

**T.C.  
ERZİNCAN BİNALİ YILDIRIM ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK HALK BİLİMİ ANA BİLİM DALI**

**1980 SONRASI TÜRK ROMANINDA “YEDİ UYURLAR”  
ANLATISININ METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA  
İNCELENMESİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Hazırlayan  
Çiğdem ÖÇALAN**

**Danışman  
Prof. Dr. Özkan DAŞDEMİR**

**HAZİRAN 2026, ERZİNCAN**

## BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

**“1980 Sonrası Türk Romanında “Yedi Uyurlar” Anlatısının Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi”** başlıklı **“Yüksek Lisans”** tezim tarafımdan incelenmiştir. Buna göre tezimde bilimsel etik ihlali ve intihal olarak nitelendirilebilecek herhangi bir durum olmadığını taahhüt ederim. Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir biçimde elde edildiğini; aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi beyan ederim.

Çiğdem ÖÇALAN

**T.C.**  
**ERZİNCAN BİNALİ YILDIRIM ÜNİVERSİTESİ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü**

Ana Bilim Dalı : Türk Halk Bilimi  
Program Adı : Tezli Yüksek Lisans  
Tez Başlığı : 1980 Sonrası Türk Romanında “Yedi Uyurlar”  
Anlatısının Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi

Yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının a) Giriş b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan (Kapak, Ön söz, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) toplam 151 sayfalık kısmına ilişkin 29/06/2026 tarihinde **Turnitin** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre tezin benzerlik oranı %20’dir.

Filtrelemeye tırnak içerisindeki alıntılar dâhil edilmiştir. Filtrelemede yedi (7) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç tutulmuştur.

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim. 29/06/2026

**Danışman:** Prof. Dr. Özkan DAŞDEMİR

**Öğrenci:** Çiğdem ÖÇALAN

## KILAVUZA UYGUNLUK

**“1980 Sonrası Türk Romanında “Yedi Uyurlar” Anlatısının Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi”** başlıklı Yüksek Lisans Tezi Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırlanmıştır.

### **Hazırlayan**

Çiğdem ÖÇALAN

### **Danışman**

Prof. Dr. Özkan DAŞDEMİR

## KABUL VE ONAY TUTANAĞI

**Prof. Dr. Özkan DAŞDEMİR** danışmanlığında **Çiğdem ÖÇALAN** tarafından hazırlanan “**1980 Sonrası Türk Romanında “Yedi Uyurlar” Anlatısının Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalı’nda **Yüksek Lisans Tezi** olarak oy birliğiyle kabul edilmiştir.

29/06/2026

### JÜRİ:

Danışman : **Prof. Dr. Özkan DAŞDEMİR**  
Üye : **Prof. Dr. Ahmet Özgür GÜVENÇ**  
Üye : **Doç. Dr. Gaye Belkız YETER ŞAHİN**

### ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu'nun .... /.... /2026 tarih ve .....sayılı kararı ile onaylanmıştır.

..... /..... /2026

Doç. Dr. Müge MANGA

Enstitü Müdürü

## ÖN SÖZ

Mesleki hayatımı bir İngilizce öğretmeni olarak sürdürürken, Türk halk edebiyatına ve kültürel belleğimize duyduğum derin ilgi, beni bu alanda lisansüstü eğitim almaya ve elinizdeki tez çalışmasını gerçekleştirmeye yönlendirmiştir. Farklı bir disiplinden gelerek halk bilimi dünyasına adım atmak, benim için sadece akademik bir basamak değil; köklerimize, geleneksel anlatılarımıza ve edebiyatın evrensel diline karşı hissettiğim kişisel merakın ve adanmışlığın bir sonucu olmuştur.

Yoğun bir emek, sabır ve büyük bir heyecanla olgunlaşan bu çalışma, iki farklı dünyanın bende bıraktığı izlerin birleşimidir. Yedi Uyurlar gibi köklü bir anlatının çağdaş Türk romanındaki izdüşümlerini metinlerarasılık bağlamında izlemek, edebiyatın zamana ve mekâna direnen gücünü derinden hissettiğim bir keşif yolculuğuna dönüşmüştür. Büyük bir keyif ve titizlikle tamamladığım bu tezin, alan yazına mütevazı ve farklı bir soluk getirmesini temenni ediyorum.

**Çiğdem ÖÇALAN, Erzincan, 2026**

## TEŞEKKÜR

Lisansüstü eğitimim ve tez hazırlık sürecim boyunca, çalışmamın her aşamasında engin bilgi, birikim ve tecrübeleriyle bana yol gösteren, yapıcı eleştirileri ve yönlendirmeleriyle ufkumu açan kıymetli danışmanım Prof. Dr. Özkan DAŞDEMİR’e en içten teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Tez çalışmamın başlangıç aşamasında, araştırma konumuzun belirlenmesinde ve şekillenmesinde büyük emeği olan, süreç boyunca benimle yakından ilgilenerek akademik rehberliğini esirgemeyen ve her zaman yanımda olan kıymetli hocam Doç. Dr. Gaye Belkız YETER ŞAHİN’e en derin şükranlarımı sunarım.

Farklı bir disiplinden gelerek adım attığım bu alanda, lisansüstü eğitimim boyunca değerli fikirleriyle çalışmamı zenginleştiren Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Halk Bilimi Anabilim Dalı'ndaki tüm hocalarıma şükran borçluyum.

Bu yoğun ve meşakkatli süreçte, hem mesleki hayatımda hem de akademik çalışmalarında beni daima yüreklendiren, motivasyonumu yüksek tutarak desteklerini esirgemeyen kıymetli meslektaşlarıma ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Son olarak, bu uzun soluklu yolculuğun en büyük kahramanları olan aileme şükranlarımı sunarım. Eğitim hayatım boyunca okumam için üzerimde sonsuz emeği olan sevgili annem Melahat AKYIL’a ve her zaman yanımda olan babama, bu süreçte desteklerini esirgemeyen kıymetli kayınvalideme teşekkür ederim. Akademik çalışmalarımın her anında sabrıyla, sevgisiyle ve inancıyla bana en büyük gücü veren, hayatımın ve bu çalışmanın en büyük destekçisi sevgili eşim Tolga ÖÇALAN’a ve henüz çok küçük olmalarına rağmen varlıklarıyla, neşeleriyle ve sevgileriyle çalışma masamın en güzel motivasyonu olan canım çocuklarım Muhammed Yusuf ve Mustafa Eymen’e en derin sevgilerimle ve şükranlarımla...

**Çiğdem ÖÇALAN**

# 1980 SONRASI TÜRK ROMANINDA “YEDİ UYURLAR” ANLATISININ METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Çiğdem ÖÇALAN

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi,

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi, Haziran 2026

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Özkan DAŞDEMİR

## ÖZET

Çalışmada, İslam ve Hristiyan kültür ortamlarında ortak bir yere sahip olan *Yedi Uyurlar* anlatısının 1980 sonrası Türk romanındaki (Kehribar Geçidi, Baba, Oğul ve Kutsal Roman, Hüzün Yanığı) dönüşümü metinlerarasılık bağlamında yorumlanmıştır. Özellikle postmodern edebiyat anlayışıyla birlikte geleneksel anlatılar, çağdaş edebiyatta yeniden yazma yoluyla farklı anlam, biçim ve kullanım alanlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Metinlerarasılık, bu yeniden yazma sürecini anlamlı kılmada etkili bir yöntemdir; çünkü edebi metinler arasında yapı, içerik ve anlam düzeyinde kurulan ilişkileri görünür kılarak geçmiş ile günümüz arasında bir köprü oluşturmaktadır.

Bu çalışmada; Nazan Bekiroğlu’nun *Kehribar Geçidi*, Murat Gülsoy’un *Baba, Oğul ve Kutsal Roman* ve Sinan Yağmur’un *Hüzün Yanığı* adlı romanları, Kur’an-ı Kerim’deki *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası ekseninde metinlerarası bir okumaya tabi tutulmuştur. Bu doğrultuda, söz konusu romanlarda *Yedi Uyurlar* anlatısının hangi biçimlerde dönüştürüldüğü, hangi temalarla ilişkilendirildiği ve ne tür anlatım stratejileriyle işlendiği analiz edilmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda, efsanenin her üç eserde de yeniden yazım yoluyla yeni anlamlar kazandığı; bu anlamların hem bireysel hem de toplumsal düzlemde çok katmanlı bir yorum imkânı sunduğu ortaya konmuştur. Bu yönüyle çalışma, geleneksel anlatılar ile çağdaş edebiyat arasındaki ilişkiye dair özgün bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Metinlerarasılık, Postmodernizm, 1980 Sonrası Türk Romanı, Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)

# A STUDY ON THE NARRATIVE OF "SEVEN SLEEPERS" IN THE POST-1980 TURKISH NOVEL WITHIN THE CONTEXT OF INTERTEXTUALITY

Çiğdem ÖÇALAN

Erzincan Binali Yıldırım University

Graduate School of Social Sciences

Master Thesis, June 2026

Supervisor: Prof. Dr. Özkan DAŞDEMİR

## ABSTRACT

In this study, the transformation of the Seven Sleepers narrative, which holds a common place in Islamic and Christian cultural environments, within post-1980 Turkish novels (*Kehribar Geçidi*, *Baba*, *Oğul ve Kutsal Roman*, *Hüzün Yanığı*), is interpreted within the context of intertextuality. Especially with the postmodern understanding of literature, traditional narratives appear with different meanings, forms, and usage areas through rewriting in contemporary literature. Intertextuality is an effective method of making this rewriting process meaningful; because it creates a bridge between the past and the present by making visible the relationships established between literary texts at the level of structure, content, and meaning.

In this study, Nazan Bekiroğlu's *Kehribar Geçidi*, Murat Gülsoy's *Baba*, *Oğul ve Kutsal Roman*, and Sinan Yağmur's *Hüzün Yanığı* are subjected to an intertextual reading on the axis of the *Ashab-ı Kehf* (*Seven Sleepers*) story in the Holy Quran. In this regard, the ways in which the *Seven Sleepers* narrative is transformed in the novels in question, the themes with which it is associated, and the narrative strategies through which it is crafted are analyzed. As a result of the examinations, it has been determined that the legend gained new meanings through rewriting in all three works; it has been revealed that these meanings offer a multi-layered interpretation opportunity on both individual and social levels. In this respect, the study aims to make an original contribution to the relationship between traditional narratives and contemporary literature.

**Keywords:** Intertextuality, Postmodernism, Turkish Novel after 1980, *Ashab-ı Kehf* (*Seven Sleepers*)

## İÇİNDEKİLER

### 1980 SONRASI TÜRK ROMANINDA “YEDİ UYURLAR” ANLATISININ METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

|                                       |      |
|---------------------------------------|------|
| BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK .....         | i    |
| TEZ ÖZGÜNLÜK SAYFASI.....             | ii   |
| KILAVUZA UYGUNLUK .....               | iii  |
| KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....           | iv   |
| ÖN SÖZ .....                          | v    |
| TEŞEKKÜR.....                         | vi   |
| ÖZET .....                            | vii  |
| ABSTRACT .....                        | viii |
| İÇİNDEKİLER.....                      | ix   |
| SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ ..... | xiii |
| GİRİŞ.....                            | 1    |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### METİNLERARASILIK

|                                                  |    |
|--------------------------------------------------|----|
| 1.1. Metinlerarasılığa Kavramsal Bir Bakış ..... | 5  |
| 1.2. Metinlerarası İlişki Biçimleri .....        | 15 |
| 1.2.1. Alıntı (Citation) .....                   | 18 |
| 1.2.2. Gönderge (Reference).....                 | 18 |
| 1.2.3. Gizli alıntı-Aşıırma (Palagiat) .....     | 19 |
| 1.2.4. Anıştırma (Allusion).....                 | 19 |
| 1.2.5. Yansılama (Parodi) .....                  | 20 |
| 1.2.6. Alaycı (Gölünç) Dönüştürüm .....          | 21 |
| 1.2.7. Öykünme (Pastiş) .....                    | 21 |

|                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------|----|
| 1.2.8. Palimpsest.....                                      | 21 |
| 1.2.9. Kolaj-Brikolaj.....                                  | 22 |
| 1.2.10. Montaj.....                                         | 23 |
| 1.2.11. Yeniden Yazma .....                                 | 23 |
| 1.2.12. Klişe-Basmakalıp Söz .....                          | 24 |
| 1.2.13. Anlatı İçinde Anlatı-İç Anlatı ( Mise en Abye)..... | 24 |
| 1.3. Metinsel Dönüşümler .....                              | 25 |
| 1.3.1. Biçimsel Dönüşümler .....                            | 25 |
| 1.3.2. Anlamsal Dönüşümler .....                            | 26 |

