

T.C  
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI



PARODİNİN ANLATI BİÇİMİ OLARAK İHSAN OKTAY  
ANAR ROMANLARINDAKİ GÖRÜNÜMÜ

Yüksek Lisans Tezi

Gülfide Büşra GÜVEN KÖYBAŞI

Danışman  
Doç. Dr. İlknur TATAR KIRILMIŞ

SAMSUN  
2021

## TEZ KABUL VE ONAYI

Gülfide Büşra GÜVEN KÖYBAŞI tarafından, Doç. Dr. İlnur TATAR KIRILMIŞ danışmanlığında hazırlanan “Parodinin Anlatı Biçimi Olarak İhsan Oktay Romanlarındaki Görünümü” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 30.9.2021 tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı Adı Soyadı	Üniversitesi	Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	İmza	Sonuç
Başkan	Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA	Ondokuz Mayıs Üniversitesi		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul
		Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı		<input type="checkbox"/> Ret
	-----			
Üye (Danışman)	Doç. Dr. İlnur TATAR KIRILMIŞ	Ondokuz Mayıs Üniversitesi		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul
		Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı		<input type="checkbox"/> Ret
	-----			
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Ekrem GÜZEL	Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul
		Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı		<input type="checkbox"/> Ret
	-----			

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

ONAY

.../.../....

Prof. Dr. Ali BOLAT

Enstitü Müdürü

## **BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI**

Hazırladığım Dönem Projesi tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

14 / 09 / 2021

Gülfide Büşra GÜVEN KÖYBAŞI

## **TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI**

**Tez Başlığı: Parodinin Anlatı Biçimi Olarak İhsan Oktay Anar Romanlarındaki Görünümü**

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 14/09/2021 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 25

Tek kaynak oranı : % 1 çıkmıştır.

14 / 09 / 2021

Doç. Dr. İlknur TATAR KIRILMIŞ

## ÖZET

### PARODİNİN ANLATI BİÇİMİ OLARAK İHSAN OKTAY ANAR ROMANLARINDAKİ GÖRÜNÜMÜ

Gülfide Büşra GÜVEN KÖYBAŞI

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans, Eylül/2021

Danışman: Doç. Dr. İlknur TATAR KIRILMIŞ

Parodi, Antik Yunan'dan bu yana insanın taklit yeteneğinin başka bir yola doğru evrilmesiyle zihinleri meşgul etmiştir. Aristoteles'in *Poetika*'da ilk kez bahsettiği parodinin her dönemde farklı bir yanı ortaya çıkar. Parodi, Antik dönemde bir esere duyulan beğeniye dile getirmek gayesi taşır fakat zamanla bir eseri beğenmeme sebebiyle de kullanılmaya başlar. Bu durum parodinin alay, komedi, taklit özelliğini daha da belirginleştirir. Zamanın parodi üzerindeki etkisi, modern ve postmodern dönemle birlikte daha fazla hissedilir. Parodi metinlerarasılığın alt bir kolu olmanın dışında yeni edebî türlerin ortaya çıkışı ve yazarın kendi kurmaca evreninde oyun oynama arzusunun aracı olur. Eserlerini parodi temeline oturtan yazarlardan biri ise İhsan Oktay Anar'dır.

Bu çalışmada, İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, *Amat*, *Suskunlar*, *Yedinci Gün*, *Galiz Kahraman* romanlarında parodi, metne yaklaşma biçimi olarak belirlenmiştir. Metin tahlili açısından parodinin tek başına bir inceleme tekniği olarak kullanılması bu çalışmanın ana eksenidir. Eserlerde bulunan parodi unsurları, okur merkezli alımlama estetiği ve fenomenoloji üzerinden anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Hayalin ve gerçeğin birbirine geçtiği kurmacanın değişik evrelerinde parodinin rolü aranmıştır. İncelemenin sonucunda İhsan Oktay Anar'ın yapıtlarında parodiyi tekdüze hâlde kullanmadığı aksine birden fazla şekilde kullandığı tespit edilmiştir. İncelenen eserlerde özellikle dinî metinlerin, inanışların geniş yer kapladığı görülmüştür. Yazarın, romanlarında kullandığı parodi tekniğinin hedef olarak seçtiği kaynak karşısında taraf olmaktan ziyade sıfır noktasında durma tavrı içinde olduğu görülmüştür.

**Anahtar Sözcükler:** Postmodernizm, parodi, İhsan Oktay Anar.

## ABSTRACT

### THE VIEW OF PARODY AS A NARRATIVE FORM IN THE NOVELS OF

İHSAN OKTAY ANAR

Gülfide Büşra GÜVEN KÖYBAŞI

Ondokuz Mayıs University

Institute of Graduate Studies

Department of Turkish Language and Literature

Master, September/2021

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. İlknur TATAR KIRILMIŞ

Parody has preoccupied minds with the evolution of human imitation ability to another way since Ancient Greece. In each period, a different meaning emerges of the parody, which Aristotle first mentioned in *Poetica*. Parody aims to express the appreciation of a work in Ancient Period, yet over time it begins to be used due to dislike a work. This situation makes the mockery, comedy and imitation of the parody even more apparent. The influence of time on parody is felt more with the modern and postmodern period. Apart from being a sub-branch of intertextuality, parody is instrumental in the emergence of a new literary genre and the author's desire to play in his own fictional universe. İhsan Oktay Anar is one of the authors who based his works on parody.

In this study, parody was determined as the way of approaching the text in İhsan Oktay Anar's *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, *Amat*, *Suskunlar*, *Yedinci Gün*, *Galîz Kahraman* novels. In terms of text analysis, the use of parody as a stand-alone examination technique is the main axis of this study. The parody elements in the works have been tried to be interpreted through reader-centered reception aesthetics and phenomenology. The role of parody has been sought in different phases of fiction, where dream and reality are intertwined. As a result of the analysis, it was determined that İhsan Oktay Anar did not use the parody in a uniform way in his works, but rather used it more than one way. It has been observed that religious texts and beliefs occupy a large place in the studied works. It was observed that the author used the parody technique in his novels, rather than being a party to the source he choose as the target, he was in an attitude of standing at the zero point.

**Keywords:** Postmodernism, parody, İhsan Oktay Anar.

## ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Günümüz postmodern yazarlarından İhsan Oktay Anar'ın eserlerini odak noktasına alan bu çalışma, parodiyi metinlere yaklaşma biçimi olarak belirlemiştir. Çalışma boyunca parodinin sınırlarını çizebilmek kadar İhsan Oktay Anar'ın eserlerine yaklaşmanın bir metodunu seçebilmenin de çok zorlayıcı olduğunu belirtmek gerekir. Çalışmamda her metnin kendine has başlıklandırmalara sahip olduğu görülmektedir. Burada yazarın kurmaca dünyasının çeşitliliği kadar postmodernizmin oyun tekniğini özgün kullanmasının tesiri de büyüktür. Bu durumu tespit etme açısından meşakkatli bir süreç yaşadığımı belirtmeliyim. Araştırma sürecinde yaşadığım zorluklar esnasında benden desteklerini esirgemeyen hocam Doç. Dr. İlknur TATAR KIRILMIŞ'a çok teşekkür ederim. Sürecin getirdiği her zorlukta bana ışık olan babama, anneme, kardeşlerime, arkadaşlarıma ve özellikle her daim yanımda olup çalışmama devam etmemi sağlayan eşim Olcay'a çok teşekkür ederim.

Gülfide Büşra GÜVEN KÖYBAŞI

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	iii
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
2. PARODİ ANLATI TEKNİĞİ.....	6
2.1. Parodi .....	6
2.2. Parodinin Diğer Yakın/Benzer Türlerden Ayrılma Problemi .....	8
2.2.1. Parodi ve İroni.....	9
2.2.2. Parodi ve Pastiş.....	9
2.2.3. Parodi ve Satir.....	10
2.2.4. Parodi ve Burlesk-Travesti.....	11
2.3. Türk Edebiyatında Parodi .....	11
3. İHSAN OKTAY ANAR'IN ESERLERİNDE PARODİ.....	14
3.1. Puslu Kıtalar Atlası .....	14
3.1.1. Dinî Metin Odaklı Parodi.....	14
3.1.2. Anlatı Odaklı Parodi .....	17
3.1.3. Bilginin Çarptığı Duvar: Arap İhsan ve Kubelik.....	25
3.1.4. Kurmacanın Parodisi.....	27
3.2. Kitab-ül Hiyyel .....	29
3.2.1. Dinî Metin Odaklı Parodi.....	29
3.2.2. Otorite Odaklı Parodi.....	32
3.2.3. Anlatı Odaklı Parodi .....	33
3.2.4. Tarih Odaklı Parodi.....	36
3.3. Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri .....	37
3.3.1. Film Odaklı Parodi.....	37
3.3.2. İsimler Üzerinden Yapılan Parodi.....	39
3.3.3. Anlatı Odaklı Parodi .....	40
3.3.4. Tür Parodisi.....	43
3.3.5. Mitoloji Odaklı Parodi .....	45
3.3.6. Şahsiyet Parodisi.....	47
3.3.7. Girift Parodi .....	48
3.3.8. Dinî Metin Odaklı Parodi.....	54
3.4. Amat.....	55

3.4.1. Kurmacanın Parodisi.....	55
3.4.2. Dinî Metin Odaklı Parodi.....	57
3.4.3. Giriift Parodi .....	73
3.4.4. Mitoloji Odaklı Parodi .....	74
3.4.5. Anlatı Odaklı Parodi .....	75
3.5. Suskunlar.....	75
3.5.1. Hz. Davut Mesellerinin Parodik Kullanımı .....	76
3.5.2. Hakikat'in Sesi.....	79
3.5.3. İnanç Odaklı Parodi .....	80
3.5.4. Dinî Metin Odaklı Parodi.....	81
3.5.5. Mitoloji Odaklı Parodi .....	104
3.6. Yedinci Gün.....	104
3.6.1. Bir Devrin Parodisi .....	104
3.6.2. Dinî Metin ve Pozitivist Anlayış Odaklı Parodi .....	106
3.6.3. Anlatı Odaklı Parodi .....	114
3.6.4. Tarihî Olay ve Durum Odaklı Parodi.....	116
3.6.5. Giriift Parodi .....	120
3.7. Galîz Kahraman .....	120
3.7.1. Dinî Metin Odaklı Parodi.....	120
3.7.2. İsimler Üzerinden Yapılan Parodi.....	121
<b>4. SONUÇ .....</b>	<b>122</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>126</b>
<b>ÖZ GEÇMİŞ .....</b>	<b>129</b>

# 1. GİRİŞ

İnsanoğlu, gördüğü her şeyi işine yaradığı sürece taklit etmiştir. Ancak bir süre sonra taklit meselesi bir araca dönüşmüştür. Parodi de bu araçlardan biridir. Tanım olarak parodi, “Ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türü” şeklindedir (TDK, 2011: 1892). Parodi, Antik Yunan’dan bugüne kadar dönemsel olarak farklı bakış açıları sebebiyle sürekli değişerek var olmaya devam etmiştir. Antik dönemde bir eser, beğenme sebebi ya da yerme amacıyla hedef seçilip metnin değiştirilmesiyle seyirciye sunulmuştur. Bu devirde parodiden ilk kez bahseden Aristoteles’tir. Ancak yazarın *Poetika* adlı eserinin “Komedyâ” adlı bölümü bugüne ulaşmamıştır (Dürüşken, 2016: 265). Eleştirinin bir aracı olarak doğan parodinin temelinde alayın, tersine çevirmenin, zıtlıkların, güldürü unsurunun beraber olduğu görülür.

Toplumsal eleştiri düşüncesinin zihinsel bir yapıya hazırlanması sürecinde parodi, öncelikle tiyatrodâ önemli bir fonksiyon üstlenir. Hem gündelik yaşamdaki hem de sanat eserlerindeki hiyerarşik düşünme alışkanlıklarının değişime uğratılmasında önemli bir rol oynar. Böylece yeni türler ve türler içindeki bağımsız düşünme açılımı başlar. Parodinin roman türüne taşınması ise François Rabelais’nin *Pantagruel* (2021) ve *Gargantua* (2020) başlıklı eserleriyle gerçekleştiği söylenebilir. Felsefi bir altyapıya sahip olan gülme, yüksek edebiyatta trajedideki ciddiyet gibi kabul görmeye başlar (Bahtin, 2017: 83-84). Gülmenin tarihi açısından Rabelais kadar Cervantes’in de *Don Kişot* adlı romanı önemli bir işleve sahiptir. Roman türünün başlangıcında fonksiyonel bir görevi üstlenen parodi, bir süre sonra bu tür tarafından değişime uğratılır ve bu dönüşüm farklı boyutlarda devam eder.

Modernist metinlerde parodik söylemin varlığı dikkat çeker fakat parodinin asıl örneklerine postmodern eserlerde rastlanır. Postmodernizmin metinsel dönüşüme dayanması parodinin bu dönüşümün asıl araçlarından biri olmasına sebep olur. Diğer bir sebep ise postmodern dönemde yazarlar, geleneği bilinçli olarak devralırlar. Onlara göre artık yazılacak hiçbir yeni şey kalmamıştır: “Bu durumda, gelenekten gelen eski biçimleri yeniden ele alma, onları parçalama, yorumlama, parodi dediğimiz tekniği yeniden gündeme getirmekte ve kurguda ön plâna geçirmektedir.” (Yalçın Çelik, 2005: 53). Her ne kadar yazar, eserlerinin okura ulaşma kaygısından uzak bir tavır sergilese de yapıt, asıl okuruna ulaştığı vakit kendini

gerçekleştirecektir: “Her edebî metin, okurun bilmece çözücülüğüne muhtaçtır; okurun yorumu üzerinde yükselir, bu yorumla varolur ya da yorumsuzlukta kaybolur.” (Parla, 2017: 51).

Modern ve postmodern dönemle beraber birçok düşünürün dikkatini çeken parodinin tanımı yapılarak sınırları çizilmeye çalışılır: Rus biçimcilerden Viktor Şklovski, Boris Tomaşevski, Yuriy Tynyanov; “diyaloji” ve “karnaval” kavramları üzerinde çalışan Mihail Bahtin; alımlama kuramının dikkat çeken iki ismi Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser; yapısalcı ve postyapısalcılardan Julia Kristeva, Roland Barthes, Michel Foucault parodi tekniği üzerine düşünen isimlerden yalnızca bazılarıdır.

Linda Hutcheon, 1984’te *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* adlı araştırmasını yayımlar ancak bu çalışma Türkçeye çevrilmemiştir. Hutcheon’ın 1988’te *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction* adlı araştırması yayımlanır. Araştırmacının bu çalışması Türkçeye 2020’de *Postmodernizmin Poetikası Tarih, Teori, Kurgu* adıyla çevrilir. Parodiyle ilgili diğer kavramsal çalışma ise Margaret A. Rose tarafından 1993’te *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern* eseriyle yapılır.

Parodinin Türkçedeki tanımı, Gürsel Aytaç tarafından 1997’de *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* eserinde yapılır. Postmodernizmle beraber iyice yaygınlaşan bir teknik olan parodinin diğer bir tanımı ve uygulaması Kubilay Aktulum tarafından 1999’da *Metinlerarası İlişkiler* çalışmasında yer alır fakat bu yöntem metne yaklaşma biçimi olarak benimsenmez. Oğuz Cebeci, 2008’de *Komik Edebi Türler/Parodi, Satir, İroni* isimli eserinde ayrı bir tür olarak parodiye geniş bir şekilde yer verir. Parodi tekniğinin Türk edebiyatı çerçevesinde anlatılması ve anlaşılması açısından Oğuz Cebeci’nin çalışmasının önemi büyüktür. Zira parodi, teknik olarak metinlerde ele alınmaktan ziyade metinlerarasılığın gölgesinde bırakılmıştır. Dolayısıyla parodi, yöntem olarak bir metne yaklaşma biçimi olarak kullanılmamıştır.

İhsan Oktay Anar, postmodern edebiyatın araçlarını kullanarak eserlerini oluşturan bir yazardır. Anar’ın, bu araçlardan biri olan parodiyi romanlarında daha sık kullandığı görülmektedir. Yazarın parodi tekniğini kullanma amacı üzerine düşünüldüğünde okura iki vazife düşmektedir: İlki eleştirel düşünme düzleminde

yazarın geliştirmiş olduğu yaklaşımları paylaşabilmek; ikincisi okurun, yazarın kendisine dűřündürmek istediği bu alımlamada bir niyeti olup olmadığını keşfetmek. Bu çerçevede İhsan Oktay Anar'ın metinleri, hedef seğtiği eseri eleştirmekle kalmaz. Aynı zamanda bu eserler, yazarın niyetiyle ilgili veriler sunar: "... postmodern yazar bilmediği, bilemeyeceği bir gerçeği ağıklamak, öğretmek, anlatmak istemez. Onun amacı, her türlü yöntemi kullanarak metinde anlam boşlukları, suskunluklar yaratmak ve bu yolla asıl gerçek olanı yani değişkenliği ve olumsuzluğu okuruna aktarmaktır." (Doltař, 1999: 109). Parodi, Anar'ın eserlerinin anlaşılma hususunda kilit rolü oynamaktadır. Bizi bu şekilde dűřünmeye iten sebep ise İhsan Oktay Anar'ın yapıtlarında metinlerarasılıktan öte hedef seğtiği metni değiştirerek, yarattığı zıtlıkları yerel unsurlarla çevreleyip güldürü unsurunu öne ııkarmasıdır.

Yukarıda bahsi geçen sebeplerden ötürü İhsan Oktay Anar hakkında çok fazla ıalışma yapılmıştır. Bunlardan öne ııkanlar ise şunlardır: Ahmet Koçakoğlu, *Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar*; Necmiddin ıokluk, *İhsan Oktay Anar ve Romanları Üzerine Bir İnceleme*; Mehmet Sarı, *Metinler Arası Bağlamında İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Kutsal Metinlerin İzleri*. Bu ıalışmalarda parodiye metinlerarasılık bağlamında temas edilmiştir. İhsan Oktay Anar'ı parodi açısından inceleyen ise Serkan Özdemir'dir. Özdemir, *Modern Türk Edebiyatında Parodi* adlı ıalışmasıyla parodiyi Türk edebiyatı metinlerine yaklaşma yöntemi olarak ele alır ve İhsan Oktay Anar'ın bazı romanlarını örnek ıalışma olarak burada değerlendirir. Araştırmacının, ıalışma sahasını geniş tutması sebebiyle Anar'ın romanlarında bu teknik tam anlamıyla ortaya ııkmamıştır. Daha önceki ıalışmalarda da bu yöndeki eksikliğe örnek verecek olursak *Puslu Kıtalar Atlası*, Descartes'ın *Yöntem Üzerine Konuşma* eserinin parodisi olarak kabul edilir. Ancak hedef seçilen eserin hangi yönden parodisinin yapıldığı ortaya konulmaz. Bu tez, İhsan Oktay Anar'ın eserlerinin anlaşılmasında anahtar bir göreve sahip olan parodi tekniğinin kullanımını ayrıntılarıyla ortaya ııkarmak gayesiyle hazırlanmıştır.

Bu araştırmada parodi tekniğinin nasıl kullanıldığını anlamak için yöntem olarak alımlama estetiğine ve fenomenolojiye başvurulmuştur. Parodi, metne yaklaşma biçimi olarak belirlendiğinde okur ipuğlarından yola ııkar, alımlama estetiği ve fenomenoloji yöntemi ıalışmaya başlar. Okur merkezli bir yöntem olan alımlama estetiği, anlam sorununa yazar ve metinden çok okurun deneyimini ön plana alarak esere yaklaşır. Fenomenoloji ise alımlama estetiğine benzer olarak

anlam sorunu etrafında okurun deneyimini anlamlandırır. Dolayısıyla eserleri anlamlandırma noktasında araştırmacı asıl rolü oynar. Diğer taraftan metinlerarasılığın da metinde fazlaca yer alması okur merkezli bir yaklaşımı şart koşar. Bu sebeple alımlama estetiği ve fenomenolojinin metinde bir yaklaşım biçimi olarak kullanılması kaçınılmaz olur.

Tezin içeriğine bakılacak olursa birinci bölümde, Antik Yunan'dan başlanarak parodinin tarihsel kullanımına dair bilgi verilmektedir. Daha sonrasında parodi ile pastiş, ironi, satir ve travesti-burlesk arasında ayırım yapılmaktadır. Zira bu kavramlar birbirine karıştırılmakta ve tezimizde hangi kavramı işaret ettiğimiz anlaşılmaması önem arz etmektedir. İlk bölüm, Türk edebiyatında parodinin kullanımına dair kısa bir bilgi verilerek tamamlanır.

Tezin ikinci bölümünde, parodinin birçok şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu sebeple parodinin öne çıkan bir özelliğinden bahsetmek gerekir:

Parodinin ele alacağı konu, eser, söylev tekil olmak zorunda değildir. Örneğin, Tristram Shandy aynı anda tüm otobiyografilerin, tüm romanların, tüm yazarların ve roman yazma sürecinin, dönemin dini vaazlarının, adli ve akademik kayıtlarının, mitlerin, savaş ve kahramanlık hikâyelerinin, hatta felsefi ve bilimsel metinlerin ve ansiklopedilerin parodisidir (AntakyaHoğlu, 2013: 83).

Alıntıdan anlaşılacağı üzere bir karakter, olay ya da durum üzerinden birçok farklı hedefe gidilebilmektedir. Dolayısıyla tezde yer alan tespitlerde parodinin bu özelliğinin öne çıktığı görülmektedir.

Yukarıdaki bahisler ışığında tezin ikinci bölümünde, İhsan Oktay Anar'ın yedi eseri kronolojik olarak ele alınıp parodi örnekleri tespit edilerek açıklanmaktadır. Ancak bu tespitler metinlerarasılık, pastiş, ironi gibi unsurlar ele alınmadan yalnızca parodiye odaklanılarak yapılmıştır. Zira parodinin, metinlerarasılığın bir parçası olduğu genel itibariyle bilinmektedir. Dolayısıyla daha önce yapılan çalışmaların aksine yalnızca parodi örnekleri açıklanarak gerektiğinde metinlerarasılık, ironi, pastiş gibi tekniklere yer verilmiştir.

İkinci bölümle ilgili diğer öne çıkan bahis ise bölümlerin alt başlıklarıyla ilgilidir. Zira bölümlerin alt başlıkları için ayırım, metinde ağır basan unsurlara göre yapılmıştır. Her metnin kendine has özellikleri ve temelleri olması sebebiyle bu yöneme başvurulmuştur.

Sonuç kısmında, romanlar hakkında genel bir değerlendirmeye yer verilerek bu çalışmadan elde edilen netice ifade edilmektedir.

Çalışma esnasında incelenen eserlerden yapılan alıntılarda yazım ve imla yanlışları göze çarpmaktadır ancak kural gereği eserlerin orijinal hllerine müdahale edilmemiştir. Bu sebeple dil ve üslup nezdinde yapılan hataların araştırmacıyla bir ilgisi bulunmamaktadır. Zira szcelenen dönemin etkisiyle birçok söyleyiş farklılığı metinlerde açıkça görülmektedir.

## 2. PARODİ ANLATI TEKNİĞİ

### 2.1. Parodi

Antik Yunan'dan bugüne parodi, daha çok modern ve postmodern dönemde işlevselleştirilen bir teknik olmuştur. Parodiden ilk kez Aristoteles bahseder ve *Poetika* adlı eserinde bir tür olarak var olduğuna değinir. Ancak *Poetika*'da parodinin yer aldığı "Komedyâ" adlı bölüm günümüze ulaşmamıştır (Dürüşken, 2016: 265). Margaret A. Rose'un *Parodi: Antik, Modern, Postmodern* adlı çalışmasında Antik Yunan'da parodinin tanımı, Fred W. Householder kaynak gösterilerek yapılır. Buna göre parodi "ölçülü uzunlukta, destan vezninde, destansı sözcükler kullanan ve önemsiz, hicvi veya kahramanlık taşlaması gibi konuları işleyen anlatımcı şiir" dir (Rose, 2016: 20). Buna ek olarak Householder "para-" ön ekinden bahseder. "Para-" ön eki için "...benzer, kısmen farklı, taklit eden, yerine geçen sahte..." tanımlamalarını yapar (Rose: 2016: 21). Dönemin araştırmacılarından F. J. Lelièvre, parodiyi "aslının üslubunda fakat küçük değişikliklerle söyleme" olarak tanımlar (Rose, 2016: 22). Antik Yunan için yapılmaya çalışılan tanımlamalara iki farklı pencereden yaklaşan Margaret A. Rose, Aristofanes geleneği ile Aristoteles geleneğini Householder'in gözüyle okura verir. Aristoteles geleneğine göre Hegemon'un destansı taşlamaları için "parodia" kelimesi kullanılır. Aristophanes geleneğine göre ise "...her türlü komik alıntıyı ve metinsel düzenlemeleri kapsayacak şekilde kullanmaları suretiyle 'destansı taşlama' şarkısı ya da 'parodos' veya 'parodoi' (παρωδός/παρωδοί) kökünden gelen parode (παρωδή) kelimesinden türediğini gösterir." (Rose, 2016: 36).

Modern ve postmodern dönemde birçok tartışmaya yol açan parodiye farklı özellikler eklenir ve bu teknikten bazı özellikler çıkarılır. "Komik" ve "mizah" bunlardan ilkidir. Antik dönem için araştırmacılar, komik özelliğine pek değinmezken J. C. Scaliger "gülünç" kavramıyla dikkat çeker. Komik olmanın parodi için şart olup olmaması tartışmaya yol açar. Modern döneme gelindiğinde Rus biçimci Yuriy Tynyanov, parodi için komiğin şart olmadığını savunur. Zira parodisi yapılan metne göre komik olan durum acı hâle dönüşebilir. Komik bahsinde Mihail Bahtin, parodiyi bir karnaval olarak görür; parodi için alay amaçlı bir gülüş ve kahkahadan bahseder. Orta çağ karnavalını ve bayramlarını *Karnavaldan Romana* adlı eserinde inceleyen Bahtin şu tespitte bulunur: "...ortaçağda resmi kült ve ideolojiden dışlanan gülmenin, hemen her bayramın koruyucu kanatları altında kendi

gayri resmi ama meşru yuvasını yaptığını söyleyebiliriz. Bu nedenle, her bayram resmi, dini yönüne ilaveten kurucu ilkesi gülme ve maddi bedensel altyapı olan başka bir folk karnaval boyutuna sahipti.” (Bahtin, 2017: 98). Bahtin, parodiyi sınıfsal bir eğlence olarak tanımlamanın yanı sıra belli zaman dilimlerinde verilen sınırlı bir eğlenme özgürlüğü olduğu üzerinde de durur (2017: 98-99). Barry Sanders, *Kahkahanın Zaferi Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*'de Orta Çağ karnavallarındaki parodiyi Bahtin'e benzer bir şekilde değerlendirir: "...insanlar ne zaman eğlenme, coşma, siyasal neşelenme ve her tür kutlamada belirlediği şekliyle yaşamın ciddiyetini kırmaya yönelik parodi güdüsünü duysa bir şenlik düzenleyiverir.” (Sanders, 2001: 180). Julia Kristeva, Mihail Bahtin'nin karnaval kavramını incelerken kahkaha üzerine fikrini dile getirir: “Karnavaldaki kahkaha sadece parodik değildir, trajik bir kahkahadan çok komik bir kahkaha da değildir, karnaval kahkahası hem komik hem trajiktir; başka bir deyişle ciddidir.” (Rose, 2016: 239). Kahkaha ve komik hakkında tartışmalar devam ederken Michel Foucault, Jorge Luis Borges'in bahsettiği kahkahayı yıkıcı bir kahkaha olarak kabul eder (Rose, 2016: 300). Fredric Jameson ise parodiyi kendine has bir maskenin taklidi olarak betimler. Alay ve gülmenin ise parodinin altyapısını oluşturduğuna dikkat çeker (Jameson, 2008: 56). Jameson, parodinin kaynak metindeki her türlü farklılığı, abartıyı, karışıklıkları hedef alarak, anlatıyla oynayarak alay ettiği üzerinde durur (Rose, 2016: 300).

Parodinin diğer özelliklerine değinecek olursak Rus biçimci Viktor Şklovski, parodinin yabancılaştırma özelliğine sahip olduğunu savunur. Ayrıca parodinin olumlu ve olumsuz düzlemde var olacağını belirtmesi onu Michel Foucault'ya yaklaştırır. Parodiyi kullanan yazar, kaynak metni beğendiği için ya da eleştirmek amacıyla yazar. Yuriy Tynyanov bu görüşü geliştirir ve parodinin iki düzlemli olduğunu dile getirir. Bu iki düzlemi *kaynak metin* ve *parodi metin* olarak adlandırır (Rose, 2016: 163-164). Ancak Rus Biçimciler, bahsedilen iki düzleme rağmen parodinin daha çok yıkıcı, kaynak metnin iktidarını sarsan özelliklere sahip olduğunu savunur. Geç modern dönemde dikkat çeken düşünürlerden Friedrich Nietzsche, parodinin çift kodlamasından bahsederken bunun ancak tarihin çift kodlamasıyla olabileceğini dile getirir. Postmodern dönemde ise tarihin çift kodlanması görüşü daha da dikkat çeker. Zira Mihail Bahtin'in “çift seslilik” kavramı “çift kodlama” ile eş tutularak parodinin postmodern olduğuna dair delil ortaya konulur. Ancak yalnızca bahsedilen benzerlikten ötürü parodinin postmodern görülmesi tartışmalara

sebepe olur. Daha sonraki dönemlerde Mihail Bahtin parodiyi eserlerinde tartışırken Rus biçimcilere bu ikili düzlem bahsinde katılır ancak ayrıldığı başka bir özelliğten bahseder. Mihail Bahtin, “çift sesli” olarak kabul ettiği parodinin iki düzlemini, *diyaloji* kavramıyla açıklamaya çalışır. Çünkü yazara göre iki metin arasında mutlak bir diyalog mevcuttur ve parodi metni bu diyalogdan doğmaktadır (Rose, 2016).

Julia Kristeva'nın bahsettiği *metinlerarasılık* kavramı ile parodi tekniğinin sıkça karıştırıldığı görülmektedir. Parodi, metinlerarasılığın bir aracı olmakla birlikte kaynak metne işaret etmenin dışında, onu bir dönüşüme uğratarak tekrar yaratır. Roland Barthes, iki metnin girdiği diyalogdan yola çıkarak *Yazarın Ölümü* adlı makalesinde “Bir metin çeşitli yazılardan yapılmış, birçok kültürden çıkarılmış ve de belirli çatışmalar, parodiler ve söyleşilerle karşılıklı iletişime girmiştir...” şeklinde belirterek okuru metinlerarasılık kavramına götürür (2013: 6). Yazılan her metin, daha önce yazılmış eserlerden parçalar ve kültürel izler taşır. Roland Barthes *S/Z*'de ironi ve parodiyi birlikte ele alır: “Başkalarının dilinden uzaklaşır gibi görünüp araya kendi düşlemini koyan özne böylelikle daha kesin bir biçimde söylemin öznesi olur; bu özne adına yürütülmüş yansılama da bir anlamda işlemekte olan bir ince alay olup, hep klasik bir sözdür.” (Barthes, 1996: 50). Barthes, bu cümlenin ardından kendini olduğu gibi göstermeyecek yansılamanın ne olabileceği sorusunu okura yöneltir (1996: 50). Umberto Eco ise metinlerarasılıkla birlikte üstkurmacasal olarak komiğin ya da mizahın, parodinin yapı taşı oluşturduğunu düşünür. Yazar için parodi daha çok mizahi özellikler taşınmalı ve daha karmaşık yapıda olmalıdır (Rose, 2016: 332).

Parodinin popüler bir teknik olarak kullanılmasının temelinde, onun postmodern bir anlatı tekniğine dönüşmesi yatar. Yazarın ölümüyle birlikte parodi tekniği kullanılırken kurulan yapının iskeletinin okura verilmesi dönemin ayırt edici özelliği olmuştur. Parodinin postmodern bir teknik olarak anlaşılmasının en güçlü sebeplerinden biri ise hem parodinin hem de postmodernizmin “çift kodlu” olma özelliği taşımasıdır.

## **2.2. Parodinin Diğer Yakın/Benzer Türlerden Ayrılma Problemi**

Bir anlatının parodisi yapılırken ironi kullanılabilir ya da hicvedilen bir olayın parodi tekniğiyle aktarılması imkânsız değildir. Parodisi yapılan metnin üslubu taklit

edilerek pastişin kullanılması da diğerk bir örnektir. Bundan ötürü bahsedilen tür ve teknikleri ayırabilmek, onları birlikte ele alarak gerçekleştirilebilecektir.

### 2.2.1. Parodi ve İroni

Kierkegaard, ironi sözcüğünün tanımını şu şekilde yapar: “Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adıdır ironi ve özelliğı, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir.” (2009: 270-271). Gürsel Aytaç ise ironiyi *tersinme* sözcüğüyle karşılar (2016: 310). Mihail Bahtin, ironiye farklı bir bakış açısıyla yaklaşır: “Tek tonluluğun (ciddiyet anlamında) kabul edilemezliğı. Çok tonluluk kültürü. Ciddi ton sahası. Bir suskunluk biçimi olarak ironi.” (Bahtin, 2016: 137).

İroni ile Sokrates arasında bir benzerlikten bahsedilir. Sokrates’in dış görünüşü ve bilgisi arasındaki zıtlık Platon’un dikkatini çeker: “İlkin bu adamı Silen heykellerine benzeteceğim. Hani şu heykel dükkânlarında görülen düdüklü, kavallı Silenlere. Bu Silenler ortadan ikiye bölünür ve içlerinden küçük küçük tanrı heykelcikleri çıkar.” (Eflatun, 1972: 86). Zira Sokrates, dış görünüş olarak çirkin olsa da bilgili ve zeki biridir. Sokrates; bu zıtlığı kullanarak, insanları konuşdurup çelişkiye düşürerek onların kendi bilgisizliklerinin farkına varmasını sağlar (Cebeci, 2017: 259-260).

Parodide “iki düzlem”in mevcudiyeti ile ironide var olan iki anlamlılık, iki türün karıştırılmasında önemli bir rol oynar. İki türün birbirini kullanması da diğerk sebeplerden biridir ancak ayrıldıkları nokta daha açıktır. Çünkü ironi, parodiye göre daha muğlaktır. Parodide var olan ipuçları, ironi için daha az sayıdadır. Ayrıca parodi, okura bir yol göstermez ya da seçim yaptırmaz. Ancak ironinin mutlak olarak ifade ettiğı, desteklediğı bir düşünce mevcuttur. Böylece eleştirdiğı durumun ya da hâkim düşüncenin altını oyar. Margaret A. Rose bahsedilen ayrımı şu şekilde değerlendirir: “Parodide, ironi yazarının tek şifresinde toplanan mesajlarının aksine, - belirsiz bir şekilde, verilmek istenen mesajların bir kısmını içermesine rağmen- çoğunlukla birden fazla yazardan gelen ve iki farklı mesaj dizisi olan birbirinden farklı en az iki şifre vardır.” (2016: 123).

### 2.2.2. Parodi ve Pastiş

Fransızca “pastiche” kelimesinden gelen kavram, yazarın parodisini yaptığı metnin dilini taklit etmesi ve bunu okura hissettirmesi anlamına gelir. Parodi ile karıştırılan bu teknik, üslup taklidi olması yönüyle parodiden keskin bir şekilde

ayrılır. Parodi için üslup taklidi şart değilken pastiş için yalnızca üslup taklidi şarttır. Fredric Jameson, parodi ile pastiş ayrımını şu şekilde yapar:

Pastişde parodi gibi kendine özgü, ya da benzersiz “nev-i şahsına münhasır” bir üslup, lengüistik bir maske, ölü bir dilde yapılan konuşmadır. Ancak, pastişde parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güdüleri kopartılmıştır, gülme duygusundan ve geçici bir süre için kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir dilbilimsel normalliğin hala varolduğu konusunda herhangi bir kanıdan yoksundur, nötr bir uygulamadır. Bu nedenle pastiş, boş bir parodi, kör bir heykeldir... (Jameson, 2008: 56).

Kubilay Aktulum, pastışı *öykünme* kavramıyla karşılar: “Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir.” (2007: 133). İçerik olarak farklı olan yeni metin, kendine hedef olarak seçtiği eserin üslubunu benimsemesiyle pastiş tekniği uygulanır. Pastışı parodiden ayıran diğer özellik ise bu tekniğin yıkıcı olmaması aksine yapıcı olmasıdır. Ayrıca pastiş, parodinin komik olma özelliğinden de uzaktır (Rose, 2016: 103). Oğuz Cebeci ise Gerard Genette’in yaptığı iki tür arasındaki ayrımı aktarır: “Pastiş, parodiden alt-metnin ‘dönüştürülmesi’ (transformation) yerine, taklit edilmesi’yle (imitation) ayrılmaktadır.” (2017: 80).

### 2.2.3. Parodi ve Satir

Hilmi Yücebaş, *Hiciv Edebiyatı Antolojisi*’nde bu kavramın isim olarak geldiği kaynağa dikkat çeker: “Bu kelime Arapçada (Hecv) şeklinde ise de Türkçeye (Hicv) olarak girmiştir. Frenkler de (Satire) derler.” (1961: 3). Yücebaş, methiyenin tam tersi olarak açıkladığı satir için mübalağa ile yermek olduğunu dile getirir (1961: 3). Ferit Öngören, Türk mizahını ele aldığı eserinde hicvi, “Hiciv gerçekte bir mizah çeşididir. İma, iğneden başlayarak, küfre doğru uzanan zengin bir saldırı mizahının genel adlandırılışına hiciv denilegelmiştir.” şeklinde tanımlar (1983: 137). Yazar buna ek olarak hicvin toplumda simge olarak neye benzetildiğine dair bilgi verir: “İlk çağdan bu yana ok ile sembolleştirilmiştir. Hicvin bir silah olarak değerlendirildiğini görüyoruz.” (Öngören, 1983: 137). Diğer bir araştırmacı Gürsel Aytaç ise bu kavram için şu değerlendirmeyi yapar: “Bir tür değil, bir tutumdur; edebiyatın her türünde ortaya çıkabilir ve neşeli alaydan somurtkan melankolik bir sarsıntıya kadar çeşitlilik gösterir. Amaç, ters bir dünyanın sergilenmesi, bireyle toplumun bozukluklarının ortaya konmasıdır.” (2016: 309).

Hiciv, aksaklık bulduğu her olayı gülünç hâle getirip aşağılar. Bunu ise ironi, kinaye, alay gibi yollarla gerçekleştirir. Parodi ise daha çok yazınsal alanı hedef alır

ve bunu anlatıya ağır eleştiriler getirerek yapmaz. Hedef metni düzeltme gayesi de yoktur. Ancak satırda yanlış giden toplumsal olaylara dikkat çekilerek bu aksaklıklar ele alınır. Diğer taraftan komik olma özelliklerinin ortak olması sebebiyle bahsedilen yöntemler karıştırılır. Ancak parodide amacın her zaman güldürmek olmaması ayrımı kolaylaştırır.

#### **2.2.4. Parodi ve Burlesk-Travesti**

Kubilay Aktulum, burlesk ve travestiyi “alaycı (gülünç) dönüştürüm” olarak adlandırır (2007: 126). Burlesk, yazar tarafından saygın bir anlatının içi boşaltılarak, içeriği değiştirilerek gülünç hâle getirilmesi şeklinde tanımlanır. Komik ögesi ve hedef olarak bir metni seçmesi sebebiyle parodiyle eş tutulsa da burlesk, aşağılayıcı bir tür olarak görülür. Margaret A. Rose, “Burlesk, üslup ve konu arasında uyumsuzluk yaratılarak gülünç kılınan ciddi bir eserin veya tavrın kullanılmasına ya da taklit edilmesine dayanır” şeklindeki değerlendirmesiyle tezatlığa özellikle dikkat çeker (2016: 89). Diğer yandan burlesk, Kubilay Aktulum’un aktardığı gibi “kaba güldürü” olarak görülür (2007: 126). Ayrıca bazı dönemler iki teknik birbirinin yerine geçse de farkı görmek açısından: “Parodinin klasik burleskten farklı tarafı, bir türün, mesela bir tiyatro, roman veya bir şiir türünün değil, daha çok özel bir eserin gülünç ve eleştirili bir taklidini yapmaktır.” görüşüne dikkat etmek aydınlatıcı olacaktır (Huyugüzel, 2018: 98).

Travesti sözcüğüne gelirse: “gizlemek veya kıyafet değiştirmek anlamlarına gelen ‘travestire’ kelimesinden” türediğini görürüz (Rose, 2016: 80). Antik dönemde parodinin “kahramanlık taşlaması” için kullanılması travestiyle olan benzerliğini artırmıştır. Oğuz Cebeci eserinde Gerard Genette’nin yaptığı ayrımı okura aktarır: “...akraba bir tür olan ‘travesti’, oyun unsurundan çok, eleştiriyi yani ‘satır’ bünyesinde barındırdığı için parodiden farklılık gösterir (2017: 80). Ayrıca travestinin burlesk ve parodiden ayrılan diğer özelliği ise yazıldığı dönemin bayağı üslubunu kullanmasıdır. Zira her dönemin saygın ve bayağı üslubu kendine hastır (Cebeci, 2017: 80).

#### **2.3. Türk Edebiyatında Parodi**

Gürsel Aytaç, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* adlı eserinde parodi terimini, “(Alm. Parodie; Yun. karşı şiir): Bir edebi eserin biçimini konusundan koparıp, o konunun yerine başka ve aykırı bir konu yerleştirerek gülünç bir uyumsuzluğu

(idealle gerçeklik arasında) ortaya çıkarmak ve böylece alaya alan bir taklit etkisi uyandırmak.” şeklinde tanımlar (2013: 239-240). Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* adlı eserinde parodiyi Türk edebiyatında “yansılama” olarak Gerard Genette’i ölçü alarak aktarır: Kökensel anlamıyla “parodia” bir şarkının başka bir tonda söylenmesi, diğer bir deyişle melodinin başka bir ses perdesine geçirilmesidir (2007: 117). Aktulum, anlatı tekniği olarak kullanımını şu şekilde ifade eder: “Yazın alanına uygulandığında, yansılama (parodi) bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir.” (2007: 117). Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* eserinde parodiyi kurmacada oyunu oluşturan bir unsur olarak değerlendirir: “Anlamın sorunsallaştığı bu çağın edebiyat sanatçısı, belli bir anlamın taşıyıcısı olan özgün dünyalar yaratmak yerine, önceki metinlere el atar, onlarla parodi/pastiş düzleminde oynar.” (2018: 75). Oğuz Cebeci *Komik Edebi Türler/Parodi, Satir ve İroni*’nin bir bölümünde parodiyi şu şekilde yorumlar: “Yazar, parodisini yapacağı metni bir ‘tez’ olarak görür ve ona kendi ‘antitez’iyle yaklaşır; bu açıdan, parodi bir ‘sentez’ olarak ‘yeniden yorumlama’ ve buna bağlı bir ‘fikir değiştirme faaliyeti’ olarak da görülmelidir.” (2017: 78).

Serkan Özdemir, *Modern Türk Romanında Parodi* adlı doktora tezinde batılılaşmanın tesiriyle yazılmış Ahmet Mithad Efendi’nin *Çengi*, *Hüseyin Fellah*, *Hasan Mellah*, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*; Recaizade Mahmud Ekrem’in *Araba Sevdası* adlı eserlerini parodi örnekleri olarak ele alır (Özdemir, 2019). Bahsi geçen eserler, parodinin üç farklı örneği olarak görülür:

Tanzimat dönemi romanlarında genel olarak üç temel parodik eğilimden söz edilebilir. Bunlardan ilki Batı romanlarının örnek alınması nedeniyle taklit etme, uyarlama, benzerini yapma gibi niyetlerin doğurduğu öykünmecî yaklaşımdır. Ahmet Mithad Efendi’nin *Çengi*, *Hüseyin Fellah*, *Hasan Mellah* gibi eserleri bahsedilen bu tavrın ürünü olarak dikkat çeker. Diğer tarafta ise parodinin metinsel dönüşüm ve yazınsal eleştiri düzleminde gerçekleştiği, Batılı anlamda yazınsal bir yöntem olarak kullanıldığı parodik eğilim yer alır. Buna Tanzimat dönemi romanları arasında verilebilecek tek örnek ise Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası*’dır. Üçüncü eğilim *Felatun Bey ile Rakım Efendi*’de olduğu gibi Batılılaşma’yı yanlış yorumlayan ve yüzeysel bir taklitçiliğe düşen toplumun ve toplumsal sorunların alafranga züppe tipi çevresinde alaycı bir yaklaşımla parodileştirilmesidir (Özdemir, 2019: 88).

Tanzimat dönemi için yukarıda sayılan eserlerin, eleştiri yüklü olmasıyla beraber parodi örneklerini de içerdiği söylenebilir. Cumhuriyet devri edebî eserlerde ise parodi örneklerine daha sık rastlanır. Bunlardan Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam*’ı Türk edebiyatını postmodern romana hazırlayan iki eser olarak kabul edilir (Emre, 2006: 239).

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, toplumsal düzeyde eleştiriyi parodi tekniğinin ustaca kullanılmasını örneklemesi açısından oldukça önemlidir. Tanpınar'dan sonra roman tekniği olarak parodiyi kullanan yazarlara örnek verilecek olursa Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Orhan Pamuk, Adalet Ağaoğlu, Latife Tekin ve İhsan Oktay Anar gibi isimler akla gelir.

### 3. İHSAN OKTAY ANAR'IN ESERLERİNDE PARODİ

#### 3.1. Puslu Kıtalar Atlası

İhsan Oktay Anar'ın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası* (1995) yedi bölümden oluşmaktadır. Roman kahramanı Uzun İhsan Efendi, dünyayı keşfetme amacıyla rüyaya yatar ve gördüklerinden harita çıkarıp bunları kitaplaştırır. Roman boyunca yedi bölümün alt metinleri olarak Uzun İhsan Efendi'nin kurduğu dünyaya şahit oluruz. Oğlu Bünyamin ile birlikte yaşayan Uzun İhsan Efendi'nin hayatı, Arap İhsan'ın deniz seyahatlerinin birinde yanına aldığı Alibaz'ı getirmesiyle değişir.

##### 3.1.1. Dinî Metin Odaklı Parodi

İhsan Oktay Anar, eserine Kitab-ı Mukaddes'ten alıntı ayetlerle 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, tah-tımı Allah'ın yıldızları üzerinde yükselteceğim ve ta kuzeyde cemaat dağında oturacağım; Bulutların yüksek yerleri üzerine çıkacağım, kendimi Yüce Allah gibi edeceğim.”

İşaya14: 12 (Anar, 2012: 7).

Kurmacanın başına ayetleri ekleyen yazar, romanın Uzun İhsan Efendi'nin düşlerinden ibaret olmasının parodisini yapar. İkinci alıntıdaki “Yüce Allah gibi edeceğim.” (Anar, 2012: 7) kısmı eserin kendi düşlerinden oluştuğunu ileri süren Uzun İhsan Efendi'yi akla getirir. Çünkü anlatının bazı yerlerinde Uzun İhsan Efendi'nin kulağı kesildiği hâlde her şeyi duyması, geleceği bilmesi ve çoğu olayı yönlendirmesi hatta oğluna yol gösterenin, kulağına fısıldayanın bile o olması buna kanıt olacaktır. Bu şekilde Tanrı parodisinin öne çıktığını görürüz. Uzun İhsan Efendi'nin yaşanılanların kendi düşü olduğunu söylemesi, Tanrı'nın her şeyden haberinin olması ve kaderi yazması sebebiyle örtüşür: “Her şeyi işiten, bilen O'dur.” (Şuara, 26: 220). Romanda, Tanrı'nın kutsallığının ortadan kaldırılmasıyla parodi

gerçekleşir. Zira kurmaca evrenini ortaya çıkaran bir yazarın (yaratıcının) var olduğu açıktır. Bu durum ise Tanrı'nın varlığını sorgulama gayesi etrafında düşünülebilir. İnsanoğlunun aklını kurcalayan Tanrı'yı anlama meselesi, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda da karşımıza çıkar. Herhangi bir kutsiyetten uzak olan Tanrı, alenileştirilerek anlamlandırılmaya çalışılır. Romana yansıyan bu anlama gayreti parodi tekniği ile gerçekleştirilir.

Romanın girişinde alıntılanan bölümle ilgili Adnan Ergün farklı bir tespitte bulunur: “İlk epigrafta Tanrı'nın yaratma kudretinden, ikinci paragrafta ise kibre kapılıp tanrılık taslayan Babil hükümdarının akıbetinden bahsedilmektedir. Tanrıyı yaratma kudreti ile anıp tanrılık taslayan bir figürün trajik akıbetine atıf yapmak ironik bir ton taşır.” (2019: 68). Dolayısıyla metnin bu kısmında ironinin parodi tekniğiyle kullanıldığı açıkça görülür.

Yukarıda bahsi edilen Tanrı'yı anlama çabası, Akın Tek'in anlatıcısı odak alan yaklaşımıyla başka bir boyuttan görülmeye çalışılır. Romanın genelinde konuşanın kim olduğunun kestirilememesi ve yazarın kendini anlatıda var etme mevzusuna değinen Tek, bu durumu üstkurmacanın devreye girmesiyle ilişkilendirir:

Romanın başından itibaren gördüğü düşlerle eserin var olmasını sağladığını düşündüğümüz ve hikâye boyunca bu tür akıl yürütmelerine alıştığımız Uzun İhsan karakteri mi, yoksa romanın kapağında ismi geçen ve Uzun İhsan'ı da yarattığını varsayacağımız yazar mı? ...Bu, okurla oynayan, üstkurmaca yazarlarının sıkça başvurduğu “bilmece/bulmacamsı” oyunlardan biridir (2011: 43).

*Puslu Kıtalar Atlası*'nın “Günbatımı” bölümünde babasının uyku şerbetinden içen Bünyamin derin bir uykuya dalar. Ancak bu şerbetten fazla içildiğinde bir kişiyi günlerce uyutabilmektedir. Bünyamin ise bir bardak dolusu uyku şerbeti içer. Bu sebeple öldüğü sanılan Bünyamin toprağa verilir. Uyandıktan sonra mezarından çıkan Bünyamin'in nabızı attığı için hortlak olmadığı anlaşılır. Oğlunu karşısında gören Uzun İhsan Efendi büyük bir sevinç yaşar (Anar, 2012: 48-51). Bünyamin ise kendi için kavru lan helvayı yer: “Karnı açtır diyerek önüne, vefatı münasebetiyle yaptırdığı helvadan çıkardı.” (Anar, 2012: 51) Ölünün ardından geride kalan insanlara helva ikram etme geleneğinin parodisi yapılarak Bünyamin'e hiçbir kimseye nasip olmayacak şekilde kendi cenaze helvası ikram edilir. Bu sayede yazar, genel bir kabulü alaya alarak okura verir. Genel kabulün yerinden edildiği bu kısım, tekrar yaratılarak romanda kullanılır.

