olan Bestenur, bir “meşe palamudu”nu toprağa gömerek dua eder. Babasını ıslah etmek için cennete gidişinin, palamut meşe ağacı oluncaya kadar ertelenmesini diler. Yola koyulduğunda palamut filizlenmiştir bile. Burada kullanılan “meşe palamudu” vazifenin icrasına koyulan bir süre tanzimi olarak öne çıkmaktadır.

Romanlarda kimi hayvanların da sembolik ifadeler içerecek şekilde kullanıldıkları görülür. Romanlarda kullanılan en sık hayvanlardan biri “maymun”dur. Türk sanatında yaygın olarak görülmeyen maymun, özellikle Hint mitolojisinde önem kazanmıştır (Çoruhlu, 2002: 155). Türk tarihinde ise on iki hayvanlı Türk takviminin yıl simgelerinden biri olarak öne çıkar. Bunun dışında İslami tasavvurlarda maymun olumsuz nitelikleriyle ön plandadır. Çoruhlu’nun aktardığına göre “Tuhfetü’l-Müneccimin” ve “Marifetnâme” gibi eserlerde, maymun yılında savaş, fitne, hastalık

ve yankesiciliğin çok olduğuna dair açıklamalar bulunmaktadır (2002: 156). Anar'ın romanlarına da negatif değerlerle yansıyan maymun figürü, fitnenin, hırsızlığın ve yankesiciliğin sembolü olarak işlevsel kullanılmıştır. *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki çadırlarını kurmuş Çingenele arasında birlikte yaşayan baba, oğul ve ayının hikâyesinde, iyi anlaşılan baba ve ayının yanı sıra onlara bir türlü ayak uyduramayan oğul, bir gün yanında "tüylü, uzun kuyruklu, sakallı, insan misali bir mahluk"la çıkagelir (PKA: 40). Ailenin ata yadigârı mesleği ayı oynaticılığı yerine "sakallı bir maymun" olan bu hayvanı oynatmaya karar veren oğul, günün birinde hayvanın para kesesiyle oynadığını görünce onun hırsızlık ve yankesicilik yeteneğini de fark etmiş olur. Oğul, maymunu maharetine uygun bir işte çalıştırmak ister ve onu dayakla eğitir. Maymunun parada pulda gözü yoktur. O yalnızca "kendisine atalarından yadigâr kalan merak duygusuyla, ömründe o güne kadar görmediği, parlak, alacalı bulacalı, şingirtılı, tuhaf kokulu, hayreti mucip nesnelere peşinde[dir]" (PKA: 41). Afyon macununu mideye indirip sızınca sahibinin ölü zannettiği ve viraneye attığı maymunu Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin bulacak ve artık yeni bir sahibi olan maymun eski hırsızlık alışkanlığını bir türlü bırakmayacaktır. Hatta bir gün ulağın boynundan padişah fermanını çaldığında, Uzun İhsan Efendi ecel terleri döküp yemeden içmeden kesilecektir.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki "Bidaz'ın Laneti" hikâyesinde, Galloğlu'nun kayınvalidesi rüyasında iki genç maymunun Hindistan cevizi ağacında yiyip içip eğlendiklerini ve ihtiyar bir maymuna ceviz kabuklarını fırlatıp onunla alay ettiklerini görür. Hikâyede Bidaz'ın altın mezarını bulmak ve hazinesini ele geçirmek için yola çıkan Galloğlu ve Aptülkehribar'ın yanı sıra yirmi yedi bilezik karşılığında kazanca ortak olan kayınvalide, rüyadaki üç maymunla özdeşleştirilir. Maymuna atfedilen fitne, hırsızlık gibi özellikler bu üç şahsın varlığında birleşmektedir. "Ezine Canavari" hikâyesinde ise, "Maymun Saniye" lakabıyla bilinen dedikoducu kadının "siması maymunu az buçuk andırsa da [a]slında huyu bu hayvana benze[mektedir]" (EH: 176). Saniye'nin maymunla ilişkilendirilen fitne ve merak huyu hikâyede şöyle anlatılır:

Gerçekten de Maymun Saniye, insanların evlerinin içini, hangi eşyalarının olup hangilerinin bulunmadığını, niyetlerini ve bunları gerçekleştirmek için neler yapmaya hazırlandıklarını, kara günler için kıyıda köşede ne kadar paraları olduğunu, kimin kimi başına tâc ettiğini, kimin kime husumet beslediğini doğrusu pek merak eder,

gün boyu bu ihtirasla kıvrırır, geceleri ise yatıştırıramadığı merakından yatağında döner döner dururdu (EH: 176).

Amat'ta vebaya yakalanmış Venedik gemisinden AMAT'a sıçrayan maymun, sırtında bir bohça, ağzında bir bıçak, biri elinde ve diğerleri de ayaklarında olmak üzere üç piştovuyla AMAT'taki hırsızlık yolculuğu için hazırdır. Zeki, hilekâr, kurnaz ve yankesici niteliğiyle ön plana çıkan bu yaratık, AMAT mürettebatından çaldığı malları çıkınına doldurduktan sonra hazinesini saklamak için kuytu bir köşeye çekilir. Bir hayvandan beklenmeyecek kadar insana özgü nitelikler taşıyan bu yaratık, sonunda yakayı ele verecek; asma kilit vurduğu dolabın içinden filorinlerin, Macar zolotalarının, esedî kuruşların, basılıp kesildikleri darphanelere göre maymun tarafından derli toplu sınıflandırıldığı ve ayrı ayrı yerlere konulduğu görülecektir. Bıçağını bileyen, gümüş kupayı bezle parlatan, yeniçerilerden birine bıçağıyla saldıran, hazinesi elinden alınca hasret ve keder duygularıyla beddua eden bu maymun, hayvan üstü marifetleriyle öne çıkmakta ve Türk mitolojisinde maymuna yüklenen olumsuz niteliklerin bir süreği olarak metinde yer almaktadır.

Amat'taki ideolojik işleve hizmet eden sembolik hayvanlardan biri “baykuş”tur. Baykuş, Yunan mitolojisinde Athena'nın simgesi olmuştur. Şamanist inançta da kuşların, şamanlar tarafından suretine bürünülen ve yardım alınan ya da koruyucu ruh olarak edinilen hayvanlardan sayıldığı bildirilmektedir (Çoruhlu, 2002: 151). Çoruhlu'nun Ohlmarks'tan aktardığına göre baykuş da şamanın en çok suretine girdiği hayvanlardandır. Ayrıca şaman elbisesinin omuzlarının üzerine puhu ve baykuş tüylelerinden iki demet konması ya da külâhının tepesinde baykuş tüyünden bir demet bulunması, Şamanist inançtaki baykuşa atfedilen önemin izleri olarak görülmektedir (Çoruhlu, 2002: 197-198). Önceleri akıl ve bilgeliğin sembolü olarak görülen baykuşa daha sonraları olumsuz anlamlar yüklenmiştir. Roma inançlarına göre tehlikeli ve insanlara bela olan ruhlar olarak bilinen “Larvlar”, ellerinde uğursuzluğun sembolü olan birer baykuş taşırlar (<http://www.msxlabs.org/forum/yunan-mitolojisi/349519-yunan-mitolojisi-sozlugu-1.html>). Baykuş bugün dahi pek çok yerde kötülüğün, şeytanın, uğursuzluğun simgesi olarak görülmektedir. *Amat*'ta daha romanın ilk sayfasında Kostantiniye şehrinin kasvetli havası aktarılırken “rüzgârın uğultusu kesildiğinde Kılıç Ali Paşa Camii'nin alemindeki hilâle tüneyen bir baykuş”tan bahsedilir (A: 9). AMAT adlı kalyonun başına gelecek felaketlerin habercisi olan bu kuşun ilerleyen epizotlarda “denizciler arasında pek o kadar da mübarek sayılmayan [...], muhteme-

len gemi Malta’da beklerken kim bilir ağaç kavuğundan uçup gelen bir baykuşun grandi direğinde banlayıp durması” (A: 171) hayra alâmet sayılmayacaktır. Baykuşu defetmek için direğe tırmanan Recep adlı gabyar, kara sancağın yüzüne dolanmasıyla kör olacaktır. Gemi mürettebatı baykuşla baş edemeyince olay keskin nişancı Sakal’a intikal edecek, insan dışında her neye ateş ederse ıskalayan bu adam diğerlerinin tek-lifini reddedecektir. Uğursuz sayılan bu baykuş, mürettebatın vebaya yakalanmasının da nedeni olarak görülür. Geceleri kasvetli kasvetli öten baykuşun onca kişinin ölme-sine yol açtığı düşünülmektedir. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Güneşli Günler” ve “Bidaz’ın Laneti” hikâyelerinde de “ağaç kovuklarına sinen”, “çatılarda öten” bay-kuşlar, korku atmosferini pekiştirmede kullanılan sembollerdir.

Romanlarda renklerin kullanımı da önemli sembolik ifadeler içerir. “Kırmızı” ve “siyah” rengin yoğun olarak kullanıldığı *Amat*’ta, günahkâr müretteba-tın başına gelecek felaketler bu renklerin zihinde çağrıştırdığı tasarımlar yoluyla aktarılır. Buna göre “eril hareket ilkesini, ateşi ve hükümdarlığı” (Çoruhlu, 2002: 186) temsil eden “kırmızı”, romanda Diavol Paşa’nın yakın çevresine yerleştirilmiştir. “Kuvvet, güç, iktidar, şiddet, yoğunluk” (Çoruhlu, 2002: 186) ifadeleri de yine onun şahsıyla özdeşleşir. Diavol’un kamarasındaki tavus kuşu motifi nakşedilmiş kırmızı yorgan ve zemindeki kilim, aynanın üzerinde örtülü kırmızı atlas, kızıl cüppe, kızıl bir çift çizme, kızıl kuşak ve kızıl Cezayir fesi, sahibinin şeytani varlığı hakkında da ipucu vermektedir. Yine kara çerçeveli boy aynası üzerinde örtülü yer yer örselenip tarazlanmış kırmızı atlasın varlığı da “güç ya da hile”ye (Çoruhlu, 2002: 187) işaret eder. Çünkü Kaptan Diavol, savaş zamanı ya da kamarasına girip çıkanları gözetle-mek için kırmızı atlasla örtülü aynanın içine gizlenerek oradan çevresini gözetlemektedir. Kırbaç Süleyman’ın kaptanın kamarasından seçtiği kitaplardan kendi yazgısını gördüğü İbni Meymun’un “Diriliş Risâlesi” yani Kostantiniye’den ayrılmadan hemen önce baktığı kitabın cildi “kızıl”dır. Oysa ikinci kez kaptanın kamarasına girdiğinde seçtiği sayfa ve okuduğu satırların aynı olmasına karşın bu kez kitabın cildi “kapka-ra”dır. Onun ilk kehaneti gördükten sonra, ölümsüzlük ihtirasına son vermek yerine daha da güçlenen “var olma tutkusu” akıbetini hızlandırırken, bu durum kızıldan ka-raya dönen kitabın cildinde somutlaşmaktadır. Kırmızı aynı zamanda savaşın ve zafe-rin rengidir (Çoruhlu, 2002: 187). *Amat*’ta 53. Orta’nın flaması, siyah zemin üzerine kırmızı bir tüfengin nakşedilmesinden oluşur. Buna göre, “kan isteyen kibar adamlar”

için sefere çıkan yeniçeri topluluğunun simgesi olan bu flama anlam kazanır. Ayrıca taarruza geçen donanmanın gönderine kırmızı sancak çekmesi de âdettendir. *Amat*'ta Osmanlı donanmasından iki firkateynin AMAT'a işaret vermek yerine kırmızı sancak çekmesi taarruzun işareti olarak görülür (A: 175). *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki "kırmızı hap dolu kavanoz" da (PKA: 100) bir bardak dolusu zehirli şerbetin yarısını içen Hınzıryedi'nin hayatta kalmasını sağlayacak panzehirdir. Hayatta kalmak için her gün içmek zorunda olduğu ilacın rengine yapılan vurgu ile Hınzıryedi'nin ölümle her an burun buruna olduğu duygusu pekiştirilir ve bu, Hınzıryedi için bir korku ögesi olarak kullanılır.

"Siyah" ya da "kara" olarak ifade edilen renk de romanlarda işlevsel kullanılır. Simgesel olarak kara rengin daha çok olumsuz anlamları ifade ettiği görülür. "Ezeli karanlık, boşluk, ölüm karanlığı, tahribat, üzüntü, büyü, kötülük ya da ölümle ilgili mitlerde yer alan tanrılar, karmaşa ortamı, Şeytan vb. gibi pek çok şey kara renkle birlikte ifade edilmiştir" (Çoruhlu, 2002: 183). *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Sofya'dan kuzeye doğru sefere çıkan paşa ve maiyetindekiler, sekiz köşeli yıldız şeklinde kurulmuş kalenin kuzey köşesinde "siyah bir bayrak" görürler (PKA: 72). Burada düşman kalesine ait bayrağın "siyah" olarak çizilmesi, kâfire yönelik aidiyetin olumsuzlanması anlamını taşır. *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki bir diğer sembolik kullanım, uğursuz mıknatıslı "kara para"dır. Bünyamin çıktığı seferde casusun kendisine fırlattığı kaygan nesneyi tutmaya çalışırken, zırh gömleğine yapışan garip şeyi çekip aldığı anda bunun "kapkara bir mıknatıslı para" (PKA: 82) olduğunu görür. Romanda Ebrehe'nin iktidar ve ölümsüzlük arayışındaki önemli bir araç olarak bu para, rengine atfedilen vurguyla olumsuzlanır ve kötücül bir değer taşıdığı altı çizilir. Kara sarıgını saran, zifiri cübbesini giyen Ebrehe de (PKA: 119) dış görünüşüyle hem çevresindekilere korku salar hem de romandaki kötü figür yanını pekiştirir.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde Ölüm'ün "kara kaplı defteri", "kara cübbesi", "simsiyah bir namaz takkesi" (EH: 10, 12) vardır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki "Güneşli Günler" hikâyesinin genelinde "siyah" renk korku ögesi olarak işlev görür. Derse giren muallimin "kara kaplı not defteri"nin olması, talebeler açısından korku yaratır. Okula yeni gelen okul müdürünün porfiria hastalığından dolayı okulda kalın, siyah perdelerin kullanılması, mumların bir kısmının söndürülerek karanlık bir ortam yaratılması, adamın siyah elbiseler giyip siyah eldiven takması karamsar ve kasvetli

havanın sürdürülmesine katkı sağlar. “Dünya Tarihi” hikâyesinde ise Feyyuz “kara ilimler”e merak salar, “kara iklimler”le ilgili bir kitabı okur. Feyyuz’un kâinatın sırrına ermek için âdetâ bir tutku hâline getirdiği “kara ilimler”, emperyalist devletlerin dünyayı kendi çıkarları yolunda yönetmek için yaptıkları bilimsel araştırmaları ve üzerinde çalıştıkları projeleri tanımlar. “Ezine Canavarı” hikâyesinde ise “Ezine’nin şöhretli çöpçatanı Nafile Kalfa”nın başına “kapkara bir tülbent” geçirip yine “kara bir çarşaf” giyerek dolaşmasında, kırklı yaşlarına kadar ateşini söndürecek bir damat adayının karşısına çıkmaması üzerine bu ihtiras alevinin “kara yalımlarıyla ruhunda haset cehennemini tutuştur[ması]”nda (EH: 150), Nafile Kalfa’nın evlenememekten duyduğu sıkıntının ve ruh hâlinin dışarı vurumu olarak “kara”nın kullanımı işlevseldir.

Amat’ta ise Kaptan Diyavol’un kamarasındaki kitaplık, onun karanlık tarafıyla, şeytani yüzüyle de örtüşmektedir:

Dolapların raflarına cilt cilt dizilmiş onlarca ve belki de yüzlerce kitabın altın yaldızlı süslemeleri, sallanan fenerin ışığında, sanki karanlıkta birbirlerini dürtükleyip el şakaları yapan ifritlerin gözleri gibi parıldamaktaydı. Öyle ki, bu kalın kitapların hilâl kaşlı, ahû gözlü, kiraz dudaklı ve servi boylu sevgililere yazılmış aşk şiirlerinin derlendiği birer külliyat olabileceğini, akli başında hiçbir âdemoğlu yutmazdı. Olsa olsa her biri kara ilimlerin esrarını izah eden bu ciltler, kamaradaki kasavet ve kederi adeta doruğa taşıyordu. Evet! Her ne kadar yer yer altın yaldızla süslü olsalar da, bu kitaplardan yayılan kara ışık, tavandaki fenerin yaydığı dünyevî nuru bastırıyordu (A: 25).

Bunun dışında kara çerçevesi boy aynası, kara mintan, kara çakşır, kara destar da Diyavol Paşa’ya ait olan eşyalar olarak onun kimliğini ele verir. Ayrıca Diyavol’un kamarasında Kırbaç Süleyman’a yasak ettiği tek kitap da “kara kaplı”dır. AMAT’a Diyavol’un direktifiyle kızıl zemin üzerine hilâlli ve sekiz köşe yıldızlı sancak yerine, “kapkara bir sancak” çekilmiş, bir de direğe mihlanmıştır. Mizana direğinde “yıldızsız gökler kadar karanlık sancağı” (A: 176) gören mürettebat şaşkına dönerken, Kaptan Diyavol’un sözleri onların bütün günahlarını aşıkâr eder:

Yoksa siz, gönlünüz kadar ak bir sancak mı bekliyordunuz? Lekesiz, tertemiz, bembeyaz! Sizin alınınız kadar ak! Öyle mi? Peh! Hepimiz günahkârız ve siyah da günahkârların rengidir. Aranızdan biri çıkıp da sakın söylemesin masum olduğunu! [S]iyah, günahkârların rengidir. Çünkü her lekeyi saklar. Siz de günahlarınızın saklanması istiyorsanız, bu kara sancağın altında yaşayacak ve öleceksiniz. Ama eğer yanılıyorsam, yani aranızda bir günahsız varsa, şimdi hemen çıkıp kara sancağı indi-

rebilir! Var mı böyle biri! [İ]şlediğiniz günahların kefareti ödeyene kadar, ruhunuz ve bedeniniz, hayatınız ve ölümünüz benim sancağımın altındadır (A: 177-179).

Gemi mürettebatından Çıban Behçet, İpsiz Ali, Bitirim İlyas, Şaşı Hüseyin, Baltacı Ramazan, Kalender Ökkeş, Bodur Şehmuz, Çakmak Binali, Kayış Gafûr, Hacı Rıdvan ve Göbelez'in bütün günahlarını bir bir sayan Dişavol, artık kendisinden değil birbirlerinden nefret eden mürettebatın kara sancak altındaki kirli ruhlarını görünür kılmıştır.

Amat'ta ölümsüzlük sevdasına düşmüş Süleyman Reis'in kendisine yasak edilen "kara kaplı kitap"ı almak için Dişavol'un kamarasına giren ve "nabız 160 atan bu adamın varlığı, gölgesinden bile siyah"tır (A: 221). Ayrıca Venedik donanmasından AMAT'a bulaşan veba illeti, Kul Rıza Baba'nın deyişiyile "kara bir misafir" olarak gemiye girecek ve daha sonra "kara ölüm" olarak adlandırılacaktır (A: 202, 213).

Sembolik ifadelerin yanı sıra romanların sözcük dizilimine bakıldığında cümle kuruluşlarında, basit cümle kurma eğiliminin yanı sıra anlamı kendine içkin, kurallı cümle yapısında kırılmalar, bozulmalar görülebilen, uzun ve karmaşık cümle kurma eğilimi de dikkat çekmektedir. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki "Dünya Tarihi" hikâyesinde, kara ilimlere merak salan Feyyuz'un bilgiye olan açlığı ve onu doyuracak kişi Azazil'i bulmak için yola koyulması, hikâyede tek bir cümleden oluşan uzun bir paragrafla betimlenirken, tutkuları uğruna her türlü olasılığı deneyen kişilerin haklı[!] nedenlerinin sunumu esnasında anlatıcı/yazar dille âdeta oynamaktadır:

Geçmişte ve gelecekte, yerlerde ve göklerde, meydana gelmiş ya da henüz vâki olmamış olayların ve görüngülerin teknilini; bu esrarengiz âlemde cereyan eden her şeyin gidişatına yön ve anlam veren tabiat kanunlarını; kâinatın iç yüzünü; gökgürültüsü, şimşek ve fırtınaların esrarını; seyyareler ve kuyruklu yıldızların yörüngelerini; öterek birbirlerine durmadan Süleyman ve Saba Melikesi'ne ait hazinelerin yerini söyleyen kuşların konuştuğu dili ve grameri; elmas, yakut, zümrüt veya değerli ve değersiz bütün kristallerin muammasını; Hazreti Yusuf'un zürriyetine eziyet eden Firavun Kavmi zamanından kalma akıllalmaz papirüs rulolarındaki kördüğümün çözümü; kurşunu uygun miktarda kükürtle karıştırarak altın elde etmenin püf noktasını; Doğu'nun tapınaklarında yüzlerce silahlı muhafız tarafından korunan batınî kitaplardaki bit yeniklerini; kâinatın, teleskopla bile zor görülebilecek sapa yerlerinde gizli kapaklı dönüp duran birtakım tabiat hadiselerini; kısacası, ölçüye hesaba gelmeyen, aklın havsalanın almayacağı, teraziye vurulması neredeyse imkânsız bir nice meseleyi oldum olası merak eden, kurcalayan, üzerinde fikir yürüten Feyyuz bunca ilmi ve irfanı, fenni ve hikmeti kendisine öğretebilecek Azazil'i yakalayıp

onunla akit yapmak için, kilime sardığı koskoca bir endam aynasını sırtına vurup, böylece derhal Acıpayam'a doğru yola koyuldu (EH: 106-107).

Amat'ta ise, vebadan kırılan gemi mürettebatının içler acısı hâli, uzun bir betimlemeyle aktarılır:

Can çekişen bu zavallıların ferî kaçmış gözleri, Galata dilberlerinin kiraz dudaklarını, ahu gözlü canlarının cananlarının o buğulu, o mahzun bakışlarını, cariyelerinin kalplerindeki sevgiyle ısıttığı o sıcacık yuvalarını, içki masasında kederlerini fısıldadıklarında ağlayıp dilharap olan, seviçlerini paylaştıklarında ise gözleri parlayan can dostlarını, sonbaharda gamlı yüreklere dökülen kırmızı ve sarı yaprakları, ufukta doğduğunda gönüllere sevinç ve karanlığa ışık veren güneşi, karanlık gecelerde bulutların arkasından ışığını o simsiyah denize döken ayı asla göremeyecek ve kulakları da göz süzüp gerdan kıran köçeklerin çingiraklı kahkahalarını, o güne kadar bin bir emekle büyüttükleri o şirin evlâtlarının kıkırtılarını, sabah namazlarını kırlarken imamın ağzından çıkıp Ayasofya'nın o devasa kubbesinde yankılanan âyet-i kerimeleri, kemeçyle çalınan oynak havaları, bir saz şairinin bağlamasıyla birlikte fersahlarca öteden taşıyıp söylediği yanık memleket türkülerini asla işitemeyeceklerdi (A: 214).

Anar'ın romanlarında deyimlerin kullanımı da işlevseldir. Ancak Anar, varolan deyimleri doğrudan kullanmakla birlikte onlara atıfta bulunarak kimi zaman onları oyun malzemesine dönüştürür. Okuyucu çıkarsama yoluyla bilgiye erişirken, söz konusu deyimın hikâyesini anlatmak da Anar'a kalır. *Kitab-ül Hiyel*'de "eşek sudan gelinceye kadar dövme" deyimini, Calûd'un Davud'a olan öfkesinin bir sonucu olarak hikâyeye dâhil edilir:

Verdiği görevin sonucunu görmek isteyen Calûd atölyeye girer girmez kumruları, Floryaları, kerkenezleri, yalıçapkınlarını, bülbülleri, serçeleri ve ibibikleri gördüğünde çileden çıktı ve yoldan eşiğiyle geçen bir sakayı durdurup eline iki metelik sıkıştırdı. Adama, maksemden eve derhal su getirmesini istedi. Çünkü Davud'a atacağı köteğe bir sınır koymak istemişti. Saka ayrılır ayrılmaz, çocuğu öyle bir dövdü, öyle bir dövdü ki, tokat seslerini işiten Yüksek Kaldırım acuzeleri sakanın eve bir an önce gelmesi için en makbul dualarını okudular. Fakat yediği onca dayağa rağmen Davud ağlamıyordu. Nihayet saka kapıyı çaldı ve tekme tokat faslı bitti (KH: 79).

Yine benzer şekilde masal söz kalıplarından biri olan ve masalın sonunda söylenen "gökten üç elma düştü" deyişi, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki "Gökten Gelen Çocuk" hikâyesinde eylem birimine dâhil edilir. Bu, hem anlatı gerçekliği içerisinde olan bir eylemi gösterir hem de hikâyenin sonuna gelindiğine işaret eder:

Bir leylek oğullarını göklere götürünce kadın ve adam yine o eski, sıkıcı hayatlarına döndüler. Eskiden olduğu gibi hâlâ mutsuzdular. Üstelik, ara sıra da olsa, oğullarını özlemiyor değillerdi. Kadının bazan hislendiği oluyor, böyle anlarda mendilini çıkarıp gözlerini siliyordu. Adam ise karısının bu hallerine zaten alışkın olduğundan üzerinde pek durmuyordu. Ancak gecelerden bir gece, dışarıda yine şimşek çakar gibi oldu. Ardından kısa bir patırtı işitildi. Sanki yere bir iki şey düşmüştü. Adam elinde keserle yine bahçeye çıktı. Bir süre sonra karanlıklardan, elinde birkaç elmayla geri geldi. Kadın sordu:

- “Ne var? Leylek çocuk mu getirmiş yine?” Kocasını can sıkıntısıyla cevap verdi:

- “Yok bir şey. Sadece gökten üç elma düşmüş” (EH: 235).

Romanlarda dikkati çeken dilsel kuruluşlardan biri de “tekerleme”yi andıran yapılardır. Ses yinelemeleriyle kurgulanan bu yapıda Anar, dilin tüm olanaklarından yararlanmaktadır. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde Meva Mahallesi’ne gelen Ölüm ve Cezzar Dede’nin karşılaştıkları curcuna, tekerlemeye benzer bir dil yapısıyla oluşturulmuştur:

Davullar dangırdayıp zurnalar zırıldarken çalparalar çarpılıp dümbelikler debiliyor, tamburların tarrakası şeshanelerin şamatasıyla, yongarların yaygarası darbukaların dağdağasıyla yarışarak, düğün ve derneği cümbüş ve âhenge boğuyordu (EH: 83).

Tanrı’ya yalvararak ya da şükrederek meramını dile getiren roman kişileri, talep ettikleri şeyler için de “dua”ya başvururlar. Romanlarda çeşitli dua formları görülmektedir. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda hırsızlıktan dilencilığe geçen Hınzıryedi, hayır sahiplerinin verdiği para ve altınlar karşılığında şu duaları sıralar:

“Ayağına Kâbe sevabı yazılsın, Allah yavuz dilden kem nazardan saklasın, Hakk Teala yavuz, yüz­süz, utanmaz avrat kazasından saklasın, yolun Hicaz olsun, el kazana sen yiyesin, mutluluk yağmuru altında kaftansız kalasın, Allah seni karı şerrinden azat eylesin, üç otuz on yaşın dolsun” (PKA: 96).

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’ndeki Zekeriya Dede’nin İlimdâr için ettiği dua şöyledir: “Benim gibi öksüz yetim bir garip ihtiyarı Hacca getirdin. Ayağına Kâbe sevabı yazılsın” (EH: 73). Kimi zaman duanın kutsal niteliği arka planda kalırken söylem biçiminden mizah yaratılmaktadır. *Amat*’ta seraylakçı oğlanın Abuzer Reis’in ikramını sunarken ettiği dua buna örnek gösterilebilir: “Yağ bal olsun! Cenâb-ı Hakk manda şifâlığı versin. Amin! Amin! Amin!” (A: 168). *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Dünya Tarihi” hikâyesinde ise, gözünü şehvet bürümüş palabıyıklı yiğitten kaçan Aptülzeyyat’ın “Üçler, yediler, kırklar, evliyalar ve nebîler aşkına! Yâ Hızır! Yâ İlyas! Yetiş! Medet, aman!” (EH: 100) şeklindeki söylemi dikkat çekicidir. Burada

zorda kalınca kişinin imdadına yetişeceklerine inanılan ve halk arasında “üçler, yediler, kırklar” olarak bilinen ve “Rica’ül Gayb” da denilen erenler ile Hz. Hızır ve Hz. İlyas peygamberlere dua edilerek onlardan medet umulmaktadır.

Romanlarda satır aralarında olay akışına dâhil olan anlatıcı/yazarın da roman kişisi tavrıyla davranıp dua ettiği görülür. Bu bir anlamda anlatıcı/yazarın Türk-İslam toplumuna mensup olduğu vurgusunu öne çıkaran ve aidiyetinin belirlenmesiyle kendisine kimlik atfedilen bir tavidir. Buna birkaç örnek: “Sözün kısası, mezara girip ona dokunmaya kalkarlarsa, Allah korusun, Bidaz dirilecekti!” (EH: 47), “Allah dinden imandan ayırmasın, hepsi de namazında niyazında, gayet sofu şahıslardı” (EH: 86), “Allah içine sindirsin, verdiği karar sonucu zenginliğe ve dünya nimetlerine elveda diyen Aptülzeyyat, Acıpayam’a gitmek için şehri terkeceği doğu kapısına yollanırken kunduracıya uğrayıp, bir hafta önce sipariş ettiği çarıkları aldı” (EH: 97), “Muhteşem Neyzen Bâtin Hazretleri’nin (saadetleri dâim olsun) Kostantiniye’de bulunduğu zamanlarda [...]” (S: 11), “[P]adişâh-ı din-fenâ Hazretleri’nin (Allah saltanatını dâim eylesin) mülkü olan şu Kostantiniye’de [...]” (S: 11).

Romanlarda uzun uzadıya betimlenen “beddua”larla da karşılaşılır. Bu beddua örnekleri, benzetmelik unsurlarla kurulmuş, abartılı söyleyişleriyle metinlerin mizah yanını desteklemektedirler. Edilen beddua, kötücül havasından çok okuyucuda tebessüm yaratmaktadır. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda kendisine domuz eti yedirerek artık duasının makbul olmayacağı söylenen Hınzıryedi, Kostantiniye dilencilerine kızgınlıkla şöyle seslenecektir:

“Ömrünüz âh edip vâh işitmekle geçsin, burnunuzun sümüğüne bereket olsun, mekânınızda baykuşlar banlasın, gömleğiniz alev olsun, her parçanız bir kurdun ağzında kalsın, Allah size uyuz versin de kaşınacak tırnak vermesin, kefeniniz kara bezden olsun, iki gözünüz bir delikten baksın, Sûr üflendiğinde hiçbiriniz duymasın” (PKA: 97).

Amat’ta balıkçı köyünün camisi topa tutulduğunda bu katliamı gören ihtiyar, gemidekilere şöyle bağıracaktır:

“Allah sizi sürüm sürüm süründürsün! Yetmiş yerde yetmiş türlü belaya tuş olasınız da can verip kurtulamayasınız! Hepinizin yedi ceddine lanet olsun! Gözünüzün elifi sönsün. Ocağınız tütmez olsun! Ömrünüz âhla vâhla geçsin! Kolunuz çolak başınız kabak olsun! Allah size bilinmez dertler versin! Can evinize kurşun rastlasın! Zindanlarda leşiniz kalsın! Tuttuğunuz oruç boşa gitsin! Kanlı kefenleriniz elime geçsin! Bre zalimler!” (A: 70)

Roman kişilerinin sözlerine yansıyan “ahit”ler de halk anlatı geleneğinin izlerini taşıması bakımından önemli bir dilsel yapı sergiler. *Amat*’ta kendinden sonra ikinci kaptan olarak Süleyman Reis’i ilan eden Diyavol’a Ali Reis tepki gösterir. Ali Reis’in yakarısı, ateş/su kültü gibi eski inançlara vurgu yapan bir söylem biçimi içinde animist-şamanist dönemlerin bir uzantısı olarak dile gelir:

“Asıl sen şunu bil ki nerede olursam olayım, seçtiğin bu adamı düşman belleyeceğim. Hazreti İbrahim’i yakmayan ateşe ve cehenneme, yeni doğan hilâle ve batan güneşe, yedi kat göğe ve parlayan bütün yıldızlara, karanlık geceye ve aydınlık güne, kara bulutlara ve yıldırımlara and olsun ki onu mahvetmek için elimden geleni yapacağım” (A: 75).

Anar, romanlarında kişi ya da şeyleri tanımlama yöntemlerinden biri olarak “adlandırma”lara işlevler yükler. Bu adlandırmalar kimi sözcük oyunları ile ya da gelenekte varolan kişi / şeylere atıfta bulunarak sembolik bir ifade taşır ve temsil ettiği kişiyi / şeyi özetler. Ayşe-Zeynel Kıran’ın da belirttiği gibi “Gerçek dünyada olup bitenlerin tersine, ad genellikle bir hak talebi gerektiren ya da kökenbilimin derinliklerine gizlenmiş bir anlam taşır” (Kıran, 2003: 144). Anar’ın romanlarındaki adlandırmalar da köken adla çağrışımlara olanak tanımakta, çoğu yerde ad taşıyıcısı ile köken adın anlamsal alanı örtüşmektedir. Romanlardaki kişilerin ad sembolizasyonuna bakıldığında da tarihte, mitolojide, kutsal metinlerde geçen peygamber, aziz ya da mitolojik kahramanların niteliklerine ilişkin benzerlikler taşıdıkları ve romanlardaki görünüşleriyle kimi bozulmalara uğrasalar da bu işlevi sürdürdükleri görülür. Ad sembolizasyonunda da kullanılan metinlerarasılık ile eski çağlara ait malzemenin romanlarda arkaik arka planı da güçlendirdiği dikkati çeker. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda “Ebrehe”, Yemenli ünlü Hıristiyan hükümdarından; “Bünyamin”, Yakup Peygamber’in en küçük oğlundan adını alır. *Kitab-ül Hiyel*’de “Yâfes Çelebi”, ismini Nuh peygamberin üçüncü oğlu “Yâfes”ten; “Calûd”, kutsal metinlerde “Goliath” olarak da geçen Filistinli ve Davud peygamberle savaştan iri yapılı, güçlü kuvvetli bir savaşçıdan; “Üzeyir”, *Tevrat*’taki adı ile “Ezra”, İsrailoğullarının önde gelen bir şahsiyetinden alır. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Dünya Tarihi” hikâyesinde saatçinin iki kızından biri olan “Hürmüz”, Zerdüş inancındaki iki tanrıdan biri olan ve iyiliği temsil eden “Hürmüz”den; “Ehriban” ise yine Zerdüş inanışındaki kötülüğün temsilcisi “Ehrimen”den ilham alınarak kurgulanır. Ehriban’ın erkek kardeşi “Azazil” de Yezidilik’te Melek Tavus’u simgeleyen ve Şeytan olarak bilinen

“Azazil”dir. “Feyyuz” ise, Azazil’le girdiği pazarlık sonucu ruhunu Şeytan’a satan “Faust”un eğretilmesidir. *Amat*’ta kalyonun başındaki kişi “Kaptan Diyavol Paşa”, Latince kökenli adıyla “Diabolos” yani “Şeytan”ın; “Süleyman Reis”, rüzgâra hükmetme yetisiyle “Hz. Süleyman”ın; kalyonun borazancısı “Eşek İsrail”, kıyamette sûru üfleyecek olan melek “İsrafil”in uzantısıdır. *Suskunlar*’da ise “Tanrı”, gizli, örtük, görünmeyen anlamlarındaki “Bâtın”a; “Hz. İsa” “Zâhir”e; İsa’yı ele veren havarisi “Yahuda”, Zâhir’i ispiyonlayan şakirdi “Yakuta”ya; “Şeytan” “Tağut”a dönüşür.

Romanlarda kullanılan geniş kişi kadrosu, genellikle kişilerin içinde buldukları konumları ya da hareketlerini betimleyen adlandırmalarla da kullanılmıştır. *Puslu Kıtalar Atlası*’nın kişilerinden “Alibaz”, adına eklenen Farsça “-baz” sonekinin anlamı gibi “oyuncu”dur. Onun bu kişilik özelliği ismiyle müsemmadır:

Malta açıklarında bir Venedik firkateynine rastlayıp kadirganın topunu hazırlamaya giriştiklerinde, nişan almayı olanaksız kılacak bir şekilde top kundağını bozan bu çocuktu. Tokadı patlatıp, çaresiz kaçmaya başlayarak talih eseri bastıran bir sisin içine girdiklerinde, zırlamasını kesmeyip yerlerini Venediklilere belli eden yine oydu. Kovalamaca sürerken bucurgatın manivelasıyla oynayıp demiri mayna eden de, kurtulduklarında ise kaptan köşkünde yangın çıkaran ve forsalara tempo verdikleri davulu patlatan da yine bu haşarattı (PKA: 16-17).

Yine *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Bağdat’tan Kostantiniye’ye gelen dilenci, dilenciler loncasındaki meslektaşları tarafından oyuna getirilerek İslami koşullara göre haram sayılan domuz etini yemiş ve adı da “domuz yedi” anlamına gelen “Hıncıyedi” olarak kalmıştır (PKA: 97). Yedi çocuğu olan “Binbereket” ise, “[i]ri memeleri, koca göbeği ve büyük sağrılarıyla bir devanasını andır[ır]” (PKA: 212).

Roman kişileri mesleklerini, kişiliklerini ya da toplum içindeki konumlarını belli eden lakaplarla da okuyucuya tanıtılırlar. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda kalyoncu “Gülletopuk” bunlar arasındadır. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde “Ezine Canavarı” hikâyesinde kasabanın dedikoducu kadınları “Pullu Hayriye, Sansar Melahat, Aybaşı Neriman, Allı Mualla, Boncuklu Rabiş” (EH: 175); “Hırsızın Aşkı” hikâyesinde ise Riyaseti Cumhur Senfoni Orkestrası’nı dinledikten sonra alafrangaya yönelen kıptî “Klâs Hıdır” (EH: 197) ya da Bursa’da hiç tanınmayan bestekâr “Sansız Kâmil” (EH: 200) gibi isimler alırlar. *Amat*’ta Yeniçeri Ocağı’nın 53. Cemaat Ortası’na men-

sup kişilerin adları yoklamada şöyle sıralanır: “Şaşı İsmail Ağa!, Demirtopuk Süleyman Ağa!, Karayumruk Hasan Ağa!, Cehennem İlyas Ağa!” (A: 36)

Amat'ta mürettebatın ziftle sıvanmış ağır toplara verdikleri adlara bakıldığında da topların fiziksel özelliklerini ya da güçlerini vurgulayan adlandırmalarla temsil edildikleri görülür: “Zorbasatır, Deliöküz, Karadivane, Bangoboz, Zifirböğüren, Kâbus” (A: 33). Bunun dışında “Ezine Canavarı” hikâyesindeki Hamiyet hanımın kızlarının yaptıkları tuğ işlerindeki motiflere verilen isimler de ilgi çekicidir: “Elti eltiye küstü”, “seksen akıl doksan fikir”, “âşık yolunu şaşırdı” (EH: 148). Bu gibi adlandırmalar gülmece yaratarak mizah işlevini yerine getirirler.

Adlandırmaların bir alt kategorisi olarak romanlarda kullanılan başlıklar da dikkat çekicidir. Bu başlıklar onu taşıyan metnin özünü de yansıtır. *Puslu Kıtalar Atlası* adı romanda Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin'e verdiği bir düş atlasıdır. Bu atlas Uzun İhsan Efendi'nin, Bünyamin'in çevresinde geçen maceraları kurguladığı bir kitaptır. Üstkurmaca düzleminde tüm yaşananların yaratıcısı işlevini gören Uzun İhsan Efendi, romandaki olaylara zihniyle yön verebilen bir zat ve söz konusu atlasın düşünsel mimarıdır. Bünyamin ise bu macerayı bizzat yaşayan kişidir. Hem düşlediği için var ettiği bu dünyayı düşleriyle keşfetmeye çalışan Uzun İhsan Efendi için hem de Bünyamin'in silik şahsiyetiyle ona yaşatılan dünya belirsiz, tekinsiz, dolayısıyla “puslu”dur. “Meşin ciltli Dünya Atlası”nı oğluna veren Uzun İhsan Efendi, bu kitabı daima yanında bulundurmasını ve bu macerada yolunu kaybedecek olursa düş atlasına başvurarak yönünü tayin etmesini salık verir. Delikanlı denileni yapar ve içinde bulunduğu belirsizliği gidermek için, babasının kendisine verdiği Dünya Atlası'nı koynundan çıkarıp rastgele herhangi bir sayfayı açıp gözüne ilk çarpan cümleyi okur. Aslında Bünyamin, babasının tayin ettiği kendi yazgısını okurken bir yandan da onu yaşamaktadır. “Puslu Kıtalar Atlası”, Uzun İhsan Efendi'nin yazdığı ve roman boyunca Bünyamin'in başından geçen maceraların anlatıldığı bir düş atlası olarak metnin içeriğine uygun bir isimlendirme olarak işlevseldir.

Kitab-ül Hiyel adı romanda sözcüğün yakın ve uzak anlamlarından her ikisini de çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. Bu zıtlık ilişkisinden doğan uyumsuzluk ironik bir söylem de yaratır. “hiyel” Arapça “hîle”nin çokluk biçimi olan ve “oyunlar, aldatmalar, dubaralar” anlamına gelen bir sözcüktür. “İlm-ül-hiyel”, “mekanik bilgisi” anlamına gelmektedir. Dolayısıyla romanın başlığında iki karşıt anlama ge-

lebilecek bir yapıyla karşılaşılır: “Kitab-ül Hiyel” hem “mekanik kitabı” hem de “aldatmalar, oyunlar kitabı” olarak okunabilir. “Mekanik” bilimsel bilginin tartışma götürmediği, objektifliğin, hakikatin doğruluğuna gönderme yaparken, sözcüğün bir diğer anlamı “oyunlar kitabı” olarak düşünüldüğünde gerçekliğin yokluğu, aldatmaca bir düzen anlamı çıkmakta ve bu iki anlam katmanının ironik bir söylemle oluşturulduğu görülmektedir. Ayrıca romanda üç kuşak mucitin hayat hikâyesinden bahsedilen bölümlerde “Yâfes Çelebi Hazretlerinin Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarının Bildirilmesi Hakkındadır” (KH: 9), “Kara Calûd’un Hal Tercümesinin, Hiyel ve Hiylelerinin ve Görülebilen Diğer Menkıbelerinin Bildirilmesi Hakkındadır” (KH: 67), “Devri Dâimin Sırrını Çözen Üzeyir Bey’in Hal Tercümesi ve Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarını Beyan Eder” (KH: 117) alt başlıkları, geleneksel menkıbe söylem biçimini anımsatır.

Anar’ın üçüncü romanı *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Efrâsiyâb” ise, İranlı mitolojik kahramanından ismini alır. Romanda Ölüm, canını almak üzere yetmişlik ihtiyarın kaldığı eve geldiğinde Cezzar Dede torunlarına Efrâsiyâb’ın hikâyelerini anlatmaktadır. Eve gelen bu misafirin Efrâsiyâb’ın hazinesinin yerini bildiğini ve kendisine söylediği palavrasını uydurarak Ölüm’le gitmek zorunda kalan Cezzar Dede, Ölüm’le girdiği pazarlıkta her anlattığı hikâye karşılığında bir saat yaşama hakkı kazanacaktır. Çerçeve hikâye tekniğinin uygulandığı romanda, Ölüm ve Cezzar Dede’nin birbirlerine anlattıkları ve kendilerinin de içinde buldukları hikâyeler, esasında romanın adını da taşıyan ve baştan beri Cezzar Dede’nin on bir torununa anlattığı Efrâsiyâb’ın hikâyelerinden kuruludur. Çalışmanın “Metinlerarası Etkileşim” başlığı altında “Efrasiyab” üzerine verilen tarihsel bilgiye göre, gelenekte bir kahraman olarak Efrâsiyâb’a atfedilen değerlerin ikircikli olması romanın anlatı yapısıyla da koşut görülür. Tıpkı Efrâsiyâb gibi hikâye kahramanları da mâledildikleri anlatıların kahramanlarının soylu yanlarının yanı sıra sıradan, avam, gülünç, kaba nitelikleriyle de öne çıkarlar.