## **İKİNCİ BÖLÜM**

### **ALT METİN: ASHAB-I KEHF (YEDİ UYURLAR) KISSASI**

|                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------|----|
| 2.1. Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar) Kıssasına Genel Bakış..... | 28 |
| 2.2. Kur'an-ı Kerim'de Ashab-ı Kehf .....                   | 30 |
| 2.3. Hristiyan Kültür Ortamında Yedi Uyurlar .....          | 32 |
| 2.4. Kıssanın Motif Yapısı.....                             | 36 |
| 2.4.1. Mağara .....                                         | 36 |
| 2.4.2. Uzun Uyku.....                                       | 41 |
| 2.4.3. Yedi Sayısı.....                                     | 42 |
| 2.4.4. Köpek .....                                          | 44 |

## **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

### **ANA METİN: BABA OĞUL VE KUTSAL ROMAN**

|                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| 3.1. Baba Oğul ve Kutsal Roman'a Genel Bakış .....                     | 46 |
| 3.2. Baba Oğul ve Kutsal Roman'da Metinlerarası İlişki Biçimleri ..... | 47 |
| 3.2.1. Gönderge (Reference).....                                       | 47 |
| 3.2.2. Anırtırma (Allusion).....                                       | 49 |

|                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------|----|
| 3.2.3. Öykünme (Pastiş) .....                               | 57 |
| 3.2.4. Palimpsest.....                                      | 58 |
| 3.2.5. Klişe-Basmakalıp Söz .....                           | 59 |
| 3.2.6. Anlatı İçinde Anlatı- İç Anlatı (Mise en Abye).....  | 61 |
| 3.3. Baba Oğul ve Kutsal Roman’da Metinsel Dönüşümler ..... | 62 |
| 3.3.1. Biçimsel Dönüşümler .....                            | 64 |
| 3.3.2. Anlamsal Dönüşümler .....                            | 65 |

## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

### **ANA METİN: KEHRİBAR GEÇİDİ**

|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| 4.1. Kehribar Geçidi’ne Genel Bakış .....                      | 68  |
| 4.2. Kehribar Geçidi’inde Metinlerarası İlişki Biçimleri ..... | 74  |
| 4.2.1. Alıntı (Citation) .....                                 | 74  |
| 4.2.2. Gönderge .....                                          | 75  |
| 4.2.3. Gizli alıntı (aşırma).....                              | 80  |
| 4.2.4. Anıştırma (Allusion).....                               | 88  |
| 4.2.5. Öykünme (Pastiş) .....                                  | 89  |
| 4.2.6. Palimpsest.....                                         | 91  |
| 4.2.7. Kolaj-Brikolaj.....                                     | 92  |
| 4.2.8. Yeniden Yazma .....                                     | 93  |
| 4.2.9. Klişe- Basmakalıp Söz .....                             | 96  |
| 4.2.10. Anlatı İçinde Anlatı-İç Anlatı ( Mise en Abye).....    | 96  |
| 4.3.1. Biçimsel Dönüşümler .....                               | 99  |
| 4.3.2. Anlamsal Dönüşümler .....                               | 104 |

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### ANA METİN: HÜZÜN YANIĞI

|                                                                |            |
|----------------------------------------------------------------|------------|
| 5.1. Hüzün Yanığı'na Genel Bakış.....                          | 108        |
| 5.2. Kehribar Geçidi'inde Metinlerarası İlişki Biçimleri ..... | 110        |
| 5.2.1. Alıntı (Citation) .....                                 | 110        |
| 5.2.2. Gönderge (Reference).....                               | 112        |
| 5.2.3. Anırtırma (Allusion).....                               | 114        |
| 5.2.5. Kolaj-Brikolaj.....                                     | 119        |
| 5.2.6. Yeniden Yazma .....                                     | 120        |
| 5.2.7. Klişe- Basmakalıp Söz .....                             | 120        |
| 5.2.8. Anlatı İçinde Anlatı-İç Anlatı ( Mise en Abye).....     | 121        |
| 5.3. Hüzün Yanığı'nda Metinsel Dönüşümler.....                 | 124        |
| 5.3.1. Biçimsel Dönüşümler .....                               | 124        |
| 5.3.2. Anlamsal Dönüşümler .....                               | 126        |
| <b>SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....</b>                        | <b>128</b> |
| <b>KAYNAKÇA.....</b>                                           | <b>134</b> |
| <b>ÖZ GEÇMİŞ .....</b>                                         | <b>137</b> |

## SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ

**TDK** : Türk Dil Kurumu

**TDV** : Türkiye Diyanet Vakfı

## GİRİŞ

Kıssaların ve dini söylencelerin edebi metinlerdeki kullanım sıklığı ve işlevi önemlidir. Üç büyük dine -Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam- ait inanç sistemlerinde birçok ortak anlatı ve figür bulunmaktadır. Yaratılış, Tufan ve diğer peygamber kıssaları, milletlerin yazılı ve sözlü edebiyatlarındaki ortak anlatılar arasında yer almaktadır. Bu anlatılar hemen hemen her milletin geleneklerine göre yeniden yazılarak sonraki nesillere aktarılmaktadır. Bununla birlikte *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası gibi bazı anlatılar Kur'an-ı Kerim'de doğrudan yer alırken Kitab-ı Mukaddes içinde açıkça zikredilmez. Buna karşın, dolaylı olarak Hristiyanlık literatüründe ve geleneğinde -özellikle erken Hristiyanlık dönemine ait metinlerde- çok bilinen bir efsane ve kült olarak varlığını sürdürmektedir.

Bu çalışma ile Kur'an-ı Kerim'de kayıtlı olan *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının çağdaş Türk romanında nasıl temsil edildiği ve bu temsilin metinlerarasılık kuramı çerçevesinde ne tür anlamlar ürettiği araştırılmaktadır. Zaman, uyku, korunma, inanç ve mucize gibi evrensel temalar etrafında şekillenen *Yedi Uyurlar* anlatısı; hem İslam hem de Hristiyan kültürlerinde karşılık bulan, çeşitli mitolojik ve kültürel anlatılarda da benzer biçimlerde izlerine rastlanan önemli bir motiftir. Bu doğrultuda, Kur'an-ı Kerim'de kayıtlı *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası metinlerarasılık bağlamında bir alt metin olarak ele alınacaktır.

Çalışmamızda metinlerarasılığın yalnızca yazılı metinler arasında değil; *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası gibi hem yazılı hem sözlü gelenekte, Kur'an-ı Kerim gibi kutsal metinlerden hareketle yaygınlaşmış örnekler üzerinden de kurulabileceği fikri temel alınmıştır. Efsanelerin anlatı yapısı ve taşıdığı kültürel motifler, çağdaş edebî metinlerde yeniden yazım yoluyla işlev kazanmakta ve yeni anlam katmanları yaratmaktadır. Yapılan araştırmalar neticesinde, bu bağlamda ele alınan çeşitli yerli ve yabancı kaynaklar tespit edilmiş ve bu kaynaklar üzerinden ayrıntılı bir okuma gerçekleştirilmiştir. Yabancı kaynaklara *The Seven Sleepers (Ashabul Kahf) in the Holy Bible and Qur'an: Lessons for Organic Youth Movements* (Syukri, Zikrullah, & Harwanto, 2024), *The Legend of the Seven Sleepers of Ephesus in Syriac and Arab Sources – A Company Study* (Grysa, 2010) makaleleri örnek olarak gösterilebilir. Bununla birlikte Amerikan klasiklerinden olan *Rip Van Winkle* (Irving, 2015) hikâyesi de *Yedi*

*Uyurlar* anlatısına örnek teşkil etmekle birlikte bu bağlamda metinlerarası çalışması yapılmıştır. Helen Marshall'ın “*Literary Codicologies: The Conditions of Middle English Literary Production*” (Marshall, 2014) adlı doktora tezinde orta çağ İngiliz edebiyatında “Seven Sleepers” anlatısının nasıl yeniden üretildiği metinlerarasılık bağlamında ele alınmıştır. Türk edebiyatında da konuyla ilgili makaleler ve tezler mevcuttur. Kübra Şeyma Yalçinkaya'nın yazmış olduğu “*Nazlı Eray'ın Ayışığı Sofrası Romanında Yedi Uyurlar Efsanesi'nin Metinlerarası İncelemesi*” (Yalçinkaya, 2022) adlı yüksek lisans tezi bu bağlamda hazırlanmış metinlerarası bir incelemedir. Canpolat'ın “*Yedi Uyurlar Kıssası Odağından Postmodern Türk Romanına Yeni Tarihselci Yaklaşım*” (Canpolat & Bingöl, 2025) yüksek lisans tezi de metinlerarası bir bağlamda ele alınabilir. *Yedi Uyurlar* anlatısı ile ilgili yaklaşık on üç tez çalışması yapılmış olmakla birlikte “metinlerarasılık” bağlamında çok fazla çalışmaya rastlanmamıştır.

Bu çalışmada, metinlerarasılık yönteminin en yoğun biçimde tercih edildiği dönemlerden biri olan 1980 sonrası Türk romanı kapsam dâhilinde ele alınmıştır. Söz konusu dönemdeki postmodern romanların çalışmaya dâhil edilmesinin nedeni; postmodernistlerin metinlerinde, metinlerarasılığın vazgeçilmez unsurlardan biri haline gelmesidir. (Eliuz, 2016, s. 120).

1980 sonrası Türk roman ve hikâyeleri arasında *Yedi Uyurlar* anlatısının yeniden yazım bağlamında birçok örneğine rastlanmaktadır. 1980 sonrası çağdaş Türk edebiyatında *Yedi Uyurlar* anlatısının yer aldığı roman ve hikâyeleri şu şekilde sıralandırabiliriz: Nazlı Eray “*Uyku İstasyonu*” (1994), Nazlı Eray “*Arzu Sapağında İnecek Var*” (2008), Muzaffer İzgü “*Yedi Uyurlar*” (1984), Orhan Pamuk “*Benim Adım Kırmızı*” (1998), Bilge Karasu “*Göçmüş Kediler Bahçesi*” (1979), Murat Gülsoy “*Baba Oğul Kutsal Roman*” (2012), Faruk Duman “*İncir Tarihi*” (2010), Nazan Bekiroğlu “*Kehribar Geçidi*” (2021), Ayfer Tunç “*Mağara Arkadaşları*” (2019), İhsan Oktay Anar “*Yedinci Gün*” (2012), Eda Bildek “*Mor Rüya*” (2013), Sinan Yağmur “*Hüzün Yanığı- Bir Ashab-ı Kehf Romanı*” (2017), Murat Gülsoy “*Oysa Herkes Kendisiyle Meşgul*” (1999), Yonca Eldener “*Yedi Uyananlar*” (2018), Nazlı Eray “*Ayışığı Sofrası*” (2000) (Canpolat & Bingöl, 2025, s. 6).

Çalışmamızda, 1980 sonrası Türk romanı örneklerinden *Kehribar Geçidi*, *Baba Oğul ve Kutsal Roman* ile *Hüzün Yanığı* adlı eserler ayrıntılı olarak incelenecektir. *Yedi*

*Uyurlar* anlatısı gibi sözlü ve yazılı geleneğe dayalı metinlerin söz konusu dönem romanlarındaki temsili, bu çalışmada metinlerarasılık yöntemi üzerinden ele alınacaktır.

Bilindiği üzere 1980’li yıllar, Türk romanında postmodern bir anlayışın hâkim olmaya başlaması sebebiyle önemlidir. 1980 sonrası Türk romanı hem teknik hem de içerik açısından ciddi değişimlere uğramıştır. Söz konusu kesitte, Türk anlatı sanatı klasik çizgiden modern yaklaşıma ve postmoderne kadar uzanan oldukça yoğun bir dönüşüm evresi yaşamıştır. Bu süreçte Türk edebiyatı yapısal açıdan çeşitli aşamalardan geçmiş; bunları “Klasik Dönem”, “Modern Roman” ve “Postmodern Roman” olarak üçe ayırmak mümkün kılınmıştır. Bahsi geçen evreler birbiriyle paralel olarak ilerlemiş ve neticede 1980’li yıllarda “Postmodern Anlatı”ya geçilebilmiştir (Koçakoğlu, 2011, s. 187, 189). Bu dönemde klasik olay örgüsünün yerini “üstkurmaca” ve “metinlerarasılık” gibi kavramlar almıştır. Yazarlar eserlerinde daha çok bireylerin içsel yolculukları, kimlik arayışı, yalnızlık ve yabancılaşma gibi temalara yer vermeye başlamıştır. Elbette 1980 öncesi edebi birikim de yok sayılmamış; tasavvufi ve tarihi konular, geleneksel motifler, kutsal metinler, halk hikâyeleri, masallar ile mitolojik unsurlar modern bir bakış açısıyla yeniden yorumlanmıştır. Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu, Latife Tekin, Nazlı Eray, Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar, Murat Gülsoy, Nazan Bekiroğlu, Sinan Yağmur ve daha birçok isim 1980 sonrası Türk romanının önemli temsilcileri arasında yer almaktadır. Özellikle çalışmamız bağlamında ayrıntılı olarak ele alacağımız Nazan Bekiroğlu, Sinan Yağmur ve Murat Gülsoy, romanlarında üstkurmaca ve metinlerarasılık yöntemlerini kullanmıştır.