*Puslu Kıtalar Atlası*'nda, Vardapet isimli bir kişiden bahsedilmek suretiyle Tevrat'taki kıssa hedef seçilir. Âdem Peygamber'in Cennet'ten kovuluşunun roman düzleminde parodisi yapılır. Vardapet, zangoçken çile çekmek için birçok kişiyle hücrede yaşar ama din adamlığından uzak bir karakter olduğundan tünel açarak oradan kaçar ve geceleri yer, içer. Hatta hücreden çıktıktan sonra kilisenin mührü ona verileceği sırada yediği yemekten Vardapet'in midesi bozulur ve herkesin içinde eteklerinden pislik akmaya başlar. Hücrede çile çektiğine dair söylediği yalan ortaya çıkan zangoç, kiliseden atılır. Eski zangoç kiliseden atılınca iş aramaya girişir ve lağımçı ocağına yazılır. Görevi gereği cesur lağımçılar aramaya başlar. Bünyamin'in mezardan çıkış hikâyesini duyan Vardapet, onların evine gider. Eski zangoç; Bünyamin'e dil dökerek onu lağımçı ocağına alır, birlikte sefere çıkarlar. Bu kısımda, sahtekâr olan zangocun acemi Şeytan'ı temsil etmesinin yanında, Bünyamin ilk insan Âdem'i, Uzun İhsan Efendi'nin ise Tanrı'yı temsil etmesi ön plana çıkar. Vardapet, Tanrı tarafından kovulan Şeytan'dır ve Hz. Âdem'in Cennet'ten çıkarılmasına sebep olmuştur. Romanda ise bu olay, Bünyamin'in gönüllü olarak savaşa gitmesine dönüştürülür. Zira lağımçılar ocağına katılmak için babasından olumlu yanıt alan Bünyamin, onun verdiği kitabı göğsünde saklayarak savaşa gider. İlk insanın yasak meyveyi yemesi sonucu Cennet'ten kovulması mevzubahisken, Tanrı rolündeki Uzun İhsan Efendi'nin rızasıyla Bünyamin'in evden ayrılışı göze çarpar: “Kendime hâkim olabilseydim belki de seni, çoktan içine girdiğin bu maceraya bırakmazdım. Sana olan sevgim biricik oğlumu tehlikeye atmama engel oluyor. Ama bilmek ve şahit olmak en büyük mutluluktur. Macera ise büyük bir ibadettir; çünkü O'nun eserini tanımanın başka bir yolu olduğunu görebilmiş değilim.” (Anar, 2012: 54-55). Dolayısıyla Tevrat'ta anlatılanların parodisi yapılır. Bahsi geçen kısımda kutsal bir olayın alenileştirilerek tekrar yaratıldığı görülür. Yaşanan olayda hiçbir kutsiyetin olmaması, Cennet'ten kovulma yerine gönüllü bir gidişin canlandırılması hedefin tekrar yaratıldığını ortaya koymaktadır. Diğer taraftan bu duruma yol açan ise kutsal olanı, kutsallığından uzaklaştırarak onu idrak edip yalın hâliyle görme gayesi olabilir.

*Puslu Kıtalar Atlası*'nın üçüncü bölümünde Bünyamin'in katıldığı bir savaşla Nuh Tufanı'nın parodisi yapılır. Anlatıya göre Bünyamin, yerin altından kaleye ulaştıktan sonra yaşanan çarpışma sonucu yaralanmıştır ve düş görmektedir. Buna göre Bünyamin rüyasında Vardapet ile yeraltında bir gemiye rastlar: “Sarkıtların

altında ve dikitlerin üstünde tahtaları çoktan çürümüş devasa bir gemi vardı. İçine girdiklerinde hepsinden bir erkek ve bir dişi olmak üzere envai çeşit hayvanın iskeletini görüp korktular.” (Anar, 2012 :84). Yazarın, okura aktardığı bu sahne Nuh Tufanı'nın parodisinin yapıldığını açıkça ortaya koyar (Sarı, 2009: 33). Nuh Tufanı'nda gemiye binen hayvanlar kurtulurken romandaki gemi yaşamın sonu olur. Bünyamin ve Vardapet yüzeye çıkmak için yol ararlar. Bünyamin yukarı çıkmayı başarır ve hayat ağacını simgeleyen ağaca tırmanır. Ancak ağacın meyvesini görünce dayanamayıp yer. Hayat ağacının temsili olan ağaç ona yeryüzünde ölümsüzlük verecekken Bünyamin yeraltına karışır (Anar, 2012: 85-86). Dolayısıyla kutsal metinlerde işlenen yasak meyvenin parodisi yapılır (Sarı, 2009: 33). Diğer taraftan Gülseren Özdemir'in yorumuyla bu sahne başka bir boyutla ilişkilendirilir:

*Tevrat ve Kur'an'da anlatılan Adem'in yasak meyveyi yemesi efsanesine olduğu kadar, mitolojik devirlerden itibaren binlerce yıl boyunca doğurganlığı temsil eden hayat ağacı motifine de gönderme yapılan bu sahnede, Bünyamin'in atlatacağı büyük tehlikeden sonra yeniden hayata döneceği Adem'in dünya macerasının nasıl başladığını anlatan efsane ile ters yönde bir paralellik kurularak ortaya konur (Özdemir, 2014: 162).*

Ters yönde olan bu hareket sonucu, işaret edilen metnin ve ilk insan Âdem'in parodisi yapılır. Yukarıda bahsedilenlerden hareketle Nuh Tufanı'nın kurmaca bir metinde tekrar yaratıldığı görülür. Ancak gemiyi keşfedenler, Şeytan rolündeki Vardapet ile ilk insanı temsil eden Bünyamin'dir. Nuh Tufanı'nın kutsiyeti bu keşifle ilk darbeyi alır. Diğer taraftan Nuh'un gemisinin yaşamı devam ettirme özelliğinin tersine çevrilmesiyle kutsiyet ikinci darbeyi alır. Zira gemi, hayvan cesetleriyle doludur. Anlatının devamında çıkış yolu arayan Bünyamin hayat ağacına ulaşır. Ancak Bünyamin'in çıkışı topraktandır, bu noktada parodinin tersine çevirme işlevi ortaya çıkar. Ağaçtaki meyveyi dayanamayıp yiyen Bünyamin, tekrar yer altına karışır. Bu ise yaşam ağacının bir nevi “ölüm” getirdiği izlenimi verir. Bu izlenim ise Hz. Âdem'in Cennet'ten kovuluşunu anımsatır. Ayrıca yaşam ağacının meyvesiyle Cennet'teki yasak meyve anıştırılır.

### **3.1.2. Anlatı Odaklı Parodi**

*Puslu Kıtalar Atlası'nda metinlerarasılık yöntemiyle dinî anlatıların dışında başka metinlerin de parodisi yapılır. Bunlardan birisi Kâtip Çelebi'nin Cihânnümâ'sıdır (Koçakoğlu, 2010: 138). Kâtip Çelebi'nin dünyayı keşfetme bahsindeki düşüncesi, romanda yapılan parodiyi anlama açısından aydınlatıcı olacaktır: “Kâtip Çelebi eserinin giriş kısmında, coğrafyanın insana oturduğu yerde*

dünyayı gezen seyyahlar gibi âlemi dolaşıp görme imkânı verdiğini, bu eserlerin okunmasıyla ömürleri boyunca seyahat edenlerden daha çok bilgi sahibi olunacağını söyleyerek coğrafyanın faydalarını belirtir.” (Gökyay, 1993: 541). Kâtip Çelebi, dünyayı gezerek haritasını çıkarır ancak coğrafyayla ilgili okuma yapmanın da insana faydasının olacağını dile getirir. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Arap İhsan, gerçek dünyayı gezerek her yeri keşfetmiş, onun haritasını çıkarmıştır. Uzun İhsan Efendi ise Kâtip Çelebi’nin düşüncesinin aksine dünyayı hiç görmeden onun haritasını çıkarmak ister: “Bu adam birtakım nazari meseleleri çözmek için önceki geceden rüyaya yatmıştı.” (Anar, 2012: 19). Uzun İhsan Efendi uyurken Arap İhsan çıkıp gelir ve odaya girip uykuda olan yeğenini küçümser:

Derin uykunun bir belirtisi olarak iyice açılmış ağzından sızan salya, başını koyduğu yastığı adamakıllı ıslatmıştı. Arap İhsan yeğenine uzun uzun baktı: Yumuşacık kuştüyü döşeklerde yatan bu adam sözümona Frenk kâşiflerine özenip bir mapamundi, Kaftan Kafa bir dünya haritası yapma sevdasına kapılmıştı. Ne var ki bu miskin yeğen, değil dünyanın haritasını yapmak, dünyanın onda birini bile dolaşacak tınyette biri olamazdı (Anar, 2012: 20).

Uzun İhsan Efendi ve Arap İhsan’ın gerçeği ve dünyayı keşfetme yollarının farklı olması *Puslu Kıtalar Atlası*’nın, *Cihannümâ*’nın parodisi olduğu düşüncesini pekiştirir. Anar, Kâtip Çelebi’nin düşüncesini romanında kullanarak iki farklı şekilde anlamaya çalışır. İdrak etme yöntemi olarak seçilen parodi, düşüncelerin kurmaca üzerinden anlaşılmasında kullanılır. Arap İhsan üzerinden metinlerarasılık boyutunda Kâtip Çelebi’nin fikri denenirken, Uzun İhsan Efendi üstünden parodi kullanılarak Çelebi’nin düşüncesi yerinden edilir.

Yukarıda belirtilen Frenklere özenme bahsinden ötürü Batı kültürünün bir ürünü olan Oblomovluk’a rastlarız. İvan Gonçarov’un *Oblomov* adlı eserinde kahraman; her işini erteleyen, dışarı çıkmadan tembellik yapan ve yapılacak iş varsa hep hizmetlisine yaptıran biridir. Hatta bu sebeple sık sık kandırılır, uzaktaki çiftliğinden gelen para azalır ancak bir türlü yaşanan olaylara müdahale etmez: “O zamana kadar çiftlik işlerini hiç bilmiyordu. Onun yerine bu işlere Ştolts, zaman zaman bakardı. Ne gelirinden haberi vardı, ne giderinden; hiçbir zaman bir bütçesi olmamıştı.” (Gonçarov, 2015: 67). *Oblomov* romanı, Rus insanının ve bürokrasisinin bir eleştirisi temeliyle oluşturulmuştur. Ancak *Puslu Kıtalar Atlası*’nda bir eleştiriden ziyade parodi ön plana çıkar. Oblomov karakterinin parodisi olan Uzun İhsan Efendi, rüyaya yatarak gizemli, ciddi işler peşindedir ancak belirtildiği gibi sadece “rüya”larında. Oblomov ise gün içinde tembellik eder, onun hayata dair hiçbir gayesi

yoktur. Uzun İhsan ise Oblomov gibi evden dışarı çıkmaya da hayatı tanıma gayesi taşımaktadır. Bu sebeple *Oblomov* eserinin hedef seçilerek romanın ana karakteri farklı bir coğrafyada Uzun İhsan üzerinden tekrar yaratılır. Bir ev içinde rüyaya yatarak dünyayı tanımanın, onu keşfetmenin gerçekten mümkün olup olmadığı Uzun İhsan üzerinden sorgulanır.

Romanda Arap İhsan, Uzun İhsan Efendi'nin parodisi olma özelliği taşır. Sert mizaca sahip olan Arap İhsan, gemiyle denizler aşır savaşlara katılmış hatta çok kez yaralanmıştır. Arap İhsan; mizaç olarak sert, korkutucu, asıp kesen yiğit bir insandır. Uzun İhsan ise pısrık, hayal dünyasında yaşayan, cesareten uzak bir kahramandır. Özellikle yukarıdaki alıntıda, Uzun İhsan'ın gerçek dünya yerine "Kaf'tan Kaf'a" harita yapma isteği, Arap İhsan ile birbirlerinin parodisi olma fikrini pekiştirir. Burada parodi tekniğinin kullanılmasındaki amaç ise iki farklı düşünceyi roman düzleminde deneyimleyebilmektir.

*Puslu Kıtalar Atlası*'nda, Arap İhsan'ın Kubelik'e çevirttiği *Zagon Üzerine Öttürme* eseri, René Descartes'ın *Yöntem Üzerine Konuşma* eserinin parodisidir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nın temelini oturtulan bu eser, anlatının her yanında kendini hissettirir. Burada *Zagon Üzerine Öttürme* çevirisi ile parodinin komik etkiyle yapıldığı, Modern Avrupa felsefesinin kurucu figürü olan Descartes'ın bir uyumsuzlukla ele alındığı görülür. Bu konuya dair Hakan Poyraz şu tespiti yapar: "Üstelik *Puslu Kıtalar Atlası*, Rendekar (René Descartes)'ın yazdığı; külhanlarda yatıp kalkan ve Türkçe'yi kabadayı taifesinden öğrenen Venedik balyosunun kâtipliğinden kovulmuş Kubelik adındaki bir frengin, külhan ağzıyla, *Zagon Üzerine Öttürme* adıyla çevirdiği kitaptaki tezler üzerine bir tefekkür denemesi sayılabilir." (2000: 337). Bu tezler izlendiğinde Descartes'ın eserini yazarken bahsettiği araştırma yöntemine ulaşılır. Bu metot üç kısımdan ibarettir. Üç kısmın ilki şudur: "İlk kural, doğru olduğunu açık bir şekilde bilmediğim hiçbir şeyi doğru olarak kabul etmemek; yani bir yargıya varırken çok dikkatli davranıp acelecilikten ve önyargıdan kaçınmak ve en ufak bir kuşku bile duymayacağım şekilde açık ve seçik kavradığım bir sonuca ulaşmak." (Descartes, 2013: 63). Descartes'ın bu düşüncesi, romanın sonunda Uzun İhsan'ın yaptığı konuşmayla parodileştirilir. Kendinden emin görünen Uzun İhsan, kendinin de başkasının düşüncesi olabileceğini ifade eder ve okuru kuşkuya düşürür: "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?” (Anar, 2012: 237). İki şekilde de gerçeğe ulaşamayan Uzun İhsan’la beraber ilk kural tam tersine işlemiş olur.

Descartes’ın benimsediği ikinci kural: “...irdeleyeceğim problemleri rahatça çözmeme olanak tanıyacak kadar çok bölümlere ayırmak.” tır (2013: 63). Bu kurala baktığımızda Anar, eserini yedi bölüme, o bölümleri de kendi içlerinde başka alt bölümlere ayırmıştır. Ancak anlatının son kısmında Anar, okuru şüpheyeye düşürerek bu kuralın parodisini yapar. Çünkü bahsedilen kurallar uygulandığında gerçek ortaya çıkacakken tam tersi yapılarak okur şüpheyeye düşürülür. Uzun İhsan kendi varlığından şüphe eder (Anar, 2012: 237).

Descartes’ın benimsediği son kural şu şekildedir:

Üçüncüsü, doğruyu araştırmak üzere sarf edeceğim bütün düşüncelerimi daima belli bir düzende ilerletmek, yani en basit ve bilinmesi en kolay şeylerden başlayıp yavaş yavaş, adım adım daha zor ve karmaşık olanların bilgisine yükseltmek; hatta doğası bakımından birbirinin önünden ya da ardından gelmeyen şeyleri bile düşüncemizde belli bir düzene oturtmak (Descartes, 2013: 63).

*Puslu Kıtalar Atlası*’nda geriye dönüş tekniği kullanılsa dahi romanın üçüncü kurala uygun olarak belli bir düzende yavaş yavaş ilerlediği görülür. Ancak bu kurallar sonucu yine bir şüphe oluşur ve böylece Anar, üç kuralın parodisine oturttuğu anlatıyı kurar. Bunlara ek olarak anlatıda Uzun İhsan rüyadayken ve bunun bilincindeyken: “‘Düş görüyorum’ dedi, ‘Düş gördüğümden şüphe edemem. Düş görüyorum öyleyse ben varım.’” der (Anar, 2012: 45). Böylece Descartes’ın *Yöntem Üzerine Konuşma*’sında geçen “Düşünüyorum, öyleyse varım.” savını dönüştürerek bu anlayışın parodisini yapar. Buradaki asıl gaye ise Descartes’ın savunduğu düşünceleri parodi yoluyla yerinden ederek, deneyimleyerek, dönüştürerek, farklı şekillerde kullanarak gerçekliğine dair bir karara varabilmektir. Ancak postmodern metinlerde bir sonuca varmak yine okura bırakılır.

Vedi Aşkaroğlu, yukarıdaki bahsi şu şekilde değerlendirir:

Batı ve Doğu medeniyetlerinin gözünden gerçeğin nasıl algılandığını yansıtır. Benzer bir kıyaslamayı *Puslu Kıtalar Atlası*’nda da görürüz. Descartes’ın “düşünüyorum öyleyse varım” şeklindeki ünlü rasyonalist önermesine karşılık Uzun İhsan Efendi “Rüya görüyorum, öyleyse varım” şeklinde bir önerme ile karşılık verir. Anar yorumlama ve hangi önermenin doğru olduğunu okura bırakır ki zaten postmodern yaklaşım gereği her iki önerme de yukarıda belirttiğimiz gibi taraftar bulunca geçerlik kazanır (2015: 149).

Ahmet Koçakoğlu ise Anar'ın Descartes'ın gerçeklik hakkında düşüncelerini parodi düzleminde eleştirdiği görüşünü savunur (2010: 140). Ancak romanın tamamına bakıldığında Descartes'ın benimsediği kuralın gerçekte ne kadar işlevsel olduğu düşünülerek parodisi yapılır. Romanda, Anar'ın yukarıda bahsi geçen kuralların sağlamasını yaptığı düşünülür fakat yazarın asıl gayesi bu kurallar üzerinde parodinin yerinden etme özelliğini kullanabilmektir.

İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*'nda tarihten fazlasıyla yararlanması bahsine gelince, Descartes'ın tarih hakkındaki düşüncesine değinmek gerekir:

Tarih bile, istediği kadar doğru olsun, okuyucusuna layık olabilmek için olayları istediği kadar olduğundan daha abartılı, daha değişik göstermemeye çalışsın, yine de en azından görece önemsiz ve dikkat çekici olmayan durumları geçiştiriverir. Bu yüzden tarihin anlattığı olaylar hiçbir zaman gerçeği olduğu gibi yansıtmaz, dolayısıyla tarihsel kaynaklardaki örneklere göre kendilerine davranış kalıpları çıkarmaya çalışan insanlar, geçmiş çağların Kahramanlarının çılgınlıklarına kapılır ve boylarından büyük işlere kafa yormaya başlar (Descartes, 2013: 35-37).

İhsan Oktay Anar, Descartes'ın bu düşüncesini anlatisında Uzun İhsan Efendi'nin dünyayı rüyalarında keşfetmeye çalışması, daha sonrasında ise onun başına gelenler üzerinden işler. Uzun İhsan Efendi kaybolduktan sonra tekrar ortaya çıkar. Denizleri aşan Uzun İhsan Efendi; gözleri görmediği, kulakları duymadığı hâlde bir mucize misali her şeye vâkıftır. Bir ermiş gibi gelecekte haber veren Uzun İhsan Efendi, kitabın sonunda yazarın kendisi olduğunu açıklar. Bu durum, Bünyamin gibi okuru da kuşkuya düşürür. Tarihî çılgınlıklara kapılan kahramanların olağanüstü özellikler kazanarak daha farklı alanlara bilhassa gerçeğe, hayale, düşe dair kafa yormalarına dikkat çeker. Bahsedilen düşünceyi uygulayarak parodisini yapan Anar, anlatının sonunda kuşku izlenimi yaratarak bunu destekler. Nükhet Esen ise Anar'ın eserlerinde kullanılan tarihî unsurlar hakkında şunları ifade eder: “Anar'ın romanının da Osmanlı tarihine roman bağlamında yeni bir bakış getirirken, gerçekçiliği doğaüstü ile karıştırdığını ve tarihi ruhsal ve felsefî olarak yeniden yorumlandığını görüyoruz.” (2020: 358). Tarihî unsurlar açısından eserin bazı yerlerinde pastiş tekniğinin de kullanıldığı görülür: “Ulema, cühela ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikayet 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.” (Anar, 2012: 13). Bu örneklerin romanın genelinde kullanılması parodiyi destekler.

*Puslu Kıtalar Atlası*'nın temelini, Descartes'ın eserinin oluşturması bahsinde dikkat çekici unsurlara rastlanır. Nühket Esen'in belirttiği görüşü roman üzerinden örneklemek gerekirse Descartes'ın *Yöntem Üzerine Konuşma* eserinden yapılan şu alıntıyla romandaki Uzun İhsan'ın bilgiye, gerçeğe ulaşma çabası arasında parodik bir bağlantı kurulur:

...yaşım kemale erip de öğretmenlerimin denetiminden çıktığım anda kitabi bilgileri de tamamen bir kenara bıraktım. Kendimde ya da dünyanın o koskoca kitabında bulabileceğimizden daha farklı bir bilim aramamaya karar vererek önümdeki birkaç yılı seyahatlerle geçirdim. Bu zaman aralığında belli başlı yabancı Ülkelerin ordularını, şehirlerini ve saraylarını görme fırsatı buldum, farklı geleneklere ve konumlara sahip insanlarla hemhal oldum, aralarında değişik tecrübeler edindim, başıma gelen tesadüfi olaylarda kendimi sınadım ve böylece bilgimi az da olsa arttırabilecek hiçbir şeyi atlamamam gerektiğini düşünüp yaşamın gidişatında meydana gelen olayların hepsine dikkat kesildim (Descartes, 2013: 41-43).

Descartes'ın, dünya kitabını bırakarak doğruya ulaşmayı tecrübe etmek istemesine benzer bir isteği *Puslu Kıtalar Atlası*'nda buluruz. Uzun İhsan, evinde uyuyarak “Kaf'tan Kaf'a” dünyayı keşfetmeye çalışır. Uzun İhsan oldukça miskin, dış dünyaya kapalı, uzaklara gitmekten aciz bir insan olarak görülür. Descartes'ın felsefesinde ileri sürülen müşahedeye ve deneye dayalı bilgiye ulaşma fikri, Uzun İhsan'ın dört duvar içinde gördüğü rüyalarla aramaya çalışması düzleminde anıştırılır. Uzun İhsan'ın bilgiye ulaşma şeklinin Descartes'ın yöntemiyle olan çelişik görüntüsü parodiyi doğurur: “...oysa inzivaya çekilip kendi Kütüphanesinde oturan bir âlimin kendi kafasında uydurduklarıyla ya da bunun gibi günlük yaşama katkısı olmayacak şeylerle ilgili yürüttüğü fikirlerde o kadar doğruluk olamazdı.” (Descartes, 2013: 43). Dolayısıyla Descartes'ın felsefesi hatırlatılarak Doğu medeniyetinin bir temsili olarak sunulan Uzun İhsan'ın bilgiye ulaşma şeklinin parodisi yapılır. Zira Descartes, gerçek dünyada Batı medeniyetini temsil ederken romanda Uzun İhsan Efendi Doğu'yu temsil etmektedir. Bu sebeple bilgiyi tecrübe etmenin farklılığı ön plana çıkar. Ancak Uzun İhsan Efendi'nin evinden dışarı çıkmasıyla başlayan macerası, Descartes'ın düşüncesini deneyimlemesini sağlar. Uzun İhsan Efendi'nin, dilencilikten kurtularak dünyayı gemiyle dolaşıp döndükten sonraki her şeye vâkıf hâli buna delildir. Fakat eserin sonunda oğluna bıraktığı mektupta kendi varlığından şüphe eder. Descartes'ın düşüncelerinin, romanda parodi yoluyla denenmesine rağmen yazarın bu şüpheyi kullanarak bir taraf seçmediği fark edilir. Postmodern edebiyat ürünlerinde seçim yapmanın okura bırakılma hususu romanda kullanılır.

Descartes, başkalarının düşüncesine kanalize olamadığı için doğruyu kendi arar. Uzun İhsan Efendi ile ortak olan bu özellik, pratiğe geçtiğinde tam tersi bir anlayışla gerçekleşir. Uzun İhsan, düşlerinde dünya haritasını çıkarmak için bilgiyi ararken; Descartes gerçek dünyayı keşfederek bilgiye, gerçeğe ulaşır: "...insanlar arasında fikirlerine değer verilen bir kimse bulamamıştım ki, fikirlerine ben de sıkı sıkı sarılayım ve başka fikirler yerine onları tercih edebileyim. İşte ben de bu yüzden yaşamımı inşa etmek için ancak kendi düşünceme başvurmak zorunda kaldım." (Descartes, 2013: 59). Descartes, bu düşünceyle hareket ederek doğruya ulaşmayı amaçlar. İhsan Oktay Anar, Uzun İhsan Efendi'nin karşısına Arap İhsan'ı koyarak Descartes'ın düşüncesini ete kemiğe büründürür. Bu sayede Anar, Arap İhsan karakteriyle hem Descartes'ın hem de yarattığı Uzun İhsan Efendi'nin parodisini yapar. Buradaki gaye ise yazarın kendi düşüncesi ve yarattığı karakterler hakkında okuru parodi yoluyla şüpheyi düşürebilmektir.

Buraya kadar anlatılanlara ek olarak Descartes, doğruya ulaşma yolunu irdelerken rüya meselesine şöyle değinir:

...uyanık olduğumuz zamanlarda bize doğru görünen şeylerin, uyurken de aynı şekilde görünebileceğine dikkat ettim, üstelik o sırada tamamen yanlış ya da genelde yanlış olmalarına rağmen; bu yüzden uyanıkken düşündüğüm şeylerin hiçbirinin, düşlerimdeki hayallerden daha gerçek olmadıklarına hükmettim (2013: 95-97).

Anar, her türlü fırsatı değerlendirerek Descartes'ın bu düşüncesinin de parodisini yapar. Uzun İhsan Efendi, uyanıklık yerine rüya âleminde gerçeğin peşine düşmüştür. Ancak yukarıda verilen Descartes'ın rüya hakkındaki gerçeklik şüphesi Uzun İhsan Efendi'de yoktur. Ona göre gerçek, rüyasında ulaşabileceği bir şeydir. Descartes'ın düşleri dışında uyanıkken yaşadıkları hakkında ettiği şüphe, Uzun İhsan Efendi'de yoktur.

Romanda Descartes'ın dışında Arap İhsan'ın seyahatlerinin birisinden getirdiği Alibaz adlı çocuğun okuduğu kitapla Galileo'nun buluşları hatırlatılır. Anlatıda Uzun İhsan Efendi'nin Zülfiyar ve adamları tarafından götürülmesi esnasında Alibaz, yıkılan evden kaçır. Alibaz, daha öncesinde Uzun İhsan Efendi tarafından bir hocaya teslim edildiğinden Zülfiyar'ın adamları onu bulamaz. Alibaz, hocasının merakı sebebiyle Efrasiyab'ın maceralarından oluşan bir kitap ile tanışır. Bu kitapta Efrasiyab'ın dünyanın yuvarlaklığı hakkında görüşüne rastlar: "Efrasiyab yıllarca süren bir yolculuktan sonra başkentine döndüğünde buranın bir zamanlar muhasara

ettiği kent olduğunu görüp, dünyanın yuvarlaklığına hükmetmişti.” (Anar, 2012: 60). Bu bölüm, Galileo Galilei’nin dünyanın yuvarlaklığını ispat edip kabul ettikten sonra engizisyon tarafından yargılanmasının bir parodisidir. Galileo, bilimle uğraşıp ev hapsine uzanan cezalar almasına rağmen Efrasiyab gibi kötü bir karakterin hiçbir engelle takılmaması, savaşlar ve fetihler sonucu bu fikre ulaşması dikkat çekicidir. Diğer taraftan Alibaz, okuduğu kitabın etkisiyle düşman okullara saldırı düzenlemek için arkadaşlarını işin içine katar. “Efrasiyab’ın oğlu” ismini alan Alibaz, arkadaşlarıyla bir karargâh kurar. Ağaç dallarından, taşlardan ve benzeri şeylerle her türlü silahı yaparak karargâha ait cephanelik oluştururlar. Şehirde birçok patlamayı planlayıp gerçekleştirerek korku yaratan bu çocuklar, zamanla oyuncak ve şekerleme dükkânlarını fethederler. Kendilerine ait bir bölge tayin eden çocuklardan oluşan bu yapı, bir devletin kuruluşunun parodisi gibidir. Yetişkinlerin kan dökerek, savaşarak, isyan çıkararak sahip olduğu şeylerin aksine küçük çocukların kendi dünyalarında önemli gördüklerini ele geçirme, onlardan faydalanma arzusu vardır. Devlet kurmanın alaya alınarak çocuklarla işlenmesi parodi tekniğini tekrar gündeme getirir. Ayrıca önceden bahsedildiği üzere Alibaz’ın, Efrâsiyâb’ın oğlu ismini alması ve karakter olarak kötü olmayıp yerinde duramayan bir mizaca sahip olması dikkat çekicidir. Zira: “Efrâsiyâb Avesta’da hilekâr ve kötü insan tipini temsil ettiği gibi İran ırkının da baş düşmanı olarak gösterilir.” (Yazıcı, 1994: 478-479). Kötü karakter Efrasiyab’ın yaptığı zulümlere karşılık düşmanları, onu bir suikast sonrası öldürür. Anlatıda ise Alibaz, kötülük temsili Efrâsiyâb gibi öldürülmez. Alibaz üzerinden Efrasiyab’ın alaya alınmasıyla ve yukarıda geçen bahisler sebebiyle parodisi yapılır.

Kitabın “Karanlık” adlı son bölümünde yıllardır uyuyamayan bir tüccarın çare olarak sihirbaza gitmesiyle halk anlatılarının parodisi yapılır. Sihirbaz, söyledikleri yerine getirilirse tüccarın o vakitten itibaren uyuyabileceğini söyler. Tüccar, yanlış birini uyandırdıktan sonra asıl uyandırması gereken kişiyi aramaya başlar:

Söz konusu evliya yıllar önce bir kıza âşık olup onu babasından isteten bir talihsizdi. Kızın hain babası ise ondan, köylerinin doğusunda yükselen devasa dağı kazma kürekle yerle bir etmesini, böylece güneş 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 (Anar, 2012: 230).

Yukarıdaki alıntıda *Uyuyan Güzel* ve *Ferhat ile Şirin*’in parodisi olduğu dikkat çeker. *Uyuyan Güzel*’in aksine uyuyamadığı için derman arayan bir tüccar karşımıza

çıkar. Diğer taraftan dağı delen Ferhat yerine dağı yok edip güneşin erken doğmasını sağlayan delikanlı vardır. Buradaki asıl gaye ise hedef seçilen metinlerin, parodi tekniği ile tekrar yaratılmasıdır. Romanda delikanlının gerdek gecesi sızıp kalması güldürü unsurunu devreye sokar. Anlatılarda bir kahraman edasıyla yer alan Ferhat'ın, romanda yorgunluğa karşı gelememesi absürt bir durumu doğurur. Bu sayede yıllardır dilden dile dolaşan *Ferhat ile Şirin* anlatısı yerinden edilir. Diğer taraftan 7 yıldır uyuyan delikanlıyı uyandıracak kişinin bir erkek olması güldürü unsurudur. Zira *Uyuyan Güzel* masalında genç kızın uyandıracak kişi bir prenstir.

### 3.1.3. Bilginin Çarptığı Duvar: Arap İhsan ve Kubelik

*Puslu Kıtalar Atlası*'nda, Kubelik ve Bünyamin'in başına gelenler de romandaki parodiyi besler. Kâtiplik yapan Kubelik, her ne kadar güzel yazı yazsa da içkiyi fazla kaçırmışından ötürü çoğu kez dayak yer. Bu dayaklardan sonra sakat kalır ve en sonunda işinden olur. İşsiz kalınca dişçilik yapar ancak merakına yenilerek cesetleri gizlice yaşadığı yere getirir ve incelemeye başlar. Fakat o dönemde Müslüman birinin cesedine dokunulmaz, zira cezası ölümdür. Bu durum onu durdurmaz ve bulduğu ölülerin damarlarına, kaslarına, kemiklerine isim vermeye başlar: “Kemiklere kabadayların, kaslara meyhanecilerin adlarını veriyor, güllamlar ve köçeklere ise damarlar ve bağdokular kalıyordu.” (Anar, 2012: 27). Batıda organ, kas ve dokulara verilen isimler genellikle seçkin bir kişinin adını taşımaktadır. Bunun dışında ise organın işlevine göre isimler de verilmektedir. İsimlendirmeye dair bir örnek verilmesi gerekirse: “...bir efsaneye göre Thetis oğlunu ateş üstüne tutmamış da, Styks ırmağına batırmış, böylece gövdesine silah işlemez hale getirmiş, ama topuğundan tuttuğu için bir orasından yara alabilirmiş. Nitekim Akhilleus sonradan bu yerinden vurulup öldürülmüş.” (Erhat, 2014: 25). Akhilleus diye bahsedilen mitolojik karakterin diğer ismi Aşil'dir ve tıpta bir tendona (Aşil tendonu) ad olarak verilmiştir. Kubelik ise tarih boyunca hatırlanmayacak düşkün, varoş kesimin isimlerini bulduğu dokulara, kaslara verir. Bu sebeple Kubelik'in seçimleri, Batı'nın isim veriş tarzının parodisi olma özelliği taşır. Anatomi üzerine yaptığı deneyler dışında Kubelik'in Fransızca bilmesi ve Descartes'in eserini çevirmesi sebebiyle romandaki Batılılaşmayı temsil ettiği düşünülebilir. Kubelik'in seçilme gayesi ise Türk batılılaşmasını parodik bir biçimde ele almaktır. Osmanlı döneminde başlayan yenilikler çağı, Cumhuriyet devrinde de devam etmiştir. Ancak gerçekte bu yeniliklerin, Türk düşünürleri için bir karşılığı olup olmadığı tartışma konusu

olmuştur. Batı'dan alınan yenilikler için aydınlar açısından bir hazırbulunuşluluğun gerçekte ne seviyede olduğu hâlâ merak konusudur. Anar'ın Kubelik'i yaratması ise bu fikrin bir sonucu olarak düşünülebilir.

Kubelik'in en önemli özelliği, Arap İhsan'ın seferden dönüşte getirdiği kitabı çevirmesidir. Descartes'ın *Yöntem Üzerine Konuşma*'sı olduğu anlaşılan bu eseri Kubelik, sokakta konuşulan argo ağırlıklı bir Türkçeyle çevirmek ister. Bu kitaba tercüme olarak verilen isimde de bu durum bariz bir şekilde görülür: *Zagon Üzerine Öttürme*. Eserin müellifinin, düşünmenin basamaklandırılmasına dair getirdiği yaklaşım parodik şekilde kullanılır. Descartes'ın, Rendekeş şeklinde değiştirilmesi yine Kubelik ve onunla temsil edilen Osmanlı'nın günlük hayatındaki düşünce birikimini işaret eder. Çünkü Kubelik eksik bilgilerle çeviri yapar, argonun bolca yer aldığı metin Batılılaşmanın yarımılığıyla bağlantılıdır. Ancak burada dikkati çeken kitabın Arap İhsan gibi birinin eliyle ülkeye getirilmesi ve dil bilmesi sebebiyle Kubelik'e çevrilmesidir. Eserde bilgiyle karşılaşan kişilerin hazırbulunuşluklarının olmaması bilinçli bir seçimdir. Zira bir kahvehane ortamında Kubelik'in argo sözcüklerle dolu yarım yamalak bir çeviri yapması, bu hazırbulunuşluğun olmadığına delildir. Romanda, Doğu'nun bilgi karşısında konumuna ayna tutma görevini parodi üstlenmektedir. Bilgiyi anlama ve anlamlandırma konusunda Arap İhsan ve Kubelik'in yanlış bir yol tuttuğu açıktır. Özellikle, eserin çevrildiği hâliyle argo sözcükler içermesi buna örnek olacaktır: *Zagon Üzerine Öttürme* (Anar, 2012: 34).

Kubelik'in yaptığı çevirinin anlaşılmasında, ironik bir şekilde aktarılır: “Kubelik, yeterince karalama yaptıktan sonra tercümesini bir kâğıda temize çekip Arap İhsan'a verdi. Fakat meyhanede okuma yazması olanlardan hiç kimse bu kâğıda ne kadar baktıysa da bir şey anlamayı başaramadı. Elden ele dolaşan kâğıt üç gün sonra mutfakta bulunacak ve bir dua olduğu sanılıp duvara asılacaktı.” (Anar, 2012: 34). Çeviriyi yapan kadar onu okuyan, anlamaya çalışan insanların hazırbulunuşluğunun olmaması parodinin kullanımını açısından önemlidir. Buradaki parodinin ortaya çıkışındaki asıl nokta, yukarıda da belirtildiği üzere yazarın bazı sorulara aradığı cevaplara ulaşmaktır. Kubelik, düzgün bir çeviri yapsa dahi onu anlayacak, alımlayacak bir kitlenin var olup olmadığı meçhuldür. Dolayısıyla Kubelik'in yaptığı çevirinin kahvehane ortamında olması ve argo bir dil kullanması bilinçli bir tercihtir. Buna rağmen kahvehane sakinlerinin çeviriyi anlamaması parodiktir. Hâlbuki tam olarak onların anlayacağı dilde yazılmıştır. Ancak çeviride

kullanılan üsluptan ziyade kahvehanedekilerin ve daha sonra çeviriye ulaşan kişilerin bilgi eksikliği vurgulanmaktadır.

#### 3.1.4. Kurmacanın Parodisi

Romanın altıncı bölümünü oluşturan “Ölümler ve Kahramanlar” adlı başlıkta, Uzun İhsan Efendi üzerinden roman yazarının parodisi yapılır. Anlatıda Uzun İhsan Efendi, burnu ve kulağı kesilip gözleri oyulduktan sonra dilenci yapılır. Bir süredir babasını arayan Bünyamin, Uzun İhsan Efendi’yi kurtarabilmek için onu bir fıçıya koyar. O fıçı sayesinde düşmanlardan uzaklaşan Uzun İhsan Efendi; hayalinde bile göremeyeceği ülkeleri gezer, tam bir denizci olur. Ünu kulaktan kulağa yayılır. Çünkü sağır olan, gözleri görmeyen Uzun İhsan Efendi’nin yaptıkları şaşırtıcıdır:

Korsanlar kalyonculara, gözleri oyulup kulakları ve burnu kesilmiş bir adamın, görüp duymadığı halde, dört direkli gemilerin dümenine yapışarak onları kayalıklarla dolu en tehlikeli geçitlerden, mercan yılanlarının oynadığı en sığ sulardan geçirdiğini fısıldıyor; kalyoncular ise rıhtım işçileri ve sırık hammallarına yine aynı adamın, kör ve sağır olduğu halde gökkubbede dönen bütün yıldız ve gezegenlerin yerlerini kestirebildiğini, pusulasız gemilere kılavuzluk edip hazineler ve kana susamış vahşilerle dolu adalara haritaya bakmadan adeta ezbere götürebildiğini sır vericesine söylüyorlardı (Anar, 2012: 187-188).

Yukarıda verilen bilgiler ışığında Uzun İhsan Efendi’nin hâkim bakış açısında olması yazarın parodisi izlenimini yaratır. Buradaki amaç ise yazarı (yaratıcıyı) dahi yerinden etmek, onu aradan çıkarabilmektir. Yaratılan karakter, tanrıvari bir hâlde roman yaratıcısının bildiklerinin, söyleyeceklerinin ötesine geçmiş gibidir.

Uzun İhsan Efendi’nin anlatının başında çizilen eve kapalı hâlden eser olmaması, Uzun İhsan Efendi’nin dahi kendisinin parodisini yapmasına yol açar. Eski Uzun İhsan Efendi yerine yeni biri var edilmiş, romanın ana karakterlerinden biri tekrar yaratılmış gibidir. Bu sebeple Uzun İhsan Efendi’nin sonraki hâli, rüyaya yattığı zamanların parodisi sayılabilir.

Yukarıdaki bahse başka bir açıdan bakıldığında Uzun İhsan Efendi’nin bu durumu, Tanrı vasfına sahip olmayı arzulayan insanı akla getirmektedir. Zira Tanrı’nın kulağı yoktur ama O, her şeyi işitir ve bilir. Tanrı’nın insan silüetinde toplumda bulunması, kutsalın parodisinin olduğuna açık işarettir. Tanrı’nın kutsallığı ortadan kaldırılıp bir karaktere özelliklerinin atfedilmesi, O’nu yerinden edebilmenin ve O’na ulaşabilmenin aracı gibidir. Ayrıca dördüncü kısım “Yılanın Renkleri” bölümünde Uzun İhsan Efendi’nin sözleri, bahsedilen düşüncenin alt yapısını

oluşturmakta ve desteklemektedir: “Gördüğün her şey benim düşüncemden ibaret. Bunu sakın unutma. Zihnimle bütün olaylara yön verebilirim. Eğer ister ve düşünürsem, şu gemiyi içindekilerle birlikte yok edebilirim.” (Anar, 2012: 128). Osman Gündüz’ün, Uzun İhsan Efendi’ye dair yorumu şöyledir:

Ona göre romanın varoluş nedeni kendi düşleridir. Çevresinde olup bitenler, ancak o düşlediği için vardır. Yani onun düşünüyor olması sadece kendisinin değil, dünyanın var olmasının da kanıtıdır. Bu yüzden tüm insanlar var olma nedenlerini onun düşlemesine borçludurlar. Bu olağanüstü özellikleriyle Uzun İhsan Efendi, bir bakıma eldeki romanı kurgulayan yazarın kendisidir (Gündüz, 2012: 126).

Yazarın kendini ele vermesi olarak görülen bu kısımlar üstkurmacayı akla getirir. Ancak bahsedilen yerlerde parodi olmadığı anlamına gelmez. Çünkü iki yerde de Tanrı’nın parodisi açıkça yapılmaktadır. Tanrı’ya ait özelliklerin alenileştirilmesi parodiyi doğurmuştur.

*Puslu Kıtalar Atlası*’nın son kısmında Bünyamin, babasının mektubuna rastlar. Bu mektupta Uzun İhsan Efendi’nin, Descartes’ın “Düşünüyorum, öyleyse varım.” savını irdelemeye çalıştığı görülür. Kendi düşüncesinden bile kuşkuya düşen Uzun İhsan Efendi, kendisinin de bir düşünce ürünü olup olmadığından emin değildir. Bu sebeple romanın asıl yazarını işaret eder: “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?” (Anar, 2012: 237). Descartes’ın düşüncesinin parodisini yapan yazar, eserini bu şekilde bitirir. Romanın tamamına sirayet eden Descartes’ın düşüncesi, parodi yoluyla eserde denir. Descartes’ın benimsediği kurallarla alay edilerek kurmaca evren üzerinden eserinin ve düşüncelerinin parodisi yapılır. Buradaki parodinin asıl gayesi ise genel olarak kabul görmüş bir filozofu ve eserini hedef seçerek yerinden edebilmektir. Romanda Descartes’ın düşüncelerinin gerçekte bir karşılığının olup olmadığı sorusuna cevap aranmaktadır. Anlatıda bu arayış, parodi ile gerçekleştirilir.

Diğer taraftan İhsan Efendi’nin, oğlu Bünyamin’e yukarıda bahsedilen sözleri söylemesi; *Yöntem Üzerine Konuşma* eserinin parodisinin, romanın alt yapısına yerleştirildiğine dair delildir. Zira anlatının tamamı parodisi yapılan eserin “Düşünüyorum, öyleyse varım.” savına dayandırılmaktadır. Uzun İhsan Efendi gerçekte hiç var olmamıştır, yalnızca kurmacanın bir parçasıdır. Her ne kadar Uzun İhsan Efendi, düşündüklerini dile getirirse de aslında onu yaratan kişi (yazar)

konusmaktadır. Parodinin okuru gerçeklikten uzaklaştırma, yanılgıya düşürme gayesi burada öne çıkmaktadır.

### 3.2. Kitab-ül Hiyel

İlk baskısı 1996'da yapılan anlatı, üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Yâfes Çelebi, ikinci bölümde Kara Calûd, üçüncü bölümde ise Üzeyir üzerinden usta çırak ilişkisinin ayrı ayrı işlendiğini görürüz.

#### 3.2.1. Dinî Metin Odaklı Parodi

Romandaki semavi din odaklı parodilerin çoğunluğu Tevrat merkezlidir. Bunlardan birine yer verilecek olursa roman karakteri Yâfes Çelebi, “Tevrat’a göre Hz. Nûh’un üç oğlundan biri”nin adını taşımaktadır (Harman, 2013: 174-175). Romanda Yâfes Çelebi, icadı sebebiyle demirciler çarşısından kovulunca, sokaklara düşer ama tasarılarından vazgeçmez. Padişaha sunacağı bu icatların onun yeni tebaası olacağını söyler. Hatta bir gün bunu gerçekleştirirse bir demir parçası ve müzik kutusunu padişaha takdim edeceğinden bahseder: “...bu nesnelere her ikisinin de tabiatın bağrından kopartılmış birer demir parçası olduğunu, gel gör ki sol elindeki külçe insanoğlundan gelen her emre kayıtsız kalırken sağ elindeki kendisine verilen emre uyduğunu, yani güzel bir nağme çaldığını söyleyecekti.” (Anar, 2018: 15). Nuh Peygamber’in oğlu olan Yâfes’in, romanda vasıfsız bir insan şeklinde işlenmesiyle parodisi yapılır. *Kitab-ül Hiyel*’de işe yaramayan icatlarıyla birlikte unutulmuş Yâfes Çelebi, Nuh Peygamber’in oğlu Yâfes gibi olamaz. Zira Yâfes’in birçok milletin atası olduğu rivayet edilmektedir ve Tevrat gibi kutsal bir kitapta ismi geçmektedir. Roman boyunca Yâfes Çelebi’nin unutulmamak için her şeyi yapması lakin yine de başarısız olması sebebiyle onun parodik bir karakter olduğu fikri pekişir.

Romanda Yâfes Çelebi’nin yanındaki köle üzerinden Tevrat’taki bir olayın hedef seçildiği anlaşılır. Yâfes Çelebi, Calûd adlı on dört yaşında bir köleyi yanına alır. Güçlü kuvvetli olan bu köle, Yâfes Çelebi’nin hiyel ilmini miras bırakacağı kişidir. Calûd isminin kutsal metinlerde geçtiği görülür: “Kur’ân-ı Kerîm’de Câlût olarak adlandırılan bu kişinin ismi Ahd-i Atîk’te Golyat şeklinde geçmektedir.” (Küçük, 1993: 38). Bu bilgi bizi, Hz. Davut ile Golyat/Câlût arasında olan savaşa götürür. Tevrat’ta Hz. Davut, Golyat’ı sapanla taş atarak öldürür (I. Samuel, 17: 50). *Kitab-ül Hiyel*’in birçok bölümünde de Calûd’un Davud’a işkence ettiğini görürüz.

Ancak ilerleyen bölümlerde Calûd, Davud tarafından öldürülür (Anar, 2018: 124). Romadaki bu olayı Necmiddin Çokluk şöyle değerlendirir: “Bir bütün olarak bu hikâyeye geçmişte vuku bulan Hz. Davut ve Filistî savaşı Calûd arasında geçen mücadelenin bir parodisidir diyebiliriz.” (2009: 135). Romanda sıradan bir karakter olan Calûd’un karşısında peygamber yerine küçük bir çocuk olan Davud vardır. Parodi tekniğiyle alelade hâle getirilen hedef metin, kurmaca dünyada tekrar yaratılır. Calûd ile Davud arasında yaşananlar güldürü unsurunu ortaya çıkarır. Davud’un demire kolayca şekil vermesi *Kitab-ül Hiye*’in birçok yerinde geçer: “Bir iş için çekiç lazım olduğunda Yâfes Çelebi çocuğun yanına gitti ve çekicinin demir kısmının tıpkı hamur gibi eğri büğrü olduğunu gördü.” (Anar, 2018: 59). Anlatının ilerleyen kısımlarında çocuğun demiri eğip bükerek kuşlar yaptığı görülür: “Davud ‘...ve elennâ lehülhadiyd’ ayeti kerimesince madenleri bir hamur gibi eğip bükebiliyor, demir çubukları küçük parmaklarıyla oğuşturarak onlara kolayca kuş şekilleri verebiliyordu.” (Anar, 2018: 59). Bahsedilen sebeplerden ötürü Hz. Davud’un parodisi olduğuna dair bilgi desteklenmiş olur (Homan, 2016: 86). Buradaki asıl gaye ise kutsal yerinden edebilmektir. Kutsal metinde geçen bir peygamberin kurmaca dünyada bir çocuk bedeninde tekrar yaratıldığı görülür. Ancak yaratılan karakter kutsiyetten oldukça uzaktır.

Romadaki Kara Calûd üzerinden Tevrat’ta anlatılan Şimşon’un parodisi yapılır. Anlatıya göre Kara Calûd cinselliğe düşkün, toplumsal kurallara uymayan biridir. Ustası, usule uygun şekilde saçını kesmeyip uzattığı için ona çok kızmaktadır. Calûd, hocasından hiye ilminin sırrını öğrenebilmesi için bazı şartları yerine getirmelidir: “Calûd, birinci olarak kafasını kanunu kadim üzere kazıtacak, ikinci olarak da evin bodrumuna kırk gün kırk gece kapatılıp orada kendisine yapılacak eziyetlere katlanacaktır.” (Anar, 2018: 86). Calûd, iktidarının Samson (Şimşon) gibi saçlarında olduğuna inanırken bu şartları yerine getirecek olması dikkat çekicidir. Samson, Eski Ahit’te Şimşon olarak geçer. Şimşon, annesinin karnındayken bir melek gelir ve çocuğun saçının hiçbir şekilde kesilmemesini tembihler. Şimşon’un ailesi bu duruma uyar, çocuk büyür ve güçlenir (Hakimler, 13: 1-7). Ancak Şimşon bir kadının tuzağına düşer, sırrını ona verir. Saçları, Filistî düşmanları tarafından kesilerek iktidarından olur ve yenilir. (Hakimler, 16: 1-22). Ancak Şimşon’un saçları düşmanları tarafından kesilirken Calûd’un saçları iktidar

hevesi ile kendi arzusu üzere kesilir. Böylece Şimşon'un parodisi yapılır. Kutsal metindeki olay tersine çevrilerek roman düzleminde tekrar yaratılır.

Anar'ın, Tanrı'nın yaratma gücünü anıştırdığını görmek için romandaki sağ el örneğine dikkat edilmelidir: "...bu nesnelerin her ikisinin de tabiatın bağrından kopartılmış birer demir parçası olduğunu, gel gör ki sol elindeki külçe insanoğlundan gelen her emre kayıtsız kalırken sağ elindeki kendisine verilen emre uyduğunu, yani güzel bir nağme çaldığını söyleyecekti." (Anar, 2018: 15). Çünkü İslamiyet'te, insanlara amel defterinin sağ taraftan teslim edileceği inancı vardır: "Her insan topluluğunu önderleriyle birlikte çağıracağımız o günde kimlerin amel defterleri sağından verilirse işte onlar amel defterlerini okuyacaklar ve en küçük bir haksızlığa uğramayacaklar." (İsrâ, 17: 71). Verilen örneklerden yola çıkıldığında insanoğlunun iktidar isteğinin parodisinin yapıldığı kanaati oluşmaktadır. Tanrı'nın yaratma, yargılama gücünün roman karakteri üzerinden denendiği görülür. Tanrı'ya ait güçlerin, roman karakteri üzerinde kullanılması kutsal insanoğlunun hırsına alet etmektedir. Roman boyunca devam eden bu hırs, kutsal olanı anlamaya çalışmanın bir yolu gibidir. Alelade bir hâle getirilen kutsal bir güce ulaşma hırsının insandaki yansıması parodiktir. Aslında mekaniğe hükmetmek ile Tanrı olunmayacağı bir gerçektir.

*Kitab-ül Hiyel*'de Yâfes Çelebi'nin icadıyla Kur'an'da anlatılan Yunus Peygamber'in parodisi yapılır. Yâfes Çelebi, "tahtelbahir" adlı yer altı savaşlarında kullanılacak makinesini, padişaha gösterebilmek için yardımcısı Calûd ile birlikte işe koyulur: "...Haliç'e indirecekti. Bu canavar suyun altında sinsice ilerleyip boğaza çıkacak ve padişahın saltanat kayığının geçmesini sabırla bekleyecekti. Kayık görününce birdenbire suyun üstüne çıkacak ve varlığını padişaha göstermiş olacaktı." (Anar, 2018: 60-61). Yâfes Çelebi'nin planındaki gibi "varlığını gösterme" isteği onu neredeyse ölümün ucuna getirir: "Havanın tükendiği bu ortamda taş çatlasa on dakika yaşayabileceğini hesapladığında kendisini Yunus Peygambere benzetti. İcat ettiği canavarın onu yuttuğunu, bu ejderin içinde öleceğini düşündü." (Anar, 2018: 66). Kur'an-ı Kerim'e göre Yunus Peygamber, Allah'ın emrine uymaz ve gemiyle Tarış'ın gitmeye çalışırken fırtınaya yakalanır. Bu fırtınadan sorumlu tutulan Yunus Peygamber gemiden atılır ancak Allah, onu kurtarması için büyük bir balık yollar. Allah'a yalvarması sonucunda Hz. Yunus, üç gün balığın midesinde yaşadıkdan sonra karaya ayak basar (Harman, 2013: 597-599). Romanda Yâfes Çelebi, iktidar arzusu

uğruna yaptığı icadın içine hapsolür. Yunus Peygamber'in başına Allah'ın bir lütfu olarak bu mucizevi olay gelirken, Yâfes Çelebi hiyel ilminin kazasına uğrayarak kıyıya vurur. Anlatıda Yunus Peygamber üzerinden daha önce bahsedilen hayal-hiyel bahsine tekrar dönülür. Zira hedef metinde mucizeyle gerçekleşen bir durum varken romanda mekanik ilminin sonucu gözler önüne serilir. Bahsedilen sebeplerden ötürü Yâfes Çelebi'nin başına gelenler, Yunus Peygamber'in başına gelenlerin parodisi olur. Bu parodi örneğinin asıl amacı, kutsal olanın yerini sarsabilmek ve okuru şüpheyeye düşürebilmektir. Romanın geneline yayılan şüphe burada da devreye girmiştir.