Amat adlı romanın başlığına bakıldığında ilk bakışta -daha metnin içine girmeden- okuyucuda bir yadırgama, anlamsızlık hissi uyandırılır. “Amat nedir?” sorusunun yanıtı, romanın 41. sayfasında verilse de anlamı ve neyi ifade ettiği soruları henüz okuyucuda netlik kazanmamıştır. “Amat” adına ilişkin ilk açıklama anlatıcının sözlerine şöyle yansır:

Sabah karanlığında gemi, rüzgârı sancak omuzluktan alıp ağır ağır yol almaya başladı. Sarayburnu'ndan dönerken tüm yelkenleri foravele edilip rüzgârı sancaktan aldığı için iskele tarafına yatan kalyon, apaz seyriyle Ahır Kapı önünden sanki gizlice geçerken selâm topu bile atmadı. Alacakaranlıkta onu sadece bir kayıkçı gördü. Gemilere birer ad verilmediği o dönemde, kalyonun kış aydınlığında, yaldızlı zemin üzerine siyah boyayla sağdan soldan yazılmış o dört harfi, Elif, Mim, Elif ve Te harflerini güçlkle okuyabildi:

AMAT

O uğursuz gün tersaneden kalkıp denize açılan esrarengiz kalyonun adı bu idi (A: 40-41).

Görüldüğü gibi romanda “AMAT” adlı kalyon, adı, kimliği olan başlı başına bir varlıktır. Anlatıcının da belirttiği gibi dönemin koşullarında gemilere bir ad verilmezken, sözü edilen kalyonun kış kısmında beliren yazı ile karakteristik ve imtiyaz sahibi olduğu vurgusu yapılır. Metnin sonlarına doğru ise vebadan ambara atılan bütün mürettebatın altında “AMAT” yazısının olduğu görülecektir. Diyavol tarafından Nuh Usta'ya sipariş edilen 247 meşe ağacının üstüne de “AMAT” ibaresi kazınmıştır. Yine romanın sonunda sözcüğün İbranice'deki anlamının “gerçek” olduğu öğrenilir (A: 230). Zeynep Ergun'un kadın bakış açısıyla ele aldığı romanda “AMAT” başlığı üzerine yaptığı tespitler de ilginçtir:

Aynı sözcük, Latince “sevmek” fiilinin üçüncü tekil kişi çekimidir. Yine Latince köken açısından başlığa bakıldığında, “a” ön ekinin “yoluyla” anlamına geldiğini, “mat”ın ise “anne” demek olan “mater” sözcüğünün bir kısmının silinmesinden (annenin yokluğa dönüştürülmesinden) üretilmiş olabileceğini görürüz. “Mater”, “materia” sözcüğünün kökenidir: Bir anlamı ağaçtır. Gemicilik terimleri bakımından Amat, Fransızca “amateloter” sözcüğünü anımsatır: Bu fiil, sırayla aynı yatağı (matelas) paylaşan tayfa (matelot) sözcüğünün etimolojik anlamından türetilmiştir. [...] “Mat” sözcüğü, Fransızca “gemi direği” ve “ölüm” anlamına gelir. Amat yelkenli bir gemi olduğuna göre, devinim yeteneği ve savaş gücü açısından *phallus*'u çağrıştıran direkleri yaşamsaldır. Hem Türkçede, hem Fransızcada, satranç oyunundaki şah, (kral ya da egemen güç) “mat” olduğunda ölmüştür. “A” öneki ise Eski Yunancada olumsuzluk göstergesidir (alfa privatif). Bu açıdan bakıldığında, Amat, “direği olmayan”, yani *phallus*'suz veya “ölümsüz” biçiminde okunabilir. Eski Yunanca'da “math” (μαθ) sözcüğü bilmek/öğrenmek fiilinin köküdür. Başına “a” öneki geldiğinde olumsuzlaşacaktır (*amathia* örneğinde olduğu gibi). Öte yandan, romanın başlığını oluşturan sözcük ikiye bölündüğünde (am-at), tümüyle Türkçeleşir. İçinde hiç kadın olmadığı varsayılan bu metinde, kadının ne kadar ön plana yerleşti-

rildiğini ve aynı zamanda yadsındığını, dışarı atıldığını, romanın başlığında görürüz (Ergun, 2009: 190-191).

“AMAT” adının anlam alanına bakıldığında, metnin geneline yayılan “ölüm / ölümsüzlük” ve “gerçek / hayal” kavramları üzerinden de bir okuma yapılabilir. Romanın son sayfalarında sözcüğün anlamı üzerine verilen anekdotta “gerçeğin ölümü” ya da karşı parametrede beliren “hayalin sonsuzluğu”na işaret edilir:

Sabatay Sevi'nin müritlerinden biri olan Galatalı hekim Avram Efendi, bir hahamın çamurdan bir insan yapıp alına “EMET” yani “gerçek” yazdığını, böylece bu “insanın” canlanıp her emri yerine getirdiğini; ama kelimenin başındaki “AleF” harfi silindiğinde “EMET”, “MET” yani “ölüm” olduğu için çamurdan yapılan bu bedeninin canını kaybettiğini anlatmıştı (A: 230).

Buradan metnin derin yapısına işlenen ve yeni tarihselcilerin de argümanı olarak öne çıkan “gerçeğin özneliliği” fikrine ulaşılabilir. “EMET” yani “gerçek” anlamına gelen sözcüğün başındaki ilk harf silindiğinde “MET” yani “ölüm” anlamının ortaya çıkması, yapılan en ufak bir müdahalede gerçeğin işlevini yitirmesi ve özünü kaybedip deformasyona uğraması anlamını taşır. Romanda da baştan beri süregelen olayların saf gerçeklikle olan bağlantısı sorunludur. Baştan beri aktarılan ya da farklı kişiler tarafından rivayet edilen anlatı dizisinin tamamına yorumun izleri sinmiştir. Yorum üstüne yapılan yorumlarla çoğalan varyasyonlar anlatıyı biçimlendirmektedir. Dolayısıyla romana adını veren AMAT, Zeynep Ergun'un da önemli tespitleriyle “ad” taşıyıcısı olmanın gereklerini yerine getirerek romanda işlevsel kullanılmıştır.

Anar'ın son romanı *Suskunlar* ise, musiki üzerine kurulu roman içeriği açısından ironik karşılanabilir. Ancak romanda öne çıkan tasavvuf felsefesinde “susma”ya atfedilen değer roman başlığını da anlamlı kılmaktadır. Galata Mevlevihanesi'nin yanında bulunan ve Mevlevi dervişlerinin öldükten sonra gömüldükleri mezarlığın adı da “Hâmûşan” yani “Suskunlar”dır. Romanın içinde de bu küçük mezarlığın varlığından bahsedilmektedir. Nuvarif Bursevi Hazretleri “Suskunlar” diye anılan bu küçük kabristanda toprağa verilir (S: 129). Romanın sonunda Eflatun'un akıbetinden bahsedilirken de onun seneler sonra kalbi durduğunda defnedileceği yerin dergahtaki Suskunlar Haziresi olduğu bildirilir (S: 268). “Suskunlar” bir anlamda ölümü, öte dünyaya intikal etmeyi çağrıştırırken, tasavvufi düzlemde her mutasavvıfın ulaşmak istediği mertebeyi yani Tanrı'yla bir olmayı, “insan-ı kâmil” aşamasına ulaşmayı da anımsatır. Romanda Zâhir'in sözleriyle sessizlik ile musiki

arasında kurulan ilişki de *Suskunlar* başlığının anlam alanını genişletmektedir: “Her musiki, sesin değil de, aslında sessizliğin bir taklidi[dir]. Musiki sessizliğe ne kadar yakınsa, o kadar da mükemmel olur. [K]ulakları hassas olduğu halde hiçbir şey işitmeyen kişi, O’nu dinliyordur. [S]essizlik de bir perdedir. Sessizliği işitebilirsin. ‘Es’ bile bu perdeye kıyasla, ‘ses’tir” (S: 231). Romanın Mevlana’nın tasavvuf felsefesiyle desteklenen derin yapısı düşünüldüğünde, onun lakabının “Hâmûş” yani “Suskun” olması da çağrıştırdığı diğer anlam birimlerinden biridir.

Dilin bütün olanaklarını kullanarak anlatı metnini oluşturan Anar, sözcük düzleminin yapısını bozarak deneysel uygulamalara da başvurur. Bu daha çok varolan kullanımların biçim değiştirmesi ve yeniden üretime sokulmasıyla gerçekleşir. Anar, bilinen alışılmış formlar üzerinde oynayarak dilsel / biçimsel öğeleri kendi inisiyatifinde yeniden biçimlendirir. Ömür Ceylan’ın deyişiyle “mizahi ad bozumculuğu”dur (Ceylan, 2008: 254) söz konusu olan. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda “kün-i kâinat” (kâinatın oluşumu) ifadesinin metindeki biçimi “kun-ı Kâinat³⁹” (kâinatın kıçığı) (PKA: 13); *Kitab-ül Hiyel*’de “tekila”nın dönüştürülmüş şekli “Yeni Dünya’dan getirilen yegane mezesi tuz olan tek-i âlâ” (KH: 48); *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde halk dilinde “afra tafra” olarak bilinen “afur tafur” (EH: 25), Kral Midas’ın dönüştürülmüş şekli “Bidaz”, “insanlık namına” söz dizisini karşılayan “maymuniyet nâmına” (EH: 52), “Hindu”nun dönüştürülmüş şekli “gundi” (EH: 70); “Budist” için “vudiz” (EH: 73), kutsal Veda metinlerinden “Bhagavad Gita” için “Baharat Kita” (EH: 75), “Nirvana” için “Nur Ana” (EH: 77), Zerdüşlük inancında iki tanrıdan kötülüğün temsilcisi “Ehrimen” için “Ehriban” (EH: 102); *Amat*’ta megafonu andıran “feryat hunisi” (A: 59), Latince kökenli Diabolos’un (Şeytan) metindeki temsilcisi “Kaptan Diyavol Paşa”; *Suskunlar*’da “din-penâh” (dinin koruyucusu, hâmîsi) ifadesinin tersinlenerek “dini yok sayan” anlamında “Padişâh-ı din-fenâ Hazretleri”ne dönüştürülmesi (S: 11), zorba Firavun’un Galata Mevlevihanesi şeyhliğine yükselen ve isminin tersten okunmasıyla “Nuvârif Bursevî Efendi Hazretleri”ne dönüşümü bu bağlamda kurgulanan yapılarıdır.

Deneysel uygulamaların bir başka yönü de tarihte yaşadığı bilinen kişilerin adlarında yapılan ses düzenlemeleridir. Bu sayede söz konusu adlandırmaların kimisi Osmanlı Türkçesinin yapısına uygun hâle getirilirken, kimi de mizah üretmeye hiz-

³⁹ Vurgulamalar bana aittir.

met eder. *Kitab-ül Hiyel*'de Blaise Pascal "Passakal"; *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Buda "Vuda"; *Amat*'ta Paolo dal Pozzo Toscanelli "Favlo Toskanel", Vasco da Gama "Kamalı Vasko", Aristoteles "Aristâtalis", Anatonio Stradivarius "Usturadavarus", Freud "Ferid", Oidipus "Edip"; *Suskunlar*'da İsa'yı ele veren havarisi "Yahuda" bunu örnekler.

SONUÇ

Kökleri antikçağa değin dayandırılan yeni tarihselcilik kuramı, tarihsel metinlerin bir üstanlatı olma konumunu sorgulayarak, yazınsal metinlerle eş değerde ele alınmasını öngörür. Edebî metinlerin edebiyat dışı metinlerle değerlendirilmesi de bu anlayışın temelini oluşturur. Yeni tarihselcilik hareketi kuramsal çerçevesini oluştururken, tarihsel materyalizme, üretici güçler ile üretim ilişkileri arasındaki çelişki ya da diyalektiğe ve insani ilişkileri yöneten gizli yasaların varlığına dayalı görüşleriyle “Karl Marx”tan; dilde belirli, kesin, sabit, tutarlı anlamların bulunamayacağını, her şeyin bir metin ve kurmacadan ibaret olduğunu öne süren ve dolayısıyla belirsizlikler taşıdığı altını çizen “yapıbozumcu” yaklaşımdan; tarihin metinselliğine ve hem yazar hem eleştirmenin metne yaklaşım konusunda tarafsız olamayacağını vurgulayan “Edward Said”den; gerçek olarak kabul edilen şeyin zaman aşımına uğradığını ve gerçeğin dünden bugüne şeffaf bir şekilde aktarılamayacağını, çünkü kesin, sabit, özgün, hakiki bir gerçekliğe dolaylımsız ulaşmanın bir yolu olmadığını, tarihin dönemin iktidar yapılarının içinden yazılmış bir bilinç tarafından kaleme alındığını söyleyen “Michel Foucault”dan; tarihin keşfedildiği kadar, icat da edilmiş yazınsal bir yapıt olduğunun ve daima metinleştirilmiş kalıntıların yorumlanmasından oluştuğunun altını çizen “Hayden White”tan; geri getirilebilir, eksiksiz ulaşılır bir geçmiş gerçekliğini kabul etmeyen, geçmişten arta kalanların, yorumlar zincirinin bir halkası olarak eklendiğini ve sonu gelmez olası tarihler yaratıldığını öne süren “Roland Barthes”tan; edebiyatın kendine özgü anlatı biçimlerini kullanarak metnin kendi içinde olan saklı ideolojiyi işleme, değiştirme ve dönüştürme yolundaki görüşleriyle “Louis Althusser”den; edebiyat-ideoloji arasındaki güçlü ilişkiye değinen, bir üretim biçimi olarak edebiyatın dış dünyadan, ideolojiden, toplumsal dinamiklerden, çevresel faktörlerden, yerleşik değerlerden, önceki yazılmış metinlerden bağımsız ele alınamayacağını, yapıtta ideolojinin kodlanmış verilerinin bulunduğunu ve üretim sürecinde bunların değişime, dönüşüme uğratıldığı yolundaki fikirleriyle “Pierre Macherey”den; tarihte marjinal -ya da ikincil- kalmış öğelere de değinerek, üstkültür - altkültür, kanon – kanondışı, edebiyat – edebiyatdışı gibi ayrımları ortadan kaldırarak kültürü maddi temeller çerçevesinde açıklayan ve metinlerin üretildikleri maddi koşullardan soyutlanamayacağını vurgulayan “kültürel materyalistler”den ilham alır.

1980'lerin başında Amerika Birleşik Devletleri'nde edebiyat eleştirisine alternatif olarak ortaya çıkan yeni tarihselcilik, temel kuşkularını edebiyat ve tarih geleneğinin yerleşik sınırlarına çevirir. Yeni tarihselciler, Marksist, feminist, post-yapısalcı ve postmodernist düşünürlerin fikirlerinden hareketle, dilin şeffaf bir şekilde hakikati görmeye olanak sağlamayan tavrını öne çıkarıp, kesin, öz, sabit gibi kavramların var oluşuna meydan okuyarak kuramsal çerçevelerini geliştirirler. Bu eleştiri yaklaşımının 1980'lerin başında eleştiri dünyasına tanıtılmasına öncülük eden ve Rönesans dönemi metinleri üzerindeki uygulama çalışmalarıyla kurama yön veren kişi Stephen Greenblatt'tır. Yeni tarihselcilik kuramı, kendinden önce kabul görmüş ve yankı uyandırmış kimi akımlara tepki olarak gündeme gelmiştir. Bunlardan ilki, yeni tarihselciliğin geleneksel tarihselciliğin pozitivizminden uzak durma düşüncesiyle hareket etmesidir. Klasik tarihselciliğin neden-sonuç ilişkisine, belge ve bilgilere dayanma, mantıksal bir düzen kurma gibi nosyonları, yeni tarihselcilikte sorgulanmaya başlanır. Yeni eleştiri anlayışının şekillendirici tavrına da mesafeli yaklaşan yeni tarihselciler, doğru olanın metnin içinde aranması gerektiği, eleştirideki amacın eserin kendisine yönelmekle gerçekleşeceği düşüncesine ve yapıtın kendi içindeki unsurları araştırma sahası olarak kullanılmasına karşı çıkarlar. Yeni eleştiri gibi yapısalcı eleştirinin merkezinde metnin yer almasının yanı sıra, bağlamı göz ardı edişi, yeni tarihselciler tarafından kabul edilemez. Onlar metni bağlamından kopararak anlamaya çalışmanın doğru olmadığı kanaatinde dirler. Bununla birlikte her ne kadar yapıbozucu eleştiri anlayışının pratiklerinden etkilenseler de onların, hem biçimciliğinden hem de örneklerini edebiyat kanonundan seçme eğilimlerine karşı çıkarlar. Yeni tarihselci bazı araştırmacılar zamanla Marksizmden de uzaklaşırlar; Marksizmin, parçanın yalnızca bütün içerisinde anlam bulacağı savını kısıtlı bir bakış açısı olarak görürler.

Genel bir ifadeyle yeni tarihselciliğin, mutlak gerçek olarak onaylanmış ve sorgulanmaksızın kabul görmüş, değişime kapalı, mantıksal bir düzenin hüküm sürdüğü, her türlü özdeşlik ve sabitlik biçimine açık, bilinen ve alışlagelmiş kavramları ve bu anlayışları benimseyen yaklaşımları yadsıyan postyapısalcı ve postmodernist akımların bir yansıması olduğu söylenebilir. Yeni tarihselci yaklaşımın üzerinde durduğu temel dinamikler “metinsellik”, “yaratıcı bilinç ve yorum işi”, “gerçeklik algısının yitimi”, “üst-anlatı olma edimine karşı çıkış (“tarihsel üst-anlatı” ve “edebiyat

kanonu” kavramları üzerinden)”, “bağlam”, “ideolojik işlev” ve “metinlerarası etkileşim” olarak sıralanabilir. Bu kavramlar kısaca şöyle açıklanabilir:

Geçmişe ulaşmanın yolu yazılı “metinler”den geçer. Buna göre her türlü deneyim ve gerçeklik metinler aracılığı ile üretilir ve zamana taşınır. Metinleştirme süreci ise yaratıcı bilincin müdahalesiyle birbirinden farklı, kesinlikten uzak, yeni yorumlar ve yeni açılımlar şeklinde kendini gösterir. Bu noktada “varyasyon”, metinselliğin bir gereği ve kaçınılmazlığı olarak belirir. Anlam böylelikle çoğalarak sürekli değişmektedir. Tarihçi, olayları bir seçme sürecinden geçirdikten sonra, kendine göre bir anlatı formatında biçimlendirir. Louis Montrose tarafından “tarihin metinselliği ve metnin tarihselliği” sözü, tarih ve edebiyat arasındaki etkileşime, bireşime vurgu yaptığı gibi, yeni tarihselciliğin âdetâ sloganı hâline gelmiştir.

“Yaratıcı bilinç” ise, varlık alanıyla süreci etkiler ve yorumsal kimliğiyle daha ilk adımda etken faktör olarak belirir. “Yorum işi”ni üstlenen bu “canlı performans”, birikimi, yaratıcılık gücü, ideolojik ve kültürel değerleri, toplumsal yapının üzerindeki etkisi, yaşı, yetiştiği kültür çevresi ve diğer disiplinlerle olan ilgisi gibi faktörler aracılığıyla metnine boyut kazandırır. Geçmişin varsayımsız ve ön koşulsuz bir aktarımı söz konusu olmadığına göre, geçmişe ait yorumlar da bugünün içinden oluşarak önceki ya da başka bir yorumun yorumlanması olarak eklektik bir yapı sergiler.

“Gerçek” denen varsayım, görecelilik ve olasılıkla yaklaşılabilecek bir kavramdır. Varsayılan gerçekliğe ancak, kimi kültürel söylemlerin, toplumsal yapıların içinden, pek çok yorumsal alandan geçerek ulaşılabilir. Dolayısıyla gerçeği ilk elden bulmanın ve yansıtmanın olanağı yoktur. Kurgulanmış ve olası gerçekliklerin arayışı sonsuz sayıda çoğalarak sürecektir. Geçmişte yaşananların ancak bir kısmı bugüne aktarılabilir. Bu işi üstlenen hiçbir kişi de, geçmişini sorunsuz tam karşılığı ile aktarmayı gerçekleştiremez.

Yeni tarihselcilik kuramıyla birlikte artık, unutulmuş, gizli kalmış, önemsenmemiş ya da göz ardı edilmiş, marjinal, çoğul kimlikler ön plana çıkmakta, dönemin evlenme, düğün, doğum, ölüm, cinsellik, hastalık gibi gündelik hayata ilişkin kimi süreçleri anlatı konusu olmaktadır. İkincil konuların, marjinal toplulukların, gündelik yaşamın vs. eleştiri alanına dâhil edilmesi, tarihin “üstanlatı olma edimine karşı çıkışı”nın göstergesi niteliğindedir. Tarih gibi edebiyat kanonunun da yalıtılmış ve

ayrıcalıklı konumu göz ardı edilir. Artık tarih, sosyoloji, coğrafya, psikoloji, etnografya, edebiyat teorisi gibi pek çok disiplin, kültür pratiklerinde bir araya gelmekte ve çok disiplinli / disiplinlerarası bir alan yaratarak etkileşimsel bir süreçten geçmektedir.

“Tarihsel bağlam”ın göz ardı edilmeyişi ile, okurun ilgisi metne olduğu kadar metnin yazıldığı tarihsel döneme de odaklanır. Metnin oluşumunda, yaratıcı bilincin kültürel birikimi ve önceki dönemlerde yazılan metinlerin etkisi önem kazanır. Dolayısıyla anlatıların yaratıcısı tarafından hangi bakış açısıyla, hangi ideolojik, kültürel ve siyasi söylem çerçevesinde olduğu gözler önüne serilir. Bu yüzden bir yazınsal yapıtı hem kendi zaman diliminde hem de onu izleyen zamansal süreçte değerlendirmek gerekir. Bu sayede metnin ürettiği anlam ile tarihsel koşulların öne sürdüğü anlam arasındaki politik ve kültürel boyutlar da açığa çıkarılır.

Metinler, kendilerini üreten kültürün empoze ettiği değerler ve alışkanlıkların etkisindedir. Resmî tarih her şeyden önce iktidarın dağıtılması ve kullanılmasının başlıca aracıdır. Bu yapı bir döneme ait güç ilişkilerini yansıtabildiği gibi hâkim ideolojinin yayılmasını ve sağlamlaşmasını sağlama işlevini de görür. Satır aralarından dönemin gizil güçlerinin ve hiyerarşik yapılarının temsilleri okunabilmektedir.

Her tür tarihsel bilgi metinsel bir okuma olduğu kadar, her çağın kültür dünyası içinde “metinlerarası” bir biçimde var olur. Artık tarihsel veriler ve yazınsal metinler politik, ekonomik, siyaset, sosyoloji gibi disiplinlere ait metinlerle iç içe girer. Edebî metinler, edebiyat dışı metinlerle karşılıklı etkileşime girerek aydınlatılır.

“Postmodern roman” da geleneksel tarih anlayışına eleştirel bir bakışla yaklaşan yeni tarihselcilik kuramıyla benzer oluşumlara sahiptir. Tarih, birbirinden apayrı birçok anlama açılım yapan bir araştırma alanı olarak postmodern romanda yerini alır. Bu anlayışla kaleme alınan romanlarda “tarih” sorunsallaştırılarak, geçmiş yeniden gözden geçirilir. Bu romanlarda geçmiş, tarihsel belgelere dayanarak aktarılmış gibi sunulmakta, bu yolla tarihte görülen kesiklik ve kopukluklar üzerine metinsel oyunlar oynanmaktadır. Postmodern romanda tüm kavramlar kurmaca oldukları gibi, mensup oldukları söylem topluluğuna ilişkin izleri de bünyelerinde taşırlar. Böylelikle yazarın denetimi olmadan -ya da bilinçli bir denetimle- kimi söylem gruplarının kavramları, politik bakışları vs. metne aktarılır. Postmodern roman,

tarihi bir üstanlatı olarak tanımlayan geleneksel anlayışı da reddeder. Metnin kurmaca olma özelliği ön plana çıkarken, anlatımın içerisine tarihin yanı sıra sosyoloji, siyaset bilimi, felsefe, dilbilim, psikoloji, din, mitoloji, biyografi gibi pek çok disiplin de girer. Mantıksal bir düzene ve bütünlük fikrine meydan okuyan, anlam boşlukları ve zıtlıkların sürgittiği, yeni biçimsel arayışlar, dil oyunları, çelişkili, esnek, başıbozuk anlatımlar ve kararsızlıkların yanında garip, saçma, absürt bir roman dokusu, bilinen ve alışlagelmişin çok üstüne çıkarak bir sıçrama yapar. Postmodern tarih roman okuyucusunun profili de yeni bir okuma sorumluluğu ile hareket etmek durumunda kalmıştır. Postmodern tekniklerle donatılmış bu tarihsel romanların okuyucusu, özel bir okuma tavrı geliştirerek metne yaklaşmak zorundadır. Geleneksel, pasif, dışarıdan gözleyen bir okurun yerini bu kez, metin içi boşlukları dolduran, kendi yorumuyla yeniden biçimlendirerek bir üstanlatı oluşturan birey almıştır.

Yeni tarihselcilik kuramı birtakım eleştirilerle de karşılaşmıştır. Bu eleştiriler, tarihi çarpıtma, bilinen gerçeklerden uzaklaşma, onu farklı perspektifte ele alıp yalan yanlış savlarla gündeme getirme, estetik tecrübeyi arka plana iterek sanatı indirgeme, estetik zevki gözden düşürme, yazınsal metinlerdeki tarihleri, kurumları ve ideolojileri çözümlerken kadının konumunu yeterince vurgulamama, tarihsel eleştiriye getirilen yeni bir Marksist yorum olmaktan öteye gidememe, yöntemin hermeneutiğın geleneksel yolundan çok da sapmayan bir çözümleme olduğu vb. çevresinde toplanmaktadır. Yapılan tüm bu eleştirilere rağmen ve her ne kadar sistematik kuramsal bir program önermeseler de yeni tarihselcilik ve postmodern ölçütlerle tarihe yaklaşım, pek çok yerleşmiş kanaatin sarsılmasına ve değişmesine neden olmuştur. Postmodern romanın tarihe dönüşü, yansıtmacı-gerçekçi yaklaşımları bozguna uğratmaktan çok, romana getirilen ilerici bir hareket olarak değerlendirilmelidir. Yeni tarihselcilik, kendinden önceki pek çok eleştirel temel üzerine kurulsa da sonuçta “yeni” birçok özelliğe sahiptir ve “özgün” bir sentezle edebiyat eleştirisinde boy göstermektedir.

1980’lerin başında Amerika ve Avrupa’da tartışılmaya başlanan yeni tarihselcilik, yaklaşık on yıl sonra Türkiye’de dikkatleri üzerine çekmiş ve giderek ilgi odağı hâline gelmiştir. Henüz yetkin bir yayın listesi oluşmasa da kaynak niteliğindeki çalışmaların Türkçe’ye çevrilmeye başlaması, çeşitli yayın organları vasıtasıyla kuramsal içeriğın tanıtılması ve uygulama örneklerinin verilmesi, Türk edebiyatı açısından öncü çalışmalar olarak değerlendirilebilir.

Son zamanlarda çağdaş Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biri hâline gelen İhsan Oktay Anar'ın romanları da yeni tarihselciler tarafından izi sürülen kavramların uygulama sahası olarak yetkin bir malzeme sunar. Yazınsal bir etkinlik olarak “tarih”in Anar'ın metinlerindeki işlevine bakıldığında şöyle bir tabloyla karşılaşılır: Tarihsel geçmiş, romanlarda dönemin atmosferini sağlamada dekor işlevinde kullanıldığı gibi, belirsiz tarih bilgisinin öne çıkarılıp yeniden işlenmesini de öngörmektedir. Tarih, romanların düşünsel yapısının takdimi için bir araç işlevindedir. Geleneksel tarih romanlarına göre ön plana çıkan büyük tarihsel kişilikler ile onların şanlı zaferleri, millî devlet fikrinin telkini gibi hususlar, tarih söyleminin içerisindeki belirsizliklerin Anar'ın yorumu ve yazınsal üslûbuyla şekillenmesine dönüşür. Hatta kimi tarihsel veriler tam tersine çevrilerek alternatif tarihler yaratılır. Geçmişin tozlu sayfalarından seçilip öncelikli hâle getirilmiş olgular ve bunlara yüklenen anlamlar ile yeniden yazılan olası tarihler söz konusudur. Bu sayede okur, geçmişi farklı açılardan görmekte, tarihsel gerçekler ve gerçekliğin var olup olmadığı üzerine yeniden düşünmektedir. Anar, belirli bir bilinç düzeyinden hareketle, kendi çağında yaşananlarla metnin tarihsel bağlamı arasında ilişki kurar. Kendi dönemi içinden, kültürel sistemlerin ve tarihsel bağlamın yeni yorumlarının yapılması, tarihsel süreç içinde şekillenen düşüncelerin güncel tarihle sentezlenmesi anlamını taşır. Böylece hem geçmişe ilişkin oluşumlar hem de Anar'ın yaşadığı dönemde gündeme gelen olaylar ya da durumlar yoluyla metnin tarihsel bağlamı yeniden kurulmaktadır. Dolayısıyla metinler çözümlenirken, ele alınan tarihsel geçmişin yorumlanmasında yazarın kendi zamanından ve kültürel bağlamından bağımsız hareket etmesi de mümkün değildir. Tarih metinleştirilirken, üretilen tarih söylemi de içinden çıktığı kültürel oluşuma, yere ve zamana özgüdür. Ayrıca metinlerde, sosyal değişimin doğurduğu yenilikler, hem kendi içinden çıktığı toplumun gözüyle hem de Anar'ın perspektifinden kaleme alınmaktadır. Böylece metinlerde Anar'ın yaşadığı sosyo-kültürel çevrenin etkilerini ve tarihsel geçmişe ait verileri aynı anda bulmak mümkündür. Öte yandan tarihsel materyalin neden romana dâhil edildiğinden ziyade, “nasıl” bir anlatımla sunulduğu da romanlarda öncelikli hâle gelmektedir. Kişi, zaman, mekân ve olayların resmî tarih kaynaklarına dayanarak sunulması, okuyucuyu aktarılan bilginin doğruluğuna karşı ikna etme çabasının da bir yansıması olarak görülür. Resmî tarih söylemi içerisinde, kanıtlara başvurularak kurgusal olanın tarihî bir zemine yerleştiril-

mesi, gerçek ile düşsel yapının kaynaşmasına, birbiri arasındaki sınırların da belirsizliğine işaret eder.

Romanlara tek tek bakıldığında her birinde tarihsel bilginin farklı bir yönünün ele alındığı görülür. *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Amat*'ın her ikisi de 17. yüzyılın ikinci yarısına, yani Avcı Mehmet namıyla ünlenen IV. Mehmet (1648-1687) dönemine dayandırılır. Aşırıya varan av tutkusu nedeniyle İstanbul'a pek uğramayan ve payitahtta otorite boşluğu yaratan IV. Mehmet, *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki Ebrehe için özgür ortamın tetikleyicisi olur. Bilme tutkusu, sonsuz yaşam ve iktidar hevesiyle yanıp tutuşan Ebrehe'nin planlarını hayata geçirmesinde seçilen tarihsel dönem, bu nedenle anlamlıdır. Tahta çıktığında çocuk yaşta olan IV. Mehmet'in bu durumundan istifade eden Kösem Sultan ile annesi Turhan Sultan arasındaki iktidar savaşı da metindeki tüm emarelerin "kadın" olduğuna işaret ettiği Ebrehe'nin şahsında somutlanır. *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki Ebrehe de Kösem Sultan ve Turhan Sultan'ın şahsında öne çıkan güçlü kadın kimliğini yansıtır. Birbirleriyle rekabet hâlindeki kadın sultanlar IV. Mehmet'in çocuk yaşından; Ebrehe ise av peşinde koşan ve başkentte otorite boşluğu yaratan padişahın bu zaafından faydalanırlar. *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki Osmanlı istihbarat örgütü ise, her ne kadar iktidara ulaşmada roman kişileri tarafından paravan olarak kullanılsa da, haber alma hareketlerinin önemine ve dönemin istihbarat çalışmalarına atıfta bulunması bakımından önem taşır. Tarihsel arka planı 17. yüzyılın ikinci yarısına dayandırılan romanın genelinde işlevsel kullanılan, sistemli ve organize nitelikte bir istihbarat örgütü söz konusudur: "Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayûn". Türk tarihinde uzun bir geçmişe dayanan ve giderek daha da önem kazanan istihbarat çalışmalarının 17. yüzyılda sekteye uğradığı bilgisinden hareketle romanda, bunun nedenleri ya da işleyişin ilerlemeyişi Anar'ın perspektifinden yorumlanmaktadır. Romanda Batı kaynaklı bir farkındalıkla kurulmasına teşebbüs edilen istihbarat teşkilatı, resmî tarihte yaşananların da parodisi gibidir. Yakalanan bir Frenk casusuyla padişah arasındaki diyalog, istihbarat yapılanmasına yönelik ihtiyacın önemine vurgu yaparken, Doğu ve Batı toplumlarındaki bilgiye ulaşmada izlenen yolların ayrımına ilişkin de tartışma yaratmaktadır. Doğu'nun tinsel olan, gelenek görenek, kehanet, sezgi vs. gibi soyut varlık alanlarıyla tanımlanan görece bilgisi, Batı'nın nesnel gerçekliğe dayalı, kanıtlanabilir, somut bilgisi karşısında yetersiz kalmaktadır. Devletin başına geçen kimi padişahların böyle bir teşkilatın varlığına bir

türlü inanmak istemeyişleri, geleceği görebilmenin, muhtemel sorunlar hakkında önceden bilgi sahibi olabilmenin, nitelikli istihbarat üretimi ile hâlihazırdaki haber alma örgütünün avantajlarının kullanılmamasına yol açar. Devlet yönetimindeki bu zafiyetten dolayı istihbarat bilgileri doğru bir şekilde değerlendirilememiş ve haber alma yoksunluğunun sonuçları da askeri cephede hemen kendini göstermiştir. Romanda devletin içine düştüğü durum, trajikomik ve ironik bir üslûpla anlatılmaktadır.

Amat'ta ise, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda kullanılan zaman diliminden yaklaşık on yıl öncesine, yani yine IV. Mehmet dönemine tekabül eden ve geriye dönüşlerle geniş zaman kullanımını da beraberinde getiren olaylar dizisi, denizin ortasında ve gerçekliği şüpheyle karşılanan bir kalyonda geçmektedir. Resmi tarihte 1670'in sonuna doğru Kaptan-ı Derya Kaplan Mustafa Paşa'nın donanmayla birlikte Malta gemileri ve pek çok tutsak da getirip Akdeniz'de kazandığı zaferle İstanbul'a dönmesi, *Amat*'ta tersine çevrilir. Osmanlı donanmasının Akdeniz'de kazandığı başarı, şan, şöhret, itibar ve ganimet kazanımı, AMAT'ın günahkâr mürettebatı tarafından tersinden yorumlanır. Şerefsizlik olarak tanımlanan hilelerle elde edilen kazanımlar, AMAT'takiler için geçicidir ve günahkâr ruhlarıyla eşdeğer niteliktedir.

Suskunlar ise, Osmanlı'nın hüküm sürdüğü devirlerden II. Ahmet döneminde geçer. *Suskunlar* başlığı sessizliği / suskunluğu çağrıştırırsa da roman, Osmanlı musikisinin genel karakterinden daha özele –tasavvuf musikisine- doğru evrilen bir yapıda kurgulanmıştır. Askerî, dinî ve eğlence türünde ürettiği ve toplumun her kesiminde kullanılmış bir sanat olarak yüzyıllara yaslanan yapısı ile “Osmanlı musikisi” romanda, en eski çağlardan bu yana farklı topluluklarda binlerce şekliyle ortaya çıkan “tasavvuf” anlayışı ve algılayışı ile sentezlenir. Halk ve üst kültür çevrelerinde olmak üzere iki koldan gelişen Osmanlı musikisi, romanda “ordu”, “eğlence” ve “tekke” formları üzerinden topluca icra edilen şekliyle karşımıza çıkar. Hızır Paşa'nın mehter takımına bağlı bir köşen olarak hem Ordu-yu Humayun ile aylarca süren seferlere katılan hem de Müslümanları namaza kaldırmak için nevbet vuran Kalın Musa'nın temsilinde sunulan nevbet, 17. yüzyıl Osmanlı Dönemi'ndeki bir geleneğe işaret etmesi bakımından anlamlıdır. Romadaki bir diğer musiki cemiyeti olan “Meşkhaneler” ise, Kalın Musa'nın kardeşi Muhayyer Hüseyin Efendi'nin işlettiği çalgılı kahvehanenin müdavimleri temsilinde sunulur. Osmanlı musikisinin dinî karakterli yapısı, romanda “tasavvuf” anlayışı ile birleşmekte, Mevlevî musikisinin

temsili Galata Mevlevihanesi'nin şeyhi İbrahim Efendi ve Kalın Musa'nın diğer torunu Eflâtun'un şahsında somutlanmaktadır. Musikinin Osmanlı dönemindeki temel eğitim ve icra kurumlarından biri olan Mevlevîhaneler ile İslam tasavvufunun işleyiş şekli ve karşılaşılan güçlükler üzerine romanda önemli çıkarımlar yapılmaktadır. Mevlevîhanelerin nasıl mekânlar olduğu, mevlevilerin yaşayış biçimleri, tasavvufi yolculukta hangi aşamalardan geçtikleri gibi bu dönemin mevlevi tarikatına romanda önemli atıflarda bulunulmakta, bir inanç ve düşünce sistemi olarak tasavvufun ve mevleviliğin yaşam tarzı –mevlevihanenin mutfağı, mevlevilerin yemek ritüelleri vb.- ayrıntılı betimlemelerle gözler önüne serilmektedir. Osmanlı İslam anlayışına paralel olarak mistik bir İslam tarzı oluşturan mutasavvıfların düşünce hayatı ve pratikleri, romanda Şeyh İbrahim Dede, Galata Mevlevihanesi ve Eflâtun'un hikâyesi üzerinden işlenir. Romanda askeri ve eğlence tatbikinden daha çok tasavvufi bir içerikle ele alınan musiki, Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri ile oğlu Zâhir'in varlığıyla daha da mistik bir nitelik kazanır. Kutsal nefesi üfleyen Bâtın, müzisyenlerin tanrısı olarak betimlenirken; Zâhir, Hz. İsa'nın alegorisi olarak onun geçtiği yollardan geçip ona yapılan eziyetlerin hepsini çeker. 17. yüzyılda "tasfiyeci" tutumlarıyla mutasavvıfların İslam yorumuna karşı radikal birtakım eleştiriler getiren çevrelerin varlığı da romanda işlevsel kullanılmış, bir dönemin dinî tasfiyecilik hareketleri roman kişilerine biçilen rollerle gözler önüne serilmiştir. Tasavvuf düşüncesi ile ritüellerinin karşısında, İslami dogmatizmin romandaki temsilcisi ise, Pereveli İskender Efendi'dir.

Kitab-ül Hiyel' de anlatılanlar ise, 18. yüzyılın sonları ile 20. yüzyıl başlarında geçer. III. Selim (1789-1807) döneminden II. Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908 yılına kadar üç kuşağın (Yâfes Çelebi, Kara Calûd, Üzeyir Bey) yaşamı, rivayetler ve hikâyeler yoluyla aktarılırken, yedi padişah hükümrânlığına tanıklık eden ve yaklaşık bir asırlık bir tarihe tekabül eden zaman diliminde gelişen olaylar, sosyal hayatta yaşanan birtakım gelişmelere vurgu yapılarak sergilenir. *Kitab-ül Hiyel'* de roman kişilerinin bir hiç uğruna ömürlerini heba ettikleri uğraşlarının hayalden ileri gidemeyişi ve zamanlarını boşa tüketişleri, dünya çapında yaşanan gelişme ve değişimleri fark edemeyişleri ironik bir dille anlatılır. Anar, roman kişilerinin hırsları ve tutkularıyla hareket ederek, belki de kendi uğraşları için önemli sayılabilecek gelişmeleri kaçır-

dıklarını anımsatırken, dış dünyada yaşanan ve tarihte yer etmiş kimi ayrıntılara da vurgu yapar.

Anar'ın Osmanlı Dönemi'ni tarihsel arka fon olarak aldığı dört romanının dışındaki *Efrasiyab'ın Hikâyeleri*'nde ise, bu kez bugünün Türkiye'sine daha yakın bir tarihsel geçmişten bahsedilir. Romanın basım tarihi göz önüne alındığında ve anlatının daha ilk cümlelerindeki söylem biçiminden hareketle romanda 1960'lı yılların söz konusu edildiği görülür. Hatta bu süreç, "1968 kuşağı" diye adlandırılan döneme rastlamaktadır. Böylesi bir tarihsel dilimin arka fon olarak kullanıldığı romanda, Cezzar Dede'nin ve Ölüm'ün birbirlerine anlattıkları hikâyelerinde öne çıkan dünyaya bakış açıları da iki farklı kutupta yer alır. Cezzar Dede'nin özgürlükçü yaklaşımı ve "sevgi"yi önceleyen yaşam felsefesi ile Ölüm'ün tutucu, statükocu, kuralcı anlayışı arasındaki fark, dönemin öne çıkan karşıt görüşleriyle de paralel okunabilmektedir.

Romanların genel yapısına bakıldığında, tarihin kurmaca düzlemindeki işlevinin çok çeşitli yollardan okuyucuya iletiildiği görülür. Satır aralarından okunan tarihselliğin metindeki dönüştürücü etkisi ile metnin yeniden ürettiği tarihin nasıl alımlandığı üzerine romanda önemli izdüşümleri vardır. Roman kişilerinin serüvenleri rivayetler ve hikâyeler yoluyla anlatılırken, Osmanlı Devleti'nin iç ve dış ilişkileri ile yaşanan tüm gelişmeler genişletilmiş zaman kullanımı biçiminde sunulmaktadır. Okuyucu, Osmanlı'nın duraklama, gerileme ve dağılma dönemleri ile Türkiye'nin 20. yüzyıldaki durumunu Anar'ın perspektifinden okuma deneyimini yaşarken, romanlardaki çeşitli ve renkli insan hikâyelerine de tanıklık etmiş olur. Tarihsel arka plana yerleştirilen romanlarda, içinde bulunulan çağın kimi olaylarına yapılan göndermeler, okuyucuyu ikna etme çabası olarak da değerlendirilebilir. Bu bir oyundur; yirminci yüzyılın başından itibaren kökten değişime ve geçmişini silmeye zorlanan Türkiye modeli ile üzerine inşa edildiği Osmanlı modeli arasındaki büyük ayrım, 21. yüzyıl okuyucusunun tarihsel dekoru, dili ve geçmişi alımlamasındaki zorlukları da beraberinde getirir. Anlatıcı/yazar hafızalardaki olaylara, Osmanlı Devleti'nin siyasi ve askeri yapısına, Osmanlı ve dünya tarihinde yaşanan sosyal, bilimsel ve kültürel gelişmelere yaptığı göndermelerle kendi çağından çok uzak tarihlere dönen okuyucuda ilgi oluşturmak ister. Önemsiz gibi görülen satır aralarında İstanbul'un sosyal yaşamı, ekonomisi, kültürel tarihi ve insanı gözler önüne serilir. Romanlarda doğum, ölüm, evlilik, düğün, askerlik, giyim kuşam, ulaşım vb. alanlara yönelik pek çok ayrıntıya

yer verilirken, olayların geçtiği yüzyılın tarihsel bağlamı göz ardı edilmez. Anar'ın romanlarında Türkiye coğrafyasında yaşayan halkın yaşamına ilişkin kültür ürünlerinin, geleneklerinin, törelerinin, inançlarının kullanımı da yaygındır. Anar'ın içinde yaşadığı devrin uzantılarını da metin içerisinde görmek mümkündür. Kendi döneminden yaklaşık 200 yıl öncesine uzanan bir devrin hayatını aktarırken, yer yer modern kavramların ifadesine de başvurulduğu görülür. Bu uygulamalar modern çağın etkileri ya da anakronizm örneği olarak değerlendirilebilir. Vaka zamanının tespitinde ve bir dekor işleviyle öne çıkan tarih bilgisi, satır aralarında kalmış, göz ardı edilmiş, belirsiz malzemenin yeniden işlenmesi ve yorumlanması ile dönüşüme uğramış, yepyeni bir düzenlemeyle resmî tarihe alternatif bir yaklaşım getirilmiştir. Anlam boşluklarıyla dolu bu anlatı biçimi, Anar için zengin bir malzeme olarak belirlemektedir.