Bu çalışmada öncelikle metin kavramı ile metinlerarasılık yönteminin tanımına, tarihçesine, temsilcilerine ve metinlerarası ilişki biçimlerine yer verilecektir. Genel bağlamda, çalışmada “metin” teriminin anlamı ele alınarak metinlerarasılık kuramının kavramsal çerçevesi çizilecek; kuramın tarihsel gelişimi, temel yaklaşımları ve kuramcılar tarafından farklı biçimlerde nasıl yorumlandığı değerlendirilecektir. Bunun yanı sıra metinlerarası ilişki teknikleri ayrıntılı olarak ele alınarak *Yedi Uyurlar* anlatısının Hristiyanlık ve İslamiyet’teki yansımaları incelenecektir. Söz konusu anlatı bağlamında öne çıkan mağara, uzun uyku, köpek figürü, zaman, korunma ve yedi sayısı gibi motifler tematik ve sembolik düzlemde çözümlenecektir. Son aşamada ise *Kehribar Geçidi*, *Baba*, *Oğul* ve *Kutsal Roman* ile *Hüzün Yanığı* adlı romanlar, *Ashab-ı Kehf* (*Yedi Uyurlar*) kıssası çerçevesinde metinlerarasılık yöntemiyle analiz edilecektir. Bu

doğrultuda, bahsi geçen romanlarda *Yedi Uyurlar* anlatısının ne şekilde temellendirildiği, dönüştürüldüğü ve modern anlatıya nasıl entegre edildiği ortaya konacaktır.

Bu çalışma ile hem *Yedi Uyurlar* anlatısının 1980 sonrası Türk romanındaki yansımalarını ortaya koymak hem de metinlerarasılık kuramının sözlü ve yazılı gelenekle ilişkisini örnekleyerek bu alandaki kuramsal ve uygulamalı çalışmalara katkı sağlamak amaçlanmıştır. Yapılan incelemeler neticesinde, *Yedi Uyurlar* anlatısının modern bir formda nasıl yeniden inşa edildiği ve dönüştürüldüğü gözler önüne serilecektir. Bununla birlikte çalışmada; kültürel süreklilik, anlatıların yeniden yazımı ve inanç temelli ortak metinlerin edebî düzlemdeki yeniden üretimi gibi temel izlekler derinlemesine ele alınacaktır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### METİNLERARASILIK

#### 1.1. Metinlerarasılığa Kavramsal Bir Bakış

Metin “*belirli bir bildirişim bağlamında bir ya da birden çok kişi tarafından sözlü ya da yazılı olarak üretilen bir dil dizgesi bütünüdür*”(Günay, 2001, s. 33). “Metinlerarasılık” kavramı; iki ya da daha fazla metin arasında gerçekleşen alışveriş ilişkisini tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Bu kavramla, bir metindeki anlamın ancak diğer metinlerle kurulacak bağlam içerisinde anlamlandırılabilceği fikri temel alınır. Dolayısıyla bir metnin değeri ve içerdği anlamın derinliği, diğer metinlerle olan etkileşimi oranında artış gösterir. Bu sebeple yazma ve okuma eylemleri, çoğu zaman başka metinlerle dolaylı ya da doğrudan bir ilişkiye girmektir. Nitekim yalıtılmış, saf bir metinden söz etmek mümkün değildir; okuma ve yazma bütünüyle metinlerarası bir süreçtir. (Coşkun Ögeyik, 2008, s. 28). Metinlerarasılık postmodern kuramla birlikte öne çıkmış ve yazınsal çözümleme alanında yaygınlık kazanmıştır. “*Bir metnin doğrudan ya da dolaylı olarak, açıkça veya örtülü biçimde başka metin ya da metinlerle bağlantı olması halinde metinlerarası ilişki doğar*” (Gökalp Alparslan, 2007, s. 9). Her metin, üretim sürecinden itibaren kültürel bellekte yer edinmiş diğer metinlerle kaçınılmaz bir bağ kurar. Kurulan bu köprü; metnin içeriğini, anlam dünyasını ve yorumlanma biçimini doğrudan etkiler. Bu noktada okurun işlevi ise yalnızca söz konusu ilişkileri fark etmekle sınırlı kalmayıp bu etkileşimler aracılığıyla metinde yeni anlam katmanları inşa etmektir.

Marko Juvan (2008) metinlerarasılığın edebi eserler üzerindeki etkisini şu şekilde ifade etmiştir:

*[...]edebi eserlerin üretimi, varlığı, yapısı, anlamı, işlevi ve algılanışına dair teorileri kökten değiştirdi. Metinlerin gerçekliğin toplumsal inşasını birlikte yarattığı ve sözde metin dışı dünyayı doğrudan (taklit yoluyla) değil, yalnızca*

*klişelerin ve önceki metinselleştirmelerin göze çarpmayan bir filtresiyle (semyozis) temsil ettiği ortaya çıktı. (s.4).*

Metinlerarasılık yöntemi, hiçbir eserin tek başına var olamayacağı ilkesi üzerine kuruludur. Her metin, kendisinden önceki gelenekle ve üretildiği bağlamla iç içedir; çünkü her metin başka bir metne doğrudan ya da dolaylı olarak gönderme yapar, ondan etkilenir, onu çağrıştırır, ondan alıntı yapar ya da ona atıfta bulunur. Dolayısıyla her metin, aslında diğer metinler tarafından şekillendirilir. Bu kuram, metinleri sadece kendi bağlamında değil, diğer metinlerle kurdukları ilişkiler aracılığıyla da anlamamıza olanak tanır. Çağdaş edebiyat kuramlarının ve eleştiri yöntemlerinin merkezinde yer alan metinlerarasılık kavramı, bu yönüyle metinler arasındaki anlam alışverişini temel alır. (Juvan, 2008, s. 2)

Metinlerarası ilişkilerin varlığı, sözlü ya da yazılı kültürün ortaya çıktığı en erken dönemlerden itibaren gözlemlenebilen bir olgudur. Nitekim “*Âdem’den bu yana söylenmemiş söz yoktur.*” ifadesi; “metinlerarasılık” kavramı çağdaş bir nitelik taşısa da işlevsel gerçekliğinin çok daha eskiye, mitik döneme kadar uzandığını vurgular niteliktedir.

Metinlerarasılık (Fr. *intertextualité*) terimi ilk kez 1960’ların sonlarına doğru, Julia Kristeva’nın yazdığı erken dönem çalışmaları ile Fransızcaya girmiştir (Allen, 2011, s. 14). Bu dönemde Fransa’da yapısalcılık tartışılmaktadır. Bu tartışma ortamı postyapısalcılık olarak adlandırılan akımın ortaya çıkmasına zemin oluşturmuştur (Allen, 2011, s. 15). Kristeva’nın çalışmaları ile ön plana çıkan metinlerarasılık, edebi analizin vazgeçilmez bir parçası olarak görülmekte ve iki ya da ikiden fazla metin arasında oluşan bir çeşit konuşma ya da alışveriş biçimi olarak anlaşılmaktadır (Aktulum, 2014, s. 16). Metinlerarasılık, metinlerin kendi başlarına kapalı ve yalıtılmış yapılar değil başka metinlerle çok katmanlı ilişkiler kurarak anlam kazanan yapılar olduğunu öne süren kuramsal bir yaklaşımdır.

Yapı merkezli dilbilim ve göstergebilim çalışmalarında, metinlerin birbirine olan göndermeleri ile içerik alışverişleri fark edildikçe bu olgunun kuramsal boyutları daha sistemli bir biçimde ele alınmaya başlanmıştır.

Graham Allen (2011) *Intertextuality* kitabında bu konuya şöyle yer vermiştir:

*Saussure'un göstergebiliminin kavramlarına dayanan eleştirel, felsefî ve kültürel bir hareket olan yapısalcılık, 1950'lerden itibaren, Saussure'un işaret ve dilsel yapı yeniden tanımlarına göre modellenmiş işaret sistemleri açısından insan kültürünün devrimci bir yeniden tanımını üretmeyi amaçladığı insan bilimlerinde 'dilsel dönüş' olarak adlandırılan bu düşünce devrimi, metinlerarasılık teorisinin bir kökeni olarak anlaşılabilir. (s.10).*

Başlangıçta dilbilimsel analizlerin ve yapısalcı yaklaşımların etkisiyle akademik olarak dikkat çeken bu kavram, zamanla edebiyat eleştirisinin önemli yöntemlerinden biri hâline gelmiştir. Metinlerarasılığın tanımlanması ve kavramsal sınırlarının çizilmesi konusunda farklı araştırmacılar, çeşitli yönelimler geliştirmiş ve bu kavramı disiplinler arası bir zemin üzerine oturtmuştur.

20. yüzyılın ikinci yarısında yapısalcı düşünce öne çıkmıştır. Bu dönemde yapısalcılar metni, dış dünyadan bağımsız, kapalı bir sistem olarak ele almışlardır. Söz konusu kapalılık ilkesi sebebiyle de metnin kendi içinde tutarlı olduğunu ve ancak kendi iç mantığı doğrultusunda çözümlenebileceğini vurgulamışlardır. Geleneksel metin anlayışında da metin, başı ve sonu belirli, kendi içinde bütünlük taşıyan kapalı bir yapı olarak görülmüş ve yazarın niyetine bağlı olarak üretilmiş, sabit bir anlam taşıyan, okunmaya ve çözümlemeye hazır bir nesne olarak ele alınmıştır. Bu anlayışa göre metinler çoğunlukla tarihe, yazara, yazarın psikolojisine ve beklentilerine göre değerlendirilmiştir (Aktulum, 2014, s. 9). Söz konusu dönemde metnin anlamı, genellikle metin içi öğelerle sınırlı tutulmuş; bağlam, okuyucu ya da metinlerarası ilişkiler gibi dışsal unsurlar ikinci planda kabul edilmiştir. Yazar, anlamın temel kaynağı ve otoritesi olarak değerlendirilirken okuyucu ise bu anlamı keşfeden pasif bir konumda yer almıştır. Bu anlayış, metni durağan, evrensel ve değişmez bir birim olarak kabul etmektedir. Bu nedenle anlamın çokluğu ya da göreceliliği değil, metnin içerdiği tek ve doğru anlamın ortaya çıkarılması esas sayılmıştır.

Yapısalcılık, 20. yüzyılın ortalarında dilbilim, edebiyat ve kültürel çözümleme alanlarında etkili olan, anlamı metnin içyapıları ve sistemsal ilişkileri üzerinden açıklamaya çalışan kuramsal bir yaklaşımı ifade eder. Bu kuramın temelleri, Ferdinand de Saussure'ün "*Course in General Linguistics*"(1916) adlı eserine dayanmaktadır; Saussure'ün dili bir "gösterge sistemi" olarak tanımlaması ve her göstergeyi "gösteren" /

“gösterilen” ikilisine ayırarak anlamın ilişkisel olduğunu vurgulaması (Saussure, 1966, s. 67-68) yapısalcı bakışı şekillendirmiştir.