### 3.2.2. Otorite Odaklı Parodi

Romanda Zencefil Çelebi üzerinden bir anıştırmanın yapıldığı dikkat çeker. Yâfes Çelebi, Zencefil Çelebi ile tanışır ve kendine maddi anlamda destek olması için onu ikna eder. Ancak bundan daha zor bir konu ile karşı karşıya kalırlar. Zencefil Çelebi'nin, Yâfes Çelebi'nin icatlarını padişaha sunmak için izne ihtiyacı vardır ve evrak işlerini halletmesi gerekmektedir: "Devlet dairesine girer girmez onun mutlu hayatı artık bitmişti. Çünkü içerideki kalem efendileri, cahiliye devri boyunca Kâbe'de bekleyen putlar kadar kımlıtsız ve kayıtsızdılar. İstidasını bir mülazıma uzattığında, hayatını keşmekeşe dönüştürmek için son adımını atmıştı: Ricası dikkate alındı ve kendisinden bir hüccet istendi." (Anar, 2018: 26-27). Zencefil Çelebi'nin başına gelenler bununla kalmaz ve biriktirdiği bütün paradan olur. Babasının son parasını dahi bu durum uğruna harcar. Öyle ki düğün için biriktirdiği paranın bittiğini öğrenen sevdiği kızın babası, sorun çıkarmaya başlar ve en sonunda Zencefil Çelebi, sevdiğinden de olur. Zencefil Çelebi'nin bu hâlleri ise başka bir bağlamda yorumlanmıştır: "...anlatıdaki Zencefil karakterinin yaşadıkları ile Franz Kafka'nın *Dava* adlı eserindeki Bay K.'nin başından geçenler arasındaki benzerlik dikkat çekicidir." (Koçakoğlu, 2010: 194). *Dava* adlı eserde Bay K. bir sabah suçunu bilmediği hâlde evinden alınır ve mahkemeye çıkarılır; koca bir kaosun içinde kalan Bay K. mahkemelerle uğraşmaya devam eder (Kafka, 2000). Bu sebeple: "Bay K.'nin mahkemede yaşadıklarının bir benzerini Zencefil de Hiyel Kalemi'nde debbabenin proje onayı için yaşar. Başı sonu belirsiz, hantal ve çıldırtıcı bir bürokratik süreç... Bu yönüyle Zencefil'in trajikomik öyküsünün, Bay K.'nin *Dava*'sının parodisi olduğunu söylemek mümkündür." (Koçakoğlu, 2010: 194). Devlet adamlarının evrak işlerini halletmesi için dönen olaylar, anlatının bazı

kısımlarında yine karşımıza çıkar: “Yâfes Çelebi, sayısız makam ve mercinin derkenarı, ilâm isteği, havale mührü, harç damgası, kuyruklu ve kuyruksuz sahlarıyla dolu istidasını ve düşahî ile zülkarneyn toplarının çizimlerini alıp Bayezid’deki Hiyel Kalemi’ne doğru yola koyulmuştu.” (Anar, 2018: 41). Ancak bu çizimler, Hiyel Kalemi reisi Uzun İhsan Efendi’den onay alamaz. Ahmet Koçakoğlu, verdiği örneklerle Zencefil Çelebi’nin başına gelenleri parodi örneği olarak değerlendirir fakat bu bölümde bazı noktalar dışında herhangi bir dönüştürme mevcut değildir. Zira bu kısımda hedef metnin Türk kültürüyle roman düzleminde yeniden yaratılması parodiktir. Lakin daha çok metinlerarasılığın öne çıktığı bu kısmın parodik bir tarafı olsa da anıştırma yönü bu teknikten daha ön plandadır.

### 3.2.3. Anlatı Odaklı Parodi

Romanın geneline yayılan mekanik bilgi ve icatların temelini oluşturan metnin el-Cezerî’ye ait olduğu Ahmet Koçakoğlu tarafından ileri sürülür:

Eser içerik bakımından yazarın hayal gücünün ürünü olmakla birlikte, şekil olarak el-Cezerî’nin *Kitâb fi ma’refeti’l hiyeli’l-hendesiiyye* adlı kitabına benzemektedir. Zira el-Cezerî eserinde araç ve makinelerin şekillerini verirken tıpkı Anar gibi montaj şekli ve yapılışı hakkında da ayrıntılı bir şekilde bilgi vermiştir. Dolayısı ile içerik olarak özgün olan *Kitab-ül Hiyel*, şekil itibarıyla el-Cezerî’nin bir taklididir, diyebiliriz (Koçakoğlu, 2010: 157-158).

Anar’ın kaynak anlatı olarak Cezerî’nin eserini seçmesiyle beraber, *Kitab-ül Hiyel*’de verilen makine şeması örnekleriyle asıl metnin parodisi yapılır. Çünkü romanda çizilen makinelerin çoğu yapılamaz, yapılsa dahi hiçbiri işe yaramaz. Ayrıca romanda bahsedilen savaş aletlerinin öldürücü olmamaları sebebiyle parodisi yapılır. Zira romanda yapılan savaş aletleri başkasına zarar vermek yerine kendi kendini tüketir.

Yazar, Bâkî’nin “Âvâzeyi bu âleme Dâvûd gibi sal/Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş” beytini “...baki kalan hoş ve nâhoş sedalardan dem vururken...” (Anar, 2018: 11) şeklinde dönüştürür. Anlatıya göre o güzel seslerin yanına güzel olmayan sesler de eklenmiştir. Kuledibi’ndeki kıraathane ahali, dünyanın binbir türlü hâlden bu dizayla şikâyet eder. Dolayısıyla beytin asıl anlamından uzaklaşması ve güzelliğini yitirmesi ile parodi gerçekleşir.

Romanda Yâfes Çelebi’nin para kazanabilmek için türlü işler çevirdiği görülür. Yâfes Çelebi’nin icadıyla *Alaaddin’in Sihirli Lambası*’nın parodisinin yapıldığı anlaşılır. Yâfes Çelebi, ona para kazandıracak bir icat peşine düşer: “Ayağına tahta

nalınlar giyerek, pedalla döndürülen küreye bir süre ellerini sürttü. Böylece onu, Frenk dilinde ‘elektrik’ denen mucizevi güçle yükledi. Hazırladığı Leyden şişelerini işte bu küredeki elektrikle doldurdu. Öyle ki, şişenin ucundaki topuza dokunan derhâl çarpılıyor, ağzı burnu yerinden oynuyordu.” (Anar, 2018: 30). Yâfes Çelebi, yaptığı icatla insanları kandırıp para kazanmaya başlar fakat bu durum uzun sürmez. İnsanlara şişenin içinde Züverda adlı cinin olduğunu ve herkesin dileğini gerçekleştireceğini söyler. Ancak garanti vermez çünkü hayta, genç bir cin olabileceği uyarısını yapar (Anar, 2018: 31). Hedef metinde gerçek manada sihirli bir lamba ve cin mevcuttur; romanda ise leyden şişesi büyüdü değildir, sahtedir. Eserde tamamen insan eliyle oluşturulmuş içi elektrikli dolu bir şişeden bahsedilmektedir. Dolayısıyla bilimsel bir tavırla *Alaaddin’in Sihirli Lambası*’nın yerinden edildiği görülür.

*Kitab-ül Hiyel*’de Kara Calûd’un bir icadıyla *1984* adlı eser hedef seçilir. Anlatıya göre Kara Calûd, bir hesap makinesi yapmaya karar verir ancak bu icat hepsinden farklı olacaktır: “Tıpkı ölüm gibi, iki kere iki de cebren dört ediyordu. Öyleyse onların dört etmesini sağlayan cebirin ya da kuvvetin çok daha fazlası, sözgelimi onların beş etmesini sağlayabilirdi.” (Anar, 2018: 91). Anar’ın, burada kaynak metin olarak George Orwell’in *1984* adlı eserini seçtiği açıktır. Zira bahsedilen eserde iki artı ikinin beş edebileceğinden bahsedilir (Orwell, 2016: 93). Calûd’un bu makineyi yapacağı safatası yayılır ancak kendi akli ermeyince başka hiyel ustaları arar. Calûd, uzun arayışlar sonucunda Yağmur ve Samur Çelebilerle anlaşır, onları evinin bahçesindeki barakaya yerleştirir. Yağmur ve Samur Çelebilerin, Calûd’un eline düşmesine sebep olan olaylar ise bu bölümdeki güldürü unsurudur. Çocukluklarından beri babaları oldukça küfürbaz olan Yağmur ve Samur Çelebiler, onu doğru yola getirmeye çalışır ancak başaramazlar: “Onlara kalsa, ihtiyar adam aziyenin altına don giymeye başlayacak ve bu yaşından sonra çarşı pazarda uzun uzun ve sesli yellenme zevkinden yoksun kalacaktı. Evlatlarına ağız dolusu küfredip, eğer evden ayrılacaklarsa kendisine mutlaka babalık hakkını ödemeleri gerektiğini söyledi.” (Anar, 2018: 97). Anlatıda bahsedilen iki artı ikinin beş edeceği düşüncesini merkeze alan Anar, bunu romanda komik bir şekilde kurgulayarak kaynak metnin parodisini yapar. Bu düşüncenin imkansızlığını ise romanda Yağmur ve Samur Çelebiler üzerinden verir. Gecesini gündüzüne katan bu iki genç başarısız olur.

Romanda Kara Calûd'un âşık olduğu kızla *Notre Dame'in Kamburu*'nun parodisi yapılır. Anlatıda Yağmur ve Samur Çelebiler, devridaim makinesini yapmaya çalışırken Kara Calûd'u daha fazla meşgul edecek bir olay gelişir. O sene şehirde Parodi Tiyatrosu açılır. Calûd ise resmini görüp âşık olduğu Esmeralda'nın orada çalıştığını öğrenir. Kadının cazibesine kapılan Calûd, Esmeralda'yla birlikte olmak için tiyatrodaki adamla ona haber yollar, Esmeralda ise bu teklifi kabul eder. Calûd, o geceye hazırlanırken orta yaşlı olduğu için ona güç verecek karışımlar dener ancak başına çok kötü bir şey gelir: "Satıcı yeminler ederek, kapkara cam bir şişedeki ilacın ejderha menisi olduğunu ve sadece iki damlasını içen bir ihtiyarın apışarasında taşıdığı ölü serçesinin ansızın kanatlanıp kartal kesileceğini... Bu sözleri dinleyen Calûd, hayatını altüst edecek bir şey yaptı." (Anar, 2018: 107). Kara Calûd'un Esmeralda'yla olan buluşması gerçekleşmez ve iki gün sonraya ertelenir ancak Calûd kendinde bir tuhafılık hissetmeye başlar. İçtiği karışımdan ötürü maslahatı kangren olmuştur: Eğer birkaç saat içinde kesilmezse Calûd'un kanı zehirlenecek ve ölecekti." (Anar, 2018: 111). Anar'ın Parodi Tiyatrosu'nu kurması ve Esmeralda ismini seçmesi tesadüf değildir. Anar'ın kaynak/hedef metin olarak Victor Hugo'nun *Notre Dame'in Kamburu*'nu seçtiği açıktır. Zira *Notre Dame'in Kamburu*'nda Esmeralda adında çingeneler tarafından kaçırılıp büyütülen bir genç kız vardır. Esmeralda, geçimini sağlamak için çingenelerle birlikte dans etmektedir. Bir gün dans ederken Notre Dame Kilisesi'nin başrahibi ona âşık olur ve türlü oyunlar oynar. Lakin başrahip, ona sahip olamayacağını anlayınca Esmeralda'nın idamının gerçekleşmesi için onu yakalar. Ne kadar engellenmeye çalışılsa da Esmeralda idam edilir (Hugo, 2020). İhsan Oktay Anar, hedef metindeki Esmeralda'ya farklı özellikler vererek onu bayağılaştırır. *Kitab-ül Hiyel*'de Esmeralda masumiyetten uzaktır ancak kaynak metinde tam tersi özelliklere sahiptir. Para karşılığı kimseyle birlikte olmayan *Notre Dame'in Kamburu*'ndaki Esmeralda yerine romanda daha basit bir kadın profili çizilir. Anar'ın oluşturduğu Esmeralda anlatının sonunda ölmez, tüm kötü olaylar Kara Calûd'un yani kötü adamın bir nevi asıl metinde geçen başrahibin başına gelir. Kara Calûd erkekliğinden olurken hedef metinde başrahip öldürülmüştür. Anar, Calûd'un Esmeralda'ya ulaşma yolunda başına gelen olayları komik şekilde verir:

Râviyan-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr, azot protoksitle uyuşturulduktan sonra zekeri kesilen, böylece ölmekten kurtulan Calûd'un tam bir ay evden çıkmadığını, sekiz karısının ise sanki evde matem varmış gibi ağıtlar yaktığını, öyle ki, evde ölü var zannıyla başsağlığına gelen konu komşunun güçlkle

defedildiğini, olay ister istemez duyulduğunda Yüksek Kaldırım'ın bütün aşiftelerinin gözyaşı döktüğünü yıllarca meyhanelerde, kiraathanelerde ve yeni yeni açılan birahanelerde hikâyet etmişlerdir (Anar, 2018: 111-112).

Calûd'un başına gelenler alaycı bir dille verilir. *Kitab-ül Hiye'l*'de Esmeralda üzerinden hedef metnin bayağılaştırılmasıyla romantik anlatıların yerinden edildiği görülür. Böylece hedef metin parodi yöntemiyle dönüştürülür.

### 3.2.4. Tarih Odaklı Parodi

Romanda tarihî hadiselerden Fatih Sultan Mehmet dönemi buluşlarına ve kardeş katli uygulamasına gönderme bulunmaktadır. Yâfes Çelebi, öldürücü icatlarına devam ederken bir top tasarlar. Adını ise "Düşahî" koyar. Ancak ustaların yaptığı hatalardan ötürü bu icat başarısızlıkla sonuçlanır. İpuçlarıyla bizi Fatih Sultan Mehmet Han'ın icadı olan "Şahî" toplarına götüren yazar, olayı tersine çevirerek parodisini yapar. Zira Fatih Sultan Mehmet icadında başarılı olurken Yâfes Çelebi olamaz. Türlü sıkıntılar sonucu yaptığı icat onu hüsrana uğratar. İcatların gerçekte ne denli hayata geçirilebildiği şartlar üzerinden denenir. Böylece yazar, iki farklı mucidi romanda tekrar kurgular.

Kara Calûd, iktidar arzusuyla yanıp tutuşurken yaşı geçmeye başlar. Bu sebeple artık erkek çocuk sahibi olması gerektiğini düşünür ve onları bir nevi iktidar arzusunun sembolü olarak görür: "...kendilerine sonsuz iktidarı miras bırakacağı nesil aklını fikrini iyice meşgul etmeye başlamıştı. Çünkü bu nesil onun ölümsüzlüğünün teminatı olacaktı." (Anar, 2018: 89). Ancak onun bu düşüncesi gerçekleşmez. Çünkü Calûd'un eşleri doğum yapar fakat bebekler ölü doğar: "...ceninleri bahçedeki kuyuya attı. Sonraki aylarda ölü doğan beş bebeğin akıbeti de yine bu kör kuyu oldu." (Anar, 2018: 89). Burada dikkat çeken husus bebeklerin gözünü dahi açmadan ölmesidir. Çocuk yapma hırsını tatmin etmeyen ölü bebekler, gömülmek yerine kuyuya atılır. Osmanlı yönetiminde hangi şehzadenin başa geçeceği sorununu ortadan kaldırmak için birçok çözüm üretilmiştir. Bunlardan biri ise kardeş katlidir ve kan dökülmeden yapılmalıdır. İktidar hırsı ve devletin bekası için daha kundaktayken öldürülen çocuklar, birçok farklı devletin tarihinde sık sık yer almıştır. Ancak iktidar arzusu ortakken katlediliş şekilleri farklıdır. Calûd'un çocukları daha doğmadan ölür ve bu durum çocukların kanı dökülmeden gerçekleşir: "Karılarından biri dayanamayıp, 'Yeter artık! İktidarın bebekleri öldürüyor.' diye bağırınca döve döve zavallının kolunu kırdı ve onu sokağa atıp yerine bir başkasını aldı" (Anar, 2018: 89). Calûd'un hırsının sebep olduğu bu kayıplar, gelecek için

ölümsüzlüğü imkânsız kılar. Diğer taraftan kardeş katli, devletin bekasını sağlamada rol oynamış ve çoğu kez başarılı olmuştur. Ancak Kara Calûd için ölümsüzlüğün, iktidarın simgesi olan çocuklarının yok oluşu bir felaket doğurmuştur. Zira peşi sıra Calûd daha da öfkelenmiş, nefretle dolmuştur. Calûd, yine öfkeyle Davud'u döverken yukarıdaki durumla ilgili bir olay gerçekleşir. Calûd, Davud'un attığı iktidar taşıyla alnından vurulur ve can verir. Dünya üzerinden varlığı silinen Calûd emeline ulaşamaz. Hatta öğrencisi Üzeyir'in zihninden her şey silince Calûd tamamen unutulmaya mahkûm olur. Dolayısıyla Anar, hedef olarak seçtiği iktidar arzusunun yarattığı durumun parodisini yapar. Sadece unutulmamak için çabalayan Calûd üzerinden kurmaca dünyada varoluşun mümkün olup olmadığı denenir. Ancak Calûd ölse de çocukları olmasa da *Kitab-ül Hiyel* okunduğu müddetçe o var olmaya devam edecektir.

### 3.3. Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri

İhsan Oktay Anar'ın üçüncü eseri *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, 1998 yılında yayımlanmıştır. Anar, bu eserinde çerçeve hikâye tekniğini kullanmıştır. Çerçeve hikâye tekniğinden bahsedecek olursak “Temel anlatı ya da üst anlatı olarak ifade edilen düzey hikâyeyi bütünüyle kapsayan çerçeve olarak kabul edilir.” (Demir, 1993: 53). Zira eserde Ölüm'ün, Uzun İhsan'ı Cezzar Dede ile araması temel anlatıdır. Ölüm ile Cezzar Dede'nin birbirlerine hikâye anlatmaları ise alt anlatıları oluşturur.

#### 3.3.1. Film Odaklı Parodi

*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde kabadayı ile Ölüm'ün arasında geçenlerin bahsiyle *Yedinci Mühür* filminin parodisi yapılır. Roman, kabadayı Apturrahman'ın namının çevrede nasıl yürüdüğü bahsiyle başlar. Zira bir gün rakı almak için büfeye giden kabadayı, ensesinde Ölüm'ü hisseder. Ölüm'le bir anlaşma yapmaya çalışan kabadayı amacına ulaşır. Oynayacakları bir oyun sonrası kazanan Apturrahman olursa Ölüm, onun canını almayacaktır (Anar, 2018: 11-12). Eserin bu kısmının, İngmar Bergman'ın 1957 yapımı *Yedinci Mühür* filminin parodisi olduğu açıkça görülür (Çokluk, 2009: 139). Kaynak olarak seçilen filme bakıldığında Haçlı Savaşları'ndan bunalmış şövalyenin, Tanrı'yı ve inancı sorgulamasına şahit olunur. Bu sorgulama esnasında şövalye, ülkesine döner ancak orada Ölüm'le karşılaşır. Ölüm, onu almaya gelmiştir. Şövalye ise zaman kazanmak amacıyla Ölüm'e satranç

oynamayı teklif eder. Ölüm, teklifi kabul eder ve oyun bitene kadar şövalyenin canını almayacağına dair ona söz verir. Şövalyenin amacı ise görünenden farklıdır. Çünkü şövalye, bu oyun sırasında aklındaki bazı soruların cevaplarına ulaşmayı amaçlamaktadır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde, Ölüm ile oyun oynayan kabadayının kafasında herhangi bir soru yoktur. Kabadayı, her fâni gibi yalnızca Ölüm'den kaçıp kurtulmak istemektedir. *Yedinci Mühür* filminde felsefi bir sorgulama ön plandayken, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nin başında ise Ölüm'ün kabadayıyla yaptığı anlaşmanın hiçbir felsefi altyapısı yoktur. Bu sebeple filmde var olan ciddiyet ve sorgulama yerine alternatif bir evren yaratılıp komik unsurlar devreye sokularak hedef seçilen filmin parodisi yapılır. Kabadayının kurnazlık taslayarak Ölüm'den kurtulmak için girdiği mücadele eğlendiricidir: "...yüzü bir kızarıp bir morarıyor, yanağı titreyip kaşı gözü seğiriyordu. Çünkü hiçbir şeyden haberi olmayan ve takım elbise sevdasıyla oyuna oturan kankardeşinin, elini açıp kazanmalarını sağlayacakken bunu yapmadığını, çünkü kozu dışarı koyup iki misli puan almak için tam dört eldir döndüğünü fark etmişti." (Anar, 2018: 15). Buradaki gaye ise hedef seçilen filmin yerini sarsmakla birlikte insanın Ölüm karşısındaki tavrını, romanda deneyimleyebilmektir. Bu sebeple kabadayı üzerinden parodisi yapılan filmin, Cezzar Dede üzerinden metinlerarasılık bağlamında kullanıldığı görülür. Çünkü anlatının ilerleyen kısmında Cezzar Dede ile Ölüm, benzer bir oyun oynar. Buna göre anlatılacak her hikâye için Cezzar Dede, bir saat daha yaşayacaktır. Filmde var olan felsefi altyapı, Türkçe bir anlatıda yerli bir altyapıyla okurun karşısına çıkarılır.

*Yedinci Mühür* filminin adına dair Gülseren Özdemir başka bir tespitte bulunur:

...İsa Mesih göklere yükseldikten sonra Anadolu'daki yedi kilise topluluğunu meleğine yedi bildiri gönderir. Ardından yedi mührün açılışı ve yedi görme, yedi borunun ötüşü ve yine yedi görme gerçekleşir. İncil'deki bu kısma gönderme yapan film, Anar'a da ilham kaynağı olur ve daha başka biçimde şekillenir. 'Yedinci Mühür' imgesi, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Ölüm'ün yüzündeki mührü döndürür (2014: 170-171).

Romanda Ölüm'ün yüzündeki yedi mührün betimlenmesi metinlerarasılık bağlamında değerlendirilebilir.

*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ne bakıldığında Ölüm, ciddi bir görünüşe sahiptir. Lakin Ölüm'ün başına gelenler ve insanların ona davranışı gülünçtür:

Ölüm'ü görür görmez niyetini ve amacını sezdiğinden, parmağıyla bir yeri işaret ederek ona, "İşte! İşte! Aradığım adam orada! Bak, kaçıyor! Yakala!" diye

bağırđı. Bu ihtar üzerine Ölüm yerinden fırlayıp ispiyoncu kızın gösterdiği yere koştı. Fakat haddini bilmez iffetli kızın gammazladığı Uzun İhsan, kaşla göz arasında yine sır olmuştu. Ölüm çaresizlik içinde çevresine bakınırken kız, hırçın bir tavırla yanına gelerek, küçücük ayağıyla dizine bir tekme attı ve, “Ne kadar beceriksizsin! Nasıl olur da yakalayamazsın onu!” diye bağırđı (Anar, 2018: 139).

Romanda, Ölüm’e insani özellikler verilmesi ve onun kötü muameleye maruz kalması dikkat çekicidir. Oysa *Yedinci Mühür* filminde Ölüm’ün keskin çizgileri vardır, o ciddi bir görünüme sahiptir. Filmde Ölüm, hiçbir şekilde güldürü ögesi taşımaz. Bir bilge edasında olan Ölüm, şövalyeyle satranç oynamaya devam eder. Dolayısıyla *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde Ölüm’ün gülünç duruma düşürülmesi, kaynak seçilen filmin parodisi olduğuna dair kanıt niteliği taşır.

### 3.3.2. İsimler Üzerinden Yapılan Parodi

Romanda isimlerin dönüştürülerek parodik şekilde kullanıldığı görülür. Bunlardan ilki kabadayıya verilen isim üzerinden örneklendirilebilir. Kabadayının adı Apturrahman’dır ve bu isim Arapça عبد (‘abd) kökünden ve “köle, kul” anlamına gelir (Develioğlu, 2011: 4). İsmi tamamı ise, Allah’ın kulu anlamındadır. Kabadayıya bakıldığında ise yaşadığı semti zorbalıkla ele geçirerek saltanat kuran biri okurun karşısına çıkarılır. Kabadayı, Tanrı edasıyla insanları korkutarak yaşamını sürdürmektedir. Taşdığı isme zıt bir karakter olarak yaşayan bu kabadayı, Ölüm’ü bile yeneceğini düşünür. Karakter ve karakterin ismiyle kurulan zıtlık okuru parodiye götürür.

“Bir Hac Ziyareti” bölümündeki genç imam İlimdar’ın ismi dikkat çekmektedir. İlimdar “bilgi sahibi kimse” anlamına gelmektedir. Romanda ise isminin özelliğini taşımayan bir imam ön plandadır. Diğer taraftan İlimdar ismine bakıldığında ilmi dar anlamına vurgu yapılarak karakterin parodik hâle getirildiği görülür.

Kitaptaki “Dünya Tarihi” adlı metni incelerken de odak noktasına ismi almak doğru olacaktır. Aptülzeyyat ismi, yukarıda bahsedildiği üzere Arapça ‘abd kökünden ve “kul, köle” anlamına gelir. Aptülzeyyat’ın, bir kulken tanrılaşma süreci geçirerek kibrine yenilmesi, Anar’ın ona verdiği isimle bağ oluşturur. Zira Aptülzeyyat, Allah’ın bir kuluyken onun kibrinin esiri olması parodiyi beslemektedir.

### 3.3.3. Anlatı Odaklı Parodi

*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde hedef olarak farklı anlatıların seçildiği görülmektedir. Bunlardan ilki ise *Dede Korkut Kitabı*'nda geçen “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Destanı”dır. Necmiddin Çokluk, romanda kabadayının başına gelenler ile Deli Dumrul arasında bağlantı kurarak kaynak metnin parodisinin yapıldığını ileri sürer (2009: 139). Deli Dumrul, yaşadığı yerde bulunan derenin üzerine köprü yapar. Köprüden geçenden ve geçmeyenden zorla para alır, insanlara kafa tutarak zorbalık yapar. Daha sonra Azrail ile karşılaştığında diğerlerine yaptığı gibi ona da kafa tutar. Ancak Deli Dumrul, Azrail'in gücünü kuvvetini görünce ona boyun eğer. Azrail, Deli Dumrul'dan canına karşılık can ister (Ergin, 2015: 125-129). *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde, Apturrahman adlı kabadayının da başına benzer bir olay gelir. Ölümden kurtulmayı amaçlayan kabadayı, Ölüm'e kâğıt oynamayı teklif eder. Bu oyunda eş olarak ise en yakın arkadaşını seçer. Oyunu kabadayı ve kan kardeşi kazanırsa Ölüm, ikisinin de canını bağışlayacaktır. Tam tersi bir durumda ise Ölüm, ikisinin canını alacaktır. Ancak iki metin arasında ortaklıklar bulunduğu kadar zıtlıklar da vardır. Hedef metinde Azrail, Deli Dumrul'a canına karşılık can bulmasını söylerken Anar'ın metninde bu teklif Apturrahman'dan gelir. Diğer taraftan, hedef metinde eşi Deli Dumrul'a canını vermeye istekliyken, Azrail'le karşılaşmaya hazırlarken *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde kabadayının kan kardeşi bu durumdan habersizdir. Ölüm ile karşılaşmaya hazır olmadığı gibi böyle bir isteği de yoktur. Bu sebeple hedef metinde var olan kutsi özellikler, Anar'ın metninde yerini bayağılığa bırakmıştır. Anar, bu yollarla hedef seçtiği metnin parodisini yapar.

Romanda Ölüm ile Cezzar Dede'nin birbirlerine hikâye anlatması sebebiyle okur, *Binbir Gece Masalları*'nı anımsar. Ölüm, ilk kez kabadayıyla yaptığı anlaşmayı Cezzar Dede ile de yapar. Anlaşmaya göre birbirlerine hikâye anlatacaklardır, böylece her hikâye için Cezzar Dede bir saat daha yaşayacaktır: “Bir konu seçip, birbirimize hikâyeler anlatacağız. Kazanma amacıyla değil, sadece anlatmanın zevki uğruna. Her hikâyeyi için senin bir saat yaşamana izin vereceğim.” (Anar, 2018: 17). Bu kısım, okura *Binbir Gece Masalları*'ndaki Şehriyar'ı hatırlatır. Bahsedilen anlatıda, Çin-Hint diyarında Şehriyar isminde bir hükümdar vardır. Şehriyar, karısı tarafından aldatıldığını öğrenir. Bu duruma çok öfkelenen hükümdar, kadınlara düşman olur. Sırf intikam alabilmek için her gün yeni bir kadınla evlenir ve ertesi gün evlendiği kadını idam ettirir. Bir vakit sonra Şehriyar, kendi vezirinin kızı

Şehrazat'la evlenir. Şehrazat akıllı bir kız olduğu için bütün gece Şehriyar'a masal anlatır. Masalın sonunu merak eden hükümdar, günlerce Şehrazat'ı dinler. Böylece Şehrazat ölümden kurtulur (Ulutürk, 1992: 180-181). Dolayısıyla *Binbir Gece Masalları* ile *Efrasiyab'ın Hikâyeleri* ortak bir noktada buluşur. Cezzar Dede, Şehrazat ile örtüşürken Ölüm, Şehriyar ile örtüşür (Çokluk, 2009: 138-139). Ancak burada dikkat çeken bir nokta vardır. Ölüm, Cezzar Dede'ye hikâyeye anlatma oyununu teklif eder. Yani Cezzar Dede'nin, Ölüm'den kaçma gibi bir niyeti yoktur. *Binbir Gece Masalları*'nda ise Şehrazat, ölümden kaçabilmek adına Şehriyar ile “teklifsiz” tek taraflı bir oyun oynar. Anar, hedef metni okura işaret eder ancak bunu salt bir metinlerarasılık sebebiyle yapmaz. Hedef metinde var olan Ölüm ve oyun ortak olsa da yaratılan anlatıda parodi kullanılarak olayların tam tersi gerçekleştirilir. Asıl amaç ise *Binbir Gece Masalları*'nı dönüştürüp tekrar yaratabilmektir.

“Ezine Canavarı” adlı hikâyede *1984* adlı eserin hedef seçildiği görülür. Anlatıya göre bahsi geçen kardeşlerin annesi ölmüştür. Ancak onlara kendini her daim hatırlatacak işaretler bırakmıştır: “Vasiyete ek düştüğü bir maddeye göre, kadının bir fotoğrafı, beş adet ve büyük boy olmak üzere mahalle fotoğrafçısında bastırılıp altlarına ANNEN SENİ GÖRÜYOR yazılarak çerçevesiz, böylece evin bütün odalarına, ama en önemlisi kabahatlerin sıkça işlendiği bir cürüm mekânı olan helâya asılacaktı.” (Anar, 2018: 162). Bu olay, George Orwell'in *1984* adlı eseriyle benzerlik taşır (Çokluk, 2009: 144). Şöyle ki *1984*'te “BÜYÜK BİRADER'İN GÖZÜ ÜSTÜNDE” yazılı posterler her yere asılır: “Nereye baksanız, siyah bıyıklı surat karşımızdaydı. Biri de hemen karşıki evin ön cephesindeydi.” (Orwell, 2016: 14). Hedef metinde posterin asıldığı yerlerin parodisi yapılarak romanda tekrar işleve sokulur. Bilhassa en büyük cürümlerin tuvalette varsayılması, güldürü unsurunu devreye sokar. Böylece *1984* alaya alınarak tahtından edilir.

Cezzar Dede, sıra ona gelince “Ekmek ve Şarap” adlı hikâyeyi anlatmaya başlar, bu öykü okuru *Kırmızı Başlıklı Kız*'a götürür. Anlatıya göre Sefa adında bir adam yeni doğan kızı Bestenur'u sütinesine bakması için götürür. Bestenur büyüyünce sütine yıllardır sakladığı giysileri ve eşyaları ona verir: “Burada ikişer tane bembeyaz iç çamaşırı, firfırlı 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 kırmızı bir çift ayakkabı vardı.” (Anar, 2018: 209). Bestenur gördükleri karşısında çok etkilenir, bunu fark eden sütine ona eşyaların

nereden geldiğini anlatır: “Bunlar, büyükannesini bir kurt yediği için hayatta kendisini bekleyen bütün tehlikeleri idrak etmiş, bu nedenle ömrünü sadece iffetini korumaya adanmış küçük bir kızındı.” (Anar, 2018: 209). Sütüne, Bestenur’a babasına götürmesi için yiyecek, içecek verir ancak bir uyarıda bulunur:

Nihayet bu yıl, bir ekme yapacak kadar buğdayım ve suyunu sıkıp bir şişeyi dolduracak kadar üzümüm oldu. Şimdi sen bu elbiseleri giyerken, babana ekme pişirip üzüm sıkacağım. Ancak şunu sakın unutma: Bunları sen değil, yaşadığı sefil hayattan kurtulmak için baban yemeli ve içmeli. Eğer emanete hıyanet edip bunları ağzına götürürsen, ömrü billah, artık ne şeker yiyebilir ne de şerbet içebilirsin (Anar, 2018: 209).

Bestenur, sütünesinden emanetleri alıp dağdan inmeye başlar. Fakat civarda kötü niyetli biri onu gözüne çoktan kestirmiştir. Kötü adam ile Bestenur arasında soru cevap şeklinde bir konuşma gerçekleşir. Bu adam, Bestenur’u ekmekten ve üzüm suyundan içmesi için kandırıp ortadan kaybolur. Bestenur artık çocukluktan çıkmıştır. Elindeki ekme ve üzüm suyu da bittiği için babasını kendi adam edecektir. Bir süre sonra Cennet’e yükseleceğini anlayan Bestenur, babasını da yanında götürebilmek için onun zayıflamasını sağlar. Lakin ormanda karşılaştığı kötü adam, son gün babasının ağır bir yemek yemesine sebep olur. Bestenur, Cennet’e yükselirken babasının ağır oluşundan yemek yediğini anlar, ona sitem ederek tek başına Cennet’e gider (Anar, 2018: 210-215). Verilen bilgiler ışığında hedef metnin *Kırmızı Başlıklı Kız* olduğu anlaşılır. Sütünesinin verdiği kırmızı giysilerin de bu görüşü desteklediği görülür. Diğer taraftan Bestenur’un ninesini kurt yemez ve Bestenur, ruhen büyüye de masum kalır. Bestenur’un babasıyla karşılaştığı sırada bilmiş tavrı ve Cennet’e yükselirken ona sitem ediş şekli ise komik bir şekilde verilir. Böylece masal tersine çevrilerek alenileştirilip tekrar yaratılır.

Ölüm, sıra ona geldiğinde “Gökten Gelen Çocuk” hikâyesini anlatmaya başlar. Okur ise anlatılanlardan yola çıkarak *Superman*’in hedef seçildiğini anlar. Hikâyeye göre çocuğu olmayan bir çiftin bahçesine leylek ile çocuk düşer. Karı koca, çocuğu evlat edinip ona Gülerk ismini verirler. Baba, çocuğun kahraman olmasını isterken; anne, çocuğun uslu biri olmasını ister. Çocuk, isminden de anlaşılacağı üzere *Superman*’deki Clark Kent ile bağlantılıdır: “Gülerk babasının sözlerini hatırladı ve bir koşu kasaba postanesine giderek annesinin aldığı uslu çocuk elbiselerini bir telefon kulübesinde çıkardı. Mavi elbise ve kırmızı pelerini zaten içindeydi.” (Anar, 2018: 229). *Superman*’de Clark Kent, gazetecilik yaparak normal bir yaşam sürer. Ancak muhabirlik yaparken bir yandan tehlikede olan insanları da kurtarır.

*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Gülerk Kent de gazetecilik yaparken bir taraftan zor durumda olan insanları kurtarır. Bu sebeplerden ötürü Gülerk Kent ile Clark Kent arasında parodik bir ilişki kurulduğu görülür (Çokluk, 2009: 144). Kaynak metin alınıp Anadolu'da bir yere uyarlanarak parodisi yapılır. Ayrıca öykünün sonunda Gülerk'in cami minaresinden kendini aşağı atması, onu yine bir leyleğin tutup Cennet'e götürmesi ve özellikle uçkurundan tutarak taşması güldürü unsurunu ortaya çıkarır. Hedef seçilen *Superman*'in romanda yeniden yaratılırken alaya alınmasıyla parodisi yapılır.

Anlatılan hikâyelerin sonunda Cezzar Dede'nin torunları, Ölüm'ü güldürüp dedelerini kurtarmaya çalışırlar. Ancak ne yaparlarsa yapsınlar Ölüm gülmez. Daha sonra Cezzar Dede'nin en küçük kız torunu Ölüm'e yaklaşır:

Ölüm, bu gözyaşını gördü. Ardından çocuğun yüzünü, o yüzdeki harfleri, masalları ve cenneti fark etti. Evet, çocukluk, cennetin tâ kendisiydi ve cennet de seyredilmeye değerdi. Ölüm, seyrettikçe yüzünün yumuşadığını ve göklere yükselir gibi gerçek şekline erişmeye çalıştığını fark etti. Bu sırada bir şey çatırdadı. Mühür kırılmış, Ölüm gülümsüyordu (Anar, 2018: 241).

Cezzar Dede, torunu sayesinde Ölüm'ü yener. Daha önce bahsi geçen *Dede Korkut Kitabı*'nda yer alan "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Destanı" ile parodi tekniğini kullanan yazar, anlatımın sonunda da bu metni tekrar kullanır. Çünkü Deli Dumrul eşi sayesinde, Cezzar Dede ise torunu sayesinde Ölüm'den kurtulur. Ancak "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Destanı"nda Hak Teâla, Azrail'e Deli Dumrul yerine onun annesiyle babasının canını almasını emreder (Ergin, 2015: 134-135). *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde ise Ölüm'ün yüzündeki mühür yok olur ve Cezzar Dede kurtulur. Burada hedef metnin seçilmesindeki gaye gerçeğin gülme karşısındaki konumuna işaret etmektir. Ölüm, soğuk bir gerçeklikle insanoğlunun karşısındayken gülmenin yıkıcılığına uğrar.

#### **3.3.4. Tür Parodisi**

Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana* adlı eserinde romanın birçok edebi türün parodisi olduğunu ifade etmektedir: "Roman diğer türlerin (tam da tür olarak oynadıkları rolün) parodisidir; biçimlerinin ve dillerinin uzlaşsımsallığını ortaya çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapısı içine katar." (Bahtin, 2017: 158). Bahtin'in bahsettiği tür parodisine *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde çokça rastlarız.

*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nin edebi türlerin parodisi olmasının yanı sıra, romanın tamamında çerçeve hikâye tekniğinin kullanıldığı, incelemenin ilk kısmında belirtilmiştir. Bu bölümde ise birkaç örnekle işbu bahisler açıklığa kavuşturulmuştur.

Romanın sonunda Cezzar Dede'nin torunlarına anlattığı masalların, romanı oluşturduğunu öğreniriz. Romanın iç içe hikâyelerden oluşması, anlatıda olağanüstü varlıkların ve olayların olması okura tür olarak masalı hatırlatır. Ahmet Koçakoğlu'na göre bu unsurlar masal türünün parodik olarak kullanıldığı düşüncesini destekler. Özellikle eserin iç içe hikâye şeklinde olması *Binbir Gece Masalları*'nın parodisi olmasıyla bağlantılıdır (2010: 239).

Pastiş tekniğinin ön plana çıktığı eserde masal parodisi bu yöntemle desteklenir: “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 vardı (Anar, 2018: 18). Masalların giriş kısmında kullanılan belirsizlik, romanda parodik şekilde kullanılır. Alıntılanan kısımda zamanın ve yerin belirsiz olduğu görülür ancak yine de belli bir aralığı işaret ettiği de anlaşılır. İlerleyen kısımlarda başka bir pastiş örneği görülür: “Rivayet ederler ki, günümüzden elli yıl kadar önce Diyarbekir'de, adına Divana derler bir köy vardı.” (Anar, 2018: 57). Bu gibi örneklerin romanın geneline yayıldığı okur tarafından fark edilir.

Yukarıdaki pastiş örnekleri dışında anlatılan hikâyelerde olağanüstü özelliklere sahip varlıkların yer aldığı görülür. Romandan birkaç örnek vermek gerekirse bunlardan biri “Güneşli Günler” hikâyesindeki Kont'tur. Bu kişi aslında vampir olan Kont Dracula'nın dönüştürülmüş hâlidir: “Kırmızı yanaklı oğlan, içinden, ‘Benim kanımı içiyor,’ diye geçirdi.” (Anar, 2018: 30). Kont, hikâyenin sonunda çocuğun kanının tamamını emdiği için ölümüne sebep olur. Başka bir örneğe “Bidaz'ın Laneti” adlı hikâyede rastlarız. Burada Kral Bidaz'ın insanları altına çevirme yeteneğine yer verilir (Anar, 2018: 46). Diğer bir örnek de “Bir Hac Ziyareti” hikâyesinde kurt adamdan bahsedilirken karşımıza çıkar: “Gariptir, oğlan hem duruyor hem hareket ediyordu. Daha doğrusu, elleri yine dizlerinde, kurduğu bağdaşı bozmadan tavana doğru yükselmeye başlamıştı.” (Anar, 2018: 75). Romanın tamamına bakıldığında yukarıda verilen örneklerin çoğaltılabileceği görülmektedir.

Anar, pastiş yöntemiyle masal türünün parodisini yapar. Diğer taraftan masalın içerdiği varlıkların olağanüstü özelliklerini romanın tamamında kullanır. Buradaki gaye masal türünü deneyimleyerek onun parodisini yapmaktır. Roman türü içinde masalın yer alması ve dönüştürülmesi ön plana çıkar.

Romanda tür parodisine örnek olarak define hikâyeleri ve efsaneler de gösterilebilir. “Bidaz’ın Laneti” adlı hikâyeye ile define anlatılarının ve efsanelerinin parodisinin yapıldığı anlaşılır (Özdemir, 2014: 172). Hikâyeye göre Galloğlu kahvede tanıştığı Aptülkehribar adlı biriyle define avına çıkar: “Hayatın bir cilvesi olarak bu adam, takımı techizatı tam, memleket çapında faaliyet gösteren gerçek bir defineciydi. Herhalde güvendiği için olsa gerek, Galloğlu’na anlattığına bakılırsa, Rum padişahı Bidaz’ın hazinelerle dolu mağarasını bulması sadece an meselesiydi.” (Anar, 2018: 45). Define hikâyelerinin ve efsanelerin romanda dönüştürülerek kullanılması parodiyi doğurmaktadır. Romanın kendinden önceki türlerin parodisi olma özelliği burada bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

### 3.3.5. Mitoloji Odaklı Parodi

Bu bölümde mitolojik karakterlerin parodisinin ön plana çıktığı görülmektedir. “Güneşli Günler” adlı hikâyede okulun müdürü Kont, iyileşme sürecindeyken bazı zamanlar taş plak dinler: “Bir gece Kont’un yatağının başucundaki gramofonu kurup *İkarus’un Yükselişi* adlı bir eserin taş plağını yerleştirdi.” (Anar, 2018: 28). Bahsedilen eserin ismi, okuru Yunan Mitolojisi’nde var olan İkaros’a götürür (Çokluk, 2009: 140). Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü* adlı eserinde İkaros’a şu şekilde yer verir:

Girit’li mimar Daidalos’un oğlu İkaros dünyada ilk uçan adam olarak ün bırakmıştır. Baba-oğul kral Minos’un emriyle Labyrinthos’a kapatılınca, Daidalos oradan çıkmak ve kaçıp kurtulmak çarelerini aramış. Uzun uzun çalıştıktan sonra kendisi ve oğlu için birer çift kanat yapmış ve onları balmumuyla omuzlarına yapıştırmış. Uçmadan önce de İkaros’a ne çok alçaktan uçmasını ne de fazla yükselip güneşin ışınlarına yakın gelmesini salık vermiş. Ne var ki havalandıktan sonra İkaros babasının bu sözünü unutmuş, başarısından dolayı gurura kapılmış, ya da hava sarhoşluğuna tutularak yükseldikçe yükselmiş, güneşin ışınlarına aldırnamış, giderek doğayı yenmek, özgürlüğe kavuşmak sevinciyle Helios’u hor görme suçunu da işlemiş. Güneş tanrı onun kanatlarını tutan balmumunu eritmiş, İkaros da tepetaklak denize düşmüş ve boğulmuş (2014: 153).

Yukarıda bahsi geçen İkaros, Anar’ın anlatısında müdür Kont’a denktir. Çünkü Kont, Bora Mete’yi kanını emerek öldürmezse hayatında ilk kez güneşin tam anlamıyla mükemmel bir resmine kavuşacaktır. Ancak Kont, açlığına karşı

gelemeyip bedeninin esiri olmasıyla bu kavuşma gerçekleşmez. İkaros'un kibrine yenik düşmesi gibi Kont da açlığına yenik düşer. Fakat İkaros, Helios'u küçük görünürken okul müdürü Kont, güneşe hayrandır. Hatta Kont, güneşin esiri olduğunu bilir, üstünlüğünü kabul eder. Buna rağmen Kont, güneşin resmi yerine kana olan açlığını tercih eder ve sonsuza dek güneşten mahrum kalır. Hedef olarak İkaros ile hikâyeye arasında benzerlik kurularak, bahsi geçen olayın daha çok insani ve yerel kültürde vücuda getirilmesiyle parodisi yapılır.

Romanda Cezzar Dede'nin anlattığı "Ezine Canavarı" adlı hikâyede kız istemeye gidecek gençlerin hazırlığı için bahçeye kazan kurulur. Gelen tellak, çocukları tek tek yıkamaya başlar. Hazırlanan damat adaylarından biri, bahçedeki lağım suyunun aksinde kendini görünce hayran kalır. Ona göre hiçbir kadın onun bu güzelliği, cazibesi karşısında dayanamayacaktır. Ancak birden o lağım birikintisine düşüverir. Burada Narkissos efsanesinin parodisi yapıldığı açıktır (Çokluk, 2009: 144). Damat adayı berrak bir suya düşmek yerine lağım suyuna düşer ve komik etki devreye girer. Böylece Narkissos anlatısı, alaya alınarak yeniden yaratılır.

Ölüm hikâyesini bitirince, Cezzar Dede "Bidaz'ın Laneti"ni anlatmaya başlar. Anlatı definecilik üzerine kurulmuş, efsanelerle örülmüştür. Hikâyenin adından da anlaşıldığı üzere "Bidaz" aslında "Midas"tır: "Midas efsanede olduğu kadar tarih ve arkeoloji kaynaklarında da adı geçen bir Phrygia kralıdır." (Erhat,2014: 205). Hikâyede "Bidaz" şu şekilde anlatılır: "...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." (Anar, 2018: 46). Öyküde definecilikten zengin olmaya çalışan kişiler anlatılır. Galloğlu, kahvehanede Aptülkehribar adında biriyle tanışır ve birlikte define aramaya koyulurlar. Galloğlu ve Aptülkehribar defineye ulaştıklarında kral dirilir. Kral Bidaz, Galloğlu'nun kaynanasını altına çevirir ve defineciler zengin olur. Böylece Midas efsanesi değiştirilip gülünç öğeler eklenerek yeniden oluşturulur. Zira hikâyede "Bidaz" dirilir ve tuhaf hareketlerle oradakilerin üstüne yürür ancak tam o anda kaynana yetişir. Kadın, kralın kafasına keseri indirir. Bahsedilen kısımda kadının sinirli olması, sinsice damadını ve defineciyi takip etmesi; kralın canavar gibi gösterilmesi, en sonunda da Galloğlu'nun korkudan altını doldurması güldürü unsuru olarak metinde kullanılır.

### 3.3.6. Şahsiyet Parodisi

Romanda Cezzar Dede ile Ölüm'ün birbirine anlattığı birkaç hikâye üzerinden parodiye hedef olarak bazı şahsiyetlerin seçildiği görülmektedir.

“Güneşli Günler” adlı öyküde Kont’a tutkuyla bağlı resim hocası, taşıdığı özellikler sebebiyle Van Gogh’u anımsatır:

Lakabı “Sağır”dı: 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. İşte o günden itibaren hocanın sol kulağı ağır işitir olmuş... (Anar, 2018: 23).

Yukarıda bahsedilenlere ek olarak Sağır’ın, Kont için yaptığı resimler de akla Van Gogh’u getirir. Van Gogh, bir iddiaya göre porfiriya hastalığından mustarıptır. Araştırmalara göre kutanöz porfiriya hastaları, gün ışığına çıktıklarında vücutları büyük zarara uğrar. Bu sebeple porfiriya hastalığı, vampir efsanelerini de ortaya çıkarmıştır. Romanda bahsi geçen Kont ise vampirdir. Anar, Van Gogh’un hastalığını kullanarak hem Kont hem de resim hocasıyla parodisini yapar. Ressama dair olan kanıtlardan biri ise Van Gogh’un psikolojik durumundan ötürü sağ kulağını kesmesidir. Resim hocası Sağır ile Van Gogh arasında olan bu benzerlik mühimdir. Ayrıca bu sebeple Anar’ın, resim hocasını anlatırken verdiği ipucuna değinmek gerekir: “Yeni müdürün odasının duvarlarında, hepsi de Sağır tarafından yapılmış yağlıboya tablolar vardı. Neredeyse tümü, kulağını kesip aşifteye hediye eden şu ünlü ressaminkiler gibi güneşli kır manzaralarıydı.” (Anar, 2018: 27). Diğer taraftan Sağır’ın cıfcaflı renkleri, yaptığı resimlerde kullanmaması ön plandadır. Ancak Van Gogh’a bakıldığında canlı renkler kullanır lakin eserlerinde çingene pembesine rastlamak güçtür. Anlatıda bahsi geçen resim hocası ile Van Gogh’un parodisi açıkça yapılıdır. Van Gogh, yaşamında ünlü olamaz ama çok başarılıdır. Fakat resim hocası Sağır, hikâyede başarısız olarak anlatılır. Zira yaptığı resimlerde seçtiği renklerden ötürü güneşin sönük olması, Kont’un onları beğenmemesine yol açar. Dolayısıyla resim hocasının öğrencisinden tokat yemesi, öğrencileri tarafından isminden ziyade lakabıyla anılması komik etki yaratır. Hedef seçilen şahsiyetin alaya alınmasıyla sarsılmaz yerinin altı oyulur.

Cezzar Dede’nin hikâyesi bitince Ölüm, “Hırsızın Aşkı” adlı öyküyü anlatmaya başlar. Hikâyeye göre genç bir hırsız, keman çalar. Bu keman ünlü bir

usta tarafından yapılmıştır: “Usturadavarus isimli bir âlim tarafından yapılmıştı. Eğer aldığı istihbarat doğruysa, bu eşsiz çalgıya kıymet biçilemiyordu.” (Anar, 2018: 191). Ailesini geçindirmek isteyen çocuğun dedesi, kemanı birine satacaktır ancak satmadan ölür. Anlatıda bu kemanı yapan ustanın ismi manidardır. Zira Usturadavarus ismi, Stradivaryus adlı bir keman ustasının isminin dönüştürülmesiyle oluşur (Çokluk, 2009: 144). Ek olarak değiştirilen ismin “-davarus” kısmı dikkat çekicidir. Çünkü güldürü unsuru anlatıya eklenerek hedef seçilen şahsiyetin parodisi yapılır.

Romanda Cezzar Dede’nin ismi ve torunu sayesinde Ölüm’ü yenmesi, okuru Cezzar Ahmet Paşa’ya götürür. Çünkü Cezzar Ahmet Paşa, 1799 yılında Akka’yı Napolyon Bonapart’a karşı korur (Emecen, 1993: 516-518). Yenilgiye uğrayan Napolyon’un Doğu hayali tamamen sona erer. Bahsedilenden hareketle Ölüm’ün Napolyon Bonapart gibi Cezzar Dede tarafından yenilgiye uğratılması dikkate değerdir. Anar, hedef seçtiği tarihî olayı tekrar canlandırarak parodisini yapar.

### 3.3.7. Girift Parodi

Bölümün isimlendirilme hususunda bir olaydan ya da durumdan birçok parodi örneğinin çıkışı baz alınmaktadır.