“Anlatıcı/Yazarın Konumu” başlıklı bölümde ise, Anar'ın metinlerindeki yaratıcı bilincin metne katkısının ne olduğu sorusuna yanıt aranmıştır. Buna göre, anlatıcı/yazar olarak metinsel sürecin tüm aşamalarında yorumsal kimliğiyle varlık bulan, kendi metninde kendisi de rol alan ve okuyucuyu da bu oyunun içine dâhil eden Anar'ın, sürecin başından sonuna kadar etkin bir aktör olarak belirlediği görülür. Anar, yetiştiği toplumun kabullerinden ve değerlerinden etkilendiği gibi, onları sorgulayarak yüz yıllar içerisinde değişen –hatta değişmeyen- değerlerin altında yatan gizil güçleri kurcalamaktadır. Felsefi birikimi, yaratıcılık gücü, ideolojik-kültürel değerleri ve diğer disiplinlere olan ilgisi gibi faktörler, Anar'ın metinlerinde kendiliğinden ya da bunların ifade edilmesi için yaratılan koşullarla gün ışığına çıkar. Anar, yorumcu kimliğiyle tarihsel malzemeye şekil verir. Olmuş bitmiş geçmişin hikâyesini “şimdi”nin yorumuyla düşler. İşlenmiş malzemedен çıkarılacak anlam da okuyucunun kişisel düş gücüyle yeni anlamlara doğru evrilir. Geleneksel anlatı türlerinde ve romanlarda sıklıkla kullanılan “o anlatıcı” tipi, Anar'ın romanlarında farklı çeşitlemeler gösterir. Anlatıcı/yazar romanlarda hem görgü tanığı hem rivayet edenler yoluyla dinleyici, hem olaylara mesafeli hem müdahil, hem nesnel hem öznel, hem kendini belli eden hem belirsiz, hem soru soran hem yanıt veren, hem yorumlayan hem yorumda bulunmayan, hem taraflı hem tarafsız, hem kişilerin iç dünyasında hem dıştan bakan bir gözdür. Anlatıcı/yazar kimi zaman da tanrısal bir üst bakışla her şeye vâkıftır. Anlatı kişilerinden biri olarak hem metnin içinde yer alan hem de üstkurmaca yapı içerisinde yazarın kimliği ile örtüşen “Uzun İhsan Efendi”, Anar'ın

üç romanında da öne çıkan ve birbirinden farklı karakterlere bürünerek sunulan bir roman figürüdür. Anar, Uzun İhsan Efendi adı altında *Puslu Kıtalar Atlası*'nda “dünya haritası yapma sevdasına kapılan bir kâşif”, *Kitab'ül Hiyel*'de “hiyel kalem reisi” –ya da “hayal nazırı”- , *Efrasiyab'ın Hikâyeleri*'nde “aranan bir ölümlü”dür. Metin içinde metin yazma sürecini de bir bir anlatan anlatıcı, kuramsal düzlemde metnini nasıl kurguladığını aktarırken üstkurmaca yapı içerisinde yazarla birleşmektedir. Böylelikle romanların yazılış serüvenleri de çok katmanlı yapının en dış kabuğunu oluşturarak metinlerin son epizotunda sürpriz bir şekilde okuyucuyla buluşmaktadır. *Amat*'taki üstkurmaca yapıya bakıldığında ise, romanın Arap İmam'ın kahvehanesinin müdavimleri arasında geçen konuşmalardan ilham alınarak yazıldığı ve Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi'nin “Tezâkirü'l Mücrimin” (Suçluların Tezkipleri) başlıklı eserinin ikinci bâbında tafsilatıyla anlatıldığı söylenir. *Suskuñlar*'da ise, romanın sonunda yine “uzun boylu, çekik gözlü” olarak tasvir edilen kişi, üstkurmaca yapıda yazarla birleşmekte ve kimliğini açık etmektedir. Buna göre, hakikat / doğru / gerçek / sahici olanın kurmacadan ibaret olduğu vurgulanırken, gerçeği görmek ve duymak için tek yolun -tasavvuf felsefesiyle de örtüşen bir ifadeyle- karanlık ve sessizlikte varlık bulduğunun altı çizilir.

Romanların ortak niteliklerine bakıldığında, geleneksel temaşa türlerinden biri olan meddahlığın söylem biçiminin de anlatıcı/yazarın üslûbunu şekillendirdiği görülür. Romanlar anlatıcı/yazarın aktarımıyla nakiller ve rivayetler yoluyla ilerler. Kimi yerde tanrısal vasfıyla olayların ve kişilerin sunumunda her türlü yetkiye sahip olan anlatıcı/yazar, bazen pasivize olmakta, okuyucuya anlatma misyonu, okuyucu ile birlikte dinleme konumuna geçmektedir. Romanlardaki söz konusu rivayet ve hikâyet ehlinin lakapları da anlatılanların güvenirsizliğini, tekinsizliğini vurgulamaktadır. Meddahlık geleneğinin yanı sıra bir diğer halk anlatı türü olan “masal”ın da söylem biçimi, anlatıcı tipi, kalıp ifadeleri vb. unsurları açısından romanlarda izlerini sürmek mümkündür. Geleneksel anlatma formunun basmakalıp sözlerine dem vururken hem kendi üslûbunu şekillendiren hem de klasik ya da modern anlatım tarzına alternatif sunarak metnine zenginlik katan Anar, anlatı geleneğinin tüm olanaklarından yararlanmaktadır.

Romanlarda anlatıcı/yazar kimi zaman okuyucuyla ya da roman kişileriyle duygu ve düşünce birliğine girer. Sanki okuyucunun düşüncelerine tercüman olmak-

ta, onunla ortak bir etkinliğin içinde rol almaktadır. Anlatıcı/yazarın bu durumlarda öznel tutum sergilediği de gözlenir. Roman kişilerine karşı gösterdiği tepki ya da duygu değeri söylemine de yansır. Anlatıcı/yazar kimi zaman da metin içindeki kişilerin davranışlarını onaylar, onlar ve olaylar hakkında bilgece yorumlar yapar. Okuyucuda merak uyandırmak, ilgiyi canlı tutmak için kimi zaman da bilgiyi erteleme yoluna gider. Bu yolla okuyucuda hem beklenti oluşturur hem de geleceğe gönderme yapar. Anlatıcı/yazar olaylar ve roman kişileri hakkında da kimi zaman çıkarımlarda, tahminlerde bulunmakta ve okuyucuyu yönlendirmektedir. Bazen de dönemin iktidar merkezini yücelten ve Osmanlı düşünce yapısını yansıtan sözleriyle âdeta roman kişilerinden biri gibi hareket etmektedir. Her ne kadar dışarıdan bir göz gibi olayların takibinde, kişilerin sunumunda belli bir mesafeden olan biteni gözlemlese de ya da aradaki tüm mesafeleri kaldırıp kendini açıkça belli edip sınırsız bir görüş alanına sahip olsa da anlatıcı/yazar, sonuçta roman kişilerinin içinden çıktığı Türk-İslam toplumunun bir mensubudur. Bir kimliği, bir kişiliği vardır; bu toplumsal mekanizmanın bir parçasıdır. Romanlarda anlatıcı/yazarın İslami söylemi vurgulayan konuşmaları ile dua kalıpları da öne çıkar. Romanlarda yer alan gerçeküstü durumlar ya da olaylar karşısında şaşkınlığını gizleyemeyen anlatıcı/yazar, ara sözlerde kendi algılama biçimini de aktarır. Anlatıcı/yazarın metin içinde oynadığı oyunlardan biri de anlatılanların doğruluğuna ilişkin okuru inandırma politikası olarak başvurduğu yollardır. Tarihsel süreçte öne çıkan verileri kullanarak gerçeği yansıttığını ileri süren anlatıcı/yazar, aslında tersinleme yoluyla bu tür anlatılarda gerçeklik iddiasında bulunan kurumlara karşı tepkisini dile getirir.

Romanlarda öne çıkan uygulamalardan biri de “anlatı içinde anlatı” (içanlatı) yöntemidir. Kurguya böylesi bir çeşitleme katan anlatıcı/yazarın bu tavrı, metinlerde önemsiz gibi görünen figüratif kişilerin arka plandaki ilginç hayat hikâyelerini gün ışığına çıkararak bu yan hikâyelerle ana hikâyeyi zenginleştirme ve onun anlamını tamamlama çabası olarak değerlendirilebilir. Metnin anlamını destekleyen bu ikincil anlatılar, okura ikinci bir okuma yaptırma olanağı da sunar. Bu yöntemin bir diğer işlevi de metinlerde içanlatı yönteminin yansıma özelliğine vurgu yapmak, anlamsal olarak verilmek istenen iletiye daha da açıklık getirmek ve ana metinle izleksel bir koşutluk kurabilmektir.

“Gerçeklik Algısının Yitirilişi” bölüm başlığına bakıldığında ise, Anar’ın “tarih” ve “gerçeklik” kavramlarını sorunsallaştırarak yeniden gözden geçirdiği anlaşılır. Romanlardaki geçmiş, tarihsel delillere başvurularak aktarılmış gibi sunulmakta, Anar’ın metinsel yaratıcılık gücüyle yeniden yapılanmaktadır. Anlatıcı/yazar, öne sürdüğü savların doğruluğunu onaylatmak adına, tarihçileri referans almaktadır. Bu referanslar, gerçeklik iddiasında bulunan tarih metinlerine inceden bir alay niteliği taşıdığı gibi, daha çok gerçeğin sorunsallığını pekiştirme işleviyle öne çıkarlar. Bu kaynakların gerçekle olan sorunlu ilişkisi ise her an okuru tedirgin etmektedir. Anar’ın romanlarında gerçeğin sorunlu olduğu iddiası farklı yollardan işlenir. Bunlardan ilki Anar’ın gerçeklik tasavvuru üzerine felsefi söylem biçimiyle yaklaşmasıdır. Gerçek olanın sıradan olmaya da mahkûm olduğunu belirten Anar, gerçeklik diye diretenlerin aslında koca bir yalan içinde bulduklarını, gerçek sanılan her şeyin aksine gerçekdışı nitelikte olduğunu aktarır. Ona göre, gerçeklik savunucusu her kimse, aslında bir yanılsama içerisindedir. Bu saf gerçekliğe arka çıkanların direnişleri boşunadır. Anar, postmodern duruşun karşısında direnen “gerçeklik geleneği”nin aslında kendi içinden darbe alarak yıkıma uğradığının altını çizer. Ona göre “gerçek” denilen şey, mucizelerde, düşlerde, hayallerde, yani gerçekdışında gizlidir. Anar, romanlarında gerçeklik algısını yitime uğrattırırken çeşitli yollar dener. Gerçeklik onun romanlarında “kurmaca kişiler”, “fantastik unsurlar”, “olağanüstü tesadüfler”, “belirsizlikler”, “masal söylemi”, “mübalağa” ve “düşler” yoluyla yitirilir.

Anar’ın romanlarında yeni tarihselciliğin temel dinamiklerinden “Üst-Anlatı Olma Edimine Karşı Çıkış”ın da izleri görülmektedir. Onun romanlarında büyük tarihsel olaylar ve tarihteki önemli figürlerin yerini daha alt tabakadan, sıradan insanlar almıştır. Olaylar belli bir tarihsel dönemde, belli bir tarihsel mekânda ve Osmanlı Devleti’nin çağında geçse de merkeze yerleştirilen kişiler, arayış içinde olan, kendi yetersizliklerini farklı yönleriyle telafiye çalışan, kendilerini ütopye tasarımlarına adayan, hayatla bir türlü bağ kuramayan aykırı kişiliklerdir. *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki Uzun İhsan Efendi, Bünyamin ve Ebrehe, *Kitab’ül Hiyel*’deki Yâfes Çelebi ve Kara Calûd, *Efrasiyab’ın Hikâyeleri*’ndeki Ölüm, *Amat*’taki Kırbaç Süleyman ve Daniyal, *Suskunlar*’daki Cüce Efendi gibi kişilikler kendini gerçekleştirme sorunu yaşarlar. Görüldüğü gibi romanlarda öne çıkan figürler, ne resmî tarihteki özel adlar ne toplumsal unvanlara sahip yüksek tabakadan insanlardır. Romanlarda postmodern edebiyat an-

layışının da etkisiyle ikincil ya da önemsiz gibi görünen, ötelenen kimseler ve kitleler öncelikli hâle gelmekte; kimliksiz olana, gündelik hayata yakın olana imtiyaz tanınmaktadır. Sıradan insanın hikâyesi sayesinde bütünün ya da genelin yapısı hakkında da hüküm verebilmek olası görünmektedir. Romanlarda hayat hikâyeleriyle öne çıkan sıradan kişilerin yanı sıra alt kültüre ait çeşitli meslek gruplarıyla ya da toplumdaki sosyal statüleriyle arka fonda kullanılan kesim, metindeki çeşitliliği arttırdığı gibi varlıklarıyla üstün değerli yapıların yadsınmasını da desteklerler. Romanlarda sıradan insanın ve altkültür gruplarının yanı sıra tarihsel mekânlar da bu kitlelerin gündelik yaşamına uygun seçilir. Kenarda kalmış bir kesimin yaşantısına dair ipuçları veren bu yerler, roman kişilerinin varoluşlarını pekiştiren ve bu anlamda işlevsel kullanılan mekânlardır. “Tarih” gibi “edebiyat” kurumunun özerk yapısı da çok katmanlılık / çok anlamlılık yapısı içerisinde disiplinlerarası ilişki ile parçalanmaktadır. Edebî olan, kendi sınırlarını aşarak pratikte tarih, sosyoloji, felsefe, psikoloji, edebiyat teorisi gibi disiplinlerle etkileşime geçmektedir. Saf edebî anlatımın varlığı, birbirinden farklı disiplinlerle bir araya getirilerek sentezlenir.

“İdeolojik İşlev” bölümüne bakıldığında, erkek egemen söylem biçiminin, devlet kurumlarındaki güç ilişkilerinin, her türden iktidar mekanizmasının hâkim olduğu bir yapının, Anar metinlerinin eleştiri ekseninde yer aldığı gözlenir. Anar, tarihe başvurarak resmî ideolojinin söylemi üzerinden iktidar mekanizmasının temel zihinsel yapısını gözler önüne serer. Osmanlı tarihinden seçilen pasajlarla daha başta, idare şekli mutlak monarşi olan bir devlet sisteminin otoriter gücünü romanlarına malzeme eder. Anar’ın romanlarında da başta hükümdar-tebaa ilişkisi üzerinden olmak üzere, iktidar yapının pek çok varyantı ile anlam üretme yoluna gidilir. Bu, günümüz koşullarına sirayet eden bir yapının oluşum aşamalarına da ışık tutmaktadır. Anar’ın romanlarında iktidar mekanizması birkaç yolla sorgulanır: 1. Devletin işleyiş mekanizmasına yönelik eleştiriler (kanunlar, yanlış / sert politikalar, bürokrasinin işleyişi ve yozlaşmış kurumlar, fesatlık, hile, iltimas, haraç, rüşvet olayları, geleneksel kabuller), 2. Efendi-köle ilişkisi, 3. Fiziksel güç mekanizmaları [askeri güç, parasal güç, eril / cinsel güç –kadının yokluğu-, bilginin gücü (stratejik bilgi, tıp bilgisi, makine bilgisi, kara ilimler, boşluğun gücü)], 4. Doğanın gücü, 5. Metafizik / Tanrısal güç, 6. Psikolojik güç / Korku (fiziksel görünümün etkililiği, hurafeler, batıl inanışlar, ilâhî dinlerin yaptırım gücü), 7. İktidar - ölüm / ölümsüzlük ilişkisi (ölüm,

ölümsüzlük tutkusu, zamanın döngüsellığı, öldürme eğilimi), 8. Pozitif değerlerin yıkımı. Metinlerde öne çıkan iktidar mekanizmaları yalnızca metnin içinde geçen tarihsel süreçte üretilen başat güçleri değil, metnin üretildiği dönemdeki ve bunlara direnen güçleri de yansıtır. Yüzeysel anlamın altında yatan ve gerçek gerilimlerin nedeni olan güç, sınıf, cinsiyet ve sosyal gruplar arasındaki çözümlenmemiş çatışmalar derin yapıda görünür kılınmaktadır. Romanlarda insanoğlunun bilgi vasıtasıyla ulaşmaya çalıştığı iktidar ve bunun etrafındaki doyumsuzluğu, roman kişilerinin yıkımlarını da beraberinde getirir. Bu kişilerin asıl tutkuları, farklı yollardan sonsuz güç ve sonsuz yaşamı elde etmekte birleşir. İktidarı arayan kişilerin emellerine ulaşmada sarf ettikleri “olağanüstü çaba” ya da ellerinde olan iktidarın devamını sağlama noktasında yapılan sıradışı davranışlar mizahi ve ironik bir söylemle dile getirilir. Aslına bakılırsa bu kişiler dünyaya hükmetme adına dünyadan uzaklaşırken, benliklerine hükmeden iktidar tutkusu onların efendisi olur. Her zafere ulaştıklarında daha fazlasını isteyen bu efendiler, hiçbir zaman doyunluğa ulaşıp kendilerini tatmin edemezler. Uğraşlarında ne maddi ne manevi bir kazanım elde edemezken hayatlarını mutsuz ve huzursuz sürdürürler. Yaşamlarındaki eksikliklerini birtakım vasıtalar –icat ettikleri makineler vb.- yoluyla tamamlamaya ya da örtbas etmeye çalışmakta, ancak tutkuları, dileklerini yerine getirmeye yetmediği gibi onlardan pek çok şeyi de alıp götürmektedir. “Bilmek” bazen insanın başına türlü zorluklar çıkarabilmekte, bunu “iyi” yönde kullanmanın tasarrufu da yine insanoğlunun elinde bulunmaktadır. Romanlarda para ve iktidar hırsının yanı sıra insanın var olma arzusuyla yok etme içgüdüğü, doğal fenomenlerin dinle ilişkilendirilmesi, muhafazakâr ve sansürcü zihniyet, toplumdaki hiyerarşik sınıflandırmaların vb. gibi daha birçok sistem eleştirisi güncel olanı da vurgulayacak şekilde yorumlanmaktadır.

“Oyun” da Anar’ın romanlarında vazgeçemediği kurgu tekniklerinden biridir. Anar, tarihin yeniden üretim sürecinde gerçeklik yanılması yaratan bir teknik olarak dış dünyadan aldığı malzeme üzerinde oynar, bu sayede hem sonsuz özgürlüğün olanaklarını yaşar hem de eğlenir ve eğlendirir. Anar, ele aldığı tarih içerikli anlatıların parodisini yaparak tarihin gülünç ya da abartılı yanlarını öne çıkarır. Bu, hem güldürme hem düşündürme işlevi taşır. Anar, düşün gücü sayesinde ya ele aldığı kavramı kendi inisiyatifine göre korur ve ileriye taşır ya da altüst eder, yıkıma uğrattır. Tarihsel veriler oyun hâline dönüştürülürken, gerçekleştirilmek istenen tasarılar

farklı yollardan oyunlaştırılır: “İronik”, “absürd”, “metinlerarası” ve “dilsel” oyunlar, Anar’ın romanlarında öne çıkan oyun teknikleri olarak görülmektedir.

İroni, Anar’ın romanlarında daha çok siyasal bir tutum, muhalif bir tavır, hiyerarşik yapının ifşası, görünenin ardında yatan bilinmeyen, yapılan eylemdeki tutarsızlık olarak belirir. Romanların geneline bakıldığında Osmanlı tarihinden alınan pasajlarda tarihsel anlatı geleneğine de ironiyle yaklaşıldığı görülmektedir. Metnin derin yapısına hizmet eden ironinin örnekleri metinlerde çok çeşitli olduğu gibi, göze çarpan birkaçı şöyle sıralanabilir: “Sözcüğün yakın ve uzak anlamlarından her ikisini de çağrıştıracak şekilde kullanım ve aradaki zıtlık ilişkisinden doğan uyumsuzluk”, “devlet mekanizması ve bürokrasinin işleyişine yaklaşım”, “devlet teşkilatı içerisinde kurumlara atfedilen değer ve görünüş arasındaki uyumsuzluk”, “eylemlerin hayata geçirilmesi aşamasında dinin baskılayıcı gücü ve yapılan eylemdeki tutarsızlık”, “kişilerin nitelikleriyle kendilerine yüklenen görevler ya da cezaların uyumsuzluğu”, “kişilerin olduklarından farklı görünme çabaları”, “güç gösterisinde bulunan ve herkese / her şeye karşı meydan okuyan kişilerin ölüm karşısında aciz kalmaları” bunlar arasındadır.

Oyunlaştırmanın yollarından biri olarak “absürd” de metinlerde renkli bir dünyanın yaratılmasına aracılık eder. Anar’ın romanlarındaki absürdün mizahtan kara güldürüye doğru evrildiği görülür. Anlatımlarda abartmalar, mizahi unsurlar, normal ve alışılmış olanın dışında garipsenecek tavırlar, trajikomik görüntüler hem şaşkınlık hem tepki hem de gülmece yaratır. Anar, roman kişilerinin trajik olduğu kadar komik yanlarını da ön plana çıkarır. Uyumsuz bir yapıda sergilenen trajik durumlar okuyucuya gülünç görünür. Bu gülünçlükler ise kimi zaman tedirgin edici, şaşırtıcı olabilmektedir. Roman kişileri karikatürizeleştirilir, kalıplaşmış beklentilerden uzaklaşarak yadırgatıcı tepkiler verir. Birden bire gelişen ve mantıkdışı olaylar okuyucuyu irkiltir. Bu, yaşanan durum ya da olayın saçmalığına olanak tanırken, tüm aldatmacalara, endişe ve güvensizlik duygusu yaratan gizli düzenlere karşı da bir tepkidir. Anar’ın absürd durumlar yaratmada yergi, ironi gibi yöntemlerden yararlanması da dikkati çeker. Bunlardan hareketle ele alınan absürd görünüşler, insanın korkaklığını, çaresizliğini, şaşkınlığını, budalalığını, zaaflarını, güvenilmez oluşunu sergilemede hareket imkânı tanır. Gülünçlükler son derece ciddi ve seremonik bir havayla sergilenir. Aksi şekilde trajik olan da mizah yanı öne çıkarılarak sunulur. Bu

zıtlık gerilim yaratır ve yaşam sancısını, ölüm korkusunu, nedensiz endişeyi ifade etmek için elverişli bir yoldur. Absürd durumlar Anar'ın romanlarında farklı yollardan kurgulanır. Bunlardan birkaçı şöyledir: “Kişinin içine düştüğü trajik durum ile medet umduğu çıkar yolların gülünçlüğü”, “bir mantığa oturtulamayan, nedeni bilinmeyen olayların arkasında olağanüstü güçlerin varlığı olduğuna yönelik inanç”, “soylu bir davranışa kaba, sıradan, avam, alaysı bir içerikle yaklaşma”, “sıradan ve avam olanın, soylu ve yüce bir değer gibi gösterilmesi”, “okuyucu karşısında, roman kişinin içinde bulunduğu durumun farkında olmayışı”, “biçim ve içerikten doğan çelişkinin yarattığı uyumsuzluk”, “kişilerin olaylar karşısındaki sıra dışı tepkileri”, “absürd nedenler”, “absürd tesadüfler”, “absürd rüyalar” vb. Romanlarda aklın sınırlarını zorlayan, uyumsuz parçaların bir araya gelmesinden oluşan bir sentezle absürdün tüm olanaklarından yararlanılır. Nesnel gerçeğin yadsınmasına da hizmet eden bu tavır, Anar için olduğu kadar okur için de yeni, özgürlükçü, yaratıcı ve eğlendirici bir süreçtir.

“Metinlerarasılık” ise, Anar'ın romanlarının âdeta bir kültür tarihi olarak okunmasına imkân vermektedir. Oyun malzemesi olarak ele alınan metinler çoğu kez, romanlarda son derece farklı, ayrışık unsurların bir araya gelmesiyle yeniden bir oluşum içinde görülmektedirler. Bu bir anlamda Anar'ın kendisine malzeme olarak seçtiği metnin yeniden “uyarlama”sıdır. Bu biçimsel ve içeriksel değişim, yeni bir kuruluşla toplumsal değişimi ve Anar'ın konuya bakış açısını da göstermektedir. Böylece yeni biçim ve içerik, yeni bir anlam ve işlevle yeni bir bağlama sokularak yeniden güncelleştirilmiş, toplumsal ve tarihsel bir bağlama dayandırılmıştır. Böylece romanlarda köken metne ait unsurların yeni bir bağlama dönüştürülmesiyle yeni metinler üretilmiştir. Bu, bir romanın başından sonuna kadar ya da bir bölümündeki bir hikâyenin işlenmesi şeklinde olabildiği gibi –örneğin *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki Zahir'in kutsal metinlerdeki İsa'yla özdeşleşen hikâyesi-, satır aralarına da yerleştirilebilmektedir. Anar bilinçli olarak kimi hikâyelerini köken metinden –bir söylence-den, masaldan, filminden ya da kutsal metinlerden vb.- yola çıkarak kurgular. Bu köken metin, olduğu gibi yinelenme yerine yeniden biçimlendirilirken, bugünün koşullarına da uydurulabilmektedir. Romanlardaki kişilerin ad sembolizasyonuna bakıldığında tarihte, mitolojide, kutsal metinlerde geçen peygamber, aziz ya da mitolojik kahramanların niteliklerine ilişkin benzerlikler taşıyan ve romanlardaki görünümle-

riyle kimi bozulmalara uğrasalar da bu işlevi sürdüren kişilerle karşılaşılır. Bu roman kişileri genellikle aslını yansıttıkları kişilerin parodisi olarak sunulmaktadırlar. Metinlerarasılık ile eski çağlara ait malzemenin romanlarda arkaik arka planı da güçlendirdiği dikkati çeker. Metinlerarasılık bağlamında kullanılan malzeme, hem estetik bir değer teşkil eder hem de metinde verilmek istenen iletinin aktarımında kolaylık sağlar. Metinlerarasılık kapsamında Anar'ın hemen her romanında vazgeçemediği bir tür olarak “ilahî dinler” ve “kutsal metinler”e yapılan göndermeler oldukça fazladır. Kutsal metinler, Anar'ın romanları için zengin bir kaynaktır. Onun romanları *Eski Ahit*, *Yeni Ahit* ve *Kur'an-ı Kerim*'den alınan pasajlarla doludur. Kutsal metinlerden yapılan alıntılarla romanların başında metinde işlenen ideolojik işleve katkı sağlayan epigraflar vardır. Kimi romanlarda da bu kutsal kitapların yanı sıra Budizm ve Hinduizm gibi inanışların kutsal kabul ettikleri *Vedalar*, *Bhagavad Gita* metinleri de işlevsel kullanılır. Kutsal metinlerin yanı sıra kutsal varlıklar, peygamberler, azizler, evliyalar, din adamları, nesnelere de yoğun bir şekilde kullanılır. Roman kişilerinin adlandırılmasına da yansıyan bu gönderim, temsil edilen kişiliklerin niteliklerini taşırken, kimi değiştirme ve dönüştürme yollarıyla mizah yanları öne çıkarılarak sunulur. Bunların dışında, “din adamları”, “kutsal nesnelere”, “efsaneler – kişiler, hayvanlar vb.”, “destanlar”, “masallar”, “mitler”, “imparatorlar”, “komutanlar”, “seyyahlar”, “filozoflar”, “sosyal bilimler –felsefe vb.-”, “pozitif bilimler -tıp, matematik, kimya, makine vb.-”, “sanatçılar –şairler, ressamalar vb.-”, “sanatsal türler –şiir, müzik, resim, sinema vb.” gibi hemen her türü bünyesinde barındıran ve çeşitli dilsel oyunlarla dönüşüme uğrayan yapıyla romanlar zengin bir içerikle donatılmışlardır.

Anar'ın romanlarında “dil”, hem tarihsel atmosferin aktarımında hem de oyun yaratmada kullanılır. Romanlarında geçen ve tarihsel zemine kurulu İstanbul, birbirinden farklı sesleriyle, renkleriyle dilsel bir karnavala dönüşür. Toplumsal yaşamın bir dönemine ışık tutan, tarihsel nitelik taşıyan bu romanlar, özenli bir dilsel çalışmanın ürünü olduğu izlenimini uyandırır. Anar'ın romanlarında uzun cümlelerle kurulmuş paragraflar, eski Osmanlı dil yapısını yansıtan kullanımlar, argolar, küfürler, kaba sözler, cinsel betimlemeler, deyimler, dualar, beddualar, ahitler, benzetmelikler, metinlerarası ilişkiler, masal motifleri, formülistik sayılar, metaforik yapılar, ironik ifadeler, semboller, farklı disiplinlere özgü terimler, karşıtlıklar, mübalağalı söylem-

ler, deneysel uygulamalar vs. gibi pek çok kullanım dilsel yapıya eklenir ve metnin eğlenceli bir oyun hâline dönüştürülmesinde aracılık eder. Dilsel oyunlar, gerçeklik algısının yitirilişi, anlatıcı/yazarın müdahalesi, üstanlatı olma edimine karşı çıkış, ideolojik işlev vs. gibi yeni tarihselciliğin temel ilkelerinin görünür kılınmasında da etkindir. Metinlerin söz varlığı, tarihsel bağlam içerisinde romanlardaki zaman, uzam ve kişi kadrosuna göre şekillenir. Örneğin dili kullanan kesimin nasıl bir sosyo-kültürel çevreden geldiğinin tespitinde söz varlığı işlevsellik kazanır. Osmanlı Devleti'nin çeşitli safhalarında geçen romanlarda, Türkçe söz dizilimi içinde İslam dünyasının klasik kültürleri olan “Arapça” ve “Farsça”nın sözü edilen dönemlere ilişkin kullanıma yoğunluğu metinlerin dilini de belirleyici kılar. Böylece kullanılan dil ile anlatılan dönem örtüşür. Romanlarda Arap ve Fars dillerinin gramer ve söz varlıklarına ilişkin dil malzemesiyle metinlerin yapısı güçlendirilir. Her roman, metnin genel bağlamına ilişkin dil özellikleri de barındırır. Örneğin kapsamlı bir çalışmanın ürünü olarak görülen ve *Amat*'ta eski denizcilik terimleri ile dokunmuş dilsel yapı, metnin bağlamıyla örtüşür. Bunun gibi farklı disiplinlere özgü terminoloji, ağırlaştırılmış ve satır aralarında kalmış arkaik bir dil kullanımı, her ne kadar okuyucu ile metin arasında mesafe yaratıyormuş izlenimini uyandırır da bir süre sonra okuyucu tarafından özümser, önceleri yadırgatıcı olan bu dil ilerleyen epizotlarda kanıksanır ve bağlamdan çıkarsama yoluyla anlama ulaşılır. Bu dil, kültür tarihi açısından da önemli ipuçları sağlar. Anar, romanlarında iktidar yapının inşası, benlik, varlık-yokluk, gerçek-hayal gibi birtakım kavramları kimi “semboller” yoluyla sorgular. Sembolik adlar, sembolik mekânlar, sembolik zamanlar, sembolik nesnelere, sembolik ağaçlar, sembolik hayvanlar, sembolik kavramlar, sembolik renkler, sembolik sayılar vb. çok çeşitli şekillerde metinlere yerleştirilir. Dilin bütün olanaklarını kullanarak anlatı metnini oluşturan Anar, sözcük diziliminin yapısını bozarak deneysel uygulamalara da başvurur. Bu daha çok varolan kullanımların biçim değiştirmesi ve yeniden üretime sokulması yoluyla olur. Anar, bilinen alışılmış formlar üzerinde oynayarak dilsel / biçimsel öğeleri yeniden ve özgürce işleyip biçimlendirir.

Son söz olarak, çok defa üzerinde söz söylenen bu beş romandan hareketle, yeni tarihselci okuma pratiğinin bu romanlara getirdiği farklı yorumlarla nasıl işlerlik kazandığının tartışmaya açılması, Türk romanı üzerine yapılacak yeni araştırmalara da katkı sağlayacaktır. Bugün eleştiri yöntemleri arasında önemli bir yer edinen yeni

tarihselciliğin, tarih romanlarına getirdiği yeni yorumlarla, bu alandaki birçok sorunsala alternatif çözümler üreteceği görölmektedir. Bu çalışmanın, güç ve iktidar yapılarının kendi konumlarını sağlamlaştırma eğilimlerinden, insanın var olma arzusuyla yok etme içgüdüüne kadar birçok sistem eleştirisinin, ironik ve mizahi bir söylem biçimiyle güncel olanı da vurgulayacak şekilde yorumlanmasına olanak tanıdığı gözler önüne serilerek, hem Anar okumalarına hem de yeni tarihselcilikle ilgili yapılacak çalışmalara alternatif bir okuma örneği oluşturacağı düşünölmektedir.

İHSAN OKTAY ANAR'I OKUMA SÖZLÜĞÜ

A

âbânî: 1. Genellikle sarık, bohça, kundak ve yorgan yüzü yapımında kullanılan, zemini beyaz, üzerinde safran renginde nakışlar bulunan ipek kumaş. 2. Bu kumaştan yapılmış.

abanoz: (*Far.* ābnūs, *Yun.* ebenos) 1. Sıcak iklimlerde yetişen bir cins ağacın çok sert, koyu renkli, çok güzel cila kabul eden, tespih, kutu, ok, baston yapılan, cami ve türbe kapı ve dolapları gibi sanatkârane işlerde kullanılan çok makbul tahtası. 2. Abanozdan yapılmış. 3. Koyu, parlak siyah.

abaza: 1. Cinsel istekleri istimna yoluyla gideren erkek. 2. Kuzebybatı Kafkasya'da yaşayan bir halk. 3. Bu halka mensup olan kimse.

abazan: (< habazan; Çingenece'den alınan "habe" "yiyecek içecek" kelimesine dayanılarak türetildiği kabul edilmektedir) *argo* 1. Uzun süre cinsel ilişkide bulunmadığı için cinsî isteği artmış kimse, cinsî doyumsuzluk içinde olan kimse. 2. Aç. 3. Sürekli doyumsuz, tatmin olmayan kimse.

âbiru: (*Far.*) 1. Yüz suyu. 2. Irz, namus, şeref, haysiyet.

aborda: (*İt.* abborda) Bir deniz teknesinin başka bir tekneye, bir iskeleye veya bir rıhtıma yanını vererek yanaşması.

âcamlâlesi: İki çenekliler sınıfının taçkırangiller familyasından, turuncu ve sarı çiçekli, saksıda veya tarlada üretilen süs bitkisi, güneş topu.

acuze: (*Ar.*) Huysuz, yaşlı kadın.

açevla: Denizcilikte, bir cismin sağa sola çarpmasını önleyen donanım.

afi: (*Rum.*) Gösteriş, çalım, caka.

afyon ruhu: Yatıştırıcı olarak kullanılan afyon tentürü.

adab-ı muaşeret: (*Ar.* adap + *Ar.* muaşeret) Görgü.

adamsendeci (adam sendeci): Önemsemeyen, vurdumduymaz davranışlar içinde olan.

aden: (*Ar.*) Cennet.

agâh: (*Far.*) 1. Haberi olan, haberli, haberdar. 2. Uyanık, basiret sahibi, sırlara vâkıf, müteyakkız.

âhar: Eskiden üretilmiş olan kâğıtların hem gözeneklerinin aşırı büyük olması (dolayısıyla mürekkep dağılırdı) hem de dayanıklı olmamaları nedeniyle kâğıdın

yüzeyine pirinç unu, kitre, tutkal, ayva çekirdeği, nişasta, yumurta akı gibi maddelerin karışımı olan bir bulamaç sürülme işlemi.

âharlamak: 1. Kâğıda üretimi sırasında oluşan pürüzleri gidermek ve dayanıklılığını arttırmak için ahar sürmek. 2. Yumurta akı ile kâğıdı cilalamak.

ahbar: (*Ar.*) Haber, ortada dönen söylentiler.

akarca: 1. Kemik veremi. 2. Sürekli işleyen çıban, fistül.

akbaldırotu: 1. Tarlada yetişen ve yenen bir çeşit ot. 2. Zambakgiller (*Liliaceae*) familyasından, beyaz çiçekli, soğanlı, 80 cm kadar boylanabilen otsu bir bitki. Tükrük otu.

akit: (*Ar.*) 1. Sözleşme. 2. Nikâh.

akkor: Işık saçacak beyazlığa varıncaya kadar ısıtılmış olan.

aksak usul: Türk müziğinde oldukça kıvrak bir usul.

aksam: (*Ar.*) Kısımlar.

alabanda: (*İt.* alla-banda) Deniz teknelerinin iç yanları. 2. Geminin bir yanındaki toplarıyla ateş etme.

alarga: (*İt.* allarga) 1. Açık deniz, engin. 2. “Açıktan geç, yaklaşma” anlamında kullanılan bir seslenme sözü.

alaybozan: Bir çeşit fitilli tüfek.

âlâyişli: (*Far.*) Gösterişli, tantanalı.

alesta: (*İt.* allesta) Harekete hazır, tetikte.

alnlık: Yapılarda cephe süsü.

alicengiz: (*Ar.* âl “aile, soy” ve Cengiz adından âl-i Cengiz “Cengiz oğulları”) “Çok kurnazca hazırlanmış düzen, hile, oyun” anlamına gelen “Alicengiz oyunu” deyiminde geçer.

alimallah: (*Ar.* alime “bildi, bilir” + Allāh) “Allah bilir, hiç şüphe etmeyin, muhakkak” anlamında bir yemin sözü.

almanak: (*Fr.* almanach) Gökbilim yıllığı.

altıpat: Altı mermi alan toplu tabanca, altıpatlar.

amedî: (*Far.*) 1. Geliş. 2. Sadaret makamında en üst rütbeli görevli.

ameliye: (*Ar.*) İşlem, kılıgı.

amin alayı: Vaktiyle mektebe başlatılan çocuklar için yapılan merasim.

âmiyane: (*Ar.* ammi + *Far.* yâne) 1. Kibarca olmayan, bayağı. 2. Sıradan.

anafor: (*Rum.*) Bir engelle karşılaşan su veya hava akıntısının dönerek ve çukurlaşarak yaptığı çevrinti, ters akıntıların oluşturduğu dönme, girdap.

apartmak: Çalmak, aşırmaq, alıp kaçmak, habersiz götürmek, gizlice almak.

apaz seyri: Rüzgârı nispeten geniş bir açığı ile alıp yelkenler tamamen doldurularak yapılan seyir.

aptestbozanotu (abdestbozan): Gülgiller familyasından, 1 m. kadar boylanabilen dikenli çalılar.

Arabân: (*Far.* arbâne'den "def, daire, zilli pullu mazhar") Mûsikîmizde zengûle makamının nevâ perdesindeki şeddi olan makam.

Arabî: (*Ar.*) 1. Arapça. 2. Araplarla ilgili, Araplara özgü olan.

arakkiye: (*Ar.*) Dervişlerin giydikleri, tiftikten yapılmış ince külâh.

ârâsta: (*Far.* râste'den) 1. Çarşıda aynı cins esnafa mahsus kısım. 2. Eskiden sadece asker eşyası satan büyük çarşı, ordu pazarı ve ordugâhta kurulan seyyar çarşı. 3. Üstü örtülü yahut dükkânlarının önünde saçak bulunan çarşı.

ariva: Yelkenli gemilerde gabryarların direklere çıkması için verilen komut.

arkebüz: (*Fr.* arquebuse) XV. yüzyılda Fransa'da kullanılmaya başlanan, taşınabilir ateşli silah.

armadora: Selviçeleri bağlamak üzere alabandalara konulan ağaç veya demirden yapılmış yerler.

armadura: (*İt.* armatura) Gemide direklere takılı halatları bağlamak için küpeştenin iç tarafında bulunan delikli ve çubuklu levha.

armoni: (*Fr.* harmonie) İki veya daha çok sesin aynı anda kulağa hoş gelecek bir biçimdeki uyumu, harmoni.

armudî: (*Far.*) 1. Armut biçiminde olan. 2. Çocuklara nazarlık olarak takılan yassı, ince, üzeri yazılı, armut biçimindeki (altın). 3. Mimarlıkta bir silmenin birbirine teğet iki ters eğriden meydana gelen kısmı.

armudîye: (*Far.*) Nazarlık olarak takılan armut biçimindeki altın.

arriva: (*İt.*) Gelir gelmez.

asabiye: (*Ar.*) 1. Sinir bilimi. 2. Sinir hastalıkları ile ilgili hastane bölümü.

âsâr: (*Ar.*) 1. İzler, alâmetler. 2. Âbideler. 3. Hikâyeler, an'aneler, gelenekler.

aşçiskas: Bir tür çocuk oyunu.

ases: Asayişin muhafazası için kol gezen gece bekçilerine verilen ad.

asesbaşı: Yeniçeri Ocağındaki askerî görevinin yanı sıra, başkentin düzenini korumakla da yükümlü olan yirmi sekizinci ortanın çorbacıbaşısı.

asrî: (*Ar.*) Çağdaş.

aşari: (*Ar.*) Matematikte ondalık.

aşık: 1. Ayak bileğinin iki yanındaki ufak kemikler. 2. Hayvanların aşık kemikleriyle oynanan oyun.

aşketmek: (*Ar.* aşk + *Türk.* etmek) 1. (Tokat, şamar vb. için) Hızla ve kuvvetle vurmak. 2. (Vurucu şeyler için) Atmak, savurmak, fırlatmak.

ateşbâz: (*Far.*) 1. Ateşle hüner gösteren oyuncu. 2. Osmanlılarda şenlikler için donanma fişeklerini hazırlayan kimse.

âtil: (*Ar.*) 1. Tembel. 2. İşsiz, aylak. 3. Etkisiz, işe yaramaz.

avanta: Bir kimsenin emek vermeden sağladığı kazanç.

avara: Bir gemi veya teknenin yanaşmış olduğu yerden açılması, ayrılması.

âvâz: (*Far.*) 1. Ses, sadâ. 2. Yüksek sesle bağırma, feryat, nâra. 3. Şöhret, ün, nam.

avurt: Yanağın ağız boşluğu hizasına gelen bölümü.

ayaktakımı: Görgüsüzlükleri veya bilgisizlikleri dolayısıyla toplum içinde aşağı durumda olan kişiler.

ayan: (*Ar.*) 1. Osmanlılarda, bir kentin ileri gelenleri. 2. Osmanlılarda, XVIII. yüzyıldan bu yana illerin yönetiminde yetki kazanmış yerli kişiler. 3. Ayan Meclisi üyesi.

ayüzümü: Bir bitki çeşidi.

âyinedâr: (*Far.* âyîne + *Far.* dâr) 1. Ana tutan. 2. Berber.

aylakçı: Osmanlı donanmasında hizmetli bu kişiler, daimî maaşlı asker olmayıp tekneler denize açılacakları zaman altı aylığına toplanan ücretli bir sınıftır.

aynalık: Geminin ve bağlı bulunduğu limanın adı yazılan, düz veya az yuvarlak kış bölümü.

aynî: (*Ar.*) Para olarak değil, madde olarak verilen.

ayranı kabarmak: 1. Öfkelenip gayrete gelmek. 2. Çok arzu duymak. 3. Cinsî arzusu uyanmak.

ayvaz: Savaş gemilerinde çalışan cerrah yardımcısı.

ayyuka çıkmak: 1. Ses yükselmek. 2. Dedikodu herkesçe duyulmak, yayılmak.

aza: (*Ar.*) 1. Üye. 2. Vücut parçası, organ.

azadname: Kölelikten kurtulmuş kimselerin eline verilen belge.

azametfürûş: (*Ar.* azamet “büyüklük, ululuk” + *Far.* fûrûş “satan”) Çalım satan, büyüklük taslayan.

azap: (*Ar.*) Yeniçeriler zamanında gerektiğçe sancaklardaki gençlerden toplanıp ordu ve donanmaya katılan asker.

Azazil: (*Ar.*) Yezidilik’te Yedigün Melek (Haft Raz Haftan)’in birincisi. Şeytanın Âdem’e secde etme emrinin verilmesinden önceki ismi.

azimüşşan: Şanı pek büyük.

aziziye: (*Ar.* aziziyye) Sultan Abdülaziz’in ve devlet adamlarının giydiği fes.

azül taşı: Portekiz klasik bir kireç taşı.

azze: Şerefli, saygıdeğer.

B

babafingo: (*İt.* papafico) Yelkenli gemilerde direklerin ve gabyanın üstünde bulunan en yüksek bölüm.

Babıâli: (*Ar.* bâb + *Ar.* âli) 1. Yüce kapı. 2. Osmanlı İmparatorluğu zamanında, İstanbul’da sadâret, dâhiliye ve hâriciye nezâretleri ile şûrâ-yı devlet dâirelerinin bulunduğu bina. 3. Osmanlı hükümeti.

Bab-ı Humayun: (*Ar.* bâb + *Far.* humâyûn) Topkapı Sarayı’nın birinci kapısı, büyük ve resmî kapı.