Allen (2011) bu konuya şu şekilde değinmiştir:

*Saussure'ü metinlerarasılık ile ilgili fikirlerin kökeni olarak göstermek, yine de, sorunlardan uzak olmayan bir harekettir. Rus edebiyat kuramcısı MM Bakhtin'i, 'metinlerarasılık' teriminin değilse bile, en azından başkalarının metinlerarasılık teorilerini ifade etmelerine yardımcı olan belirli dil görüşünün yaratıcısı olarak göstermek de makuldür. Bakhtin, göreceğimiz gibi dil yaklaşımı ve Saussure'den çok daha fazla, kelimelerin değiş tokuş edildiği toplumsal bağlamlarla ilgilenir. Saussure için kelimenin ilişkisel doğası çağın genelleştirilmiş ve soyut bir sistem olarak görülmesi vizyonundan kaynaklanıyorsa, Bakhtin için kelimenin belirli toplumsal alanlarda belirli toplumsal kayıtlarda ve belirli ifade ve alım alanında var olmasından kaynaklanır. Ne Saussure ne de Bakhtin bu terimi gerçekten kullanmadığından, çoğu insan Julia Kristeva'ya atıfta bulunmak istedi. (s.11).*

Ancak zamanla bu yaklaşımın yetersizliği fark edilmiş ve yeni kuramsal açılımlar doğrultusunda “metne” dair farklı bir değerler dizisi gelişmiştir. Yapısalcı yaklaşımların ardından filizlenen postyapısalcı düşünce ve eleştirel kuramlar; metnin kapalı bir yapı olmaktan ziyade, sürekli olarak başka metinlerle ilişki kurarak anlam kazandığını ileri sürmüştür. Böylece metinlerarasılığın kuramsal temelleri daha da derinleşmiştir. Dolayısıyla metinlerarasılığı sadece bir anlatım tekniği olarak değil, aynı zamanda metnin doğasına ve anlamın oluşumuna dair köklü bir zihniyet dönüşümünün sonucu olarak da değerlendirmek gerekir.

Geleneksel metin anlayışının aksine Roland Barthes metni, yalnızca “Yazar-Tanrı'nın mesajını” aktaran bir kelimeler dizisi olarak değil, orijinal olmayan birçok yazının bir araya getirilmesiyle oluşturulan çok boyutlu bir alan olarak değerlendirir. Barthes'a göre yazar, ancak kendisinden önceki ve hiçbir zaman mutlak anlamda özgün olmayan bir metni taklit edebilir. Zira yazarın tek yetkesi, metinleri birbirine karıştırmak, onları birbiriyle karşılaştırmak ve eklemlemektir. Bu süreç ise sonsuz bir döngü halinde devam eder. (Barthes, 1977, s. 146-147).

Özellikle Rus Biçimcilerinin biçim ve dil odaklı yaklaşımlarından esinlenen yapısalcı ve post-yapısalcı kuramların etkisiyle, metinlerin sabit ve tekil anlamlar içermediği; aksine çok katmanlı, çoksesli ve söylemler arası geçişlilik taşıyan yapılar

olduğu ileri sürülmüştür. Bu bakış açısına göre, her edebi metin, kendinden önceki metinlerin izlerini taşıyan, başka metinlerle etkileşim içinde olan bir yapıdır. Anlam, artık yalnızca yazarın niyetine değil; metinlerarası göndermelere, söylemlerin üst üste binmesine ve yapıların birbirine karışmasına bağlı olarak üretilmektedir. Metin, özgün değil kültürel kaynaklardan alınmış alıntılarla örülmüş bir dokudur. Bu yaklaşım, anlamın tek bir merkezden değil, metinler ve okur arasındaki ilişkilerden doğduğunu vurgular ve metinlerarasılık kuramının temelini oluşturur. Bu doğrultuda, günümüzde metin, “*önceki söylemlere ve metinlere göndermede bulunmadan varlık kazanamayan bir yapı*” olarak kabul edilmekte ve metinlerarasılık kuramı çerçevesinde değerlendirilmektedir (Aktulum, 2014, s. 9).

Rus Biçimciler ile Yapısalcılar arasında kuramsal yaklaşımları ve odaklandıkları temel kavramlar bakımından farklılıklar bulunmaktadır. Onlara göre edebîlik, içerikten ziyade kullanılan anlatım tekniklerinde, biçimsel oyunlarda ve dilin alışılmış kalıplarının bozulmasında aranmalıdır. Biçimciler, edebi metni “[...] *tarihsel, toplumbilimsel, özyaşamöyküsel vb. verilerden yola çıkarak açıklamayı reddederler*” (Aktulum, 2014, s. 17). Rus Biçimciler, edebi metni yalnızca içerik taşıyan bir anlatı olarak değil, biçimsel yapısıyla okurun algısını dönüştüren bir “sanat nesnesi” olarak değerlendirirler. Onlara göre edebi metnin ayırt edici yönü, dilin sıradan ve alışılmış kullanım kalıplarını bozarak dikkat çeken bir anlatım oluşturmastır. Bu anlayış çerçevesinde, biçimciler, edebi metni bir “sanat nesnesi” olarak ele alırlar; bu nesnenin ayırt edici özelliğini de onun “otomatizmi kırması” yani dili sıradanlıktan kurtararak algıyı yenilemesi olarak görürler. Bu ilkeye “yabancılaştırma” ya da “alışkanlığın bozulması” denir (Shklovsky, 2009, s. 12-13). Shklovsky'nin “yabancılaştırma” (defamiliarization) adını verdiği bu teknik ile aslında sanatın ana işlevinin, algılamayı yavaşlatmak ve nesneleri ilk kez görülüyormuş gibi sunmak olduğunu savunur.

Roland Barthes, edebî metinlerin birer gösterge dizgesi olduğunu belirterek (Barthes, 1977, s. 12-13) metinleri yapısal düzeyde çözümlemenin önemine işaret etmiştir. Jonathan Culler ise, Structuralist Poetics adlı eserinde verebileceği en ayrıntılı açıklamayı sunmuş, metinlerin, önceden belirlenmiş anlatı kodları ve tür kalıpları çerçevesinde şekillendiğini ortaya koymuş ve bu yapısal çözümlemenin metodolojik temellerini atmıştır (Culler, 1975, s. 3-15). Terry Eagleton, Literary Theory: An Introduction (2005) adlı eserinde yapısalcılığı kuramsal açıdan ulaştığı en sistematik

aşama olarak tanımlarken, bu yaklaşımın post-yapısalcı eleştiriler tarafından anlamın çokluğu ve yapısal esneklik çerçevesinde yeniden ele alınması gerektiğini vurgulamıştır (Eagleton, 2005, s. 79-95). Yapısalcılık, post-yapısalcı eleştirilerle birlikte anlamın sabitliğini sorgulayarak metin ve yapı kavramlarını yeniden tanımlar hale gelmiş, ancak özellikle metin çözümleme yöntemine sağladığı sistematik araçlar nedeniyle akademik literatürde kalıcı bir yer edinmiştir.

Bunların yanı sıra, yapısalcı düşünce geleneği içerisinde yer alan kuramcılar arasında, dilbilimsel modelin edebi ve kültürel çözümlemelere ne ölçüde ve nasıl uygulanması gerektiği konusunda çeşitli kuramsal ayrışmalar söz konusudur; Örneğin Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* adlı eserinde, dilbilim temelli yapısalcılığın edebî metne doğrudan aktarılmasının “algoritmik” bir yaklaşım haline gelerek yorum sürecinin özünü göz ardı edebileceğini vurgulamıştır; Culler, bu modelin metni gerçek okurun edindiği “edebi yeterlik” çerçevesinde tanımlanan bir okuma sisteminden soyutlama tehlikesi barındırdığını ifade eder (Culler, 1975, s. 27-29).

Buna karşılık, Terry Eagleton ise *Literary Theory: An Introduction* adlı yapıtında yapısalcılığı kavramsal olarak sistematik bulsa da, bu yaklaşımın çok anlamlılık ve okuyucu katılımı açısından post-yapısalcı eleştirilerle birlikte esneklik kazanması gerektiğini belirtir (Eagleton, 2005, s. 79-95).

Kubilay Aktulum (2014) *Metinlerarası İlişkiler* adlı eserinde, Roland Barthes’ın yapısalcılık kuramı çerçevesinde ortaya koyduğu fikir ayrılığını şu şekilde dile getirir:

*Yapısalcı etkinliği ciddi bir uğraş alanı haline getiren eleştirmenler ve kuramcılar yazınsal anlatıyı belirleyen evrensel gösteren dizgelerini ve işleyişlerini saptamaya uğraşarak, metni kapalı bir yapı, anlamı metinden çıkarılabilecek bir olgu olarak görseler de Barthes, S/Z adlı yapıtında kapalı metin kavramı yerine açık metinden söz eder; metnin, kendinden önce gelen, onun içerisinden geçen ya da onu aşan izlerden, parçalardan, düzgülerden oluştuğunu kabul eder. Böyle bir tutum benimsemesi, eski metin ile yeni metin (postmodern metin) anlayışı arasında büyük bir ayrım yaratır. Postmodern metin anlayışına bağlı olarak, metinlerarası ve/ya ‘seslerin örgüsü’ kavramları, Barthes tarafından metnin yeni özellikleri olarak S/Z’de öne çıkarılır. Artık, metnin bir ‘kendilik’ olduğu düşüncesi değişmiştir. (s.46).*

Yapısalcıların metni kapalı, anlamı ise nesnel olarak çözümlenebilir bir yapı olarak gören yaklaşımına karşılık, Barthes'ın anlamı sürekli ertelenen, çok katmanlı ve metinlerarası bir düzlemde oluşan açık metin anlayışını savunduğunu göstermektedir. Bu yönüyle Barthes, yapısalcılık ile postyapısalcılık arasında önemli bir geçiş noktası oluşturur. Bu üç örnek, yapısalcı dilbilim modeline dair hem metodolojik açıklık arayışı hem de metnin çok katmanlı okumalara açık kalması gerekliliği konularında kuramcılar arasında nasıl bir fikir ayrılığı yaşandığını gösterir.

Rus Biçimciler metni biçimsel özellikleri çerçevesinde ele alırken Yapısalcılar metni işlevsel bir yapı olarak görmüş ve bu yönüyle incelemişlerdir. Yeni Eleştiri Kuramcıları ise metni, metnin kendi iç bütünlüğü ve kapalılığı içinde değerlendirmişlerdir. Tüm bu tarihi süreçten beslenerek de başka metinlerle kurduğu doğrudan ya da dolaylı bağlantıları, çağrışımları ve yeniden yazımları merkeze alan metinlerarasılık kuramı ortaya çıkmış ve yeni bir boyut kazanmıştır. Böylece okur da, yalnızca metin içi anlamları çözümleyen bir pasif alıcı olmaktan çıkmış ve metnin başka metinlerle kurduğu ilişkileri fark eden, yorumlayan ve anlam üretimine katılan aktif bir özne konumuna gelmiştir. Metinlerarasılık kuramı, bu yönüyle hem metnin doğasına hem de edebi çözümleme yöntemlerine dair köklü bir dönüşümün kapısını aralamaktadır. Kavramsal olarak ilk kez “[...] 1960'lı yılların yazın eleştirisinde, bir metin kuramı oluşturarak, metni tanımlamak amacıyla olan kimi eleştirmenleri (özellikle Kristeva ve Barthes) girişimlerine sıkı sıkıya bağlı olarak ortaya çıkan metinler arası kavramı, metnin özerk olduğu düşüncesi benimsendikten sonra, yaygın olarak kullanılan bir kavram olur”(Aktulum, 2014, s.9).

Görüldüğü üzere “metin” kavramı geleneksel metin anlayışından postmodern yaklaşımlara kadar uzanan ve yıllarca süregelen tarihsel süreç içerisinde farklı düşünceler, yaklaşımlar ve eleştirel bakış açıları ile ele alınmış, tanımlanmış ve dönüştürülmüştür. Bu süreçte her bir kuramsal yaklaşım metnin farklı bir yönünü ön plana çıkarmıştır

Bu çok disiplinli yaklaşım sayesinde metinlerarası ilişkiler yalnızca metin içi göndermelerle sınırlı kalmamış; kültürel, tarihsel ve ideolojik bağlamlarda da çözümlenebilir hâle gelmiştir. Bu bağlamda metinlerarasılık, hem edebî çözümleme hem

de anlam inşası açısından vazgeçilmez bir kuramsal araç hâline gelmiştir. Aşağıda, bu kuramın oluşumuna yön veren önemli kuramcıların yaklaşımları ele alınacaktır:

Mikhail Mikhailovich Bakhtin, edebiyat teorisi, dil felsefesi ve kültürel eleştiri alanlarına yaptığı derinlemesine katkılarla tanınan önemli bir Rus düşünürdür. Her ne kadar metinlerarasılık terimi Bakhtin tarafından kullanılmamış olsa da Bakhtin yapmış olduğu edebi metin çalışmaları ile metinlerarasılık alanına zemin hazırlamıştır. Bu sebeple Bakhtin, metinlerarasılığın önemli bir teorisyeni gibi görünebilir (Allen, 2011, s. 16). Özellikle onun “çok seslilik” (heteroglossia) ve “diyalog” kavramları, metinlerin birbirleriyle sürekli etkileşim hâlinde olduğunu ortaya koyar. Bakhtin’e göre hiçbir metin tek başına ve sabit bir anlamla var olamaz; her metin, farklı sosyal, kültürel ve ideolojik seslerin çatıştığı dinamik bir alandır. Bu yaklaşım, metinlerarasılığın özünü oluşturan çok katmanlı ve açık yapıyı anlamak için sağlam bir çerçeve sunar.