Romanda Ölüm, sıra kendine geldiğinde “Dünya Tarihi” adlı hikâyeyi anlatmaya başlar. Anlatıda Aptülzeyyat adlı tüccar, rüyasına giren ermişi bulmak için yola çıkar:

Rüyasında, meyvasını yediği armut ağacını gördü. Bu ağacın gövdesine sarılan bir yılan, İshak adında bir alime, eğer meyvalarından birini tadarsa, Tanrı’nın cazibesinden kurtulup dünyevî cazibeyi göreceğini, çünkü bu ağacın bilgelik ağacı olduğunu söylüyordu. Bunun için âlim, ağaçtaki meyvalardan birinin tam altına geçip ağzını sonuna kadar açtı ve armudun ağzına düşmesini beklemeye başladı (Anar, 2018: 97).

Yukarıdaki alıntıdan hareketle okur, Tevrat’ta geçen yasak meyve ve ilk insanın yaşadıklarına yönelir. Şeytan tarafından kandırılan Hz. Âdem ve Hz. Havva ilk günahı işler (Yaratılış, 3: 1-24). Hz. Âdem, yasak meyveyi kandırıldığı için alırken; hikâyede âlim kendi isteğiyle ağacın altına geçip armudun ağzına düşmesini bekler. Bahsedilen kısımda âlimin bu duruma düşürülmesi güldürü unsurunu devreye sokar ve parodi gerçekleşir. Hz. Âdem yerine kurmaca metinde komik duruma düşürülen âlim karakteri üzerinden kutsalın yerinden edilemezliği darbe alır.

Romanda Aptülzeyyat'ın rüyasındaki âlim üzerinden Isaac Newton'ın parodisinin yapıldığı görülür. Ağacın gölgesinde otururken Newton'ın kafasına elma düşer. Uzun süredir zihnini meşgul eden yer çekimi konusuna dair aydınlanır. Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde ise âlim komik şekilde verilerek Newton'ın parodisi yapılır. Hedef, âlim üzerinden alaya alınarak romanda tekrar yaratılır. Böyle bir olayın gerçekte ne kadar mümkün olduğu sorusu parodiyi doğurur.

Diğer taraftan Aptülzeyyat'ın rüyasıyla Hz. Adem'in Cennet'ten atılmasına sebep olan yasak meyve, bilgelik meyvesi olarak tasvir edilir:

Rüyasında, meyvasını yediği armut ağacını gördü. Bu ağacın gövdesine sarılan yılan, İshak adında bir âlime, eğer meyvalardan birini tadarsa, Tanrı'nın cazibesinden kurtulup dünyevî cazibeyi göreceğini, çünkü bu ağacın bilgelik ağacı olduğunu söylüyordu. Bunun için âlim, ağaçtaki meyvalardan birinin tam altına geçip ağzını sonuna kadar açtı ve armudun ağzına düşmesini beklemeye başladı (Anar, 2018: 97).

Bahsi geçen yasak meyve, anlatıda tam tersi bir anlam yüklenerek karşımıza çıkartılır (Çokluk, 2009: 142). Tevrat'ta Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın Cennet'ten atılmasına sebep olan meyve de bilgelik meyvesi olarak tasvir edilir: “Ve RAB Allah adama emredip dedi: ‘Bahçenin her ağacından istediğin gibi ye; fakat iyilik ve kötülüğü bilme ağacından yemeyeceksin; çünkü ondan yediğin gün mutlaka ölersün.’” (Yaratılış, 2: 16-17). Dolayısıyla hedef metinde var olan meyve, kurmaca metinde tekrar kurgulanarak işleve sokulur. “Dünya Tarihi” adlı hikâyedeki meyveyi tadan kişi zaten bir fânidir ve meyve onu bilgeliğe erdirmez. Feyyuz meyveyi tattıktan sonra Hinnom'a (Cehennem) hapsolür. Oysa Hz. Âdem ile Hz. Havva Cennet'ten kovulsa dahi dünya üzerinde yaşamaya devam eder. Ayrıca meyveyi yiyen kişinin âlim olması ironiktir. Dolayısıyla yukarıdaki unsurlar ve hikâyede âlimin düşürüldüğü komik durum parodi düşüncesini destekler.

Diğer bir husus Aptülzeyyat'ın ağacın altına yattıktan sonra bilgeliğe ulaşmasıdır. Zira Budizm inancında Bodhi ağacının altında Buda'nın bilgeliğe ulaştığına inanılır (Tümer, 1992: 352). Bu sebeple anlatıda geçen armut ağacının Buda dininde kutsal bir mertebeye sahip olan Bodhi ağacı ile ilişkilendirildiği açıktır. Bu ilişkilendirmeye yukarıda bahsi geçen güldürü unsurları eklenip bilgelik ağacının parodisi yapılarak kutsallığı ortadan kaldırılır.

Romanda Ölüm, Uzun İhsan'ı elinden kaçırınca çok sinirlenir. Bu sebeple sırasını Cezzar Dede'ye verir. Cezzar Dede “Bir Hac Ziyareti”ni anlatmaya başlar.

Bu hikâyede genç bir imamla köy muhtarının kurda benzeyen oğlunun ve aksi babasının başından geçenlerin anlatılmasından *Kurt Adam* efsanesinin hedef seçildiği anlaşılır. Muhtarın oğlu çok hırçın, yırtıcı bir çocuktur: “On bir yaşındayken, dolunay çıktığı vakit geceleri evden kaçarak sağa sola saldırmaya, koyunları ve tavukları parçalamaya başladığında, onun artık bir barakaya hapsedilip duvara zincirlenmesi gerektiğine inanmışlardı.” (Anar, 2018: 62). Bu çocuğun ancak kutsal topraklara ayak basınca düzeleceğine inanan biri, muhtarın babasına bunu anlatınca hırçın çocuk, Zekeriya Dede ve genç imamla birlikte hacca gönderilir. Anar, *Kurt Adam* efsanesine gönderme yaptığına dair okura bir işaret bırakır. İki anlatıda da karakterler, dolunay olduğu zaman vahşileşirler ve karşısına çıkan canlılara saldırırlar (Çokluk, 2009: 141). *Kurt Adam* efsanesine yapılan göndermeden ziyade, bu efsanenin Anadolu köyünde gerçekleşmesi ön plandadır. Çünkü bahsedilen mevzu için yerel çareler aranır. Bu durumun komik olaylarla birleştirilmesiyle hedef metnin parodisi yapılır. Ayrıca *Kurt Adam* efsanesinde hiçbir şekilde bu durumdan kurtulmanın yolu yokken “Bir Hac Ziyareti” hikâyesinde din ile bu durumun düzeltileceği düşünülür. Anar, hedef metni yerel unsurlarla dönüştürerek romanda tekrar yaratır.

“Bir Hac Ziyareti” hikâyesinin devamında Zekeriya Dede ile genç imam İlimdar, Budist tapınağından köye dönme vakti gelince yolculuğa çıkarlar. Ancak aksi dedenin tapınaktan ayrılırken kendini İlimdar’dan korumak için kutsal asayı çaldığı anlaşılır. Zekeriya Dede, asayı yere vurdukça yerden su çıkmaya başlar. Bu bahis okura, Hz. Musa’yı hatırlatır. Çünkü Hz. Musa, asasını yere vurduğu vakit oradan su çıkar: “Bir zamanlar Mûsâ kavmi için su istemiş, biz de ona, ‘Asânı taşa vur!’ demiştik. Bunun üzerine taştan on iki göze fişkırdı.” (Bakara, 2: 60). Bu sebeple iki asa benzer özellik gösterir (Çokluk, 2009: 142). Ancak Hz. Musa ile hikâyedeki Zekeriya Dede birbirinin zıddıdır. Hz. Musa, peygamberdir ama Zekeriya Dede aksi ve çevresi tarafından pek sevilmeyen biridir. Zekeriya Dede hırsızlık sonucu asaya sahip olmuştur. Musa Peygamber ise asanın asıl sahibidir ve onu keramet göstermek için kullanmıştır. Lakin Zekeriya Dede'nin böyle bir amacı yoktur. Bu sebeplerden ötürü kaynak metnin bayağılaştırılmasıyla parodisi yapılır.

“Dünya Tarihi” adlı anlatıda bir baba ve oğullarının hikâyesi anlatılır. Anlatıdaki babanın büyük oğlu hayırlı bir evlatken küçük oğlu hayırsızın tekidir. Küçük oğlanın adı Feyyuz’dur ve ahlaksızlığı çağrıştırması sebebiyle “deyyuz”

kelimesiyle benzerliği dikkat çekicidir. Anar, hayırsız evlada bu ismi vererek çağrıştırdığı kötü anlamlı kelimeyle parodisini yapar. Hikâyede adamın büyük çocuğu âşık olur, evlenmek ister. Büyük oğlan ve kardeşi, iki kız kardeşle anlaşp evlenir. Küçük olan Feyyuz, karısı Ehriban'ın aynanın karşısında kendini izlediğini görür. Ancak yansıyan suret, Ehriban'ın Azazil adlı kardeşine aittir. Onun peşine düşen Feyyuz, Azazil'i bulur: “Üstüne görkemli bir lacivert takım elbise çekmiş, ipek gömleğinin yakasına da armut ve yıldırım desenli bir boyunbağı bağlamıştı...” (Anar, 2018: 106). Bahsedilen boyun bağındaki yıldırım ve armut deseni, Tanrı'nın gazabını temsil eder. Bu sebeple ki Azazil'in Şeytan olduğu açıkça anlaşılır. Bunu destekleyen diğer bir husus ise, Azazil isminin kullanımüdür. Bu isim Tevrat'ta geçer ve anlam olarak “Şeytan”ı temsil eder (Sarı, 2009: 72). Anar, hedef metni alenileştirerek metninde tekrar yaratır. Böylece yerinden edilemez kutsal hakkında okuru şüpheye düşürür.

Hikâyede Azazil'in ayna karşısında kendini izleyip hayran hayran bakması akla “Narkissos”u getirir: “Gidermek isterken susuzluğunu artıyordu susuzluğu; içtikçe suya vuran güzelliğine hayran, seviyordu tensiz bir hayali, vücut sanıyordu sulardakini.” (Erhat, 2014: 212). Ancak Narkissos gibi Azazil kendine hayran olsa da ona hiçbir şey olmazken Narkissos hayatını kaybeder. Kibir ile Şeytan'ı eşleştiren yazar, parodi tekniğini kullanarak olayı tersine çevirir. Böylece hedef, kurmaca metninde tekrar işleve sokulur.

Anlatının devamında Azazil'in bilgelik meyvesini Feyyuz'a verirken söyledikleri dikkat çekicidir: “‘Dur Geçme! Ne kadar güzelsin!’ dersin, 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.” (Anar, 2018: 109). Mehmet Sarı, buradaki “hinnom” sözcüğüne dikkat çeker. Tevrat'a göre Şeytan, Cehennem'de (Hinnom) sonsuza dek kalacaktır. Bu sebeple Azazil'in Şeytan olduğu tam anlamıyla kanıtlanır (2009: 72). Hinnom sözcüğünün Tevrat'ta kullanıldığına dair örneklerden biri şöyledir: “Sonra Ben-Hinnom Vadisi'nden geçerek Yevus Kenti'nin -Yeruşalim'in- güney sırtlarına çıkıyor, buradan Refaim Vadisi'nin batısındaki dağın doruğuna yükseliyor...” (Yeşu, 15: 8). Anar, Şeytan'ı kurmaca metninde tekrar yaratarak kutsal bir olayı alenileştirir. Böylece kaynak metnin kutsiyeti ortadan kaldırılır.

Yukarıda bahsedilen olayı, Gülseren Özdemir farklı bir kaynakla bağdaştırır. Azazel'in Feyyuz'a meyve yedirmesi, Goethe'nin *Faust* adlı eserine işaret eder. Eserde Faust, Mephisto adlı Şeytan tarafından kandırılır (Goethe, 2013). Bu sürecin ortak olmasıyla "Dünya Tarihi" adlı hikâyeye ile *Faust* eserinin parodisi yapılır (Özdemir, 2014: 175). Hedef metnin kurmaca dünyada yerel unsurlarla dönüştürülmesiyle parodisi yapılır. Buradaki asıl gaye ise yerinden edilemeyen hedef metnin altını oyabilmektir.

"Dünya Tarihi" adlı öyküde Aptülzeyyat, dağın tepesine vardığında barakaya girer. Orayı bomboş görünce hayal kırıklığına uğrar. Ancak barakada bir kapak fark eder. Kapağı öküz yardımıyla açtığında oranın kuyu olduğunu anlar ve suda kendi yansımasını görür. Aptülzeyyat aradığı kişinin kendisi olduğunu anlar: "Meğer Salih ben imişim!" (Anar, 2018: 130). Bu durum okura *Mantıku't Tayr* adlı eseri hatırlatır (Gizli, 2019: 85). *Mantıku't Tayr*'da anlatılana göre, kuşlar padişahsız bir ülke olmayacağını düşünürler ve kuşların padişahı olan Simurg'u bulmak amacıyla, Hüdhüd'ün öncülüğünde toplanıp yola çıkarlar. Çeşitli engelleri aştıktan sonra otuz tane kuş, Simurg'un olduğu yere varır. Fakat gördükleri Simurg, kendilerinden başka bir varlık değildir: "Bu arada bir ses duyulur: Siz buraya otuz kuş geldiniz, otuz kuş gördünüz; daha fazla ya da daha eksik gelseydiniz yine o kadar gördünüz; burası bir aynadır." (Sevgi, 2003: 29). Hedef seçilen metinde kuşlar, Simurg'u aramaya çıkarlar ve sonunda "menzil-i maksud"a ulaşırlar. Ancak Anar'ın anlatısında, Aptülzeyyat kendi yansımasını gördüğünde hayal kırıklığına uğrar ve tanrısal bir seviyeye çıkamaz. Hedef metindeki durumun, bir insan tarafından yaşanması ve kutsi özellikler taşıyan *Mantıku't Tayr* anlatısının aşağı seviyeye çekilerek tekrar oluşturulması, parodinin kullanıldığını kanıtlar. Zira Aptülzeyyat, kendini görmekten memnun olmasa da bir Tanrı gibi tasvir edilir. Kulübeden çıkışının Tanrı'nın yedi günde dünyayı yaratışıyla benzerlik taşıması, bu düşünceyi kanıtlar niteliktedir. Fakat Aptülzeyyat, Tanrı gibi tasvir edilse de uykuya daldığında başka bir tüccarın rüyasına girip onun zenginliğini kıskanır. Böylece yerinden edilemeyen kutsal, insana ait nefsin kötü bir yanıyla aşağı çekilir.

Yukarıda bahsedilen Aptülzeyyat'ın kulübeden dışarı çıkma hadisesi, romanda kademe kademe anlatılır (Anar, 2018: 130-132). Mehmet Sarı, bahsedilen yedi günü Tevrat'ta Tanrı'nın evreni yaratmasıyla bağdaştırır ve ilk günden başlayarak açıklar.\*

---

\* “Görmeye hala tahammül edemeyen gözleri sımsıkı yumuluydu. Kulübenin kapısını açtığı anda içeriye ışık doluverdi. Işığın iyi olduğunu işte bu birinci gün gördü.” (s.131)

Tevrat'ta birinci gün şöyle anlatılmıştır:

“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.” (Yaratılış i.3-5.)

Romanda sonraki gün şöyle anlatılmıştır:

“Yerde sürünerek alacakaranlıkta dışarı çıktı. Başını kaldırdığında gök kubbeyi ve onun iyiliğini görüp huşu içinde titremeye başladı. Kut, ruhunda benliğine yer bırakmamış gibiydi.” (s.131)

Tevrat'ta ikinci gün şöyle anlatılmıştır:

“Tanrı gök kubbeyi yarattı. Kubbenin altındaki suları üstündeki sulardan ayırdı. Kubbeye ‘Gök’ adını verdi. Akşam oldu, sabah oldu ve ikinci gün olmuştu.” (Yaratılış i. 7-8.)

Romanda üçüncü gün şöyle anlatılmıştır:

“Üçüncü günün sabahı artık göklere bakmaya cesareti kalmamıştı, bulunduğu zirveden, başı öne eğik, aşağıdaki tepelere, vadilere, ovalara baktı ve onların iyiliğini gördü.” (s.131)

Tevrat'ta üçüncü gün şöyle anlatılır:

“Tanrı, ‘Göğün altındaki sular bir yere toplansın, kuru toprak görünsün’ 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 olmuştu.” (Yaratılış i. 9-13.)

Romanda dördüncü günden sonrası “Sonraki günün gecesi, batan güneşi, doğan ayı ve sayısız yıldızları seyretti.” (s.131) denilerek kısa bir şekilde anlatılmaya çalışılmıştır. Tevrat'ta ise dördüncü gün şu şekilde anlatılmıştır:

“Tanrı şöyle buyurdu: ‘Gök kubbede gündüzü geceden ayıracak, yeryüzünün aydınlatacak ışıklar olsun. Belirtileri, mevsimleri, günleri, yılları göstereyim.’ Ve öyle oldu. (Yaratılış i. 14-15.)

Romanda beşinci gün, ‘Kapağı açtığı günün beşinci günü, erkeği ve dişisiyle türlü hayvana baktı.’ (s.131) cümlesiyle anlatılmıştır. Tevrat'ta beşinci gün şöyle anlatılmıştır:

“Tanrı, ‘Sular canlı yaratıklarla dolup taşsın, yeryüzünün üzerinde, gökte kuşlar uçuşsun’ diye buyurdu.” (Yaratılış i.20.)

Romanda altıncı gün yine bir cümleyle anlatılmıştır:

“Altıncı gün yine kuyunun başına geldi ve dipteki suyun sathında gözlerini diktiğinde, kendini gördü.” (s.131)

Tevrat'ta ise insanın yaratıldığı gün olan altıncı gün şu şekilde anlatılmıştır:

“Tanrı insanı kendi suretinde yarattı. Böylece insan Tanrı suretinde yaratılmış oldu.” (Yaratılış i.27.)

Bugündeki en önemli benzerlik, Tanrı'nın insanda kendini görmesi ile Aptülzeyyat'ın kuyudaki suda kendisini görmesi arasındaki benzerliktir. Romanda son gün, şu şekilde anlatılmıştır:

“Yedinci gün besleyip büyüttüğü sığırı kesti, kan akıtıp sükranlarını sundu ve bulunduğu zirveden, ışığı, gökyüzünü, yeri, ay ile güneşi ve yıldızları, çok uzaklardaki insanları görünce seyretmeye başladı.” (s.131)

Tevrat'ta ise son gün olan yedinci gün şu şekilde anlatılmıştır:

“Yedinci güne gelindiğinde Tanrı yapmakta olduğu işi bitirdi. Yaptığı işten o gün dinlendi. Yedinci günü kutsalı. Onu kutsal bir gün olarak belirledi. Çünkü Tanrı o gün yaptığı, Yarattığı bütün işi bitirip dinlendi.” (Yaratılış ii. 2-3.) (Sarı, 2009: 72-74).

Kutsal metinde geçen yedi günün bir insan tarafından gerçekleştirilmesi ve en sonunda Aptülzeyyat'ın kibrine yenilerek rüyasına girdiği tüccarın yaşamını kıskanmasıyla tanrılaşma süreci sona erer. Aptülzeyyat, Tanrı'nın dünyayı yedi günde yaratması olayını tamamlasa da insani özellikleri ağır bastığından başladığı yere geri döner. Dolayısıyla kendini ermiş olarak gördüğü an kibrine yenilmiş sayılır. Bu nedenle parodi tekniği kullanılarak başrole bir insan koyulur ve bitmeyen bir döngüye sebep olunur.

### 3.3.8. Dinî Metin Odaklı Parodi

“Dünya Tarihi” adlı hikâyede Aptülzeyyat'ın Abuzer ve Alemdar adlı ikizleri vardır. Bu ikizlerden biri iyi huylu diğeri ise kötü huyludur. Hatta kötü huylu Alemdar cinayet işler. Bu olay Hâbil ve Kabil'e işaret eder (Sarı, 2009: 75). Kabil, öz kardeşini öldürür ama hikâyeye göre Alemdar kardeşini öldürmez. Başkasını öldürdüğü için Alemdar'ın ceza çekmesi gerekir ve kardeşiyle yapışık ikiz olduklarından Abuzer de bu cezaya maruz kalır. Hedef metinde kardeşin kardeşi öldürme olayı “Dünya Tarihi” hikâyesinde gerçekleşmese de Alemdar, kardeşine ölüm hariç her türlü kötülüğü yapar. Böylece hedef metin değiştirilerek olayın tersi gerçekleştirilir. Zira anlatıda, bir cinayet olsa dahi Alemdar'ın kardeş katili olmadığı açıktır. Yalnızca, yapılan kötülük iki kardeşe bölüştürülmüş gibidir. Dolayısıyla kutsal bir olay, kurmaca dünyada alaya alınarak yeniden yaratılır. Hikâyede ikizler üzerinden eğlendirme unsurunun kullanıldığı görülür. Böylece kutsalın yerinden edilemezliğini sarsma gayesi ön plana çıkar.

Romanda Ölüm'ün Uzun İhsan'ı ararken gittiği mahallelerin isimleri dikkat çekicidir. Bahsedilen yedi mahalle, Kur'an-ı Kerim'de Cennet'in yedi katı olarak geçer (Sarı, 2009: 38). Ölüm ile Cezzar Dede'nin beraber gezdikleri mahallelerin isimleri şunlardır: Selam Mahallesi (s.17), Aden Mahallesi (s.36), Meva Mahallesi (s.56), Elhalid Mahallesi (s.83), Makame Mahallesi (s.141), Naim Mahallesi (s.188), Heyevan Mahallesi (s.203), Firdevs Mahallesi (s.219) (Anar, 2018). Cennet'in katlarının kurmaca bir metinde kullanılmasıyla parodisi yapılır. Kutsal metinde geçen Cennet'in yedi katının, kurmaca metinde fânilerin yaşadığı bir mahalle olarak kullanılması hedefi alenileştirerek aşağı çeker. Böylece Cennet'in yedi katının tekrar kurgulanmasıyla kutsalın yerinden edilemezliği sarsılır.

### 3.4. Amat

İhsan Oktay Anar'ın dördüncü eseri olan *Amat* 2005 senesinde yayımlanmıştır. Romanda, Amat adlı geminin Konstantiniye'den yola çıkması ve bu yolculukta gerçekleşen olaylar anlatılır. Amat, 247 tane meşe ağacından yapılmıştır ve 247 kişi taşımaktadır.

#### 3.4.1. Kurmacanın Parodisi

Anar, eserine Tevrat'tan bir alıntıyla başlamıştır. Bu kısım kolaj tekniğinin bir örneği olarak görülür (Çokluk, 2009: 147). Yazarın diğer eserlerinde olduğu gibi bu alıntı da gerçekliğin parodisi fonksiyonundadır:

“Kendine Gofer ağacından bir gemi yap;  
gemide odalar yapacaksın ve onu içeri-  
den ve dışarıdan ziftle ziftleyeceksin.”

*Tekvin*, 6: 14” (Anar, 2014, 7).

Anlatının başında dinî metin ve hakikat karşısında hazırbulunuşluğa müracaat bu boyutta kalmaz, tarihin gerçekle olan inandırıcı ilişkisi de metne dâhil edilir. Böylelikle okurun gerçek ve kurmaca ayrımını yapacağı sınır metinden kaldırılmış olur: “Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi'nin görkemli eseri *Tezâkirü'l Mücrimin*'de anlatıldığına göre...” (Anar, 2014: 11) ve “Rûzname Kisedârî Ölügzümlü Cuma Bey'in *Kamûsü'l Desais* başlıklı eserinde anlatılanlar doğruysa...” (Anar, 2014: 13). Romanda bunlar gibi tarihin anlatma prensiplerini hatırlatan bilgiler çokça karşımıza çıkar. Bahsi geçen bu kısımlarla ilgili Amat'ın kurmacanın kurmacası ya da anlatının anlatısı olma özelliği göze çarpar (Koçakoğlu, 2010: 283). Kurmacanın içinde kaynak olarak gerçekçi isimlere ve eserlere yer verilmesi hem kurmacanın hem de gerçeğin parodisinin yapılmasına yol açmaktadır.

Romanda, Dişavol Paşa'nın kamarasındaki aynaya dair bilgi verilerek “yansıma”nın metafor olarak kullanıldığı görülür: “...gemide cins-i latiften bir tek kişi bile olmamasına rağmen sancak tarafına kara çerçevesi bir boy aynası asılmış ve bu aynanın üstü, çok ellendiğinden olsa gerek, yer yer örselenip tarazlanmış kırmızı bir atlasla örtülmüştü.” (Anar, 2014: 25-26). Aynadaki tersine çevirme ve yansılama özelliği parodiyle eştir. Romanda aynanın bu gayeyle kullanıldığı Afili Zekeriya adlı gabyarın başına gelenler sayesinde anlaşılır. Kamaranın boş olmasından faydalanan Afili Zekeriya, aynada kendini seyretmek isteyince çirkin bir görüntüyle karşılaşır.

Bir beddua üzerine bu hâle geldiğini düşünerek hayata küser (Anar, 2014: 105). Anlatının bazı kısımlarında büyük olayların ve kişilerin parodisinin de bu kamarada yapıldığı görülür. Ali Reis, Koca Reis olarak ilan edileceğini düşünürken Dişavol Paşa'nın onu kamaradan kovarak reislikten azletmesi bu fikre örnek teşkil eder (Anar, 2014: 74-75). Zira bu olay, Şeytan'ın Cennet'ten kovuluşunun parodisidir. Dolayısıyla okur için ayna, parodi yapılacağına dair ipucu olur.

Kırbaç Süleyman, devlet tarafından Amat'a atanmıştır. Anlatıda Dişavol Paşa'nın kamarasındayken oradaki kitapları karıştırmaya başlar. Eline aldığı *Kebire* adlı kitap Anar'ın kendi eseri *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ne yaptığı hatırlatma gibidir:

Hem 'geberotu' hem de 'büyük günah' anlamına gelen bu adı taşıyan kitabın gerçekten de 333 yaprağı vardı. 664. sayfaya kadar yazılanlar hiç değişmiyordu: Azazil, Azazil, Azazil, Azazil, Azazil, Azazil, Azazil, Azazil, Azazil, Azazil, Azazil... 665. sayfada şöyle bir ibare yazılıydı: "Sıkıcı bir satranç oyununda kaleyi bırakıp file oynadı." (Anar, 2014: 192).

Anar'ın bu kısımda *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* eserinin parodisini yaptığı açıktır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde "Dünya Tarihi" adlı bir hikâyede üç çocuğu olan bir adamdan bahsedilir. Bu adamın Feyyuz adlı oğlu Ehriban isminde bir kızla evlendirilir. Ehriban'ın ise Azazil adında kardeşi vardır. Ehriban, aynaya baktıkça kardeşini görmektedir ve Feyyuz'dan onu bulmasını ister. Anlatının ilerleyen bölümünde Azazil'in boyun bağında bulunan işaretlerden ötürü Şeytan olduğu kanısı okurda oluşur: "...ipek gömleğinin yakasına da armut ve yıldırım desenli bir boyunbağı bağlamıştı ki, bunlar da yasak meyva ile ilâhî gazabın timsali olsa gerekti." (Anar, 2014: 106). *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde geçen Azazil, kendini aynada izleyen, kibrine yenik düşmüş Şeytan olarak okura verilir. Diğer taraftan *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Ölüm ile ölümlülerin oyun oynaması ön plandadır. Romanda bir kabadayının Ölüm'e oyun teklif ederek ölmekten kurtulacağına dair inancı vardır. Ölüm; bu oyunun satranç olup olmadığını sorar, kabadayı ise kahvede dört kişiyle oynanan bir oyun olduğunu söyler. Burada satranç oyununa yer vermesinin sebebi ise *Yedinci Mühür* adlı filmidir. Zira parodisi yapılmak için seçilen hedef bu filmidir. *Amat*'a dönüldüğünde ise Anar'ın yine o bölümü hatırlatması dikkate değerdir. Çünkü Kırbaç Süleyman'ın eline aldığı da İbni Meymun'un *Diriliş Risâlesi* adlı kitabıdır. Kırbaç Süleyman'ın rastgele açtığı sayfayla *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* adlı esere atıf yapılarak kurmaca dünyanın parodisi yapılır.

### 3.4.2. Dinî Metin Odaklı Parodi

Anlatıda Tefeci Salamon Efendi isminde birinden bahsedilerek Hz. Süleyman'ın parodisinin yapıldığı görülür:

...tersanedeki Kalyon Kâtibi Yağlı Kazık Recep Ağa, damadına Azap Kapısı'nda yaptıracığı ahşap ev için aldığı borcu ödememek amacıyla, rüşvet vererek mumcubaşı emrindeki kolcuları tefeci Salamon Efendi'nin başına musallat etmişti. Bu zavallı tefeci de, Kalyonlar Kâtibinin borcunu silmesine rağmen, ayakları bir kez alıştığı için ikide bir haraç istemeye kapısına dayanan kolculara yıllarca adeta bir servet akıtmış... (Anar, 2014: 10-11).

Yukarıdan anlaşılacağı üzere Salamon Efendi'nin ismi ve varlıklı olması, okuru Hz. Süleyman'a götürür. Sultan Süleyman, büyük bir hazine sahibi cesur bir devlet yöneticisidir. *Amat*'ta ise Salamon Efendi, sıradan ve korkak bir şahsiyete sahiptir. Ayrıca yaptığı iş alçaltıcı bir meslek olan tefeciliktir. Hem dinî hem tarihî anlamda önemli bir şahsiyete ait özelliklerin romanda geçen kimseye tam tersi olarak atfedildiği anlaşılır.

Salamon Efendi'nin başına gelenler sonrasında herkesin para peşinde olduğu anlatılır. Ancak deli marangoz lakaplı biri, kimseye pabuç bırakmamaktadır. Lakabı ve diğer özellikleri sebebiyle bu kişinin Hz. Nuh olduğu açığa kavuşur: "...şu Galata semtinde, gemicisinden meyhanecisine, ayaşından dindarına, bekçisinden kolcusuna kadar para peşinde koşmayan ve paranın satın alamayacağı bir tek âdemoğlu yoktu, deli marangoz hariç." (Anar, 2014: 11). Bahsedilen deli marangoz, okuru Hz. Nuh'a götürür. Zira romandaki deli marangoz da Nuh Peygamber gibi gemi inşa eder. "Deli" olma mevzusu ise diğer bir ortaklıktır. Çünkü Hz. Nuh'un yaşadığı dönemde halk, onun delirdiğine inanır. Hatta eşi de böyle düşündüğü için evi terk eder. Dolayısıyla Nuh Peygamber'in yaptığı gemiye ne oradaki halk ne de karısı biner. Bu sebeple gemiye binmeyenler, tufanda yok olup giderler: "Allah, inkâr edenlere Nûh'un karısı ile Lût'un karısını misal vermektedir: Onlar kullarımızdan iki erdemli kişinin nikâhı altındaydılar ama onlara ihanet ettiler. Dolayısıyla kocaları da Allah'tan gelen cezaya karşı onları koruyamadı ve kendilerine, 'Haydi, diğer girenlerle birlikte girin bakalım ateşe!' dendi." (Tahrîm, 66: 10). Nuh Peygamber'in karısı ile romanda geçen Nuh Usta'nın eşi Veliye arasında benzer özellikler bulunmaktadır. Veliye, kocasına inanmaz ve onu komşularına "deli" olarak tanıtır. Romanda Nuh Peygamber'in yaşadıklarının taklit edilmesiyle parodi gerçekleşir (Sarı, 2009: 49). Lakin burada taklitten ziyade hedef metnin dönüştürülmesiyle parodisi yapılır. Hedef metinle roman arasında olayların gidişatı açısından

benzerlikler bulunur fakat Nuh'un gemisinin aksine Amat günahkârları taşımaktadır. Nuh'un gemisine binenler kurtulurken romanda Amat, mürettebatın tamamına mezar olur. Bu sayede hedef metnin kutsallığına karşılık, alçaltıcı özellikler anlatıda vücut bulur.

Nuh'un gemisinin parodisi yapıldığına dair diğer bir kanıt ise geminin yapıma emirlerinin geldiği yerlerdir. Diyavol Paşa, Şeytan görevinde Nuh Usta'ya; Tanrı ise Nuh Peygamber'e gemiyi yaptırma emrini verir (Gündüz, 2012: 116). Anlatının ilerleyen kısmında Nuh Usta'dan tekrar bahsedilir. Nuh Usta'nın Amat'ı Navarin'de yaptığı ve denizciler arasında "mecnun" olarak bilindiğine dair bilgi verildikten sonra mübarek kişiliğine değinilir: "...onun aslında, gaipden haber veren bir mübarek kişi, remil de atan nefesi kuvvetli bir rüya tâbircisi olduğu söylendiğinden, adama saygıda kusur edilmiyordu." (Anar, 2014: 67). Dolayısıyla Nuh Peygamber'in parodisinin yapıldığı tekrar açıkça ortaya koyulur. Emrin geldiği yer üzerinden kutsalın yerinden edilemezliği hedef alınır.

*Amat*'ta Ohannes adında hamamda tellaklık yapan bir kimseden bahsedilerek İncil ve Hz. İsa'nın olayı anımsatılır. Anlatıya göre Ohannes; tellak olmasına rağmen kirli, pis bir adamdır. Ohannes'in hamamda Nuh Usta'yı yıkaması dikkat çekicidir. Şöyle ki Ohannes yani Yahya, İncil'de geçer ve İsa Peygamber'i vaftiz eden kişi olarak anlatılır. Tellağın, Nuh Usta'yı yıkaması İsa Peygamber'in vaftiz edilmesiyle benzerlik taşır. Bahsedilen benzerlik parodinin olduğunu destekler niteliktedir (Sarı, 2009: 96). Zira Ohannes, Nuh Usta'yı yıkarken şunları söyler: "Seni peder, velet ve şu elimdeki mukaddes ispirto adına vaftiz ediyorum." (Anar, 2014: 16). Ayrıca hamamda işleri bitince şunu söyler: "Şimdi günahlarından arınmış bulunuyorsun. Ama sıra, İsa Mesih'in etini yiyip kanını içmeye geldi." (Anar, 2014: 16). Romanda anlatılan Ohannes'in, Kutsal Kitap'ın aksine özellikler taşımasıyla beraber hedef seçilen metnin kutsallığı ortadan kaldırılır. Hedef metne daha düşük seviyede özellikler atfedilerek parodisi yapılır.

Anlatının devamında Nuh Usta ile Ohannes yemek için meyhaneye giderler: "Bak bu şarap İsa Mesih Efendimiz'in kanıdır. Al iç... Al bu ekmeğini de ye. Bayat ama ne de olsa İsa Efendimiz'in etidir." (Anar, 2014: 17). İncil'de bu olay şöyle geçmektedir: "Yemek sırasında İsa eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve öğrencilerine verdi. 'Alın yiyin' dedi, 'Bu benim bedenimdir.' Sonra bir kâse alıp şükretti ve bunu öğrencilerine vererek, 'Hepiniz bundan için' dedi. 'Çünkü bu benim

kanımıdır...” (Matta, 26: 26-28). Romandaki bu bahis, İncil’de anlatılan “İsa’nın Son Yemeği”nin parodisi olarak görülür (Sarı, 2009: 96). İncil’de Hz. İsa’nın söylediklerini Amat’ta Ohannes adlı tellak alaycı bir şekilde söyler. Sözleri söyleyen kişinin Hz. İsa yerine romanda Ohannes’in olması parodi düşüncesini güçlendirir. Buradaki gaye ise kutsal metni yerinden edebilmek ve alenileştirerek tekrar yaratabilmektir.

*Amat*’ta Nuh Usta’nın gemiye binmesi esnasında yaşanan bir olayla Şeytan’ın Nuh’un gemisine binme kıssasının parodisi yapılır. Nuh Usta, tersaneye doğru yol alırken Eşek İsrâfil adında bir çocuk, onun yanına yaklaşır ve elini öper. İskeleye giden Nuh Usta’nın yanında İsrâfil de vardır. Kalyona çıkmaya çalışan Nuh Usta, Eşek İsrâfil’i kıpırdatamaz: “O karanlıkta eline son bir kez daha asılıp, ‘Gel yâ mübarek!’ diye nida eyledi.” (Anar, 2014: 19). Çocuk, kalyona binmemek için direnirken bu sözleri duyunca inadından vazgeçer. Ancak İsrâfil’in kuşağına bir adam tutunur ve güverteye atlar: “Bunun ilâhî düzenin bozulması demek olduğunu hiç kimse bilmeyecekti.” (Anar, 2014: 19). Eşek İsrâfil’e tutunarak kalyona binen kişi ise Süleyman Reis’tir. Mehmet Sarı’ya göre Süleyman Reis üzerinden Şeytan’ın Nuh’un gemisine binişinin taklidi yapılır. Zira anlatılanlara göre eşeğin kuyruğuna tutunup gemiye binen Şeytan’dır (2009: 41). Lakin kutsal metin ile Amat’ta Şeytan’ın gemiye davet ediliş şekilleri farklıdır. Agâh Sırrı Levend, Şeytan’ın Nuh’un gemisine binişini şu şekilde belirtir:

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 alıkoymdu. 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).

Şeytan, Süleyman Reis olarak romanda yerini alır. Ancak isim seçimi de tamamıyla bilinçlidir. Zira Şeytan, Tevrat’ta Süleyman Peygamber ile özdeş olarak anılır. Tevrat’ta geçen ayete göre bu açıkça görülür (Sarı, 2009: 76). Tevrat’ın Krallar bölümünde: “Rab kral soyundan gelen bir düşmanı, Edomlu Hadat’ı Süleyman’a karşı ayaklandırdı.” (Krallar, 11: 14). Bahsedilen düşman Tevrat’ın birçok kısmında “Şeytan” anlamında kullanılır. Diğer taraftan Süleyman Reis’in, Kırbaç Süleyman olarak anılması dikkat çeker. Amat’ta düzeni sağlamak için

Süleyman Reis kırbaç kullanır, Tevrat'ta Kral Süleyman'ın dünya üzerinde düzeni sağlamak için kırbaç kullanması benzerdir (Sarı, 2009: 76-78). Bu benzerlikler sebebiyle parodi tekniği daha da belirginleşir.

Nuh'un gemisi, yalnızca taklit açısından okuru parodiye götürse de bazı hususlara değinmek gerekir. Taklidin yanı sıra olayın tersine çevrilmesi ön plandadır. Zira Nuh'un gemisi, günahkârlardan arındırılmıştır ancak Amat tamamen günahkârlarla doludur. Ayrıca Amat'taki mürettebat, bir kurtuluştan ziyade ölüme gider. Nuh'un gemisi ise büyük bir felaketi atlatıp hayatın yeniden doğuşuna vesile olur. Amat'ı yöneten kaptan, kendini Tanrı gibi gören bir Şeytan iken Nuh'un gemisinin lideri, Tanrı'nın elçisi olan peygamberdir. Dolayısıyla kutsalın bozulması, tersine çevrilmesi, yeniden oluşturulması parodinin kullanıldığına dair güçlü bir kanıt olur.

*Amat*'ın neyi simgelediği bahsiyle Hz. Âdem arasında bağ kurularak yaratılışın parodisinin yapıldığı açıkça görülür. Amat, dünya ve ölüm ilişkisiyle tasarlanmıştır. Zira Diyavol, Şeytan; Kırbaç Süleyman, Hz. Âdem; Ali Reis, Şeytan; cellat, Azrail; Eşek İsrâfil, ise İsrâfil rolündedir (Örgen, 2008: 165). Ancak buradaki gemiye yani aslında Cehennem'e Hz. Âdem olarak karşımıza çıkan Kırbaç Süleyman zorla biner. Hz. Âdem'in Cennet'ten kovulmasına sebep olan Şeytan iken burada ise Kırbaç Süleyman kendi isteğiyle gemiye biner. Ancak gemiye yalnızca günahkârlar binebildiği için gemiye davet edilmelidir. Burada okurun karşısına çıkan Kırbaç Süleyman, Hz. Âdem'in Cennet'ten kovulduktan sonraki hâlini anımsatır. Çünkü o da artık bir günahkârdır ve Şeytan'ın emrine girer. Dolayısıyla, Hz. Adem'in bu yolla parodisi yapılır. Kırbaç Süleyman, Cehennem'de yani Amat'ta, Cennet'te iken yaşadıklarını yaşar.

Romanda Diyavol Paşa'nın kamarası ile Cennet arasında bir bağ kurulur. Hatta Diyavol Paşa'nın rahatlamak amacıyla gittiği "bahçe" adlı bir yerden bahsedilmektedir. Bu ismin bilinçli olarak seçildiği de açıktır. Kur'an-ı Kerim'de Cennet bahçelerinden bahsedilir. Diğer taraftan Amat'ta cezalıların kaldığı ambara "Cehennem" adı verilir. Anar, kutsi özelliklere sahip Kur'an'daki Cennet ve Cehennem anlatımını alenileştirip daha aşağı seviyeye çekerek bunun parodisini yapar.

Amat, seyir hâlindeyken geminin kaburgasındaki ağırlık sebebiyle sürekli kible yönüne döner. Bu sebeple Süleyman Reis, işe koyulur ve geminin kaburgasından bir heykel yaptırır. Heykelin yapılma konusuyla kadının yaratılma bahsine anıştırma yapılır:

Marangoz yardımcısı ile ambara inen Süleyman Reis, geminin sol tarafındaki postalardan birinin aşırı derecede büyük olduğunu fark etti. Bu kaburganın diğerlerinden büyük yapılmış olması Amat'ın dengesini bozuyor ve gemi iskele tarafına doğru düşüyordu. Meseleyi çözmenin yegâne yolu, söz konusu postadan büyük bir parça kesip almaktı... 'Kırbaç' Süleyman, "Baş tarafta canavar yahut ona benzer bir şey istemem," dedi. "Sen en iyisi kaburgadan bir kadın heykeli yont." (Anar, 2014: 48).

Kırbaç Süleyman'ın, Hz. Âdem ile eş tutulması okura ışık tutacaktır. Zira Tevrat'ta Tanrı, kadını Hz. Âdem'in kaburgasından yaratır. Anar, böylece hedef metinde anlatılan yaratılış hadisesinin parodisini yapar (Sarı, 2009: 78). Kutsal bir metinde yer alan Tanrısal yaratım, dünya üzerinde günahkârlardan oluşan bir geminin ambarında tekrar sahnelenerek alenileştirilir. Kutsallığın daha aşağı seviyeye çekilmesiyle ve olayın bir insan tarafından gerçekleştirilmesi yoluyla hedef metnin parodisi yapılır.

Romanda Eşek İsrâfil üzerinden kıyamet gününün parodisi yapılır. Amat'ta çalışanlar içinde öksüz ve yetim olan çocukların oluşturduğu aylakçı tâifesinden Eşek İsrâfil ile ilgili bir olay gerçekleşir. Savaş vakti çalınması maksadıyla Amat'ta bir boru bulunmaktadır fakat gemideki hiç kimse bir türlü onu çalmayı başaramaz. Buna mukabil Eşek İsrâfil, boruyu çalmayı dener ve başarılı olur. Bu olaya şahit olan seyir zabiti Abuzer Reis, Eşek İsrâfil'i teyakkuz anında boruyu öttürmesi için görevlendirir. Eşek İsrâfil'in özelliklerine bakıldığında okuru kıyamet vakti sûra üflemekle görevli İsrâfil adlı meleğe götürür. Anlatıda İsrâfil'e "eşek" sıfatı verilmesi ve eğlendirme ögesinin de devreye sokulmasıyla hedef metnin parodisinin yapıldığı görülür (Sarı, 2012: 42). Kutsal bir olay, insanoğlu tarafından gerçekleştirilerek alelade hâle getirilir. Ayrıca İsrâfil'e "eşek" lakabı takılması sebebiyle kutsallığın yerinden edilmesi ön plana çıkar. Daha öncesinde de romanda aylakçılar ekibinden bahsedilirken verilen bilgiler kutsalın darbe aldığı düşüncesine delil olur:

...yaşlarından dolayı, karpuzu çizdirmemek için tam bir canavar olmak zorundaydılar. Bunun için birbirlerinden ayrılmamaya dikkat ederler, hatta para denkleştirerek aldıkları kocaman bir battaniyenin altında 6-7 kişi hep birlikte yatarlardı. Fakat bu da her zaman para etmezdi. Çünkü başlarına gelmesinden korktukları şeyi bu kez birbirlerine yaptıkları da duyulmamış değildi... İşte bu

hüb oğlanlar, ek bir ücret karşılığı reislerden birinin postası olabilir ve kalyonda, çopur, dişlek ve suratsız akranlarına nispetle daha rahat bir hayata kavuşabilirlerdi. Ancak bu rahatlık daima kıskançlığı davet eder, böyle bir çocuğa 'reisin karısı' gözüyle bakılır ve zavallı artık bu unvan ile çağılırdı (Anar, 2014: 55-56).

Yukarıda görüldüğü üzere, Eşek İsrâfil'in dâhil olduğu tâife de belli başlı durumlara maruz kalmıştır. Her ne kadar İsrâfil'in başına ne geldiğini bilmesek de bu özelliklerle birlikte daha da aşağı seviyeye çekilen bir hedef metin karşımıza çıkar. Asli görev olarak boruyu öttürmek ortak olsa dahi biri kutsal gün olan kıyamet içindir, diğeri yani Eşek İsrâfil'in boruyu öttürmesi ise olası bir savaş içindir. Hedef metnin kutsallığını bu özelliklerle yitirmesi sonucunda parodi açıkça görülür.

*Amat*'ta "Koca reis" olacak kişinin seçimi üzerinden Tanrı'nın ve kıyametin parodisinin yapıldığı görülür. Diyavol Paşa, kendinden sonra "Koca reis" olarak anılacak kişiyi seçmek istemektedir. Göreve aday olarak seçtiği kişiler ise Kırbaç Süleyman ve Ali Reis'tir. Diyavol Paşa, Kırbaç Süleyman'ın reisliğinde emin olmak için ondan bir isteğini gerçekleştirmesini ister: "Demek yapamayacaklarını artık yapıyorlar, öyle mi? Peki yapmak istemediklerini yapmalarını nasıl sağlayacaksınız? Onlara yapamayacakları değil, yapmak istemeyeceklerini yaptırt. Artık ne olacak ise bu şeyi yapabilirlerse, *Amat*'ta benden sonraki ikinci kişi sen olursun. Seni 'koca reis' ilân ederim." (Anar, 2014: 68). Bu istek üzerine Kırbaç Süleyman, yakınlardaki bir caminin minaresine nişan aldırır ancak ateş ettiremez. En sonunda topçulardan birinin başına silahı dayar ve ilk top atışı yapılır. Bununla beraber diğer toplar da ateşlenir, caminin minaresi yıkılır ve çatısı çöker. Kırbaç Süleyman artık yapmak istemediklerini de yapıyorlar diyerek camiye bakmaya devam eder. Anar, romandaki karakterlerin üstlendiği rolleri dönüştürerek onları tekrar yaratır. Zira burada Kırbaç Süleyman, Tanrı misali emir verir ve bütün mürettebat istemedikleri hâlde bu emre uyar. Kırbaç Süleyman'ın aklına camiye vurma fikrinin gelmesiyle beraber zoraki olsa dahi gemideki mürettebatı tamamen etkisi altına aldığı açıkça görülür. Diyavol Paşa ise Kırbaç Süleyman'a ne yapacağına dair bir fikir vermese de onu yoldan çıkaran Şeytan rolündedir. Dolayısıyla Kırbaç Süleyman, tanrıvari davranıyordu ancak Şeytan'a uyan âdemoğlundan farksızdır. Ayrıca teyakkuz, İsrâfil'in boruyu öttürmesiyle başlar ve kıyamet günü yaşanacak olan büyük yıkım bir insanoğlu tarafından gerçekleştirilir. Kırbaç Süleyman, camiye vurdurarak kıyameti başlatmıştır. Dolayısıyla kurulan bu düzenle Tanrı'nın ve kıyamet gününün parodisi

yapılır. Romanda kıyamet bir insan eliyle, kibir üzerine kurulu iktidar arzusuyla gerçekleştirilir.

Romanın bazı kısımlarında Diyavol Paşa ile Şeytan ilişkilendirilir. Diyavol Paşa, yukarıda bahsi geçen olayların gecesini kamarasında bir ziyafet verir. Ali Reis, kendinden emin bir şekilde geceye hazırlanırken Kırbaç Süleyman'ın camiyi vurdurduğu için "Koca reis" olamayacağını düşünür. Çünkü Kırbaç Süleyman ziyafete davet edilmemiştir. Ziyafet esnasında Diyavol Paşa'nın içtiği içki Ali Reis'in dikkatini çeker. Diyavol Paşa'ya ne içtiğini sorar ve onun farklı bir içecek olduğunu öğrenir. Bahsi geçen içecek sarı renklidir ve bu sebeple Kur'an-ı Kerim'de kaynar su ve irinden oluşan içeceği hatırlatır (Gündüz, 2012: 104). Ayrıca Diyavol Paşa, bu esnada neden içtiğini dile getirir: "Unutmak için içiyorum." (Anar, 2014: 74). Diyavol Paşa'nın unutmak istediği şey ise işlediği büyük günahdır. Bahsedilen günah, Diyavol'un yani Şeytan'ın kibrinden ötürü insanı boyuna eğmemesidir. Kur'an-ı Kerim'de Tanrı'ya karşı gelen Şeytan, Cennet'ten kovulur. Romanda bir insan misali günahını hatırlayıp acı çeken, bundan pişmanlık duyan Şeytan profili anlatıda okura sunulur. Oysa gerçekte Şeytan'ın işlediği günahın herhangi bir pişmanlığı yoktur. Dolayısıyla anlatıda Şeytan'a ait özellikler tersine çevrilerek Diyavol Paşa üzerinden tekrar yaratılır.

Diyavol Paşa, Ali Reis ile arasında geçen diyalogdan sonra "Koca reis"i ilan eder: "Kırbaç Süleyman Reis." (Anar, 2014: 74). Bu kararı duyanlar büyük tepki verirler ancak Diyavol Paşa, onları susturur: "Ben sizin bilmediklerinizi bilirim! Bundan sonra, bu gemide onun sözünü dinleyecek ve Süleyman Reis'e saygıda kusur etmeyeceksiniz! Evet mi hayır mı?" (Anar, 2014: 74). Bu sözler karşısında Ali Reis deliye döner: "Ben, kendimden daha aşağı birinin emirlerini dinlemem. Hele Süleyman denilen o cahilin! Asla!" (Anar, 2014: 75). Burada Tanrı ile Şeytan arasında geçen tartışma okurun karşısına konulur. Yalnız olay büyük farklılıklarla tekrar gerçekleşir. Şöyle ki Diyavol Paşa Şeytan iken Tanrı rolüne bürünür, Ali Reis ise Şeytan rolüne girer. Şeytan'ın Tanrı'ya karşı çıktığı gibi o da kibrine yenilerek Diyavol Paşa'ya karşı çıkar. Tartışmanın akabinde Ali Reis, Cennet'ten kovulan Şeytan'la aynı kaderi paylaşır: "Bu ne küstahlık! Sen kim oluyorsun da emrimi dinlemiyorsun! Burada emre karşı gelen âsilere yer yok! İsyanı izin vermem. Şu andan itibaren artık reis bile değilsin! Seni buradan atıyorum. Artık tayfa ile birlikte baş kasarada kalacaksın. Âdi bir gabyar gibi, seyir güvertesine adım bile

atamayacaksın.” (Anar, 2014: 75) Ali Reis, Diavol Paşa'nın odasından zorla çıkarılırken son sözlerini söyler:

“Asıl sen şunu bil ki nerede olursam olayım, seçtiğin bu adamı düşman belleyeceğim. Hz. İbrahim'i yakmayan ateşe ve cehenneme, yeni doğan hilâle ve batan güneşe, yedi kat göğe ve parlayan bütün yıldızlara, karanlık geceye ve aydınlık güne, karanlık bulutlara ve yıldırımlara and olsun ki onu mahvetmek için elimden geleni yapacağım. Bu konuda seninle bahse bile tutuşabilirim. Çıktığımız şu uğursuz seferin sonuna kadar süre ver bana! İşte o zaman göreceksin, kendine vekil seçtiğin bu yaratığın ne mal olduğunu!” (Anar, 2014: 75).