Babü’s-Selam:

baçak: Kılıçların tutağındaki demir siperlik.

badaluşka (bacaluşka): Osmanlı ordusunda kullanılan bir tür top.

badarna etmek: Bir halatın aşınmaması için üstünün halat veya koruyucu bir malzeme ile sarılması.

badhani: Yelkenci

bağdar: Halk ozanı.

bağirtlak: Geceleri çok öten, koyu kurşunî renkli, eti lezzetli bir çeşit yaban ördeği, boğurtlak.

bahrî: (*Ar.*) Denizle ilgili.

bakışumlu: Aralarında bakışım bulunan, simetrik.

bakışimsız: Matematikte aralarında bakışım bulunmayan (iki şey) veya iki yanı arasında bakışım olmayan (bir şey), simetrisiz, asimetrik.

balçak: 1. Kabza. 2. Kabzanın demir siperi.

balistik: (*Fr.* balistique) 1. Ateşli silahlarda barut gazının basıncı ile fırlayıp hedefe varıncaya kadar merminin havadaki hareketini inceleyen bilim. 2. Mermi çekirdeği üzerindeki fiziksel değişimleri inceleyerek merminin çıktığı silahın tanımlanmasını sağlayan işlem.

baloz: (*Rum.*) Gemici, işçi vb. kimselerin eğlenmek için gittikleri içkili, danslı yer.

balya: (*İt.* balla) 1. Çember ve demir tellerle bağlanmış ticaret eşyası. 2. Denk.

balyemez: (*İt.* ballamezza) Kara ve deniz savaşlarında kullanılan, orta çapta, uzun menzilli, tunçtan top.

balyos: (*Yun.* bailos) Venedik Cumhuriyeti'nin Osmanlı Devleti nezdinde bulundurduğu elçilere verilen unvan.

bangırdamak: Öfkelenerek yüksek sesle bağırıp çağırmak, bangır bangır bağırarak.

banlamak: 1. Horoz ötmek. 2. Bağırarak.

banyol: Tersane zindanı.

barba: (*Yun.* barbas < *İt.* barba "sakal") İhtiyar Rum meyhaneciler için kullanılır.

barbut: Zarla oynanan bir çeşit kumar.

bareta (barata): (*İt.* barretta) Osmanlı sarayında genellikle bostancıların, baltacı ve kapıcıların giydikleri, kırmızı çuhadan yapılmış, ucu kıvrık, uzunca başlık.

barka: (*İt.* barca) 1. Nehir ve kanallarda ağır yükleri taşımakta kullanılan, tabanı düz tekne. 2. Tören kayığı olarak kullanılan büyük tekne.

baston: (*İt.* bastone) Geminin baş tarafındaki yatık direğin dışarıya doğru uzanan parçası.

baş bodoslama: Omurganın baş tarafından teknenin başını meydana getirmek için yukarı istikamete doğru konulan ağaç parçası.

baş kesmek: Selam vermek için baş eğmek

başeski: Yeniçeri bölüklerinin en kıdemsiz subayı.

başgedikli: En yüksek rütbeli astsubay.

başpâre: Neyin kamışının uç tarafına kemik, fildişi veya abanozdan takılan küçük parça.

başporsun: Gemilerde görevli en kıdemli porsun astsubayı.

baştankara: 1. Denizcilikte geminin başı karaya gelecek şekilde. 2. Sonunu düşünmeden, tedbirsizce yapılan. 3. Çok sarhoş, kendinden geçmiş.

baştarde: (*İt.* bastarda) Kadırga türünden bir savaş gemisi.

batakçı: 1. Borç alıp ödememeyi huy edinen kimse. 2. Elindeki parayı kullanmasını bilmeyip batıran kimse.

batın: (*Ar.*) 1. Karın. 2. Kuşak.

bâtın: (*Ar.*) 1. İç. 2. Gizli, görünmeyen.

batınî: (*Ar.*) 1. İçte olan, iç âlemle, sırla ilgili. 2. Bâtınîlik mezhebine mensup olan kimse.

bayraktar: 1. Askerde bayrak taşımakla görevli kimse. 2. Öncü, önder.

Beç: Osmanlıların Viyana'ya verdikleri ad.

bedesten: (*Far.*) İçinde kıymetli eşya, antika, mücevher vb. şeyler satılan, üstü kapalı çarşı.

beher: (*Far.*) Her bir.

beis: (*Ar.* be's) Zarar, mahzur, be's.

bekâ: (*Ar.*) 1. Ölmezlik, ebedîlik. 2. Geleceğe doğru varlığını koruyarak devam etme, devamlılık

bel vermek: Duvar gibi dik şeylerin dışarıya veya tavan gibi yatay şeylerin aşağıya doğru kamburlaşması.

belâgat: (*Ar.*) 1. İyi konuşma, sözle inandırma yeteneği. 2. Söz sanatlarını inceleyen bilgi dalı, retorik. 3. Edebiyatta konuyu bütün yönleriyle kavrayarak hiçbir yanlış ve eksik anlayışa yer bırakmayan, yorum gerektirmeyen, yapmacıktan uzak, düzgün anlatma sanatı. 4. Bir şeyde gizli olan derin anlam.

bende: (*Far.*) 1. Bağlı, tutsak, esir. 2. Köle, kul. 3. Mensup, tâbi. 4. Osmanlı mülkî ve askerî yetkililerinin imzaları üstüne koydukları bir söz.

bendir: Alaturka vurmali çalgı aleti.

bendirzen: Bendir müzik aletini çalan kimse.

berekât: (*Ar.*) Bereketler, ihsanlar.

berat: (*Ar.*) Rütbe, nişan ve işmtiyaz verildiğini bildiren ferman.

berç: Macar üzümü denilen meyvadır ki bundan ökse adı verilen yapışkan madde çıkarılır.

beşe: “Paşa” kelimesinin eskiden unvan ve hitap sözü olarak kullanılan bir şekli.

bezir: (*Ar.* bezr) 1. Keten tohumu. 2. Bezir yağı.

bezirgân: (*Far.*) Tüccar.

beziryacı: Keten tohumunun sıkılmasından elde edilen, havadan oksijen alarak sertleşen bir yağ. Ağacın dış etkenlere dayanımını arttırmak için kullanılır.

bıçılğan: Kadınların meme uçlarında, çocukların ayaklarında, hayvanların ayak parmaklarıyla bileklerinde ter, pislik, çamur v.s. sebeplerden ileri gelen sulu yara.

bıçkın: *argo* 1. Külhanbeyi, kabadayı. 2. Korkusuz, gözü pek, yürekli, cesur.

bîat: (*Ar.*) 1. Bir kimsenin egemenliğini tanıma. 2. Osmanlı Devleti'nde padişah öldüğünde tahta geçecek oğlunun devlet yönetimindeki etkili gruplarca kabul edilip onaylanması.

bid'at: (*Ar.*) 1. İslam dininde Hz. Muhammed zamanından sonra ortaya çıkan değişik yargılar ve ilkeler. 2. Sonradan türeyen şey. 3. Sünnete uymayan, sünnet karşıtı.

bîhad: (*Far.* bî + *Ar.* hadd “sınır”) Hadsiz hudutsuz, pek çok.

bîilaç: (*Far.* bî + *Ar.* ilaç) 1. İlaçsız, çaresiz. 2. Umutsuz olarak.

biiznillah: (*Ar.* bi + izni'llah) Allah'ın izniyle.

bikir: (*Ar.* biker) Kızlık.

bilcümle: (*Ar.*) Bütün, hep.

bis: (*Fr.*) İkinci kez.

bisturi: (*Fr.* bistouri) Operatörlerin ameliyat edecekleri yeri kesmek için kullandıkları bıçak şeklindeki kesici alet, neşter.

bit yeniği: Bir işteki aksak ve şüpheli taraf.

bitirimhane: Kumarhane.

bobin: (*Fr.* bobine) 1. Makara. 2. Fotoğraf filmi rulosu. 3. Tampon silindiri veya mihver boru etrafına sarılmış kâğıt veya kartonun sürekli uzunluğu. 4. Fizikte

içinden elektrik akımı geçebilen yalıtılmış tel ile bu telin sarılı bulunduğu silindirden oluşan aygıt.

bodasa: KH, S. 17

bodoslama: (*Rum.*) Gemi omurgasının baş tarafından yukarıya uzanan ağaç veya demir direklerden her biri.

boğata: (*İt.* bigotta) Ağaçtan yapılmış, yuvarlak, delikli makara.

boğuntu: 1. Zor soluk alma. 2. Sıkıntı. 3. *argo* Bir şeyi değerinden çok yükseğe satma işi, vurgunculuk, ihtikâr.

borda: (*İt.*) Geminin veya kayığın yanısı.

boru çiçeği: İki çenekliler sınıfından, çardak ve duvarlara tırmanan ve dallarının ucunda birkaçı bir arada boruya benzer turuncu çiçekleri olan bir nevi sarmaşık.

boruzen: (*T.* boru + *Far.* zen “çalın”) Boru çalan kimse, borazan.

börk: Genellikle hayvan postundan yapılan başlık.

brago: Yelkenli gemilerde, pruva direğinin tirinket yelkeni ile grandi direğinin mayistra yelkeninin serenlerine bağlı prasya tornosuna verilen ad.

branda: (*İt.*) Gemilerde tayfa ve erlerin yattığı dikdörtgen biçiminde, astarlanmış bezden yapılan, halatlarla bir yere tutturulan asılı yatak.

brik: (*Fr.* brick) İki direkli, serin yelkenli, birkaç top taşıyan gemi.

briyantın: (*Fr.* brillantine) Parlatmak, yatıştırmak ve şekil vermek için saça sürülen yağlı güzel kokulu madde.

bucurgat: 1. Ağır cisimleri çeken manivela ile döndürülerek çekilen urgan veya zincirin üzerine sarıldığı dolap. 2. Balıkçılıkta yardımcı işçiler.

buhtan: (*Ar.* bühtān, böhdan) Kara çalma, iftira, kıskançlık.

buhur: (*Ar.*) 1. Dinî törenlerde yakılan kokulu ağaç vb. maddeler. 2. Tütsü.

buhûrdan: (*Far.*) İçinde buhur yakılan kap.

bukağı: Ağır cezalıların ayaklarına takılıp ucuna pranga bağlanan demir halaka.

bulutlanmak: 1. Hava ve göğün bulutla kaplanması. 2. Gözün iyi görmemesi, görüşü bozulmak.

bumbarta (bombarda): (*İt.*) İki direkli bir savaş gemisi türü.

bumerang: (*İng.* boomerang) Genellikle akasya ve okalıptus gibi sert ağaçlardan yapılan, özellikle Avustralya yerlileri (Aborjin), ayrıca eski Mısırlılar ve Av-

rupalılar, Hindistan'ın bazı yörelerindeki kabileler tarafından silah olarak kullanılan yassı bir kesite sahip eğri bir sopa. Avustralya ve ABD'de hâlâ spor aracı olarak kullanılmaktadır.

burgata: (*İt.* purgada) Tel ve bitkisel halatların inç olarak çevresini belirten, 2,54 santimetreye eşit olan birim.

burun otu: Keyif vermek için burna çekilen çürütülmüş tütün tozu, enfiye.

bûselik: (*Far.*) Klasik Türk müziğinde on üç basit makamdan biri.

büryan: (*Far.*) Tandırda susuz pişirilen kebab.

büzürg: (*Far.*) Musikide bir makam.

C

cahîm: (*Ar.*) Cehennem, tamu.

camadan: (*Far.*) 1. İpek veya sırma ile işlenmiş çapraz düğmeli ve hurçlu bir cins kısa yelek. 2. Dört köşe yelkenleri boğarak yüzeylerini küçültme işi.

camgöz: 1. Gözü takma olan (kimse). 2. Kurnaz, gözünden bir şey kaçmayan (kimse).

can: (*Far.*) Bektâşî ve Mevlevîler'de tarikat kardeşi, derviş.

cânfes: (*Far.*) 1. Üzerinde desen bulunmayan, ince dokunmuş, parlak, tok, ipekli kumaş. 2. Bu kumaştan yapılmış.

Cebbâr: (*Ar.*) Genellikle kış aylarında doğan parlak yıldızlardan birinin adı.

cebeci: Yeniçeri ordusunda silah yapan, onaran ve bakımı ile görevli bulunan, savaşta ordunun silah ve cephanesini ulaştırın yaya kapıkulu ocaklarından bir sınıf asker.

cebir: (*Ar.* cebr) Zor, zorlayış.

cebren: (*Ar.*) Zorla.

celbetmek: (*Ar.* celb + *T.* etmek) 1. Kendine doğru çekmek. 2. Getirtmek, çağırarak, davet etmek.

celle: Ulu, kuvvetli, kudretli, yüce.

cenabet: (*Ar.*) 1. Cünüp. 2. Pis, kötü, hoşlanılmayan (kimse veya şey).

cenbiyye: (*Ar.*) Arapların kullandıkları bir tür eğri kama.

cerahat: (*Ar.*) Kanın damar dışına sızmasıyla vücut dokularında meydana gelen, akyuvarların hâkim olduğu donuk renkli birikinti, irin.

ceriha: (*Ar.*) Yara.

cevâhir: (*Ar.*) Cevherler, kıymetli taşlar.

cevza: (*Ar.*) İkizler burcu.

cezbe: (*Ar.*) Bir duygu veya bir inanışın etkisiyle aşırı ölçüde coşup kendinden geçme durumu.

cezzar: 1. Deve kasabı. 2. Zalim, gaddar, kanlı.

cırgana: Bir tarafı içbükey bir tarafı dışbükey olan tahta parçası. Tam direğe oturacak biçimdeki bu parça, direğin hasar görmüş yerine, iki yandan metal bantlar veya halat ile bağlanır ve böylelikle direğin kırılması hâlinde bu parça direği tutar.

cıvadra: (*İt.* givadera) Geminin baş tarafından havaya doğru biraz kalkık olarak uzatılmış bulunan direk.

cifr: (*Ar.* cefr) Bilinmez âlemden haber veren bilim.

çiğerpere: (*Far.* çiğir + *Far.* pere) Çok sevilen kimse.

cihar: (*Far.* çehâr) Dört.

ciharyek: (*Far.* cihar “dört” + yek “bir”) Tavla ve zar oyunlarında atılan zarlardan birinin dördü, diğerinin biri gösteren taraflarının üste gelmesi şeklindeki oyun sayısı, dört bir.

cillop: 1. Pürüzsüz, düz. 2. Tertemiz.

cimâ: (*Ar.*) Cinsel ilişkide bulunma, çiftleşme.

cinsaçı: İkiçeneklilerin kahkahaçiçeğigiller familyasından olup, saçı andıran sarılgan saplariyle çeşitli bitkilere dolanarak onları zayıflatan, özellikle asma, patates, kasımpatı ve baklagillere zarar veren çiçekli bitkilerin ortak adı; bağboğan, cinsaçı, şeytansaçı, yabanketeni.

civanperçemi: Testere dişli ve dar şeritler biçiminde yaprakları, kandil hâlinde gruplaşmış beyaz ve pembe, çok güzel kokulu çiçekleri olan, kuru topraklarda yetişen kır bitkisi, bin yaprak otu, kandil çiçeği. Hazımsızlık, kansızlık, öksürük, basur ve bağırsak hastalıklarının tedavisinde kullanılır.

cura: Mızrap ile çalınan iki veya üç teli olan halk sazı.

curcuna: Alaturka müzikte hızlı bir usul.

cühela: (*Ar.*) Bilgisizler, cahiller.

cümbüş: (*Far.* cunbiş “hareket, eğlence”) İçkili gazino ve bahçeler için ud ve banco örnek alınarak yapılmış, gövdesi banco gibi yuvarlak, teneke kaplı olduğu için sesi gür, göğüs tahtası deriden bir zarla kaplı, mızraklı saz.

cürüm (cürm): (Ar. curm) 1. Suç. 2. Yanlışlık, kusur veya hata.

cürmü meşhut (cürmümeşhut): (Ar. curm “suç” + meşhūd “görülen”) İşlenirken başkaları tarafından görülen suç, şahit olunan cürüm.

cüz: (Ar.) Kur’an’ın bölünmüş olduğu otuz parçadan her biri.

cüz kesesi: (Ar. cüz + Far. kese) Eskiden mahalle mekteplerinde okuyan çocukların Kur’an ve kitap cüzlerini mektebe götürmek için boyunlarına astıkları, çanta vazifesini gören, deriden veya kumaştan yapılmış sırma işlemeli kese.

Ç

çaçaron: (It. chiacchierone) Yüksek sesle, şirretçe ve karşısındaki bastırarak şekilde konuşan (kimse), şirret.

çakaloz: Mermi olarak çakıl taşı atan bir tür top. Bu topu kullanan topçu.

çakaralmaz (çakar almaz): 1. Çalışmayan, bozuk (çakmak, top, tüfek vb.). 2. Tabanca. 3. Gösterişine rağmen işe yaramayan kimse.

çakşır: İnce kumaşlı uzun bir tür şalvar.

çalakaşık: Durmadan, acele acele (yemek, içmek).

çalğı çağanak: Çalgılı, neşeli ve gürültülü bir biçimde.

çalık: 1. Çıban yeri. 2. Çarpık. 3. Yüzünde çıban veya yara yeri olan.

çalpara: (Far.) Parmaklara takılıp çalınan zil veya buna benzer ses çıkarıcı araç.

çanaklık: Gemi direklerindeki gözetleme yeri.

çârgâh: (Far.) 1. Türk müziğinde “do” perdesinin adı. 2. Bu perdede karar kılan makam.

çarmık: Yelkenli kayık direklerinin çevresinde bulunan ip veya teller.

çayırmelikesi: Bitki biliminde keçisakalı.

çeçe: (Fr. tsé-tsé) Batı ve Orta Afrika’da, Kongo’da yaşayan, saldırgan, kanla beslenen, bir cinsi soktuğu insan ve hayvana uyku hastalığını aşıl原因an iri sinek.

çehre züğürdü: Yüzü çirkin olan kimse.

çekeleve: İki kısa direkli, yelkenli ve hızlı giden nakliye gemileri.

çektiri: 1. Yelkenleri olmakla birlikte kürekle de yol alan eski zaman gemisi, çektirme. 2. Osmanlı donanmasında kürekle giden ve yelkeni yalnız yardımcı olarak kullanan türlü savaş gemilerinin genel adı.

çekül: Ucuna küçük bir ağırlık bağlanmış iple oluşturulan, yer çekiminin doğrultusunu belirtmek için sarkıtılarak kullanılan bir araç, şakul.

çembalo: (*İt.* cembalo) Klavsen, çok sesli icraya olanak veren ve XVI.-XVII. yüzyıllar arasında Avrupa sanat müziğinde çok önemli bir yeri olan klavyeli ve telli, mızraplı bir çalgı.

çepellemek: Bozmak, kirletmek.

çeşm: (*Far.*) Göz.

çeşmibülbül: (*Far.* çeşm + *Far.* bulbul) Üzeri beyaz, sarmal süsler ve çiçek motifleri ile bezenmiş cam işi.

çevgân: (*Far.*) Gümüş bir sapın üzerindeki zincir, çingirak veya ziller vasıtasıyla ses çıkaran, aşağı yukarı, sağa sola oynatılmak suretiyle kullanılan, mehter müzikimize ait bir usûl vurma sazı.

çevgânî: (*Far.*) Çevgân çalan sanatkar.

çingar: (*Rum.*) argo Kavga, gürültü.

çiftenara (çifte nağra): Birbirine bağlı küçük iki dümbelekten oluşan çalgı.

çilemek: (Bülbül için) Ötmek, şakımak.

çiroz: (*Rum.*) 1. Yumurtasını atarak zayıflamış uskumru balığı. 2. Bu balığın kurutulmuşu.

çoban matı: Satrançta bir mat çeşididir.

çolak: Eli veya kolu sakat olan (kimse).

çopur: Yüzü çiçek hastalığından kalma küçük yara izleri taşıyan, aşırı çiçek bozuğu olan (kimse).

çorbacı: 1. Taşrada ileri gelen Hıristiyanlara verilen ad. 2. Acemi oğlanları ile yeniçeri bölüklerinin komutanlarına verilen san. 3. Osmanlı ordusunda yüzbaşı derecesindeki aşama.

çöğür: İri gövdeli, kısa saplı bir tür halk sazı.

çul: (*Ar.*) 1. Genellikle kıldan yapılmış kaba dokuma. 2. Kıldan veya yünden yapılmış hayvan örtüsü. 3. Tekke mensuplarının büründüğü örtü. 4. Giyim, giysi.

çuvaldız: (*Far.*) Çuval vb. dokumalar dikmekte kullanılan, ucu yassı ve eğri, büyük iğne.

D

Dabbetü'l Arz: (Ar. dābbe “binek ve yük hayvanı” + arz “sunma”) Kıyamet alâmeti olarak ortaya çıkacağına inanılan korkunç yaratık.

dalfes: Sarığı olmayan fes.

dalkılıç: 1. Kılıcını çekmiş olan, yalın kılıçlı. 2. Kılıcını çekerek, kılıcını kınından sıyırarak. 3. Kınından çıkmış kılıç. 4. En tehlikeli işleri görmek üzere düşman içine dalan gözüpek gönüllü, fedai, serdengeçti.

dalkülâh: Tanzimat'tan önce üzerine tülbent sarılarak giyilen külaha bir şey sarılmadığı zaman verilen ad.

daltaban: 1. Yalın ayak (kimse). 2. Aşağılık, serseri.

damalı: Üstünde kareler bulunan, kareli.

damlalı: 1. Gut hastalığına kapılmış (kimse). 2. İnmeli.

dara: (İt. tara, Ar. tarh “indirim”) 1. Bir nesnenin içine konarak tartıldığı kabın boş durumdaki ağırlığı. 2. boş bir kabın ağırlığını bulmak için terazinin öbür kefesine konan ağırlık.

darasını almak: İçinde bir şey ölçülecek olan kabı boş olarak tartıp ağırlığını belirlemek.

darbzen (darb-zen): (Ar. + Far.) Osmanlı zamanında kullanılan uzunluğu yedi karış her biri 56.5 kg. ağırlığında ikisi bir ata yüklenebilir top.

Darülfünun: (Ar.) Üniversite.

davudî: (Ar.) Kalın, tok ve gür (ses).

davulzen: (Ar. davul + Far. zen) Davul çalan kimse.

debbâbe: (Ar.) Kale duvarlarını oymakta kullanılan bir savaş aleti.

debdebeli: Görkemli, gösterişli.

deberan: (Ar.) 1. Gök cismi. 2. Ayın dördüncü durağı.

debildek: 1. Topraktan yapılmış iki çanağın üstüne deri gerilerek yapılan ve iki değnekle çalınan çalgı. 2. Dümbelek, darbuka.

Deccal: (Ar. decl “yalan söylemek”ten) 1. Kıyamet alametlerinden olarak kıyamete yakın zamanda insanları kandırmak, halkı azdırmak için ortaya çıkacağı haber verilen, çok kötü, fesatçı ve yalancı kimse. 2. Yalancı, sahtekâr kimse.

deffâf: (Ar.) Tef çalan (kimse).

defter olunmak: Kaydedilmek, hesabı tutulmak.

dehliz: (Far.) Üstü kapalı, dar ve uzun geçit.

dehşetengiz: (*Ar.* dehşet + *Far.* engiz) Ürkütücü, korkunç.

deliduman: Delicesine atılan, pek sert ve saygısız (kişi).

delv: (*Ar.*) Güneş etrafındaki on iki burçtan birinin adı.

dem: (*Far.*) 1. Nefes, soluk. 2. Herhangi bir nağmeye sürekli şekilde eşlik eden ses. 3. Zaman, an, çağ. 4. Mûsikîde neyin en pest sekizlisinde kaba rast ile ye-gâh perdesi arasındaki sesler.

demkeş: (*Far.*) 1. Dem çeken, güzel ses çıkaran (güvercin). 2. Keyifçi.

denk: 1. Bir yük hayvanının iki yanına yükletilen yüklerden her biri. 2. Büyük bir bohça biçiminde sıkıca bağlanmış eşya veya ticari mal. 3. Ağırlık veya nice-lik bakımından aynı ölçüdeki şey, eşit, eş. 4. Kıymeti veya niteliği bakımından aynı değerde olan şey veya kimse.

derkenar: Kenarda bulunan, bir yazının kenarına yazılmış görüş ve düşünce, hamış, haşiye.

Dersaadet: (*Far.* der + *Ar.* saadet) 1. Saadet kapısı. 2. İstanbul.

desais (desâ'is): (*Ar.*) Hileler, oyunlar, el altından yapılan işler.

destar: (*Far.*) Sarık.

destemora: Bir direğin üzerindeki çubuğu yerinde sabit tutmak için direğin zıvanasına geçirilen, ağaç veya demirden yapılmış iki delikli çember.

devlet ricali: Devletin ileri gelenleri.

deyyus: (*Ar.*) 1. Karısının veya kendisine çok yakın bir kadının iffetsizliğine göz yuman (kimse). 2. Bir sövgü sözü.

dibâ: (*Far.*) Eskiden çok makbul tutulan, genellikle desenli, ağır dokuma ipekli kumaş, bir nevi canfes.

dikke: Seki, sedir.

dikme: Denizcilikte yük kaldırmakta kullanılan bir direkli maçuna.

dilharap: (*Far.* dil + *Ar.* harâb) Gönlü kırılmış veya yıkılmış.

dilsûz: (*Far.*) Gönül yakan, yürek yakan.

dilşad: (*Far.*) Gönlü hoş, sevinçli.

dinamo: (*Fr.* dynamo) 1. Fizikte üreteç. 2. Sürükleyici.

dirise (dirisa) etmek: Denizde, rüzgârın yönünde olan bir değişikliği belirtmek için kullanılan terim.

disculpe: (*İsp.*) Afedersiniz, pardon!

diskur: (*Fr.* discours) Söylev, nutuk.

dişbudak: Zeytingillerden, kerestesi sert ve değerli bir ağaç.

diş kirası: 1. Sarayda, zengin konaklarında iftardan sonra konuklara verilen armağan veya para. 2. Bir kimseye fazladan verilen para, armağan vb.

divana: Deli, aklını yitirmiş.

divânî: (*Ar.*) Bir bakıma tevkîe, bir bakıma ta'like benzeyen son derece hareketli, karmaşık, özel bir yazı türü (Fatih döneminde belirmiş, Yavuz döneminde gelişmiştir. Yalnız buyrultularda kullanılır.).

diyot: (*Ar.*) İslam hukukuna göre, öldürme ve yaralamalarda suçlunun ödemek zorunda olduğu para veya mal, kan pahası, kan parası, kefarete.

dolama: Tırnak yöresindeki yumuşak bölümlerin, bazen de kemiğin iltihaplanmasından ileri gelen ağrılı şiş.

donyağı: Sabun ve mum yapımında kullanılan katı, hayvani yağ.

donu: 1. Gövdesi kızıl, ayakları ve yelesi koyu renkli olan, yağız (at). 2. Kızıl (at donu).

dubara: (*Far.*) 1. Oyunda, atılan zarlardan ikisinin de iki benekli yüzünün üste gelmesi. 2. *argo* Oyun, hile, aldatmaca, düzen.

duka (düka): (*İt.* duca) Bir çeşit Venedik altın akçesi. Yıldırım Bayezit zamanında bir Venedik dukası 40 akçe değerindedir.

dübeş: (*Far.* dü "iki" + *T.* beş) Tavla ve zar oyunlarında atılan zarlardan her ikisinin de beşi gösteren taraflarının üste gelmesi şeklindeki oyun sayısı, beş beş.

dübürzâde: (*Ar.* dubr + *Far.* -zâde) Kıyın oğlu.

dügâh: (*Far.* dugâh) 1. Mûsikîmizde sabâ makâmı ile zengûle dizisinden birkaç sesin birleşmesiyle meydana gelen ve dügâh perdesinde karar kılan birleşik makam. 2. Mûsikîmizde orta sekizlide "la" sesinin adı, dügâh perdesi.

dülger: (*Far.* durger < durüger) Yapıların kapı, pencere dışındaki kaba tahta ve ağaç işlerini yapan usta.

dürtüş: 1. Dürtme işi. 2. Savut namlularının ucundaki düğmelerin, karşı yarışmacının sayılan ya da sayılmayan bölgelerine dürtülerek değmesi.

düttürü: 1. Dar ve kısa giysi. 2. Açık saçık, tuhaf ve hafif giyimli (kadın).

düyek: (*Far.* dü “iki”+ *Far.* yek “bir”) Mûsikîmizde bilhassa ilahilerde ve şarkılarda kullanılan sekiz zamanlı, beş vuruşlu ve donanımdan sonra 8/8 şeklinde yazılıp gösterilen çok eski, güzel, çok tutulmuş bir küçük usûl.

düzgün: Eskiden hanımların ciltlerinin güzel ve gergin görünmesi için yüzlerine sürdükleri sıvı hâlindeki madde.

düztaban: 1. Doğal ayak kemerinin kaybolması ile oluşan yapısal bozukluk. 2. Tabanı kemerli olmayan, düz olan (kimse).

E

ebced: (*Ar.*) 1. Arap alfabesi, harfleri belli bir düzene göre sekiz gruba ayrılarak sıralandığında, birinci gruptaki harflerin okunuşundan meydana gelen kelime ve bu sıranın bütününün adı. 2. Bu sıralanışta harflere sırasıyla bir rakam değeri verilmesinden meydana gelen hesaplama sistemi.

ebegümecci: İki çenekliler sınıfının ebegümeccigiller familyasından, her yerde kendiliğinden yetişen, kökü ve çiçekleri özellikle yumuşatıcı hassaları sebebiyle tıpta kullanılan, kalsiyum, demir, A ve C vitamini taşıyan, yaprakları sebze olarak yenen bitki.

ebemkuşağı: Gökkuşağı.

ebleh: (*Ar.*) Akılsız, budala, alık.

ebrû: (*Far.*) Kâğıt süslemeciliğinde kitre, kola vb. yapıştırıcılarla yoğunlaştırılmış su üzerine, neft yağı ile sulandırılmış yağlı boya damlatılarak yapılan ve kâğıda geçirilen süs.

edâ etmek: (*Ar.* edâ + *T.* etmek) 1) Borcunu ödemek. 2) Dinî buyrukları yerine getirmek.

efsun: (*Far.*) Afsun, büyü, sihir.

eftamintokofti: (*Yun.*) Palavra, büyük yalan.

ehven: (*Ar.*) 1. Zararı az, en zararsız. 2. Ucuz.

Ejderha: Bir takımyıldızın adı.

ejderhan: Osmanlı ordusunda kullanılan bir çeşit top.

ekü: (*Fr.* écu) 1. Avrupa Birliği'nin ortak para birimi. 2. Bir yüzünde hükümdarlık arması bulunan, önce altından, sonra gümüşten basılmış Fransız parası.

eliböğründe: Binalarda, özellikle eski ahşap evlerde çıkmaların altına aralıklı olarak konan ve cepheye ayrı bir güzellik veren eğik desteklerden her biri, payanda.

elifi: (Ar.) Bantlarla süslenmiş.

elimucu: Bir başkasına elini vurup, ebeliği ona devrederek oynanan bir oyun.

elvah: (Ar.) Levhler, düz satırlar, tablolar.

emyâl: (Ar.) Miller.

endaze: (Far.) 1. 65 santimetrelik uzunluk ölçüsü. 2. Ölçü.

enfiye: (Ar.) Keyif vermek için burna çekilen çürütülmüş tütün tozu, burun otu.

erazil: (Ar.) Çok rezil, bayağı, adi kimseler.

erendiz: Jüpiter.

ergimek: Isı etkisiyle katı durumdan sıvı duruma geçmek.

erkete: (Rum.) Gözetleme.

esâme: (Ar.) Adlar, isimler.

esed: (Ar.) Arslan burcu.

esedî: Osmanlı döneminde kullanılan yabancı gümüş sikkelerden biri.

eskadron: (Tu.) Süvari bölüğü.

eskiv: Tekmeden veya yumruktan bir an için başı geriye veya aşağıya yatırarak kaçmak.

esre: (Ar. kesre) Arap ve Osmanlı alfabesinde, altına konduğu harfi ı veya i sesiyle beraber okutan hareke, kesre.

esvap: (Ar.) Giysi.

eşkinçi: 1. Sefere çıkan, savaşa giden sipahi asker. 2. II. Mahmud zamanında yeniçerilerin yerini tutmak üzere yetiştirilmek istenen talimli askerlere verilen isim.

eşraf: (Ar.) Bir yerin zenginleri, sözü geçenler, ileri gelenler.

eşref saati: 1. Bir işin olumlu yola girmesi için en uygun zaman. 2. İş görece kimsenin ters davranmayarak, güçlük çıkarmayarak uysallık gösterdiği zaman.

Et meydanı: İstanbul'da, Aksaray'da, Horhor'da bulunan ve Yeniçerilerin tâlim yeri olan ve et de dağıtılan meydanın adı.

etfal: (Ar.) Çocuklar.

evfer: (*Ar.*) Mûsikîmizde aksak usûlüne çok yakın, dokuz zamanlı, altı vuruşlu, donanımdan sonra 9/8 veya 9/4 şeklinde yazılıp gösterilen bir küçük usûl.

evladiyelik: Uzun yıllar eskimeden kalacak kadar dayanıklı (eşya).

evsaf: (*Ar.*) Nitelikler, vasıflar.

eyyâm: (*Ar.*) Günler.

eyyamıbahur (eyyâm-ı bâhur): (*Ar.* eyyâm “günler” + bâhur “aşırı sıcaklık”) Ağustosun ilk haftasında yedi gün süren en sıcak günler.

ezâ: (*Ar.*) Üzme, sıkıntı verme.

ezkaza: (*Far.* ez + *Ar.* kaza) Kazara.

F

faça: (*İt.* faccia) 1. Giysi. 2. Yüklü geminin bordasındaki su düzeyi ile boş geminin bordasındaki su düzeyi arasında kalan bölüm.

Fağfur: (*Far.* pūr-i fag “putun oğlu”ndan fag-pūr, fagfūr) 1. Eskiden Çin imparatorlarına verilen unvan. 2. Çin işi, porselen.

falya: (*İt.* falia) Topları ateşlemek için ağızotunun konulduğu delik.

fanti: (*Rum.* phantis) İskambil oyunlarında oğlan, bacak veya vale adlarıyla bilinen kâğıt.

farekulağı: 1. Çuha çiçeğigillerden, tohumu kuş yemi olarak kullanılan bitkilerin cins adı, bağırsak otu, sıçankulağı. 2. Yabani mercanköşk.

farıza (farîza): (*Ar.*) 1. Farz, Allah’ın emri. 2. Lâzım, vâcib, gerek. 3. Borç, vazife.

fasarya: (*Rum.*) 1. Boş, anlamsız (söz). 2. İşe yaramaz, yeteneksiz.

fâsık: (*Ar.*) 1. Allah’ın emirlerini tanımayan, sapkın, günah işleyen. 2. Kötülük eden, fesatçı.

fasıla: (*Ar.*) 1. İkişeyi birbirinden aranan açıklık, boşluk, ara, aralık. 2. İki oluş arasındaki zaman aralığı. 3. Müzikte aralık.

fava: Bakla tanelerinin kabuğu soyulduktan sonra yapılan zeytinyağlı yemek.

feer: (*Ar.*) 1. Güneş doğmadan önce ortalığın ağarmaya başladığı vakit, tan vakti. 2. Güneş doğmadan önce gün doğusunda görülen aydınlık, tan kızılılığı.

fehâmet: (*Ar.*) 1. Büyüklük, ululuk. 2. Değer.

felâh: (*Ar.*) 1. Kurtuluş, selâmet. 2. Saadet, bahtiyarlık, mutluluk.

felâsefe: (*Ar.*) Felsefe.

felekzede: (*Ar.* felek + *Far.* zede) Feleğin kahrına uğramış, talihsiz.

Felemenk: Bugünkü Hollanda, Belçika ve Kuzeydoğu Fransa'ya eskiden verilen ad.

fels: (*Ar.*) 1. Altın ve gümüş olmayan para. 2. Irak dinarının binde biri.

fenâ: (*Ar.*) Yok olma, yokluk, geçip gitme.

ferâce: (*Ar.*) 1. Kadınların sokakta giydikleri, mantoya benzer, arkası bol, yakasız, çoğu kez eteklere kadar uzayan üst giysisi. 2. Dervişlerin giydiği bol bir tür hırka.

ferc: (*Ar.*) 1. Aralık, yarık, çatlak. 2. Dişilerde cinsel organ.

fersah: (*Ar.*) Eskiden kullanılan, yaklaşık olarak beş kilometrelik bir uzunluk ölçüğü.

feylesof: (*Ar.*) Filozof.

feza: (*Ar.*) Gök.

fir: 1. Bir kimsenin gözüne girmek, isteklerini yerine getirmek için durmadan etrafında dolaşmak. 2. Dönüp dolaşmak, her yeri dolaşmak.

firkateyn: (*Ar.*) Üç direkli, bir tür yelkenli savaş gemisi.

fika: Baş parmağın, işaret ve orta parmağın arasına girmesi ve elin yumruk gibi tutulması sonucu oluşan kaba hareket.

filador: Teknede çeşitli işler için kullanılan kısa halat.

filinta: (*Alm.* flinte) 1. Namlusu kısa, kurşun atan bir çeşit küçük tüfek. 2. *argo* Güzel, yakışıklı.

filorin: (*İt.* filorino) 1. Hollanda'nın resmî para birimi. 2. Bir çeşit madeni para. Eskiden çeşitli paralar, özellikle Avusturya parası için kullanılmıştır.

filozof taşı: (*Fr.* philosophe) Eski kimyada adı madenleri altın ve gümüşe çevirme özelliğine sahip olduğuna inanılan taş.

filuri (filori): (*İt.* fiore) İlk olarak Floransa'da basılan, sonradan Avrupa'da ve Osmanlı ülkesinde kullanılan, üzeri zambak çiçekli altın para.

firdevs: (*Ar.*) 1. Cennet. 2. Bahçe.

fit: (*Ar.* fitne) Birini başkasına karşı kışkırtma.

fitili almak: 1. Hızlanmak. 2. Tutuşmak, yanmaya başlamak. 3. Telaşa kapılmak. 4. Duyguları alevlenmek.

flandra: (*İt.*) Genellikle ince bezden yapılmış, uçurluk bölümü dar, kurdele biçiminde bayrak.

flok: (*İt.* floco) Geminin cıvdrasına çekilen üçgen yelken.

florya: (*Rum.*) İspinozgillerden, tüyleri yeşilimsi, ağaçlık ve fundalıklarda yaşayan, güzel ötüşlü bir kuş.

foga maytabı: Barut tipi bir maddeyle kaplı demir ateş çubuğu.

fora: (*İt.* fuori) 1. Yelken açtırma. 2. Yelkenleri açtırmak için verilen komut.

foravele: Sarılı bulunan ve yağmurdan ıslanmış bulunan yelkenleri kurutmak maksadıyla açmak için verilen komut.

fors: (*İng.* force) Devlet başkanının bulunduğu yerlere, amirallerin çalıştıkları kuruluşlara veya gemilere, generallerin garnizonlarına ve bu düzeydeki görevlilerin arabalarına çekilen üç veya dört köşeli bayrak.

forsa: (*İt.* forza) Gemilerde kürek çeken tutsak veya hükümlü kimse.

frak: (*Fr.* frac) Resmî törenlerde giyilen uzun etekli, eteğinin arkası beline kadar yırtmaçlı, siyah erkek ceketi veya takımı.

frengi: Genellikle cinsel birleşmelerle bulaşan, tedavi edilmediğinde inme, körlük, delilik vb. sonuçlara kadar varan, döle de geçerek vücutça ve akılca sakat bir soyun yetişmesine yol açan bir hastalık, yenirce, sifilis.

fulminat: (*İng.* Fulminate) CNO anyonunun ve tuzlarının genel adı. Fulminat tuzları patlayıcıdır.

funda: Demirlemek için verilen komut.

fusûl-ı erbaa (fusûl-i erba'a): (*Ar.* fusûl "fasıllar" + *Ar.* erba'a "dört") Bahar, yaz, güz, kış.

fülûs: (*Ar.*) Pullar, mangırlar, akçeler, paralar, bakır sikkeler.

fülûsu ahmer: (*Ar.* fûls-i ahmer) Kızıl mangır, bakır sikke.

fülûsu ahmere muhtaç (fûls-i ahmere muhtac): Pek fakir.

füseyfisâ: Küçük boncuk ve taş veya cam parçalarıyla nakşolunmuş satıhlara verilen ad.

füsunkâr: (*Ar.*) 1. Büyüleyici. 2. Sihirbaz, büyücü.

füsûs: (*Far.*) Yazık, eyvah!

füyûz: (*Ar.*) Feyizler, erdemler.

G

gabardin: (*Fr.* gabardine) Sık dokunmuş bir tür ince yünlü veya pamuklu kumaş.

gabya: (*İt.* gabbia) Ana direklerin üzerine sürülen çubuklar ve ana direklerin üstlerinde bulunan serenler.

gabyar: (*İt.* gabbiere) Yelkenli gemilerde yelken, arma, seren ve bütün bunlara ait her tür işi yapan görevli.

gadir: (*Ar.*) 1. Haksızlık etme, zarar verme. 2. Acımasızlık, merhametsizlik.

gaga: Denizcilikte demirin iki ucundaki tırnakların en uç kısmı.

gaile: (*Ar.*) 1. Sıkıntı, dert, keder, üzüntü. 2. Uğraştıcı iş, çekilmesi zor yük. 3. İstenmeyen durum, başbelası.

gaita: (*Ar.*) İnsan dışkısı.

galseme (galsame): (*Ar.*) Solungaç.

garaib: (*Ar.*) Görülmemiş, şaşılacak şeyler, işitilmemiş olaylar.

gargaraya getirmek: 1) Gürültüye, karışıklığa boğarak bir sözün veya bir işin etkisini azaltmak, dağıtmak, dikkatten kaçırmak. 2) Kandırmak, aldatmak.

gark olmak: (*Ar.*) 1. Gömülmek, batmak. 2. Boğulmak.

garot: İdam yerine, yavaş yavaş boğarak gerçekleştirilen ölüm cezası.

gavat: (*Ar.* kavvâd) Pezevenk, muhabbet tellalı demek olup küfür sözü olarak kullanılır.

gayri ihtiyari: (*Ar.* gayr + *Ar.* ihtiyārī) İrade dışı, bilerek ve isteyerek değil, elde olmadan.

gaza: (*Ar.*) Din uğruna savaş.

gebergâh: Evliya Çelebi, Seyahatname'sinde "ziyâret-gâh", şikâr-gâh" vb. sözcükleri örnekseyerek şöyle sözcükler türetir: "yayla-gâh", "av-gâh" gibi (Dankoff, 2004: 29). İhsan Oktay Anar'ın söz varlığına bakıldığında, onun da romanlarının ilham kaynaklarından biri olan Evliya Çelebi'nin tavrını sergilediği, sözcük kuruluşunda benzer bir yol izlediği görülür. "gebergâh" sözcüğü de "telef olunan yer" anlamında Anar'ın kurguladığı yapılardan biridir.

gedik: Esnafa, zanaatlarını uygulayabilmeleri için verilen izin ya da ayrıcalık belgesi.

gelgel: 1. Albeni, alım, çekicilik. 2. Başa takılan elmas veya altın iğne.

gerdan kırmak: 1) Naz ile boynu başla birlikte iki yana oynatarak kırtmak. 2) Boynu, başı geriye oynatarak büyüklük taslar bir durum almak.

gerdâniye: (*Far.* gerdân + *Ar.* -iyye) Klasik Türk müziğinde ince sol notasını andıran perde ve bir makam adı.

geveşt: 1. Türk musikisinde birleşik makam. Segâh (*si bemol*) perdesinde karar verir. 2. Türk müziğinde orta sekizlinin on üçüncü perdesi (*fa diyez / sol bemol*).

geygoycu (goygoycu): 1. Muharrem ayında kapı kapı dolaşarak ve ilahiler okuyarak dilenen kimse. 2. Boşu boşuna, bilgisiz olarak, gereksiz yere çok konuşan kimse. 3. Şakşakçı. 4. Dilenci.

gez: Tüfek, tabanca vb. ateşli silahlarda namlunun gerisinde bulunan ve nişan alırken arpacıkla birlikte göz ile hedef arasında aynı doğru üzerine getirilen kertik.

Girdbad: (*Far.* gird “dönme” + bād “rüzgâr”) Döne döne esen rüzgâr, karsır, hortum.

gomina: 1 deniz milinin 10’da biri uzunluğuna verilen addır. 1 gomina 185,22 metreye eşittir.

gothik (gotik) harfler: (*Fr.* gothique) XII. yüzyıldan sonra Avrupa’da kullanılan köşeli harfler.

goygoycular: Muharrem ayının ilk günlerinde kapı kapı dolaşarak küme halinde dilenenler.

göbek taşı: Hamamlarda, terlemek için üzerine uzanılan ve alttan ısıtılan geniş mermer seki.

gönenç: Bolluk, rahatlık ve varlık içinde iyi yaşama, refah.

gönültâb: (*T.* gönül + *Far.* -tâb) Gönlü aydınlatan.

göygoycubaşı: Muharrem ayında kapı kapı dolaşarak ve ilahiler okuyarak dilenen kimselerin başı.

gözbağcılık: Hokkabazlık, illüzyonizm.

göztaşı: Antiseptik olarak tarımda, göz ve deri hastalıklarında, galvanoplastide ve dokumacılıktaki boyar maddelerin yapımında kullanılan, billurları koyu mavi renkli zehirli tuz, bakır sulfat.

grandi: (*İt.* grande) Geminin baştan ikinci direği.

gravür: (*Fr.* gravure) 1. Ağaç, taş veya metal bir levhanın oyularak işlenmesi ve bunun bir yüzeye basılması tekniği. 2. Bu teknikle yapılmış resim.

griva: Demirin kullanımından önce, demiri griva babasına çekmek ve bağlamak için kullanılan palanga.

gudde: (*Ar.*) Beze.

gudûbet: (*Ar.*) Yüzüne bakılmayacak kadar sevimsiz ve çirkin.

gulfe: (*Ar.*) Sünnet derisi

gulgule: (*Far.*) Gürültü, şamata, bağrışıp çağırışma.

gûlyabanî: (*Ar.* gül “kötü cin, şeytan” + *Far.* beyābānī “çölle ilgili”) Karanlıkta, تنها yerlerde görüldüğü zannedilen korkunç varlık, hayalet, hortlak.

gundi: “Hindu” anlamında uydurma söz.

gusûlhane: (*Ar.* gusl+*Far.* hane) Eski evlerde, içinde yıkanılabilir biçimde yapılmış küçük bölme.

güderi: (*Far.* kûder) 1. Dağ keçisi, koyun, kuzu ve özellikle geyik derilerinin yağla sepilenererek hazırlanması suretiyle elde edilen çok yumuşak, yıkanmaya elverişli, ince makbul deri. 2. Bu deriden yapılmış temizleme bezi.

güherçile: Barut yapımında kullanılan bir maden, nitrum.

gülâbdân: (*Far.*) Gül suyu serpmek için kullanılan, karın kısmı şişkin, uzun boyunlu, ağız delikli, camdan veya madenden ufak kap.

gûlam (gulâm): Kul, köle, esir.

gûlbank (gül-bang): Tekkelerde toplu olarak ezgili bir tarzda okunan dua, şarkı veya tekbir ve tehlil. Mektebe yeni başlayan çocuğun evinin kapısı önünde edilen dua.

gûllabi: Akıl hastanelerindeki hizmetlilere verilen isim.

gûllabicibaşı: Akıl hastanelerindeki hizmetlilerin başındaki kimse.

gûnlük: Günlük ağacının tütsü olarak kullanılan ve nefese rahatlık veren reçinesi.

gûruh: (*Far.*) Topluluk, cemaat, bölük.

gûtmek: 1. Bir veya birçok hayvanı önüne katıp sürmek ve olatmak. 2. Peşini bırakmayarak devam ettirip yürütmek, takip etmek, sürdürmek. 3. Yönetmek, idare etmek.

güveyfeneri: Patlıcangillerden, kırmızı ve ekşimsi meyvesi idrar söktürücü olarak kullanılan, çok yıllık ve otsu bir bitki, gelin otu.