Aktulum (2014) bu yaklaşımı şu şekilde belirtir:

*[...] hiçbir sözce ya da eser, diğerlerinden bağımsız değildir. En basit söylemden en karmaşık bilimsel ya da edebi sözceye kadar hiçbir söylem tek başına oluşamaz. Bütün sözceler diyalojik bir sürecin ürünüdür; onların anlamı ve mantıksal örgütlenişi daha önce nasıl söylendikleri ve gelecekte başkaları tarafından nasıl algılanacaklarına bağlıdır.(s. 22-23).*

Böylece Bakhtin’in metinlerin diyalojik doğasını vurgulayan düşünceleri, edebiyat çözümlemesine yeni bir bakış açısı kazandırmış olur.

Julia Kristeva, “metinlerarasılık” kavramını dilbilim, edebiyat ve yapısalcılık perspektiflerinden sentezleyerek kuramsal bir çerçeveye kavuşturan öncü bir isimdir.

Juvan (2008), Julia Kristeva için şunları söylemiştir:

*1966-1974 yıllar arasında, Tel Quel ve Critique dergisinde ve Semeiotike. Recherches pour une sémantique (1969), Le Texte du roman (1970) ve La Revolution du langage poétique (1974) adlı monografilerde yazdığı makalelerle, metinlerarasılık kavramını semiyotik teori ve edebiyat çalışmalarında icat eden, tanımlayan ve başlatan Julia Kristeva’dır. (s.11).*

Kristeva 1966’daki “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” makalesiyle Bakhtin’in diyalojik bakışını edebi metinlere uygulamış, 1980’de yayınladığı “Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art” eserinde ise bu anlayışı sistematik

bir kurama dönüştürmüştür. Kristeva'ya göre metinler birbirlerini içine alır, dönüştürür ve yeni anlam katmanları üretir. Kubilay Aktulum *Metinlerarası İlişkiler* kitabında Kristeva'nın metin tanımına şöyle yer vermiştir: “*Her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür.*” (Aktulum, 2014, s. 35). Alıntıdan da anlaşılacağı üzere; metin, yazara ait tekil bir yapı olmaktan çıkarak, önceki ve çağdaş metinlerle dinamik bir etkileşim içinde anlamını üretir. Okur da bu süreçte aktif bir katılımcıya dönüşür.

Roland Barthes, metinlerarasılık kuramının postyapısalsal temelini güçlendiren en etkili düşünürlerden biridir. “Yazarın Ölümü” savıyla geleneksel yazarlı-otoriteyi sarsarak, metni çok sayıda anonim söylemle örülü, anlamın okuyucu tarafından üretildiği bir alan olarak tanımlar.

Barthes'a (1989) göre:

*Her metin, geçmiş alıntılarının yeni bir dokusudur. Kod parçaları, formüller, ritmik modeller, toplumsal dillerin fragmanları vb. metne sızar ve onun içinde yeniden dağıtılır; zira metinden önce ve metnin çevresinde her zaman bir dil mevcuttur. Herhangi bir metnin zorunlu koşulu olan metinlerarasılık [intertextuality], elbette, bir kaynaklar veya etkiler sorununa indirgenemez; zira metinlerarası alan, kökeni neredeyse hiçbir zaman tespit edilemeyecek olan anonim formüllerin; tırnak işaretleri olmaksızın verilen bilinçsiz veya otomatik alıntıların genel bir alanıdır.( s.39).*

Bu tanım, metni bir “alıntılar dokusu” olarak görürken, metinler arasında var olan göndermeleri, kaynakları ve çağrışımları görünür kılar. Barthes metni kendinden önceki metinlerden bağımsız bir yapı olarak görmez. Barthes için her metin bir metinlerarasılıktır. Barthes'ın metni daimî dönüşüm ve diyalog hâlindeki açık bir alan olarak tanımlayan görüşünü net biçimde yansıtmakta ve metinlerarasılığın hem yapısal hem okur temelli bir olgu olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda metin, yazarı ve özgünlüğü değil, içerdiği kültürel-kavramsal ağları merkezi olarak ön plana çıkarır ve okuru bu anlam ağlarını çözümleyen aktif bir özneye dönüştürür (Aktulum, 2014, s. 46-47).

Michael Riffaterre, metinlerarasılık yönteminde okurun aktif rolüne dikkat çeker. Riffaterre bu bakış açısı ile ilk defa okura önemli bir işlev yükler. Riffaterre'e göre

metinlerarasılık, metinler arasında kurulan anlamlı ilişkilerin okur tarafından algılanması ile gerçeklik kazanır. Bu bağlamda metnin yalnızca bilinçli alıntılar değil, bir metindeki gizli göndermeler aracılığıyla oluşan anlam katmanları da dikkate alınmalıdır. Riffaterre'in metinlerarasılığı bir "okuma etkisi" olarak tanımlayışının ve "anamlama" sürecinin okurun etkin algısına bağlı olduğunu vurgular. Riffaterre metinlerarasılığın sadece metinler arası bir olgu olmadığını, aynı zamanda okur temelli dinamik bir süreç olduğunu gösterir. Böylece metinlerarasılık, okuru metinler arası ilişkileri fark eden, yorumlayan ve metni birlikte inşa eden aktif bir özneye dönüştürür (Aktulum, 2014, s. 50, 58).

Laurent Jenny, metinlerarasılık kavramına özellikle metnin anlam üretim sürecindeki dönüştürücü rolü açısından önemli katkılar sunmuştur. Jenny'ye göre, metinlerarasılık, sadece farklı metinlerin üst üste binmesi değil; aynı zamanda bir metnin başka metinleri dönüştürerek kendi anlamını inşa etmesidir. Kubilay Aktulum, Jenny'nin bu görüşünü şu şekilde aktarır: "[...] bir metnin kendi içkin yapılarını saptamanın yeterli olmayacağını, her yazınsal yapının kendinden önce olan öteki yapıtlarla ve sözlü diller gibi yazınsal olmayan anlam dizgeleriyle ilişkilerden kurulduğu düşüncesini benimser." (Aktulum, 2014, s. 60). Bu yaklaşım, metinlerarasılığın anlamın sabitliği ve özgünlüğü üzerine geleneksel anlayışları aşan dinamik bir dönüşüm süreci olduğunu vurgular. Jenny'nin bakış açısı, metnin hem üretici hem de dönüştürücü bir aktör olduğunu ortaya koyarak, metinlerarasılık alanına yeni bir boyut kazandırmıştır. Böylece okur, metinler arası bu dönüşümü fark eden ve anlamın bu çok katmanlı yapısını çözümleyen aktif bir özne haline gelir.

Gerard Genette, metinlerarasılık üzerine düşünen ve çok önemli çalışmalar yürütmüş bir isimdir. Kuramcı, özellikle "transtextuality" kavramını metinlerarasılığa kazandıran öncü bir figürdür. Genette, metinlerarasılığı çok boyutlu bir ilişki ağı olarak ele alır ve beş farklı başlık altında inceler.

Gökalp Alparslan (2007) konuya şu şekilde yer vermiştir:

*Metinlerarasılık (intertextualite: Bir metnin başka metindeki somut varlığı), anametinsellik (hypertextualite: ana metni, ondan türeyen alt metne yalın bir dönüşüm ya da öykünmeyle bağlayan ilişki), yanmetinsellik (paratextualité: bir metnin başlık, resim vb. ikinci dereceden metinsel unsurlarla ilişkileri), üstmetinsellik (architextualite: metnin genel bir ulama sessiz, kapalı ya da kısa*

*ve özlü bağlanması), yorumsal üst metin (metatextualite: bir metni başka bir metne alıntı yapmadan, hatta adını bile anmadan bağlayan yorum ilişkisi. (s.13).*

Bu çerçevede Genette'e göre metinlerarası iki metin veya birkaç metin arasında ortaklık ilişkisidir yani bir metnin gerçek varlığı bir diğer metnin varlığında oluşur (Genette, 1997, s. 1-2). Genette bu yaklaşım ile hem metnin hem de okurun etkileşimde bulunduğu karmaşık bir anlam ağı kurar.

Metinlerarasılık kuramının gelişiminde, yukarıda değindiğimiz ve değinemediğimiz (Angenot, Ricardou, Bellemin-Noel, Tel Quel dergisi yazarları) birçok farklı düşünürün sunduğu katkılar bu yaklaşımın zenginleşmesini ve aynı zamanda çok boyutlu bir kavramsal çerçeveye kavuşmasına katkı sağlamıştır.

Bakhtin'in söyleşim/söyleşimcilik (dialogisme) kavram anlayışı ve diyalojik metin anlayışı, Kristeva'nın metinlerarasılığı dil ve anlam üretimi çerçevesinde tanımlaması, Barthes'in metni alıntılar mozaigi olarak görmesi, Riffaterre'in okuru merkeze alıp okurun aktif rolünü ön plana çıkarması, Jenny'nin savunduğu metinlerarası tiplleme ile kavramı daha belirgin bir ulama sokarak anlamlaştırma çabası (Aktulum, 2014, s. 59) ve Genette'nin sistematik metinlerarası ilişki türlerini ortaya koyması, metinlerarasılık kuramının hem kuramsal hem de pratik düzeyde sağlam temeller üzerine oturtulmasına imkân tanımıştır.

Neticede bu durum metinlerin sadece bağımsız ve değişmeyen anlamlar taşıyan yapılar olmadığını; kültürel ve edebi bağlamlar içerisinde sürekli yeniden üretildiğini ve anlamın metinlerarası ilişkiler aracılığıyla dinamik olarak şekillendiğini göstermektedir. Böylece metinlerarasılık, okurun aktif katılımını ve metinler arasındaki ilişkilerin keşfini önceliklendiren, günümüz edebiyat ve dil çözümlemelerinde vazgeçilmez bir yaklaşım olarak yerini almıştır.

## **1.2. Metinlerarası İlişki Biçimleri**

Her yazarın başka metinlerle ilişki kurması, onları kendi bakış açısı, kendi yaşam şekline göre içselleştirme şekli ve bu değişken bakış açıları kapsamında yeni oluşturacakları metinden beklentileri birbirlerinininkinden farklıdır. Yeni metin oluşturma süreci yazardan tamamen bağımsız düşünülemez. Önceden söylenen sözler arka planda birçok farklı etkenle harmanlanır ve sonra yeni bir metin oluşturulur. Fakat genel

çerçevede iki çeşit metinlerarası ilişkiden söz edebiliriz: Açık metinlerarası ilişki ve kapalı (örtük) metinlerarası ilişki (Gökalp Alparslan, 2007, s. 16).

Yazarın bilinçli bir şekilde başka bir metne gönderme yapması, başka bir metinden alıntı yapması veya o metni doğrudan referans göstermesi sonucu metinler arasındaki bağlantının okurlar tarafında kolaylıkla anlaşılabilmesi açık metinler arası ilişki olarak adlandırılır. Bunun aksine kapalı (örtük) metinler arası ilişkide yazar farkında olmadan, bilinçdışı bir düzeyde başka bir metinden etkilenir. Bu istemsiz etki alanı ise okurun bilgi birikimiyle derinlemesine bir okuma ile açığa çıkar. Metinlerarası ilişkide “ [...] yazarın o eserinde başka eserlerle kurduğu bir bağ vardır ve okurun da bu bağı keşfederek, başka metinlerin izini sürerek metinden aldığı hazzı arttırması söz konusudur; yani yazarın kurduğu bir oyunun sırrını çözmektir okurun başarısı ve mutluluğu” (Gökalp Alparslan, 2007, s. 16).

Mary Orr *Intertextuality: Debates & Contexts* kitabında metinlerarası ilişki biçimlerini üç temel ilişki çerçevesinde açıklar; *Etki (Influence)*, *taklit (imitation)* ve *alıntı (Quotation)*. Orr’a göre *etki* önceki metinlerin yeni metin üzerinde bıraktığı iz, biçimsel ya da düşünsel tesir; *taklit* biçimsel, yapısal ya da üslupsal düzeyde örnek alma veya tekrar etme; *alıntı* ise doğrudan metin içi aktarım, tırnak içinde ya da açık biçimde başka bir metinden alınmış parçalardır (Orr, 2003, s. 45, 60).