Hz. Âdem'in yaratılışı, Şeytan'ın ona secde etmeyip Tanrı'ya karşı gelişi ve sonunda Cennet'ten kovulmasının romanda yeniden yaratıldığı görülür. Ali Reis, Şeytan rolündedir ve bir yemin eder. Şeytan'ın Hz. Âdem ve Hz. Havva'yı kandırdığı gibi, Ali Reis de Kırbaç Süleyman'ı kandırır. Ali Reis, Tevrat'ta yasak meyve ile Hz. Âdem'in aklını çelen Şeytan'ın yaptığı gibi sonsuz hayata ulaşabilmenin sırrını Kırbaç Süleyman'a söyler. Buna göre Diavol Paşa'nın yasakladığı kitapta bu bilgiye yer verilmektedir. Dolayısıyla Anar, yukarıdaki bahislerle hedef metnin parodisini yapar. Ancak burada yaptığı değişikliğe değinmek gerekir. Tanrı ile Şeytan arasında geçen bu olay, kutsi özelliklerinden arındırılıp alelaide hâle getirilir. Yüce bir Tanrı yerine hem Şeytan hem de Tanrı rolünde bir karakter (Diavol Paşa) yaratılır. Diavol Paşa, bir insanın yaratıcı rolündeki hâliyle Tanrı'nın parodisinin yapılmasına yol açarken; Şeytan rolünderken insani özellikler taşıyan bir İblis'in parodisi yapılır.

*Amat*'ta Diavol Paşa'nın kamarasında bulunan kitapla Tevrat'ta yer alan yasak meyve arasında bağ kurularak hedef metnin parodisi yapılır. Süleyman Reis, güverteyi Abuzer Reis'e teslim ettikten sonra merakına yenilip kaptanın kamarasının boş olmasından faydalanarak oraya girmeye karar verir: “Süleyman Reis raflardaki sayısız kitaptan gelişigüzel birini alıp gözlerini yumduktan sonra rastgele bir sayfa açtı.” (Anar, 2014: 91). Süleyman Reis'in açtığı sayfada okuduğu kısım onun ürpermesine sebep olur: “İyilerin ödülü ahiret hayatının güzelliklerini yaşamaya uygun olmalıdır. Günahkârların cezası ise onların ölüp ortadan kalkmalarıdır. Çünkü onlar ahiret hayatının güzelliklerine lâıyk değildirlere. Günahkârlar kötülüklerinden dolayı öte dünyadan mahrum olurlar ve *tıpkı hayvanlar gibi yok olup giderler.*” (Anar, 2014: 91). Kırbaç Süleyman'ın seçtiği kitap, okuduğu satırlar daha önceden eline aldığı İbni Meymun'un *Diriliş Risâlesi*'dir. Bu tesadüften şüphelenen Süleyman Reis, kitabın başka bir cildinin olabileceğini düşünerek raflara bakmaya

başlar ancak tam o vakit Diavol Paşa içeri girer: “Kolay gelsin!” (Anar, 2014: 91). Süleyman Reis, yakalandığını anlayınca utancından kıpkırmızı olur. Diavol Paşa ise onu teselli etmeye çalışır: “Korkman için fazla bir sebep yok. İlle de korkacaksan bana yalan söylemekten kork. Gördüğüm kadarıyla kitaplara düşkünsün. İnsanoğlunun öğrenme isteğini hep takdir etmişimdir.” (Anar, 2014: 92). Diavol Paşa, Kırbaç Süleyman’ın kafasını meşgul eden meseleyi sorar. Süleyman Reis ise kaptanın dikkatini çeken bir cevap verir: “Sadece ölümün ve ölümsüzlüğün ne olduğunu bilmek istiyorum.” (Anar, 2014: 92). Diavol Paşa, bu cevap üzerine kitaplardan yararlanabileceğini söyler ancak bir kitabı ona yasaklar: “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!” (Anar, 2014: 95). Bahsedilenlerden hareketle okur, kutsal metinlerde yer alan yasak meyve olayıyla kurmaca metnin benzerliğini görür. Hatta Tevrat’ta Hz. Âdem ile Tanrı arasında geçen konuşma okura anımsatılır. Çünkü Tanrı, Âdem’e Cennet bahçesinde istediği her meyveden yiyebileceğini söyler ancak bir ağacın meyvesini yasak eder. Hz. Âdem yasaklanan meyveden yerse öleceğini Tanrı’dan öğrenir (Yaratılış, 2: 15-17). Ancak Hz. Âdem bu yasağa karşı gelir ve bilgelik ağacının meyvesinden yer (Yaratılış, 3: 6-7). Diavol Paşa, Tanrı rolündeyken Süleyman Reis, Hz. Âdem rolündedir. Yazar, kutsal metindeki bir olayı tersine çevirerek parodisini yapar. Zira Tanrı, şeytani bir varlığa dönüşüp tamamı günahkârlarla dolu bir gemiyi yönetir. Hz. Âdem ise Kırbaç Süleyman gibi günahkâr değildir. Aksine Süleyman Reis, ölümsüz olma çabası uğruna günahlarına yenilerini eklemeye devam eder. Anlatıda Kutsal Kitap’taki bilgelik ağacı ise bilginin kaynağı olarak kabul edilen yasak kitap hâline dönüşür. Dolayısıyla hedef kaynağın kutsallığı bozulup olay tersine çevrilir. Bu şekilde mutlak metnin tartışılmaz konumu darbe alır.

Anlatıda adaya giden denizcilerin yaşadığı olaylar üzerinden Hâbil ile Kabil bahsine değinilir. Amat, Malta’ya doğru yol alırken zarar görmesi sebebiyle bir koya yaklaşır. Bu sayede Amat tamir edilecektir. Mürettebat, adada kendi güvenliklerini sağlamak için oradaki askerleri öldürür. Çatışma bittikten sonra karnından yaralanan bir şövalyeye yardım için Amat’ın hekimi İbrahim Bey, kuleye gider. Yarası sarıldığı için minnettar görünen şövalye İslam dinini merak eder, öğrenmek ve bir yandan vasiyetnamesini yazdırmak ister. Hekim İbrahim Bey, bu isteği geri çevirmez ve

yamağı Habil'i çağırır. Böylece şövalye, hidayete erecektir. Habil, dini bütün genç bir çocuktur ve emre uyarak Mushaf'ı alıp şövalyenin yanına gider. Kur'an-ı Kerim'i merak eden şövalye Habil'den kitabı ister: "Kitabı eline alan adam, Mushaf'ta yazılı gerçeği daha önce ruhunun karanlığı nedeniyle göremediğini söyledi. Ama şimdi de etraf karanlık olduğu için göremiyor, bir mum ya da kandil rica ediyordu." (Anar, 2014: 152). Habil bu isteği geri çevirmez ve elinde bir mumla geri döner. Işığın gelmesiyle beraber şövalye kitabı karıştırır ve bir yerde durarak oranın anlamını Habil'e sorar: "İnsanların öyleleri vardır ki, inanmadıkları halde 'Allah'a ve ahiret gününe inandık,' derler." (Anar, 2014: 153). Şövalye, Habil sözünü bitirdiği an kamış kalemle saldırır ve onu oracıkta öldürür. İsminden de anlaşıldığı üzere bu olay, Kutsal Kitap'ta anlatılan Hâbil ile Kabil kardeşler arasında geçen olaya işaret eder: "Sonunda içindeki duygular onu kardeşini öldürmeye itti; onu öldürdü ve böylece hüsrana uğrayanlardan oldu." (Mâide, 5: 30). Bu durum, Kabil'in kıskançlığına yenilerek kardeşi Hâbil'i öldürmesiyle benzer olduğundan parodi yapıldığı açıktır (Sarı, 2009: 48). Ancak burada bahsi geçen öldürme güdüsü farklıdır ve şövalye ile Habil'in bir bağlantısı yoktur. Dolayısıyla hedef metnin canlandırılırken dönüştürüldüğü görülür.

Romanda, Kur'an-ı Kerim'de günahkârlar hakkında söylenenlere işaret edilmesi de dikkat çeker. Amat düşmanları atlatmaya çalışırken Diyavol Paşa, Abuzer Reis'e bir emir verir. Buna göre ay yıldızlı sancak indirilip yerine Abuzer Reis'e verilen sancak göndere çekilecektir: "Bu benim kendime ait bir sancaktır. Bu sancak asla ve asla inmeyecek! Bunun için direğe çivileyin!" (Anar, 2014: 162). Direğe çivilenen sancak ise kapkaradır. Buna ek olarak anlatımın ilerleyen kısmında grandî direğinin tepesinde bir baykuş görülür. Denizciler tarafından "baykuş" uğursuzluk olarak algılandığından bu durum olumsuz bir hava yaratır. Baykuşu kovmak için Recep adlı gabyar direğe tırmanır. Ancak orada sancağın değiştirildiğini ve kapkara bir sancağın çekildiğini görür. Gabyar, karanlıktan ötürü yanıldığını düşünerek daha dikkatli baksa da sancak rüzgâr sebebiyle yüzüne dolanır. Gabyar, kara sancaktan kurtulur ancak artık kördür: "O uğursuz sancaktaki karanlık gözlerine bulaşmıştı. Evet! Amat'ta artık kör bir denizci vardı." (Anar, 2014: 173-174). Anar, kurgusunu Kur'an-ı Kerim'de geçen ayet üzerine temellendirmiştir: "Allah onların kalplerini ve kulaklarını mühürlemiştir. Gözlerinin üzerinde bir de perde vardır. Ve büyük azab onlarıdır." (Bakara, 2: 7). Amat'ın, günahkârları taşıdığı açıktır. Bu

sebeple o günahkârlardan biri olan gabyar, Tanrı'nın gözlerine ve kalbine perde indirdiği kullarındandır. Anar, bu durumu anlatısında somutlaştırarak hedef seçtiği metni tekrar canlandırır. Diğer bir söyleyişle okurun zihninde somutlaşan Tanrı'nın laneti, anlatıda bir gabyar üzerinde canlandırılarak parodisi yapılır. Ancak bu parodide, hedef metinde sembollerle anlatılan örtü (perde), anlatıda maddesel olarak var olup gabyarın yüzüne dolanır ve böylece gerçek manada kör olur.

Kur'an-ı Kerim'de Tanrı ve Şeytan arasındaki durumun kurmaca evrende tekrar mevzubahis olduğu görülür. Amat'ın gözcüleri, yakınlarda iki firkatayn görür: "Kırmızı üzerine ay ve yıldızlı sancakları var! Bunlar bizden!" (Anar, 2014: 177). Ancak gözcüler bir terslik fark eder. Bu firkataynler, taarruz anlamına gelen kırmızı sancak çekmişlerdir ve topları da ateş açmak için hazırdır. Bunun üzerine Abuzer Reis, Diyavol Paşa'ya durumu bildirir. Ancak kaptanın tepkisi şaşırtıcıdır: "Kaptan Efendimiz, 'Bizim sancaklarımızı taşımaları, bizim gibi giyinmeleri onları bize dost yapmaz,' dedi. 'Savaşta ne yapılması gerekiyorsa onu yapacağız.'" (Anar, 2014: 177). Ancak bu sözler üzerine gemi mürettebatı, saldıracakları taraf din kardeşleri olduğu için isyan etme sınırına gelir. Diyavol Paşa, mürettebatın tepkisi üzerine Kur'an-ı Kerim'den bir ayeti açıkça işaret ederek, onları çarpışmaya ikna eder: "Kim size saldırırsa siz de tıpkı onun saldırdığı gibi ona saldırın." (Anar, 2014: 178). Mürettebat, çarpışmanın neden çıktığını anlamaya çalışırken gökte kara sancağı görürler. İçlerinden topçu başı, kara sancağı indirmek için çabalasa da sancak çivilendiği için başarısız olur. Bunun üzerine Diyavol Paşa, ona düşman kesilen mürettebata sert bir şekilde çıkışır:

"Yoksa siz, gönlünüz kadar ak bir sancak mı bekliyordunuz? Lekesiz, tertemiz, bembeyaz! Sizin alnınız kadar ak! Öyle mi? Peh! Hepimiz günahkârız ve siyah da günahkârların rengidir. Aranızdan biri çıkıp da sakın söylemesin masum olduğunu! Çünkü hepinizin ne mal olduğunu biliyorum: Sen söyle Çıban Behçet! Kumar borcunu ödemek için mi öldürmüştün o kadını?" (Anar, 2014: 179).

Diyavol Paşa, artık açıkça mürettebatın işlediği suçları birer birer teşhir eder:

"...Ya sen İpsiz Ali? Ortağın olan o ihtiyarın başına baltayla mı vurmıştun, yoksa kürekle mi?", "Sen söyle Bitirim İlyas! Kız kardeşine, hem de öz kız kardeşine o çirkin...", "Şaşı Hüseyin! Rıdvan Dede'yi tanırsın herhalde. Tek mirasçısı sendin. Döktüğün kanın izi, Emirgan korusundaki o taşın üzerinde hala durur.", "Baltacı Ramazan! Kirllettikten sonra taşla ezerek öldürdüğün o güzelim kızın adını bile bilmezsin. Ama ben bilirim!", "Kalender Ökkeş! Sen anneni çok seviyordun herhalde! Herkes annesini sever. Ama senin ki biraz farklıydı. İstersen buna 'sevgi' demeyelim de 'istek' diyelim. Fakat bu kelime de yetersiz, 'şehvet' desek belki daha doğru olur.", "Ya senin yaptığna ne demeli Bodur

Şehmuz! 13 altın ödememek için Mikail Efendi'nin evini kundakladığında bu adamla birlikte karısı ve yedi çocuğu da diri diri yanmadı mı?”, “Gözlerini sakın kaçırma Çakmak Binali! Dosdoğru bana bak! Sana muhtaç olan yatalak babana bakmamak için onu nasıl bir maddeyle zehirledin?”, “Sana gelince Kayış Gafür, tezgâhından o Venedik sekinesini çalıp cebine attığında, sarrafın çırağının kendini astığını biliyor musun?”, “Gözlerimin içine bak Hacı Rıdvan! Çuvallar içinde denize attığın o çocuk cesetlerini kimse görmedi mi sanıyorsun?”, “Ya sen Göbelez! Hakkında hikâyeler uydurduğun o Âsım denen adamı, karısı için bıçaklamadın mı?” (Anar, 2014: 179-180).

Göbelez Baba, suçunun bilinmesine şaşırarak Diyavol Paşa'ya bunu nasıl öğrendiğini sorar. Diyavol Paşa ise şöyle cevap verir: “Ben oradaydım. Ben sana, günah işleyen ellerinden daha yakınım!” (Anar, 2014: 181). Diyavol Paşa'nın her şeyi ortaya dökmesinden sonra herkes şaşkınlık içinde birbirinden nefret eder. Ayrıca Diyavol Paşa, kara sancağın günahın sembolü olduğunu ve günahkârların bu sancak altında suçlarının bedelini hem hayattayken hem de ölümden sonra ödeyeceğini söyler. Diyavol Paşa -Şeytan- paralel bir evrende tanrılaştırılır. Zira yukarıda bahsi geçen konuşmalardan ötürü Diyavol Paşa, Tanrı'dır ve Amat ise onun yönettiği evrendir. Bu sayede günahkârlar hem dünya üzerinde hem de ölümden sonra suçlarının bedelini ödemeye devam edecektir. Anar, anlatısında kurmaca bir evrende Şeytan'ı tanrılaştırıp olayları tersine çevirerek parodisini yapar. Kutsal metinde geçtiği gibi Tanrı, olan her şeyden haberdardır: “And olsun insanı biz yarattık ve nefsinin kendisine fısıldadıklarını biliriz. Ve biz ona şah damarından daha yakınız.” (Kâf, 50: 16). Ayetten de anlaşılacağı üzere Diyavol Paşa da Tanrı gibi gizli olan her günahı bilir. Dolayısıyla kutsal metindeki olayın kurmaca bir metinde alenileştirilerek tekrar yaratıldığı böylece değersizleştirildiği anlaşılır.

Romanda Şeytan ve Hz. Âdem parodisine birçok yerde rastlanır. Amat'ta çarpışma için konuşmalar devam ederken Abuzer Reis, gözünden vurulur. Bir süre sonra Amat'ın hasta koğuşunda Abuzer Reis ölür. Diyavol Paşa, iki görevliye emir verir. Buna göre Nuh Usta'dan meşe tohumu alıp Abuzer Reis'in ağzına koyacaklardır: “Cesedin ağzına bir meşe palamudu koyduktan sonra bıçağı kuşağına sokan bu adam cesedi çuvala koyup ağzını bağladı ve sallasirt etti.” (Anar, 2014: 187). Bu ritüel romanın sonuna kadar devam eder ve meşenin neden ölümlerin ağzına konduğuna dair açıklık getirilir. Diyavol Paşa, Nuh Usta'dan Amat'ı yapmasını ister ancak kalyon, mezarlıkta büyüyen 247 meşe ağacından yapılacaktır. Aktarılan rivayetlere göre ise ağaçlar canlı gibidir, yakmak için meşenin bir dalı kesildiğinde dahi inlemeler duyulur. Anar'ın meşe ağacını kullanması, mekân için mezarlığı seçmesi tesadüfi değildir:

Bilindiği üzere meşe ağacı çabuk yetişip uzun yıllar yaşayabilir. Nuh Usta, bu palamudu yedi kat keçi derisine sarar ve muska olarak yazar. Burada keçi derisindeki et kısmının organik gübre açısından çok değerli olduğu da hatırlatılabilir. Meşe palamudu somut dönüştür ve onun keçi derisine saklanması da halk anlatmalarındaki Şeytan ve keçi ilişkisine bir göndermedir (Örgen, 2008: 171).

Tevrat'ta ölülerin meşeliğe gömülme bahsi şu şekilde geçmektedir: “Rebeka'nın dadısı Debore ölünce Beytel'in güneyindeki meşe ağacının altına gömüldü.” (Yaratılış, 35: 8). Amat'a sıçrayan veba ile meşe tohumunun bağlantısına değinmek için Tevrat'a bakmak daha açıklayıcı olacaktır: “Uzaktakiler salgın hastalıktan ölecek, yakındakiler kılıçtan geçirilecek, kuşatma sırasında sağ kalanlar kıtlıktan ölecek. Böylece onlara duyduğum öfkeye son vereceğim. Putların arasına, sunakların çevresine, her yüksek tepeye, dağ doruğuna, her yeşeren bol yapraklı ağacın altına cesetleri serilince, benim RAB olduğumu anlayacaklar.” (Hezekiel, 6: 12-13). Tevrat'ta bahsedilen ağaç ise meşedir. Dolayısıyla *Amat*'ın ilerleyen bölümlerinde mürettebatın veba yüzünden ölmesiyle beraber ağızlarına meşe palamudu konarak mezarlığa gömülmeleri yukarıda bahsedilenlerin paradisinin yapıldığını gösterir (Sarı, 2009: 81). Diğer taraftan bu bahis Şeytan'ın -Diyavol Paşa'nın-, kendi evreninin yaratıcısı olma durumunu ön plana çıkarır. Tevrat'taki olay Tanrı tarafından gerçekleştirilirken *Amat*'ta Şeytan'ın bunu gerçekleştirdiği görülür. Tevrat; kutsiyetten uzaklaştırılıp, değersizleştirilerek hedef metnin parodisi yapılır. Buradaki gaye ise kutsal metindeki olayın roman düzleminde aksi yönde geliştirilmesiyle gerçekliğinin sorgulanmasıdır.

Romanda değinilecek diğer bahis ise Abuzer Reis'in anlatıda Şeytan'ın yardımcısı olarak karşımıza çıkmasıdır. *Amat*'ta Abuzer Reis, gemiyi takip eden Venedik kalyonundan kaçmak için feneri yaktırtmaz. Ancak fener; geminin namusu sayıldığından mürettebat, bu olayı çok kötü karşılar. Bu bilgi ışığında Abuzer Reis'in sağ gözünden vurularak öldürülmesi dikkat çekicidir. İşbu durum okuru, halk arasında yaygın olarak bilinen “kör şeytan” bahsine götürür. Kur'an-ı Kerim'de böyle bir bilgi olmamasına rağmen Şeytan'ın Tanrı'ya karşı gelişi ve gerçeği kabul etmemesi durumu, ona bu yakıştırmayı uygun görür: “Hem kim Rahman olan Allah'ın zikrinden yüz çevirirse biz ona bir şeytan musallat ederiz. Artık o şeytan onun yakın dostudur.” (Zuhuruf, 43: 36). Anar, böylece kutsal metni anlatısında kullanarak ve Şeytan'a birçok şekilde yer vererek parodisini yapar (Sarı, 2009: 48). Dolayısıyla insanoğlu, Şeytan hâline getirilerek Hz. Âdem'in parodisi de yapılır.

Şeytan ona boyun eğmezken anlatıda başka bir insanoğlu Diavol Paşa'ya itaat eder. Kutsal metinde geçen bu olay, aşağı seviyeye çekilerek tersine çevrilir. Böylece hedef metin, kutsi özelliklerden arındırılarak alelade hâle getirilir.

Gemideki mürettebatın aç gözlülükleri üzerinden Nuh'un gemisi, yeni bir bağlamda tekrar yaratılır. Amat, sis içinde seyrederken yirmi beş tane düşman gemisi arasında kalır. Düşman gemiler, yoğun sis sebebiyle Amat'ı fark etmez. Lakin gemi mürettebatının aç gözlülüğü büyük felakete sebep olur:

“...Bırakın kalyonu, en azından iki direkli bir nakliye gemisini, yahut tek direkli bir tekneyi bile ganimet alsak kârdır. Şu anda çevremiz, siste bizleri göremeyen kalyonlar, nakliye gemileri, uskunalar ve kırlangıçlarla dolu! Kaptan Efendi'ye rica ve istirham edelim. Hiç olmazsa biz fakirlerin Padişah Efendimiz için yaptığımız masrafları karşılayacak bir gemiyi ele geçirelim!” (Anar, 2014: 197).

Mürettebatın istekleri sonucunda gerçekleşen olaylar Amat'ın sonunu getirir. Bu sırada Diavol Paşa'nın kamarasında ise sis dağılmadan düşman gemilerden uzaklaşma planı yapılır. Gemi mürettebatı kaptanın kamarasına girip dileklerini söyleyince Süleyman Reis'ten destek görürler. Oysa Diavol Paşa, bu durumdan hoşnut değildir. Hazırlıklarını tamamlayan mürettebat, beklemeye başlar. En sonunda bir gemiyi hedef olarak seçip ele geçirmek için uğraşırken Süleyman Reis, kalyonun savaş gemisi olduğunu anlar:

Süleyman Reis, topçulara tam “Dur!” diye bağırmasına fırsat kalmadan on top sırayla ateş etti. Kırılan direğin denize doğru düşerken çıkardığı o gıcırta duyuluyordu ki, Venedik gemisinin direğine bağlı bir halata tek eliyle tutunmuş kıl içinde bir mahlûk Amat'a doğru sıçradı. Sırtında bohça, ağzında bir bıçak, biri elinde ve diğerleri de ayaklarında olmak üzere üç piştovu vardı (Anar, 2014: 202-203).

Tüfenkçiler ve yeniçeriler, maymunu ne kadar yakalamak isteseler de başarısız olurlar. Maymun, pruva direğine tırmanırken bohçası birden açılır ve güverteye ganimetleri düşer. Bu esnada yeniçeriler ise diğer gemiyi Amat'a doğru çekmeye başlar. Ancak kancayla sabitledikleri ipin üstünden Amat'a yaratıklar akın etmeye başlar. Kırmızı gözleri, kara tüyleri olan bu fareler, ağızlarından kanlı köpükler saçarak Amat'a ulaşır. Bunlara şahit olan yeniçeriler, ganimet için diğer gemiye çıktıklarında büyük bir hata yaptıklarını anlarlar. Çünkü gemide hiç kimse yoktur. Kırbaç Süleyman, geminin kaptanını ararken bir yeniçeri kaptanı bulur fakat manzara korkunçtur. Geminin kaptanı, devamlı öksüren aynı zamanda titreyip terleyen bir hâledir. Ayrıca gemideki farelerde olduğu gibi onun da ağzından kanlı köpük

gelmektedir. Kırbaç Süleyman, bu olayın üzerine yerlerde kanlı kusmuklar görür ve durumu anlar: “Cesetlerin koltuk altlarında hıyarcıkları gören Kırbaç Süleyman, ‘Vebâ var burada!’ diye bağırdı, ‘Vebâdan ölmüşler! Herkes gemiye! Şalopayı terk edin!’” (Anar, 2014: 204). Fakat yeniçeriler çoktan ganimet peşine düşmüştür, bu sözler faydasızdır. Bu olaydan itibaren artık veba Amat’tadır ve mürettebat yavaş yavaş hastalanıp ölmeye başlar. Yukarıda bahsi geçen durum, okura Nuh’un gemisini anımsatır ancak bilinenin ötesinde kurmaca bir olaydan kesit hâlinde sunulur. Nuh’un gemisi, dünya üzerinde yaşayan varlıkların neslinin devamını sağlamıştır. Anar’ın anlatısında ise bu gemi yani Amat, hayattan ziyade ölüm getirir. Özellikle ele geçirilen gemiyle ilk temas buna delildir. Gemiye atlayan maymun da kırmızı gözlü, ağzı köpüklü fareler de şeytanidir. Maymun, maddi olana düşkünlüğün simgesiyken fareler ise hastalığın ve ölümün simgesidir. Anlatının devamında Amat’ın sonunu getiren bu hayvanlar, Nuh’un gemisinde bulunan hayvanların tersine günahkârların cezalandırılmasında kullanılan bir araçtır. Böylece günahkârların Amat gibi bir kalyonu olsa dahi o koskoca “günah denizi”nde hepsi ölmeye mahkûm olur. Bu bahiste ortak olan değer ise günahkârların cezalandırılması, ortadan kaldırılmasıdır. Lakin burada Amat’ın kaptanı bir peygamber değil Şeytan’dır. Anar, bazı benzerlikleri kurmacaya dâhil ederken büyük değişiklikler ördüğü metnini okura sunar. Yukarıdaki benzerlikler, kaynak metne götürürken değişiklikler parodiye dair işaret bırakır. Romanda maymunun tasvir edilişiyle güldürü unsuru devreye girer ve hedef metnin kutsallığının ortadan kaldırılmasıyla parodi gerçekleştirilir. Buradaki gaye ise hedef seçilen olayın gerçekliğini deneyimlemek ve onu kurmacaya dönüştürebilmektir.

İnsanın bilme arzusu, Hz. Âdem’in dünyaya gönderilmesi üzerinden metinde tekrar yaratılır. *Amat*’ta seyir güvertesine giden Süleyman Reis’in koluna biri yapışır. Reis’in başta tanımadığı adam, Ali Reis yani Gül Ali’dir. Gül Ali, Kırbaç Süleyman’a ölümsüzlüğe olan merakını gidermek için yasak kitabı okumasının yeterli olacağını söyler. Bunun üzerine Kırbaç Süleyman, Dişavol Paşa’nın kamarasına girer ve bilme arzusuna yenilerek yasaklanan kitabı alır: “Kitaptan birkaç sayfa okuduktan sonra, yıllardır gülümsemeyen bu somurtkan adamın yüzüne neşeli bir ifade oturdu. Bu neşe, bir sufînin huzurundan çok bir muhabbet tellâlinin keyfine benziyordu.” (Anar, 2014: 224-225). Ancak bu keyif kısa sürer ve Dişavol Paşa, Kırbaç Süleyman’a verdiği sözü hatırlatır. Dişavol Paşa, ona güvenerek kamarasını

açtığı ve Kırbaç Süleyman'ın yasak kitaba el uzatmasının ihanetten farkı olmadığını söyler. Kırbaç Süleyman'ın artık hiçbir değeri kalmadığı için Diyavol Paşa görevlileri çağırır: “Bu adama bir mum, bir de çakmak ve kav verin. Bir testi suyu da unutmayın. Bana ihanet eden bu kişiyi derhal ön ambara götürün ve vebâlıların yanına atın!” (Anar, 2014: 225). Bu bölümün, Kur'an-ı Kerim'de geçen Hz. Âdem'in Cennet'ten dünyaya gönderilmesinin parodisi olduğu açıktır (Sarı, 2009: 50). Kur'an'da bu olay şu şekilde geçer: “Allah, ‘Birbirinize düşman olarak inin! Sizin için yeryüzünde bir süreye kadar yerleşme ve faydalanma vardır’ buyurdu...” (Araf, 7: 24). Hedef seçilen metindeki Tanrı, Diyavol Paşa “Şeytan” olarak kurmaca metinde yerini alırken Kırbaç Süleyman, Hz. Âdem olarak anlatıda rol alır. Kutsal bir metnin tersine çevrilerek Şeytan'ın Tanrı gibi çizilmesi, İblis'in Tanrı'dan aldığı bir intikam gibidir. Zira Diyavol Paşa, kurduğu dünyada Kırbaç Süleyman'ı Hz. Âdem olarak görür ve cezalandırır. Böylece hedef metnin tersine çevrilip tekrar canlandırılmasıyla kutsal metin değersizleştirilir.

Romanda Cehennem'in vücut bulmuş hâli olan ambar sahnesiyle günahkârların kıyamet gününde başına gelecekler tekrar yaratılır. Kırbaç Süleyman, işlediği suç sebebiyle ambara atıldığı için bir türlü kendine gelemez. Güneş doğduktan sonra kendini toparlayan Kırbaç Süleyman'ın etrafına bakabilmek için mumu yaktığında gördükleri dehşet vericidir. Kırbaç Süleyman, etrafının vebadan ölenlerle kaplı olduğunun hatta ceset yığınının üzerinde durduğunun farkına varır. Çevresine dikkatlice bakan Kırbaç Süleyman, gemi kâtibinin alnında “Amat” yazdığını fark eder. Ardından ayağının dibinde yatan cesedin İsrâfil'e ait olduğunu fark eder. Onun da alnında “Amat” yazmaktadır. Bu esnada İsrâfil aniden gözlerini açar ve boruyu öttürür. Anlatıda geçen ambar, kutsal metinlerde geçen Cehennem ile benzerdir. Ayrıca İsrâfil'in son kez borusunu öttürmesi bu bahsi kanıtlar niteliktedir. Kurmaca metinde değiştirilerek verilen bu olay, kaynak metin olarak Kur'an-ı Kerim'in seçildiğini gösterir: “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.” (Zümer, 39: 68). Roman düzleminde kıyametin alenileştirilip tekrar yaratılmasıyla hedef metnin parodisi yapılır. Parodinin tersine çevirme işlevi ise Kırbaç Süleyman'ı ambara attıran güç üzerinden gerçekleşir. Kıyametin hedef seçilmesindeki amaç ise gerçekliğini roman düzleminde sorgulayabilmektir. Fakat

alınan cevap, okurun alımlamasına göre değişecek biçimde bir muamma şeklinde oluşturulmuştur.

Romanda ölülerin alınında yazan “Amat” yazısının anlamı ise dikkat çekicidir:

*Kitab’ül İber*’de anlatıldığına göre, Kedigöz Âbidin Dede Hazretleri, İbranice’deki ‘EMET’ sözcüğünün, ‘gerçek’ anlamına geldiğini söylemişti. Sabatay Sevi’nin müritlerinden biri olan Galatalı hekim Avram Efendi, bir hahamın çamurdan bir insan yapıp alınına ‘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 bedenin canını kaybettiğini anlamıştı (Anar, 2014: 233).

Ölülerin alınlarındaki bu yazı, Kur’an-ı Kerim’in hedef metin olarak seçildiğini gösterir: “O gün bunlar cehennem ateşinde kızdırılacak da onların alınları, böğürleri ve sırtları bunlarla dağlanacak ve ‘İşte bu, kendiniz için biriktirip sakladığınız şeylerdir. Haydi! Tadın bakalım, biriktirip sakladıklarınızı!’ denilecek.” (Tevbe, 9: 35). Cesetlerin alınında yazan yazı ile ayette yer alan günahkârların alınlarına damga vurulması benzerdir. Anar, olayı taklit edip komik unsurları ekleyip hedef metnin parodisini yapar (Sarı, 2009: 51). Kutsal metnin alelade bir hâle getirilmesiyle parodi güçlenir. Romanda hükmü veren de günahkârları cezalandıran da Şeytan’dır. Dolayısıyla hedef metin tersine çevrilip kutsi özelliklerinden uzaklaştırılarak kurmaca dünyada olayın parodisi yapılır. Kutsal metnin hedef seçilmesindeki gaye ise hakikat algısının roman gerçekliğinde öznel bir çerçevede düşünülmesinin yolunu açmaktır.

### 3.4.3. Girift Parodi

Kur’an-ı Kerim’de var olan Cehennem’in katlarının *Amat*’ta yer aldığı ve gemideki celladın, Dante’nin *İlahi Komedya* eserindeki yolculuğa benzer bir gezi yaptığı görülür. Amat’ta kurallara uymayan birileri olduğu vakit, emredilen cezayı yerine getirmesi için cellat da onlarla beraber gemidedir. Gemide, bir kadın sebebiyle çıkan kavgadan ötürü iki gabyarı cezalandırmak için cellat harekete geçer. Mahkûmların atıldığı Cehennem olarak adlandırılan hücreye girer. Orada bulunan mahkûmların keyfi yerindedir ve cellada “kaygusuz” adlı bir şeyden içmesini teklif ederler. Birkaç nefes çektikten sonra celladın beyni bulanır. O sırada celladın, Cehennem’de gördüğu kapak dikkatini çeker. Cellat, kapağı mahkûmlara sorar ve oranın “Saîr” adlı güverteye açıldığını öğrenir. Lakin Malik adlı bekçiden oraya girmek için izin almalıdır. İlk kısım olan Cehennem’den sonra cellat; Saîr, Sakar, Cahîm, Hutame, Lezâ, Hâviye katlarını gezer (Anar, 2014: 51-55). Cehennem

bekçisi Malik, Kur'an-ı Kerim'deki Cehennem bekçisiyle benzerlik taşır. Diğer taraftan gezilen Cehennem'in katları da Kur'an-ı Kerim'den alınmadır (Sarı, 2009: 43). Romanda Kur'an-ı Kerim'de geçen Cehennem'le ilgili özellikler kullanılarak hedef metnin parodisi yapılır. Kurmaca bir metinde kullanılan Cehennem'in katları, insani bir gözle biçimlendirilir. Böylece insan tanrılaştırılarak aynı durum tekrarlanır ancak bu tekrarda kutsi özellik tamamen ortadan kaldırılmıştır. Buradaki amaç ise kutsalı alenileştirerek deneyimleyebilmektir.

Celladın Cehennem'i gezişi, okuru başka bir metne yani Dante'nin *İlahi Komedya* adlı eserine götürür (Gündüz, 2012: 115). Çünkü *İlahi Komedya*'da şair; Vergilius ile Cehennem'i, Âraf'ı ve Cennet'i gezer (Dante, 2013). Dolayısıyla kurmaca bir metnin de parodisi yapılır. Hedef metinde şairin, felsefi bir altyapı ile Cehennem'de gezişi mevzu iken *Amat*'ta celladın yalnızca merak üzerine ve hiçbir fikri donanımı olmadan Cehennem'de gezişi ön plandadır. Böylece hedef metnin felsefi derinliği ortadan kaldırılarak eser değersizleştirilir.

#### 3.4.4. Mitoloji Odaklı Parodi

*Amat*'ta gabyarın kendi aksini görme olayı bağlamında okur, Narkissos efsanesini anımsar. Gemide kaşı gözü güzel bir gabyar, başına gelen olay sonrasında çok çirkin biri olduğuna inanır. Çünkü kaptanın kamarasına girdiği bir gün orayı boş bulunca aynada kendi güzelliğini seyretmek ister ancak beklemediği bir şey olur: “Ama örtüyü kaldırdığında karşısında, yiğitlerinki gibi güneş yanığı bir yüz yerine, bembeyaz ve köse bir surat, kıpkırmızı ve biçimsiz dudaklar, seyrek bir bıyık, kırmızı gözbebekleri ve sapsarı sivri dişler görünce sanki başından aşağı kaynar sular dökülmüştü.” (Anar, 2014: 105). Afili Zekeriya adlı bu gabyar gördüklerinden ötürü hayata küser. Anlatının bu kısmı okuru Narkissos efsanesine götürür. Narkissos, suda gördüğü yansımaya âşık olur. Ancak bu yansıyan güzelliğin kendisi olduğunu bilmez ve yansımanın başkasına ait olduğunu düşünür (Erhat, 2014: 212). Romanda Afili Zekeriya yaratılır fakat olaylar Narkissos efsanesindeki gibi gelişmez. Afili Zekeriya, aynada gördüğü yansımayı kendisine ait olduğunu zanneder ve çirkin olduğuna hükmeder. Zekeriya, bu olaydan sonra hüzünlü bir hâl alır, acı çekmeye başlar. Narkissos ise yansımanın kendine ait olduğunu bilmez ve ona âşık olur. Ancak sevdiğine ulaşamama durumu onu büyük bir acıya boğar. Olayın tersine çevrilmesiyle Narkissos efsanesinin parodisinin yapıldığına işaret edilir. Romanda gabyar, bir tikslenme sonucu acı çekerken Narkissos efsanesinde aşkına

ulaşamamanın verdiği bir acı vardır. Diğer taraftan romanda olayın gabyarın başına geliş şekli komik etki yaratır. Böylece mitolojik karakter alaya alınarak roman düzleminde tekrar yaratılır.

### 3.4.5. Anlatı Odaklı Parodi

*Amat*'ta, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde olduğu gibi *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının parodileştirilmek için tekrar kullanıldığı görülür. Amat, Navarin'e doğru yol alırken pruva zabiti, geride bıraktığı yavuklusunu düşünür. Bu esnada zabitin hayali gerçek olmaya başlar. Sisler içinde olan yavuklu, ona doğru yaklaşırken zabitin içine bir şüphe düşer:

“O hilâl kaşların altındaki âhû gözler neden küçülmüş” diye sorduğunda, içindeki bir ses kırmızı başlıklı zâbite cevap verdi:

“Senin gibi gafilleri 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 incelmış ve o inci gibi dişler neden uzayıp sivrilmiş?” diye sorunca 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 (Anar, 2014: 214).

Pruva zabitinin hayalindeki yavuklusuyla arasında geçen konuşma okura *Kırmızı Başlıklı Kız* masalını hatırlatır (Gündüz, 2012: 119). Ancak buradaki değişiklikler dikkate değerdir. Hedef seçilen anlatıda *Kırmızı Başlıklı Kız*, cinsiyet olarak kadın iken burada pruva zabiti kırmızı başlıklıdır. Rollerin değişmesi üzerine zabıt sevdiğine sorular yöneltirken bir sorun olduğunun farkındadır. Ayrıca hedef anlatıda bu konuşma, bir kurt ve *Kırmızı Başlıklı Kız* arasında geçerken Anar'ın metninde kırmızı başlıklı zabıt ve son anda aslana dönüşen zabitin yavuklusu arasında geçer. Diğer bir söyleyişle Anar, hedef anlatıdaki rolleri değiştirip başka bir kurmaca metinde canlandırır. Güldürü unsuru ise yukarıda verilen diyalogun bütününde okura hissettirilir.

### 3.5. Suskunlar

Anar'ın beşinci anlatısı olan *Suskunlar*, 2007 senesinde yayımlanmıştır. Genel olarak musikinin odak noktası olduğu eser, üç bölümden oluşur: Yegâh, Dügâh ve Segâh. Eserde bahsi geçen olaylar ise 17. yüzyıl İstanbul'unda, Neyzen Bâtin Efendi Hazretleri ile Tağut arasında gelişir. İyinin tarafı Eflâtun ve Dâvut iken kötünün

tarafı ise Tağut'un her türlü emrini yerine getiren Cüce lakaplı Pereveli Hacı İskender'dir.

### 3.5.1. Hz. Davut Mesellerinin Parodik Kullanımı

Hz. Davut, *Suskunlar* romanında ağırlıklı bir şekilde yer almaktadır. Sesinin güzelliği başta olmak üzere Davut Peygamber'in birçok hususiyetiyle romanda işlendiği fark edilir.

Romanda Kalın Musa'nın torunu Dâvut, çingene bir ailenin Veysel Efendi'ye bıraktığı ikizlerden biridir. Dâvut, musikiyle ilgilenmektedir: "Sadece geceleri üd çalabilen bu sâzende, istikbâl vaadeden bir genç olduğu için, heyete kabul edilen Dâvut'tan başkası değildi." (Anar, 2018: 32-33). Dâvut'un musikiyle olan ilişkisi okuru Davut Peygamber'e götürür. Bu bahiste Kur'an-ı Kerim'e bakılması daha açıklayıcı olacaktır: "Sen, onların söylediklerine sabret; güçlü kulumuz Dâvud'u hatırla! Yönü hep Allah'a dönüktü. Her sabah ve her akşam Allah'ın yüceliğini dile getirirken dağları ve çevresinde toplanmışken kuşları Dâvud'a eşlik ettirdik. Hepsi de Allah'a yönelmişlerdi." (Sâd, 38: 17-19). Ayete göre Davut Peygamber'in sesi etkileyicidir. Hatta günümüzde gür ve tok ses için "Davudi ses" kullanımı bulunmaktadır. *Suskunlar*'da ise davudi sese şu şekilde yer verilir: "Hemen herkeste olduğu gibi onun da gönlünde bir arslan yatmaktaydı ki bu da, Hazret-i Davut'un sesi kadar gür bir sese sahip olmağı." (Anar, 2018: 44). Roman, hedef metnin birçok yönünün değiştirilmesiyle tekrar yaratılır. Dâvut'un, Hz. Davut'a atfedilen kutsiyetten uzak olması buna örnektir. Bu sebeple Hz. Davut'un parodisinin yapıldığı açıkça görülür (Sarı, 2009: 54). Anlatıda Dâvut'un güldürü unsuruyla beraber verilmesi bu durumu destekler. Dâvut'un annesi, onu Veysel Bey'e getirdiğinde çıkan patırtı ve daha sonrasında Dâvut'un büyümesiyle birlikte Kalın Musa ile girdiği diyaloglar oldukça eğlendiricidir.

Hz. Davut'un yukarıda bahsi geçen özelliklerine kaynak olarak Zebur da gösterilebilir: "Ey doğru insanlar, RAB'be sevinçle haykırın! Dürüslere O'nu övmek yaraşır. Lir çalarak RAB'be şükredin, On telli çenk eşliğinde O'nu ilahilerle övün. O'na yeni bir ezgi söyleyin, Sevinç çığlıklarıyla sazınızı konuşturun." (Mezmurlar, 33: 1-3). Dâvut'un musikiyle olan ilişkisinin okuru götürdüğü diğer kaynak ise Tevrat'tır. Zira Davut Peygamber'in çengi çaldığı anlatılmaktadır. Tevrat'ta İsrail'in kralı olan Saul, kötü işler yaptığı için Rab tarafından lanetlenir: RAB'bin Ruhu

Saul'dan ayrılmıştı. RAB'bin gönderdiği kötü ruh ona sıkıntı çektiriyordu.” (I. Samuel, 16: 14). Kral Saul, sıkıntısına çare ararken hizmetkârları lir çalan birinin ona iyi geleceğini söyler. Belli bir arayıştan sonra Davut Peygamber'e hizmetkârlar ulaşır: “O günden sonra, Tanrı'nın gönderdiği kötü ruh ne zaman Saul'un üzerine gelse, Davut liri alıp çalar, Saul rahatlayıp kendine gelirdi. Kötü ruh da ondan uzaklaşırdı.” (I. Samuel, 16: 23). Romanda geçen kötü ruh bahsiyle Tevrat'taki kötü ruhun ortak olması dikkat çekicidir. Zira Neva adlı genç kıza âşık olan Âsım, ona aşkı ilan edebilmek için beste yapar. Ancak Âsım'ın daha önceden köle olarak aldığı ve aslında iyi bir müzisyen olan Cüce de Neva'ya âşık olur. Bu sebeple Cüce, Âsım'ı öldürür ve onun yazdığı besteyi bozup domuz yağı sürerek Neva'nın evinin kapısının altından atar. O geceden sonra her akşam Neva'nın evinde lanetli bir ruh olan Âsım ortaya çıkar. Neva'nın annesi bu “kötü ruh”u kovması için Dâvut'tan yardım ister. Dâvut ise bu dileği geri çevirmeyip Neva'ya dadanan “kötü ruh”u kovmaya çalışır. Dolayısıyla Dâvut'un, Tevrat'ta bahsi geçen Davut Peygamber'in parodisi olduğu anlaşılır. Romanda Dâvut'un başından geçen olayların komik olması parodiyi daha da güçlendirir (Sarı, 2009: 85). Hedef metinde Davut Peygamber'in özellikleri kutsiyetten uzak bir şekilde Dâvut'ta vücut bulur: “Yarı Kıptî olduğundan mıdır, öfkeli ve coşkulu Dâvut, meşhur bir üdî olan Kamber Efendi'yle meşk edip üd çalmayı öğrenmişti.” (Anar, 2018: 25). Tevrat'ta var olan çalgı, *Suskunlar*'da uda çevrilir. Davut Peygamber'in derdine çare bulduğu Kral Saul iken Dâvut'un çare bulduğu kişi ise âşık olduğu Neva'dır. Diğer taraftan Tevrat'ta Tanrı, Saul'u lanetler ancak anlatıda “kötü ruh”u yaratıp Neva'ya musallat eden Cüce adlı müzisyendir. Hedef metinde yaratma gücü Tanrı'ya aitken romanda fâni olan müzisyene aittir. Bahsedilenlerden anlaşılacağı üzere hedef metindeki olay tersine çevrilerek güldürü unsurunun devreye sokulmasıyla bu hadisenin parodisi yapılır. Kutsal metnin yerinden edilemezliği roman düzleminde darbe alır.

Hiz. Davut'un Golyat'ı yenme olayı, kurmaca metinde okura anımsatılarak hedef metnin parodisi yapılır. Romanda Davut, ut çalmayı öğrendikten sonra Topal Kirkor ve Kör Bağdasar ile Muhayyer Hüseyin'in kahvehanesinde sahne alır: “Sadece geceleri üd çalabilen bu sâzende, istikbâl vadeden bir genç olduğu için, heyete kabul edilen Dâvut'tan başkası değildi.” (Anar, 2018: 32-33). Anlatıda kahvehaneden çıktıktan sonra Dâvut ve yanındakiler, Kıptî Âmin ve kardeşleri ile kavga eder. Birbirini taşıyan iki grup, okura Tevrat'ta bahsi geçen olayı hatırlatır.

Tevrat'ta Hz. Davut'un Golyat'ı taş atarak öldürmesi anlatılmaktadır: “Davut Filistli Golyat'ı sapan ve taşla yendi. Elinde kılıç olmaksızın onu yere serdi.” (I. Samuel, 17: 50). Davut Peygamber ile Dâvut karakteri arasında kurulan bu bağ ile hedef metnin parodisi yapılır (Sarı, 2009: 87). Hedef metin ile *Suskunlar* arasındaki fark ise Dâvut'un kimseyi öldürmemesidir. Böylece kutsal metindeki bu olay, tersine çevrilerek roman düzleminde yeniden yaratılır. Yaratma aşamasında ise hedef metinde var olan kutsiyet ortadan kaldırılır. Bunlarla beraber *Suskunlar*'da bahsi geçen iki grup arasındaki kavga, güldürü unsuruyla oluşturularak parodi desteklenir. Buradaki amaç hedef metnin kutsiyetini ortadan kaldırarak onu yeniden yaratabilmektir. Böylece kutsal metin, alenileştirilip deneyime açık hâle gelebilecektir.

*Suskunlar*'da Dâvut ve arkadaşları üzerinden Tevrat'ta Hz. Davut'un yaşadığı bir olayın parodisi yapılır. Romanda Dâvut ve arkadaşları, kavgadan sonra yollarına devam ederken lanetli olarak adlandırılan bir sokağa gelirler. Kirkor ve Bağdasar, bu sokağa asla girmez: “Üç haftadan bu yana, hiçbir âdemoğlu bu sokağa girmez. Girenler de kanûnî Âsım'ın intikam hırsıyla kıvranan hayâletiyile karşılaşır” (Anar, 2018: 38). Ancak ne derlerse desinler Dâvut ikna olmaz: “Yüreğim bana, hemen şimdi bu sokağa girmemi söylüyor. Hayâlet mayâlet de umurumda değil. Şimdi sizlerden ayrılmak zorundayım. Kaderimin bu sokakta olduğunu düşünmeden edemiyorum! Yollarımız burada ayrılacağı için beni affedin!” (Anar, 2018: 40). Bu olay okuru, Tevrat'ta Davut Peygamber'in yaşadıklarına götürür: “Yevuslular Davut'a, ‘Sen buraya giremezsin, körlerle topallar bile seni geri püskürtebilir’ dediler. ‘Davut buraya giremez’ diye düşünüyorlardı.” (II. Samuel, 5: 6). Davut Peygamber'in parodisi olarak yaratılan Dâvut üzerinden olaylar, taklit edilip eğlendirici bir üslupla yazılarak tekrar oluşturulmuştur (Sarı, 2009: 85). Özellikle Tevrat'ta körler ve topallar mevzusunun geçmesi anlatının hedef olarak kutsal metni seçtiğini kanıtlar. Romanda kör ve topal olan Dâvut'un arkadaşlarıdır, Tevrat'ta ise Hz. Dâvut'u engelleyecek onu yenilgiye uğratacak kişiler olarak anlatılır. Romanda Kirkor ve Bağdasar, Davut'a engel olmak isterler ancak başarılı olamazlar. Böylece durum söylencede kalır ve kaynak metin tersine çevrilerek kutsi özelliklerinden uzaklaştırılır. Buradaki gaye hedef metni alenileştirerek olayın gerçekliğini sorgulayıp deneyimleyebilmektir.

### 3.5.2. Hakikat'in Sesi

*Suskunlar*'da Dâvut'un ikizi Eflâtun'un duyduğu bir sesin peşine düşmesi romandaki kutsal parodisini tasavvuf cephesine taşır. Fakat tasavvuf sadece dış çerçevedir. İçerik olarak Tevrat ve İncil'i düşündüren birçok hadise sesin kaynağının bulunmasında rol oynar. Bu ses Tevrat'taki bir olayı anımsatmaktadır. Anlatıya göre sesin ardına düşen Eflâtun, ortadan kaybolmaya başlar. Dâvut ile amcası Hüseyin Efendi, onu bulup eve getirse de Eflâtun ortadan kaybolmaya devam eder. Bu olay üzerine delirdiği düşünülen Eflâtun, yedi sene eve hapsedilir. Ancak yıllar sonra bu sesi tekrar duyduğunda evden çıkıp gider: "Çünkü senelerdir, dedesi, babası ve kardeşi, onun bu odada bulunmasını ve asla dışarı çıkmamasını ister gibiydiler. Ama bir çağrıya cevap vermemek de düpedüz nezaketsizlik olurdu." (Anar, 2018: 82). Eflâtun, sesin evden geldiğini düşünür fakat sesin kaynağını bulamaz ve sesin ardından Galata'ya kadar gider. Eflâtun, çıktığı bu yolculukta karşılaştığı yedi kişiye kendisini çağırıp çağırmadığını sorar ve onlardan sürekli kötü muamele görür. Bu hadise, Tevrat'ta geçen bir olayı anımsatır. Şöyle ki Tanrı, bir gün Samuel tapınakta uyurken ona seslenir. Samuel ise Eli'nin onu çağırdığını zannederek yanına gider: "RAB Samuel'e seslendi. Samuel, 'Buradayım' diye karşılık verdi. Ardından Eli'ye koşup, 'Beni çağırdın, işte buradayım' dedi. Ama Eli, 'Ben çağırmadım, dön yat' diye karşılık verdi." (I. Samuel, 3: 4-5). Samuel birkaç defa daha Eli'ye gittikten sonra onu Tanrı'nın çağırdığını anlar. Yazar, Samuel'in çağrılışını taklit edip yeniden kurar (Sarı, 2009: 88). Ancak hedef metinle olan farklılıklar açıkça görülür. Samuel, çağrının Tanrı'dan geldiğini anlar; Eflâtun ise sesin nereden geldiğini bir süre anlamaz ve insanların kötü muamelesine maruz kalır. Dolayısıyla hedef metinden alınan olay tersine çevrilip yeniden yaratılır. Eflâtun'un başından geçen olayların güldürü unsuruyla oluşturulması ise parodiyi destekler. Hedef olarak kutsal bir metnin seçilmesindeki amaç ise onu alenileştirerek tekrar yaratabilmektir. Zira parodi tekniğiyle kutsal metin değersizleştirilip deneyime açık hâle gelebilecektir.