H

habis: (*Ar.*) 1. Kötü, alçak, soysuz (kimse). 2. Kötücül (hastalık veya ur). 3. Kötü, uğursuz.

hacamat: (*Ar.*) 1. Vücudun herhangi bir yerini hafifçe çizip üzerine boynuz, bardak veya şişe oturtarak kan alma. 2. *argo* Hafif yaralama.

hacıyatmaz: 1. Dibine konan ağırlık sebebiyle yatırılmak istense de hep dik duran oyuncak. 2. Her durumda kendini kurtarabilen açığöz, becerikli kimse.

hadde: (*Ar.*) Ezilerek şekillendirilebilen madenlerin kütük, levha, çubuk şeklindeki parçalarını, aralarındaki mesafeler gittikçe daralan bir dizi silindir veya makara arasından geçirmek suretiyle saç, tel, ray vb. duruma getiren makine.

haddeci: (*Ar.*) Haddelemek işini yapan kimse

hafifsemek: (*Ar.*) Bir kimseyi veya bir şeyi önemsememek, yeğnisemek, istihfaf etmek.

hak ettirme: Kazma, oyma, maden, taş ve tahta vesaire üzerine demir kalemle çukur veya kabartma şekil oyma, bir yazıyı çakı, kalemtırış vb. aletle kazıyarak işleme.

haklamak: Yiyip bitirmek.

halel: (*Ar.*) 1. İki şey aralığı, boşluk. 2. Bozma, bozukluk, eksiklik.

halim: (*Ar.*) Yumuşak huylu (kimse).

hallaç: (*Ar.*) Yünü, pamuğu yay veya tokmak gibi bir araçla kabartma, dıtme işini yapan kimse, atımcı.

halvet: (*Ar.*) 1. Issız yerde yalnız kalma. 2. Issız ve kapalı yer. 3. Hamamlarda çok sıcak küçük yer.

hamaylı (hamail): 1. Omuzdan çapraz olarak bele inen bağ. 2. Muska.

hamd ü senâ etmek: (*Ar.* hamd + *Ar.* senâ) Allah'ın büyüklüğü ve lutufları karşısında onu methederek şükrünü bildirmek.

hamr: (*Ar.*) Şarap.

haçere: (*Ar.*) Gırtlak.

handan: (*Far.*) Gülen, şen.

hanende: (*Far.*) Şarkıcı.

hârâ: (*Fr.* haras) Atların yetiştirildiği ve bakımlarının yapıldığı, hayvanların rahatça hareket etmelerini sağlayan alanların bulunduğu tesis.

harbi: (*Ar.*) Ateşli silahların içini temizlemekte kullanılan çubuk.

harcîâlem: (*Ar.*) 1. Herkesin alabileceği, herkesin kullanabileceği, herkesin işine yarayan, her keseye uygun. 2. Hiçbir özelliği olmayan, yeniliği olmayan, basmakalıp.

harmani: Bütün vücudu saran, kolsuz ve bazen kukuletalı bir çeşit üst giysisi.

hasbelkader: (*Ar.*) Rastlantı sonucu olarak, tesadüfen.

hasbihal: (*Ar.*) Söyleşi, sohbet.

hasen: (*Ar.*) Hüsünlü, güzel.

hassa: (*Ar.*) Özellik, hasiyet.

havacıva: Hodangiller (Sığırdiligiller) familyasından, Akdeniz bölgesinde kalkerli yamaçlarda yetişen, mavi çiçekli, 30 santim kadar boyunda, kökünde koyu kırmızı bir boya maddesi bulunan, çok yıllık otsu bitki.

havaleli: (*Ar.*) 1. Havalesi olan. 2. Gereğinden çok yüksek, yıkılacak gibi olan

hâviye: (*Ar.*) Cehennem yedinci katı.

havlıcan: (*Far.*) Zencefilgillerden, aynı adla anılan kök sapları baharat olarak kullanılan güzel kokulu bir bitki.

havsala: (*Ar.*) Zihnin bir şeyi anlama ve kavrama yetisi.

hayalî: (*Ar.*) Gölge oyunu ustası.

hazakât: (*Ar.*) 1. Ustalık, uzluk. 2. Sanatta maharet.

hazîre: (*Ar.*) Cami, türbe ve tekke bahçelerinde etrafı parmaklık veya duvarla çevrili mezarlık.

heftgâh: Türk müziğinde bir makam.

heli: Helme durumunda olan (yemek).

hemşire: (*Far.*) Eskiden kız kardeş, bacı için kullanılan söz.

hendese: (*Ar.*) Geometri.

hepyek: (hep + *Far.* yek “bir”) Tavla ve zar oyunlarında atılan zarlardan ikisinin de “bir”i gösteren taraflarının üste gelmesi şeklindeki oyun sayısı, bir bir.

hercümerç: (*Far.* herc + *Far.* merc) Altüst, karmakarışık, darmadağınık, al-lak bullak.

herise: (*Ar.*) Keşkek yemeği.

heyevan: (*Ar.*) Cennet.

heyhat: (*Ar.*) Elden gitmiş bir şeye karşı duyulan hasret, üzüntü ve esefi bildirir, ne yazık.

heyûla: (*Ar.*) Korkunç hayal.

hezeyan: (*Ar.*) 1. Saçmalama. 2. Sayıklama.

hınzır: (*Ar.*) Erkek domuz.

hırpanî: (*Ar.*) Perişan, derbeder.

hıyarcık: Kasık lenf bezlerinin iltihaplanması.

hicap: (*Ar.*) 1. Utanma, utanç, sıkılma. 2. Perde.

hicâz: (*Ar.*) 1. Mûsikîmizde hicaz dörtlüsü ve rast beşlisinin birleşmesinden meydana gelen ve düğâh perdesinde karar kılan, çok yaygın basit makamlardan biri. 2. Mûsikîmizde tiz sekizlideki “do” notasına bakiye diyezi konularak gösterilen sese verile isim, hicaz perdesi.

hidiv: (*Far.*) Osmanlı Devleti’nde Kavalalı Mehmet Ali Paşa’dan sonra Mısır valilerine verilen unvan.

hilâf: (*Ar.*) 1. Aykırı, karşıt, ters. 2. Yalan.

hilat: (*Ar.*) Kaftan.

hilye-i şerif: (*Ar.* hilye + *Ar.* şerif) Hz. Muhammed’in kişiliğini ve şeklini anlatan veya çizen eser.

hisa etmek: Herhangi bir şeyi daha güvenli bir pozisyona getirmek için çekmek.

hitâm: (*Ar.*) Son, nihayet, bitim.

hiyel: (*Ar.*) 1. Oyunlar, aldatmalar, dubaralar. 2. Mekanik.

horasanî: (*Far.*) Tepesi düz, içi pamuklu, kenarları dikişli, dört dilimli olan üst kısmı sarıktan taşacak şekilde yapılmış, secdeye engel olunmaması için alın kısmı açık bırakılmış bir kavuk biçimi.

hotoz: 1. Kadınların süs için saçlarının üstüne taktıkları, çeşitli renk ve biçimde yapılmış küçük başlık. 2. Tavus kuşu, tavuk vb. nin başında bulunan tüyler.

hûb: (*Far.*) Güzel.

hulkiyyat (hulkiyet): (*Ar.*) Ahlâkçılık, moralizm.

humbara: (*Far.*) Demir veya tunçtan dökülmüş, yuvarlak ve boş olan içine patlayıcı maddeler doldurulup havan topu veya el ile atılan, yuvarlak bir tür bomba, kumbara.

humma: (*Ar.*) 1. Ateşli hastalık. 2. Sıtma nöbeti.

hurç: (*Ar.*) Genellikle yelken bezinden veya meşinden yapılmış büyük heybe.

huruç: (*Ar.*) 1. Dışarı çıkma, çıkış. 2. Ayaklanma, isyan.

husye: (*Ar.*) Erkeklik bezi, haya, testis.

hutame: (*Ar.*) İmansız ve inatçı münkirlerin bulunduğu cehennem beşinci katı.

hübriiz (hubris): Kibir, gururlanma, kasılma.

hüccet: Delil, belge, senet, yetkin ve uzmanlaşmış bilim adamlarına verilen unvan.

Hüdâ (Hudâ): (*Far.*) Allah, Tanrı.

hülle: (*Ar.*) Medeni Kanun'un kabulünden önce, kocasından üç kez boşanan kadının, yine eski kocasıyla evlenebilmesi için yabancı bir erkeğe bir günlüğüne ni-kâh edilmesi.

hüseynî: (*Ar.*) 1. Klasik Türk müziğinde düğâh perdesinde karar kılan bir makam. 2. Klasik Türk müziğinde mi notası. 3. Kadın elbiselerinde kullanılan ipek-ten, yünden veya pamuktan yapılma şerit, saçak ve benzeri süs.

hüsnühal kâğıdı: Bir kimsenin kötü işlere karışmadığını ve iyi tanındığını göstermek üzere resmî yerlerce verilen belge.

hüsnü kabul (hüsn-i kabul): (*Ar.*) İyi karşılama, yakından ilgilenme.

hüsnüniyet: (*Ar.*) İyi niyet.

hüvelbâki: (Ar. huve “o” + el-bākī “kalıcı olan”) “Bâkî olan yalnızca Allah'tır” anlamına gelen klişeleşmiş bir tâbir olup bilhassa mezar taşlarına yazılır.

hüzzâm: (*Far.*) Mûsikîmizin, hüzzam beşlisiyle segâh dörtlüsünden meydana gelen, inici ve çıkıcı seyir takip edip segâh perdesinde karar kılan en eski birleşik makamlarından biri.

I

ırak: (*Ar.*) Klasik Türk müziğinde, aynı adla anılan ve kalın fa diyez notasını andıran perdedeki makamlardan biri.

ırgat: (*Rum.*) Gemilerde ve yapılarda yatay kollarla ve birkaç kişi tarafından çevrilen bocurgat.

ırlamak: Şarkı söylemek, terennüm etmek.

ırmık: Yelken gemilerinde, rüzgâr kesildiği zaman gemiyi filikalarıyla çek-tirmek için kullanılan halat.

ısfahân: (*Far.*) Klasik Türk müziğinde düğâh perdesindeki makamlardan biri.

ıskançâ: Gemicilikte nöbet, vardiya, kürek vs. değişimine verilen ad.

ıskarmoz: (*Rum.*) 1. Gemilerin kaburgalarını oluşturan eğri ağaçların adı. 2. Kürek takmak için kayık ve sandalın yan kenarına dikine yerleştirilmiş ağaç çubuk.

ıskarpela: (*İt. scarpello*) Tahta, metal veya taşı işlemeye yarayan çelik araç.

ıskota: (*İt. scotta*) Büyük yelkenleri yönetmek için kullanılan ip.

ıstavroz: (*Yun. stauros*) 1. Haç, salip. 2. Haç biçiminde olan.

İ

iaşe: (*Ar.*) Yedirip içirme, besleme, bakma:

iber: (*Ar.*) İbretler, ders çıkarmalar.

ibibik: Çavuş kuşu, hüthüt.

ibnü'l arz (ibn-i arz): (*Ar. ibn + Ar. arz*) Gurbete çıkan, gurbette bulunan kimse.

ibrikdar (ibrikdar): (*Ar. ibrik + Far. dar*) Sarayın leğen, ibrik vb. eşyalarından sorumlu olan görevli.

ibrişim: (*Far.*) Kalınca bükülmüş ipek iplik.

icâzet: (*Ar.*) 1. İzin. 2. Onay, onaylama. 3. Diploma.

icâzetnâme: (*Ar. icâzet + Far. nâme*) Bir kimseye icâzet verildiğini gösteren belge, diploma, şahâdetnâme.

iç etmek: *argo* Eline geçen bir şeyi sahibine bildirmeyerek kendine mal etmek.

içtepi: 1. Bir iş yapmak, bir eyleme geçmek için duyulan ve bireyin engelleyemeyeceğikadar güçlü istek. 2. Bireyi, doğrudan doğruya eyleme geçmeye zorlayan güçlü dürtü.

ifa: (*Ar.*) 1. Bir işi yapma, yerine getirme. 2. Ödeme.

ifakat: (*Ar.*) Hastalıktan kalkma, sağlığına kavuşma, iyileşme.

ifrat: (*Ar.*) Herhangi bir konuda çok ileri gitme, ölçüyü aşma, aşırı davranma, taşkınlık.

ifrâzât: (*Ar.*) Vücuttan çıkan kan, irin, ter vb. şeyler, salgılar.

iğdiş: (*Far.* ikdiş) Erkeklik bezleri çıkarılarak veya burularak erkeklik görevi yapamayacak duruma getirilmiş (hayvan ve özellikle at).

ihram: (*Ar.*) 1. Hacıların örtündükleri dikişsiz bürgü. 2. Yün yaygı. 3. Hacca veya umreye giden Müslüman'ın dinî olarak yapılması yasak olmayan bazı şeyleri kendisine yasaklaması.

ihтира: (*Ar.*) Benzeri görülmemiş bir şey icadetme, vücuda getirme, getirilme.

ihyâ gecesi: (*Ar.*) Cuma ve pazartesi geceleri için kullanılan bir söz.

ikrâr: (*Ar.*) 1. Saklamayıp doğruca söyleme, açıkça söyleme. 2. Bildirme. 3. Benimseme, onama, kabul, tasdik.

ilâm: (*Ar.*) 1. Bildirme, anlatma. 2. Bir davanın mahkemece nasıl bir hükme bağlandığını gösteren resmî belge.

ilimdâr: (*Ar.* ilm + *Far.* -dâr) Bilim sahibi, bilgili kimse.

imame: (*Ar.*) Tespihlerin baş tarafına geçirilen uzunca parça.

iman tahtası: Göğüs kemiği.

imlâ: (*Ar.*) Doldurma, doldurulma.

În vino veritas: (Latin atasözü) Gerçek şaraptadır.

inâyetlû (inâyetli): (*Ar.*) Lütuf ve kerem sahibi.

incitmebeni: Kanser.

inzibat: (*Ar.*) 1. Sıkı düzen. 2. Gözaltında tutma. 3. Silahlı kuvvetlerde, ordu-daki düzeni sağlamak amacıyla görevlendirilmiş er.

iptila: (*Ar.*) Düşkünlük, tiryakilik.

irticâlen: (*Ar.*) Doğaçlama.

iskandil: (*İt.* scandaglio) 1. Denizin derinliğini ölçme. 2. Bu iş için kullanılan araç. 3. İşin iç yüzünü öğrenme, bilgi toplama, sorup sormuşturma.

iskerlet: (*İt.* scarlatto) Dikenli salyangoz.

iskota: (*İt.* scotta) Yelkenleri açmak ve tutmak için alt köşelerine bağlanan halat, zincir ve palangadan oluşan donanım.

istanbulin: Tanzimat'tan Meşrutiyet'e kadar Osmanlı sosyal hayatında ve yüksek zümre arasında kullanılan, yakası kapalı bir tür erkek ceketi.

istida: (*Ar.*) 1. Yalvararak isteme. 2. Dilekçe.

istigna: (*Ar.*) 1. Aza kanaat etme, tok gözlülük. 2. İhtiyaçsızlık. 3. Nazlanma, ağır davranma. 4. Çekinme.

istiğfar: (*Ar.*) 1. Tanrıdan suçlarının bağışlanmasını dileme. 2. Tövbe etme.

istihare: (*Ar.*) Girişilecek bir işin hayırlı olup olmadığını rüyadan anlamak için abdest alıp dua okuyarak uyuma.

istihza: (*Ar.*) Gizli veya ince alay.

istimâ: (*Ar.*) Dinleme, işitme.

istimna: (*Ar.*) Mastürbasyon.

istinga: (*İt. stringa*) Yelkenleri toplamak için kullanılan halat.

istralya: (*İt. straglio*) 1. Gemide direk ve çubukları baş tarafından yani burundan tutan halat. 2. Geminin kaburgalarını birbirine bağlayan demir kuşak.

işbu: Bu, özellikle bu.

işret: (*Ar.*) İçki içme.

iştirakî mezhebi: (iştirâkiyye) Sosyalizm.

itdirseği: Göz kapağında çıkan sivilce, arpacık.

itudâl: (*Ar.*) 1. Aşırı olmama durumu, ılımlılık, ölçülülük.

itikât: (*Ar.*) İnanma, inanç.

izinname: (*Ar. izn + Far. name*) 1. Bırakma veya çıkarma kâğıdı. 2. Bir nikâhın kıyılması için kadı tarafından verilen izin kâğıdı.

J

gorjet: (*Fr. georgette*) Bürümcük görünüşlü, çok bükümlü, genellikle pamuk iplikleri ile dokunmuş bir kumaş.

K

kabazurna: Bir çeşit zurna.

kabzetmek: (*Ar. kabz + T. etmek*) Almak, ele geçirmek.

kabzımal (kâbız-ı mâl): Sebze ve meyve alım satımıyla uğraşan esnaf.

kadana: Köpeklerin boğazına takılan dişli halka, çivili tasma.

kadem: (*Ar.*) Ayak.

kademli: Uğurlu.

kadırğa: (*Rum.*) Hem yelken hem kürekle yol alan, özellikle Akdeniz'de kullanılmış bir savaş gemisi:

kadîd: (*Ar.*) 1. Güneşte veya hafif alevde kurutulmuş et. 2. İskelet. 3. Çok zayıf.

kadim: (*Ar.*) Başlangıcı olmayan, eski, ezeli.

kadir: (*Ar.* kadr) 1. Değer, kıymet, itibar. 2. Gök biliminde bir yıldızın parlaklık bakımından bulunduğu basamak.

kadirşinas: (*Ar.* kadir + *Far.* şinas) Değerbilir, iyilikbilir.

kadit: (*Ar.*) 1. Güneşte veya hafif alevde kurutulmuş et. 2. İskelet. 3. Çok zayıf.

kadrini bilmek: Gereken değeri vermek, kıymetini bilmek, takdir etmek.

kaftan kafa: (*Ar.*) Bir uçtan bir uca anlamında bir deyim.

kâfur: (*Ar.*) Hindistan bölgesinde defneye benzer bir küçük ağacın zamkından elde edilen pek beyaz ve güzel, sert kokulu bir madde. Kâfur ağacından elde edilen, hekimlikte kullanılan, beyaz ve yarı saydam, kolaylıkla parçalanan, güzel kokulu bir madde.

kâgir: (*Far.* kârgîr < *Erm.*) Taş veya tuğladan apılmış yapı.

kâğıtçıbaşı: Osmanlı Devleti'nin kâğıt ve kırtasiye ihtiyacını sağlamakla görevli kimse.

kaknem: 1. Çirkin, huysuz. 2. Kuru, sıska.

kakule: (*Ar.* kākulle) 1. Zencefilgillerden, Hindistan, Endonezya, Seylân gibi sıcak iklimlerde yetişen ıtırılı otsu bitki. 2. Bu bitkinin bahar gibi kullanılan, bazı ilaç ve parfümlere giren karabibere benzer tohumu.

kakum: Etçiller (Carnivora) takımının, sansargiller (Mustelidae) familyasından, 30 cm kadar uzunlukta, 10 cm kadar kuyruğu olan, kuyruğunun ucu kara renkli, kürkü çok değerli, Avrupa, Asya ve Kuzey Amerika'da yaşayan bir tür. Sansar.

kalafat: (*Rum.*) Geminin kaplama tahtaları arasını üstüğü ile doldurup ziftleyerek su geçirmez duruma getirme işi.

kalafatçı: 1. Gemi ve kayıklarda kalafatlama işini yapan kimse. 2. Kalafat yapan veya satan kimse.

kalafatî: Alt kısmına nispetle üstü geniş ve yüksek, çuhadan yapılmış, dilimli, giyenin mevkiine göre al, mor, yeşil, sarı ve deve tüyü renklerinde yeniçeri başlığı.

kalantor: (*İt.* galantuomo) Gösterişi seven, varlıklı kimse.

kalbî: (*Ar.*) Kalbe özgü, kalple ilgili.

kalbur: (*Ar.* girbāl < *Lat.* corbula) İri taneli maddeleri elemeye yarayan, tahta bir çembere gerilmiş delikli deri veya kafes kafes telden ibaret alet.

kallab (kallâb): (*Ar.*) Kalıptan kalıba giren, dolandırıcı, düzenbaz, hilekâr, kalpazan, sahte para basan.

kallâvî: (*Ar.*) Vezir ve sadrazamların giydikleri bir çeşit kavuk.

kaltaban: (*Far.*) Namussuz, yalancı, hilebaz, korkak kimse.

kalyon: (*İt.* galion) Yelkenle ve kürekle yol alan savaş gemilerinin en büyüğü.

kalyoncu: 1. Kalyon eri. 2. Deniz eri.

kâm: (*Far.*) 1. Dilek. 2. Zevk, mutluluk, tat.

kamer: (*Ar.*) Ay.

kamet getirmek: (*Ar.*) Namaza kalkılması için “kad kâmeti’s-salâ” diyerek ezan okumak.

kampana: (*İt.* campana) Çan.

kâmûs: (*Ar.*) 1. Deniz, okyanus. 2. Sözlük, lügat kitabı.

kancabaş: Başlı kancaya benzer biçimde olan, altı veya sekiz çift kürekle çekilen, dar, uzun bir çeşit kayık.

kâne: (*Ar.*) “oldu, husûle geldi” manasına bazı terkiplere katılır (Mâşâllah Kâne: Allah’ın istediği oldu, husûle geldi.).

kâni: (*Ar.*) 1. Kanaat eden, fazlasını istemeyen. 2. İnanmış, kanmış.

kantarlı: *argo* Çok ağır.

kantaron: (*Rum.*) 1. Kızılkantarongillerden, hekimlikte kullanılan, sarı çiçekli, acı köklü, küçük bir bitki (*Gentiana lutea*). 2. Birleşikgillerden, sarı, mavi, kırmızı çiçekli türleri bulunan otsu bir bitki.

kaparoz: *argo* Yolsuzca veya zorla elde edilen mal.

kaput: (*Fr.* capote) Asker paltosu.

kâr: (*Far.*) Din dışı musikinin en büyük sanatlı eserleri için kullanılan bir söz.

karabatak: Perde ayaklılardan, dünyanın her tarafındaki deniz ve göl kıyılarında yaşayan, dalarak avladığı balıklarla beslenen, kuvvetli ve sivri gagalı, siyaha yakın renkli deniz kuşu.

karabina: (*İt.* carabina) Namlusu genellikle yivli, kısa ve hafif bir tüfek.

karaka: (*Fr.* caraque) Portekizliler tarafından 16. yüzyılda kullanılmış, iki sıra topu olan gemiler.

karakoncolos: (*Yun.* kalikantsaros) 1. Çocukları korkutmak için icat edilmiş hayali yaratık, cadı, vampir. 2. Çok çirkin, çok sevimsiz, esmer kimse.

karakullukçu: Yeniçeri ocağı bölük ve ortalarında odaları ve odaya gelen konukların ayakkabılarını temizlemek, yemek kaplarını yıkamak ve benzeri işler görmekle yükümlü er.

karamürsel: Osmanlıların Marmara Denizi'nde ilk kez işlettikleri gemi.

karavel: (*Fr.* caravelle) Çift motorlu bir uçak türü.

kargı: 1. Sert ağaçtan yapılmış, ucu sivri ve demirli, uzun bir sıruk şeklindeki eski bir savaş aleti, büyük ve uzun mızrak. 2. Kamış.

karina: (*İt.* carena) 1. Gemi omurgası. 2. Gemi teknesinin su içinde kalan bölümü.

kasara: (*İt.* cassero) Güverte üzerindeki kare biçimindeki kamara.

kasatura: (*Bulg.* kostur-kostura, *Sırp.* kustura) Belde taşınan ve gerektiğinde süngü gibi tüfek namlusunun ucuna takılan bir nevi düz bıçak.

kasavele: Gemi yelken ve tenteleri ile personele ait çamaşırların kurutulması için pruva gönderi ile geri tarafındaki bir yere gerilen halat.

kasır: (*Ar.*) Köşk.

kasideci: 1. Kaside yazan şair. 2. Birine yaranmak amacıyla aşırı övgüde bulunan kimse.

kastanyola: (*İt.* castagnola) Akan gemi zincirini sıkarak durdurmak için kullanılan, güverte locasının altına konmuş, hareketli demir kol.

katakulli: (*Fr.* fait accompli'den) Yalan dolan, oyun, tuzak, düzen.

kâtibî: (*Ar.*) Tülbendi kavuğun arka tarafından düz olarak dolamak, ön tarafında kavuğun ön kısmını alınıla tülbent arasında üçgen şeklinde bir açıklık bırakacak tarzda çaprazlama kavuşturmak suretiyle sarılan bir sarık şekli.

katran: (*Ar.*) Organik maddelerden kuru damıtma yoluyla elde edilen, sıvı yağ kıvamında, kara renkte, ağır, is kokulu, suda erimeyen bir madde.

kav: Ağaçların gövdesinde veya dallarında yetişen bir tür mantardan elde edilen ve çabuk tutuşan, süngerimsi madde.

kavanço: (*İt.* cangia) Yelkeni bir bordadan öbür bordaya geçirme.

kavas: (*Ar.*) 1. Elçilik veya konsolosluklarda görev yapan hizmetli. 2. Banka, patrikhane, otel vb. yerlerde hizmetli veya koruma görevlisi. 3. Elçilik ve konsolosluklarda koruma görevlisi.

kavasbaşı: Yasakçı

kavela: (*İt.* caviglia) Halatların dikişlerinde kullanılan demir veya ağaç kama.

kavs: (*Ar.*) 1. Yay. 2. Güneş etrafındaki on iki burçtan birinin adı.

kaynana zırlıtısı: Sapının etrafında çevrildikçe ses çıkaran bir çocuk oyuncuğu.

kazâen: (*Ar.*) Kaza ile, istemeden.

kebabe: (*Ar.*) Karabibere benzer baharat tanesi.

kebere: (*Lat.*) Gebre otu.

kebir: (*Ar.*) Büyük, ulu.

kepire: (*Ar.*) 1. Büyük, ulu. 2. Çocukluktan çıkmış genç. 3. Yaşça büyük, yaşlı. 4. Büyük günah.

kefere: (*Ar.*) 1. Kâfirler. 2. Müslüman olmayan unsurlar.

kehribar: (*Far.*) 1. Süs eşyası yapımında kullanılan, açık sarıdan kıızıla kadar türlü renklerde, yarı saydam, kolay kırılır ve bir yere hızlıca sürtüldüğünde hafif cisimleri kendine çeken, fosilleşmiş reçine, samankapan, kılkapan. 2. Bu reçineden yapılmış.

kekez: 1. Kekeme, peltek. 2. Kötü huylu, sapık erkek.

kelam: (*Ar.*) 1. Söz. 2. Söyleyiş biçimi, söyleme.

kemânî: (*Far.*) Alaturka müzikte keman çalan kimse.

kemere: (*Rum.*) Gemi güvertesinin enine konmuş kirişlerinden her biri.

kemha: (*Far.*) Bir çeşit ipek kumaş.

kendir: 1. Kenevir. 2. Kenevirden yapılmış.

kepenek: Kebe denen en kalın keçeden dövülerek yapılmış kolsuz çoban üstlüğü.

kerevet: (*Yun.*) Üzerine şilte serilerek yatmaya veya oturmaya yarayan, tah-tadan seki, sedir, peyke.

kerime: (*Ar.*) Kız evlat.

keriz: (*Çingenece* keres) [Farklı dillerden gelen bu iki kelime zamanla birbirine karıştırılmıştır] *argo* 1. Çalgılı, sazlı sözlü eğlence, göbek havası kabîlinden bir çeşit çalgılı oyun ve oyunun havası. 2. Kumar. 3. Kolay aldatılan saf kimse, bilhassa kumar uyuncusu.

kerkenez: Kartalgillerden, leşle beslenen, 35 santimetre uzunluğunda, kızılımsı tüyleri olan bir kuş.

kerkmek: Sapık amaçla birisinin arkasına değmek, sürtünmek.

kerrat cetveli: Birden ona kadar rakamların başta ve öndeki hanelere yazılıp karşılıklarına ikisinin çarpımından ortaya çıkan ve toplam yüz haneye ayrılmış bulunan cetvel.

kerte: (*İt.* quarta) 1. Gemilerde dört ana yöndeki rüzgârın (kible, yıldız, batı, doğu) aralarından esen rüzgârların yönünü göstermek üzere pusula kadranının ayrılmış olduğu otuz iki kısımdan her biri. 2. Ayak denen uzunluk ölçüsünün küsurlarından biri. 3. Derece, mertebe, radde.

kerteriz: (*Yun.* karatarise) 1. Denizcilikte bir yerin nerede bulunduğunu pusula ile ölçme. 2. Balıkçıların denizde sığılıkları belirlemek için kullandıkları işaretlerin bütünü.

kesafet: (*Ar.*) 1. Çokluk, sıklık. 2. Yoğunluk. 3. Saydam olmama durumu, bulanıklık.

ketenpere: *argo* Dolandırıcılık.

kethüda: (*Far.*) Zenginlerin ve devlet adamlarının buyruğunda çalışan ve onların birtakım işlerini gören kişi.

kıblenuma: (*Ar.* kible + *Far.* nüma) Kibleyi göstermeye veya belirlemeye yarayan alet, pusula, kible-nâme.

kıçtankara: Baştan demirleyen, kıçtan da halatlarla kıyıya bağlanan gemi.

kılağı: Taş üzerinde bilenen bir kesici aracın keskin yüzüne yapışan ve aracın iyi kesebilmesi için, yağlanmış yumuşak taşla kaldırılması gereken çok ince çelik parçaları.

kılbaz: (*T.* kıl + *Far.* -baz) Dalkavuk.

kılınc yumurtası: Kılıç yapımında kullanılan has çelik.

kıptî: (*Ar.*) 1. Mısır halkından olan kimse. 2. Çingene.

kıraat etmek: (*Ar.*) *Kur'an*'ı belli kural ve işaretlere göre okumak.

kırantâ: (*İt.* quaranta) 1. Saçları ağarmaya başlamış (erkek). 2. İlerlemiş yaşına rağmen bakımlı, özenli (erkek). 3. Kırlaşmış (saç, sakal).

kırba: (*Ar.*) Sakaların içinde su taşıdıkları ağzı dar, altı geniş, deriden yapılmış kap, su kabı, matara.

kıyam: (*Ar.*) 1. İslam inancına göre, ölümden sonra yeniden dirilip ayağa kalkma. 2. Namazda ayakta durma. 3. Ayağa kalkma, ayakta durma. 4. Bir işe girişme, kalkışma, teşebbüs etme.

kinematik: (*Fr.* cinématique) Fizikte cisimlerin hareketlerini yörünge, hız ve ivme vb. konular bakımından inceleyen mekanik kolu, sinematik.

kiriş: Ok yayının iki ucu arasına gerilen esnek bağ.

kirman: Elde yün eğirmeye yarayan alet, başlı iğ, öreke.

kisedâr: (*Far.*) Para hesabını tutan, parayı toplayan kimse, vekilharç.

kisnis (kişniş): İçinde bir kişniş tanesi bulunan ufacık şeker.

kispet: (*Ar.* kisvet) Yağlı güreşte pehlivanların giydikleri, belden baldıra kadar uzanan, dar paçalı meşin pantolon.

klefteci: (*Yun.* kleptês) *argo* 1. Hırsız. 2. Dolandırıcı.

koçak: 1. Kabadayı, yiğit, yürekli. 2. Eli açık, cömert. 3. İşbilen, becerikli. 4. Yüce gönüllü. 5. Konuksever. 6. Gösterişçi, cakalı. 7. Esirgemez.

koçu: (*Mac.* kocsi) Dört tekerlekli, üstü oda gibi kapalı binek arabası.

kolomborne (kolomborna): (*İt.* colovrina) Demir gülle atan bir top türü.

kolt (colt): Samuel Colt tarafından 1847'de ABD'nin Connecticut eyaletinde kurulmuş silah üretim şirketi. Üretilen silahlara verilen genel ad.

kolyoz: (*Rum.*) Uskumrugillerden, uzunluğu 30-35 santimetre olan, Akdeniz ve Karadeniz'de yaşayan bir balık türü.

kondansatör: (*Fr.* condensateur) Fizikte içinde akımsız elektrik yükü biriktirilen cihaz, yoğunlaş, meksefe.

konç: Ayağa giyilen şeylerde ayak bileğinden baldıra doğru olan bölüm.

konçerto: (*İt.* concerto) Batı mûsikisinde orkestra eşliğinde bir veya birkaç çalgı için yazılmış mûsikî eseri.

kontrpuan: (*Fr.* contre-point) Çeşitli melodileri birbirine uydurma sanatı.

kopil: (*Yun.* kopeli) *argo* 1. Arsız çocuk, sokak çocuğu. 2. Piç, göbel.

kopuk: 1. Kopmuş olan. 2. İşsiz güçsüz, parasız pulsuz, serseri kimse.

kozmoğraf: (*Fr.* cosmographie) Yerküre ve yıldızların yapısını inceleyen bilim dalıyla uğraşan kişi.

köçek: 1. Kadın kılığına girerek oynayan erkek. 2. Ağırbaşlı olmayan, hoppa, çok hareketli kimse. 2. Ocağa yeni girmiş yeniçeri.

köçekçe: Mûsikîmizde, köçek denilen kimselerin oyun ve raksı için raksın seyrine uygun usûllerle bestelenmiş kıvrak saz eseri veya sözlü eser.

köftehor: (*Far.* küfte “köfte” + *Far.* hor “yiyen”) 1. Sevgiyle karışık tatlı bir sitem ve azarlama sözü. 2. Şarlatan, yüzsüz.

kös: (*Far.*) Savaşlarda, alaylarda at, deve veya araba üzerinde taşınan ve işaret vermek için kullanılan büyük davul.

köszen: (*Far.* kös + *Far.* zen) Kös çalan kimse.

kreşendo: (*İt.* crescendo) Çalgıların giderek daha yüksek ses verecek biçimde çalınma durumu.

kubur: (*Moğ.* kobür) 1. Abdesthane deliğini lağıma bağlayan boru. 2. Boru biçiminde içi boş kap. 3. Kubur tabanca. 4. Eskiden kalem ve kalemtırış, kâğıt makası vb. yazı malzemelerini koymaya mahsus, fildişi, bağa veya mukavvadan içi boş, dar ve uzun silindri şeklinde kap.

kuburluk: Tabanca kılıfı.

kudüm: (*Ar.*) Mehter takımlarında ve tekkelerde kullanılmış olan, metal kâseli, küçük iki davuldan oluşmuş usul vurma aracı.

kudümzen: (*Ar.* kudüm + *Far.* zen) Kudüm çalan.

kûfi: (*Far.*) Arap yazısının X. yüzyıla kadar Mushaf yazmakta ve daha sonraları mimari eserlerin kitabe ve tezyînâtında kullanılan, dik ve köşeli çizgilerden meydana gelmiş bir şekli.

kukumav: (*Rum.*) Baykuşgiller takımının, baykuşgiller familyasından, Türkiye’de her mevsim görülen, seyrek ağaçlı tarlalarda, meyve bahçelerinde, açık ormanlarda, yarı çöl ve kayalık bölgelerde yaşayan, böcek, küçük memeli, bazen de kuş, sürüngen ve kurbağalarla beslenen yerli bir kuş.

kulaklı: Sapının ucunda kulak biçiminde iki geniş çatalı bulunan bir çeşit yatağan.

kulampara: (*Ar.* gulâm “oğlan” + bâre “dost”) Homoseksüel aktif erkek, lûtî, oğlancı, gulâmpâre.

kulluk akçesi: Osmanlı topraklarında mülkiyeti devlete ait olan araziden her sene alınan vergi.

kumkuma: (*Ar.*) Kötü, olumsuz bir özelliği kendinde fazlasıyla toplayan kimse, olay, olgu veya yer.

kumpas: Pergel, pusula.

kun (kûn): (*Far.*) Kıç, kuyruk sokumu bölgesi.

kûsî: (*Far.*) Kös çalan kimse.

kut: 1. Mutluluk. 2. İlahî bir kaynaktan gelen rahmet, bereket.

kutnî: (*Ar.*) 1. Pamuğa özgü, pamukla ilgili. 2. Pamuktan yapıma. 3. İpek karışığı pamukla yapılmış renkli entarilik.

kuzine: (*İt. cucina*) Gemilerde yemek pişirilen yer.

küffar: (*Ar.*) Kâfirler, hak dinini inkâr edenler.

kükürt çiçeği: Kükürt buharının birdenbire soğutulmasıyla elde edilen kükürt.

külahçı: Hilekâr, dolandırıcı.

külhan: (*Far.*) Hamamları ısıtan, hamamın altında bulunan kapalı ve geniş ocak, cehennemlik.

külhani: (*Far.*) 1. Külhanbeyi, kabadayı, serseri, hayta. 2. Hafif sövgü anlamı taşıyan bir okşama sözü.

külliyeye: (*Ar.*) Büyük bir cami ve etrafında onunla birlikte yapılmış olan medrese, türbe, hastane, aşhane, mektep, kütüphane, çarşı, han, hamam, çeşme, sebil vb. binaların hepsine verilen isim, manzûme.

künde: (*Far.* künde) Suçluların ayağına bağlanan demir halka, köstek.

künder: Gönder.

küpeşte: (*Rum.*) Gemide güverte hizasında ıskarmoz bağlarına tutturulan dikmelerin dış yüzlerine kaplanan kaplamaların oluşturduğu siper, borda kaplamalarının en üstü, güverteden yukarı kalan bölüm, korkuluk.

küpleme: Karında su birikmesi sebebiyle oluşan, şişmeyle beliren hastalık.

L

lâalettayîn: (*Ar.*) Gelişigüzel, sıra gözetmeksizin, ayırım yapmadan.

labunya: Kunduracılıkta ayakkabıya cila vurmakta kullanılan araç.

lağımıcı ocağı: Osmanlı ordusunda düşmana karşı lağım açmak, düşman lağımclarını körletmek, ordunun geçeceği köprüleri tamir etmek ve yeni köprüler yapmakla görevli olan teşkilat.

lağımıcıbaşı: Lağımıcı ocağının başı durumunda olan yeniçeri zabiti.

lâhûrî: (*Far.*) Hindistan'ın Lahor şehrinde dokunan çok makbul şal kumaşı.

lâhza: (*Ar.*) Zamanın bölünemeyecek kadar kısa bir parçası, an.

lakerda: (*Rum.*) Palamut, torik vb. balıklardan dilim dilim kesilerek yapılan salamura.

lalettâyin: (*Ar.*) 1. Gelişigüzel. 2. Sıradan.

lalezar: (*Far.*) Lale yetiştirilen yer, lale bahçesi.

lapacı: 1. Vücutça toplu ve iri olmasına rağmen direnci az olan. 2. Yorgun, bitmiş tükenmiş.

laşka: (*İt. lasca*) Denizcilikte genel olarak yükü azaltma emri, işi.

latif: (*Ar.*) Yumuşak, hoş, ince bir güzelliği olan.

latifeperdaz: (*Ar. latife + Far. perdaz*) Şakacı, latife yapan.

lava: (*İt.*) Herhangi bir yere yanaşmış filikanın kürek çekmeksizin ilerlemesi için verilen buyruk.

lenduha: Çok iri ve kaba.

lenger: (*Far.*) 1. Yayvan ve kenarları geniş, büyük bakır kap. 2. Bu kabın alabileceği miktarda olan.

levazımat: (*Ar.*) 1. Gerekenler, lazım olan şeyler. 2. Askerî araç gereçlerin tümü.

levent: (*Far. levend*) 1. Osmanlı donanmasında ve kıyılarında görev yapan asker sınıfı. 2. Uzun. 3. Boylu boslu, yakışıklı (kimse).

levh: (*Ar.*) 1. Levha, yassı, düz, üzerine resim, yazı gibi şeyler yazılabilen nesne. 2. Kutsal yazgı belgesi.

leyden şişesi:

lezâ: Cehennem, dumansız ve katıksız ateş.

livata: (*Ar.*) Oğlancılık.

loça: (*İt. occhio*) Gemilerin baş bodoslamalarının her iki yanında, çıpayı içine alabilen ve güverteye açılan demir zincirin geçtiği delik.

lombar: (*İt.* romball) Gemi bordalarına, küpeştelere açılan dörtgen biçiminde delik.

lonca: (*İt.* loggia) Belli bir iş kolunda usta, kalfa ve çırakları içine alan dernek, korporasyon.

longa: (*İt.* longo) Türk müziğinde yörük özellik taşıyan oyun havası.

lostromo: (*İt.* nostromo) Ticaret gemilerinde tayfaların başı.

lûti: 1. Ahlâksızlığı ile ün yapmış olan Lut kavmine mensup kişi. 2. Oğlancısı, eş cinsel.

lüle: (*Far.*) Tütün çubuğu, pipo, nargile vb.nin ucuna takılan, tütün konulan yuva:

M

madrabaz: (*Far.*) 1. Hayvan, balık, sebze, meyve vb. yiyecekleri yerinden getirerek toptan satan kimse. 2. Hile yapan, hileci.

mafsal: (*Ar.*) Eklem.

Magrib: (*Ar.*) Garb, batı tarafında olan memleketler; Afrika'nın Mısır ötesindeki şimal (kuzey) kısmı, İspanya, Portekiz.

mağfiret: (*Ar.*) Bağışlama.

mahbubperest: (*Ar.* mahbûb + *Far.* perest) Oğlancısı, erkek seven.

mahdum: (*Ar.*) Erkek evlat, oğul.

mahfaza: (*Ar.* hıfz "korumak, saklamak"tan) Saklanmak ve korunmak istenen bir nesnenin içine konduğu kutu.

mahfil: (*Ar.*) 1. Toplantı yeri. 2. Toplanmış kimseler. 3. Camilerde parmaklıkla ayrılmış yüksek yer.

mâhir: 1. Becerikli, yetenekli. 2. Uzman, işini iyi bilen, usta.

mahlas: (*Ar.*) 1. Halâs olunacak yer, kurtulacak yer. 2. Bir kimsenin ikinci adı. 3. Eskiden şairlerin şiirlerinde kullandıkları ad.

mahmuz: (*Ar.* mihmâz) Çizmenin, potinin arkasına takılan ve binek hayvanlarını dürtüp hızlandırmaya yarayan demir veya çelik parça.

maiyet: (*Ar.*) 1. Birlikte bulunma, beraberlik, arkadaşlık, refakat. 2. Bir amirin emri altında olma, emrinde çalışma. 3. Yüksek mevkideki bir kimsenin emri altında veya beraberinde bulunanların bütünü.

majör: (*Fr.* majeur) Bir makam, bir akort veya bir aralığın oluşma biçimi.

makame: (*Ar.*) 1. Cennet. 2. Toplantı, meclis, cemiyet, encümen. 3. Bir toplulukta, bir mecliste yapılan konuşma, nutuk. 4. Sohbet yazısı, makale, hikâye.

maksem: Osmanlı döneminde bentlerden gelen suları evlere, çeşmelere, hammamlara dağıtmak için lüleli havuz ve tekneleri olan üstü örtülü su haznesi binası.

makûs: (*Ar.*) 1. Ters çevrilmiş, baş aşağı getirilmiş. 2. Uğursuz, kötü.