Nurullah Çetin ise metinlerarası ilişki biçimlerine iki temel yaklaşım ile katkı sağlamıştır; İlkin Olumlu Anlamda Aktarmaya Dayalı Yararlanma olarak adlandırmış ve motif aktarımı, dönüştürülmüş tavır ve duruş aktarımı, kişilikler arası özdeşlik kurma, ifade, benzetme ve imge aktarımı, doğrudan metin aktarımı, dönüştürülmüş metin aktarımı şeklinde bölümlenmiştir. İkincisini ise Olumsuzlayıcı ve Eleştirel Dönüşüm olarak adlandırmış ve yine; eleştirel göndermeler, üslup taklidine dayalı tersinleme, biçim taklidine dayalı tersinleme, karşıtlığa dayalı olumsuzlayıcı göndermeler, içerik dönüştürümü, alaycı taklit (parodi), çağrışımsal göndermeler şeklinde alt başlıklar oluşturmuştur (Çetin, 2004b). Ayrıca Çetin, başka bir çalışmasında metinlerarasılığı kolaj ve montaj teknikleri olarak alt başlıklara bölümlediği metin ekleme ve kurgu taklidi, teknik taklit, ifade kalıpları taklidi, üslup taklidi, içerik aktarımı, çağrışımsal göndermeler alt başlıklarına ayırdığı metin dönüştürme olarak iki temel teknik üzerinden tanımlar (Çetin, 2004c, s. 212, 222).

Hayri Yetik daha çok edebi metinlerin birbirleriyle olan ilişkilerini “alışveriş” terimiyle açıklar ve bu ilişkileri olumlu ya da eleştirel bir yaklaşımdan ziyade gözlemsel olarak ele alır ve edebi eserleri; esinlenme, etkilenme, öykünme, biçimsel aktarım ve anlamsal aktarım olarak beş temel alışveriş biçimi olarak belirler (Yetik, 2005). Yetik’in yaklaşımı, metinler arasındaki etkilenmeleri esinlenmeden doğrudan biçim aktarımına kadar geniş bir yelpazede, bir spektrum içine yerleştirir.

Aktulum ise metinlerarası ilişki biçimlerini; ortak birliktelik ve türev ilişkileri olarak iki ana başlık altında toplamaktadır. Ortak birliktelik ilişkilerinde (izleksel-izleklerarası ilişkiler) doğrudan ve dolaylı alım söz konusudur. Aktulum ortak birliktelik ilişkilerini; alıntı, gönderge, gizli alıntı (aşırma) ve anıştırma olarak dört alt başlık şeklinde açıklamıştır. Alıntı, doğrudan metin içi aktarımı, gönderge dolaylı çağrışım ve imayı, gizli alıntı metne entegre edilen fakat doğrudan kaynak belirtilmeyen alıntıları, anıştırma ise çağrışım yoluyla kurulan metinsel bağlantıları ifade eder ve kapalı metinler arası biçimlerdir (Aktulum, 2014, s. 76, 93).

İkinci başlık olan türev ilişkilerinde (dönüştürme yöntemleri) metnin biçimsel ve anlamsal yeniden üretilmesi söz konusudur. Türev ilişkileri ise üç alt başlıktan oluşur; yansılama, alaycı dönüştürüm, öykünme. Yansılama taklit yoluyla yeniden oluşturmayı, alaycı dönüştürüm eleştirel ve ironik taklidi, öykünme nostaljik veya estetik amaçlı tarzı taklit etme olarak tanımlanan açık metinlerarası biçimlerdir. Aktulum ayrıca metinlerarası dönüşüm tekniklerini de detaylandırmıştır; çeviri, koşuklaştırma/ düzyazılaştırma, vezin, biçem, kip dönüşümü, ingirgeme (kısaltma), genişletme (uzatma), edimsel dönüşüm (karakterin, olayın davranış ve işlevinin değişmesi) (Aktulum, 2014, s. 93- 117). Bu kurgu ve dönüşüm biçimleri, metinlerin sadece içerik olarak değil, yapısal ve biçimsel olarak da yeniden üretilebileceğini göstermesi açısından önem arz eder. Çalışmamızın bu bölümünde yukarıda belirtilen teknikler ve metinlerarası yöntemler bağlamında ele alınan diğer teknikler ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Bu bölümde ağırlıklı olarak Kubilay Aktulum’un Metinlerarası İlişkiler kitabından faydalanılacaktır.

Gerald Genette’in metinlerarası sınıflandırmasını esas alarak yaptığımız incelemede, metinlerin iki ana kategori; ortak birliktelik ve türev ilişkileri etrafında yapılandığını görmekteyiz. Bu bölümde ele alacağımız ortak birliktelik ilişkilerinden

alıntı (citation) ve gönderge (reference) açık biçem; gizli alıntı - aşırma (palagiat) ve anıştırma (allusion) ise kapalı biçem altında ele alınmaktadır.

Metinlerarası ilişkiler bağlamında, doğrudan olmayan ve kaynak metni dönüştürmeyi hedefleyen yöntemler türev ilişkileri başlığı altında incelenir. Gerard Genette'in tasnifinde bu ilişkiler; yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm ve öykünme (pastiş) olmak üzere üç ana başlıkta gruplandırılır. Yansılama, bir kaynak metni alarak ona yeni bir anlam yükleme, bazen de metni farklı bir amaç uğruna yeniden kullanma eylemidir. Yansılama, genellikle metnin içeriğini dönüştürmeyi amaçlarken, öykünme ise kaynak metnin biçimini (üslubunu) taklit etmeye odaklanır.

### 1.2.1. Alıntı (Citation)

Aktulum'a göre “ [...] alıntı, *metinlerarası ilişkinin en belirtgesel biçimidir. Bir metnin başka bir metindeki varlığını en somut biçimde görünür kılan, ilk akla gelen, en genel ve en sık karşımıza çıkan metinler arası yöntemdir*” (Aktulum, 2014, s. 77). Alıntı yapan bir yazar başka bir kaynaktan aldığı söz, metin veya ifadeleri aynen veya kısmen kullanır. Alıntı yapılırken özgün ifadeye sadık kalınması gerekmektedir. “*Yazarın alıntı yaparken beklentisi, alıntı aracılığıyla kendi metninin duygu, düşünce ya da okurda yaratacağı etki bakımından desteklenmesi, güçlenmesidir*” (Gökalp Alparslan, 2007, s. 17). Alıntı bilinçli yapılır. Alıntı aracılığıyla bir veya birden fazla metin arasında bir *metinlerarasılık köprüsü* oluşturulur. Bu köprü aracılığıyla alıntı yapılan metindeki kesite yeni anlamlar yüklenir. Alıntılanan kesit tırnak işareti içinde veya blok alıntı şeklinde yazılır. Ayraçlar ve italik yazı açık bir şekilde alıntı yapıldığının göstergesidir.

### 1.2.2. Gönderge (Reference)

Göndergede bir metinde ya da eserde ifade edilen düşüncenin desteklenmesi, bu düşünceye derinlik kazandırılması ya da dayanak gösterilmesi söz konusudur. Aslında gönderge başka bir yazara, kaynağa, olaya, duygu veya düşünceye yapılan referanstır. “*Yazarın gönderge yaptığı eser aracılığıyla kendi eserini desteklemesi söz konusudur ancak alıntıda gibi belirli bir cümle, paragraf, ya da bölümle sınırlı değildir, gönderge yapılan eserin bütününe bilinmesini gerektirir.*” (Gökalp Alparslan, 2007, s. 17). Göndergede okuyucunun referans olarak kullanılan kaynağa *tamamıyla hâkim* olması beklenir. Göndergede çoğunlukla yazar, kaynak, karakter ismi net bir şekilde verilir. Örneğin kavuşamayan iki aşığın yaşadığı zorlukların anlatıldığı bir eserde “*Mecnun*

*gibi...*” ifadesi “Leyla İle Mecnun” anlatısına doğrudan yapılan bir göndergedir. Burada amaç metin ya da esere derinlik katmaktır.

### 1.2.3. Gizli alıntı-Aşıırma (Palagiat)

Ayraçların ve italik yazının kullanılmadığı durumlarda yapılan alıntılar gizli alıntı (aşırma) olarak adlandırılır. Kapalı biçem altında ele alınır. Gizli alıntıda başka bir yazarın düşüncesinin bir başkası tarafından kendisininmiş, kendisine aitmiş gibi gösterme çabası söz konusudur. Bu durum tasvip edilmez ve hoş karşılanmaz (Aktulum, 2014, s. 83-84). Esasen gizli alıntıda amaç okurun alıntılanan metni fark etmesi ve ana metin ile alt metin arasında bir köprü oluşturmalarını sağlamaktır. Yazar eğer okurun entelektüel birikimine güvenerek bu tekniği bilinçli olarak kullanıyorsa bu tutum edebi çevrelerce kabul görebilir. Fakat yazar alıntılardığı metni kendi metniymiş gibi okuyucuya sunuyorsa bu durum edebi bir hırsızlık olarak kabul görür ve tasvip edilmez.

### 1.2.4. Anıştırma (Allusion)

Anıştırma metinlerarasılıkta çokça kullanılan bir biçimdir. Anıştırmada üstü kapalı bir şekilde, çağrışım veya ima yoluyla anlatma söz konusudur. Anıştırmayı anlamak için bahsedilen konuya, esere, olaya, kişiye ya da yazara yabancı olmamak yani kişisel bir genel kültür gereklidir. Anıştırma alıntı ile karıştırılan bir kavramdır.

Aktulum (2014) anıştırmayı şu şekilde açıklamıştır:

*[...] anıştırma, alıntı gibi, daha önce söylenmiş olan bir şeyi açığa çıkartmaz, söylenmemiş bir şey gizler içerisinde, bundan da geriye... Anıştırma bir yarım alıntıdır. Belli bir metni, alıntındaki gibi, bütünüyle olduğu gibi değil, kısmen, kısıtlı olarak, tam belirtmeden alıntılar. Burada okurun yapması gereken şey yarım ipuçlarından yola çıkarak bütünü tamamlamaktır. Riffaterre daha önce söz ettiğimiz çiftlemeleri anıştırmanın alanı içerisinde ele alır. Bir iz'den yola çıkarak bir sözcüğün öz anlamı yanında eğretilmeli anlamı üzerinde de durur. Öyleyse anıştırma, gizlilik ile açıklık arasında bir yerde tanımlanır: Söylerken 'demek' de ister; anıştırmada önemli olan demek istenen şeydir. Bu da metnin ötesini araştırmayı dayatır. Anıştırma başka bir parçanın sözcüğü sözcüğüne yinelenmesi değildir alıntı gibi. Daha çok kapalı bir özelliği vardır. (s.91).*

Anıştırmada doğrudan yapılan bir alıntı söz konusu değildir. Fakat kullanılan bazı kelimeler ya da cümleler okuyucuyu direk bahsedilen kaynağa yönlendirir. Örneğin

“Kıtmır” kelimesi okuyucuyu *Yedi Uyurlar* anlatısını hatırlatır. Yazar kaynağı göstermeden okuyucunun bilgi birikimi okuyucuyu kaynağa ulaştırır.

#### 1.2.5. Yansılama (Parodi)

Yansılama, kaynak metin ile onu yeniden yazan metin arasında kayda değer bir koşutluğa gereksinim duyan bir metinlerarası yöntemdir. Bu koşutluk, iki metin arasındaki paralelliği sağlayarak parodinin gerçekleşmesine olanak tanır. Öykünme (pastiş) ve alaycı dönüştürümün aksine parodide, temel olarak konu (içerik) düzeyinde bir dönüştürme ve çarpıtma söz konusudur. Parodide de bir yazınsal dizgenin (bir metin, üslup, basmakalıp ifade ya da türün), mutlaka alaycı veya eleştirel bir amaç gütmeksizin, komik bir tezat oluşturacak şekilde aleni olarak sergilenmesi ve dönüştürülmesiyle, oyunsal düzlemde yeniden kaleme alınması amaçlanır. Bir başka deyişle parodi; ağırbaşlı ve ciddi addedilen bir eseri mizahi bir yaklaşımla, alay yoluyla küçük düşürme ve değersizleştirme eylemidir (Aktulum, 2014, s. 91, 100).