*Suskunlar*'da Eflâtun'un duyduğu ses sebebiyle yanına gittiği kişiler ise dikkat çekicidir. Bahsi geçen kişiler, İncil'de anlatılan yedi günahı temsil eder: Kıskançlık, kibir, tembellik, açgözlülük, öfke, cimrilik ve zina. Kıskançlık, anlatıda bir bakkal üzerinden anlatılır. Zira bakkal, yan dükkânın işlerinin yolunda gitmesini kıskanarak birçok söz söyler ve en sonunda Eflâtun'u dilenci zannederek kovar. Eflâtun, kibir konusunda atın üstündeki delikanlıya yönelir ancak kendini çok büyük gören genç

efendi, onu bir hışımla karşılar. Tembellik mevzusunda bir dilenciye rastlayan Eflâtun, yıllardır burada yatan adama kendini çağırıp çağırmadığını sorar. Adam, cevap dahi vermez dilencinin çırağı ona gitmesini söyler. Açgözlülük bahsinde Eflâtun, sokakta yürürken lokantada tıka basa yemek yiyen obur bir adamla göz göze gelir. Adama yaklaşan Eflâtun, obur adam tarafından hor görülür ve önüne yemeğin artıkları fırlatılır. Öfkeyle ilgili mevzuda ihtiyar bir adamla kölesi arasında geçenler anlatılır. İhtiyar; kölesine acımaz ve onu sürekli döver, hırsına ve öfkesine yenilerek ona eziyet eder. Eflâtun, bu ihtiyardan da kötü muamele görür. Cimrilikle alakalı olayda kalyondan indirilirken saçılan altınlar ön plandadır. Çünkü altınların sahibi tüccar, borçları olduğu hâlde alacaklılarına ödeme yapmaz ve dökülen altınlardan almaya kalkanı vurdurur. Yardıma gelen Eflâtun, hırsız sanılıp oradan atılır. Zina bahsi ise yeniçeri zabitiyle okurun karşısına çıkar. Evdeki kadınların şuh kahkahalarla yeniçeriye uğurlaması anlatıda yer bulurken Eflâtun aradığını yine bulamaz (Anar, 2018: 86-120). Necmiddin Çokluk, Anar'ın İncil'deki yedi büyük günahı metinlerarasılık bağlamında *Suskunlar*'da kullandığını ifade eder (Çokluk, 2009: 154-156). Oysa romanda, yedi günahın yeniden tasvir edilip mizahi şekilde ele alınmasıyla hedef metnin parodisi yapılmıştır. Bu tekniğin kullanılmasındaki amaç ise kutsal metinde anlatılanları roman düzleminde deneyimleyebilmektir. Böylece hedef metnin gerçekliği hakkında okur şüpheye düşecektir.

### 3.5.3. İnanç Odaklı Parodi

*Suskunlar*'da bir caminin müezzini ve imamından bahsedilerek onlara toplumca atfedilen özelliklerin parodisi yapılır. Anlatının büyük bir kısmında adı geçen Sofuayyaş Mahallesi'nde bir cami vardır. Bahsi geçen Abalıfellâh Câmîisinin müezzini ise altmış yaşlarında biridir ve görevini layıkıyla yerine getirirken bir akşam vakti hataya düşer: "...Ramazan ayının yirmibirinci günü, şerefede akşam ezanını okumayı biraz ağırdan aldığından dolayı, aşağıda açlık başına vuran bütün müptelâsı bir ihtiyar ona, 'Sahurdan beri beklemekten canımıza tak etti bre! Haydi oyalanma da oku artık şu ezanı!' diye bağırınca, o da adama ayıp bir el işareti yapmıştı." (Anar, 2018: 45). Müezzinin bu olaya kadar anlatılan her özelliği iyi niteliklerden oluşurken olayın sonunda bir el hareketiyle bütün iyiliği silinir. Normal olanın tersine çevrilmesiyle genel din adamı algısı kırılarak bu algının parodisi yapılır. Anlatının devam eden kısmında ise aynı camide görevli olan genç bir imam anlatılır:

Pembe yanaklı imam yaşça küçük olsa da, yeni yeni çıkan sakalı istikbâl vaadederek gibiydi. Akıl başta değil de yaşta olduğundan mıdır, genç imam cemaate namazı çok hızlı kıldırırdı. Hattâ bu yüzden biraralar adı “Fırtına İmam”’a bile çıkmıştı. Söylenenler doğruysa bu imam Fâtiha’yı, minarenin şerefesinden bırakılan bir karpuz daha yere düşmeden okuyup bitirebiliyor ve âmin diyebiliyordu. Anlaşılan o ki, bu başarısının sırrı, sadece nefes verirken değil nefes alırken de duâ okuyabilmesindeydi. Ayrıca, yirmi rekatlık tevarih namazını, sabah namazının farzı edâ edildiği süre içinde kıldırabilmektedir. Öyle ki, Allahü Ekber deyip secdeden kalkarken cemaat daha yeni secdeye varmış oluyordu. Elbette, ne de olsa serde gençlik vardı. Horoz dövüşüne olan merakı da, herhâlde henüz genç olmasının getirdiği macera tutkusundan kaynaklanıyordu (Anar, 2018: 45).

Delikanlı imamın özellikleri, toplumda genel kabul görmüş imamlardan uzaktır. Çünkü romanda bahsedilen imam, görevini ve ibadetini harfiyen yerine getirmemektedir. Dolayısıyla anlatıda her şey tersine çevrilerek hedefin parodisi yapılır.

Kurmaca metinde “gidenin ardından su dökme” geleneğinin tersine çevrilmesi dikkat çeker. Veysel Efendi’nin çaldığı beste sonucunda bir genç ölür. Bu sebeple Veysel Efendi’ye zindanın yolu görünür: ““Şu zındığı falakaya yatırın. Sonra da alıp kavasbaşına götürün. Derhal Baba Cafer Zındanı’na atsınlar. Şeriata göre artık kan parası şarttır. Ya ödeyecek ya da İslâm şeriatına göre katledilecektir!”” (Anar, 2018: 56). Romanda, Baba Cafer Zındanı’ndan bahsedilirken ilginç bir noktaya değinilir:

Ezkaza mahpuslardan biri tahliye edilecek olsa, huylunun huylundan dünya durdukça vazgeçemeyeceğini bilen zındancıbaşı, ona hayırdüâ ederek, “Allah güle güle gitmek selâmetle dönmek nasip eylesin” der, mahpus da ona, “Gidip de dönmek var, dönüp de bulmamak var! Haydi! İzzet-ü ikbâl ile!” diye cevap verdikten sonra çıkarken, zındancının biri, selâmetle gidip gelmesi muradıyla arkasından bir kova su dökerdi (Anar, 2018: 58).

Yukarıdaki alıntıda “gidenin ardından su dökme” geleneğinin parodisinin yapıldığı açıktır. Şöyle ki Anadolu kültüründe evden ayrılıp uzağa giden kimselerin ardından aile üyeleri, su döker. Metinde ise hayırsız bir yerden ayrılan mahpusun ardından zındancının su dökmesi, olayın tersine çevrilip geleneğin parodisinin yapıldığını ortaya koyar. Zira su dökme işi hayırlı bir durum için değil aksine hayırsız bir durum için gerçekleştirilir. Romandaki karakterlerin birbirlerinin ardından ironik dileklerde bulunarak su dökmesi dikkat çeker.

### **3.5.4. Dinî Metin Odaklı Parodi**

*Suskunlar*’da, Kur’an-ı Kerim ve Tevrat’ta bahsi geçen Hz. Musa’nın bir Kıptî’yi öldürme hadisesinin tekrar canlandırıldığı görülür. Anlatıda Kalın Musa, evine doğru giderken mahallede bir kalabalığın olduğunu fark eder. Kalın Musa,

Veysel'e kemee almasını yasakladığı hâlde oğlu bu uyarıya aldırmaııp müziğini icra etmektedir. Bu görüntü karşısında Kalın Musa, sinirden deliye döner: ““Seni gidi lâf anlamaz!’ diye bağırdı Kalın Musa, ‘Sana defalarca dedim bu evde kemee alınmayacak diye!’. Şiddetli bir tokat yediği hâlde sol yanağı kızarmayan Veysel Efendi bir öksürük nöbetine tutuldu.” (Anar, 2018: 21). Kalın Musa, oğlu Veysel’e ikinci tokadı atacakken torunu Dâvut araya girer ve dedesinin elini tutar. Bu duruma içerleyen dede ile torun arasında küfürleşme faslı başlar. Dâvut, o anda şöyle bir tepki verir: ““Utan şu hâlimden dede! Tıpkı Kıptî bir kadın gibi küfrediyorsun!”” (Anar, 2018: 22). Buraya kadar bahsedilenlerden hareketle okur, Tevrat’ta geçen bir olayı anımsar. Tevrat’a göre Hz. Musa, Mısırlı Kıptî bir genci tokat atarak öldürür:

Musa büyüdükten sonra bir gün soydaşlarının yanına gitti. Yaptıkları ağır işleri seyrederken bir Mısırlı’nın bir İbrani’yi dövdiğünü gördü. Çevresine göz gezdirdi; kimse olmadığını anlayınca, Mısırlı’yı öldürüp kuma gizledi. Ertesi gün gittiğinde, iki İbrani’nin kavga ettiğini gördü. Haksız olana, “Niçin kardeşini dövüyorsun?” diye sordu. Adam, “Kim seni başımıza yönetici ve yargıç atadı?” diye yanıtladı, “Mısırlı’yı öldürdüğün gibi beni de mi öldürmek istiyorsun?” O zaman Musa korkarak, “Bu iş ortaya çıkmış!” diye düşündü (Mısır’dan Çıkış, 2: 11-14).

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı üzere Tevrat’ta geçen olaylar, eğlendirici bir hâlde taklit edilerek oluşturulmuştur (Sarı, 2009: 82). Ancak burada taklitten öte hedef metnin parodisinin yapıldığı görülür. Romanda Kalın Musa, Hz. Musa’nın yaptığı gibi birini öldürmez. Aksine kendi kanından olan oğluna küfür edip onu döver. Karakter olarak ise bir peygamberin aksine Kalın Musa; cimri, küfürbaz, bencil, acımasız, namazdan kaçan biridir. Hatta Kalın Musa, oğlu Veysel’e tokat atsa dahi başarısız olur ve torunundan gördüğü muamele sebebiyle gülünç hâlde düşer. Bahsi geçen durumlar sebebiyle hedef metindeki kutsiyet ve ciddiyet ortadan kaldırılıp olay tersine çevrilir.

Hz. Musa’nın yaşadığı olay Kur’an-ı Kerim’de de geçmektedir:

Mûsâ yetişip olgunlaşınca, ona hikmet ve ilim verdik. İşte güzel davrananları biz böyle ödüllendiririz. Mûsâ, ahalisinin farkedemeyeceği bir vakitte şehre girdi. Orada, biri kendi halkından, diğeri düşmanı olan taraftan iki adamın birbirleriyle kavga ettiğini gördü. Kendi halkından olan kişi, düşman taraftan olana karşı ondan yardım istedi. Bunun üzerine Mûsâ ötekine bir yumruk vurup ölümüne sebep oldu... (Kasas, 28: 14-15).

Dolayısıyla hem Tevrat’ın hem de Kur’an’ın hedef metin olarak seçildiği ve kutsal özelliklerinin ortadan kaldırılarak alenileştirildikleri anlaşılır. Buradaki asıl

gaye hedef metnin gerçekliği hakkında eleştirel düşünmeyi deneyimlemektir. Ancak bu deneyim sonrasında verilecek karar yine okura bırakılmış gibidir.

*Suskunlar*'da, Kalın Musa ve Hızır Paşa üzerinden Kur'an-ı Kerim'de geçen Hz. Musa ile Hızır (a.s.) arasındaki olay okura hatırlatılır. Musa Peygamber ve Hızır (a.s.)'ın romandaki karakterlerle isim ortaklığının olması, Kalın Musa'nın Hz. Musa gibi sert ve sinirli bir yapıda olması bu benzerliği doğurur. Romanın birçok yerinde komik durumların başrolü olan Kalın Musa, Hızır Efendi'nin mehteran takımında yer almaktadır: "Torunları Dâvut ile Eflâtun'un dünyaya gelmesinden önce yani Muhteşem Neyzen Bâtın Efendimiz'in mahdumu Zâhir'in Konstantiniye'ye geleceğinin Yedikule Kâhini'ne malûm olmadığı senelerde Kalın Musa, Hızır Paşa'nın dokuz katlı Mehter takımında kös tokmaklamaktaydı." (Anar, 2018: 22). Hızır Paşa ile Kalın Musa'nın arasındaki statü farkı okuru, Kur'an-ı Kerim'de Musa Peygamber ile Hızır Aleyhisselam arasında geçen olaya götürür (Sarı, 2009: 52). Musa Peygamber, Hızır (a.s.)'dan ilim öğrenmek için ona tabi olmak ister. Ancak Hızır (a.s.), ona bu yolculukta olanlar karşısında sabırlı olamayacağını söyler. Musa Peygamber ise sabırlı olup hiçbir durumu sorgulamayacağını söylese de bunu başaramaz. Yolculukta birçok olaydan sonra Hızır (a.s.), Musa Peygamber'in yanında birini öldürür: "Yine yola koyuldular. Nihayet bir erkek çocuğa rastladıklarında, o kul hemen onu öldürdü. Mûsâ dedi ki: 'Mâsum bir insanı, bir cana karşılık olmaksızın katlettin ha! Gerçekten sen fena bir şey yaptın!'" (Kehf, 18: 74). Hedef metnin tersine *Suskunlar*'da olaylar farklı gelişir. Kalın Musa'nın oğlu Veysel Efendi, çaldığı besteden ötürü Paşa Hazretlerinin yeğeninin ölümüne sebep olur. Bahsi geçen yeğen, kara sevdaya tutulmuştur ve gencin neşe bulması amacıyla Veysel Efendi, Paşa konağına çağrılır. Fakat Paşa Hazretleri, Veysel Efendi'den en sevdiği besteyi çalmasını istediğinde işler tersine döner ve Veysel Efendi, en acıklı besteyi çalmaya başlar. Zaten kara sevdadan bitap düşen genç, bu besteyle kendinden geçip can çekişmeye başlar. Hedef metinde Hızır (a.s.), birini öldürürken anlatıda Hızır Paşa'nın yeğeni, çalınan beste yüzünden ölüverir. Kalın Musa, melankolik besteyi çalmaması için oğlunu durdurmaya çalışır ama başarılı olamaz. Musa Peygamber gibi Kalın Musa da gencin ölümüne üzülür ve oğluna kızar lakin onu buna iten alacağı paradan olma korkusudur. Dolayısıyla Hızır Paşa ve Kalın Musa'ya verilen özellikler üzerinden hedef metnin değiştirilip tekrar yaratılmasıyla parodisi yapılır. Olay vuku bulurken Kalın Musa'nın oğluna engel olmak için çabalaması

güldürü unsurunu ön plana çıkarır. Diğer örneklerde olduğu gibi kutsalın parodi tekniğiyle değersizleştirilmesi söz konusudur.

İncil’de günahkârların tövbe etme bahsi, *Suskunlar*’da okuyucuya hatırlatılır. Konstantiniye’den uzakta bir derviş, dağın tepesinde içindeki kinle yoluna gidebilmek için bir aralık aramaktadır. Bahsedilen derviş, çok eskiden kendi gibi Mevlevî dervişi arkadaşıyla Firavun adlı birinden işkence görür ve bunu unutamadığından intikamını almak amacıyla yola çıkıp Konstantiniye’ye varır. Mevlevîhâne’de eski arkadaşıyla karşılaşır ve aralarında işbu olay üzerine bir konuşma gerçekleşir. Dervişi’nin arkadaşı Neyzen İbrahim Dede, Firavun adlı adamın tövbe edip imana geldiğini söyler. Hatta az önce cenazesi olan Galata Mevlevîhânesi’nin şeyhî Nuvârîf Bursevî Efendi’nin eskiden Firavun’un ta kendisi olduğunu dile getirir (Anar, 2018: 126-137). Bu durum okuru, İncil’de anlatılan bir olaya götürür. Zira Anar’ın olayı kurduğu temel, günahkârın tövbe edip doğru yolu bulma meselesidir. Bu sebeple İncil’de Saul adlı bir gencin işkence şefiyken Hz. İsa ile karşılaştıktan sonra yanlış yolu terk ederek dini anlatan önemli isimlerden biri olur: “Havralarda İsa’nın Tanrı’nın Oğlu olduğunu hemen duyurmaya başladı. Onu duyanların hepsi şaşkına döndü. ‘Yeruşalim’de bu adı ananları kırıp geçiren adam bu değil mi? ...” (Elçilerin İşleri, 9: 20-21). Böylece Anar, romanda dönüştürdüğü hedef metnin parodisini yapar (Sarı, 2009: 111). Anlatıda, hedef seçilen metnin kutsallığı ortadan kaldırılıp olayın kurmaca metinde tekrar yaratılmasıyla parodi gerçekleşir.

Romanın ilerleyen kısmında Tanrı’nın müziğin makamlarını yaratma sahnesi öne çıkar. Şöyle ki bu yaratış, Tevrat’ta bahsi geçen evrenin yaratılma meselesinin parodisi görevindedir. Anar, hedef metne en yakın parodi örneğini sunar (Sarı, 2009: 92). Tevrat’ta yaratılışın ilk günü şu şekilde 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 (Yaratılış, 1: 1-5).

*Suskunlar*’da ilk gün şöyle anlatılır: “Başlangıçta sükût var 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.” (Anar, 2018: 137).

Tevrat'ta ikinci gün şu şekilde geçmektedir: “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.” (Yaratılış, 1: 6-8).

Romanda ikinci gün şöyle geçer: “Ve Yaradan Dügâh makamında terennüm etti. Ve suların ortasında azîm bir kubbe peydâ 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.” (Anar, 2018: 137).

Tevrat'ta üçüncü gün şöyle anlatılır:

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 üretsın” 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 (Yaratılış, 1: 9-13).

*Suskunlar*'da üçüncü gün şu şekilde tasvir edilir: “Ve Yaradan Segâh makamında terennüm etti. Nağme çöllerde ve enginlerde yankılanıp geri döndü. Ve Yaradan bu Segâh nağmenin güzel olduğunu gördü. Ve terennüme devam etti. Nağme ile mest olan toprak, ot ve tohum veren sebze ve meyve veren ağaçlar hâsıl etti. Ve akşam oldu ve sabah oldu, üçüncü gün.” (Anar, 2018: 138).

Tevrat'ta dördüncü gün şu şekilde geçer:

Tanrı şöyle buyurdu: “Gökkubbede gündüzü geceden ayıracak, yeryüzünü aydınlatacak ışıklar olsun. Belirtileri, mevsimleri, günleri, yılları göstereyin.” Ve öyle oldu. Tanrı büyüğü gündüze, küçüğü geceye egemen olacak iki büyük ışığı ve yıldızları yarattı. Yeryüzünü aydınlatmak için onları gökkubbeye yerleştirdi. Tanrı bunun iyi olduğunu gördü. Akşam oldu, sabah oldu ve dördüncü gün oluştu (Yaratılış, 1: 14-19).

Romanda dördüncü gün şöyle anlatılır:

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 (Anar, 2018: 138).

Tevrat'ta beşinci gün şöyle anlatılır:

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 (Yaratılış, 1: 20-23).

*Suskunlar*’da beşinci gün şöyle tasvir edilir: “Ve Yaradan Pençgâh makamında terennüm etti. Ve bu nağme, envai 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.” (Anar, 2018: 138).

Tevrat’ta altıncı gün şu şekilde geçer:

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 (Yaratılış, 1: 24-31).

Romanda altıncı gün şöyle anlatılır:

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 ilân edip mübârek kıldığı İnsan’ın sesiydi bu. Yaradan bu sesin pek o kadar çirkin olmadığını gördü. Ve akşam oldu ve sabah oldu, altıncı gün (Anar, 2018: 138).

Tevrat’ta yedinci gün şu şekilde tasvir edilir: “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.” (Yaratılış, 2: 1-3).

*Suskunlar*’da yedinci gün şöyle anlatılır:

Ve Yaradan Heftgâh makamında es eyleyip sustu. Çünkü sesini Yer ile Gök arasındakilere işte böyle duyurmuştu. Ve Yaradan, yedinci gün mübârek kılıp takdis 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 (Anar, 2018: 138).

Yukarıdaki bölümden anlaşılacağı üzere hedef metin, kurmaca metinde musiki terimleriyle tekrar oluşturulmuştur. Kaynak metindeki söyleyiş tarzı iki metnin benzerliğini ortaya koyar. Lakin romanda hedef seçilen metnin kutsallığından uzaklaştırıldığı diğer örneklerdeki gibi oldukça açıktır.

Yukarıda yaratılışın yedinci günüyle ilgili yapılan alıntının *Suskunlar*'da ayrıca kullanıldığı görülür. Tevrat'ın "Yaratılış" bölümünün devamında ilk insan Hz. Âdem'e yer verilmektedir. *Suskunlar*'daki yaşam solluğu ile bu bahis bağlantılıdır. Zira okur, *Suskunlar*'da insanın yaratılışıyla karşılaşır ve anlatılan kısmın Tevrat'a ait olduğunun farkına varır (Karaca, 2009: 204). Romana bakıldığında bu bahis daha açıklayıcı olacaktır: "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." (Anar, 2018: 138-139). Buradan hareketle anlatıda hedef metin olarak Tevrat'ın seçildiği açıkça görülür: "RAB Tanrı Âdem'i topraktan yarattı ve burnuna yaşam solğunu üfledi. Böylece Âdem yaşayan varlık oldu." (Yaratılış, 2: 7). Romanın odak noktası olan "makamı gizli nağme" burada daha da öne çıkar. Anlatı, gizli nağme üzerine kurulmuştur; iyi ve kötünün mücadelesini ele alır. Düşmanlığın sebebi ise Muhteşem Neyzen Bâtın'ın üflediği hayat nefesine nail olabilmektir (Sarı, 2009: 92-93). Allah'ın hayat nefesini üfleme bahsi Kur'an-ı Kerim'de de geçmektedir: "Sonra ona düzgün bir şekil vermiş ve ruhundan ona üflemiş; sizi kulak göz ve gönüllerle donatmıştır. Ne kadar da az şükrediyorsunuz!" (Secde, 32: 9). Hedef metinlerde yer alan Tanrı, *Suskunlar*'da Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri ile karşılanır. Böylece nefes yani ruh üfleyen Muhteşem Neyzen Bâtın, tanrılaştırılarak hedef metnin parodisi yapılır. Fakat diğer taraftan Neyzen Bâtın'ın bir insan gibi handa kalması, ona zarar verecek insanlardan kaçması ironiktir.

Yaratılış bölümünün ardından ilk insanın Cennet'ten kovulma bahsi de romanda yer alır: "Ancak adam ve onun sol kaburga kemiğı, meyveyi ısırıp yasağı çiğneyince, kendilerini diri kılan bu nağmeyi unuttular ve Aden'den kovuldular." (Anar, 2018: 139). Âdem ile Havva'nın Cennet'ten kovulma bahsi Tevrat'ta anlatılmaktadır. Hz. Âdem ve Hz. Havva, Tanrı'nın yasak kıldığı ağacın meyvesinden yerler: "Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik

kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı.” (Yaratılış, 3: 6-7). Bu olay üzerine Tanrı, ikisini de cezalandırır: “Böylece RAB Tanrı, yaratılmış olduğu toprağı işlemek üzere Âdem’i Aden bahçesinden çıkardı. Onu kovdu.” (Yaratılış, 3: 23-24). *Suskunlar*’da ise yasaklananın ne olduğu belli değildir, ancak daha sonra bu gizem açıklığa kavuşur: “Ne var ki, her şeyi bilmek için, belki hiçbir şey bilmemek gerektiğinden, âdemoğullarından bazıları, bildikleri her şeyi unutmaya hayatlarına adadı. Çünkü onlara göre, ancak hiçbir şey bilmeyen bir mâsum, gördüğü anda O’nu tanıyabilirdi.” (Anar, 2018: 139). Yukarıda bahsedilenlerden açıkça anlaşıldığı gibi Anar, Tevrat’ı metinlerarasılık yöntemiyle *Suskunlar*’da kullanır (Karaca, 2009: 204). Parodinin burada hakikat algısına koşulsuz itaati sorgulamayı olanaklı hâle getirmeye çalışmak üzere işlevselleştirildiği görülür.

Hız. Âdem ve Hız. Havva ile ilgili olaylar Kur’an-ı Kerim’de de yer almaktadır: “Derken, şeytan diyerek onun kafasını karıştırdı: ‘Ey Âdem! Sana sonsuzluk ağacının ve son bulmayacak bir hükümlanlığın yolunu göstereyim mi?’” (Tâhâ, 20: 120). Şeytan tarafından kandırılan Hız. Âdem, iyilik ve kötülüğü öğrenir. Sonsuzluk ağacı olarak anlatılan ise “bilmek”le alakalıdır. Hız. Âdem, bildiklerini dile getirmediği için ölümsüzken yani suskunken iyi ve kötü bilgisine ulaşır: “Ve Âdem’e bütün isimleri öğretti.” (Bakara, 2: 31). *Suskunlar*’ın temelini oluşturan gizli nağme ile bilgi eş tutulmuştur. Anar, ruh üfleme meselesini nağmeye benzetip eğlenme unsurunu devreye sokarak eserinde işler (Sarı, 2009: 64). Ancak anlatı, parodi açısından da incelenebilir. Romanda, Tevrat ve Kur’an-ı Kerim kullanılsa da bu bir kurmaca metin düzleminde gerçekleştirilir. Ayrıca metinde Tanrı yerine gösterilen, ilk insan olarak seçilen kişinin hiçbir kutsiyeti yoktur. Aksine kutsal metinlerde var olan kutsiyet ortadan kaldırılır.

*Suskunlar*’da Tanrı’yı simgeleyen Muhteşem Neyzen Bâtın hakkında verilen bilgi yukarıda bahsi geçen olay için aydınlatıcı olacaktır: “Kusursuzluk, Muhteşem Neyzen Bâtın’a mahsustur.” (Anar, 2018: 140). Kur’an-ı Kerim’e bakıldığında Tanrı’nın özellikleri açıkça görülür: “O, Evveldir, Âhirdir, Zâhirdir, Bâtındır. O, her şeyi bilendir.” (Hadîd, 57: 3). İncil’de ise Tanrı: “Onun için, gökteki Babanız nasıl kusursuz ise, siz de kusursuz olun!” sözleriyle anlatılır (Matta, 5: 48). Romanda var olan Muhteşem Neyzen Bâtın karakterinin, Tanrı’nın yukarıda bahsi geçen özellikleriyle donatılması parodiye işarettir. Anlatıda, yaratıcı konumunda Tanrı’yı

simgeleyen bir karakterin yer alması dikkat çekicidir. Anar, metinde Neyzen Bâtın'ın kutsi özelliklerini okura verebilmek için onun görünmezlik ve mucize yaratma gücüne yer verir. Fakat roman karakterine atfedilen özellikler üzerinden hedef metnin kutsiyetinin ortadan kaldırıldığı görülür.

İncil'de yer alan Tanrı ve Oğul anlayışının işlendiği *Suskunlar*'ın Segâh bölümünde Yedikule Kâhini ortaya çıkar. Yedikule Kâhini, yıldızları izleyip kehanette bulunarak hayatını geçirmektedir. Ancak umulmadık bir olay gerçekleşir ve kâhinin eşeği ortadan kaybolur. Daha sonra kâhinin ettiği duaların sonucunda eşek eve döner fakat yalnız değildir: “Dördüncü günün sabahı eşek, arkasında yedi kör, adamdan oluşan bir kabileyle geri geldi. En öndeki kör eşeğin kuyruğuna, diğerleri de tek sıra hâlinde birbirlerinin omuzlarına tutunmuş kâhinin evine doğru gelmekteydiler.” (Anar, 2018: 162). Bahsi geçen yedi adam da kâhindir: “Kâhire Kâhini Bilâl, Urfa Kâhini Heybet, Basra Kâhini Abbas, Hicâz Kâhini Mesût, Trablus Kâhini Zeynel, Kazan Kâhini Selahaddin ve Bağdat Kâhini Munkasım idiler.” (Anar, 2018: 162). Bu kâhinler, göklerde hakikati gördükleri için kör olurlar: “Çünkü tek bizler, Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri'nin oğlu Zâhir Efendimiz'in, yarından tezi yok Konstantiniye şehrinde tecessüm edip palas pandıras boy göstereceğini müjdeleyen, o Zühre'den bile parlak yıldızı gördük.” (Anar, 2018: 163). Romanın devamında Yedikule Kâhini'ni gökteki o yıldızla bakmaması için uyarırlar. Zira ondan kendileri için kılavuzluk etmesini isterler. Böylece yedi kör kâhin, Zâhir'e gidip secde edecektir. Yukarıda bahsi geçtiği üzere Muhteşem Neyzen Bâtın, Tanrı rolündedir ancak bu sefer Zâhir adlı oğlu da romanda yer alır. Tanrı ve oğul durumu sebebiyle Anar'ın, İncil'de yer alan Hz. İsa'nın paradisini yaptığı açıktır (Sarı, 2009: 99). İncil'e bakıldığında bu durum daha anlaşılır olacaktır: “...Bu (İsa), gerçekten Tanrı'nın Oğluydu!” dediler.” (Matta, 27: 54). *Suskunlar*'da yedi kör kâhinin Zâhir'i müjdelemeleri, İncil'de Hz. İsa'nın ortaya çıkışıyla 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.’” (Matta, 2: 1-2). Hedef metinden hareketle yaratılan anlatımın bu kısmı dikkate değerdir. Çünkü Yedikule Kâhini, hazırlık yaparken zamana dair bilgi verilir: “Yedikule Kâhini ise elinde usturlab olduğu hâlde, taraçasında gökyüzünü rasat

etmekteydi. Derken birinci horoz ve ardından da ikinci, nihâyet üçüncü horoz da öttü.” (Anar, 2018: 165). Bu bilginin İncil’deki açılımı şöyledir:

Petrus aşağıda, avludayken, başkâhinin hizmetçi kızlarından biri geldi. Isınmakta olan Petrus’u görünce onu dikkatle süzüp, “Sen de Nasıralı İsa’yla birlikteydin” dedi. Petrus ise bunu inkâr ederek, “Senin neden söz ettiğini bilmiyorum, anlamıyorum” dedi ve dışarıya, dış kapının önüne çıktı. Bu arada horoz öttü. Hizmetçi kız Petrus’u görünce çevrede duranlara yine, “Bu adam onlardan biri” demeye başladı. Petrus tekrar inkâr etti. Çevrede duranlar az sonra Petrus’a yine, “Gerçekten onlardansın; sen de Celileli’sin” dediler. Petrus kendine lanet okuyup ant içerek, “Sözünü ettiğiniz o adamı tanımıyorum” dedi. Tam o anda horoz ikinci kez öttü. Petrus, İsa’nın kendisine, “Horoz iki kez ötmeden beni üç kez inkâr edeceksin” dediğini hatırladı ve hüngür hüngür ağlamaya başladı (Markos, 14: 66-72).

Hedef metinde bulunan “horozun ötmesi” *Suskunlar*’da da kullanılır. Yazar, bu yöntemle metnin parodisini yapar (Sarı, 2009: 100). Anlatının devamında İncil’in hedef seçilmesine ek olarak eğlendirme unsurunun devreye sokulması ön plandadır. Kutsal metne ait yukarıdaki bölümünün roman düzleminde yeniden yaratılmasıyla aleniştirildiği görülür. Böylece hedef metnin kutsallığı ortadan kaldırılır.

*Suskunlar*’da Zâhir’in geleceğini müjdeleyen yedi yıldız hakkındaki verilen bilginin İncil ile bağlantısının olması dikkat çekicidir: “Zuhâl ve Müşterî arasındaki açı dikkate alınır, işte bu yıldız Bâtın’ın oğlu Zâhir’den başkasını simgeliyor olamazdı. Çalgı’nın diğer yedi yıldızı ise, Ay ‘zahih’ devresinde olduğuna göre, Konstantiniye’deki, musikî konusunda birer deryâ, birer üstât, birer dehâ olan yedi kişiyi işâret etmekteydi.” (Anar, 2018: 165-166). İncil’de yedi yıldızın anlatımı ise şöyledir: “Sağ elimde gördüğün yedi yıldızla yedi altın kandilliğin sırrına gelince, yedi yıldız yedi kilisenin melekleri, yedi kandillikse yedi kilisedir.” (Vahiy, 1: 20). Musiki üzerinden anlatılan bu olayın kurmaca olması ve kehanetin eşeğin kuyruğuna tutunup gelenler tarafından anlatılması güldürü unsurunu devreye sokar. Böylece hedef metinde yer alan kutsal bir olayın, kurmaca metinde kutsallığından uzaklaştırılarak musikiyle yeniden düzenlenişi ön plana çıkar. Burada asıl amaç hedef metnin gerçekliğini, öznel bir çerçeveye kurmaca metin düzleminde deneyimleyebilmektir.

Romanda Hz. İsa’nın doğumu ve şehre gelişinden hareketle İncil’le bağ kurulur. Anlatıya göre Çemberlitaş Hamamı’nda üstü başı kir pas içinde biri görülür. Zâhir, kapıyı yumruklarken hamamın hademesi onu kovmayı düşünür ama bundan vazgeçer: “...mundar adam uzun ve pis tırnaklı eliyle kesesinden beş akçe alıp hademeye uzattı ve böylece sernöbet hamamın kapısını ardına kadar açtı.” (Anar,

2018: 167). İşinin erbabı Yahya adlı tellak, Zâhir'i temizlemeye başlar. Yukarıda bahsedilenlere ek olarak Zâhir'in şehirde birden belirmesi Hz. İsa ile olan benzerliğini ortaya çıkarır. Koku meselesinde ise kutsal metin daha açıklayıcı olacaktır: "Onlar oradayken, Meryem'in doğurma vakti geldi ve ilk oğlunu doğurdu. Onu kundağa sarıp bir yemliğe yatırdı. Çünkü handa yer yoktu." (Luka, 2: 6-7). Yemlikte yatması sebebiyle Hz. İsa'nın kokması muhtemeldir. Bu sebeple Zâhir'den pis kokuların gelmesiyle bu durum bağdaştırılabilir (Sarı, 2009: 101). Anlatıda Hz. İsa, Zâhir ile simgelenirken ona atfedilen özellikler kutsallığı ortadan kaldırır. Zira Hz. İsa'nın aksine Zâhir, pis tırnaklı ellere sahip mundar biri olarak gösterilir. Hz. İsa'nın, doğduğu yerden ötürü pis kokması normalken Zâhir'in koskoca bir adam olarak pis kokması abestir. Ayrıca Zâhir'in döneme uygun olarak çizilmesi de komik etki yaratır. Bu sebeplerden ötürü romanda olaylar tersine çevrilip anlatı yeniden kurulmuştur.

*Suskunlar*'da Zâhir'i yıkayan kişinin Yahya adlı bir tellağın olması tesadüfi değildir. İncil'de Hz. İsa'yı vaftiz eden kişi Yahya'dır: "Bu sırada İsa, Yahya tarafından vaftiz edilmek üzere Celile'den Şeria Irmağı'na, Yahya'nın yanına geldi." (Matta, 3: 13). Anar, Zâhir'in hamamda tellak Yahya tarafından yıkanmasıyla Hz. İsa'nın vaftiz edilmesi arasında benzerlik kurar (Sarı, 2009: 101). Ancak burada Zâhir'in ve tellak Yahya'nın hiçbir kutsi özellik taşıması ön plandadır. Yukarıda belirtildiği gibi mundar, pis adam olarak görünen Zâhir, işinin ehli sıradan bir tellak tarafından yıkanır. Metin tersine çevrilen olayların, anlatılan döneme uyarlanmasıyla okurun karşısına çıkarılır. Böylece hedef metin kutsal özelliklerinden uzaklaştırılır.

Anlatıya göre Zâhir, hamama girdiği sırada kubbede kanat çırpan bir güvercin görünür. Zâhir'in, Hz. İsa'yı sembol ettiği düşünülürse hedef olarak İncil'e yönelmek daha uygun olacaktır: "İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı'nın Ruhu'nun güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü." (Matta, 3: 16). Dolayısıyla Hz. İsa ve Zâhir arasında parodik bir bağ kurulur (Çokluk, 2009: 158). Romanda Zâhir, Hz. İsa'nın özelliklerinin aksine bir şekilde resmedilmiştir. Çünkü okurun karşısına çıkan Zâhir, inançla ilgili farklı görüşleri olan biridir. Bunların dışında güvercinin mekân açısından Türk kültürüne has bir hamamda görülmesi parodiyi daha net kılar.

*Suskunlar*'da Zâhir'in yaşadıkları üzerinden Hz. İsa ile Şeytan arasında geçen bir olayın hedef seçildiği görülür. Anlatıya göre yıkandıktan sonra hamamın

soğukluk kısmına geçen Zâhir, iki genç softanın fıkıh ilmi hakkında konuşmasına şahit olur. Onların muhabbetine dâhil olan Zâhir, savunduğu fikirler sebebiyle dine küfrettiği düşünülerek kadının karşısına çıkarılır. Dönemin kadısının ona yönelttiği soruların hepsini Zâhir cevaplar: “Zâhir duvardaki sarkaçlı saate baktı. Tam kırk dakika geçmiş, kendisine sorulan üç soruya da doğru cevap vermişti. Söylenecek başka bir şey yoktu” (Anar, 2018: 171-172). Okur, bu olaydan ötürü Şeytan’ın Hz. İsa’ya sorduğu sorulara yönelir (Sarı, 2009: 102). İncil’de Şeytan tarafından denenен Hz. İsa ona galip gelir: “Kutsal Ruh’la dolu olarak Şeria Irmağı’ndan dönen İsa, Ruh’un yönlendirmesiyle çölde dolaştırılarak kırk gün İblis tarafından denendi.” (Luka, 4: 1-1). Zâhir’in Hz. İsa ile olan benzerliği romanın birçok bölümünde parodi ile açığa çıkmaya devam eder. Hz. İsa, Tanrı’nın gönderdiği Şeytan tarafından kandırılmaya çalışılır fakat İblis başarısız olur. Kurmaca metinde ise dönemin kadısı Şeytan rolündedir. Kutsal metinde yer alan olay, romanda kutsi özellikler ortadan kaldırılarak tekrar yaratılır. Böylece roman düzleminde hedef metnin gerçekliği denir.

*Suskunlar*’da Zâhir’in mahkemeden çıktıktan sonra şarkı söylemeye başlaması ve ardına on iki musikişinasın takılması İncil’de Hz. İsa’nın seçtiği on iki havariyi anımsatır (Sarı, 2009: 102). İncil’de bahsi geçen olay şu şekilde gerçekleşir: “Gün doğunca öğrencilerini yanına çağırdı ve onların arasından elçi diye adlandırdığı şu on kişiyi seçti: Petrus adını verdiği Simun, onun kardeşi Andreas, Yakup, Yuhanna, Filipus, Bartalmay, Matta, Tomas, Alfay oğlu Yakup, Yurtsever diye tanınan Simun, Yakup oğlu Yahuda ve İsa’ya ihanet eden Yahuda İskariot.” (Luka, 6: 13-16). Hedef metnin parodisi Zâhir’in peşine takılan on iki musikişinas ile yapılır. Hedef metinde elçi olarak seçilen kişilerin yerine müzikle meşk eyleyen kişiler okura sunulur. Ayrıca Zâhir, bahsi geçen musikişinasları kendi seçmez. Olayın tersine çevrilmesi ve şarkı söyleyen Zâhir’e çevreden verilen tepkilerle güldürü unsurunun devreye girdiği görülür: “Şadırvanda aptest alanlardan bir adam, takunyesinin bir tekini Zâhir’e doğru fırlatırken çevredekiler, ‘İmânsız! Zındık! Kitapsız!’ diye söylenmeye, hattâ haykırmaya bile başlamışlardı.” (Anar, 2018: 175). Parodiyi güçlendiren bu kısım dikkat çekicidir. Çünkü Hz. İsa’nın Kudüs’te taşlanmasıyla romanda Zâhir’e takunya fırlatılma meselesi bağlantılıdır (Sarı, 2009: 104). İncil’de bu olay şu şekilde geçer: “Yahudi yetkililer O’nu taşlamak için yerden yine taş aldılar. İsa onlara, ‘Size Baba’dan kaynaklanan birçok iyi işler gösterdim’ dedi. ‘Bu işlerden hangisi için beni

taşıyorsunuz?’ Şöyle yanıt verdiler: ‘Seni iyi işlerden ötürü değil, küfrettiğin için taşıyoruz. İnsan olduğun halde Tanrı olduğunu ileri sürüyorsun.’” (Yuhanna, 10: 31-33). Kurmaca anlatıda, hedef seçilen kaynağın ciddiyeti bozularak metin eğlendirici bir hâlde tekrar oluşturulur. Böylece hedef metnin kutsiyeti ortadan kaldırılır.

*Suskunlar*’da Zâhir üzerinden, İncil’de Hz. İsa ile Şeytan arasında geçen diyalog metinle bağdaştırılır. Anlatıya göre Zâhir, şarkısını okumaya devam eder: “Bu şekilde şarkı söylerken Zâhir’in amacı neydi, neyi haber veriyordu, insanları neye çağırıyordu, ahâli için bu, yeterince açık değildi.” (Anar, 2018: 174). İnsanlar, Zâhir’le alay edip ona gülerken o, herkese seslenir: “Zâhir kalabalığa, ‘Size neyi haber verdiğimi ve sizi neye dâvet ettiğimi bilin! Kulağı olan işitsin’” (Anar, 2018: 174). Zâhir’in etrafını yedi kâhin sarar ve ona Muhteşem Neyzen Bâtın’ın oğlu olup olmadığını sorar: “O ise, ‘Evet!’ der demez, körlerin hepsi yere kapanarak ona secde etti.” (Anar, 2018: 174). Kâhinler ortadan kaybolduktan sonra kalabalıktan biri Zâhir’e seslenir: “‘Mâdem ki mübârek birisin, taşı ekmek yap da görelim!’ diye bağırdı.” (Anar, 2018: 174). Taşı ekmek yapma olayı İncil’de geçmektedir: “Bunun üzerine İblis O’na, ‘Tanrı’nın Oğlu’ysan, şu taşa söyle ekmek olsun’ dedi.” (Luka, 4: 3). İncil ile *Suskunlar* arasında benzerlik olduğu açıkça görülür (Karaca, 2008: 105). Kaynak metnin roman düzleminde tersine çevrilerek tekrar yaratılması dikkate değerdir. Zira bu yolla hedef metin; kutsallığından uzaklaştırılır, alelade hâle getirilir.

Metinde Zâhir karakteriyle Lazar ile Hz. İsa bahsinin tekrar kurgulandığı dikkat çeker. İbrahim Dede, müritlerinden Kulekapısı’na giden yoldaki bir evin selamlanmasını ister. Konuşmasına devam eden İbrahim Dede, yatsı vaktinden güneş doğuncaya kadar devam eden bir musikinin evden duyulduğunu söyler. Bu gizemi bir türlü çözemeyince ortama bir sessizlik çöker ancak Zâhir, bu sessizliği bozar: “Sessizlik biraz uzayınca, ‘O evdeki gerçeği size vereceğim,’ der demez, dedeler ve Dâvut afalladılar.” (Anar, 2018:212). İdris Dede, Yusuf Dede ve Dâvut, Zâhir’in peşine takılarak o eve giderler. Eve vardıklarında onları şaşırtacak bir olay gerçekleşir: “Zâhir neden sonra bağırdı: ‘Lazar! Buraya gel!’ Sesi yankılandıktan sonra emrine şunu da ekledi: ‘Buraya gerçeği de getir!’ Çok geçmemişti ki, evden bir patırtı, ardından da Rafael’in feryâtları duyuldu.” (Anar, 2018: 213). Bu çağrının ardından Rafael’in uzun süredir üzerinde deneyler yaptığı Lazar; kanlı, canlı bir insan olarak kolunun altında bir tomar kağıtla evden dışarı çıkar. Bu kağıtlarda ise İskender Perevelli’ye ait bir eser vardır. Yukarıda bahsi geçen olay okuru, Hz.

İsa'nın İncil'de çok sevdiği biri olan Lazar'ı diriltmesine götürür: “Bunları söyledikten sonra yüksek sesle, ‘Lazar, dışarı çık!’ diye bağırdı. Ölü, elleri ayakları sargılarla bağlı, yüzü peşkirle sarılmış olarak dışarı çıktı. İsa oradakilere, ‘Onu çözün, bırakın gitsin’ dedi.” (Yuhanna, 11: 43-44). Anar, İsa'yı Zâhir şahsında ortaya koyarak “tarihsel üstkurmaca” ile tekrar kurgulayıp o dönemin özellikleriyle okura verir. Böylece parodi gerçekleştirilir (Sarı, 2009: 110). Necmiddin Çokluk ise bu olayın Hz. İsa'nın diriltme özelliğine bir telmih olduğunu belirtir (2009: 158). Diğer taraftan Lazar'ın dirilmesi olayında, kutsal metinde var olan ciddiyet romanda bozulur. Zira Lazar, dirilince Rafael korkup komik duruma düşer. Alelade hâle getirilen hedef metnin kutsallığı darbe alır. Böylece hedef metnin gerçekliği kurmaca dünyada deneyimlenir.

*Suskunlar*'ın ilerleyen bölümünde Hüseyin amcanın evinde olanlar ile Hz. İsa'nın felçli birini iyileştirme olayı kurmacaya dâhil edilir. Kalın Musa, Hüseyin amcanın evinde kalmaktadır. Huysuz kişiliği sebebiyle Kalın Musa, onlara gelen Zâhir'i hiç sevmez. Çünkü onun düşüncesine göre iyi yüzlü herkes sahtekârdır. Hüseyin amcanın evine daha önceden gelen dervişler, Perevelli hakkında yaptıkları keşfi anlatmak için yemeğin bitmesini beklemektedir. Dervişler olan biteni anlattıktan sonra Zâhir, evden ayrılmak ister ama Kalın Musa'dan laf işitir: “O âna kadar döşeğinde yatıp bir süredir ses etmeyen Kalın Musa lâfi hemen sokuşturdu: “Tabii! Bedava yemeği mideye indirdin mi gözün pabucunda olur! İki çift lâf etmeden çekip gideceksin elbette!” (Anar, 2018: 222). Zâhir bu sözleri duyunca Kalın Musa'nın üzerindeki yorganı çekip ihtiyarı omuzlarından ayak ucuna kadar sıvazlar. Kalın Musa'nın tepkisi ise hem önemli hem gülünçtür: “Şaşırın ihtiyar ise, ‘Haydi oradan!’ diye Zâhir'i tersledi. ‘Güyâ şifâ vermiş! Sevsinler! Bende şifâ verme yeteneği olsa paraya para demezdim. Birçok da dostum olurdu!.. Senin şifâcı olman için kırk fırın ekmek yemen lâzım! Daha kendine bile bir faydan yok! Peki ölüyü de diriltir misin! Meselâ şu tavuğu!’” (Anar, 2018: 223). Kalın Musa'nın elinde tavuğu Zümrüdüankâ'nın kemikleri vardır. Zâhir; onun yerine kırmızı, iri bir yumurta çıkarıp verir ve Kalın Musa'dan çıkacak kuşu büyütmesini ister. Fakat Kalın Musa, o yumurtanın gerçek bir Zümrüdüankâ'ya ait olduğunu düşünmediğinden ertesi gün onu pişirip yer. Yukarıda bahsi geçen olaylar okuru Hz. İsa'nın ölüleri diriltip hastaları iyileştirmesine götürür. İsa Peygamber, Zâhir karakterinde tekrar hayat bulur. İncil'de Hz. İsa'ya felçli bir hasta getirilir: “Sonra felçliye, ‘Kalk, yatağını

topla, evine git' dedi. Adam da kalkıp evine gitti (Matta, 9: 6-7). Dolayısıyla yazar Hz. İsa ile Zâhir arasında benzerlik kurar (Karaca, 2008: 207). Başka bir yorum ise Anar'ın hedef metni tekrar kurgulayarak parodisini yaptığıdır (Sarı, 2009: 110). Hz. İsa ile kurulan benzerliğe güldürü unsurunun eklenmesiyle hedef metnin kutsallığı bozulur. Zira Zâhir, Kalın Musa gibi bir karakteri hak etmediği hâlde iyileştirir ancak buna rağmen çoğunlukla hakaret ve kötü bir tavırla karşılaşır. Hatta Zahir'in Kalın Musa'ya verdiği Zümrüdüanka yumurtasının sonu ve anlatının geçtiği devirle örülen olaylar silsilesi parodiyi güçlendirir.

*Suskunlar*'da, İncil'de dört büyük melekten biri olan Rafael'in adı geçer. Rafael'in romandaki mesleği cerrahlıktır. Oldukça pis olan bu adam, yalnızca aynasının temizliğine dikkat etmektedir. Sebebi ise özenle yaptığı saçlarını rahatça izleyebilmektir. Anlatıya göre Rafael'in evine iki adamın taşıdığı bir hasta getirilir. Rafael, hekimliğini geliştirmek için bunun bir fırsat olduğunu düşünerek hastayı ameliyathanesine taşır. Hasta olan adam kendini Tağut olarak tanıtır. Bu şahıs, kendini taşıdığı için iki adama bahşiş vermek ister ancak biri kabul etmez. Emeginin karşılığını vermekte ısrar eden Tağut'un isteğini reddedemeyen Lazar, midesindeki yanma şikayeti için doktorun onu muayene etmesini ister. Rafael, ona bir karışım verir ancak adam iyice kötüleşir. Bunun üzerine Rafael, onu teselli etmeye çalışır: “Sakin merak etme! Seni muhakkak tedâvi edeceğim! Eğer beceremezsem, bana ‘Cenazeci Rafael’ demesinler!” (Anar, 2018: 185). Rafael, eline düşürdüğü Lazar adlı bu adamın üstünde birçok şey dener. Bu sebeple çeşitli hastalıklara kapılan Lazar en sonunda ölür. Öncelikle Rafael ismine değinmek gerekir. Rafael, İncil'de en büyük meleklerden biri olarak sûru üfleme görevi ile bilinir: “Rab'bin kendisi, bir emir çağrısıyla, başmeleğin seslenmesiyle, Tanrı'nın borazanıyla gökten inecek. Önce Mesih'e ait ölümler dirilecek.” (I. Selanıkliler, 4: 16). Kur'an-ı Kerim'de ise birçok farklı sıfatla İsrâfil'e işaret edilir ve İncil'deki gibi sûru üfleyecek melek olarak kabul edilir: “O gün herkes çağırıcıya uyar; ondan kaçıp kurtulma imkânı yoktur. Rahmânın heybetinden sesler kısılmıştır; artık çok hafif sesler dışında bir şey işitemezsin (Tâhâ, 20: 108). Hedef metinde kutsal bir varlık olan melek, romanda en alçaltıcı özelliklere sahip bir insan olarak okurun karşısına çıkarılır. Çünkü Rafael; yıllardır yıkanmamış, her yerinde bit ve pire olan, pislikten kokan biridir. Hatta ameliyathanesi pislikten mikrop yuvasına dönmüştür. Diğer taraftan Rafael, dindar bir Hristiyan olmasına rağmen açgözlü ve kötü yaratılışlı biridir. Bu sebeplerden

ötürü Lazar'ı kendine bir nevi av olarak görür ve onun vücudu üzerinde her şeyi deneyerek Lazar'ın ölümüne sebep olur. Sûra üflemele görevli melek can alamazken anlatıdaki Rafael, Lazar'ın canını alır. Ayrıca Rafael'in sûra üfleme gibi bir görevi yoktur ve insani bir hâlde çizilir. Dolayısıyla kutsal bir varlığın tersine çevrilmiş hâli olan Rafael, hedef metnin parodisinin yapılmasıyla oluşturulmuştur. Buradaki gaye ise hedef seçilen kutsal bir varlığın, roman düzleminde yeniden yaratılmasıdır.