Mâlikü'l Mülk: (*Ar.* mâlik + *Ar.* mülk) Allah.

mamur: (*Ar.*) Bayındır, şenlikli.

mandar: (*Rum.*) Gemilerde küçük makara.

manga: (*Alm.*) Savaş gemilerinde deniz erlerinin yattığı koğuş.

mangır: 1. Bakırdan yapılmış, iki buçuk para değerinde sikke. 2. Nargile lülesine konulmak için kömür tozundan yapılan, çabuk tutuşur, tavla pulu biçiminde bir çeşit yakacak. 3. *argo* Para.

manifatura: (*İt.* manifattura) Fabrika işi kumaş, bez vb. her çeşit dokuma.

manivela: (*İt.* manovella) 1. Bir ucunun bağlı bulunduğu bir nokta çevresinde dönen kol. 2. Kaldıraç.

mano: (*İt.*) *argo* Kumar oynatan kişinin kazançtan aldığı pay.

mantilya: Serenleri direk ve çubuklara asmak ve serenleri güverteye paralel tutmak için seren cundalarından direğe alınan halatlar. Buldukları direk ve çubukların isimleri ile anılırlar.

manyeto: (*Fr.* magnéto) İçinde mıknatıslı demir bulunan elektrik üreteci.

mapa: (*İt.* mappa) 1. Ucu halkalı cıvata. 2. Gemi içini aydınlatmaya yarayan, içinde zeytinyağı bulunan siperli fener.

mapamundi: Dünya haritası.

mâr: (*Far.*) Yılan.

marinel: Usta denizci.

marsipet: Serenden belli aralıklarla sarkıtılmış kısa halatların ucuna bağlanmış, seren boyunca uzanan ve gabyarların yelken toplarken üzerinde durdukları halat.

martaloz (martoloz): (*Yun.* armatolos) 1. Silahlı adam, kır serdarı, muhafız. 2. Osmanlı Devleti'nde XV. – XIX. yüzyıllar arasında çoğunlukla Hıristiyan tebaadan oluşturulan ve Rumeli'de ordunun geri hizmetlerinde güvenliği sağlama vb. iş-

lerde kullanılan askerî bir teşekkül. 3. Eskiden Tuna nehrinde korsanlık yapanlara verilen ad, Tuna korsanı.

martaval: *argo* Yalan, uydurma söz, palavra.

masat: (*Ar.*) Bıçak bilemeye yarayan çelikten, çubuk biçiminde araç.

masif: (*Fr.* massif) Herhangi bir ağaçtan veya madenden yapılmış olup içinde boşluk olmayan, kütle hâlinde bulunan, kaplama olmayan, som.

maslahat: (*Ar.*) 1. İş, önemli iş, mesele. 2. *argo* Erkeklik organı.

mastori (mastor-mastur): (*Yun.* mastór) *argo* Uyuşturucu veya içki ile çok sarhoş olmuş kimse.

matafora: (*İt.* metifore) Sandalları asmaya yarayan ve gemilerin bordalarında bulunan dikme.

matbah-ı âmire: (*Ar.* matbah + *Ar.* âmire) Saray mutfağı.

matbah-ı şerif: Mevlevî tekkelerinde yemek pişirilen ve bir dervişin ilk terbiye edildiği yer.

matrakuka: Erkek cinsel organı.

maval: (*Ar.* mevvâl'den) 1. Çöl Arapları'na mahsus bir şarkı okuyuş tarzı, bir çeşit uzun hava. 2. *argo* Asılsız, uydurma, anlamsız ve can sıkıcı söz, yalan, martaval.

mayistra: Tek olarak kullanıldığında grandi ana direği üzerine açılan kare yelken.

maymuncuk: Kilitleri anahtar kullanmadan açmaya yarayan, madenden yapılmış ince uzun ve eğri uçlu basit alet.

mayna: (*İt.* maina) 1. Yelken indirme. 2. "İndir" anlamında kullanılan bir seslenme sözü.

maytaba almak: Birini alay ve eğlence konusu yapıp onunla eğlenmek, alaya, matrağa, gırgıra almak.

mazbata: (*Ar.*) 1. Bir toplantıda yapılan müzakereleri, alınan kararları tespit için yazılan ve toplantıya katılanlar tarafından imzalanan belge, tutanak, zabıt. 2. İstek veya şikayette bulunmak üzere birden çok kimse tarafından imzalanarak resmî bir makama sunulan yazı, çok imzalı dilekçe, mahzar.

mazhar: (*Ar.*) 1. Bir şeyin ortaya çıktığı, görüldüğü yer veya kimse. 2. Bir iyiliğe erişmiş, erişen (kimse).

mebun: (Ar.) İbnelik hastalığına tutulmuş olan, ibne.

meclûp: (Ar.) Tutkun.

meczup: (Ar.) 1. Tanrı aşkıyla aklını yitirmiş kimse. 2. Aklını yitirmiş kimse, deli.

meç: (Fr. mèche) Süngü gibi yalnız batırılarak yaralamaya yarayan, kısa, düz ve ensiz kılıç.

meftun: (Ar.) Tutkun, gönül vermiş, vurgun.

mekr: (Ar.) Hile, düzen.

mekruh: (Ar.) 1. İslam dininde, dinî bakımdan yasaklanmadığı hâlde yapılmaması istenen. 2. İğrenç, tiksindirici.

menâzır: (Ar.) Manzaralar.

mendebur: (Far.) Sümsük, sünepe, pis, iğrenç.

menfaatperest: (Ar. menfaat + Far. perest) Çıkarıcı.

menhûs: (Ar.) Uğursuz.

menkıbe: (Ar.) 1. Din büyüklerinin veya tarihe geçmiş ünlü kimselerin yaşamları ve olağanüstü davranışlarıyla ilgili hikâye. 2. Olağanüstü olaylarla ilgili anlatı. 3. Hikâye.

merih: (Ar.) Mars.

mermersâhî: (Ar. Mermer + Far. şah + Ar. -i) Tülbent ile patiska arasında ince bir tür pamuklu kumaş.

mersiye: (Ar.) Ağıt.

mertebanî: Büyük bakır kap.

mesned: (Ar.) Dayanak.

mest: (Ar.) Üzerine mesh edilebilen, kısa konçlu, hafif ve yumuşak bir tür ayakkabı.

meşin: (Far.) 1. İşlenmiş koyun derisi. 2. Bu deriden yapılan.

meşk: (Ar.) 1. Bir öğretmenin, aynısını yazmaları için öğrencilerine verdiği yazı örneği. 2. Yazı veya müzikte alışmak ve öğrenmek için yapılan çalışma, el alıştırtması. 3. Yazı veya müzik dersi.

meşum: (Ar.) Uğursuz.

metelik: (Fr. métallique) 1. Çeyrek kuruş, on para değerinde demir para. 2. Çok az para.

meteliksiz: Parasız, yoksul, züğürt.

metris: (*Ar.* mitrās'ın çoğulu metārīs'ten) Savaşta, askerlerin arkasına geçerek hem korundukları hem de düşmana ateş ettikleri toprak siper, geçici tabya.

metruk: (*Ar.*) 1. Bırakılıp gidilmiş, kendi hâline bırakılmış, terk edilmiş. 2. Kullanılmaktan vazgeçilmiş, kullanılmayan, battal.

meva: (*Ar.*) 1. Sığınacak yer, makam, yurt, mesken. 2. Cennet.

mevlevihane: (*Ar.* mevlevi + *Far.* hane) Mevlevî tekkesi.

mevsuka: (*Ar.*) Belgelenmiş.

meydanîye: Puanlı ya da çiçekli sarı bir kumaş.

meyus: (*Ar.*) 1. Üzgün. 2. Karamsar.

meyyit: 1. Ölmüş insan, ölü. 2. Yıkanıp kefenlenmemiş insan ölüsü.

mezâlim: (*Ar.*) Zulümler, haksızlıklar, kıyımlar.

mezat: (*Ar.*) 1. Açık artırma ile satış. 2. Açık artırma ile satış yapılan yer.

mezkur: (*Ar.*) Adı anılan, sözü geçen, zikredilen.

mezüro (mezura): (*İt.* misura) Daha çok terziler tarafından ölçü almakta kullanılan ve genellikle boyu bir buçuk metre olan, muşambadan yapılmış şerit metre, mezür, mezro.

mıhlamak: Mıhla tutturmak, çakmak, çivilemek.

mıknatısiyet: (*Ar.*) Mıknatıslık özelliği, çekicilik.

mızraklı ilmihal: (*Ar.*) İslam dininin temel esaslarını öğreten ve kapak yazısında mızrak şekilleri bulunduğu için bu ismi alan ilmihal kitabı.

mızrâp: (*Ar.*) Fildişi, bağa, boynuz, kiraz ağacı gibi sert şeylerden yapılan ve telli sazları çalmakta kullanılan küçük alet, tezene, zahme.

miço: (*İt.* mozzo) 1. Gemilerde çalışan küçük yaştaki tayfa yamağı. 2. Meyhaneci çırağı.

mihanikî: (*Ar.*) Düşünmeden, ölçülerek değil de yalnızca alışkanlığın verdiği kolaylıkla veya yalnız kasların hareketiyle yapılan (iş, hareket vb.).

mihenk: (*Ar.* mihekk) Üzerine sürtülen altının ayarını ölçmeye yarayan kuvars cinsinden sert taş, mihenk taşı.

mihrâp: (*Ar.*) Cami, mescit vb. yerlerde Kâbe yönünü gösteren, duvarda bulunan ve imama ayrılmış olan oyuk veya girintili yer.

miklep: Eski ciltlerde sol kapak üzerinde bulunan ve ön tarafı örten bölüme verilen ad.

mil: (*Fr.* mille) Karada 1609, denizde 1852 metre olarak kabul edilen bir uzaklık ölçü birimi.

minelaşk (min’el-aşk): (*Ar.*) Aşk yüzünden.

minelgaraib (min’el-garaib): (*Ar.*) Garip şaşılacak şey.

minkale: (*Ar.*) İletki.

miskal: Antik çağlarda da bilinen, Tanrı Pan’a adanmış bir sazdır. Vergilius 7 borulu, Theocritus de 9 borulu olduğunu yazarlarsa da borularının sayısı bugün 22dir. Böylece, üç oktavlık bir ses sahasını kapsar (Fonton, 2008: 167).

miskalî: Miskal çalan kimse.

misket: (*Fr.* muscat) Mis üzümünden yapılan şarap.

miyâma: Kare yelkenlerin serenine bağlanan miyama yakalarını sağlamlaştırmak için yelken bezi üzerine dikilen ensiz bez.

mizan: (*Ar.*) 1. Terazî. 2. Tartı, ölçü aleti. 3. Ölçü.

mizana: (*İt.* mezana) Üç veya daha çok direği bulunan yelkenli gemilerde arka direk.

morile: Ahşap bir teknede açılan deliği geçici olarak tıkamakta kullanılan ağaç takoz.

mucip: (*Ar.*) 1. Gerektiren, lâzım kılan. 2. Neden, sebep.

muganni: (*Ar.*) Şarkıcı.

muğbeçe: (*Far.* muğ + *Far.* beçe “çocuk”) 1. Mecûsî tapınaklarında görevli olan çocuk. 2. Şarap dağıtan kimse, meyhaneci çırağı.

mûhâl: (*Ar.*) Olamaz, olmaz, olmayacak, olması, gerçekleşmesi olanaksız.

muhasara: (*Ar.*) Kale, şehir, kasaba vb. bir yerin yahut bir birliğin etrafını askerle çevirip giriş çıkış ve ikmal yollarını kesme, kuşatma.

muhayyel: (*Ar.*) Hayal gücüyle yaratılan, hayal edilen.

muhayyer: (*Ar.*) Türk müziğinde bir makam.

muhayyile: (*Ar.*) Hayal gücü.

muhib: (*Ar.*) Seven, sevgi besleyen, dost.

muhkem: (*Ar.*) 1. Dayanıklı, güçlü duruma getirilmiş, sağlamlaştırılmış, sağlam, kuvvetli, metin. 2. Anlamı kesin ve açık olan, başka türlü anlaşılmasına imkân

bulunmayan (söz, yazı, hüküm vb.). 3. Anlamı kesin ve açık olan (ayet). 4. İyice, adamakıllı, sağlamca.

muhlis: (Ar.) 1. Katkısız, halis. 2. İçten, samimi, dost canlısı.

muhteris: (Ar.) Hırslı.

muhzir: (Ar.) İlgililerin mahkemede bulunmalarını sağlayan görevli.

mukabele: (Ar.) Karşılık verme, karşılama, karşılık.

mukadderat: (Ar.) Ezelde Allah tarafından belirlenip takdir edildiği için meydana gelmesi kaçınılmaz ve karşı konulmaz olan şeyler, başa gelecekler, alın yazısı, yazgı, kader.

mukaddesat: (Ar.) Mukaddes bilinen, mukaddes olan şeyler, kutsal şeyler.

mukataa (mukâta'a): Ekili tarlanın belli bir ücret karşılığında bir başkasına verilmesi. Ekili arsa veya tarla için verilen vergi.

mukavemet: (Ar.) 1. Dayanma, karşı durma, karşı koyma, dayanırlık. 2. Fizikte direnç.

mumcu: Yeniçeri Ocağı'nda çavuşlardan sonra gelen küçük zabitlerin bir kısmı hakkında kullanılan tabir.

mumhane: (Far.) Mumların yapıldığı yer.

muntazaman: (Ar.) Düzgün ve düzenli bir biçimde, muntazam olarak.

murassâ: (Ar.) Değerli taşlarla bezenmiş, cevahirle süslenmiş.

murdar: (Far.) 1. Kirli, pis. 2. Cinsel birleşmeden sonra yıkanmamış (kimse). 3. Dinî kurallara uygun olarak kesilmemiş olan (hayvan).

mushaf: (Ar.) Aslında türlü sayfalardan oluşan kitap anlamı taşıyan, sonradan *Kur'an* anlamına kullanılan bir terim.

musikişinas: (Ar.) Müzikle uğraşan.

mutemet (mûtemet): (Ar.) 1. İnanılır, güvenilir, emin (kimse). 2. Dairelerde, büyük iş yerlerinde maaş, yolluk vb. para işleriyle görevli olan memur.

mutrib: (Ar.) 1. Bir mûsikî aleti çalan kimse, sâzende. 2. İlâhî, gazel, şarkı vb. okuyan kimse, hânende. 3. Mevlevîhanelerde ayin sırasında neyzen, kudümzen, ayinhan vb.nin birlikte mûsikî icrâ ettikleri yer. 4. Bu yerde bulunan mûsikîşinas topluluğu.

mutrîban: (Ar.) Çalgı çalanlar, çalgıcılar.

muvaqqit: Vakitleri, özellikle namaz saatlerini ayarlayan kimse.

muvaazî: (Ar.) Paralel.

muylu: 1. Başka bir parça için dönme eksenini görevini yapan, silindir biçiminde parça. 2. Bir milin yatağında dönmesini sağlayan bölüm. 3. Bir top namlusunun iki yanına tutturulan miller.

muzır: (Ar.) 1. Sağlığı bozan. 2. Zararlı. 3. Yaramaz, cinsel gelişmeye zararlı. 4. Her şeyi bozan, karıştıran (çocuk).

mübeyyiz: (Ar.) Tebyiz eden, yazıyı müsveddeden temize çeken.

mücâhid: (Ar.) Kutsal ülküler uğruna savaşan kimse, alperen.

mücefi: (Ar.) 1. İçi boş olan. 2. Topun içindeki boşluk.

mücrimin: (Ar.) Suçlular.

müjdecibaşılık: Osmanlı Devleti döneminde hacıların güvenlikle ve esenlikle hac görevini yerine getirdiklerine dair "mekke şerifi"nin mektubu ile kadı ilamlarını İstanbul'a ulaştıran ve Sultanahmet Camii'nde padişaha sunan peyk, surre alayında sultanın mektubunu Mekke Şerifi'ne götürmekle görevli kişi, Surre'nin dağıtım yapıldıktan sonra Mekke şerifinin teşekkür ve dua mektubu, müjdecibaşı aracılığı ile padişaha iletilirdi.

mühmelât: (Ar.) 1. Birakılmış, terk olunmuş şeyler. 2. Anlamsız, saçma şeyler.

mükerrem: (Ar.) Saygı değer, hürmete layık, yüce, aziz, muhterem (Mekke-i mükerreme: Yüce, aziz Mekke şehri).

mülâzım: Çavuş ile yüzbaşı arasında bir unvan.

mülakkap: (Ar.) Lakaplanmış, lakaplı.

mülebbes: (Ar.) 1. (Elbise için) Giyilmiş. 2. Karışık, iltibaslı.

müneccimbaşı: (Ar.) Osmanlılar'da ilm-i nücum (yıldızların ilmi) ile uğraşan kişilerin başı olarak görev yapan kişi.

münevver: (Ar.) 1. Aydın kimse. 2. Aydınlatılmış.

münfelik: İnfilâk eden, saçılan, yayılan, romanda silah adı.

münzevi: (Ar.) Topluluktan kaçan, yalnız başına kalmayı seven.

mürdesenk: (Far. murde + seng) Doğal kurşun oksit.

mürettip: (Ar. murettib) 1. Dizgici. 2. Düzenleyen, hazırlayan, sıraya koyan.

mürselin: (Ar.) 1. İrsal olunmuşlar, gönderilmişler. 2. Resul, peygamberler.

müsademe: (Ar.) 1. Silahlı iki grup arasındaki kısa çatışma, çarpışma. 2. Bir geminin diğer bir gemiye çarpması.

müsevvid: (Ar.) Resmi dairelerde müsvedde yazılar kaleme alan kâtip.

müskirât: (Ar.) Sarhoş eden şeyler, alkollü içkiler.

müstağrak: (Ar.) İnsanın başını döndüren, hayrette bırakan.

müstahzar: (Ar.) Kullanıma hazır duruma getirilmiş, hazırlanmış.

müstehzi: (Ar.) İstihza eden, biriyle eğlenen, herkesle eğlenmek âdetinde olan.

müsterih: (Ar.) Bütün kaygılardan kurtulup gönlü rahata kavuşan, içi rahat olan.

müşkülpesent: (Ar. müşkil + Far. -pesend) 1. Güçbeğenir. 2. Bir işi yapmamak için türlü bahaneler uyduran.

müşteri: (Ar.) Jüpiter.

mütebahhir: (Ar.) 1. Geniş, derin bilgisi olan. 2. Dumanlanan, tütsülenen.

mütefekkir: (Ar.) Düşünür.

müteharrik: (Ar.) 1. Yer değiştirebilen, hareketli, devingen. 2. İşleyen, çalışır durumda olan.

mütehasıs: (Ar.) Uzman.

mütenâzır: (Ar.) Simetrik.

müteşebbis: (Ar.) 1. Bir işe girişen, kalkışan, teşebbüs eden (kimse). 2. Girişken, girgin (kimse). 3. Teşebbüs yeteneğini diğer üretim faktörleriyle birleştirerek mal ve hizmet üreten, bunu yaparken de kâr veya zarar riskine katlanan kişi.

müteveffa: (Ar.) Ölmüş, ölü (kimse).

mütevelli: (Ar.) Bir vakfın yönetimi kendisine verilmiş olan kimse.

müzekker: (Ar.) Eril, erkek, er.

müzmin: (Ar. muzmin) Kronik.

N

nahs: (Ar.) 1. Uğursuzluk. 2. Çirkin, berbat. 3. Talihsiz, bahtsız, şanssız.

nâib: (Ar.) 1. Birinin yerine geçen. 2. Kadı. 3. Nöbet bekleyen.

naim: (Ar.) 1. Cennet. 2. Nimete eren kimse. 3. Nimet, refah, bolluk içinde yaşama.

nakdî: (Ar.) Parasal.

nâkılan: (*Ar.*) Nakil edenler.

nakkare: (*Ar.* nakkār “def çalan”) 1. Elle ve daha çok iki küçük değnekle çalınan ve zurnaya refakat eden, basık dümbelek şeklindeki vurmali saz. 2. Eskiden Türk savaş mûsikîsinde kullanılan vurmali saz, küçük davul.

nakkarezen: (*Ar.* nakkare + *Far.* zen) Nakkare çalan kimse.

nakkaş: (*Ar.*) 1. Yapıların duvar ve tavanlarına süslemeler yapan usta, bezekçi. 2. Nakışçı.

namenüvis: (*Far.*) Bâbıâlfî’de nâme-i hümayunları kaleme alan dîvan kâtibi.

nâmübârek: (*Far.* nâ- “olmayan, değil” + mübârek) Mübarek olmayan.

nâmutenâhî: (*Far.* nâ- + *Ar.* mûtenâhî) 1. Sonsuz, ucu bucağı olmayan. 2. Sonsuz, ucu bucağı olmayan bir biçimde.

namzet: (*Far.*) 1. Aday. 2. Sözlü, yavuklu.

nane ruhu: Nane yapraklarından çıkarılan esans.

nâr: (*Ar.*) 1. Ateş, od. 2. Cehennem. 3. Ateş gibi akan duygu.

narh: (*Far.*) Tüketiciyi korumak amacıyla, özellikle temel ihtiyaç maddeleri için resmî makamlarca belirlenen ve her yerde geçerli olan fiyat.

Nâsıra: Aşağı Celile bölgesinde tarihi bir kasaba. Modern İsrail’in kuzeyindedir. *İncil*’lerde Meryem ve kocası Yusuf’un memleketi olarak geçer. İsa’nın çocukluğunun geçtiği yerdir ve Hıristiyanlıktaki en önemli hac merkezlerinden birisidir.

nâtır: Bahçıvan, hamam uşağı, tellâk.

navlun: (*Rum.*) 1. Bir yerden başka yere ulaştırmak için gemiye alınan eşyanın bütünü. 2. Taşıyıcı tarafından, gemisinde taşınacak yük için istenen ücret.

nazari: (*Ar.*) Kuramsal.

nazenin: (*Far.*) 1. Cilveli, nazlı. 2. Narin, ince yapılı. 3. Şımarık, nazlı yetiştirilmiş.

nâzil: (*Ar.*) 1. İnen, inmiş. 2. Konaklayan.

necâset: (*Ar.*) 1. Pislik. 2. Dışkı.

necat: (*Ar.*) Kurtulma, kurtuluş, halâs.

nefaset: (*Ar.*) 1. Nefis olma durumu. 2. Kıymetli olma durumu.

nefir: (*Ar.*) Türk mûsikîsinde iki asırdan beri terkedilmiş bir nefesli sazdır.

neft: (*Far.*) 1. Organik maddelerin ayrışmasından oluşan tutuşur sıvıların birçoğu. 2. Çoğunlukla boyacılıkta kullanılan, petrol türevlerinden bir çeşit mineral yağ, neft yağı.

neftî: (*Ar.*) 1. Siyaha yakın koyu yeşil. 2. Bu renkte olan.

nekkâre: Bkz. nakkare

Nemçe: (*Sırp.*) Avusturya'ya ve halkına verilen ad, Nemse.

nemed: (*Far.*) 1. Keçe. 2. Bazı tarikatlarda dervişlerin gösterişten ve süsten kaçınmalarının ifadesi olarak giydikleri kaba keçe.

nesih: (*Ar.* nesh) Özellikle Osmanlılar tarafından yazmalarda kullanılan, yumuşak, köşeleri yuvarlaklaşmış, işlek bir yazı türü.

neshî: (*Ar.*) Nesih denilen hat sanatına ilişkin.

neta etmek: Dağınık ve düzensiz bir yeri tertip ve düzene sokmak.

Neüzübillâh: (*Ar.* ne'uzu "sığınırız" + bi- + Allah) Tehlikeli, nahoş bir durum karşısında, "Allah'a sığındık, Allah korusun" anlamında kullanılır.

nevâ: (*Far.*) 1. Nağme, ahenk, ses. 2. Nasip, behre. 3. Mûsikîmizde uşşak dörtlüsüne rast beşlisi ilavesiyle meydana gelen basit makam. 4. Mûsikîmizde tiz sekizlideki "re" sesinin adı, nevâ perdesi.

nevale: (*Ar.*) Azık.

nevbet: (*Far.*) Resmî yerlerde muayyen vakitlerde çalınan davul, dümbelek gibi şeyler, bando mızıkâ.

nev-niyâz: (*Far.* nev+niyaz) 1. Derse yeni başlayan, yeni yeni öğrenmeye başlayan (çocuk). 2. Mevlevilik yoluna yeni giren ve çile süresini doldurmaya başlayan (derviş).

nezir: (*Ar.*) Adak.

nispet: (*Ar.* nisbet) Yüzü çirkin olan kimse.

niş: (*Fr.* niche) Duvar içinde bırakılan oyuk.

nişadır: (*Far.*) Amonyak.

nitrogliserin: (*Fr.* nitroglycerine) Nitrik asit içine gliserin konularak elde edilen, uçuk sarı renkte, yağ kıvamında, güçlü patlayıcı özelliği olan madde.

Nizam-ı Cedid: Üçüncü Selim zamanında Yeniçeri Ocağı'ndan ayrı olarak teşkil olunan askeri kuvvet.

nûş etmek: (*Far.* nûş + *T.* etmek) İçmek.

nümayiş: (*Far.*) 1. Gösteri. 2. Gösteriş.

O

odabaşı: 1. Yeniçeri ocağında alaylardaki selam merasimini düzenleyen ve yöneten, bölüğün düzeniyle de ilgilenen subay. 2. Padişahın en yakın adamlarından olup huzura giren, giyinip soyunmasına yardım eden, emir ve fermanlarını bildiren, işler hakkında gereken hususları padişaha arz eden enderun ağası.

oğulotu: 25-100 cm yükseklikte, çok yıllık, otsu, soluk sarı veya beyazımtırak çiçekli bir bitkidir. Yaprakları yatıştırıcı, midevi ve gaz söktürücü olarak kullanılır.

okka: (*Ar.* ükiyye) 1283 gramlık eski bir ağırlık ölçüsü birimi, kıyye.

okkalı küfür: Çok ağır, ağza alınmaz küfür.

omuzluk: Gemilerde baş ve kış bölümlerinin her bir yanı.

onmak: 1. Daha iyi bir duruma girmek, salah bulmak. 2. Eksiği kalmayıp gönül ferahlığına ermek, mutlu olmak, mesut olmak. 3. Hastalıktan, dertten kurtulmak, şifa bulmak, felah bulmak, iflah olmak.

orsa: (*İt.* orza) 1. Yelkenleri rüzgârın estiği yöne çevirmekte kullanılan, her iki taraftan yelkenin ortasına bağlanan ip. 2. Geminin rüzgâr alan yanı, rüzgâr üstü, boca veya rüzgâr altı karşıtı. 3. Geminin, rüzgârın geldiği yöne döndürülmesi.

orta: Yeniçeri Ocağında tabur.

otacı: Çeşitli bitkilerle tedavi uygulayan kişiler için halk arasında hekim veya eczacı anlamında kullanılan bir unvan.

otlakiye: (*T.* Otlak + *Ar.* -iyye) Osmanlı döneminde, devlet malı otlaklarda yayılan hayvanlardan alınan vergi.

otuzsekizlik Horzenhayger:

Ö

ötre: Arap ve Osmanlı alfabesinde, üstüne konduğu sessiz harfi o, ö, u, ü sesiyle beraber okutan hareke, zamme.

P

paçamora: Gemicilerin, peksimet kırıklarını bir kap içinde ıslatıp, üzerine yağda kavrulmuş soğan dökerek yaptıkları bir tür yemek.

palador: İnşa hâlindeki bir geminin eğrilerini tutmak için vurulan geçici kemer.

palamar: (*Rum.*) Gemileri iskele, rıhtım veya şamandıraya bağlamaya yarayan kalın halat.

palanga: (*İt.* palanco) Bir halatla makaralardan oluşturulan, ağır cisimleri kaldırmaya, sağa sola döndürmeye yarayan düzenek.

palanka: (*Mac.* palank) 1. Araları çitle örülmüş ahşap direklerin ortasına moloz taşı ve harç doldurmak suretiyle yapılmış, hendekle çevrili küçük hisar. 2. Böyle bir istihkâmla çevrili küçük kasaba.

palankete: Zincirlerle birbirine bağlı iki gülle.

palaserte: Yelkenli gemilerde güverte düzeyinde bordalardan taşınılarak yerleştirilen enli ağaç.

palavra güvertesi: (*İsp.* palabra) Genellikle posta vapurlarında üst güvertenin altındaki güverte.

paluze: (*Far.* pâlûde) Beyaz, dolgun ve titrek.

parakete: Geminin saatteki hızını anlamak için kullanılan araç.

parsa: (*Far.*) Bir izleyici topluluğu önünde yapılan gösteriden sonra toplanan para.

pasa etmek: Denizcilikte zor hava şartlarındaki ya da tehlikedeki bir tekneden, tekneyi hafifletmek için yük atılması.

pasaparola: (*İt.* passa parola) Bir birliğe verilen ve ağızdan ağıza bütün askerlere yayılan emir.

pastar: Devrim muhafızı.

pata: Denizcilikte torsolom ve borina palangalarını seren yelkenlerinin gıradın yakalarına bağlamak için, iki veya üç matafyon arasına yerleştirilen kazayağı.

patrona: (*İt.* padrona) Osmanlılarda, 1682'den sonra kullanılan, kapudane ile riyale arasında bir deniz subaylığı aşaması; mirî kalyonların ikinci kaptanı.

payanda: (*Far.* payende) Destek.

payitaht: (*Far.*) Başkent.

payzen: (*Far.*) 1. Hapsedilmiş, ayağına pranga vurulmuş. 2. Hizmetçi, uşak. 3. Esir. 4. Suçlu.

pazubent: (*Far.*) 1. Belli bir amaçla kola geçirilen enli kuşak, kolçak. 2. Kol muskası.

penciye: (*Far.* penc “beş” + yek “bir”) Tavla ve zar oyunlarında atılan zarlardan birinin beşi, diğerinin biri gösteren taraflarının üste gelmesi şeklindeki oyun sayısı, beş bir.

pencüse: (*Far.* penc “beş” + se “üç”) Tavla ve zar oyunlarında atılan zarlardan birinin beşi, diğerinin üçü gösteren taraflarının üste gelmesi şeklindeki oyun sayısı, beş üç.

pençgâh: (*Far.*) Klasik Türk müziğinde rast ve bayati dizilerinden oluşan birleşik makam.

pepe: Dudak sesleriyle başlayan kelimelerin ilk seslerini güçlükle söyleyen ve ancak birkaç kez tekrarladıktan sonra arkasını getirebilen (kimse), pepeme.

pepelemek: Pepe gibi konuşmak.

perçin: (*Far.*) İki veya daha çok levhayı birbirine bağlamak için geçirilen çivin, ezilerek baş durumuna getirilen ucu.

perdahlı: (*Far.*) Parlatılmış, perdah edilmiş.

pereme: (Yun. perama) Sandal, kayak.

perese: Duvarcıların hiza bulmak için kullandıkları ip.

perişanî kavuk: (*Far.*) Subaşı, şehir kadısının kethüdası gibi aşağı derecedeki memurların giydileri başlık.

perükâr (perukar): (*İt.* parrucchiere) Alafranga berber.

pes: (*Far.* pest) Alçak ve kalın.

peşkir: (*Far.* pîş “ön” + gîr “öne tutulan şey”) 1. Yemek yerken peçete yerine dizlerin üzerine alınan uzun bez. 2. Havlu, peçete, makrama.

peşrev: (*Far.*) Mûsikîde çoğunlukla fasılların başında çalınan dört haneli saz eseri.

pikrik asit: (*Fr.* acide picrique) Nitrik asidin anilin, ipek, yün vb. maddelere etkimesiyle elde edilen asit OH-C₆H₂(NO₂)₃.

pırasya: Dikey serenlerin rüzgarı en elverişli yönden alabilmek amacıyla düzenlenmesi.

piştov: (*Bulg.* pişçov, *İt.* pistole) Osmanlı ordusunda bir süre kullanılan, paçavrayla sıkıştırılmış barutu horozunda bulunan çakmak taşı ile ateşleyip kurşun bilileyi atan, kısa namlulu, tek atış yapılabilen bir tür tabanca.

planya: (*Rum.*) 1. Büyük marangoz rendesi. 2. Rendeleme işi yapılan motorlu marangoz tezgâhı.

porfiria: (*Yun.*) Hem biyosentezinde (diğer adıyla porfirin biyosentezi) yer alan enzimlerin doğuştan ya da kazanılmış bozukluğu ya da eksikliği sonucunda gelişen bir hastalık.

porsun: Gemilerde halat, filika, motor, direk, matafora, iskeleler, yelken, ır-gat işleri ve demirlerle ilgili işlerle yükümlü olan kişi.

portollano (portolan): (*İt.*) 14. ve 15. yüzyıl'da Avrupa'da kullanılan, kıyıları ve limanlara dair bilgiler içeren el yazması denizcilik haritaları.

posta: Denizcilikte üzerine kaplama tahtalarının (veya saçların) tespit edildiği ağaç veya maden eğriler (kaburga).

pösteki: (*Far.*) Koyun veya keçi postu.

pranga: (*İt. branca*) Ağır cezalıların ayaklarına takılan kalın zincir.

prangi: Osmanlı döneminde kullanılan bir top. Dünyanın ilk seri atışlı sahra topu 1866-1868 yılları arasında Ahmed Süreyya Emin Bey tarafından beş yüz altın mukabilinde Zeytinburnu Fabrika-i Hümayununda dökülmüştür.

prasya: (*İt. braccio*) Seren cundasının ucuna sıkıca tutturulan halat.

pruva: (*İt. prova*) Geminin veya sandalın ön tarafı, baş bölümü.

puku (puhu): Baykuşgillerden, orman, dağ ve kayalıklarda yaşayan, uzunluğu yaklaşık 65 santimetre, sırtı koyu kahverengi bir kuş türü.

pulatka: Tayfalara sezon başında verilen bir tür avans.

punt: (*İt. punto*) “Bir işi yapmak için fırsat gözetleyip en uygun zamanı bulmak” anlamına gelen “punduna getirmek” deyiminde geçer.

pupa: (*İt. popa*) Geminin arkası, kıç.

puta: 1. Nişan alınacak yer. 2. Yama, delik kısımların örülerek doldurulmuş şekli. 3. Hedef, amaç.

R

racon: (*İt. ragione*) 1. Yol, yöntem, usul. 2. Gösteriş, fiyaka.

rahevî: Türk musikisinde bir çeşit makamdır.

rahmanî: (*Ar.*) Tanrı ile ilgili, tanrısal.

rahne: (*Far.*) Gedik.

rampa etmek: Taşıtın bir yere, bir şeye veya bir başka taşıta yanaşması.

randa: (*İt.*) Gemilerin mizana direğinin gerisindeki yelken.

raptetmek: (*Ar.* rapt + *T.* etmek) Bir şeyi bir yere iliştmek, tutturmak.

rasat: (*Ar.*) Gözlem.

raspa: (*İt.*) Demir, tahta yüzeylerdeki boya, pas vb.ni çıkarma, pürüzleri gidermek amacıyla kullanılan iri dişli bir törpü.

rast: (*Far.*) 1. Mûsikîmizde rast beşlisi ve rast dörtlüsünün birleşmesinden meydana gelen, rast (sol) perdesinde karar kılan en eski ve basit makamlardan biri. 2. Mûsikîmizde orta sekizlideki irak ve düğâh perdeleri arasında yer alan, portede ikinci çizgide gösterilen “sol” sesinin adı, rast perdesi.

râvi: (*Ar.*) Rivayet yani söylenti anlatana verilen ad.

râviyân: (*Ar.*) Rivayet edenler, söyleyenler, hikâye anlatanlar.

râyîç: (*Ar.*) 1. Bir malın satış ve sürüm değeri. 2. Geçerli.

rayiha: (*Ar.*) Koku, güzel koku.

rebâb: (*Ar.*) Gövdesi Hindistan cevizi kabuğundan yapılmış uzun saplı saz.

rebâbî: (*Ar.*) 1. Rebap çalan kimse. 2. İnce, duygulu.

redingot: (*Fr.* redingote) Arkası yırtmaçlı, etekleri uzun, çift sıra düğmeli, resmî erkek ceketi.

reisületibba (reisü-l-etıbbâ): Saray doktoru, hekimbaşı.

reisül-küttab: (*Ar.* reis + *Ar.* küttâb) Eskiden Osmanlı hariciye vekillerinin ünvanı.

remil: (*Ar.* reml) Kumda birtakım çizgiler çizerek fala bakma.

resital: (*Fr.* récital) 1. Tek bir sanatçının tek bir çalgı ile verdiği konser. 2. Oyuncunun tek başına gösterdiği başarılı etkinlik.

revâk: (*Ar.*) Üstü örtülü, önü açık yer, sundurma.

revnak: (*Ar.*) Parlaklık, göz alıcılık.

revolver: (*Fr.*) Altıpatlar.

rîh: (*Ar.*) Yel, rüzgâr.

rihtegân: Topçu ustaları, top döken sanatkârlar.

riyaset-i cumhur: (*Ar.*) Cumhurbaşkanlığı.

riyazat (riyaziyyat): (*Ar.*) Matematik bilgisi.

riziko: (*İt.* risico) Zarara uğrama tehlikesi, risk.

roda: (*İt.*) Yöntemine uygun düzgün sarılmış halat yumağı.

ront: Çocukların hazırladığı müzikal gösteri.

rubu tahtası: (Ar.) Eski rasathanelerde kullanılan astronomi aletidir. “Kuadrant” da denilen bu alet bir dairenin çeyreği şeklinde olup gök cisimlerinin veya yüksekliği ölçülecek bina, kule gibi bir objenin eğim açısını ölçmek için kullanılır. Alet düşey düzlemde tutularak bir kenarı üzerinde gözleme düzeni ile hedefe bakılmakta ve daire merkezinden aşağıya doğru sarkan bir çekülün bölümlenmedeki değeri okunmaktadır.

rûznamçe: (Far. ruz + namçe) Osmanlı Devleti’nde defterdarlıkta günlük hadiselerin yazıldığı küçük defter.

rükû: (Ar.) 1. Öne doğru eğilme. 2. *din b.* Namazda elleri dizlere dayayıp öne doğru eğilme.

S

sabık: (Ar.) Geçen, önceki, eski.

sabite: (Ar.) 1. Bir formülde geçen ve önceden belirlenmiş bulunan değişmez nicelik. 2. Değişmeyen, kımıldamayan. 3. Kanıtlanmış, anlaşılmış.

sadak: (Moğ. sagadak) Torba veya kutu şeklinde ok kılıfı, okluk, tirkeş.

sadır: (Ar. sadr) 1. Göğüs, sine. 2. Yürek, kalp.

safdil: (Ar. saf + Far. dil) Kolayca aldatılan, saf (kimse).

safra: (İt. sabura) 1. Gemileri ve her boyda deniz aracını dengede tutmak, istenilen su düzeyine kadar batırabilmek için dip bölümlerine konulan ağırlık, balast. 2. Bazı balık ağlarının alt tarafına takılan, ağın su içinde kalmasını sağlayan ağırlık, balast.

sağrı: 1. Hayvanın ve özellikle atın beliyle kuyruğu arasındaki dolgun yuvarlak kısım. 2. Hayvanın bu kısmından çıkan kalın deri. 3. Kasaplık hayvanlarda böbrek bölgesindeki filato vb. etleri kapsayan kemikli et.

sah: Doğru veya yanlışsız anlamında, resmî yazıların kenarına veya sayfa yanlarına konulan kısaltma biçiminde onay işareti, onaylama, tasdik etme.

sahâbe: (Ar.) Hz. Muhammed’in sohbetinde bulunmuş olan Müslümanlar, sahâbiler.

sahanlık: (Ar.) Binaların ve taşıtların kapılarının önünde, merdivenlerin başında veya ortasında bırakılan genişçe yer.

sahtiyan: (Far.) Tabaklanarak boyanmış ve cilalanmış genellikle keçi derisi.

saîr: (*Ar.*) 1. Ateş, yakıcı ateş. 2. Tamu, cehennem.

sakar: (*Ar.*) Cehennem ateşi, cehennem.

sakındırık: Baş giysilerinde çene bağı.

sakır sakır: Aralıksız, sürekli.

sakil: (*Ar.*) 1. Ağır. 2. Sıkıntı veren, sıkıntılı. 3. Çirkin, kaba, uyumsuz. 4. Türk müziğinde bir usul.

saksoncubaşı (seksoncubaşı): Yeniçeri Ocağı ortalarından 71. ortanın kumandanına verilen ad.

salâh: (*Ar.*) 1. İyi duruma gelme, düzelme, iyileşme, iyi olma. 2. Doğruluktan, dürüstlükten ayrılmama, dinin yasakladığı şeylerden kaçınma. 3. Barış, rahatlık ve huzur içinde olma, sulh.

salahiyet: (*Ar.*) Yetki.

saldırma: Kadınların şakaklarına sarkıttıkları süs altını.

salib: (*Ar.*) Haç.

salimen: (*Ar.*) Sağ ve esen olarak, hiçbir kötü durumla karşılaşmadan.

sallapati: 1. Düşünmeden ve saygısızca davranan. 2. Özensiz, dikkatsiz ve kaba saba yapılmış.

sallasırt: Sırtına almak, yüklenmek.

salname (sâl-nâme): Osmanlı devletinin yayımlamış olduğu resmî yıllıklar.

salta: (*Yun.* saltamarka) 1. Yakasız, iliksiz, kolları bolca bir tür kısa ceket. 2. Eskiden giyilen bir tür kollu cepken. 3. Önceleri bilhassa gemiciler tarafından giyildiği ve Venediklilerin bir üstlüğünden alındığı, adının da bu beldenin ve eski Venedik Cumhuriyetinin koruyucusu Saint-Marc'ın adından geldiği söylenir (Koçu: 1969, s. 201).

salta: (*İt.* salto) 1. Ön ayaklarını kaldırıp arka ayakları üzerinde durma. 2. Bir kimsenin karşısında emre hazır durumda beklemek.

salvo: (*İt.*) 1. Yaylım ateşi. 2. Yoğun bir biçimde yapılan atak.

salya: Kullanılacak veya kullanıldıktan sonra artan halatların güverte üzerine sıra sıra uzunlamasına yatırılması.

sancak: 1. Bayrak, liva. 2. Çoğunlukla askerî birliklere verilen yazı işlemeli, kenarları saçaklı ve gönderli bayrak. 3. Gemilerin sağ yanı.

sanduka: (*Ar.*) Mezarın üzerine yerleştirilmiş, tabut büyüklüğünde tahta veya mermer sandık.

sanemperver: (*Ar.* sanem + *Far.* perver) Puta tapan.

sânî: (*Ar.*) İkinci.

santur: (*Far.*) Kanuna benzeyen, tokmaklarla çalınan bir tür telli çalgı.

santurî: Santur müzik aletini çalan kimse.

sapiens: (*Lat.*) Akıllı, bilge.

saraç: (*Ar.* serrâc) 1. Koşum ve eyer takımları yapan veya satan kimse. 2. Koşum ve eyer takımlarını işleyen ve süsleyen kimse. 3. Deri, muşamba vb.nden bavul, çanta yapan kimse.

sarrafiye: (*Ar.* sarrafiyye) Sarrafin altın bozma, değiştirme vb. işler için üstelik olarak aldığı para, sarraflık hakkı.

savatlamak: Gümüş üstüne kurşunla kara nakışlar işlemek.

savlo: (*İt.*) Sancak çekmekte, işaret kaldırmakta kullanılan bir veya bir buçuk burgata ölçüsündeki ince halat.

sâzende: (*Far.*) Sazcı.

sebaye dü (sebâ yü dü): (*Far.*) Zar oyununda iki ile üç.

sefâret: Elçilik, elçinin görevi, yabancı bir devlet nezdinde bulunan sefirin unvanı, sıfatı ve yeri.

sefe: (*İng.* Cepheus, Cep) Bir takımyıldızının adı.

sefih: (*Ar.*) 1. Malını düşüncesizce harcayıp israf edecek derecede zevk ve sefahata düşkün olan (kimse). 2. Basit, bayağı, adi. 3. Malını nereye harcadığını bil-meyecek kadar aptal olan, akılsız, kuş beyinli (kimse).

segâh: (*Far.*) Klasik Türk müziğinde si perdesi ve bu perdedeki makam.

seğirdim: Top atıldığında kundağın geri tepmesi.

seğirtmek: Sıçrayarak yakın bir yere doğru koşmak.

selam ağası: (*Ar.*) Padişah, sadrazam ve bazı vezirlerin maiyetinde bulunan, teşrifatçılıkla ve onlar adına selam alıp vermekle görevli kimse.

selviçe: (*İt.* servizi) Gemi armasında bulunan oynak halat.

semâhâne: (*Ar.* semâ + *Far.* hâne) 1. Mevlevî tekkelerinde semâ için ayrılmış geniş yer. 2. Tekkelerde zikir ve mukâbelenin yapıldığı yer.

semâ'î: Bestelenen ve bir kıt'adan oluşan şarkı.

serâser: (*Far.*) Boydan telli olan bir tür kumaş.

seraylakçı: Osmanlı döneminde teknelerin denize açılacakları zaman altı aylığına toplanan ücretli aylakçıların başında olan kişi.

serbaz: (*Far.*) Yürekli, yiğit, korkusuz (kimse).

serdengeçti: (*Far.* ser “baş” + *Türk.* geç-) 1. Canını esrigemeyen, kendini feda etmekten çekinmeyen kimse, fedai. 2. Yeniçeri ordusunda düşman saflarına yalnız kılıç dalmak veya kuşatılmış bir kaleye girmek için gönüllü yazılan fedai, dalkılıç.

serdümen: (*Far.* der + *İt.* timone) 1. Dümen kullanmakla görevli bilgili ve deneyimli tayfa. 2. *ask.* Savaş gemilerinde çavuştan yüksek bir aşamada bulunan er.

seren: Yelkenli gemilerde üzerine dört köşe yelken açmak ve işaret kaldırmak için direğe yatay olarak bağlanan gönder.