Kolcu ise parodiyi şu şekilde tanımlamıştır: “ [...] *gülünçleme, ağırbaşlı ve ciddi bir eseri alay yoluyla tezyif etmedir*” (Kolcu, 2008, s. 336). Genette’in ana-metinsellik ilişkileri bağlamında ele aldığı bu yöntemde, yaratılmak istenen etkinin kolaylıkla kavranabilmesi için parodiler genellikle kısa tutulur ve sınırlı bir anlam alanını kapsar (çoğunlukla yapıt başlıkları, politik sloganlar, tarihsel sözler veya metinlerden kısa alıntılar yansılır); ancak birçok sayfaya yayılmış parodi örneklerine de rastlanabilir. Edebiyat ve sanat kuramında yansılama; önceden var olan, genellikle ciddi kabul edilen bir eserin (alt metin) biçimi korunarak veya dönüştürülerek, içeriğinde değişiklikler yapılması yoluyla alaycı bir biçimde yeniden yazılmasına veya sunulmasına dayanır. “Yansılama “yergisel” olmaktan çok alay etmek, daha doğrusu eğlenmek ereğindedir” (Aktulum, 2014, s. 94). Bu süreçte, parodiyi oluşturan üst metin ile orijinal alt metin arasında anlamsal bir dönüşüm yaratılır. Bu dönüşüm, iki metin arasındaki mesafeyi açarak gülünç bir etki ve eleştirel bir boyut oluşturur.

Yansılama (parodi), taklide dayansa bile bir dönüşüm ilişkisi kurar; orijinal metnin biçimini bozmadan konusunu değiştirerek ve ona alaycı, gülünç veya eleştirel bir boyut yükleyerek bir üst-metin yaratır. Bu yöntem, orijinal metni sadece taklit etmekle kalmaz, aynı zamanda onun konularını değiştirerek yapıta yeni ve uyumsuz bir çerçeve sunar; bu durum da postmodern komedinin ve meta-kurgunun önemli bir bileşenidir.

Sonuç olarak parodi, alaycı taklit ile yeniden yazma edimleri arasında konumlanır ve okuyucuyu ya da izleyiciyi metinler arasındaki bu ilişki üzerine düşündürmeyi amaçlar.

#### **1.2.6. Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm**

Yeniden yazım stratejilerinin bir diğer formu, alaycı (gülünç) dönüştürümdür (travestissement burlesque). Bu yöntemde, parodinin aksine, dönüşüm daha çok biçem (üslup) düzeyinde gerçekleşir. Alaycı dönüştürüm; yansıtmadan türeyen fakat biraz yergi, biraz da eğlendirme amacı taşıyan bir yöntemdir. Alaycı dönüştürüm, soylu bir metin eylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek, onu bildik, sıradan ve yeni bir biçimde yeniden yazmak olarak tanımlanır. (Aktulum, 2014, s. 101). Gülünç dönüştürme eylemine başvuran yazarların birincil amacı, dönüştürdükleri eserin olay örgüsü ya da temel düşüncesi hakkında yergi (hiciv) yapmak ve okuru eğlendirmektir.

#### **1.2.7. Öykünme (Pastiş)**

Öykünme (Pastiş), bir sanat eserinin veya belirli bir yazarın/dönemin üslubunun, alaya alma veya eleştirme amacı gütmeksizin aslına uygun olarak taklit edilmesi eylemini ifade eden temel bir metinlerarasılık tekniğidir. Bu bağlamda öykünme, gönderge metne (taklit edilen orijinal esere) saygı duyar ve onun biçimini (stilini) koruyarak yeni bir içerik sunmayı amaçlar. Bu nedenle, kuramsal açıdan öykünme bir taklit edimidir. Öykünmede bir yazarın dil, anlatım ve üslup özelliklerini çağrıştıran ve tonu taklit ederek yeni bir eser oluşturulması söz konusudur. Belirtildiği üzere pastiş genellikle alay etme amacı taşımaz.

Öykünme yansılamadan çok alaycı dönüştürüm gibi bir metnin biçimine odaklanır. Yazar odaklandığı biçemden faydalanarak kendi metnini yazar. Fakat öykünme, alaycı dönüştürümün aksine, bir metnin biçimini dönüştürerek yeni bir metin oluşturmaz. Öykünme sadece metnin biçimini taklit eder. Yani öykünmede iki metin arasında bir taklit ilişkisi kurulur. Yazar öykünmede öykünülen yazarın dil ve anlatım özelliklerini, sözlerini taklit eder (Aktulum, 2014, s. 106).

#### **1.2.8. Palimpsest**

Antik Çağ ve Orta Çağ'da yazılar parşömen ya da papirüslerin üzerine yazılmaktaydı. Fakat malzeme yetersizliği sebebiyle, o dönemlerde önemini yitirmiş metinler silinerek yerlerine yenileri yazılmıştır. Buradaki silme işlemi, metnin tamamen

yok edilmesi anlamında düşünülmemelidir. Nitekim bu malzemeler çoğunlukla hayvan derilerinden (parşömen) yapıldığı için yazının kazınarak silinmesi söz konusudur. Bu kazıma işlemi sonucunda alttaki metin tamamen yok olmamış, günümüzde kullanılan teknolojik materyaller sayesinde yeniden okunabilir kılınmıştır. Böylelikle eski çağlardan kalan birçok metin, arkasında bıraktığı izler vasıtasıyla yeniden gün yüzüne çıkarılmıştır. Bahsedilen bu malzeme ve üzerine yeniden yazma pratiği "Palimpsest" olarak adlandırılmaktadır.

Palimpsest kavramını modern edebiyat eleştirisinde metinlerarasılığa kazandıran en önemli isimlerden biri Gerard Genette'dir. Metinlerarasılık bağlamında Palimpsest; bir metnin altında başka bir metnin izlerinin yer alması durumudur. Bir nevi yeni metin, eski metnin izleri üzerine inşa edilmektedir. Esasen nasıl ki bir parşömenin üstündeki metin kazınsa dahi altında izini bırakırsa, metinlerarasılıkta da her metin kendinden önceki başka metinlerden izler taşımaktadır. Ne kadar değişikliğe gidilirse gidilsin, diğer metinlerin izlerinin tamamen yok edilmesi söz konusu değildir (Genette, 1997, s. 398–405)

### **1.2.9. Kolaj-Brikolaj**

Kolaj, modern sanat akımlarıyla birlikte görsel sanatlarda yaygın olarak benimsenen bir uygulamadır; temelinde, farklı materyallerin bir araya getirilip üst üste bindirilmesiyle özgün bir anlam dünyası yaratma amacı yatar. Çevremizdeki yaşamdan, teknolojik gelişmelerden veya diğer sanatsal çalışmalardan seçilen öğeler; bir yandan ait oldukları kaynaktan gelen izleri beraberinde taşıırken, diğer yandan da eklendikleri yeni yapının anlamını kökten değiştirme gücüne sahiptir. Özellikle postmodern dönemden itibaren edebî eserlerde de başvuru bu yöntem; farklı kaynaklardan kesilip alınan metinsel parçaları (cümleler, şiir dizeleri, paragraflar, ansiklopedi maddeleri, sözlük tanımları, makale bölümleri veya haber içerikleri gibi) bir araya getirerek yeni bir metin inşa etme sürecidir. Bu süreçte günlük hayatın içinde rastladığımız her türlü metin veya görsel öge (fotoğraflar, grafikler, illüstrasyonlar, çizimler, notalar, posterler, duyurular, reklamlar, gazete kupürleri veya telefon rehberi sayfaları dâhil), yeni oluşturulan esere dâhil edilebilir. Elbette bu yaklaşım, yeni metnin anlatısal akışının kesintiye uğramasına ve anlamın okur için ilk bakışta daha zor çözülmesine yol açar. Bu durumda okuyucudan beklenen; bir araya getirilen parçaların arasındaki mantıksal bağı çözmesi, bu

özümlemeden estetik bir haz alması ve parçaları birleştiren nihai bütünlüğe ulaşmasıdır (Gökalp Alparslan, 2007, s. 19).

#### **1.2.10. Montaj**

Metinlerarasılıkta montaj; bir yazarın kendi birincil metninin içine, başka kaynaklara ait hazır unsurları (cümleler, dize parçaları, gazete kupürleri, ansiklopedi maddeleri veya diğerk metinlerden alınan uzun alıntılar) olduğu gibi alıp yerleştirmesi tekniğidir. Bu yöntem, görsel sanatlardaki kolajın edebiyattaki karşılığı olarak kabul edilir; ancak montaj - özellikle sinema kurgusundaki gibi- farklı ve birbirinden bağımsız parçaların yan yana getirilerek yeni bir anlam bütünlüğü oluşturulmasına odaklanır. Montajlanan parça, çıkarıldığı orijinal kaynak metin bağlamından koparılsa da kendi geçmişine dair izleri beraberinde taşır. Bu durum, okurun metinle kurduğu ilişkiyi karmaşıklaştırır; okuyucu, parçaların birbiriyle olan ilişkisini ve ana metinle kurdukları diyalogu çözmek zorunda kalır. Böylece montaj, metnin anlatısal akışını kesintiye uğratar; yerleştirilen parçanın tekil anlamının yanı sıra, yeni bağlam içinde çoğul ve dönüştürülmüş bir anlam kazanmasını sağlayarak yapıtın anlam evrenini derinleştirir. Bu teknik, genellikle yazarın kullandığı kaynak metinle eleştirel bir mesafe kurmasına veya toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamlara doğrudan gönderme yapmasına olanak tanıyan güçlü bir postmodern yöntemdir (Gökalp Alparslan, 2007, s. 20-21).

#### **1.2.11. Yeniden Yazma**

Metinlerarasılıkta yeniden yazma, bir yazarın öncül bir metnin (kaynak metin veya alt metin) temel yapısını, olay örgüsünü, karakterlerini veya temasını alarak, bunu kendi amaçları doğrultusunda kasıtlı olarak dönüştürdüğu ve böylece yeni ve ikincil bir metin ortaya çıkardığı kapsamlı bir metinlerarası ilişkilenme biçimidir. Bu teknik, bir metnin bir diğerkini özümsemesi ve dönüştürmesi fikrine dayanır. Yeniden yazma eylemi, alt-metnin sadece alıntılanması ya da ima edilmesiyle sınırlı kalmaz; aksine, alt metnin yapısal düzeyde ele alınmasını ve yeni bir bakış açısıyla, farklı bir bağlamda ya da güncel koşullar altında yeniden yorumlanmasını gerektirir. Bu süreçte yazar, orijinal metnin unsurlarını koruyup yeni öğelerle genişletebilir, belirli kısımlarını indirgeyebilir veya metnin türünü, tonunu ya da anlatım tarzını değıştirerek parodi, pastiş gibi çeşitli alt türler üretebilir. Nihayetinde yeniden yazma, okurun hem mevcut metni hem de gönderimde

bulunulan kaynak metni bilmesini varsayarak, bu iki metin arasındaki karşılaştırmadan doğan derin, çok katmanlı ve eleştirel bir anlam üretmeyi amaçlar.

### 1.2.12. Klişe-Basmakalıp Söz

Romanda yer alan klişeler üzerinde durmadan önce “klişe” terimini açıklamanın fayda sağlayacağını düşünüyoruz. Aktulum “klişe” ifadesini şu şekilde açıklamıştır: “[...] sık sık yinelenen, yinlendiği için de sıradanlaşan düşünce, sözcük ya da izlek olarak tanımlanan, herkesin ortak kullanım alanına giren klişeler en özgün olma yolundaki metinlerde bile karşımıza çıkar” (Aktulum, 2014, s. 119). Klişe toplumsal çevreden bağımsız düşünülemez: “Klişe toplum içerisinde, toplumsal çerçevede, ortak bir bellekten doğar. Bir toplum bir betiyi, bir örgeyi, düşünceyi, sözü vb. yineleyerek ve onları bir dönemden ötekine, bir çağdan öteki çağa aktararak klişeye dönüştürür” (Aktulum, 2014, s. 119).

Klişelerde de okurun geçmiş bilgi birikimleri önemlidir. Okuyucu klişeleri fark edebilmek için derin bir kültürel birikime sahip olmak zorundadır. Klişelerde bireysellikten ziyade toplumsallık vardır. Çünkü bir bireyin söylediği söz değil toplum içinde defalarca yinelenmiş ve topluma ait bir sözcük ya da söylem söz konusudur. Alıntı ile klişe arasındaki en büyük farkın esasen bu olduğu söylenebilir. Klişe toplumun ortak malıdır, toplumsal bellekte yer edinmiş ifadelerdir.