Romanda Şeytan rolündeki Tağut ile Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın Cennet'ten kovulmasına sebep olan yılan arasında bağ kurulur. Anlatıya göre Tağut'un anlaşılmasız hastalığı cuma günleri daha da ciddileşir ve o sayıklamaya başlar: “İşte bu durumlarda, konuşurken bir eliyle dâima ağzını gizleyen Tağut, artık nedense kendinden geçer ve sayıklar; ağzından, ‘İşte yine o ses!.. Dergâhtan geliyor yine!.. Yine başladılar... Neyleriyle aynı sesi yine üflüyorlar!... Kaba secde perdesi!.. Ama daha da kötüsü var!..’ gibi tuhaf sözler dökülürdü.” (Anar, 2018: 187). Rafael, bu durumu fark edince Tağut'un üzerinde yeni bir fitil denemek ister fakat makatında yılan kuyruğu olduğunu görür. Rafael, kerpetenle yılanın kuyruğunu çekmeye çalışır ama Tağut'tan anlaşılmasız sesler duyunca kuyruğu bırakır. Bırakmanın şiddetiyle içeri kaçan kuyruk, Tağut'un ağzından yılanın başının görünmesine sebep olur. Gerçekleşen olaylar okuru, Şeytan'ın yılan kılığında Havva'yı kandırmasına götürür: “RAB Tanrı'nın yarattığı yabancı hayvanların en kurnazı yıldı. Yılan kadına, ‘Tanrı gerçekten, Bahçedeki ağaçların hiçbirinin meyvesini yemeyin dedi mi?’ diye sordu.” (Yaratılış, 3: 1). Yılanın oyununa gelen Havva ile Âdem yasak meyveden yer: “Rab Tanrı kadına, ‘Nedir bu yaptığın?’ diye sordu. Kadın, ‘Yılan beni aldattı, o yüzden yedim’ diye karşılık verdi.” (Yaratılış, 3: 13). Anar, Tağut'u anlatırken eğlendirici öğeler ekler ve sonucunda Tağut ile yılan arasında bağ kurulur (Sarı, 2009: 87). Romanda Şeytan'ın hem insan bedeninde hem de yılan şeklinde sunulmasıyla parodisi yapılır. Anlatıda Tağut -Şeytan- acı içindedir ve insanlara mahkûmdur. Diğer taraftan hastalığının ciddileşme mevzusunda cuma gününün seçilmesi dikkat çekicidir. Böylelikle hedef metindeki kutsiyet ortadan kaldırılır.

Romanda bahsi geçen bir han üzerinden Cehennem ile ilgili ayetlerin parodik şekilde dönüştürülmesi söz konusu olur: “Zincirli Han'ı mesken tutan bu çetede neferlerin sayısı, cehennem meleklerinininki kadar, yani on dokuz idi.” (Anar, 2018: 190). Anar'ın bahsettiği durum Kur'an-ı Kerim'de bulunmaktadır: “Üzerinde on

dokuz (görevli melek) vardır. Biz, cehennemin görevlilerini ancak meleklerden kıldık. Onların sayısını inkâr edenler için bir imtihan vesilesi yaptık ki kendilerine kitap verilenler kesin olarak bilsinler, iman edenlerin imanı artsın, kendilerine kitap verilenler ve müminler şüpheye düşmesin...” (Müddessir, 74: 30-31). Anar, Zincirli Han’ı Cehennem’in paradisi olarak oluşturur (Sarı, 2009: 64). Zira Zincirli Han’da ipe sapa gelmez insanlar yaşamaktadır. Cehennem’deki günahkâr ruhlar yerine Zincirli Han’da günahkâr fâniler vardır. Öteki dünya ve fâni dünya arasında bağ kurularak olay tersine çevrilir. Zincirli Han’dan bahsedilirken güldürü unsuru kullanılarak parodi gerçekleştirilir. Kutsal metindeki ciddiyet ve kutsallık roman düzleminde ortadan kaldırılır. Böylece hedef metnin gerçekliği roman düzleminde deneyimlenir.

*Suskunlar*’da Zincirli Han’daki çetenin lideri Çapraz Bayram’ın sıkıntısından ötürü gittiği Pereveli İskender Efendi ile Hasan Sabbâh arasında bağ kurulduğu görülür. Çapraz Bayram’ın bağı, vicdanı sebebiyle sızlamaktadır ve bu dert ise dine yönelmekle iyileşecektir: “Merak etme, sana her şeyi öğreteceğim. Bu sabah güneş doğmadan önce, seni kıvrandıran bu acıdan kurtulup salâh bulacaksın. Ama önce dinimizi öğrenmen gerekiyor. İşte bu gece, yapman gereken her şeyi sana bir bir anlatacağım.” (Anar, 2018: 197-198). Pereveli İskender Efendi, gece boyunca Çapraz Bayram’a dinî eğitim verir. Pereveli İskender, Çapraz Bayram ile sabah namazına gitmeden evvel ona okunmuş bir macun yedirir. Böylece sabaha varmadan namazla birlikte Çapraz Bayram’ın yürek sızısı diner. Zamanla dini bütün bir insan olan Çapraz Bayram, bağı sızladıkça Cüce’nin yanına gider. Ondan bin türlü nasihat dinledikten sonra macundan bir parça daha alır. Anlatıda da belirtildiği gibi bu macunda afyon olduğu açıktır. Onların arasında geçen sohbet, musikinin haram olarak görülmesi ve bu sebeple musikişinasların rahatlıkla öldürülebilir olması hakkındadır. Hatta katli gerçekleştiren kişilerin, Cennet’e gideceğine kesin gözüyle bakılması Çapraz Bayram’ı derinden etkiler. Afyonla sarhoş olmuş Çapraz Bayram’ı, Cüce kendi etkisine almış gibidir (Anar, 2018: 199-200). Olayın ortaya çıkışı ve Cüce’nin kendine bir uşak yaratma amacıyla afyonla beraber beyin yıkama tekniğini kullanması okuru, Hasan Sabbâh’a götürür: “Hasan Sabbâh adamlarına cennet vaad ediyor ve kendilerini bekleyen mutluluğu dünyada iken tatmaları için esrar içiriyordu; böylece onları her türlü emrini yerine getirmeye hazır hale getirmişti.” (Özaydın, 1997: 348). Sabbâh, Bâtûnîlik’i yaymaya çalışırken romanda sünnîliği

anlatan Pereveli İskender Efendi adında bir karakter karşımızdadır. Onların ortak noktaları ise, dini kullanıp afyona alıştırdıkları insanları emir eri olarak kullanmalarındır: “Cüce Efendi, şarap nasıl ki sarhoşluk veriyorsa, musikinin de sarhoş ettiğini, dolayısıyla onun da en az şarap kadar haram olduğunu Bayram’ın kafasına sokmuştu. Buna göre, belki de bir çalgıcının katli vâcipti.” (Anar, 2018: 200). Diğer taraftan Sabbâh’ın parodisi hâline gelen Cüce, İslami bilgileri aktarırken güldürü unsuru devreye girer. Böylece hedef, kutsiyetinden uzaklaştırılarak romanda tekrar yaratılır.

Romanda çetenin baskına gittiği vakit gördükleri ile Hz. İbrahim’in başına gelenler okura hatırlatılır. Zincirli Han’daki çete, Çapraz Bayram’ın öncülüğünde bir gece Metrûk Kancalıkapı Hanı’nı basmaya gider. Bahsedilen handa Muhteşem Neyzen Bâtın’ı ele geçirmek istemektedirler. Çete, hana vardığında odaya baskın yapar:

Hepsi önce sağa baktı ve ardından da günâhlarını yazan meleğin bulunduğu sol yanlarına bakmışlardı ki, bir “Püf!” sesi duyuldu ve kandil söndü. Yakalayacakları kişi böylece kaçıp gittikten sonra zor belâ bir mum yakabildiler ve sehpa baktılar: Kandilin bulunduğu yerde şimdi, sudan yeni çıkmış gibi zıplayıp sıçrayan, capcanlı bir balık vardı (Anar, 2018: 206).

Anlatıda Tanrı rolüyle okurun karşısına çıkan Muhteşem Neyzen Bâtın, insanlar tarafından bir türlü görülemez. O, bu baskın esnasında gecenin karanlığında ortadan yok olur. Roman boyunca gizemini koruyan Muhteşem Neyzen Bâtın, gelen çete üyelerini atlattıktan sonra Çapraz Bayram, etrafı görebilmek için bir mum yaktırır. Bu kısım okuru; Hz. İbrahim’in ateşe atılması esnasında ateşin su, odunların ise balık olduğu mesele götürür: O devrin hükümdarı Nemrut, Hz. İbrahim’in dini tebliğ etmesi üzerine onu mancınikle ateşe atmaya kalkar. Ancak bu esnada ateş suya, odunlar ise balığa dönüşür (Akbulut Özpay, 2017: 941). Kur’an-ı Kerim’de Hz. İbrahim’in başına gelenlerin detayları anlatılmaz ancak bu olaydan bahsedilir. Hz. İbrahim, kendini dinlemeyip puta tapmaya devam edenlerin putlarını parçalamıştır. Bunun üzerine putperestler, Hz. İbrahim’i yakmaya çalışırlar ama başaramazlar: “Biz de dedik ki: ‘Ey ateş, İbrahim’e karşı soğuk ve esenlik ol’” (Enbiyâ, 21: 69). Dolayısıyla kandilin sönmelerinden sonra zıplayan balık görülmesi hedef olarak kutsal metnin seçildiğini gösterir. Kaynak metinde yer alan kutsi özellikler muhafaza edilirken bir taraftan zıt yönde roman kurulur. Metinde Tanrı rolündeki karakter, günahkârların elindeki ateşe “püf” diyerek kurtulur. Ayrıca Çapraz Bayram’ın mumu

yakmasıyla ateşin yerinde balık görülür. Bu sayede hedef seçilen metin dönüştürülür. Zira kaynak metinde ateşe atılan peygamberken romanda baskından kurtulan Tanrı'dır. Muhteşem Neyzen Bâtin, herhangi bir güçten yardım almazken -yazar hariç- Hz. İbrahim, Tanrı'nın lütfuyla ateşten kurtulur. Dolayısıyla çetenin ve Çapraz Bayram'ın düşürüldüğü durumla güldürü unsuru devreye sokularak parodi gerçekleştirilir. Buradaki asıl amaç hedef metni roman düzleminde tekrar işleve sokarak deneyimleyebilmektir.

*Suskunlar*'da gece yarısından sonra mezarlıkta yürüyen üç kişi etrafında Kabil ile Hâbil meselesinin parodisi yapılır: "Mezarlığın ortasına geldiklerinde, yaşlı olanın verdiği emirle çuvalı yere bıraktılar. Bu esnada çuvalın içinden bir 'Âh!' sesi gelmişti. Tosunlardan biri, 'Kabil Amca! Feneri yakayım mı? diye sordu... Zincirli Han'ın katili olan Kabil ile, aynı zamanda yeğenleri de olan iki yamağının nursuz çehrelerini aydınlattı." (Anar, 2018: 225). Daha sonra bu yamaklar, bir kilim serip amcalarına çilingir sofrası kurduktan sonra kafesteki kargayı getirirler: "Konuşsun diye dilinin ucu makasla kesilen bu hayvan sağa sola bakarken arada bir duruyor ve 'Toprağa göm! Toprağa göm! diye çığlık atıyordu. Sıra çuvala, daha doğrusu içindekine gelmişti." (Anar, 2018: 225). Çuvaldaki ise daha önce kardeşleri öldürülen Âmin'dir. İyi müzisyen olmaları sebebiyle öldürülen kardeşlere Âmin de eklenir. Yeğenler, cesedi Kabil'e doğru sürükler. Kabil, cesedi izlerken içmeye devam eder. Sabaha doğru Kabil'in yamaklarına yaptığı bazı hatırlatmaların ardından hep birlikte hamama giderler. Onların inanişine göre adam öldürdükleri için boy abdesti almak mecburiyetindedirler. Kabil'in bu esnada hatırlatma yaptığı konu ise yeğenlerinin kendine emanet edildiği ve onların öz amcası olduğudur (Anar, 2018: 224-227). Kabil isminden anlaşıldığı üzere Anar, bu romanında metinlerarasılık yöntemi ile hedef metne atıf yapar (Karaca, 2008: 106). Ancak burada metne yalnızca metinlerarasılık açısından bakma eksik kalacaktır. Hâbil ve Kabil olayının romanda dönüştürülerek kullanıldığı görülür. Bu dönüştürme ise parodi yöntemiyle yapılır. Asıl gaye ise hedef metinde yaşanan olayları, kurmaca evrende deneyimlemektir.

Kur'an-ı Kerim'de Kabil'in kardeşini öldürmesi üzerine karga ölen kişinin nasıl gömüleceğine dair onlara kılavuzluk eder: "Ardından Allah, kardeşinin cesedini nasıl gömeceğini ona göstermek için yeri eşeleyeyen bir karga gönderdi. 'Yazıklar olsun bana! Şu karga kadar olup da kardeşimin cesedini gömmekten âciz miyim?'

dedi, ettiğine de pişman oldu.” (Mâide, 5: 31). Ancak romanda bahsi geçen Kabil, kardeşini öldürdükten sonra yaptığı işten pişman olmaktan çok uzaktır. Çünkü yeğenleriyle ekip kurarak katilliğini bir meslek hâline getirir ve kendisine verilen görev sebebiyle şehrin en iyi müzisyenlerini öldürmeye başlar. Öldürdüğü kişileri bir tören gibi sofrada başında izlemekten zevk alması onun canavarca hislerle yaşadığını gösterir. Başka bir husus ise Kur’an-ı Kerim’de Kabil’e ölüyü nasıl gömmesi gerektiğini gösteren karga varken *Suskunlar*’da kafes içinde dili kesilip tutsak edilmiş bir karga karşımıza çıkmaktadır. Bahsi geçen karganın “toprağa göm” çığlıklarıyla kaçırılan kişi öldürülür ancak gömülmez. Dolayısıyla Kabil ve olaylar tersine çevrilerek alelade hâle getirilir. Böylece hedef metnin kutsallığı ortadan kaldırılır. Buradaki gaye kutsal metni roman düzleminde deneyerek gerçeğe ulaşabilmektir.

Romanda Kabil’in iş başındayken Cerrâhpaşa Mezarlığı’nda yeğenleri tarafından öldürülmesi parodiyi güçlendirir. Onlar, babalarını öldürenin Kabil olduğunu bilmektedir. Bu sebeple sürekli huzursuz olan iki kardeş, amcalarını sevmemektedir. İki kardeş olanları bildiklerini dile getirdiklerinde Kabil, suçunu kabul eder ve olaylar patlak verir: “Yeğeni konuşmasına devam etti: ‘Öyleyse vâden artık dolmuştur. Şimdi seni öldüreceğiz, ama yavaş yavaş!’ Ardından yamaklardan biri koluyla Kabil’in boğazını sıkarken diğeri, kan oluşu olmayan bir şişi, adamın karnının üç ayrı yerine sokup çıkardı.” (Anar, 2018: 236). Yamakların işi bittiğinde ilk kez yüzleri gülmeye başlar ve ardından yaralı olan Kabil’in üzerindeki değerli eşyaları alırlar. Sıra yüzüğe geldiğinde kıyamet kopar ve iki yamak birbirine girer. Bu dövüşte yamaklardan biri kalbinden şişlenerek öldürülür, diğer yamak o sırada bir ses duyar: “‘Şimdi Kabil sensin!’” (Anar, 2018: 237). Bu ses amcası Kabil’e aittir. Yüzüğün sahibinin artık o olduğunu söyler:

Adam şunları da söyledi: “Çünkü ben nasıl ki kardeşimi, yani senin babanı öldürdüysem, sen de kendi kardeşini öldürdün. Kabil artık sensin!” Son olarak da şöyle dedi: “Baban onu öldürürken benden, yetim kalan çocuklarını, yani sizleri yetiştirmemi istedi. 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!” (Anar, 2018: 237).

Bahsi geçen olayların, Hâbil ve Kabil’in yaşadıklarından yola çıkılarak oluşturulması ve tersine çevrilmesiyle hedef metnin parodisi yapılır. Kabil, kurmaca metinde kardeşi Hâbil’in akıbetine uğrar.

Yukarıdaki olayın yanı sıra romanda Hızır Paşa'nın konağında çalışan bir aşçı yamağından bahsedilerek Tevrat'ta geçen yasak meyve bahsinin parodisi yapılır. Anlatıya göre bu yamak, kimsenin aklına gelmeyecek bir tadın peşindedir: “Çünkü yamak, kendi tâbiriyle, ‘Yasak Tad’ın peşindeydi. Evet! Bu hergele, Âdem Aleyhisselâm’ın cennetten kovulmasına yol açan o ‘Yasak Meyve’nin tadını elde etmek istiyordu.” (Anar, 2018: 228). Lakin yanında çalıştığı aşçı, onun yemek konusundaki sırlarına vakıf olabilmek için yamağı takip eder. Aşçı, yamağın pilav yaparken yemeğe barut attığını görünce şaşırıp kalır. Gelişen olaylar neticesinde Hızır Paşa, yamağı konaktan attırır. Tevrat’taki olayın parodisi açıkça yapılırken romanda güldürü unsuru bolca kullanılır. Yamağın yemeğe kattığı dul kadın idrarı, amonyak gibi malzemeler dikkat çekicidir. Hatta yamağın aşçıyla arasındaki çekişme komik bir hâlde verilir. Genel olarak bakıldığında ise Tanrı tarafından var edilen ve Hz. Âdem’in men edildiği bu meyvenin tadı, fâni dünyada bir insan tarafından yaratılmaya çalışılır. Bu karakterin bir “yamak” olması da insanoğlunun Tanrı karşısında olan yerini işaret eder. Dolayısıyla yamağın yine bir insan tarafından konaktan kovulmasıyla anlatı oluşturulur. Asıl gaye ise yasak meyveyi roman düzleminde dönüştürüp kullanabilmektir.

Hızır Paşa'nın konağından kovulan aşçı yamağı, iş ararken Muhteşem Neyzen Bâtın'ın oğlu Zâhir'in vereceği iftar yemeği için tutulur. Burada tertip edilen yemeğin Hz. İsa'nın Fısıh yemeğine benzer özellikler taşıdığı görülür. Anlatıya göre yemek için yavaş yavaş yola çıkan Zâhir, şakirtlerinden birine ne yapması gerektiğini söyler: “‘Aşçıyı da al ve buradan Ağa Çayırı’na git. Oradaki evlerden birinin kapısını çal. Açan kişiye şöyle de: ‘Muallim yani Zâhir Efendi, iftarı senin evinde açacak ve yardımcılarıyla meşk edecek.’ Bizler şimdi ağır ağır o tarafa gidiyoruz. Bu işi yap, gel ve bizi yolda karşıla.’” (Anar, 2018: 229). İftar vakti geldiğinde tıka basa yiyen şakirtlere Zâhir, bazı şeyler söyler:

Yüzünde bir hüznün belirdi ve dedi: “İnsanlara neyi söylediğimi ve onları neye dâvet ettiğimi hemen hemen kimse anlamadı. Oysa onlara neyi ve ondan üflenen nefesini anlatmış, hepsini neye dâvet etmişim. Kulağı olan işitti.” Bu sözden sonra birdenbire ciddileşti ve eliyle, çardağa asılı kafes içinde şakıyan kanaryayı gösterdi. “Beni iyi dinleyin!” dedi. “Şu kanarya nasıl şakıyorsa, sizlerden biri de onun gibi ötüp beni gammazlayacak!” Birdenbire galeyana gelen şakirtler, tek tek, “Efendimiz! O kişi ben miyim?” diye sormaya başladılar. Zâhir cevap vermedi. Onun yerine kavunu parçalara bölüp şakirtlerine uzattı. Ardından ise, rakısını maşrapaya doldurup onlara verdi ve şunları dedi: “Alın! Bu kavunu yiyin! O benim etimdir! Rakıyı da için! O benim kanımdır!” (Anar, 2018: 231).

Yukarıda alıntılanan kısımdan anlaşılacağı üzere, hedef metin olarak İncil’de yer alan Hz. İsa’nın bir meseli seçilmiştir. Kaynak metinde İsa Peygamber’in düzenlenen yemek için haber göndermesi, son yemeğin düzenlenmesi ve onu ele veren Yahuda’nın orada yer alması bunu doğrular. İncil’de Fısıh yemeği şöyle geçer:

O da öğrencilerinden ikisini şu sözlerle önden gönderdi: “Kente gidin, orada su testisi taşıyan bir adam çıkacak karşınıza. Onu izleyin. Adamın gideceği evin sahibine şöyle deyin: Öğretmen, öğrencilerimle birlikte Fısıh yemeğini yiyeceğim konuk odası nerede? diye soruyor. Ev sahibi size üst katta döşenmiş, hazır büyük bir oda gösterecek. Orada bizim için hazırlık yapın.” (Markos, 14: 13-15).

Fısıh yemeğinden sonra İsa Peygamber on iki havarisiyle şu konuşmayı yapar: “Yemek yerlerken, ‘Size doğrusunu söyleyeyim, sizden biri bana ihanet edecek’ dedi.” (Matta, 26: 21). On iki havari bu sözler karşısında şaşırır ve kim olduğunu bilmek isterler. *Suskunlar*’da Zâhir’in şakirtlere rakı ve kavun verme hadisesi hedef metinde şu şekilde geçer: “Yemek sırasında İsa eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve öğrencilerine verdi. ‘Alın, yiyin’ dedi, ‘Bu benim bedenimdir.’ Sonra bir kâse alıp şükretti ve bunu öğrencilerine vererek, ‘Hepiniz bundan için’ dedi. ‘Çünkü bu benim kanımdır, günahların bağışlanması için birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır.’” (Matta, 26: 26-28).

Romanda Zâhir, söylediklerini yerine getiren şakirtlere şunu der: “‘Susma vakti geldi...’” (Anar, 2018: 231). İncil’de ise İsa Peygamber yemekten sonra öğrencilerine şöyle der: “‘İşte saat yaklaştı...’” (Matta, 26: 45). Anar, hedef metni tekrar kurup dönemin kültürüne ve şartlarına göre oluşturarak parodiyi gerçekleştirir (Sarı, 2009: 110). İsa Peygamber’in başından geçen olayların kutsallığını, *Suskunlar*’da göremeyiz ancak anlatının bahsi geçen kısmına bir ciddiyet hâkimdir. Kültürel olarak Zâhir’in rakı ve kavunu seçmesi anlatının oluşturulması sürecinde parodi için önemlidir. Zira kültürel özelliklerle tekrar canlandırılan olaylar, anlatıda eğreti durur. Diğer taraftan gerek dil gerekse olayların yaşanma biçimi, okuru gülümsetir.

*Suskunlar*’da Zâhir, şakirtleriyle yemek yedikten sonra halk tarafından yakalanıp götürülür. Halkın Zâhir’e yaptıkları ile Hz. İsa’nın çarmıha gerilişinin parodisi açık bir şekilde yapılır. Halk, Zâhir ve öğrencilerini öldürmek için onları arar ancak bulamaz. Zâhir’in bahsettiği ihanet gerçekleşir ve öğrencisi Yakuta adlı santur onu ele verir. İncil’de ise İsa Peygamber’in başına gelen bu olay şu şekilde anlatılır: “O sırada Onikiler’den biri -adı Yahuda İskariot olanı- başkâhinlere

giderek, ‘O’nu ele verirsem bana ne verirsiniz?’ dedi. Otuz gümüş tartıp ona verdiler. Yahuda o andan itibaren İsa’yı ele vermek için fırsat kollamaya başlar.” (Matta, 26: 14-16). Romanda Zâhir’i, öğrencileri halktan korumaya çalışır fakat o buna engel olur. Aynı durum İsa Peygamber tarafından öğrencilerine yapılır. Romanda Zâhir, türlü işkenceye maruz kalırken hedef metinde yer alan İsa Peygamber de birçok işkenceye uğrar. Önce Zâhir’in yaşadıklarını ele almak gerekir:

...Zâhir Hazretleri’ni tekmeler ve yumruklarla dövmeye başladılar. Yüzüne yediği tekmeden burnu kırılmıştı. Ama bu kadar kan kâfi değil gibiydi... Zâhir Hazretleri’nin boynunu tomruğa bastırdılar ve sağ elini de geçirdiler. Derken artık kim bulduysa, öküz sinirinden örülme bir kırbaç da geldi. Bu arada sivri akıllının biri, onun taşıdığı tomruğun önüne bir cürüm yaftası iliştirdi. Bu yaftada şunlar yazılıydı: ÇALGICILARIN PÂDİŞÂHI ZÂHİR İŞTE BUDUR (Anar, 2018: 233-235).

Zâhir dövüle dövüle götürülürken bir darbeyle yere yığılır ve ağzından şu sözler duyulur: “‘Ah Beybaba! Ah be babalık! Niye çamura yattın?’” (Anar, 2018: 235). Bu sözlerden sonra ölen Zâhir’e bir müddet daha işkence yapılır: “Onlar, ‘Kalk zındık! Kalk bre kâfir!’ diye bağırdıkları hâlde yerinden kalkmayınca, adamın biri besmele çekti, sonra da bilek kalınlığındaki sopasını kafasına indirip Zâhir’in beynini dağıttı.” (Anar, 2018: 235). Zâhir ile İsa Peygamber arasındaki bağa ışık tutması açısından İncil’de Hz. İsa’nın tutuklandığı bölüme ayrıca değinmek gerekir:

O’nu soyup üzerine kırmızı bir kaftan geçirdiler. Dikenlerden bir taç örüp başına koydular, sağ eline de bir kamış tutturdular. Önünde diz çöküp, “Selam, ey Yahudiler’in Kralı!” diyerek O’nunla alay ettiler. Üzerine tükürdüler, kamışı alıp başına vurdular. O’nunla böyle alay ettikten sonra kaftanı üzerinden çıkarıp kendi giysilerini giydirdiler ve çarımha germeye götürdüler (Matta, 27: 27-31).

Türlü eziyetten sonra İsa Peygamber çarımha gerilir ve başının üstüne günah yaftası asılır: “BU, YAHUDİLER’İN KRALI İSA’DIR” (Matta, 27: 37). İsa Peygamber bu olay karşısında çarımha gerilince bağırarak seslenir: “‘Tanrım, Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?’” (Matta, 27: 46). Bu seslenişten sonra İsa Peygamber’e yapılan işkence devam eder: “Oradan geçenler başlarını sallayıp İsa’ya sövüyor, ‘Hani sen tapınağı yıkıp üç günde yeniden kuracaktın? Haydi, kurtar kendini! Tanrı’nın Oğlu’ysan çarımhtan in!’ diyorlardı.” (Matta, 27: 39-40), “Ama askerlerden biri O’nun böğrünü mızrakla deldi.” (Ohannes, 19: 34). Hz. İsa’nın başına gelen her şey, *Suskunlar*’da Zâhir karakteriyle okura verilir. Yazar bunu yaparken “tarihsel üstkurmaca” yöntemini benimseyerek olayları, dönemin özelliklerine göre tekrar kurgular. Böylece hedef metnin parodisi yapılır (Sarı, 2009: 110). Lakin Hz. İsa ile Zâhir arasında bağ kurulurken yalnızca üstkurmacadan

yararlanılmaz. Yukarıda bahsi geçen olaylarda hedef metnin kutsallığı ortadan kaldırılıp metne halk üzerinden güldürü unsuru eklenir. Çünkü halkın çizdiği profil oldukça çirkinken aynı zamanda komiktir. Bu sayede anlatı, okurun yüzünde düşünceli ve iğreti bir gülümseme yaratır. Hedef metnin alaycı bir dille roman düzleminde dönüştürüldüğü görülür. Diğer taraftan ise besmele çeken sözde inançlı bir insanın, Zâhir'in katledilme meselesinde etkili olması eleştiri unsuru olarak kullanılır. Hz. İsa'nın parodi tekniğiyle romanda kullanılmasının asıl amacı kutsal metnin gerçekliğini anlamaya dair bir deneme çalışmasıdır. Böylece hedef metnin kutsiyeti roman düzleminde darbe alacak ve metin sorgulamaya açık hâle gelecektir.

### **3.5.5. Mitoloji Odaklı Parodi**

Romanda Eflatun'un karşılaştığı kayıkçı üzerinden mitolojide geçen Kharon'un parodisi yapılır. Anlatıda Eflâton'un yedi günahla karşılaşma serüveninin devamı Galata'da gerçekleşir. Bu sebeple sesin peşinden Galata'ya geçmek için bir kayıkçı ile anlaşır: "Eflâton'u tepeden tırnağa süzen kayıkçı, ona biraz acımış olacak ki şöyle dedi: 'Evet, bir yol var. Eğer ücretimi ödersen ben seni oraya geçiririm. Çünkü bana 'Merhametli Karûn' derler...'" (Anar, 2018: 108). Kayıkçının lakabı, Yunan mitolojisinde bahsi geçen Cehennem Kayıkçısı Kharon'u akla getirir. Zira Yunan mitolojisinde Akheron Irmak'ından ölüleri Cehennem'e taşıyan kişi Kharon'dur (Erhat, 2014: 173). Bu sebeple Anar, Kharon ismini dönüştürerek parodisini yapar (Çokluk, 2009: 156). Ancak tek değişiklik isim bazında olmamıştır. Kharon, ölüleri ırmaktan geçirirken romandaki Karûn ise fâni birini denizden geçirir. Böylece Karûn ile Kharon'un görevlerinin tersine çevrilmesiyle parodisi gerçekleşir. Teknik olarak parodinin aynı işlevsellikte kullanıldığı görülür.

### **3.6. Yedinci Gün**

2012 senesinde ilk basımı yapılan *Yedinci Gün*, Anar'ın altıncı eseridir. Anlatı üç bölümden oluşmaktadır: Baba, Oğul ve Hayalet. Kutsal metinlerin merkeze alındığı anlatı, insanoğlunun yaratılışı ve kendini tamamlama süreci üzerine kurulmuştur.

#### **3.6.1. Bir Devrin Parodisi**

*Yedinci Gün*'de devir parodisi olarak anlatı zamanındaki iktidarın sahibi II. Abdülhamit'in uygulamaları dikkate alınır. İlk bölüm olan "Baba", Ulu Hakan'ın anlatılmasıyla başlamaktadır. Romanda Ulu Hakan'ın bir sinek sesinin peşine

düşmesi üzerine Dersaadet maketine dikkat çekilir: “Evet! Bu lânet mahlûk, Eminönü’ne inen yokuşun sonundaki iki katlı kâgir binanın duvarına konmuştu. Burası bir matbaaydı ve pencerelerinden giren ziyâ, içeride ertesi günkü gazeteyi dizmekle meşgûl mürettiplerin yüzlerindeki korkuyu aydınlatıyordu.” (Anar, 2016: 11). Sineğin konuştuğu yerde matbaada çalışan mürettiplerin yüzündeki korku Ulu Hakan’ın dikkatini çeker. Makete bakmaya devam eden Ulu Hakan, kâşâneye yakın bir yere konan sineğe ışık tutup çatı katını inceler: “İçerideki sedirde bir delikanlı kitâp okuyordu. Anlaşılan bu kitâp Erzurumlu İbrahim Hakkı Efendi’nin *Marifetnâme*’si idi. Ama Hünkârımız dikkatle bakınca, delikanlının yahut dinamitörün, bu kitâbın arasına Paris’ten postalanmış bir ihtilâl beyânnâmesi koyduğunu fark etmişti.” (Anar, 2016: 11). Elindeki raketi, makete indireceği anda uçuveren sinek, Dolmabahçe’nin yukarı tarafında kremalı pastaya benzeyen bir yapının penceresine konar: “Efendimiz içeri bakınca bir elinde üç kollu şamdan, diğerinde de havaya kaldırılmış bir sinek raketi olduğu hâlde tuhaf bir âdemoğlunu gördüğü anda, korkudan yüreciği ağzına geliverdi! Sanki dehşetengiz bir varlık onu izliyordu!” (Anar, 2016: 12). Anlatıdan anlaşılacağı üzere Ulu Hakan, istibdat döneminin padişahı II. Abdülhamit’i temsil etmektedir. Sivrisinek, hükümdarı rahatsız eden Jön Türklerden başkası değildir. Zira yukarıda bahsedildiği üzere “ihtilâl beyânnâmesi” de Jön Türkleri işaret eder. Anlatının devamında Ulu Hakan’ın Dersaadet maketine darbeler indirdiği görülür. Bu sırada dikkat çeken ise onun makette var olan günlük yaşama dair şeyler görmesidir. Dolayısıyla Jön Türklere yapılan göndermeyle beraber anlatının bu kısmının mizahi bir üsluba sahip olması parodiyi doğurur (Bayraktar; Gariper, 2018: 131).

Romanda Ulu Hakan, makette kendini görünce korkar ve muhafızları çağırır. Ancak gelen neferlerden birinin tüfeği patlayınca suikast olduğu düşünülerek masum iki insan kovalanır. Bu iki masum, yakalandıktan sonra idam edilir. Dolayısıyla suçsuz iki insanın öldürülmesiyle baskıcı yönetim, sansür, jurnalcılık gibi devrin özelliklerinin parodisi yapılır (Bayraktar; Gariper, 2018: 131). Bu bölümün eleştirinin de bir ürünü olmasıyla beraber II. Abdülhamit’in roman düzleminde alaycı bir dille yeniden yaratılması parodiktir.

Yukarıdaki bahiste dikkate değer diğer bir husus, Ulu Hakan’ın makette kendini gördüğü an verdiği tepkidir: “...kapıdaki Arnavut muhafıza bağırdı: ‘Tepegöz! Tepegöz! Yetiş!’” (Anar, 2018: 12). Ulu Hakan kendi varlığının farkına

vardığı an okur, bir anıştırmaya şahit olur. Zira Tepegöz, *Dede Korkut Kitabı*'nda anlatılmaktadır (Ergin, 2015: 171-182). Hikâyedeki karaktere “Tepegöz” adının verilmesinin sebebini Bahtiyar Aslan şu şekilde yorumlar: “...Tepegöz, günde iki adam ve beş yüz koyun yiyen bir devdir. Hikâyeyle ilgili herkesin ortak hükmü olan, ‘devlik’ ve sıfat olarak ‘tepegöz’lük, Tepegöz’ün beden olarak hem kimliğinin hem de norm dışılığının en temel iki göstergesidir.” (Aslan, 2018: 56). Tepegöz, insanların korkulu rüyası iken romanda dönüştürülerek hükümdarın koruyucusu olarak resmedilir. Anlatının güldürü unsuru taşıdığına dair husus ise Ulu Hakan’ın sinek kovalama macerası esnasında gözüne ilişen yazıdır: “Balkon penceresinden içeride, bir duvar piyanosu başında orta yaşlı bir bey görünüyordu. Efendimiz piyanodaki partisyona bakınca, ‘c.h.o.p.i.n.e.t.u.d.e.n.o.2’ işâretlerini okudu. Aksilik bu ya! Raket tam iniyordu ki melûn sinek yine uçtu.” (Anar, 2018: 11-12). Kovalamacayla beraber verilen tepkiler beste dinlenildiğinde daha da parodik hâle gelir. Bestenin bu kısmı, çizgi filmlerin kovalama sahnelerinde çalan müzikle benzerdir.

### 3.6.2. Dinî Metin ve Pozitivist Anlayış Odaklı Parodi

*Yedinci Gün*'de parodi açısından en ağırlıklı yeri, İslamiyet ile pozitivist anlayışın iç içe geçtiği bu bölüm kaplar.

Romanda Paşaoğlu üzerinden Tanrı'ya olan inanç ve Müslümanlık bağlamında parodi söz konusu olur. Anlatıya göre şehirde kafası kömürleşmiş bir şeyhin cesedi bulunur. Şeyh İsmail Vanî Hazretleri'ne ait olan bu beden, komiseri hiç şaşırtmaz. Zira daha önce şehirde bulunan cesetler gibi kafası kömürleşmiş şekilde şeyhlere rastlanmıştır:

Daha öncekiler gibi cesedin üzerinde yakasız bir gömlek ve paçalı dondan başka bir şey yoktu, tıpkı dört gün önce Langa'da bulunan Şeyh Regâib Efendi Hazretleri gibi. Bir de yortudan bir gün önce Ahırkapı'daki yangın yerinde taaffün etmiş olarak rast gelinen Şeyh Abdürrahim Efendi Hazretleri gibi; dahası, Şeyh Musa Efendi ve daha önce, kafalarının tepesi kömürleşmiş hâlde bulunan yedi şeyh gibi (Anar, 2016: 17).

Bütün bu olanlara ve yedi şeyhin ölümünden önce dedesi sebebiyle birden fazla mülke ve şöhrete sahip olan Paşaoğlu'na romanda yer verilir. Bu adam, öğlene kadar uyuyan, her tarakta bezi olan biridir. Anlatıda büyük bir kusura sahip olduğu belirtilir: “Çünkü Paşaoğlu, yani Hâlife Efendimiz'in sütkardeşinin öz torunu, dağlara taşlara, Allâhsız idi! Yediği halt bununla da kalmaz, bir yandan da, Râbile

nâm bir Fransız'ın kaleme aldığı Köğrantüa başlıklı müstehcen eseri, bu kitâp kendisine söve dövüle ezberletilmiş zavallı Arap uşaktan dinlerdi.” (Anar, 2016: 20). Kur'an-ı Kerim'i hatmetmiş uşak, kitabı okurken şekilden şekle girdikçe Paşaoğlu, keyifle onu dinlemektedir. Paşaoğlu, bahsi geçen olayların dışında domuz etini rahat bir tavırla tüketmektedir. Diğer taraftan Paşaoğlu'nun kumarhanelerde çok vakit geçirdiği de aktarılır. Dikkat çeken husus ise gittiği bir kumarhanenin gündüzleri mescit olmasıdır: ““Bitirimhâne gündüzleri mescid olarak kullanılıyor. Aman Baba şimdi bitirim yerinde mevlit okumakta. Çünkü bu gece Regâib Kandili. Az bekleyiniz. Mevlitten sonra dükkân açılacak.”” (Anar, 2016: 38). Bahsi geçen Aman Baba ise bir zamanlar şaraba düşkün olmasından ötürü “Zom” lakabıyla çağrılan biridir:

...Arap Câmii'nin cemaati, memleketinden ötürü “Aman Baba” demeye başladı. Ancak sifatah ettiği daha ilk namazında ensesine inen şaplak boyun kemiğini örselemiş, Aman Baba sallabaş olmuştu. Sinir tutunca kafası mütemâdiyen, sağa doğru sallanıyor, namazda solundaki melek onun karga sesini işitmese de olurdu (Anar, 2016: 40-41).

Aman Baba'nın sesi çok cırtlak olduğu hâlde Paşaoğlu sabredip bekler. Aman Baba, mevlidi okuyup bitirdikten sonra dışarı çıkar ve oradaki halılar kaldırılarak oda kumarhane hâline getirilir. Aman Baba, Paşaoğlu'nun yanına gider ve burada ne aradığını sorar: ““Ayaktakımından olmadığın belli. Buraya niçin geldin? Heyecan için mi, şansını ölçmek için mi?” Paşaoğlu, ‘Her ikisi için,’ diye cevap verdi. ‘Hayatımı şans ve heyecan üzerine inşâ ettim.’” (Anar, 2016: 42). Konuşma devam ederken Aman Baba, kâinat üzerine bir soru sorar. Paşaoğlu cevaplar: “Afallayan Paşaoğlu, ‘Ben Kâinat'ın şans eseri meydana geldiğine inanırım,’ dedi.” (Anar, 2016: 42). Bu cevap üstüne Aman Baba, ona kumar oynamayı teklif eder. Paşaoğlu teklifi kabul eder. Oyun sonunda birbirlerine verecekleri şeyler dikkat çekicidir: “Baba ona, ‘Unutma,’ dedi. ‘Ben kazanırsam sen hiçbir şeyin şans eseri olmadığı bu dünyanın Allâhû Teâlâ tarafından yaratıldığını kabûl edip artık bu düstûra göre yaşayacaksın. Ama sen kazanırsan, ben inandığım her şeyi reddedip senin şimdi yaşadığın gibi yaşayacağım.’” (Anar, 2016: 43). Oynanan iki oyunun kazananı Aman Baba olunca Paşaoğlu sözünü tutar ve Müslüman olur. Paşaoğlu, meyhaneden çıktıktan sonra soyguna uğrar. Tanınmaktan korkan hırsız Paşaoğlu'nu vurmaya kalkar. Ancak Paşaoğlu göğsünde duran Kur'an-ı Kerim sayesinde kurtulur: “Bu olaya şahit olan bir zaptiye, ‘mümin’ Arabî’de ‘emniyette olan’ demektir. Anlaşılan sen tam bir müminsin, Cenâb-ı Hakk bana da seninki gibi kuvvetli bir imân nasîp

eylesin!” (Anar, 2016: 45). Zaptiyeler, Kur’an-ı Kerim’i incelediğinde bir şeye denk gelir: “Sıkılan kurşun kitap boyunca ilerlemiş ve son sayfadaki el izinde durmuştu, sanki onu durduran bu el idi.” (Anar, 2016: 47). Bu olaydan etkilenen Paşaoğlu, daha içten şekilde bir kez daha kelime-işhadet getirir. Olayın sonunda ise Paşaoğlu ile onu vurmak isteyen molla, Arap Câmii’nde ilk namazlarını birlikte kılar. Buraya kadar anlatılanlardan hareketle romanın hedef olarak İslamiyet’in yayılışını seçtiği açıktır. Paşaoğlu’nun anlatıdaki hâli, kumarhanede ve oradan çıktıktan sonra olanlar parodinin önemli örnekleri olarak okurun karşısına çıkar. Anlatıda halifenin süt kardeşinin torunu olan bu adam, Tanrı tanımazdır. Romanda Paşaoğlu’nun, işkence eder gibi Müslüman hizmetlisine müstehcen kitap okutmasına ve bundan zevk aldığına yer verilir. Diğer taraftan Paşaoğlu’nun gittiği kumarhanenin dinî bir yapıya da sahip olması mekândaki tezatlığı ortaya koyar. Özellikle Aman Baba üzerinden güldürü unsurunun öne çıkması önemlidir. Zira Paşaoğlu, Aman Baba sayesinde kumar oynama hevesiyle gittiği mekândan bir Müslüman olarak ayrılır. İslamiyet’in yayılma yeri olarak kumarhanenin seçilmesi, Allah’a inanmayan birini ikna etmek için kumar oynanması olayların tersine çevrildiğini açıkça ortaya koyar. Daha sonra ise Paşaoğlu’na bir medrese mollasının saldırması, rollerin değiştiği izlenimini uyandırır. Dolayısıyla anlatının tersine bir yapı üzerine kurulması parodi düşüncesini güçlendirir. Buradaki asıl gaye ise parodi tekniğiyle mekânsal, kişisel zıtlıkları kullanarak inancı deneyimleyebilmektir.

Paşaoğlu’nun başından geçenlerden sonra yaşadığı değişimle beraber pozitivist temele oturtulmuş bir cami yapımı parodik şekilde okura sunulur. Namazdan sonra kahvaltısını yapan Paşaoğlu, cami yaptırmaya karar verir. Ancak bu yapı, devrin diğer camilerinden farklı olarak tasarlanır. Zira bu yapı fennî bir cami olacaktır ve sesi dünyanın her yanından duyulabilecektir: “O güne dek bel bağladığı müspet ilimleri ve fenni terk etmek niyetinde olmayan adamın amacı, Allah’ın resulüne indirilen kitâbı, Hertz dalgaları neşreden bir cihâz yani mürsile yoluyla cümle âleme irsâl etmek, göndermek idi.” (Anar, 2016: 48). Anlatıda pozitivism ile dinî inanışın birleştirilmesi bir kaos doğurur. Yapılan caminin özelliklerine bakıldığında her şeyin tersine çevrildiği görülür: “Önce sadece tek bir minâre, daha doğrusu anten vardı. Düşük tâkatli kıvılcım mürsilesinden ise ancak mors sinyalleri irsâl edebiliyor, bu da onu ziyadesiyle kedere boğuyordu. Çünkü Resûlullâh’ın buyurduğu gibi ezân, insan sesi ile okunmalıydı.” (Anar, 2016: 72-73). Paşaoğlu’nun çabasına rağmen camiye

hiç kimse gelmez. Onca zahmete rağmen kimsenin gelmemesi Paşaoğlu'nu merakta bırakır. Tanrı'nın bir bildiğinin olduğunu düşünerek O'ndan bunu öğrenmek için bir ahize icat eder. Paşaoğlu'nun düşüncesine göre Tanrı isterse onunla iletişime geçecektir. Ancak haftalarca denemesine rağmen hiçbir emeli gerçekleşmez. Sebebi ise Paşaoğlu'na göre çok açıktır: “Ama bunun için kalbi yeterince temiz ve imânı da adamakıllı sağlam değil gibiydi. Öyleyse böyle birini ya da birilerini bulmak gerekiyordu: Yani asıl müminleri!” (Anar, 2016: 74). Böylece ilk şeyhin kaçırılması ve kafasının kömürleşmesi kaçınılmaz olur. Dolayısıyla Paşaoğlu, amacı uğruna bir divaneye dönüşür. Diğer taraftan romanda ezanın frekansa dönüştürülmesiyle parodisi yapılır.

Paşaoğlu'nun emelini gerçekleştirme uğruna giriştiği deneyler, pozitivist anlayışın din ile birleşmesinden doğan parodisi gibidir. Paşaoğlu'nun camiye yaptırmasıyla olaylar silsilesi oluşmaya başlar. Zira yukarıda bahsi geçen on iki şeyhin öldürülme olayının müsebbibi, vahiy alma deneyi için şeyhleri kullanan Paşaoğlu'ndan başkası değildir. Anlatı boyunca pozitivismle dinin birlikte kullanılmasının getirileri roman düzleminde denir.

*Yedinci Gün*'de İhsan Sait bağlamında dalkavukluğun eleştirisi yapılırken Paşaoğlu'nun icraatlarının açığa çıkış yolunun İhsan Sait'ten geçtiği görülür. İhsan Sait, ele geçirdiği altınlarla hayatını yoluna koyduktan sonra bir baloya katılır. Amacı ise giyimi kuşama ve cebinin doluluğuyla dönemin devlet erkânını, ünlü isimlerini etkilemeye çalışmaktır. İhsan Sait'in katıldığı baloyu Selahattin Tefricî adlı bir şeyh basar. Müridini arayan bu şeyh, onu bulduktan sonra baloyu terk eder. Şeyhin peşinden giden İhsan Sait, onun kaçırıldığını görür: “...son altı ay içinde, kafaları kömürleşmiş olduğu hâlde on iki şeyhin öldürüldüğünü ve Dersaadet Polis Teşkilâtı'nın ne zamandan beri fâili ya da fâilleri aradığını biliyordu.” (Anar, 2016: 64). İhsan Sait'in bu olaya bu denli heyecanlanma sebebi ise bu gizemi açığa çıkardığında alacağı mükâfat sonucu servetini ve itibarını artırma hayalidir. İhsan Sait, şeyhi kaçırın kamburu takip eder ve Demir Minâreler'e varır. İçeri girdiğinde gördükleri karşısında şaşkına dönen İhsan Sait, etrafa göz atmaya devam eder:

30 adam yüksekliğindeki ahşap tavanın sağında, her ne kadar isten kararmış olsa da “Allah” lâfzı, solunda ise silinmeye yüz tutmuş “Muhammed” ismi yazılı olduğuna bakılırsa burası câmi gibi bir mübârek mekân olmalıydı, ama kelepçelenip demet hâline getirildikten sonra yirmisi otuzu duvarlara rapt edilmiş ve metrelerce uzanan elektrik kablolarına ne buyrulurdu? (Anar, 2016: 66).

On üç minareli camideki bu değişiklikler, hedef seçilen mekânın, inanışın ve ezanın parodisinin yapıldığını gösterir. Zira cami görünümündeki bu mekânın hem dinî hem bilimsel bir ortama sahip olması ön plandadır. Bahsi geçen tuhaf yeri incelerken İhsan Sait bir ses duyar. Sırtı dönük olan adam, Arapça bir şeyler söylemeye başlamıştır: “‘Allâhümme, erine’l Hakka hakkan, verzuknel’ittibâ-a ileyni, ve erinel’batile bâtilen verzuknel’ ictinâbe anhü, ve erinel’ eşyae kamâ hiye hakkuhâ.’” (Anar, 2018: 69). Meali ise şöyledir: “‘Ey benim Allah’ım, bize hakkı hak olarak göster ve bizi hakka tâbi kıl; bâtılı bâtıl olarak göster ve ondan ictinâb ettir, uzaklaştır.’” (Resimli Muhtasar İlmihal, 2020: 207). Bir yere kadar çevrilen alıntının “‘ve erinel’ eşyae kamâ hiye hakkuhâ” kısmı Hz. Muhammed (sav.)’in bir duasının parçasıdır. Türkçeye ise şu şekilde çevrilir: “‘Allah’ım bana eşyanın hakikatini göster.’” (Tok, 2011: 58). O sırada Selahattin Tefricî ise tutulduğu yerden kurtulmaya çalışır fakat adam, “‘Şalter!’” diye bağırır ve demir sandalyeye bağlı şeyhin kafası küle döner. Etrafı saran pis koku ve tanık olduğu olay sebebiyle kendinden geçen İhsan Sait, mikrofonun başındaki adamı tabancanın kabzasıyla vurarak öldürür. Kamburun efendisi ölünce onun Paşaoğlu olduğunu İhsan Sait’e söyler (Anar, 2016: 69-71). Yukarıda anlatılanlarla beraber düşünüldüğünde, Paşaoğlu’nun pozitivist felsefe ile fen bilimlerini birleştirerek Tanrı’yı ispat etme çabasının parodisinin yapıldığı görülür (Bayraktar; Gariper, 2018: 133). Paşaoğlu’nun iki farklı parçayı birleştirmesi kişilerin kendine göre dini yorumlamasına yapılan eleştirinin parçasıdır. Çünkü insanoğlu bir şeyi nasıl anlamak isterse zihninde bunları her durumda birleştirebilir. Romanda bu durumun parodisi yapılır.

*Yedinci Gün*’deki dinî metin çerçevesindeki parodilerden bir diğeri, Arapça ve Türkçe bildiği belirtilen Alman mühendisin okuduğu meçhul bir kitap üzerindedir. Meyhanedeki Alman mühendis, Arapça ve Türkçeyi iyi bilmektedir bu sebeple sahaflardan aldığı kitabı okumaya başlar: “‘Sahaflardan 4 kuruşa alınan bu büyükçe ve ciltsiz kitâbın sayfaları, enine ve boyuna yapıştırılmış hurma yapraklarından ibâretti. Üstelik bu Arapça kitâpta esre üstün gibi işâretler de yoktu. Yanlış işitilen bazı kelimelerin üstü çizilip yanına doğrularının yazıldığına bakılırsa, kitâbı yazdıran ile kaleme alan aynı kişi değildi.’” (Anar, 2016: 39). Mühendis, kitabın bir yerinde ise kırmızı el izine rastlar. Kitabı okumaya devam ederken dikkatini bir kısım çeker:

“‘Lâ yüahiz ükümüllahü billagvı fı y eymaniküm ve lâkin yüahizüküm bimâ akkad tümüeymân, fekeffaretühü it’âmü aşereti mesakiyne min esvati mâ tut’imune ehliyküm ev kisvetühüm ev tahriyrü rekâbeh, femen lemyecid

fesiyâmü selaseti eyyam, zâlike keffâretü eymâneküm izâ hâleftüm, vahfezu eymaneküm, kezalike yübeyyinnullâhü leküm âyâtihî le’alleküm teşkürun” (Anar, 2016: 39).

Romanda alıntısı yapılan bölüm, Kur’an-ı Kerim’de yer alan Mâide Suresi’nin bir ayetidir ve meali şu şekildedir:

Allah sizi katıksız olarak yaptığınız yeminlerden ötürü sorumlu tutmaz, fakat bilerek ettiğiniz yeminlerden dolayı sizi sorumlu tutar. Bunun da keffâreti, ailenize yedirdiğinizin ortalama seviyesinden on fakire yedirmek yahut onları giydirmek ya da bir köle âzat etmektir. Buna imkânı olmayan ise üç gün oruç tutmalıdır. Yemin ettiğinizde (bozarsanız) yeminlerinizin keffâreti işte budur. Yeminlerinize bağlı kalın. Allah âyetlerini sizin için bu şekilde açıklıyor ki şükredesiniz (Mâide, 5: 89).