Seretan: (*Ar.*) Yengeç burcu.

serkeş: (*Far.*) Kafa tutan, başkaldıran.

serpuş: (*Far.*) Başlık.

setre: (*Ar.*) Düz yakalı, önü ilikli bir tür ceket.

Sevilla: İspanya'nın güneybatı kesiminde Endülüs özerk bölgesinin merkezi ve en büyük şehridir.

seyyare: (*Ar.*) Gezegen.

seyyid: (*Ar.*) 1. Bir topluluğun ileri gelen kişisi. 2. Hz. Muhammed'in soyundan olan kimse.

seyyide: (*Ar.*) Saygın, muhterem kadın.

sığırtmaç: Sığır çobanı.

sırça: 1. Cam. 2. Camdan yapılmış.

sırık hammalı: Bir sırığa veya iki sırık arasına asılmış yükü, sırık uçlarını omuzlarına almak suretiyle ikili veya dörtlü olarak taşıyan hamallardan her biri.

sikke: (*Ar.*) 1. Madeni para. 2. Madeni paralara vurulan damga. 3. Mevlevîlerin başlarına giydikleri, 25-30 santim boyunda, silindir şeklinde, dövme keçeden yapılmış, bal rengi veya beyaz külah, Mevlevî külahı.

silistre: Gemilerde selamlama yapılırken ve bayrak göndere çekilirken çalınan düdüğü.

simsar: (*Ar.*) Komisyoncu.

simurg: (*Far.*) Eski İnan efsanelerinde Kaf dağında duran anka kuşu veya masal kuşu.

sinameki: (*Ar.*) Mızımız, sevimsiz, başkalarıyla ilişki kurmayan kimse.

sinekeman: Yedi teli olan bir tür keman.

sintine: (*İt.* sentina) Geminin içinde en alt bölüm.

sitâre: (*Far.*) 1. Yıldız. 2. Talih, baht, kader.

siya: (*Rum.*) Kürekleri tersine kullanarak sandalı geriye yürütme.

siyakât: (*Ar.*) Kûfiye benzer, satırları dar, harfleri noktasız olarak yazılan, Osmanlı Türklerine özgü bir tür resmî yazıya verilen ad.

sofyân: Türk müziğinde bir makam.

soğurmak: Bir enerjiyi, bir akışkanı içine çekmek ve tutmak, emerek içine almak.

somaki: (*Ar.*) 1. Bir kimsenin egemenliğini tanıma. 2. Osmanlı Devleti'nde padişah öldüğünde tahta geçecek oğlunun devlet yönetimindeki etkili gruplarca kabul edilip onaylanması.

somat: 1. Sıra sıra konmuş yemek sofrası. 2. Ziyafet.

sorguç: Padişahın ve vezirlerin başlıklarına takılan tüy ya da püskül biçimindeki süs.

söve: 1. Kapı ve pencerenin yerleştiği kasa, çerçeve. 2. Avlu kapısının iki yanına konan uzun taşlar.

subaşı: 1. Şehirlerin güvenlik işlerine bakan görevlilerin başı. 2. Acemi ocaklarında küçük aşamalı subay. 3. Osmanlılarda kapıkulu süvarileri arasından, savaş zamanı güvenlik işlerine bakmak, barış zamanı da vergi toplamak işleri için ayrılan kimse. 4. Rumeli'de çiftlik kâhyası.

suğa (suga): Denizcilikte vira edip sıkıştırmak.

sultanîyegâh: (*Ar.* sultanî + *Far.* yegâh) Klasik Türk müziği makamlarından biri.

sunturlu: Yaman, adamakıllı, dehşetli.

supap: (*Fr.* soupape) 1. Su, hava vb. akışkan maddelerin tek yönde akmasını sağlayan parça. 2. Bir elektrik devresinde akımın sadece bir yönde geçmesini sağlayan düzenek.

sûr: (*Ar.*) 1. Büyük boynuzdan boru. 2. Kıyamet gününde Hz. İsrail'in üfle-yeceği boru.

surre alayı: Hac zamanlarında padişah tarafından Mekke ve Medine'ye her yıl gönderilen para ve benzeri değerli eşyayı yerlerine götürmekle görevli kabile.

susta: (*Rum.*) Emniyet yayı.

sutre: Örtü, perde.

süfela: (*Ar.*) Sefiller.

süflî: (*Ar.*) 1. Aşağı, aşağılık, bayağı, adi. 2. Kılıksız, pis kılıklı, hırpani.

süfuf: (*Ar.*) Toz biçiminde hazırlanan bir grup ilaca verilen ad.

sülüs: (*Ar. sulus*) Altı çeşit yazıdan (aklâm-ı sitte) genellikle ağzı 3 milimetre genişliğindeki kâğıtla yazılan; kıta, beyit, kaside ve Mushaf yazımında çok işlenmiş en eski bir yazı türü.

sülyen: Boyacılıkta pastan koruyucu ve astar olarak kullanılan, kırmızı renkli toz hâlindeki kurşun oksitlerin karışımı boya, sülügen.

sümbüle: (*Ar. sunbule*) Klasik Türk müziğinde bir makam.

sümün: (*Ar. sumun*) 1. Sekizde bir. 2. Osmanlı Devleti'nde XVII. yüzyılda tedavül eden ufak paralara verilen isim. 3. Eskiden "kâmil" denilen büyük boydaki kâğıdın sekize bölünmesiyle elde edilen kâğıt. 4. Bu boy kâğıttan meydana gelen el yazması kitap.

sünbüle: (*Ar.*) Türk müziğinde bir makam.

sündüs: (*Ar. sundus*) İpin yanı sıra altın ve gümüş tellerle dokunan, kaftan ve giysi dikiminde kullanılan bir tür ipekli kumaş.

sürûr: (*Ar.*) Sevinç.

Ş

şaban: (*Ar.*) Arabî aylarının sekizincisi, ramazandan önce gelen ay.

şahadetname: (*Ar. şehâdet + Far. nâme*) 1. Diploma. 2. Belge, rapor.

şâhbâz: (*Far.*) 2. Çevik ve becerikli. 3. Yiğit, kahraman, mert (kimse).

şâhi: Zarbazan denilen topun en büyük türü.

şahika: (*Ar.*) 1. Doruk, zirve. 2. En üst derece.

şakird: (*Far.*) Öğrenci, çırak, yamak.

şalopa: (*İt. scaloppa*) Eskiden kullanılmış iki direkli küçük tekne.

şalupa: (*İt. scialuppa*) Küçük bir gemi gibi kullanılabilen büyük sandal.

şamandıra: (*Rum.* simadura) 1. Halkalarına tekne bağlamak için limanda demirlenmiş olan, içi boş, her yanı kapalı, çoğunlukla metalden yapılan fiçı vb., yüzer top. 2. Denizde yol göstermeye, bir tehlikeyi veya geçiş yolunu haber vermeye yarayan yüzer cisim. 3. Kapama düzenini sağlayan, metal veya plastikten yapılmış, suda yüzen top. 4. Kandilde fitili tutmak için yağda yüzen telli mantar düzeni.

şap: (*Ar.* şebb) Nişadıra benzer buruk bir tadı olan, alkali minerallerin, amonyum, demir, alüminyum, krom gibi metallerin sulfatlarından meydana gelen antiseptik madde.

şarapnel: (*Fr.* shrapnel) Patladığında etrafa küçük parçalar saçan bir tür top mermisi.

şarkiyat: (*Ar.*) Doğu bilimi, oryantalizm.

şarteyn: (*Ar.*) Hamel burcundaki iki yıldızın adı.

şayia: (*Ar.*) Yayılmış haber, yaygın söylenti.

şeddeli eşsek: Çok kaba ve yeteneksiz kimse.

şehlevent: (*Far.*) Leventlerin şahı, boylu boslu, canlı, yakışıklı erkek.

şems: (*Ar.*) Güneş.

şerare: (*Ar.*) Kıvılcım.

şeş: (*Far.*) Altı.

şeşgâh: (*Far.*) Türk müziğinde bir makam.

şeşhane: (*Fars.*) 1. Namlusunda altı yiv bulunan tüfek veya top. 2. Metinlerde durak yerlerine konan, altı köşeli, nokta şeklindeki tezhip motifi. 3. Altı köşeli.

şeşiyek (şeş ü yek): (*Far.* şeş “altı” + yek “bir”) Zar oyununda altı ile bir.

şevval: (*Ar.*) Hicri takvime göre ramazandan sonra gelen ay, bayram ayı.

şeytintersi: 1. Maydanozgillerden, Orta Asya’da ve Akdeniz ülkelerinde yetişen, kalın köklü, sarı çiçekli, pis kokulu bitki, baldırgan. 2. Bu bitkiden elde edilen ve hekimlikte kullanılan reçineli zamk.

şifreli bas: 1600-1800 yılları arasında Avrupa müziğinde kullanılmış eşlik tekniği.

şirpençe: (*Far.* şir + pence) Deri altı hücre dokusunun ve yağ bezlerinin iltihaplanmasından oluşan, genişlediğinde çok tehlikeli olabilen, stafilokokların sebep olduğu bir kan çıbanı, kızılıyara, aslanpençesi.

şitarî: 1. Söz kesmede anaya armağan edilen kumaş. 2. Alacalı bir çeşit ipek kumaş. 3. Akli karalı, yollu kumaş.

şivekâr: (*Far.*) Nazlı, cilveli, edalı.

şövale: (*Fr.* Chevalet) Ressam sehпасı.

şövalye yüzüğü: Kaşı kalın ve köşeli bir çeşit yüzük.

şua: (*Ar.*) Işın.

şurb (şürb): (*Ar.*) İçme, içilme.

T

taam etmek: Yemek yemek.

tabâbet: (*Ar.*) 1. Tıp. 2. Tıp bilgisi.

tab'an: (*Ar.* tab' + -an) 1. Huy bakımından. 2. Yaradılıştan.

tabansız: Yüreksiz, ödle.

tafsilatlı: (*Ar.*) Ayrıntılı.

tağşiş: (*Ar.*) 1. Bir şeyin içine başka bir madde karıştırma, katıştırma. 2. Ayarını düşürmek.

tahakkuk etmek: Gerçekleşmek.

taharet: (*Ar.*) 1. Temiz olma, temizlik. 2. İslam şeriatına göre, ibadetten önce vücudu ve giyecekleri namaza engel olan kirlere ve pisliklere arındırmak şeklindeki temizlik. 3. abdest bozduktan sonra temizlenme.

tahayyül: (*Ar.*) Hayalde canlandırma.

tahdit: (*Ar.*) Sınırlama, çevreleme, çevresini daraltma.

tahkim: (*Ar.*) Kuvvetlendirme, sağlamlaştırma.

tahmîşçi: (*Ar.*) Kuru kahveci.

tahnit: (*Ar.* hinât "ölü kefenine saçılan kâfur vb. şeyler") 1. Bozulmaması için iç organlarını çıkararak ölüyü ilaçlama. 2. Omurgalı hayvanları aslına benzer şekilde saklamak amacıyla içini boşaltıp derisini tel bir iskelet üzerine geçirerek ilaçlamak suretiyle yapılan işlem. 3. Bir cismin dayanıklılığını arttırmak için belli bir usule göre ilaçlama.

tahtelbahir (tahtü'l-bahr): Denizaltı gemisi.

tahvil: (*Ar.*) 1. Devletin veya özel bir kuruluşun ödünç para almak için çıkarıldığı, değişik dönemlerde belirli oranlarda faiz getiren yazılı senet. 2. Değiştirme, çevirme, döndürme, dönüştürme.

taife: (*Ar.*) 1. Bölük, takım, güruh. 2. Kavim, kabile. 3. Tayfa, geni işçisi.

takdîs: (*Ar.*) Kutsal sayma, kutsama.

Taklamakan: Çin'deki en büyük kum çölü.

takoz: (*Rum.*) 1. Bir eşyanın altına kıpırdamadan dik durması için yerleştirilen ağaç kama, kıskı. 2. Bir taşıtın kaymaması, kımıldamaması için tekerlekleri altına yerleştirilen tahta, plastik vb. engel. 3. Çivi çakmak için duvarın içine yerleştirilen ağaç parçası. 4. Kızıaktaki geminin, üstünde oturduğu ağaçlardan her biri.

taksîm: (*Ar.*) Mûsikîmizde faslın başında ya da ortasında bir tek çalgı tarafından belli bir usûle ve besteye bağlı olmaksızın içten geldiği gibi doğaçlama olarak çalınan parça.

taksimât: (*Ar.*) 1. Bölüntüler. 2. Bölme, bölüştürme işleri.

takvâ: (*Ar.*) 1. Allah korkusu ile günahlardan kaçınma. 2. Allah aşkı ile bir köşeye çekilip kendisini dine adama.

talâk-ı selâse: (*Ar.* talâk + *Ar.* selâse) Şeriat hukukunun kabul ettiği "üçten dokuza boş ol!" sözü ile gerçekleşen boşanma.

tâlîk: (*Ar.*) 1. Arap alfabesinde geliştirilen, yatık olarak yazılan yazı türlerinden biri. 2. Bu tür yazı ile yazılmış.

talimar: (*İt.* tagliamare) Baş bodoslamasından omurgaya kadar uzanan, cıvadra donanımına desteklik etmek amacıyla konulan ekleme.

talimli: (*Ar.*) 1. Talim görmüş, eğitilmiş. 2. Alışık, eli yatkın.

tambur: (*Ar.* tanbūr < *Far.* tenbūr) Klasik mûsikîmizin başlıca çalgılarından biri olan, yay ve mızrapla çalınan, ince uzun sapı perdeli, yuvarlak karınlı, telli çalgı.

tamburî: (*Ar.*) Tambur çalan kimse.

tâmmât: (*Ar.*) Kıyamet.

tâmme: (*Ar.*) Âfet, felaket.

tapa: (*İt.* tappo) 1. Şişe gibi dar delikleri tıkamaya yarayan mantar, cam, tahta veya plastikten tıkaç, tıpa. 2. Top mermisinin ucuna takılan ve mermi atıldıktan sonra patlamasını sağlayan ayarlı başlık.

taraça: (*İt.* terrazza) Teras.

tarama: 1. Balık yumurtası ile yapılan bir tür meze. 2. Sazan balığının havyarı.

tarazlanmış: Kumaşın üzeri tel tel ipliklerle kaplanmış, iplikleri kabarmış.

tarraka: (*Ar.*) Gürültü, patırtı.

tarumar: (*Far.* tār̄mār) Perişan, karmakarışık, darmadağınık

tashif: (*Ar.*) 1. Yazıda veya kıraatta hata. 2. Yanlış yazma.

taşillaşmak: 1. Taşıl durumuna gelmek, fosilleşmek. 2. Düşünme gücünü yitirmek.

taşmektep: Eskiden beş yaşına gelmiş çocukların gönderildiği, medrese gibi taştan yapılmış mahalle mektebi.

tavlon: Gemilerin üst güvertesinden itibaren beşinci kat güvertesine denir.

tayın: (*Ar.*) 1. Asker azığı. 2. Asker ekmeği. 3. Savaş veya seferberlik dönemlerinde vatandaşlara karneyle dağıtılan ekmek.

tebelleş: İstenmediği hâlde, birinden veya bir yerden ayrılmayan, gitmeyen, musallat olan.

teber: (*Far.*) 1. Balta. 2. Bazı dervişlerin taşıdıkları sapı uzun, keskisi ayça biçiminde, küçük ve hafif balta. 3. Meşin kesmek için kullanılan araç.

tecelli: (*Ar.*) 1. Belirme, görünme, ortaya çıkma, zuhur etme, meydana çıkma. 2. Tanrı'nın insanlarda ve doğada görünmesi. 3. Alın yazısı, kader.

tecessüm: (*Ar.*) 1. Boyut kazanma, cisimlenme. 2. Görünmeye başlama, belirme. 3. Göz önüne gelme, canlanma.

tecessüs: (*Ar.*) 1. Belli etmeden kendini ilgilendirmeyen şeyleri öğrenmeye çalışma. 2. Merakını gidermeye çalışma, görme, anlama merakı.

tegannî: (*Ar.*) Şarkı söyleme.

tekmil: (*Ar.*) 1. Tamamlama, bitirme. 2. Bütün, tam. 3. Eksiksiz. 4. Tamamıyla.

telek: Kuşların gövdelerinde, kanat ve kuyruklarında bulunan büyük tüy.

telhis: (*Ar.*) 1. Hülâsa etme, özet çıkarma, özetleme. 2. Padişaha arz olunacak konuların sadrazam tarafından özetlenmesi ve bu özeti içeren yazı.

temaşa: (*Far.*) 1. Hoşlanarak bakma, seyretme. 2. Oyun, temsil, piyes, tiyatro.

temennâ: (*Ar.*) 1. Arzu, istek, temennî. 2. Hürmet ve aşinalık göstermek veya teşekkür bildirmek için sağ eli dizden aşağıya indirip sonra yukarı doğru kaldırarak ağza veya başa götürmek suretiyle verilen bir selam çeşidi.

temriye: Deride yer yer küme durumundaki birtakım kabartılarla kendini gösteren hastalık.

tenâsül: (Ar.) Üreme.

tennure: (Ar.) Mevlevî dervişlerinin giydikleri kolsuz, yakasız, bel kısmı kırmalı ve dar, belden aşağısı geniş, yırtmaçlı etekleri ayaklardan biraz yukarıda, iki parçadan ibaret giyecek.

terennüm: (Ar.) 1. Güzel ve alçak sesle şarkı söyleme. 2. Kuş şakıma, ötme. 3. Anlatma, ifade etme.

teres: 1. Pezevenk. 2. Eşcinsel, kötü huylu erkek. 3. Aşağılık anlamına sövgü sözü.

teşrifat: (Ar.) 1. Resmî günlerde ve toplantılarda devlet büyüklerinin makam ve mevki sıralarına göre kabulü. 2. Kurallara göre davranma.

teşrih: (Ar.) 1. Bir meseleyi bütün yönleriyle inceden inceye tetkik edip açıklama, açma, meydana çıkarma. 2. Tıpta bir cesedi incelemek için kesip açma, otopsi. 3. Anatomi bilimi. 4. Halk ağzında iskelet. 5. Kesme, parçalara ayırma.

tevellüd: (Ar.) İnsanın doğumu, doğduğu zaman.

tevhid: (Ar.) 1. Allah'ın birliğine inanma, bir sayma, bir olarak bakma. 2. Tek tanrıcılık. 3. Divan edebiyatında Allah'ı övmek için yazılan manzume. 4. Birkaç şeyi bir araya getirme, birleştirme.

teyakkuz: (Ar.) Uyanıklık.

tezâkir: (Ar.) Tezkireler.

tezkire: (Ar.) 1. Tezkere, pusula. 2. Hükümetten alınan izin kâğıdı. 3. Bazı meslek sahibi kimseler için yazılan biyografi.

tıknefes: Herhangi bir sebeple solunum sıkıntısı olan, güçlükle, kesik kesik nefes alan.

tıraka: Gemi bordrasında boya ve temizlik yapmak için halat ve bordralara güverteden sarkıtılan tahta.

tırhandil (tirhandil): (Rum.) Yelken ve kürekle yürütülen ve genellikle Bodrum'a özgü dayanıklı ve zarif tekne türü.

tiramola: (İt. tiramolla) 1. Geminin rüzgâr üstüne veya altına dönmesi için yelkenlerin bazısını gevşetme, bazısını germe işlemi. 2. Makaraları birbirine kavuşan bir palangayı açıp uzatma işi.

tirid: (*Ar.* serîd, *Far.* terîd) Et suyu ya da et suyuna doğranmış ekmek.

tirinket: (*İt.* trinchetto) Yelkenli gemilerde, pruva direğinin en altta bulunan ana sereni ve bu serene bağlanan yelken.

tiryak: (*Ar.*) 1. Zehire ve bazı hastalıklara karşı kullanılan bir cins macun. 2. Panzehir. 3. Afyon, uyuşturucu madde. 4. Pontus Kralı Mitridat'ın buluşu denen bir tür afyonlu macun.

tizap (tizâb): (*Far.* tîz “keskin” + âb “su”) Kilsî taşları oyup aşındırmak kuvvetine sahip olan, litografyada ve musluk taşlarını temizlemede kullanılan sert bir sıvı, kezzap.

tolga: Düşman silahından korunmak için demirden yapılmış, kimilerinde altın ve gümüş kakmalar bulunan başlık.

tomar: (*Ar.*) Topun içini silmekte kullanılan, ucu firçalı çubuk.

tombaz: 1. Irmaklarda işleyen, altı düz kayık. 2. Üzerinde köprü kurulan, altı düz kayık biçiminde duba, ponton.

tomrukçu: Tutukevi bekçisi, gardiyan.

tonilâte (tonilato): (*İt.* tonnellata) Gemilerin alabileceği yükü belirtmekte kullanılan, bir tona eşit birim.

tonoz: (*Rum.*) 1. Tuğla ve harçla örülmüş, alttan obruk, yarım silindir biçiminde tavan örtüsü. 2. Bir kemerin aralıksız devam etmesiyle oluşan örtü biçimi.

torlak: 1. Derviş. 2. Genç, toy. 3. Henüz evcilleşmemiş, alışmamış (hergele).

tornistan: (*İt.* torno stante) 1. Denizcilikte geminin pervanesini ters yönde çevirme. 2. Halk ağzında ters yüz etme.

tos vurmak: Alın veya boynuzla vurmak, süsmek.

toslamak: *argo* Para vermek.

tömbekzen: Tömbek çalan kişi.

trinket: Pruva direğinde en altta bulunan ana sereni.

trinketa: (*İt.* trinchetto) Yelkenli gemilerde pruva direğinin en altta bulunan ana sereni ve bu serene bağlanan yelken.

trottil: Patlayıcı özelliktedir. Top mermileri, deniz ve kara mayınlarını doldurmakta kullanılır.

tulumbacı: 1. Eskiden yangın tulumasını yangın yerine götüren ve yangını söndürmeye çalışan kimse. 2. Külhanbeyi.

tumturak: (*Far.*) 1. Gösteriş, debdebe. 2. Gerekli olmadığı hâlde kulağa hoş gelen, gösterişli kelimeler kullanma.

türâb: (*Ar.*) Toprak, toz.

U

ubudiyet: (*Ar.*) Kulluk.

udî (ûdî): (*Ar.*) Ut çalan sanatkâr.

ufûlevî: (*Ar.*) Eylemle ilgili, aksiyonla ilgili.

ufûnet: (*Ar.*) 1. Pis koku. 2. İrin, cerahat.

uhrevî: (*Ar.*) Öbür dünya ile ilgili, ahiret ile ilgili, dünyevi karşıtı.

ulema: (*Ar.*) Bilginler.

ulufe: (*Ar.*) Osmanlılarda kapıkulu askerlerine, saray ve devlet kuruluşlarındaki bazı görevlilere üç ayda bir verilen ücret.

umacı: Küçük çocukları korkutmak için uydurulmuş hayali yaratık.

uskuna: 8-15 ton yük taşıyan iki direkli bir gemi.

uskunca: Topun namlu içini temizlemek için birbirine virali olarak geçen ve bir ucunda tel veya kıl fırçası bulunan gönder.

uskur: Pervanesi kıkında bulunan vapur, kıkından çarklı tüccar gemisi.

usturlab: Yıldızların yeryüzüne yükseklik derecesini bulmakta kullanılan alet.

usturmaça: (*İt.* stramazzo) Her tür deniz aracının rıhtım, iskele gibi yerlere yanaşmaları sırasında olabilecek çarpmaları önleyici nitelikte halat, ağaç, lastik, plastik gibi esnek malzemeden yapılmış, sabit veya taşınabilir yastık.

usûl: (*Ar.*) Klasik Türk müziğinde tempo.

uşşak: (*Ar.*) Mûsikîmizde uşşak dörtlüsüne bûselik beşlisi ilavesiyle medana gelen ve düğâh (la) perdesinde karar kılan basit makam.

Utarid: (*Ar.*) Merkür.

uzam: Bir nesnenin uzayda kapladığı yer.

Ü

üfkûhe: (*Ar.*) Hayrette bırakan, şaşırtan şey.

üfûl: (*Ar.*) 1. Batma, kaybolma, görünmez olma. 2. Ölme.

Ülker: Boğa takımyıldızı sınırları içinde bulunan, yedi parlak yıldız ve etrafındaki gaz katmanı ile güzel görünüm veren yıldız kümesi, Yedikızkardeş, Süreyya, Pervin.

üsküf: (*İt. scuffia*) 1. Başlık, serpuş. 2. Giyilince yarısı arkaya sarkan sırma işlemeli yeniçeri börkü.

üstün: Arap ve Osmanlı alfabesinde, üstüne konduğu sessiz harfi kısa a veya e sesiyle beraber okutan hareke, fetha.

üstüğü: (*Rum.*) Gemi kalafatında, işliklerde, buharlı makinelerde, temizlik işlerinde, otomobilcilikte kullanılan didilmiş kendir.

ütmek: Oyunda, kumarda kazanmak, yutmak.

V

vâiz: (*Ar.*) İbadethanelerde kalpleri yumuşatacak, sevaba, güzel ahlaka, iyiliğe, nefsi ıslaha sevkedecek, kötülüklerden tövbe ettirecek şekilde dini konuşma yapan, nasihat veren kimse.

vakanüvis: (*Ar. vak'a + Far. nüvîs*) Zamanın hadiselerini kayıtlı vazifeli bulunan resmî devlet tarihçisi.

vakar: (*Ar.*) Ağırbaşlılık.

Vaka-yı Hayriye:

vakayiname: (*Ar. vakayi+ Far. name*) Günü gününe yazılmış olayları içine alan eser, kronik.

Vakıkebir: Trabzon iline bağlı ilçelerden biri.

vâki: (*Ar.*) Vuku bulan, olan, olmuş.

varaka: (*Ar.*) varak

varda: (*İt. guarda*) “Dikkat et, savul, destur” anlamlarında bir seslenme sözü.

vardiya: (*İt. guardia*) Gemilerde beklenen nöbet.

vardiyan: Tersanelerde tutuklular için yapılan yer, zindan.

varta: (*Ar.*) Tehlikeli durum.

vâsil: (*Ar.*) Ulaşan, varan.

vâsî: (*Ar.*) 1. Geniş. 2. Engin.

vaveylâ: (*Ar.*) Çılgılık.

vecibe: (*Ar.*) Ödev, boyun borcu.

vekilharç: (*Ar.* vekil + harc) 1. Eskiden saray ve konaklarda, hastane, yatılı okul vb. kurumlarda alışverişe ve harcamalara bakmakla görevli kimse. 2. Yeniçeri ortası ve bölüklerinde iâşeyi sağlamak ve yemek listesini düzenlemekle görevli ikinci derecedeki yeniçeri zâbiti.

veledizina: (*Ar.*) Piç.

velena: Direkler arasındaki istrelyalar üzerine açılan üçgen şeklindeki yelkenler.

velfecri: (*Ar.*) “Kurnaz kurnaz, zeki zeki bakmak” anlamında kullanılan “Gözleri velfecri okuyor” deyiminde geçer.

veryansın etmek: 1. Ağzına geleni söylemek. 2. Söz konusu işi aşırı derecede yapmak.

vikaye: (*Ar.*) Koruma.

Virtus Vacui: (*Lat.*) Vakum gücü.

viya: (*İt.* via) 1. Dümeni ortaya alarak gemiyi bulunduğu doğrultuda yürütme. 2. Gemiyi belirli bir doğrultu verildikten sonra, aynı doğrultuda tutması için dümen-ciye verilen komut.

voli: (*Rum.*) *argo* Vurgun, kazanç, kâr.

volta: (*İt.*) 1. Bir halatı bir yere bir kez dolama veya babalara yöntemince sarma. 2. Zincirin demire veya iki zincirin birbirine dolanması. 3. Geminin rüzgâra karşı gidebilmek için sağa sola zikzak yapması.

voyvoda: (*Sl.*) 1. Osmanlıların Eflak ve Buğdan Beylerine verdikleri san. 2. Kesime verilen bir yerin vergilerini toplamakla görevlendirilen kimse. 3. Vezirlerin, haslarının yıllık gelirini toplamak için gönderdikleri görevli.

vukuf: (*Ar.*) 1. Anlama, bilme, bilgi. 2. Biliş.

vüfûd: (*Ar.*) Elçiler, temsilciler.

vüs: (*Ar.*) 1. Güç, kuvvet, takat. 2. Zenginlik, varlık, bolluk. 3. Bolluk, genişlik.

vüsafâ (vusafâ): (*Ar.*) Uşaklar, hizmetliler.

vüs’at: (*Ar.*) 1. Genişlik. 2. Uzam.

vüsemâ: (*Ar.*) 1. Güzel yüzlüler. 2. Rastıklılar. 3. Damgalılar.

vüsûb: (*Ar.*) Atlama, sıçrama.

Y

yaba: Harman savurmakta kullanılan, çatal biçiminde, tahtadan tarım aracı.

yakı: Tedavi maksadıyla vücudun ağrıyan, hasta olan yerlerine yapıştırılan, üzerine koyu lapa hâlinde bir madde yayılmış olan bez veya bu iş için özel olarak hazırlanmış eczalı parça.

yalıçapkını: Yalıçapkınıgillerden, su kıyılarında yaşayan, sırtı mavi ve yeşil, karnı pas rengi bir kuş, emircik, iskele kuşu.

yalım: Alev.

yalpa: Rüzgâr veya dalgaların etkisiyle geminin bir sancağa, bir iskeleye yatıp kalkması.

yardakçı: Kötü işlerde birine yardım eden kimse.

yaren: (*Far.*) Arkadaş, yakın dost.

yatağan: Yarım metre kadar uzunluğunda büyük bıçak.

yedekçi: Akıntılı sahillerde ilerlemekte ve dönemeçleri aşmakta güçlük çeken kayıklar ve yelkenli gemiler tarafından verilen halatları çekerek, halat veren gemileri akıntıya karşı yükselten ve dönümlerden aşırın adamlara verilen ad.

yedemek: 1. Birini desteklemek, güç, hız vermek. 2. Bir kimseyi elinden tutup götürmek, bir hayvanı yedeğe alıp çekmek.

yegâh: (*Far.*) Klasik Türk müziğinde kalın re notası karşılığı sayılan makam.

yeis: (*Ar.*) Umutsuzluktan doğan karamsarlık, üzüntü.

yeke: (*Rum.*) Kayıkta dümeni kullanmak için dümenin baş tarafına takılan kol.

yemenî: (*Ar.*) 1. Kalıpla basılıp elle boyanan, kadınların başlarına bağladıkları tülbent. 2. Osmanlı döneminde avam ve asker sınıfının giydiği kırmızı, sarı; ya da siyah ince sahtiyandan (boyanmış cilalı deri) yapılan, burnu hafif sivri ince ayakkabı.

yen: Elbise kolunun el üzerine gelen kısmı.

yenik: 1. Bir hayvanın veya böceğin bir şeyi yiyerek onda bıraktığı iz. 2. Yenmiş, aşınmış.

yenirce: 1. Kemik ve diş dokusunun harap olması durumu. 2. Frengi. 3. Gittikçe genişleyen yara.

yevm: (*Ar.*) Gün.

yılankavi: Dolambaçlı, dolanarak giden.

yiğitbaşı: Esnaf loncalarının kararlarını yürüten kimse.

yisa: (*İt.* issa) Birçok kişinin yaptığı işlerde gayret vermek için söylenen söz.

yonga: Kesilen, yontulan veya rendelenen bir şeyden çıkan parça.

yongar: Üç teli olan bağlama.

yunmak: Yıkanmak.

yusufi: (*Ar.*) Altı dar, üstü geniş ve dilimli bir çeşit başlık.

yüğüruk: 1. İyi yürüyen, iyi koşan. 2. Çevik, güçlü.

yüzgörümlüğü: 1. Gerdek gecesi, gelinin yüzündeki duvağı açmak için güveyin verdiği armağan. 2. Geline, oğlan evinin, akrabalarının verdiği armağan.

Z

zacyağı: (*Ar.* zāc) Derişik sülfirit asidin bir başka adı, kara boya.

zaç: (*Ar.*) Kükürtle demir bileşimlerinden biri.

zâdegân: (*Far.*) Asiller, soylu kimseler.

zagon: (*Bulg.* zakon) *argo* Kural, yol, yöntem.

zağarcıbaşı: Kethüdadan sonra yeniçeri ocağının en yüksek rütbeli ağalarından olan altmış dördüncü yeniçeri ortasının kumandanı.

zahirî: (*Ar.*) 1. Görünen, görünürdeki. 2. Yapmacık.

zahme: (*Far.*) 1. Vurma, darbe. 2. Mızrap. 3. Kudüm çalmakta kullanılan ucu topuzlu uzun değnek.

zangoç: (*Erm.*) Kilise hizmetini gören ve çan çalan kimse.

zâniye: (*Ar.*) Zina eden (kadın).

zayice (zâyice): Yıldız hareketlerini gösteren cetvel.

zebellâ: (*Ar.*) İri yarı kimse.

zebellah: İriyarı, uzun, biçimsiz, korkunç, karayağız

zebun: (*Far.*) Zayıf, güçsüz, aciz.

zehâb: (*Ar.*) Sanma, sanı, zannetme.

zeker: (*Ar.*) Erkeklik organı.

zelil: (*Ar.*) Hor görülen, aşağı tutulan, aşağılanan.

zemberek: (*Far.*) Saatlerin çeşitli parçalarını harekete geçiren bölüm, yay.

zemberekçi: Zemberek denen oku atan yeniçeri askeri.

zerbaft: (*Far.* zer + *Far.* bāf) Sırmalı kumaş dokuyan kimse.

zerdeva: Ağaç sansarı.

zerduva: Kürkü kıymetli bir çeşit av hayvanı.

zeval: (*Ar.*) 1. Yok olma, yok edilme. 2. Suç, kabahat, sorumluluk. 3. Bozulma. 4. Öğle.

zevât: (*Ar.*) Kişiler, zatlar.

zıbık: Takma erkek cinsel organı.

zılgıt: (*Ar.* zalguta) Çıkışma, azarlama, papara.

zıllullah: (*Ar.*) (Allah'ın gölgesi) Halife, padişah.

zındık: (*Ar.*) Allah'a ve ahrete inanmayan kimse.

zıp zıp: 1. Çocukların oyun oynadıkları, camdan veya taştan ufak yuvarlak bilye. 2. Bu yuvarlaklarla oynanan oyun. 3. Lastik bir bağa asılmış, içi talaş dolu bir toptan ibaret çocuk oyuncuğu.

zırnık: (*Far.*) Arsenik.

zîde: (*Ar.*) "Artsın, çoğalsın" anlamında geçmiş zaman fiili.

zifos: (*Rum.*) Denizcilikte direk şapkası ile kontra babafingo çubuğu arasındaki genellikle beyaza boyanan kısım.

zilhicce: (*Ar.*) Ay takviminin on ikinci ayı, kurban ayı.

zillimaşa: Uçlarına zil takılmış, maşa biçiminde bir çalgı.

zilzen: (*Far.* zil + *Far.* zen) Zil çalan kimse.

zincifre: (*Ar.* zincefr, zuncufr) 1. Kırmızı renkli doğal cıva sülfür. 2. Kırmızı kurşun oksidin veya sülüğenin eski adı.

zirefkend: (*Far.*) Türk müziğinin en eski birleşik makamlarından biri.

zoka: (*Rum.*) Büyük balıkları tutmakta kullanılan, küçük balık biçiminde, ucu iğneli kurşun parçası.

zolota (zolata): Polonya parasına benzeyen bir Osmanlı gümüş akçesi.

Zuhal: (*Ar.*) Satürn.

zuhûr: (*Ar.*) 1. Meydana çıkma, baş gösterme, görünme. 2. Tasavvufta ilâhî sıfat ve isimlerin bir surete bürünüp ortaya çıkması, varlık suretinde görünmesi.

zurnazen: (*Far.* nây-ı sūr > sūr-nây - sūr-nā > sur-na + zen "çalan") Zurna çalan kimse.

zühre: (*Ar.*) Çoban yıldızı.

zül: (*Ar.*) 1. Alçalma, düşkünlük. 2. Ayıplanacak şey.

zümrîd: (*Ar.* zümrüd) Tasavvufta bütün varlıkların çizildiği küllî nefis.

zümürdüanka (zümürd-i anka): (*Ar.*) Güneş ve ateşten yaratıldığına ve se-
manın dördüncü katında yaşadığına inanılan kutsal kuş, simurg.

zürefa: (*Ar.*) Kibarlar, nazikler.

zürriyet: (*Ar.*) 1. Dölü olan, soy sop. 2. Çocuk.

BİBLİYOGRAFYA

1. İncelenen Romanlar:

- Anar, İhsan Oktay, (2006), **Puslu Kıtalar Atlası**. 30. Basım. İstanbul: İletişim Yay.
- _____, (2009), **Kitab-ül Hiyele Eski Zaman Mucitlerinin İnanılmaz Hayat Öyküleri**. 18. Basım. İstanbul: İletişim Yay.
- _____, (2009), **Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri**. 19. Basım. İstanbul: İletişim Yay.
- _____, (2008), **Amat**. 4. Basım. İstanbul: İletişim Yay.
- _____, (2007), **Suskunlar**. 1. Basım. İstanbul: İletişim Yay.

2. Yararlanılan Kaynaklar:

Kitaplar

- Aktulum, Kubilay, (2007), **Metinlerarası İlişkiler**, 3. Basım, İstanbul: Öteki Yay.
- Altuntaş, H., Şahin, M. (Haz.), (2008), **Kur'an-ı Kerim Meâli**, 7. Basım, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay.
- And, Metin, (2010), **Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası**, 3. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Aynî, Mehmet Ali, (1992), **Tasavvuf Tarihi**, 1. Basım, İstanbul: Kitabevi Yay.
- Aytaç, Gürsel, (2005), **Edebiyat ve Kültür**, 1. Basım, Ankara: Hece Yay.
- Azadovski, Mark, (2002), **Sibirya'dan Bir Masal Anası**, Çev. İlhan Başgöz, 2. Basım, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yay.
- Bakhtin, Mikhail, (2001), **Karnavaldan Romana**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Bayat, Fuzuli, (2007a), **Türk Mitolojik Sistemi (Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi) 1**, 1. Basım, 1. Cilt, İstanbul: Ötüken Yay.
- _____, (2007b), **Türk Mitolojik Sistemi (Kutsal Dişi – Mitolojik Ana, Umay Paradigmasında İlkel Mitolojik Kategoriler – İyeler ve Demonoloji) 2**, 1. Basım, 1. Cilt, İstanbul: Ötüken Yay.
- Bolay, Mehmet N., (1988), **İbni Sina**, Ankara: Kültür ve Turizm Bak. Yay.
- Boratav, Pertev Naili, (1973), **100 Soruda Türk Folkloru**, İstanbul: Gerçek Yay.

- Boztepe, Halil Nihat (Haz.), (1338-1340), **Nedim Divanı**, İstanbul: İkdam Matbaası.
- Brannigan, John, (1998), **New Historicism and Cultural Materialism**, New York: St. Martin's Press.
- Burke, Peter, (2005), **Tarih ve Toplumsal Kuram**, Çev. Mete Tunçay, 3. Basım, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- Carr, Edward Hallet, (1996), **Tarih Nedir?**, Çev. Misket Gizem Gürtürk, 5. Basım, İstanbul: İletişim Yay.
- Cebeci, Oğuz, (2004), **Psikanalitik Edebiyat Kuramı**, 1. Basım, İstanbul: İthaki Yay.
- _____, (2008), **Komik Edebi Türler – Parodi, Satir ve İroni**, 1. Basım, İstanbul: İthaki Yay.
- Chartier, Roger, (1998), **Yeniden Geçmiş**, Çev. Lale Arslan, 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi.
- Colebrock, Clarie, (1997), **New Literary Histories, New Historicism and Contemporary Criticism**, Manchester: Manchester UP.
- Collingwood, R. G., (1996), **Tarih Tasarımı**, Çev. Kurtuluş Dinçer, Ankara: Gündoğan Yay.
- Cox, Jeffrey N., Reynolds, Larry J. (Haz.), (1993), **New Historical Literary Study: Essays On Reproducing Texts, Representing History**, 1. Basım, Princeton: Princeton University Press.
- Çetin, Birol, (2001), **Osmanlı İmparatorluğu'nda Barut Sanayi 1700-1900**, 1. Basım, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yay.
- Çetin, Nurullah, (2007), **Roman Çözümleme Yöntemi**, 5. Basım, Ankara: Öncü Kitap Yay.
- Çetintaş, Bilge Mutluay (2008), **Geçmişin Öyküleri, Öykülerin Geçmişi / Çağdaş Amerikan Romanlarında Tarihin Sorgulanması**, İstanbul: Ege Yay.
- Çoruhlu, Yaşar, (2002), **Türk Mitolojisinin Anahatları**, 1. Basım, İstanbul: Kabalıcı Yay.
- Doğan, Abide, (2005), **Tarihî Roman ve Tarihî Romanlarda Kadın Sultanlar**, Ankara: Yargı Yay.

- Doldaş, Dilek, (1999), **Postmodern Tartışmalar ve Uygulamalar**, İstanbul: Telos Yay.
- Ecevit, Yıldız, (2004), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 3. Basım, İstanbul: İletişim Yay.
- Ergun, Zeynep, (2009), **Erkeğin Yittiği Yerde: 21. Yüzyıl Romanında Toplumsal ve Siyasal Arayışlar (2000-2006)**, 1. Basım, İstanbul: Everest Yay.
- Ertuğ, Nejdet, (2001), **Osmanlı Döneminde İstanbul Deniz Ulaşımı ve Kayıkçılar**, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yay.
- Goodwin, Godfrey, (2001), **Yeniçeriler**, Çev.: Derin Türkömer, 1. Basım, İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Gögebakan, Turgut, (2004), **Tarihsel Roman Üzerine**, 1. Basım, Ankara: Akçağ Yay.
- Gökalp-Alpaslan, Gonca, (2007), **Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanının Çağdaş Yorumları**, 1. Basım, İstanbul: Multilingual Yay.
- Gökyay, Orhan Şaik, (1996), **Evliya Çelebi Seyahatnâmesi**, 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Gövsa, İbrahim Alâettin, (2000), **Sabatay Sevi**, 1. Basım, İstanbul: Turan Kitabevi.
- Greenblatt, Stephen, (1990), **Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture**, New York and London: Routledge
- _____, (1991), **Marvelous Possessions: The Wonder of The New World**, Oxford: Clarendon Press.
- _____, (2001), **Shakespeare ve Kültür Birikimi: Rönesans İngiltere'sinde Toplumsal Enerjinin Dolaşımı**, Çev. Nilgül Pelit, 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi.
- Gündüz, Osman, (2009), **İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası**, 1. Basım, Ankara: Vizyon Yay.
- Güngör, Erol, (1996), **İslâm Tasavvufunun Meseleleri**, 6. Basım, İstanbul: Ötüken Yay.
- Halaçoğlu, Yusuf, (1995), **XIV.-XVII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Devlet Teşkilâtı ve Sosyal Yapı**, 2. Basım, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Hutcheon, Linda, (1988), **A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**, New York ve Londra: Routledge.

- Iggers, Georg G., (2000), **Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme: Yirminci Yüzyılda Tarih yazımı**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- İlter, Erdal, (2002), **Millî İstihbarat Teşkilâtı Tarihçesi**, 1. Basım, Ankara: MİT Basımevi.
- İşçi, Günseli Sönmez, (2001), **Yeni Eleştiriden Yeni Tarihselci Eleştiriye Macbeth**, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay. No: 116.
- Jenkins, Keith, (1997), **Tarihi Yeniden Düşünmek**, Çev. Bahadır Sina Şener, 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi.
- Kaya, Korhan, (1999), **Buddhistlerin Kutsal Kitapları**, Ankara: İmge Kitabevi.
- _____, (2001), **Hinduizm**, Ankara: Dost Kitabevi Yay.
- Kıran, A. (Eziler), Kıran, Zeynel, (2003), **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Ankara: Seçkin Yay.
- Koçakoğlu, Ahmet, (2010), **Yerli Bir Postmodern: İhsan Oktay Anar**, Konya: Palet Yay.
- Kömürcüyan, Eremya Çelebi, (1952), **İstanbul Tarihi (XVII. Asırda İstanbul)**, Çev. Hrand D. Andreasyan, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay. No: 506.
- Langone, J., Stutz, B., Gianopoulus, A., (2010), **Sayıların İcadından Sicim Teorisine Bilimin Serüveni**, Çev. Duygu Akın, 2. Basım, İstanbul: NTV Yay.
- Lawrence, Thomas Edward, (2001), **Bilgeliğin Yedi Sütunu**, İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.
- Leavis, F. R., (1962), **The Great Tradition**, 2. Basım, London: Penguin Boks.
- Levend, Agâh Sırrı, (1984), **Divan Edebiyatı (Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar)**, 4. Basım, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Lucy, Niall, (2003), **Postmodern Edebiyat Kuramı**, 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Lukacs, Georg, (1987), **Avrupa Gerçekçiliği**, Çev. Mehmet H. Doğan, 2. Basım, İstanbul: Payel Yay.
- Macherey, Pierre, (1978), **A Theory Of Literary Production**, İngilizceye Çev. Geoffrey Wall, Londra: Routledge And Kegan Paul.