Mühendisi şoke eden durum ise ayetin devamındadır: “Yâ eyyuhelleziyne âmenü innemelhamrû...” ve “...velmeysirü vel ensabü vel’ezlamü ricsun min amelîşşeytani fectenibuhü le’alleküm tüflihûn.” (Anar, 2016: 40). Ayetin meali ise şu şekildedir: “Ey iman edenler! İçki, kumar, dikili taşlar, fal okları şeytan işi iğrenç şeylerdir. Bunlardan kaçının ki kurtuluşa eresiniz.” (Mâide, 5: 90). Alman mühendisin okuduğu kitabın Kur’an-ı Kerim olduğu açıktır. Kitabın hurma yapraklarına başkası tarafından yazıldığı bilgisi verilir. Başkası olarak anlatılanın Tanrı olduğu verilen bilgiler ışığında anlaşılır. Ancak olması gerekenin aksine kitapta esre, üstün işaretleri bulunmaz ve bir sayfasında el izi vardır. Mühendis okurken ayetlerden oluşan alıntının verilmesi okuru ikileme bırakır. Zira kitabın özellikleri hedef metin olan Kur’an-ı Kerim’den farklıdır. Ayetler kutsal kitap olduğunu doğrularken diğer özellikler tersini ispat eder. Böylece hedef metnin parodisi yapılır. Ayetlerin emrini gördüğünde şaşkına dönen Alman mühendis, şarap kadehini duvara fırlatıp parçalar. Okuduğu kitaptan etkilenerek Müslüman olan mühendis, sabaha kadar hatim indirip dua eder. Bahsi geçen kişinin Alman ve özellikle pozitif bilimlerle alakalı bir mesleğe sahip olması parodiyi daha açık hâle getirir. Zıtlıkların vücut bulduğu romanda ise bunun aksine mühendisin duygularıyla hareket edip okuduğu kitabın tesiriyle bir anda Müslüman olması şaşırtıcıdır. Hem hedef metnin okura anlatılma tarzı hem de Alman mühendis üzerinden inancın verilmesi parodinin yapıldığına kanıttır. Metinde yaratılan karakter ve kitabın taşıdığı zıtlıktan parodi doğar. Alman bir mühendisin hiçbir araştırmaya ihtiyaç duymadan kaynağın kendisi yani Kur’an’a ulaşarak Müslüman olması şaşırtıcıdır. Anlatıda Alman mühendisin karşısında karakter olarak Paşaoğlu vardır. Paşaoğlu, Türk kültürü ve Müslüman bir çevrede

yaşadığı hâlde şüphe içindedir. Dolayısıyla roman düzleminde karakterlerin özellikleri ve seçimleri üzerinden dinî inancın parodisi yapılır.

Romanda, gayrimüslimlerin gerçekleştirdiği dinî bir uygulamanın tersine çevrilerek metinde kullanıldığı görülür. Anlatıda Galata'nın İç Azap Kapısı'nda bir kuleden bahsedilir. Bahsedilen ev, Culyano Efendi adlı tefeciye aittir. Çocuklar, bu adamdan çok fazla korkmaktadır. Çünkü Culyano Efendi'nin çocuk eti yemekten hoşlandığı söylentisi çevrede yayılmıştır. Bu sebeple Culyano Efendi'nin kapısını çalıp kaçmak çocuklar tarafından cesaret örneği olarak görülmektedir. Culyano'nun kapısını, vaftiz edildiği hâlde günahlarından tam olarak arınmamış bir çocuk çalar. Bu çocuğun fenalığından ötürü içine Şeytan kaçtığı düşünülmektedir (Anar, 2016: 48). Din adamı gelip Şeytan çıkarma ayinini gerçekleştirir: "...Çocuğun ağzından o korkunç sesiyle konuşan Şeytan, 'Bu yaramazın bedenindeyken çektiğim ıstırabı bir ben bilirim bir de Allâh, fırsat verse çekip gideceğim ama çocuk bırakmıyor. Ben onu değil de o beni tutuyor. Ne olur beni ondan kovmak yerine onu benden kovun!' diye sızlanmıştı." (Anar, 2016: 48-49). Yukarıdan anlaşılacağı üzere Şeytan çıkarma ayini tersine çevrilmiştir. Masum bir çocuk yerine şeytani bir çocuk anlatıda yer almaktadır. Diğer taraftan Şeytan'ın, din adamına yalvarması oldukça gülünç bir durumdur. Şeytan, alaya alınıp dönüştürülerek romanda parodik bir şekilde yeniden yaratılır.

Romanda inancın kaynak olarak seçildiği diğer nokta ise mezar taşlarıdır. Bevval, İhsan Sait'e mezar taşını göstererek yakında öleceğini söyler. Artık İhsan Sait'in kölesi olmayacağını söyleyen Bevval, bir hafta içinde ölür. Mezar taşında yazan ise İhsan Sait'i rahatsız eder: "Taşta, 'Hüve'l Fânî' ibâresi göze çarpıyordu." (Anar, 2016: 143). Mezar taşlarında yazan "Hüve'l Bâkî" yani "Ölümsüz ve ebedî olan sadece O'dur." (Kuşoğlu, 1999: 68) değil de "Hüve'l Fânî" şeklinde verilir. Bu ifade "Ölümlü ve sonlu olan odur" anlamına gelir. Mezar taşının bu şekilde değiştirilmesi parodiyi doğurur. Ayrıca Bevval ismine odaklanıldığında "çok işeyen" anlamına geldiği görülür.

*Yedinci Gün*'de Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın Cennet'ten kovuluşunun makineler üzerinden dönüştürüldüğü görülür. Anlatının "Oğul" adlı bölümünde Tekvînhane'den bahsedilir. Ziraat inkılabını yapanların soyundan gelen asi bir çiftçi, Tekvînhane'nin mâlikinden bir iş teklifi alır. Bu işe göre çiftçinin işten atılma

tehlikesi ise yoktur. Tekvînhane'nin mâliki ile çiftçi, iş yerine gittiklerinde bir ses dikkatlerini çeker:

Koskocaman bir piston hızla gidip gelerek biyeli itip çekiyor, o da dev gibi bir çarkı fırıl fırıl döndürüyordu. Çarka dönerken vınlayan büyük bir şaft rapt edilmişti. İşte bu şaft takırdayan dişliler vâsıtasıyla, koskoca binânın ortasındaki muazzam plânetaryumda bulunan Güneş'e, Utarit'e, Zühre'ye, Dünya ve Ay'a, Merih'e, Müşteri'ye, Zuhâl'e ve Zodyak'a hareket veren millere bağlıydı (Anar, 2016: 163).

Tekvînhane'nin mâliki iş yeri hakkında çiftçiye bilgi vermeye devam eder. Çünkü çiftçinin dikkat etmesi gereken önemli bir husus vardır. Buna göre bir odada bulunan kefeleri boş terazi, denge hâlinindedir ve bu durum devam ettirilmelidir. Zira denge bozulduğunda onu düzeltmek imkânsız gibidir. Mâlik, uyarısını yaptıktan sonra asi çiftçiye oradaki amelelere tanır. Artık herkes ona itaat etmelidir. Fakat amelelerin arasından biri bu duruma karşı çıkar:

Ancak Ateşçi, "O bir çiftçi ve onun işi toprakla, benim işim ise ateşle. Bu yüzden ben ondan üstünüm!" dedi. Bu söz üzerine sinirlenen Tekvînhane mâliki, "Öyleyse git ateşine! Ve sana uyanlarla birlikte orada kal!" dedi. Ardından âsi çiftçiye dönerek, "Buradan artık sen mesulsün. Var dilediğini yap. Ama şunu bil ki bu Tekvînhane bir şirket değildir. Sadece benim mülküdür. Dolayısıyla bir tek bana karşı mesulsün," dedi (Anar, 2016: 164).

Anlatıda çiftçi, yalnızlık çektiği için akrabalarını yanına getirir. Ateşçi, oraya iyice yerleşen çiftçiye bazı şeyler söyler: "Ateşçi kulağına eğilip onu, 'Sen enayiliğine doyma!' diye kışkırttı." (Anar, 2016: 164). Ateşçi'ye göre Tekvînhane bir şirkettir ve çiftçi makinenin ayarını bozup tekrar düzeltirse mâlikin ortağı olabilecektir. Oyuna gelen çiftçi, dişlilerin arasında levyeyi sıkıştırıp dengeyi bozar. Düzeltmeye çalıştığında ise başarısız olur. Artık o düzenli cennetlerini tamamen kaybederler. Buraya kadar anlatılan bölümden hedef olarak Tevrat'ta Hz. Âdem'in yaratılışı ve Cennet'ten kovuluşunun seçildiği açıktır (Yaratılış, 3: 1-24). Tanrı rolünde Tekvînhane'nin mâliki; Hz. Âdem rolünde asi çiftçi; Şeytan rolünde ise Ateşçi vardır. Romanda tekrar kurulan bu olay makineler üzerinden dünya hayatında verilir. Dinî temelli olan hedef değiştirilerek pozitivist bir temele oturtulur. Şeytan, Ateşçi rolünde Tekvînhane mâlikine karşı çıkar ve çiftçiye kulluk etmez. Ateşçi, çiftçiye kandırarak dengenin bozulmasını sağlar ve bütün düzenin alt üst olmasında etken kişi olur. Hedef metnin dönüştürülüp tekrar yaratılmasıyla parodi yapılır. Buradaki gaye hedef metni roman düzleminde tekrar yaratarak alenileştirip kutsallığından uzaklaştırabilmektir.

### 3.6.3. Anlatı Odaklı Parodi

*Yedinci Gün*'de kan emici bir tefeci ile İhsan Sait üzerinden vampir efsanelerinin dönüştürüldüğü görülür. Hem gerçek anlamda hem de tefeci olması sebebiyle Culyano Efendi'nin vampir oluşu ön plandadır. Romanda Culyano Efendi ile İhsan Sait arasında geçen bir olaydan bahsedilir. İhsan Sait, bir yanlış anlaşılma üzerine zindana atılır ve oradan çıktıktan sonra iş arar: "Sadece göğüs cebinde, haphishânedede üç günlük bir gazeteden kestiği Culyano Efendi'nin verdiği iş ilânı vardı. Bu tefeci, yetiştirmek üzere cin fikirli bir adam arıyordu." (Anar, 2016: 51). İhsan Sait, işe alınmadan önce imtihana tabi tutulur: "Elinde bir kâğıt vardı. Sağ elindeki şamdanı İhsan Sait'in yüzüne tuttu ve kâğıdı ansızın onun yüzüne doğru kaldırarak gözbebeklerinin büyüyüp büyümediğine baktı. Evet! Dersaadet Su Osmanlı Anonim Şirketi'nin hisse senedini görür görmez İhsan Sait'in gözbebekleri heyecandan adamakıllı büyümüş, velfecri okumaya başlamıştı." (Anar, 2016: 52). Bu tepki karşısında sevince boğulan Culyano Efendi, İhsan Sait'i ikinci imtihana sokmak için onun önüne birçok yerin hisse senedini yığar: "İşte İhsan Sait, tıpkı evlere kumaş satmaya giden bohçacıların yaptığı gibi, Kasımpaşa'daki bekâr odalarına gidip orada, çalışarak başlık parası biriktirdikten sonra memleketlerine dönme arzusuyla yanıp tutuşan gariban tâifesine, bu senetlerin tamamını okutacaktı." (Anar, 2016: 52). İhsan Sait, bunun gibi birkaç görevi yerine getirir. Zaman geçtikçe iş yerinde birden fazla şeye şahit olan İhsan Sait, borçlarını ödeyemeyen insanların yanında çocukla geldiğini görür. O kişilerin, fakirlikten çocuklarla gelerek kendilerini acındırmaya çalıştığını zanneder. Zira Culyano Efendi, borçlunun yanında gelen çocukla bir süreliğine odaya kapanmaktadır. Hatta bir gün o odadaki borç defteri İhsan Sait'in dikkatini çeker. Bu defterdeki borçlar 1452 yılından başlar; alacaklının imzası ve parmak izi Culyano Efendi'ye aittir. Merakını şiddetlendiren bu durum, İhsan Sait'in Culyano Efendi'nin odasına girmeye iter: "Günün birinde, patronunun çocuklarla kapandığı odaya girdiğinde orada rengi kırmızıya çalmış bir bardak su içinde bir takma diş gördü. Gel gör ki alt damağında hiç diş yoktu; üst damakta ise sadece tam ortada, o da irice ve sivri, bir tek diş göze çarpıyordu." (Anar, 2016: 55). İhsan Sait, yazıhanede çalışırken burnuna kötü bir koku gelir: "Başını çevirip sağ tarafa bakmaya bir türlü cesaret edemiyordu. Derken iştahla açılan ağzı hissettiğinde bir feryâtle yerinden fırlayıp canavarın göğsüne bir yumruk indirdi." (Anar, 2016: 55-56). Culyano Efendi, İhsan Sait ile boğuşmaya başlar: "Can

havliyle yerinden doğrulmaya çalışırken, yıkılan duvarın ardındaki, boynuna bukağı vurulmuş iskeleti ve yerdeki çocuk kalıntılarını fark edince eli ayağı gevşedi.” (Anar, 2016: 56). Gördüklerine inanamayan İhsan Sait, sağ elindeki kamışı daha sıkı kavrar: “Culyano ağzını açmış, üst çenesinin tam ortasındaki sivri dişiyle kurbanının şah damarını parçalamak üzere yaklaşmış eğildiği anda, kamış kalem boğazına saplanıverdi ve canavar yere yığıldı.” (Anar, 2016: 56). Culyano Efendi ölünce bütün mal varlığı İhsan Sait’in olur. Oradan ayrılmadan önce cesedin yanına gider: “...bu kemiklerin tıpkı peynir şekeri gibi ufalanıp dağıldığını fark edecekti. Herhâlde ihtiyar Culyano’nun kemiklerinin bu kadar zayıf olmasının sebebi, kırmızı olmadıkları için süt ve ayrandan hoşlanmamasıydı.” (Anar, 2016: 58). Buraya kadar anlatılan kısımda hedef olarak vampirlerin seçildiği açıktır. Culyano’ya atfedilen özelliklerin vampirlerle aynı seviyede olması bu görüşü kanıtlar. Ancak Culyano’nun tek dişli olması, çocukları kan torbası olarak kullanması hedef metinle arasındaki farklardır. Anlatıda bir tefecinin kan emici olarak gösterilmesi ve gerçekte de vampir olması dikkat çekicidir. Diğer taraftan Culyano’nun kemiklerinin ufalanmasının süt ve ayran içmemesine bağlanması, İhsan Sait’in uzun süre emeklemesi romanda güldürü unsuru olarak kullanılır.

Romanda Platon’un Mağara Alegorisinin dönüştürüldüğü bir bölüm yer almaktadır. İhsan Sait, uyurken gördüğü düste mağaradadır ve oradan çıkmanın yolunu aramaktadır. Nereden geldiği belli olmayan sesler duyuyor ve korkuyordur: “Neden sonra içinden bir ses, ‘Korkma, arkana bir bak!’ deyiverdi. İhsan Sait mağarada, eli ayağı titreye titreye başını gerisine çevirdiğinde mağaranın çıkışını, yani gözlerini kamaştıran o muazzam aydınlığı görüverdi!” (Anar, 2016: 89). Bahsedilenlerden yola çıkıldığında Platon’un Mağara Alegorisi akla gelir. Platon, *Devlet* adlı eserinin yedinci bölümünde mağarada yaşayan ve çocukluklarından beri oradan hiç çıkmayan kişilerden bahseder. Bu tutsaklar, ayaklarından ve ellerinden bağlıdırlar. Hatta kafalarını bile oynatamamaktadırlar. Yüksek bir yerde ateşin yaydığı ışığa mağara dışından insanların taşıdığı kuklalar tutulmaktadır. Tutsaklar, bu kuklaların gölgelerine isimler verip aralarında konuşarak gerçek nesnelere de öyle göründüğünü zannederler. Bu gölgelerin düşüşü esnasında insanların seslerinin yankıları da bu duruma eklenir. Tutsaklar, duydukları seslerin gölgeden geldiğini düşünür. Dolayısıyla tutsaklar, nesnelere bu görünüşleri dışında görülemeyeceğini zannına kapılır. Ancak bir gün aralarından biri, zinciri çözüp mağaradan çıktığında

nesnelerin gerçek formunu görür. Tutsağın gözleri, gerçek dünya karşısında öylesine kamaşır ki önceden gördüğü gölgelerin, nesnenin gerçek formundan daha net olduğunu düşünür. Zira tutsak, ışığa ilk kez baktığı anda hiçbir şey göremez olur (Platon, 2017: 231-233). Anlatıda hedef metnin bir rüyada dönüştürüldüğü görülür. İhsan Sait'in gerçeği rüyada keşfetmesi Doğu anlatılarına has bir özelliktir. Diğer taraftan anlatıda mağara alegorisinin dönüştürülerek tekrar oluşturulmasıyla parodisi yapılır. Buradaki parodi örneğinin temelini, Platon'un düşüncesinin roman düzleminde Doğu gözüyle deneyimleyebilmek oluşturur.

### 3.6.4. Tarihî Olay ve Durum Odaklı Parodi

*Yedinci Gün*'de hem yakın dünya tarihine hem de anlatı zamanındaki Türkiye'nin kültür ortamı parodi unsuru olarak kullanılır. Romanda İhsan Sait; Paşaoğlu'nun vahiy alma deneyinde kullandığı yeri, sevgilisi Dojira'ya kavuşma ümidiyle hava sefinesi yapacağı bir hangara çevirir. İhsan Sait'e yardım edenler ise Aman Baba, İdris Dede ve onun torunu Selahattin'dir. Büyük uğraşlar sonucunda İhsan Sait'in hayali gerçekleşir ve icat ettiği tayyare uçar fakat başka bir problem ortaya çıkar: "Lâkin Alman zâbitlerin birkaç ay sonra Dersaadet'e vâsıl olmalarıyla planları bozuldu." (Anar, 2016: 137). Savaş esnasında saldırı gelebilecek tayyarelerin engellenmesi için hangarın yakınına Almanlar konuşlanır. Savaş yaklaştığında ise tayyareye el konulur. İhsan Sait bunlara engel olabilmek için bir kaçış planı yapar. Sarhoş ettiği askerleri zehirli gazla öldürür: "Gel gör ki, tepede bir delikten o korkunç 'Fıssssssssssss!' sesini işittiklerinde irkildiler. Hele hele burunlarına klor gazı kokusu geldiğinde, başlarına ne geldiğini anlayan bir ikisi korkuyla bağırmaya başlamıştı." (Anar, 2016: 148). Askerlerin bağırışları bütün hangarı sarmıştır: "Boğaz yangısından çılgınlıkları kesilip ciğerleri su topladığında hâlâ ıhlayıp inildebilenler yok değildi." (Anar, 2016: 148). Yukarıdaki bahislerden anlatıda hedef olarak Hitler'in Yahudilere uyguladığı soykırımın seçildiği görülür. İkinci Dünya Savaşı'nda Nazi Almanya'sında Hitler'in Yahudilere uyguladığı soykırım dünya tarafından bilinmektedir. Hitler, toplama kamplarındaki gaz odalarına doldurduğu Yahudileri zehirli gazlarla katletmiştir. Romanda bu tarihî katliam, tekrar ele alınıp dönüştürülür. Böylece bir zamanlar Hitlerin yaptığı katliam, Alman askerler üzerinden tekrar işlenerek olayın parodisi yapılır. Anlatıda askerlerin ölüm anlarının ayrıntılı bir biçimde verilmesi, Hitler'in canice politikasını gözler önüne sermek için hatırlatıcı bir araca dönüşür.

Romanda devrin edebiyat camiasının eleştirildiği bir bölüme yer verilmiştir. Anlatının “Hayâlet” adlı bu bölümünde sarayda nereden geldiği belli olmayan bir gürültüden bahsedilir. Gürültüyü çıkaran ise bir hayalettir. Zulkarneyn adlı bu hayaletin İhsan Sait olduğu anlaşılır. Gelecekte gelen İhsan Sait, üstün insan olarak adlandırdığı İdris Âmil Zula’yı aramaktadır. Anlatıya göre 1930’lu yıllarda iki münevver zümresinden bahsedilir. İlki Divân edebiyatına bağlı, eski insanlardan oluşmaktadır. Namazında niyazında olan bu adamlar Farsça ve Arapçayı iyi bilir, kıraathanelerde sohbet edip şiir okurlar. Dinleyici kitlesi ise şakirtlerden oluşmaktadır (Anar, 2016: 203-204). İkinci münevver zümresi ise Beyoğlu’ndaki züppelerden oluşmaktadır. Diğerlerinin aksine Fransızca, Almanca, İngilizce bilen Avrupa’da tahsil görmüş insanlardır. Bu kimseler, Şişli’de apartmanlarda oturup frak giyip kendilerine oldukça ihtimam gösterirler (Anar, 2016: 204-205). Ancak bu iki zümrenin ortak özelliği üretici değil, tüketici olmalarıdır. Dönemin şartlarının tesiriyle edebî alandaki boşluğu üçüncü zümre dolduracaktır. Bu adamların tahsili yoktur, dil de bilmezler ve hep hüsrân içindedirler: “Hüsrân içinde olmalarının sebebi ise, erkek olan çocuğun, zürriyetlerini sürdürme derdinde olan ana babaları tarafından lala paşa büyütüldükten sonra cemiyete salınması ve bu ortamda, vaktiyle ailelerinde kendilerine verilen kıymeti hak etmediklerini anlamalarıydı.” (Anar, 2016: 205). Bu adamlar, kitap yazarak cemiyette hürmet görmek ister. Ancak bu iş hiç kolay değildir: “Neyse ki bütün kültür sıfırlanmış, herkese sıfırdan başlama imkân ve imtiyâzı verilmişti.” (Anar, 2016: 205). Münevverlerden biri ise Kasımpaşa’da mandıra sahibi İdris Âmil’dir. Annesiyle birlikte yaşayan bu adam yoğurt, peynir, sucuk, yumurta, tereyağı satmaktadır. Boyu kısa, eli yüzü sivilceli, uzun burunlu bu adam edebiyat ile eksiklerini gidermek ister. Ortaokuldan mezun olan İdris Âmil, türlü oyunlarla çürük raporu alarak askere de gitmez: “Ayrıca memleketin mürekkep yalamış adama ihtiyacı olduğu herkesin malûmuydu. Hâlihazırda askerlik, bu hisli ve sanatçı ruhlu adama uygun değildi.” (Anar, 2016: 206). Bu hisli adamın bir dergide şiiri yayımlanır:

Şu  
Ezlâmuteahhem  
Serbaklağancıl  
Özbelindirikimsi  
Beryortumgantrak  
Su (Anar, 2016: 206).

Buraya kadar yer verilen kısımda dönemin edebiyat camiasının hedef olarak seçildiği açıkça görülür. Anlatıya göre münevver zümrelerinin hepsi içi boş insanlarla dolu gibidir. Metinde ironi ile birlikte yaratılan bu parodik kısım öne çıkar. Diğer taraftan İdris Âmil'in yayımlanan şiiriyle öz Türkçeciliğe bağlı şiir anlayışının parodisi yapılır (Bayraktar; Gariper, 2018: 135). Ayrıca üçüncü münevver zümresindeki İdris Âmil gibi tiplerin, aileleri tarafından cinsiyetlerinin ön plana çıkarılmasının yetişkinlik dönemlerindeki yarattığı sorunların altı çizilir. Bu ise toplumun büyük kesiminin eleştirisinin parodik bir şekilde anlatıda tekrar yaratımıdır.

Romanda Hitler dönemi Almanya'sı üzerinden ırkçılığın parodisinin birçok kez yapıldığı görülür. Hitler döneminin romanda hatırlatılması, İdris Amil ile Türkiye'de uygulanacak "İdrisoloji" olarak isimlendirilen projeye yakın ilişkilidir. Alman üstün ırk teorisinin parodisi İdris Amil'in örnek alınan nitelikleriyle belirginleşir. Anlatıya göre üniversitede yapılacak konferans sebebiyle amfinin önü polislerle dolar. Herkes yerini aldıktan sonra kürsüye gözlüklü bir müderris çıkar: "Bendeniz Abdülmuttalip Uz. Cumhuriyetimizin ilk İdrisologuyum." (Anar, 2016: 215). İdris Âmil, ırkın ıslahı için damızlık olarak dönemin âlimlerince seçilmiştir. Bu sebeple üniversitede "İdrisoloji" kürsüsü kurulmuştur. Amfide projeksiyondan yansıtılan görüntülerde İdris Âmil'in fiziki özelliklerinin ayrıntılı bir sunumunun yanı sıra hastanede çekilen röntgenleri de bulunur. Hatta konuşma esnasında İdris Âmil'in daha önceden alınmış gaitası amfidekilere gösterilir: "Üniversitenin amfisinin alkıştan inlediği sırada, hakkında alınan kararlardan habersiz İdris Âmil, Leylâ'yı incittiği için bin pişman olduğu hâlde, Galata Rıhtımı'nda bir kafede oturup çay içmişti." (Anar, 2016: 216). Oradan çıktıktan sonra peşinde birinin olduğu hisseden İdris Âmil, korkudan ardına bile bakamaz. Adam, İdris Âmil'e yaklaşınca silahı ona dayar. Deniz kıyısında bir süre ilerleyen ikili bir filikaya biner: "Güverte loştı, ama o anda şimşek çaktığında, korkunç ve donuk görünümlü bir SS zâbitinin şapkasındaki kurukafayı görünce beti benzi atıverdi. Bu zâbit onunla açık konuştu: 'Seni bırakacağız. Ama bizim de üstün ırkımızı daha da üstün kılmamız icâp ediyor. İçeride kamarada, Helga seni beklemekte. Onu döylediğinde seni bırakacağız.'" (Anar, 2016: 217). İdris Âmil'in oradan kurtulduktan sonra Leylâ ile arasında geçen olaylarda da Hitler'in üstün ırk teorisinin parodik şekilde kullanıldığı görülür. Leylâ takma adını kullanan bu kadın, aslında İdris Âmil'den numune alabilmek için onunla yakınlaşmıştır. Leylâ amacına ulaştıktan sonra ortadan kaybolur ta ki İdris Âmil onu zengin bir adamla görene

kadar. İdris Âmil, karşılaşmanın şokunu atlatamadan karşısına bir adam çıkar ve ona sarı zarf verip zorla ferâgatnâme imzalatır. İdris Âmil, sarı zarfı açtığında yüklü miktarda parayı görür ve dışarıdaki mağazada gözüne ilişen daktiloyu alır. Eve gittiğinde daktilonun başına oturan İdris, iki buçuk ay sonra eserini tamamlar: *Buruk Aşk* (Anar, 2016: 223-224). Anlatıdan yola çıkıldığında Yeşilçam filmlerinin parodisinin yapıldığı görülür (Bayraktar; Gariper, 2018: 136). İdris Âmil'in başına gelenler bir filmde alınmış gibidir. Diğer taraftan Leylâ ile olanlar ve daha sonradan İdris'le bir hayat kadını olarak rastlaşmaları, Tanzimat dönemi romanlarının yansıması gibidir. Özellikle Leyla'nın İdris'i gördüğünde şuh bir kahkaha patlatması bunun kanıtı sayılabilir. Diğer taraftan bu bölümde dönemin âlimi olarak anlatılan kişilerin bir eleştiri unsuru olarak kullanıldığı görülür.

Romanın son sayfasında İhsan Sait, yaşadıklarını kaleme aldığını söyler ve anlatının nasıl ortaya çıktığını açıklar: "Kitâbını tam altı gün boyunca yazdırdı. Dojira'ya kavuşma vakti gelmişti. Nihâyet altıncı günün gecesi saatler 12'yi vururken şöyle dedi: 'Artık yoruldum ve yarın dinleneceğim, siz de öyle yapın.' Kitâbın son cümlesi de bu cümle idi." (Anar, 2016: 240). İhsan Sait'in eserini tamamladıktan sonra dinleneceğini söylemesi okura Tevrat'taki yaratılış bölümünün parodisinin yapıldığını gösterir (Bayraktar; Gariper, 2018: 137). Anlatının sonuna doğru insan olma yolunda ilerleyen İhsan Sait, en başa dönerek Tanrı edasıyla eserini bitirir. Zira o kadar yorgundur ki okuruna dinlenmeyi tavsiye eder. Buradaki gaye hedefi alelade hâle getirip metnin kutsallığını ortadan kaldırabilmektir.

Eserin tamamına bakıldığında anlatıda kopuklukların zamanla giderilerek bir sona ulaştırıldığı görülür. Anlatının parodilerle örüldüğü açıktır ancak bunun belirli bir yöntem üzerine oturtmak oldukça güçtür. Zira anlatıda tarihî, dinî odaklı parodilerin yanı sıra herhangi bir durumun da parodisi yapılır. Dolayısıyla eserdeki İhsan Sait'in kendini arama yoluna bakıldığında anlatının da bir "şey"leri bulma niyetinin ürünü olduğu göze çarpar. Diğer taraftan Anar'ın kendi eserleri arasındaki metinlerarasılığına rastlanır. Zira Galatasaray'da keman çalan kişinin Diavolides isminde biri olduğu ve kemanın Amati adlı İtalyan Usta tarafından yapıldığı bilgisi verilir (Anar, 2016: 34). Ancak bu bilgi sadece metinlerarasılık örneği olarak kalmaz hedef metnin anlatıda dönüştürülmesiyle parodisi yapılır.

### 3.6.5. Girift Parodi

*Yedinci Gün*'ün son kısmında olaylar toparlanır ve görevlendirilen yedi şahsın Hayâlet'i bulduğu görülür. Görevli yedi kişi, sekiz kişi olduklarını görünce Hayâlet'in aralarında olduğunu anlarlar. Hedef olarak "Yedi Uyurlar"ın seçildiği açığa kavuşur (Bayraktar; Gariper, 2018: 136). Görevliler, Hayâlet'in seyahat etme amacını anlamaya çalışır. İhsan Sait yani Hayâlet, Prenses Dojira'ya ulaşmayı arzulamaktadır ancak başarısız olur. Zira geçmişte eksik şeyler bırakmıştır, yüzündeki yara izinin olmayışı da bunlardan biridir. Dolayısıyla İhsan Sait'in geçmişe dönüp eksikleri gidermesi gerekmektedir. Buradan hareketle tasavvuftaki "seyr ü sülük"ün parodisinin yapıldığı görülür. Geçmişine giden İdris Âmil olgunlaşır ve işlediği günahların kefaretinin öder. Tanrı olma iddiasından vazgeçen İhsan Sait, insan olma yoluna girer (Bayraktar; Gariper, 2018: 136). Buradaki parodiyi doğuran husus, roman karakteri üzerinden "seyr ü sülük"ün gerçekleştirilmesidir. Ruhani bir olayın İdris Âmil gibi vasıfsız biri tarafından gerçekleştirilmesi kutsallığa atılan darbe gibidir.

### 3.7. Galîz Kahraman

İhsan Oktay Anar'ın son kitabı olan *Galîz Kahraman*, 2014'te yayımlanmıştır. *Galîz Kahraman* anlatısında olay örgüsü, Yeşilçam filmlerini hatırlatmaktadır. Anar'ın diğer eserlerine nazaran bu yapıtında parodiden ziyade eleştirinin ağır bastığı görülür. Dolayısıyla parodinin en az örneğinin görüldüğü bu eser, kısa bir analiz olma özelliği taşımaktadır.

#### 3.7.1. Dinî Metin Odaklı Parodi

Roman, *Yedinci Gün*'ün ana karakteri İdris Amil'in doğumuna yönelik bilginin verilmesiyle başlar. Alman üstün ırk parodisi bu defa Müslümanlığın üstün insanına yöneltmiştir. Bu kısmın Hz. Muhammed'in doğumuna benzer bir kutsallıkla oluşturulduğu görülür:

İdris Âmil Efendi Hazretleri'nin vâlidesinin, tâ fi tarihinde Efendimiz'i doğurmasına ramak kala, Kasımpaşa'nın Kulaksız Külhânî Çıkmazı'ndaki salaş evlerinin kafesleri ardından sokağa hüzme hüzme nur ve fer sızdığı, üstüne üstlük, hem Ay'ın ve hem de Güneş'in Koç Burcu'nun yigirmi yedinci derecesinde olduğu, ayrıca semada bir kuyruklu yıldızın akıp gittiği rivâyet edilegelmiştir (Anar, 2014: 10).

İdris Âmil'in sünnetli bir hâlde doğması sebebiyle hacı dedesi, ailesine müjde verir. Ona göre Âmil, Allah'ın dostu olacak ve yüksek mertebeye erişecektir. Hz.

Muhammed'in doğumuna dair rivayetlere bakıldığında metinle olan benzerlik göze çarpar: "Şam taraflarını aydınlatan bir nurun çıktığı ve Hz. Muhammed'in yıldızının doğması veya o doğduğunda yıldızların sarkması ile ilgili rivayetlere yer verilmiştir." (Özkan, 2016: 26-29). Ancak en büyük fark kutsallığın anlatıda tamamen ortadan kaldırılmasıdır. İdris Âmil, Efendi Hazretleri olarak anılmasına rağmen bu sıfatlardan uzaktır. Dolayısıyla doğumun bu üslupla okura sunulması hedefin tersine çevrilerek parodisinin yapıldığını gösterir. Hedefin dönüştürülmesiyle kutsiyeti ortadan kaldırılır. Buradaki amaç, peygamberin doğumunda anlatılanların, roman düzleminde yeniden yaratılmasıyla gerçekliğinin sorgulanmasıdır. Zira *Galiz Kahraman* da bir yazarın kaleminden çıkmıştır.

### 3.7.2. İsimler Üzerinden Yapılan Parodi

Romanda Karmanyola Yayınevi'nin kuruluşu anlatılırken isimler değiştirilerek Christian Dior'un parodisi yapılır. İdris Âmil, kitapları yazdırmak için iki çocukla anlaşır. Bunlardan birinin kopyacılığında bahsedilirken giysisinden de bahsedilir: "Çünkü kopyacı olduğundan, kendisine Hristiyan Diyor'un tasarladığı trençkotun aynısını diktirtmiş, hattâ üşenmeyip markasını bile kopya etmiş, daha sonra çoğaltarak Mahmutpaşa'da satmıştı." (Anar, 2014: 151). Anlatıda ismi değiştirilen Christian Dior adlı tasarımcıdır. Anlatının devamında kopilin bu yeteneğine başka bir örnek olarak "Definci" diye bahsettiği bir ustanın eserini kopya edip orijinal diye satması anlatılır (Anar, 2014: 151). Bu kısımda değiştirilen ise "Da Vinci"nin ismidir.

Anlatıda "Muhtar Lüpen" den bahsedilirken okuyucuya değinilir. Roman yazarına karşı okurun tavrı anlatılırken bir benzetme yapılır: "İşte, bu Yahova benzeri mutaassıp okuyucu da onların amel defterleri olan romanları bir inceler ve ardından yine onlara, beğenirlerse sağ ve beğenmezse sol yanlarından geri verir." (Anar, 2014: 160). Okur, Tanrı rolündedir. Bu sebeple okur için bir isimlendirme yapılır: *deuculus*. Sözcük incelendiğinde deu(s) "Tanrı", culus ise "anüs" demektir. Bahsi geçen iki kelime birleştirilerek okuru tanımlamak için kullanılır: "Buna hakkı vardı; çünkü bütün kâinat aslında bu tür okuyucunun, yani 'deuculus'un çevresinde dönerdi." (Anar, 2014: 160). Bu bölümdeki parodinin kullanılmasındaki gaye, hedefi değiştirip kurmaca evrende alaya alıp kullanabilmektir.

#### 4. SONUÇ

Parodinin yöntem olarak kullanılmasını örnekleme çalışığımız bu araştırmada Anar'ın romanlarında çoğunlukla kutsallık fikrini hedef olarak seçtiğini tespit ettik. Genel olarak Anar'ın eserlerinde Tevrat, Zebur ve İncil merkezli parodilerin çoğunlukta olduğu ancak İslamiyet'le ilgili parodinin daha az olduğu görülür. İslamiyet açısından parodi örneği ise daha çok İslamiyet'i benimseyen ve onu bir kılıf olarak kullanan insanlar üzerinden verilir. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde genç bir cami hocası, parodinin İslami kısmını tipik bir şekilde örnekler. Eserlerin bazı kısımlarında başka peygamberlere yer verilirken İslam Peygamberi'ni anlatılarda fazla görmeyiz. Yalnızca Kur'an'dan alıntılarla metinlerin kurmaca dünyasının desteklendiğini görürüz fakat *Suskunlar*'da Hz. İsa ve Hristiyanlığın Kutsal Kitap'ı çok daha detaylı bir içerikle esere taşınır. Bu düşünceye sevk eden husus ise *Suskunlar*'da ağırlıklı olarak İncil'in hedef seçilmesi; Hz. İsa'ya ait ölüleri diriltme, insanları iyileştirme gibi özelliklerinin roman karakterine atfedilmesidir. Yazarın İslam'a olan mesafesinin sebebi, reform mantığıyla Hristiyanlık üzerindeki eleştirilerden hareket etme kolaylığı ve Türkiye'de yaşaması olabilir. Yazarın ele aldığı bahislere yabancılaşmak maksadıyla hedefini paramparça etme yöntemi, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde İslamiyet konusuna geldiği vakit yumuşamış; bu durum parodinin daha çok güldürü maksatlı yönünü açığa çıkarmıştır. Kutsal anlatılardan yaptığı zengin alıntılarla hakikati anlatma oyunuyla metinlerini kurduğu ve çoğu yerde komiğe başvurarak okurdan metnin anlam dünyasını uzaklaştırdığı görülmektedir.

Yazarın eserlerinde parodinin zaman zaman olumsuz bir niyeti işaret ettiği görülse de genel olarak arafta durarak yorumun tamamlanmasını okura bıraktığı ileri sürülebilir. Yazarın ilk eserlerinde bariz olmakla beraber *Yedinci Gün* ve *Galiz Kahraman* yapıtlarıyla bu çizgiden zaman zaman ayrıldığı da görülür. Zira *Yedinci Gün*'ün devir odaklı olmasıyla beraber eleştiri dozu artar. *Galiz Kahraman*'da ise hem dönem hem de toplumun eleştirisinin yapıldığı görülür.

Anar'ın parodi tekniğini romanlarının bir kısmında tercih ettiği dil açısından da değerlendirmek gerekir ki yazarın bu yönü daha önceki çalışmalarda dikkate alınmamıştır. Güncel Türkçe ile yazıldığı takdirde eleştiriye sebep olabilecek parodileri gizleyen en önemli unsur, geleneksel anlatı tekniklerinin dil özellikleri kullanılarak okurda bir tür nostalji yaşatmasıdır. Bu nostalji romanların

başlangıcında kullanılan dinî metinlerden seçilen ayetlerle oluşturulan algı kırılmasına benzer bir rol üstlenerek metindeki parodilerin şiddeti azaltılmıştır. Dolayısıyla sıradan okuru teselli eden geçmişin övgüsü hissi ile nitelikli okurda tezat deneyim bu şekilde bir araya getirilmiştir. *Puslu Kıtalar Atlası*'ndan itibaren kutsal metinlere yönelik parodi tekniğinin oldukça yoğun kullanılmasına karşılık, bahsi edilen üslup iyi bir kamuflaj sağlamıştır.

Kutsalın dışında yazarın ilk yapıtı *Puslu Kıtalar Atlası*'nın temel olarak Descartes'ın *Yöntem Üzerine Konuşma* eserini temel aldığı görülür. Anlatının özünde Batı'yı anlama ve anlamlandırma mevzusu, Arap İhsan'ın getirdiği kitabın Kubelik tarafından argo bir dille çevrilmesine dayandırılarak romanda işlenir. Kitabı getirenin ve çevirenin bilgiyi anlayıp anlamlandırabilecek bir birikime sahip olmaması buradaki parodiyi doğurur. Çevirinin bir kahvehane ortamında yapılması ve sokak Türkçesini içermesi bu düşünceyi pekiştirir. Parodisi yapılan durumun Doğu'nun Batı'yı anlamlandırma çabası, bilgiyle karşı karşıya gelenlerin doğruluğu konusunda şüphe uyandırır. Zira devrin icabı gereği bir medreselinin metni çevirmeye çalışması daha doğru olacaktır. Ancak bunun yerine anlatıda bilginin muhatabı, kahvehanedeki okuma yazma bilmeyen insanlardır. Bu bahiste bir niyet okumasıyla okur karşı karşıya kalır.

Osmanlı toplumunda bir bilgi birikiminin olmadığı, bilgiye ilginin ve ihtiyacın da hissedilmediği en önemli örnek *Puslu Kıtalar Atlası*'dır. Onun yanı sıra *Kitab-ül Hiyel* de bu çerçevede düşünülebilir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nın temelini oluşturan Descartes'ın eseridir. Avrupa medeniyetinin geldiği bilginin zirvesi olan Descartes'ın *Yöntem Üzerine Konuşma*'sı özellikle *Puslu Kıtalar Atlası* romanıyla Türk toplumunun bulunduğu konumu örneklemek için kullanılır. Roman bunu parodik bir unsur olarak inceler. Uzun İhsan'ın rüyayla hakikati bulma endişesinin eş zamanlı olarak devam ettirildiği görülür. Metinde Doğu-Batı çatışmasını Uzun İhsan'ın oğlu Bünyamin kazanır. Bünyamin'in elindeki kitap ve roman boyunca insanlardan saklanan kara para ön plana çıkar ancak Bünyamin'in gizlemesi, gözetmesi gereken tek şey babasından kalan kitaptır. Dolayısıyla saklanan bilgidir; kitap, bilginin temsili sebebiyle anlatıda kullanılmıştır. Bünyamin Doğu aydınını temsil ederek Doğulu bir bakışla yazılan kitabi bilgiye sahip çıkar. Doğu bilgisinin köksüz olduğu algısının da yerinden edilmesi dikkat çeker.

*Kitab-ül Hiyel*'de ise yukarıda bahsedilen bilgiye olan ilgisizlik işe yaramayan icatlar üzerinden karşımıza çıkar. Doğu medeniyetinin bilgiyi efektif olarak kullanamama, ekonomik bir değere çevirememesi ön plana alınır. Bilgiye verilen değer az olması, Yafes Çelebi'nin ilk icadı olan çift başlı kılıcın ustaları tarafından hor görülmesi ve daha sonra icatların asıl şahsa ulaşma serüveni devletin makamları üzerinden verilir. Dolayısıyla olayın sonuca varamaması Doğu'da geç kalmışlık hissi yaratarak icatların işe yaramaz olmasına yol açar. Bu durumun temelinde ise bilginin hazırbulunuşluk açısından eksik insanlarla karşılaşması yatar. Edebi bir eserde icatlar çerçevesinde bilgiye karşı Doğu'nun duruşuna yer verilmesi ise bir ilk sayılabilir. Batılılaşmanın genellikle yaşam, giyim kuşam etrafında kalmasından bahseden eserlere sıkça rastlanmasına rağmen Anar'ın farklılığı bu yapıtıyla dikkat çeker. Anlatıda okur, bilgiyi alıp kullanan ancak ne yaparsa yapsın icatlarında geç kalmış bir karakterle baş başa bırakılır.

Anar'ın yapıtları büyük bir yapbozun parçaları gibidir. *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Kitab-ül Hiyel*, Doğu'nun dünyadaki gelişmeler karşısında konumunu parodi penceresinden anlama gayesi içindedir. Bu sebeple her iki eserde de bilgi ile karşı karşıya getirilen Türk toplumu karşımıza çıkar. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* ve *Amat*, yaşam ve ölümün Doğu'nun gözünden görmek için farklı pencerelere işaret eder. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde, ölüm fikrinin olağan hâline şahit olurken *Amat*'ta yaratılış hikâyesinden beslenen bir ölüme şahit oluruz. Ancak bu şahitlik Doğu toplumu üzerinden yapılır. *Susunlar* yapbozun beşinci ve tek başına olan eseri sayılabilir. Zira diğer eserlere nazaran Doğu'nun sanat üzerinden parodileştirildiği bir kurmaca olma özelliğini taşır. Diğer yapıtlarda olduğu gibi kadim bir geçmişten beslenen musikinin temel alındığı görülür. *Yedinci Gün* ve *Galîz Kahraman* ise yapbozun son iki parçası olma görevindedir. Onların asıl temelini ise parodiden ziyade eleştirel bir tavır oluşturur. Anlatıda geri kalmışlık ve yozlaşmışlık bilinçsiz yönetici sınıfına atfedilmiş gibidir.

İhsan Oktay Anar'ın eserlerine metinlerarasılık yöntemiyle yaklaşmanın popüler bir yönü olsa da parodi penceresinden bakılması okurda anlamın tamamlanması açısından daha zenginleştirici olacaktır. Yazarın yapıtlarında anlatı zamanı olarak Osmanlı dönemini seçmesi ise bilinçlidir. Zira parodi düzleminde ya da eleştirinin dozunun arttığı yerde zamanı paravan olarak kullanması bu yönden

dikkat çeker. Dolayısıyla yazarın niyeti boyutunda Anar'ın romanlarının incelenmesi farklı bir çalışmayı gerektirmektedir.

## KAYNAKÇA

- Akbulut Özpay, G. (2017). “Türkiye’de İnanç Turizmine Yeni Bir Örnek: Kutsal Balıklı Göl”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C. 21, S. 3. 937-951.
- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayın Evi.
- Anar, İ. O. (2012). *Puslu Kıtalar Atlası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anar, İ. O. (2014). *Amat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anar, İ. O. (2014). *Galiz Kahraman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anar, İ. O. (2016). *Yedinci Gün*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anar, İ. O. (2018). *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anar, İ. O. (2018). *Kitab-ül Hiyel*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anar, İ. O. (2018). *Suskunlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aristoteles (2019). *Poetika/Şiir Sanatı Üzerine*. Ari Çokona ve Ömer Aygün (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aslan, B. (2018). “Dede Korkut Hikâyelerinin Ucubesi: Tepegöz”. *TYB AKADEMİ Dil ve Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 24. 51-60.
- Aşkaroğlu, V. (2015). *Postmodern Söylem İhsan Oktay Anar & John Fowles*. Ankara: Karadeniz Dergi Yayınları.
- Aytaç, G. (2013). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aytaç, G. (2016). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Bahtin, M. (2016). *François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü*. Sabri Gürses (çev.), İstanbul: ALFA Basım Yayın Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Bahtin, M. M. (2016). *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*. Okan N. Çiftçi (çev.), İstanbul Metis Yayınları.
- Bahtin, M. (2017). *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Cem Soydemir (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, R. (1996). *S/Z*. Sündüz Öztürk Kasar (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2013). “Yazarın Ölümü”. Oğuz Tecimen (çev.). *Notos*. S. 39. 100-104.
- Bayraktar, Y. ve Gariper, C. (2018). “İhsan Oktay Anar’ın *Yedinci Gün* Anlatısında Parodi”. *Söylem Filoloji Dergisi*. C.3, S.2. 126-137.
- Cebeci, O. (2016). *Komik Edebi Türler/Parodi, Satir ve İroni*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çokluk, N. (2009). *İhsan Oktay Anar ve Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Edirne.
- Dante, A. (2013). *İlahi Komedy*. Rekin Teksoy (çev.), İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Demir, Y. (1993). “Fotoğrafta Biri Var Hikayesinde Bakış Açısı Tekniği”. *On Dokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. C. 8. S. 1. 51-57.
- Descartes, R. (2013). *Yöntem Üzerine Komuşma*. Çiğdem Dürüşken (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Develioğlu, F. (2011). *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

- Doltaş, D. (1999). *Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar/Uygulamalar*. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Dürüşken, Ç. (2016). *Antikçağ Felsefesi-Homeros'tan Augustinus'a Bir Düşünce Serüveni*. İstanbul: Alfa.
- Ecevit, Y. (2018). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eflatun (1972). *Şölen*. Azra Erhat ve Sabahattin Eyüboğlu (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Emecen, F. (1993). Cezzâr Ahmed Paşa. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C.7, 516-518). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Ergin, M. (2015). *Dede Korkut Kitabı*. Ankara: Boğaziçi Yayınları.
- Erhat, A. (2014). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Esen, N. (2011). "Tarihe Yeni Bir Yorum Getiren Romanlar...". *Notos*. S. 5. 44-46.
- Esen, N. (2020). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fazilet Neşriyat (2020). *Resimli Muhtasar İlmihal/Haneî Mezhebi Üzere Zarûrî Dînî Bilgiler*. İstanbul: Fazilet Neşriyat ve Ticaret A. Ş.
- Gizli, C. (2019). *İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Fantastik Unsurlar*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ağrı.
- Gökyay, O. Ş. (1993). Cihannümâ. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C.7, 541-542). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Gündüz, O. (2012). *İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası/Anar'ın Kurgu Evreninde Postmodern Bir Gezinti*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Harman, Ö. F. (2013). Yâfes. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 43, 174-175). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Homan, A. (2016). *İhsan Oktay Anar'ın Postmodernist Tarih Kurguları*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Van.
- Hugo, V. (2020). *Notre Dame'in Kamburu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü (çev.), Ankara: Nirengi Kitap.
- Kafka, F. (2000). *Dönüşüm-Dava*. İstanbul: Ulak Yayıncılık.
- Karaca, A. (2008, Mart). "İhsan Oktay anar'ın Romanlarında Din ve Tasavvuf (*Suskunlar* Örneğinde)". *1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu*, Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Karaca, A. (2008). "*Suskunlar*'ın Sıkı Öyküsü". *Kitap-lık*. S.112. 1-15.
- Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı/Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*. Sıla Okur (çev.), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Koçakoğlu, A. (2010). *Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar*. Konya: Palet Yayınları.
- Kuşoğlu, M. Z. (1999). Hüvelbâkî. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 19, 67-68). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Küçük, Abdurrahman (1993). Câlût. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 7, 38). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

- Levend, A. S. (1984). *Divan Edebiyatı/Kelimeler ve Remizler-Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: Enderun Yayınları.
- Öngören, F. (1983). *Türk Mizahı ve Hicvi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Örgen, E. (2008). “Amat’ta Yapı ve Simgeler”. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C. 11, S. 19. 160-174.
- Özaydın, A. (1997). Hasan Sabbâh. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 16, 347-350). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Özdemir, G. (2014). *İhsan Oktay Anar’ın Romanları*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Özdemir, S. (2019). *Modern Türk Romanında Parodi*. Basılmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Özkan, M. (2016). “İrhâsâtla İlgili Rivâyetlerin Metin ve Anlam Açısından Değerlendirilmesi”. *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. C.7, S. 14. 23-41.
- Parla, J. (2017). *Don Kişot-Yorum, Bağlam, Kuram*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Platon (2017). *Devlet*. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Poyraz, H. (2000). “Kitab-ül Hiyel Üzerine”. *Türk Yurdu*. C. 20 (52), S. 153-154 (514-515). 337-340.
- Rabelais (2020). *Gargantua*. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat ve Vedat Günyol (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rabelais (2021). *Pantagruel*. Nurullah Yıldız (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rose, M. A. (2016). *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*. Cansu Dikme (çev.), Ankara: Hece Yayınları.
- Sanders, B. (2001). *Kahkanın Zaferi Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*. Kemal Atakay (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sarı, M. (2009). *Metinler Arası Bağlamında İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında Kutsal Metinlerin İzleri*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Sazyek, H. (2015). *Roman Terimleri Sözlüğü-Roman Sanatından Yüz Terim*. Ankara: Hece Yayınları.
- Sevgi, H. A. (2003). Mantıku’t Tayr. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 28, 29-30). Ankara: İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Tek, A. (2011). “Üstkurmaca Bir Roman Olarak Puslu Kıtalar Atlası”. *Notos*. C. 30. 43.
- Tok, V. A. (2011). “Sözün Özü/Bercestes Beyitler”. *Diyanet Aylık Dergi*. S. 249. 58-59.
- Tümer, G. (1992). Budizm. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 6, 352-360). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Ulutürk, V. (1992). Binbir Gece. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 6, 180-181). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Yazıcı, T. (1994). Efrâsiyâb. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 10, 478-479). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Yücebaş, H. (1961). *Hiciv Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Aka Kitabevi.

## ÖZ GEÇMİŞ

Gülfide Büşra GÜVEN KÖYBAŞI, İstanbul Küçükalyalı Rezan Has Lisesi'ni bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden 2015 yılında mezun oldu. 2018 yılında OMÜ LEE Türk Dili ve Edebiyatı Yüksek Lisans programına girdi. Mezuniyetinden bu yana Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni olarak görev yapan Gülfide Büşra GÜVEN KÖYBAŞI, orta derecede İngilizce bilmektedir. Temel ilgi alanları; felsefe, psikoloji ve el sanatlarıdır.

### İletişimBilgileri

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4353-6246>