- Mantran, Robert, (1990a), **17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul (Kurumsal, İktisadi, Toplumsal Tarih Denemesi) I. Cilt**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Enver Özcan, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- _____, (1990b), **17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul (Kurumsal, İktisadi, Toplumsal Tarih Denemesi) II. Cilt**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Enver Özcan, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Moran, Berna, (2007), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 16. Basım, İstanbul: İletişim Yay.
- Munslow, Alun, (2000), **Tarihin Yapısökümü**, Çev. Abdullah Yılmaz, 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Oppermann, Serpil, (2006), **Postmodern Tarih Kuramı: Tarih Yazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman**, Ankara: Phoenix Yay.
- Ögel, Bahaeddin, (2003), **Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar) I. Cilt**, 4. Basım, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- _____, (2006), **Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar) II. Cilt**, 3. Basım, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Pieters, Jürgen, (2001), **Moments of Negotiation: The New Historicism of Stephen Greenblatt**, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Sakaoğlu, N., Akbayar, N., (1999), **Binbir Gün Binbir Gece (Osmanlı'dan Günümüze İstanbul'da Eğlence Yaşamı)**, 1. Basım, İstanbul: Creative Yay.
- Sakaoğlu, Necdet, (2000), **Bu Mülkün Sultanları: 36 Osmanlı Padişahı**, 4. Basım, İstanbul: Oğlak Yay.
- Saydam, M. Bilgin, (1997), **Deli Dumrul'un Bilinci- "Türk İslam Ruhu" Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi**, İstanbul: Metis Yay.
- Schimmel, Annemarie, (2001), **İslamın Mistik Boyutları**, Çev. Ergun Kocabıyık, 1. Basım, İstanbul: Kabalcı Yay.
- Tavernier, Jean-Baptiste, (2010), **17. Yüzyılda Topkapı Sarayı**, 2. Basım, İstanbul: Kitap Yay.
- Tekeli, İlhan, (1998), **Tarihyazımı Üzerine Düşünmek**, 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi.
- Thomas, Brook, (1991), **The New Historicism: And Other Old-Fashioned Topics**, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- Timuçin, Afşar, (2000), **Düşünce Tarihi 1**, 3. Basım, İstanbul: Bulut Yay.
- Timur, Taner, (2002), **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum Ve Kimlik**, 2. Basım, Ankara: İmge Yay.
- Todorov, Tzvetan, (2004), **Fantastik-Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**, 1. Basım, İstanbul: Metis Yay.
- Tosh, John, (1997), **Tarihin Peşinde**, Çev. Özden Arıkan, 1. Basım, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, (1995), **Osmanlı Tarihi (II. Selim'in Tahta Çıkışından 1699 Karlofça Andlaşmasına Kadar) III. Cilt, 1. Kısım**, 5. Basım, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Veesper, H. Aram, (1989) Haz., **The New Historicism**, New York And London: Routledge Press.
- _____, (1994) Haz., **The New Historicism: Reader**, New York and London: Routledge Press.
- Wilson, Richard, Dutton, Richard, (1992), **New Historicism and Renaissance Drama**, New York And London: Longman Press.
- Yalçın-Çelik, S. Dilek, (2005), **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**, Ankara: Akçağ Yay.
- Yazır, Elmalılı Muhammed Hamdi, (2008), **Kur'ân-ı Kerîm Meâlî ve Türkçe Okunuşu**, Sadeleştiren: Mehmet Şirin Doğan, İstanbul: Seda Yay.

Makaleler, Kitap Bölümleri ve Bildiriler

- Ağaoğlu, Adalet, (Aralık 2002), "Ortalama İnsandan Tarih Bilincine", **Toplumsal Tarih**, S. 108, s. 54-57.
- Akatlı, Füsün, (Güz-1999), "Osmanlı'ya Romandan Bakmak", **Kitaplık**, S. 38, s. 175-184.
- Akçay, Ahmet Sait, (Aralık 2007), "Postmodern Kurmaca ve Yeni Tarihselcilik", **Kitaplık (Tarihsel Roman Özel Sayısı)**, S. 111, s. 93-94.
- Akgül, Alphan, (Mayıs 2008), "Evliyâ Çelebi ve İhsan Oktay Anar'ın Ortak Üslubu: Fantastik mi, Kerâmet mi?", **Varlık**, s. 58-62.
- Aktan, K. Deniz, (Aralık 2007), "Puslu Kıtalar Atlası'nın Muktedir Madunları", **Kitaplık**, S. 111, s. 99-102.

- Alkan, Burcu, (Ekim-Kasım 2011), “Hayal ile Hiyel Arasında”, **Notos**, İstanbul: Notos Kitap Yay., S. 30, s. 54-56.
- Anar, İhsan Oktay, (Haziran 1985), “Kafirler İçin Apologya”, **Morköpük Dergisi**.
- _____, (07.01.2001), “Ben Bir ‘Joker’im, Yani ‘Şakacı’yım”, Cumhuriyet (Pazar Eki).
- _____, (Haziran 2004), “Yavuz Sultan Selim Hanımızın Çaldıran Muhaberesi”, **Kitaplık**.
- Argunşah, Hülya, (Güz 2002), “Tarihi Romanda Postmodern Arayışlar”, **İlmi Araştırmalar**, S. 14, s. 17-27.
- _____, (2006), “Tarihî Roman”, **Türk Edebiyatı Tarihi 4**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., s. 420-431.
- Aslan, Burcu, (2009), “*Suskunlar* Romanında Zamanın Kullanılış Şekilleri ve Bunun Anlatıma Yaptığı Katkıları”, Haz. Ö. Ceylan ve diğerleri, **II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi (4-6 Ağustos 2008)**, İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yay., C. 1, s. 585-590.
- Ataman, Bora, (Mart 2000), “Elektriğin Tanrısı: Nikola Tesla”, **Bilim ve Ütopya**, S. 69, s. 14-21.
- Balibar, Etienne, Macherey, Pierre (2002), “İdeolojik Bir Form Olarak Edebiyat Üzerine (1974)”, **Teori ve Eleştiri**, Çev. Yusuf Yazar, Haz. Hüseyin Su, Ankara: Hece Yay., s. 117-144.
- Barthes, Roland, (1970), “Historical Discourse”, **Structuralism: A Reader**, Der. Michael Lane. London: London Cape, s. 145-155.
- Behler, Ernst, (2008), “Modern İroniden Postmodern İroniye”, **Cogito (İroni Özel Sayısı)**, Çev. Orçun Türkay, S. 57, s. 129-135.
- Cebeci, Oğuz, (2008), “Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri”, **Cogito (İroni Özel Sayısı)**, S. 57, s. 87-104.
- Ceylan, Ömür, (2008), “Çarşıdan Aldım Bir Tane Eve Geldim Bin Tane: Çerçeve Öykü ve Efrasiyâb’ın Hikâyeleri”, **Hikâyenin Bugünü Bugünün Hikâyesi – 80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu (19-20 Ekim 2007)**, Haz. Prof. Dr. M. Fatih Andı, Doç. Dr. Ömür Ceylan, İstanbul: Ümraniye Belediyesi Yay., s. 251-258.

- Çağlayan, Aysun, (11-12 Eylül 2006), “İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında Tarih”, **I. Uluslar Arası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi TUDOK**, İstanbul Kültür Üniversitesi Yay.
- Çelik, Yakup, (Yaz 2002) “Tarih ve Tarihi Roman Arasındaki İlişki, Tarihi Romanda Kişiler”, **Bilig**, S. 22, s. 49-68.
- _____, (2006), “Tarihî Romanlar”, **Türk Edebiyatı Tarihi 4**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., s. 268-269.
- Çetin, İnan, (Ekim-Kasım 2011), “Puslu Kıtalar Atlası: Zevkli Düşünceler”, **Notos**, İstanbul: Notos Kitap Yay., S. 30, s. 50-51.
- Çetin, Murat, (Şubat 1997), “Düşlerle Yazılan Puslu Atlas”, **Kıtay**, s. 34.
- Demir, Fethi, (2011), “Puslu Kıtalar Atlası’nda Oyunsuluk”, **Hürriyet Gösteri**, S. 305, s. 59-67.
- Demiralp, Oğuz, (2008), “Alttan Dalma”, **Cogito (İroni Özel Sayısı)**, S. 57, s. 164-168.
- _____, (Ekim-Kasım 2011), “Beşibiryerde”, **Notos**, İstanbul: Notos Kitap Yay., S. 30, s. 26-28.
- Demirci, Mehmet, (22-28 Temmuz 2000), “Dünyaya Borcum Var”, **Aksiyon**, S. 294, s. 56-57.
- Demiriş, Bedia, (Kasım 2001), “Antikçağda Şiir-Tarih-Retorik İlişkisi”, **Toplumsal Tarih**, S. 95, s. 43-45.
- _____, “Antik Çağ’da Tarih Yazmak”, **Uluslararası II. Antik Çağ Konferansları (02-05 Mayıs 2007)**, İstanbul Kültür Üniversitesi, (<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.scribd.com/doc/51489854/antik-ca%C4%9Fda-tarih-yazmak>).
- Demirtaş, Mehmet, (2006) “Osmanlı Başkenti’nde Dilenciler ve Dilencilerin Toplum Hayatına Etkileri”, **Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi**, S. 20, s. 81-104, (<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/19/1335/15454.pdf>), (17.02.2012-00:20).
- Doğan, Ahmet, (Bahar / 2006), “Bireyleşim / Kemalat Sürecinde Kapalı ve Dar Mekânlar”, **Bilig**, S. 37, s. 115-130.

- Duman, Faruk, (Ekim-Kasım 2011), “Orta Anadolu’dan Bir Gotik: Güneşli Günler”, **Notos**, İstanbul: Notos Kitap Yay., S. 30, s. 52-53.
- Duru, Orhan, (Nisan 2006), “İhsan Oktay Anar, Amat”, **Varlık (Kitap Eki)**, S. 1183, s. 12.
- Düzbakar, Ömer, (2008), “Osmanlı Devlet’inin Dilencilere Bakışı (Bursa Örneği), **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research**, Volume 1/5, s. 290-312. (http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt1/sayi5/sayi5pdf/duzbakar_omer.pdf), (17.02.2012-00:05).
- Ebû Ali İbn Sînâ, (Yaz 2007), “Melankolinin Teşhis ve Tedavisi”, **Cogito**, Çev. A. Sait Aykut, S. 51, s. 24-37.
- Ecevit, Yıldız, (Haziran-Temmuz-Ağustos 2008), “Postmodern Türk Romanında Osmanlıca Kullanımı”, **Hece**, S. 138-139-140, s. 333-342.
- Elibüyük, Mesut, (2009), “Tarihi Coğrafya Bakımından Önemli Bir Kaynak: Cihannüma”, **Coğrafi Bilimler Dergisi**, S. 7, C. 2, s. 93-109.
- Esen, Nüket, (Haziran 1997), “Puslu Kıtalar Atlası”, **Varlık (Kitap Eki)**
- Eşitmez, Mahmut, (Temmuz 1998), “Efrasiyab’ın Hikayeleri”, **Virgül**, s. 6-8.
- Feldman, Walter, (2005), “Osmanlı Sufi Tarikatlarında Müzik”, **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler (Kaynaklar-Doktrin-Ayin ve Erkan-Tarikatlar-Edebiyat-Mimari-İkonografi-Modernizm)**, Haz. Ahmet Yaşar Ocak, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., s. 481.
- Fonton, C., (2008), “Şark Musikisi (Avrupa Musikisiyle Karşılaştırmalı Bir Deneme)”, **Musikiden Müziğe - Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik (Makaleler-Kaynaklar-Metinler)**, Haz. Cem Behar, 2. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yay., s. 137-171.
- Greenblatt, Stephen, Gallagher, Catherine, (Mart 2008), “Yeni Tarihselciliği Uygulamak”, **Kritik Dergisi (Yeni Tarihselcilik Özel Sayısı)**, Çev. Berat Açıl, S. 1, s. 20-34.
- Greenblatt, Stephen, (1985), “Shakespeare and the Exorcist”, **Shakespeare and the Question of Theory**, Ed. Patricia Parker and Geoffrey Hartman, New York and London: Methuen, s. 163-187.

- _____, (1988), “Murdering Peasants: Status, Genre, and the Representation of Rebellion”, **Representing The English Renaissance**, Ed. Stephen Greenblatt, Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press.
- _____, (1989), “Towards a Poetics of Culture”, **The New Historicism**, Ed. H. Aram Veenser, New York: Routledge, s. 1-14.
- _____, (1993), “Shakespeare Bewitched”, **New Historical Literary Study-Essays On Reproducing Texts, Representing History**, Ed. Jeffrey N. Cox, Larry J. Reynolds, s. 108-135.
- _____, (1994), “The Improvisation of Power”, **The New Historicism Reader**, Ed. H. Aram Veenser.
- _____, (1996), “Resonance and Wonder”, **New Historicism and Cultural Materialism A Reader**, Ed. Kiernan Ryan, s. 55-61.
- _____, (2002), “Yeni Tarihselcilik”, **Teori ve Eleştiri**, Çev. Türkân Mignon, Haz. Hüseyin Su, Ankara: Hece Yay., s. 145-154.
- Günay-Erkol, Çimen, (June 2010), “Yeni Tarihselcilik, Eski Romanlar: 12 Mart Romanlarını Yeniden Okumak”, **Journal of Turkish Studies-Türklük Bilgisi Araştırmaları**, Volume 34/1, Harvard University The Department of Near Eastern Languages and Civilizations, s. 233-251.
- Gümüş, Semih, (2005), “Amat Ne Kadar Gerçekse Bu Roman da O Kadar Gerçek”, **Radikal Kitap**, s. 30.
- _____, (17 Kasım 2006), “Metni Yazan Tarihi de Yazar”, **Radikal Kitap**.
- _____, (Ekim-Kasım 2011), “İhsan Oktay Anar Romanına Açılan Kapılar: Amat Kadar Gerçek Bir Roman”, **Notos**, İstanbul: Notos Kitap Yay., S. 30, s. 36-39.
- Gündüz, Osman, (2006), “Tarihsel Romanlar ve Romancılar”, **Türk Edebiyatı Tarihi 4**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., s. 278-292.
- Güneş, Mehmet, (24-25 Nisan 2010), “Şizoid Bir Kişilik Olarak Uzun İhsan Efendi ve Kendini Gerçekleştirme Sorunu”, **II. Sosyal Bilimler Genç Araştırmacılar Sempozyumu**, Şarkiyat Araştırmaları Derneği.
- Gürses, Sabri, (Haziran 1999) “Yerli Düş Dünyalarının Aklı Karışık Haritası”, **Varlık**, S. 1101, s. 12-19.

- Hatipoğlu, Sibel, (Fall 2010), “Eşikte Parlayan İnci ve İlahî Sırrı Fısıldayan Ney ya da ‘Pinhan’ ve ‘Suskunlar’da Tasavvuf”, **Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 5/4, s. 1224-1253.
- Hutcheon, Linda, (1995), “Hisroriographic Metafiction”, **Metafiction**, Ed. Mark Currie, New York: Longman Publishing.
- _____, (2008), “İroni, Nostalji ve Postmodern”, **Cogito (İroni Özel Sayısı)**, Çev. Begüm Kovulmaz, S. 57, s. 137-142.
- İnci, Handan, (Aralık 2009), “21. Yüzyıl Masalcısı: İhsan Oktay Anar”, **Varlık**, S. 1227, s. 48-52.
- _____, (Ekim-Kasım 2011), “Anar’ın Romanlarında Bengal Kaplanları”, **Notos**, İstanbul: Notos Kitap Yay., S. 30, s. 31-34.
- Jankélévitch, Vladimir, (2008), “Kendisine Dönük İroni: Dokunup Geçme Sanatı”, **Cogito (İroni Özel Sayısı)**, Çev. Orçun Türkay, S. 57, s. 137-142.
- K., Deniz Aktan, (Aralık 2007), “*Puslu Kıtalar Atlası*’nın Muktedir Mâdûnları”, **Kitap-lık**, S. 111, s. 102-104.
- Kafaoğlu-Büke, Asuman, (27 Ekim 2005), “Yazın Sanatı: Amat”, Cumhuriyet Kitap.
- _____, (02 Kasım 2007), “Suskun Müzik Olur mu?”, **Dünya Gazetesi (Kitap Eki)**, s. 269.
- _____, (Ekim-Kasım 2011), “Gotik Ortamların Mimarı”, **Notos**, İstanbul: Notos Kitap Yay., S. 30, s. 47-49.
- Karaca, Alaattin, (2005), “İhsan Oktay Anar’ın *Puslu Kıtalar Atlası* Adlı Romanının Olay Örgüsü, Fantastik Özellikler ve Tema Bakımından İncelenmesi”, **Arayışlar**, S. 14, Y. 7, s. 93-108.
- _____, (Mayıs, 2006), “*Amat*’ın Dinsel ve Felsefi Teması”, **Hürriyet Gösteri**, S. 280, s. 32-35.
- _____, (Ocak, 2008); “*Suskunlar*’ın Sıkı Öyküsü”, **Kitap-lık**, S. 112, s. 99-106.
- _____, (2009), “İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında Din ve Tasavvuf (*Suskunlar* Örneğinde)”, **1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu (27-28 Mart 2008)**, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yay. No: 170, s. 197-209.

- Kılıç, Savaş, (2008), “İroni, İstihza, Alaysama”, **Cogito (İroni Özel Sayısı)**, S. 57, s. 143-148.
- Kolcu, Ali İhsan, (2008), “Yeni Tarihselcilik Kuramı”, **Edebiyat Kuramları (Tanım-Tenkit-Tahlil)**, Erzurum: Salkımsöğüt Yay., s. 392-402.
- Korat, Gürsel, “Hayali İstanbul Atlası”, “İhsan Oktay Romancılığı Üzerine” www.gurselkorat.blogspot.com
- _____, (Ekim-Kasım 2011), “Minyatür ve Roman Estetiği”, **Notos**, İstanbul: Notos Kitap Yay., S. 30, s. 23-25.
- Köklü, Nuh, (Aralık 1995), “Dünya Bir Masal”, **Nokta**.
- Kuş, Selmin, (2009), “İhsan Oktay Anar’ın *Suskunlar* Adlı Romanında Pastiş Yöntemi”, Haz. Ö. Ceylan ve diğerleri, **II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi**, İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yay., C. 1, s. 369-375.
- Lang, Berel, (2008), “İroninin Sınırları”, **Cogito (İroni Özel Sayısı)**, Çev. Şeyda Öztürk, S. 57, s. 231-249.
- Maro, Asu, (2009), “Kendini Saklayan Bir Yazarın Dünyası”, **Milliyet Kitap**, İstanbul.
- Menteşe, Oya Batum, (Mart 1995), “Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm”, **Türk Dili**, S. 519, s. 273-283.
- Montrose, Louis, (1989), “Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture”, **The New Historicism**, Der. H. Aram Veesser, London: Routledge Press., s. 15-36.
- Narlı, Mehmet, (2009), “Postmodern Roman ve Gerçekliğin Yitimi”, **1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu (27-28 Mart 2008)**, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yay. No: 170, s. 251-261.
- Ocak, Ahmet Yaşar, (1998), “Din ve Düşünce”, **Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi**, Ed. Ekmeleddin İhsanoğlu, C. 2, İstanbul: İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi Yay., s. 109-193.
- _____, (Eylül 2004), “Osmanlı ‘Resmî (Yahut İmparatorluk) İdeolojisi’ Meselesi”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi (İdeolojiler 2 Özel Sayısı)**, Ankara: Doğu Batı Yay., Y. 7, S. 29, s. 73-82.

- Odabaşı, Arda, (Mart 2000), “Kara Bilim, Tesla ve HAARP”, **Bilim ve Ütopya**, S. 69, s. 22-30.
- Oppermann, Serpil, (1992), “Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve ‘Gerçeklik’/‘Yazı’ İkilemi”, **Littera Edebiyat Yazıları**, Ankara: Karşı Yayınları, C. 3, s. 246-259.
- _____, (2001), “Tarihyazımcı Postmodern Roman”, **Frankofoni**, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yay., S. 13, s. 473-482.
- Orhan, Selçuk, (Aralık 2007), “İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında Dilin Kurgulanması”, **Kitap-lık**, S. 111, s. 99-101.
- Örgen, Ertan, (Haziran 2008), “Amat’ta Yapı ve Simgeler”, **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 11, S. 19, s. 160-174.
- Özbek, Emin Erdem, (2011), “İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında Sözlü Geleneğin Dile Yansıması”, **Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 12, Y. 3, s. 137-156.
- Özdemir, Gülseren, “Metinlerarasılık Bağlamında İhsan Oktay Romanlarının Geleneksel Anlatı Türleriyle İlişkisi”, **Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü II. Türk Dünyası Kültür Kongresi (19-25 Nisan 2010)**.
- Özer, Adnan, (Ağustos 2000), “Söz Uçarken”, **E Dergisi**.
- Öztürk, A. Serdar, (Güz 2001), “Hamlet’e Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım Hamlet’te Politika ve Yönetim”, **Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi**, S. 28, s. 551-556.
- _____, (Mart 2003), “A New Historicist Approach to Heart of Darkness by Joseph Conrad”, **Gazi Üniversitesi Kastamonu Eğitim Dergisi**, C. 11, No:1, s. 1-6.
- Öztürk, Faruk, (Ağustos 1996), “Doğanın Tutsak Gücü”, **Cumhuriyet Kitap**.
- Pamuk, Orhan, (1999), “Tarihi Roman”, **Öteki Renkler**, İstanbul: İletişim Yay., s. 110-114.
- Parla, Jale, (2006), “Türk Romanında Tarih ve Üstkurmaca”, **Virgül**, S. 100.
- Poyraz, Hakan, (Mayıs-Haziran 2000), “Kitab-ül Hiyele Üzerine”, **Türk Yurdu**, S. 153-154, s. 337-340.
- Semiz, Y., Kuş, R., (Güz 2004), “Osmanlıda Mesleki Teknik Eğitim-İstanbul Sanayi Mektebi (1869-1930)”, **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Selçuk Üniversitesi

- tesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yay., S. 15, s. 275-295, (<http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s15/semiz.pdf>).
- Şakar, Cemal, (5 Aralık 2007), “Suskunlar”, **Yeni Şafak Gazetesi (Kitap Eki)**.
 - Şevki, Abdullah, (2009), “Yazınsal Kuram ve Batılı Eleştiri Okulları”, **Edebiyat ve Yorum**, 1. Basım, Ankara: Havuz Yay., s. 300-313.
 - _____, (2009), “Yeni Tarihselci Yazınsal Eleştiri”, **Edebiyat ve Yorum**, 1. Basım, Ankara: Havuz Yay., s. 516-520.
 - Tanrıkorur, Cinuçen, (1998), “Osmanlı Müsîkîsi”, **Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi**, Ed. Ekmeleddin İhsanoğlu, C. 2, İstanbul: İslâm Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi Yay., s. 493-551.
 - Tebiş, Cansevil, “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Çalgı Eğitiminin Bir Boyutu Olan Keman Öğretiminin Tarihsel Süreç İçindeki Gelişimi ve Günümüzdeki Durumunun Değerlendirilmesi”, **XI. Eğitim Bilimleri Kongresi, (23-26 Ekim 2002)**, Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa, KKTC, (http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/C-Tebis_2.html), (06.05.2011 – 13:45)
 - Tek, Akın, (Ekim-Kasım 2011), “Üstkurmaca Bir Roman Olarak Puslu Kıtalar Atlası”, **Notos**, İstanbul: Notos Kitap Yay., S. 30, s. 43-46.
 - Tercüman, Çilem, (2008), “Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’nde Fantastik Ögeler”, **38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ICANAS) Bildirileri (10-15 Eylül 2007)**, C. 4, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yay., s. 1579-1592.
 - Terzioğlu, Derin, (Güz 2001), “Tarihi İnsanlı Yazmak: Bir Tarih Anlatı Türü Olarak Biyografi ve Osmanlı Tarihyazıcılığı”, **Cogito**, S. 29.
 - Tural, Sadık Kemal, (1982), “Tarihî Roman ve Atsız’ın Tarihî Romanları Üzerine Düşünceler”, **Zamanın Elinden Tutmak**, İstanbul: Ötüken Yay., s. 220-261.
 - Türkeş, A. Ömer, (Ekim-Kasım 2011), “Hayal, Hayat, Tarih, Hakikat”, **Notos**, İstanbul: Notos Kitap Yay., S. 30, s. 40-42.
 - Uslu, Mehmet Fatih, (Mart 2008), “Greenblatt’ın Yeni Tarihselci Eleştirisi”, **Kritik Dergisi (Yeni Tarihselcilik Özel Sayısı)**, S. 1, s. 1-19.
 - Ülner, Berna, (Temmuz-Ağustos 1999), “Efrasiyab’ın Hikayesine Bir Bakış”, **Virgül**, s. 46-49.

- Üner, Ayşe Melda, (Haziran 2010), “Metinler ve Metinlerarası Okuma: Suskunlar”, **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 13, S. 23, s. 196-206.
- Yalçın Çelik, S. Dilek, (2006), “Popüler Tarih Romanları”, **Türk Edebiyatı Tarihi** 3, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., s. 383-386.
- _____, (Haziran-Temmuz-Ağustos 2008), “1980 Sonrası Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları”, **Hece**, S. 138-139-140, s. 343-356.
- Yavuz, Hilmi, (Mayıs 1997), “Tarihî Roman Ancak Belli Bir Tasarımdan Yola Çıkılarak Yazılabilir”, **Hürriyet Gösteri**, S. 197.
- Yeşilyurt, Şamil, (27-28 Şubat 2007), “Kültürel Kaos ya da Kozmosa Doğru: Yeni Tarihselcilik ve Amat”, **I. Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Sempozyumu Bildirileri (27-28 Şubat 2007)**, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yay.
- _____, (2008), “Kurgusal Gerçeğin Gücü: Yeni Tarihselcilik ve Puslu Kıtalar Atlası”, **38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ICANAS) Bildirileri (10-15 Eylül 2007)**, C. 4, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yay., s. 1813-1826.
- _____, (2009a), “Nedim Gürsel’in Romanlarının Yeni Tarihselci Bağlamda Okunması”, **Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**. Volume 4 /1-II, s. 1989-2009.
- _____, (2009b), “Yeni Tarihselcilik Açısından İhsan Oktay Anar”, **1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu (27-28 Mart 2008)**, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yay. No: 170, s. 367-379.
- Yılmaz, Ebru Burcu, (2011), “Geceye Söylenen Masallar: Fantastik Anlatılarda Gerçeküstünün İşlevi”, **Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**. Volume 6 /3 Summer, s. 1315-1328.
- Yılmaz, Mansur, (2008), “Suskunlar Ne Anlatır Bize?”, **Dünya Bizim**, İstanbul, s. 45.
- Yurdakul, Ahmet, (Mayıs 1988), “Romanda Tarihsellik ve Tarihî Roman”, **Hürriyet Gösteri**, S. 93.

- Yücel, Tahsin, (Haziran 1973), “Tarihin Sınırları”, **Türk Dili**, C. 28, S. 261, s. 148-151.
- Zengin, Mevlüde, (Mayıs 2009), “Heart of Darkness: Yeni Tarihselci Bir Okuma”, **Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 33, No:1, s. 131-148.

Sözlükler

- Abrams, M. H., (1999), **A Glossary of Literary Terms**, United States of America: Harcourt Brace College Publishers.
- Ayverdi, İlhan, (2005), **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, 3 Cilt, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Baytok, Turhan, (1994), **Türkçe Bitki Adları Sözlüğü**, Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.
- Biedermann, Hans, (1996), **Dictionary of Symbolism (Cultural Icons and The Meanings Behind Them)**, Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.
- Cevizci, Ahmet, (2002), **Felsefe Sözlüğü**, 5. Basım, İstanbul: Paradigma Yay.
- Dankoff, Robert, (2004), **Evliya Çelebi Seyahatnamesi Okuma Sözlüğü**, Çev. Semih Tezcan, İstanbul: Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi, No: 37.
- Dear, I., Kemp, P., (2005), **A’dan Z’ye Yelkende Denizcilik Terimleri Sözlüğü**, Çev. Orkun Soyer, 3. Basım, İstanbul: Kropi Yay.
- Devellioğlu, Ferit, (2000), **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, 17. Basım, Ankara: Aydın Kitabevi Yay.
- Erhat, Azra, (1972), **Mitoloji Sözlüğü**, 1. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, Orhan, (1975), **İnanç Sözlüğü (Dinler-Mezhepler-Tarikatler-Efsâneler)**, 1. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- <http://tdkterim.gov.tr/bts/>
- <http://www.tekniksozlukler.com/DenizcilikTerimleri.aspx>
- Koçu, Reşat Ekrem, (1969), **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Ankara: Sümerbank Kültür Yay.
- Pakalın, Mehmet Zeki, (2004), **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, 3 Cilt, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yay.
- Sözer, Vural, (2005), **Müzik Ansiklopedik Sözlük**, 5. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay.

- Uludağ, Süleyman, (2002), **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, 1. Basım, İstanbul: Kabalcı Yay.

- Yıldırım, Nimet, (2008), **Fars Mitolojisi Sözlüğü**, 1. Basım, İstanbul: Kabalcı Yay.

Ansiklopediler

- Eyice, Semavi, (1994a), “Arap Camii”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Haz. Nuri Akbayar ve diğerleri, C. 1, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, s. 294-295.

- _____, (1994b), “Galata Kulesi”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Haz. Nuri Akbayar ve diğerleri, C. 3, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, s. 359-362.

- _____, (1994c), “Kılıç Ali Paşa Külliyesi”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Haz. Nuri Akbayar ve diğerleri, C. 4, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, s. 557-559.

- Hançerlioğlu, Orhan, (1985), “Diogenes”, **Felsefe Ansiklopedisi (Düşünürler Bölümü)**, C. 1, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay., s. 130.

- Işın, Ekrem, (1994), “Kahvehaneler”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Haz. Nuri Akbayar ve diğerleri, C. 4, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, s. 386-392.

- Sakaoğlu, Necdet, (1994a), “Dersaadet”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Haz. Nuri Akbayar ve diğerleri, C. 3, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, s. 37.

- _____, (1994b), “Etmeydanı”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Haz. Nuri Akbayar ve diğerleri, C. 3, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, s. 224.

- _____, (1994c), “İstanbul’un Adları”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Haz. Nuri Akbayar ve diğerleri, C. 4, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, s. 253-256.

- _____, (1994d), “Kostantiniyye”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Haz. Nuri Akbayar ve diğerleri, C. 5, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, s. 77-78.

- “Sisyphos”, (1973), **Meydan Larousse**, C. 11, İstanbul: Meydan Yay., s. 389.

- Yazıcı, Tahsin, (1970), “Şah İsmail”, **İslâm Ansiklopedisi**, C. 11, İstanbul: MEB Yay., s. 275.

Yayımlanmamış Tezler

- Çokluk, Necmiddin, (2009), “İhsan Oktay Anar ve Romanları Üzerine Bir İnceleme”, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Doğan, Evrim, (2005), “A New Historicist Account of Medieval/Feudal Relations In English Drama During The Renaissance”, Ankara Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Erlevent, Damla, (Haziran 2005), “Halide Edib Adivar’ın Son Dönem Romanlarında İstanbul’da Gündelik Hayat ve Müzik”, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Geçikli, Kubilay, (2010), “Raymond Williams’ın ‘People Of The Black Mountains’ Adlı Romanının Yeni Tarihselci İncelemesi”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Genç, Bilal, (2003), “*Karanlığın Yüreği* Adlı Romana Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım”, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Gökmen, Meltem, (1998), “Plastik Sanatlarda Ürün Oluşturmada Absürd Kavramının Olanakları”, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kaçmaz, Ercan, (2008), “Harold Pinter’in One For The Road ve Mountain Language Adlı Eserlerine Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım” (A New Historicist Approach To Harold Pinter’s Works: One For The Road And Mountain Language), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kara, Gökçen, (2011), “Toni Morrison’ın *A Mercy* Adlı Eserine Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Karakayalı, Tuğba, (2010), “İhsan Oktay Anar’ın ‘Amat’ Adlı Romanında Kelime Grupları”, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Karlıdağ, Esra, (2010), “İhsan Oktay Anar’ın Romanlarının Çözümlemesi”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kımışoğlu, Zehra, “İhsan Oktay Anar’ın Romanları Üzerine Bir İnceleme”, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Koçakoğlu, Ahmet, (2008), “İhsan Oktay Anar, Hayatı-Eserleri-Sanatı”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kumlu, Esin, (2007), “The Contemporary Reading Of Edith Wharton: The Inner Chambers Of The Age Of Innocence”, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özbek, Emin Erdem, (2010), “İhsan Oktay Anar’ın ‘Suskunlar’ Romanında Cümlelerin Öğeleri”, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Öztürk, Fatih, (2008), “A New Historicist Approach To Rose Macaulay’s The Towers”, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Öztürk, Serdar (2000), “A New Historicist Approach to James Joyce’s Dubliners”, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özüm, Aytül, (1999), “New Historicism in Theory and Fiction: A Study of Three Contemporary British Novels (Graham Swift’s Waterland, A. S. Byatt’s Possession and Derek Beaven’s Newton’s Niece), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Sarı, Mehmet, (2009), “Metinler Arası Bağlamında İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında Kutsal Metinlerin İzleri”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Şahiner, Mustafa, (2004), “Re-Reading Shakespeare: A New Historicist Reading of Shakespeare’s 1 and 2 Henry IV, Henry V and 1, 2 and 3 Henry VI Plays”,

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Tek, Akın, (2003), “İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında Üstkurmaca”, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Uğurlu, Fırat, (2009), “İhsan Oktay Anar’ın *Amat* Romanında Mitlerin İşlevi”, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yiğitler, Şener Şükrü, (2010), “İhsan Oktay Anar Romanlarında Bilim-Teknik”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yücel, Göktuğ, (2007), “David Lodgeun *Small World (Dünya Küçük)* Adlı Romanına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım”, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Zengin, Mevlüde, (2007), “A Study On Joseph Conrad’s Heart Of Darkness, Lord Jim And Nostromo In A New Historicist Perspective”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

İnternet Kaynakları

- Güneş, Mehmet, (01.05.2010), “Şizoid Bir Kişilik Olarak Uzun İhsan Efendi ve Kendini Gerçekleştirme Sorunu”, <http://www.ihsanoktayanar.com/resim/mehmetgunes.pdf> (25.01.2011 – 13:27)
- Gürel, Nuray, (06.05.2009), “Radyolu Günler 82 Yıl Önce Başladı”, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=934623&Date=06.05.2009&CategoryID=77> (23.08.2011 – 02:20)
- <http://amat.blogcu.com/ut-queant-laxis-resonare-fibris/586667> (19.01.2011 - 17:00)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Cotner (11.05.2011 - 11:38)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Stephen_Greenblatt#cite_note-Named_Professor-5 (14.06.2012 – 12:55)
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Toscanelli> (15.04.2012 - 11:00)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Whitcomb_Judson (06.07.2010 - 12:50)

- http://tr.wikipedia.org/wiki/68_Ku%C5%9Fa%C4%9F%C4%B1 (06.07.2011 – 15:05)
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Coca-Cola> (17.08.2010 - 14:34)
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Devridaim_makinas%C4%B1 (02.07.2010 - 11:36)
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Enerjini_korunumu (02.07.2010 - 13:28)
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Galata_Kulesi (01.02.2011 - 14:09)
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Galen> (08.05.2011 - 22:30)
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Kamelyal%C4%B1_Kad%C4%B1n (05.07.2010 – 14:35)
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Kebire> (12.05.2011 - 12:00)
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Kola> (17.08.2010 - 14:35)
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Leopold_von_Ranke (28.01.2010 - 11:27)
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Leyden_%C5%9Ei%C5%9Fesi (24.06.2010 - 16:43)
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Oidipus_kompleksi (12.09.2011 - 11:10)
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Saint_Jean_%C5%9E%C3%B6valyeleri (07.02.2011 – 15:24)
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Vedalar> (07.08.2011 - 18:30)
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh (18.07.2011 - 23:00)
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Yedi_%C3%96l%C3%BCmc%C3%BCI_G%C3%BCnah (11.05.2011 – 10:00)
- <http://www.izafet.com/genel-kultur/116105-agac-mitolojisi.html> (31.01.2011 - 17:25)
- <http://www.kitabimukaddes.com/kutsal-kitap-tr/eski-antlasma/eyup.html> (e-kitap), (17.03.2011 - 12:35)
- <http://www.kitabimukaddes.com/kutsal-kitap-tr/yeni-antlasma/luka.html> (e-kitap), (17.03.2011 - 16:55)
- <http://www.kitabimukaddes.com/kutsal-kitap-tr/yeni-antlasma/matta.html> (e-kitap), (17.03.2011 - 15:20)
- <http://www.kitabimukaddes.com/kutsal-kitap-tr/eski-antlasma/yaratilis.html> (e-kitap), (17.03.2011 - 12:37)
- <http://www.kitabimukaddes.com/kutsal-kitap-tr/eski-antlasma/yesaya.html> (e-kitap), (17.03.2011 - 12:36)

- <http://www.msxlabs.org/forum/yunan-mitolojisi/349519-yunan-mitolojisi-sozlugu-1.html> (24.03.2011 - 12:06)
- <http://www.osmanlikulubu.com/tarih-donanma.aspx> (07.02.2011 - 13:20)
- “Van Gogh’un kulağını ressam Gauguin kesmiş”, Hürriyet Gazetesi (17.07.2001), (<http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2001/07/17/4345.asp>) (18.07.2011 – 23:00)
- Yalın, Özge, (01.11.2009), “Uzun İhsan Efendi’nin 350 Yıllık Hayat Hikâyesi”,
Zaman **Pazar**,
(<http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=910157&title=uzun-ihsan-efendinin-350-yillik-hayat-hikâyesi&haberSayfa=0>), (21.05.2010 - 11:13)

Özgün, Ebru, İhsan Oktay Anar'ın Romanlarına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım, Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Ramazan Kaplan, s. 485.

ÖZET

Bu çalışmada, tarihe getirdiği alternatif yaklaşımlarla klasik bakıştan ayrılan ve çağdaş Türk yazarlarından biri olan İhsan Oktay Anar'ın romanlarının, yeni tarihselciliğin temel dinamiklerinden hareketle ve bu yeni bakış açısının sağladığı olanaklarla irdelenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda, Anar'ın “hakikat”, “doğruluk”, “kesinlik” gibi kavramları nasıl ele aldığı, metindeki dilsel kuruluşun tarihsel gerçekliği nasıl dönüştürdüğü, metinlerin resmî tarihten estetik ve yaratıcılık özellikleri açısından hangi noktada ayrıldıkları, ele alınan tarihsel dönem ile romanın yazıldığı tarihsel bağlam arasında nasıl bir ilişki olduğu, iktidar yapılarının, ideolojik tutumların, davranış biçimlerinin ve hiyerarşilerin metinlerde nasıl görünür kılındığı gibi sorular çalışma kapsamında tartışılmıştır. Anar'ın romanları, tarihten, belli bir kültür çevresinden, çağın geleneklerinden, toplumsal, politik, ideolojik değer yargularından soyutlanarak ele alınamayacak kadar zengin malzemeyle doludur.

Çalışmanın ilk bölümünde “Yeni Tarihselcilik Kuramı” başlığı altında, çalışmaya yön veren kuramsal çerçevenin sınırları çizilmiştir. Bu kapsamda yeni tarihselcilik kuramının ortaya çıkışına kadarki süreç içinde antikçağdan beri “edebiyat” ve “tarih yazıcılığı” arasındaki sınırlara dikkat çekilmiş, yeni tarihselciliğin oluşumunda ilham olan ana etmenler ve kişilerden bahsedilmiştir. Daha sonra yeni tarihselci kuramcıların eleştirel yaklaşımları ile bu kurama yön veren temel dinamikler ortaya konmuştur. Kuramsal çerçeve kapsamında son olarak tarihe ilgi duyan postmodern romandan, yeni tarihselciliğe getirilen eleştirilerden ve kuramın Türk edebiyatındaki görünümünden bahsedilerek bu konuda yapılan çalışmalara değinilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, İhsan Oktay Anar'ın beş romanından hareketle yeni tarihselci bir okuma pratiğinin bu romanlara getirdiği farklı yorumlarla nasıl işlerlik kazandığı tartışılmıştır. Bu bölümde “Yazınsal Bir Etkinlik Olarak ‘Tarih’in Kurmaca Düzlemindeki İşlevi”, “Anlatıcı/Yazarın Konumu”, “Gerçeklik Algısının Yitirilişi”, “Üst-Anlatı Olma Edimine Karşı Çıkış”, “İdeolojik İşlev”, “Tarihin Yeni-

den Üretim Sürecinde Gerçeklik Yanılsaması Yaratın Bir Kurgu Tekniği: Oyun” gibi başlıklar altında yazarın beş romanı irdelenmiştir.

Çalışmanın “Sonuç” bölümünde ise, elde edilen bulgulardan hareketle genel bir değerlendirme yapılmıştır. Çalışmanın sonuna, yazarın romanlarının okunmasında okuyucuya kolaylık sağlayacak bir “İhsan Oktay Anar’ı Okuma Sözlüğü” eklenmiştir. Bu çalışma ile tartışılan konuların ve yeni tarihselci okuma pratiğinin, İhsan Oktay Anar’ın romanları üzerine yapılan çalışmalara alternatif bir uygulama örneği oluşturacağı ve Türk romanı üzerine yapılacak yeni araştırmalara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: İhsan Oktay Anar, Yeni Tarihselcilik, gerçeklik algısı, tarihsellik, ideolojik işlev, oyun, ironi, absürd, metinlerarasılık

Özgün, Ebru, A New Historicist Approach to İhsan Oktay Anar's Novels,
Doctoral Thesis, Consultant: Prof. Dr. Ramazan Kaplan, p. 485.

ABSTRACT

In this study, it is aimed to examine the novels of İhsan Oktay Anar, a contemporary Turkish author, who was separated from classic sight with an alternative approach to history from the point of the basic dynamics of the new historicism movement and opportunities provided by this new perspective. In this context, how Anar discussed the concepts of “truth”, “accuracy”, “precision” etc., how linguistic organization in texts converted historical reality, at which point the texts differ from official history in terms of aesthetic and creative qualities, what kind of relationship exists between the base historical period and the historical context in which the novel was written, how structures of power, ideological attitudes, forms of behavior and hierarchies were made visible in texts etc. are brought into question in the scope of this study. Anar's novels are full of materials too rich to be addressed in isolation from history, a particular cultural environment, traditions of the era, social, political, ideological value judgments.

In the first part of the study, under the title the “New Historicism Theory”, the boundaries of theoretical framework guiding the study are drawn. In this content, in the period up to the emergence of the new historicism theory, the limits between “literature” and “historiography” since antiquity are pointed out, the main factors and the people inspiring the formation of the new historicism are mentioned. Later the critical approaches of the new historicist theorists and the basic dynamics guiding this theory are presented. Finally within the theoretical framework postmodern novel interested in history, criticism of the new historicism, appearance of the theory in Turkish literature and the studies on this subject are mentioned.

In the second part of the study, moving from İhsan Oktay Anar's five novels, how the new historicist reading practice has become functional with different interpretations of these novels is discussed. In this section, the author's five novels are analysed under headings such as “Function Of ‘History’ In Fiction As A Literary

Activity”, “Narrator / Author’s Position”, “Loss Of Perception Of Reality”, “Opposition To Act Of Becoming Meta Diegesis”, “Ideological Function”, “A Fiction Technique That Creates An Illusion Of Reality In The Process Of Reproduction Of History: The Game”.

In the “Conclusion” part of the study, a general evaluation of the findings obtained is carried out. At the end of the study “İhsan Oktay Anar Glossary of Reading” is added. In this study, the topics discussed and new historicist reading practice are expected to constitute an example of alternative application to the studies on İhsan Oktay Anar’s novels and contribute to additional studies on the Turkish novel.

Keywords: İhsan Oktay Anar, New Historicism, perception of reality, historicity, ideological function, play, irony, absurd, intertextuality