### 1.2.13. Anlatı İçinde Anlatı-İç Anlatı ( Mise en Abyeme)

André Gide tarafından ortaya konulan bir kavramdır. Yeni Romancıların, modern ve klasik yazarların yapıtlarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bir anlatının içine başka bir anlatı sokulurken aslında ayna vazifesi görerek ilk anlatının içine sokulduğu anlatıyı yansıtmıştır. “Anlatılan birinci öyküye koşut olarak metinde yer verilen ikinci metin öyküyü yineler. Sonuçta yeni metne sokulan bir başka metin bir bakıma yeni metnin aynadaki bir yansıması olur” (Aktulum, 2014, s. 127). Bu yönüyle anlatı içinde anlatı- iç anlatı “metinlerarasılık” stratejisiyle doğrudan ilgili bir anlatım tekniğidir. İç anlatılar bir metnin daha iyi anlanmasını sağlamaları yönünden oldukça önemlidir. Anlatı içinde anlatı tekniğinde bir kapsayan bir de kapsanan metinden söz edilebilir. Anlatı içinde anlatı tekniğinin metinlerarasılık boyutundan bahsedebilmek için kapsayan ve kapsanan metin arasında yapısal ve izleksel bir bağ kurulmuş olmalıdır (Aktulum, 2014, s. 126,130). Bu teknik metinde kurgulanan olay örgüsünün daha yalın ve kısa olarak okuyucuya

sunulmasına olanak sağlar. Esasen özet işlevi gördüğü söylenebilir. Yani kapsayan ve kapsanan metin arasında izleksel bir benzerlik ilişkisi kurulur.

### **1.3. Metinsel Dönüşümler**

Metinlerarası ilişkilerde türev yöntemlerin alaycı veya oyunsal düzlemlerinin aksine, ana metinlerin ciddi düzlemde dönüşümü (Genette'in transpozisyon olarak da adlandırdığı bir kategori), kaynak metnin temel değerlerini ve ciddiyetini koruyarak, onu yeni bir biçimde ya da farklı bir bağlamda yeniden yazma eylemini ifade eder.

#### **1.3.1. Biçimsel Dönüşümler**

Biçimsel dönüşümlerde, anlamdan ziyade yapısal ve biçimsel değişimlere yer verilir. Gérard Genette'in kuramında bu dönüşümler; çeviri, koşuklaştırma, düzyazılaştırma, vezindönüşümü, biçemdönüşümü ve kipsel dönüşüm gibi alt başlıklar altında ele alınmaktadır. Çeviride, bir metnin bir dilden başka bir dile aktarılması söz konusudur; oldukça sık başvurulmuş bu yöntemde, farklı bir dildeki metin erek dile çevrilerek okura sunulur. Koşuklaştırmada, düzyazı formundaki bir metnin dizeler halinde (manzum olarak) yeniden yazılması amaçlanır. Düzyazılaştırmada ise bu sürecin tam tersi bir işleyiş mevcuttur; bu yöntemde şiir formunda yazılmış bir metin, düzyazıya dönüştürülerek yeniden kaleme alınır. Elbette böyle bir değişimde, şiirsel anlam ve duygu yoğunluğunda kayda değer dönüşümler yaşanır. Vezindönüşümünde, dizelerin hece veya aruz ölçülerindeki niceliksel değişimlerden bahsedilmektedir; örneğin on hecelik bir dize bu yöntemle sekiz hecelik bir dizeye dönüştürülebilir. Biçemdönüşümünde ise belirli bir üslupla yazılmış bir metin, dil bilgisel ve anlamsal düzeltmelerle daha anlaşılır ve nitelikli bir metin haline getirilir. Bu süreçte ağırlıklı olarak nicel değişimlere gidilir: Metnin kısaltılması durumu "indirgeme", anlaşılamayan ya da çok kısa olduğu düşünülen kısımların genişletilmesi ise "arttırma/genişletme" olarak adlandırılır. Biçimsel dönüşüm yöntemlerinin bir diğeri ise kipsel dönüşümdür. Kipsel dönüşümde, alt-metin gösterim kipinde (türsel/medyatik boyutunda) köklü bir değişiklik yapılır. Bir romanın sinema filmine uyarlanması bu duruma örnek olarak gösterilebilir; nitekim bu süreçte biçimsel, uzamsal, izleksel ve söylemsel katmanların tamamı yeniden üretilir (Aktulum, 2014, s. 114-117).

Kısacası bu yöntemler, metinlerin anlamını değiştirmekten ziyade onların dış görünüşünü ve yapısını değiştirmeye yarar. Bu süreçte bir metin başka bir dile

çevrilebilir, şiirden düzyazıya ya da düzyazıdan şiire dönüştürülebilir. Aynı zamanda dizelerin ölçüsü değiştirilebilir, kelimeler düzeltilerek metin daha anlaşılır kılınabilir veya metin kısaltılıp uzatılabilir. Son olarak bir romanın sinema filmine uyarlanması gibi tamamen biçim değiştiren örnekleri de içine alan bu yöntemler, bir metnin özüne dokunmadan dış yapısıyla nasıl oynanabileceğini açıkça göstermektedir.

### 1.3.2. Anlamsal Dönüşümler

Anlamsal dönüşümler “ [...] *alt metnin anlamında meydana gelen izleksel dönüşümlerdir. Bir yapıt biçimsel olarak dönüştürülürken alt metnin anlamıda ister istemez şu ya da bu biçimde az çok değişikliğe uğrar*” (Aktulum, 2014, s. 117). Esasen biçimsel dönüşüme maruz kalan bir metnin anlamsal dönüşümden etkilenmemesi neredeyse imkânsızdır. Örneğin bir şiirin düzyazıya çevrilmesi durumunda şiirin içerdiği duygularda da değişim yaşanacaktır. Bir metnin indirgenmesi ya da genişletilmesi de kaynak metinde anlam kaymalarına sebep olur. Bu örnekler çoğaltılabilir. Netice itibarıyla biçimsel kapsamda yapılan her değişimin az ya da çok anlamsal değişimlere de zemin hazırladığı söylenebilir.

Anlam düzeyinde gerçekleşen değişimler öyküsel dönüşümler ve edimsel dönüşümler olarak iki başlık altında toplanmıştır. Öyküsel dönüşümde “zaman” ve “mekân” değişikliği söz konusudur. Yazar, alt metindeki ya da başka bir deyişle kaynak metindeki olay örgüsünü alır; bu olay örgüsünü farklı bir zamana ya da farklı bir çevreye taşır. Öyküsel dönüşümler kendi içinde iki başlık altında incelenmektedir: *elöyküsel* bir dönüşüm ve *benöyküsel* bir dönüşüm. Elöyküsel dönüşümde bir metnin eylemi ile kaynak metin arasında izleksel bir benzerlik ya da ayırım vardır. Benöyküsel dönüşümde ise isminden de anlaşılacağı üzere kaynak metne yazarın kendi öz bakış açısını ve yine kendi izleksel anlayışını tamamen yedirmesi söz konusudur. Edimsel dönüşümlerde ise nesneler ve araçların değişiminden bahsedilmektedir. Burada ayırt edici özellik; metnin işleyişine, algılanışına zarar verebilecek ya da çağın gerektirdiği ruha uymayan öğelerin değiştirilmesi ya da düzeltilmesidir. Anlamsal dönüşümler *örgesel dönüşüm* ve *değersel dönüşüm* olarak iki alt başlığa ayrılır. Örgesel dönüşümde bir örgenin başka bir örgenin yerine konulması söz konusudur. Örneklendirmek gerekirse klasik bir metinde yer alan, aşk ve tutku sebebiyle gerçekleştirilen bir eylem; modern bir metinde siyasi ya da askeri bir gerekçe ile yapılabilir. Değersel dönüşümde ise adından da anlaşılacağı üzere bir

metnin yeniden yazma sürecinde içerdiki değerlerin tamamen yıkılması söz konusudur. Olumlu ya da olumsuz bir yıkım süreci olabilir. Örneğin alt metinde tüm olumlu ve ahlaki değerler ile kurgulanmış bir karakter, ana metinde ahlak dışı ve olumsuz değerlerle nitelendirilebilir. Bu durumun tam tersi de olabilir (Aktulum, 2014, s. 117,118).

Özetlemek gerekirse anlam düzeyinde gerçekleşen bu dönüşümler; metinlerin zaman ve mekân gibi olay örgüsü unsurlarının değiştirilmesini, yazarın yapıya kendi öz bakış açısını yansıtmasını ya da çağın ruhuna uymayan araç ve nesnelerin düzeltilmesini kapsar. Bunun yanı sıra, metindeki bir eylemin gerekçesinin tamamen farklı bir nedene dayandırılması veya karakterlerin ahlaki değerlerinin olumlu ya da olumsuz şekilde tam tersine çevrilmesi de bu değişimlerin kapsamındadır. Sonuç olarak, biçimsel düzeyde yapılan her müdahale, metnin anlamsal boyutunda da bu tür çok çeşitli ve belirgin kırılmaların yaşanmasına doğrudan zemin hazırlamaktadır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### ALT METİN: ASHAB-I KEHF (YEDİ UYURLAR) KISSASI

#### 2.1. Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar) Kıssasına Genel Bakış

Bu bölümde *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasına genel bir giriş yapılmadan önce “kıssa” kelimesinin anlamı açıklanacaktır. Esasen “kıssa” ifadesi edebiyat ve dinî literatürde ders çıkarılması istenilen ibretlik hikâyelerin bahsinde kullanılmaktadır. Kıssa “ [...] *haber vermek, anlatmak; izini takip etmek’ anlamına gelir. Terim olarak kıssa özellikle Kur’ân-ı Kerim’de geçen, ibret alınması gereken olayları anlatan hikâyelerdir*” (TDV, 1998, s. 122-126). Arapça kökenli olan bu kelimenin etimolojik kökenine bakıldığında ise (qassa) kökünden türemiştir. Bu kök, “iz sürmek, anlatmak, izini takip etmek” anlamlarına gelir. Bu fiilden türeyen (qıssa), “anlatılan olay, hikâye, vaka” anlamına gelir. Yani “kıssa” kelimesi aslında bir olayın izini sürerek anlatmak anlamını taşır (Lane, 1863, s. 2546-2547). Kıssalar kısa ve yoğun anlatımlıdır. Öğretici ve ibret vericidir. Dinî metinlerde, özellikle Kur’an-ı Kerim’de bu kelimeye sıklıkla yer verilmiştir.

Demir (2019) konuya şu şekilde açıklama getirmiştir:

*Kur’ân-ı Kerim’de kassalar için ‘k.s.s’ kökünden türeyen ve mastar yerine de kullanılan, ancak isim olan ‘kasas’ ifadesi kullanılmaktadır ki bunun da fiil hali ‘kassa’ dır. ‘Kıssa’ ve bunun çoğulu olan ‘kisas’ ifadeleri de aynı kökten türemiş olmakla birlikte, Kur’an-ı Kerim’de kullanılmamaktadır.(s. 68).*

Kıssaların kahramanları genellikle peygamberler ya da tarihi şahsiyetlerdir. Kıssalar, hikâye ve efsane gibi kurgusal anlatı türlerinden, içerdiği olayların tarihsel gerçekliğe dayanması yönüyle ayrılır; bu nedenle anlatılanların hakikiliğine vurgu yapılır. Kur’an-ı Kerim’de sayısı yüzün üzerindeki özgün anlatı formu, aynı zamanda yüksek edebi nitelik de taşır. Kıssalar, mahiyetleri ve konuları esas alınarak üç temel başlık

altında tasnif edilir: Geçmiş peygamberler ve kavimlerle ilgili tarihi olayları içeren kıssalar: Kur'an-ı Kerim'in indirilişi esnasında vuku bulan güncel hadiseleri aktaran kıssalar ve ahiret hayatı gibi gözle görülmeyen (gaybi) konulara dair bilgileri içeren kıssalardır (TDV, 2022, s. 498). Bu çalışmada inceleyeceğimiz *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası ilk gruba girmektedir.

Kur'an-ı Kerim haricinde, Yedi Uyurlar anlatısının 9. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar uzanan iki yüzden fazla farklı el yazması mevcuttur ve ayrıca bu efsanenin kökenine dair bazı hipotezler de vardır. Metinlerin; yüz dört Latince el yazması, kırk Yunanca el yazması, otuz üç Arapça el yazması, on yedi Süryanice el yazması, altı Etiyopya el yazması, beş Kipti el yazması, iki Ermeni el yazması ve bir Orta İrlanda el yazması şeklinde olduğu bilinmektedir (Grysa, 2010, s. 46). Ayrıca *Yedi Uyurlar* anlatısının kökeni ile ilgili olarak üç hipotezden bahsedilmektedir; birinci hipotez efsanenin önce Latince yazılmış, sonra Yunanca ve Latince Süryaniceye çevrildiğidir. İkinci hipoteze göre efsane aslen Yunancadır. Üçüncüsü ise efsane aslen Süryaniceden türetilmiştir (Grysa, 2010, s. 46).

*Yedi Uyurlar* anlatısının tarihsel olarak, zalim bir hükümdarın (Decius/Dakyanus) topluma tek tip bir inancı zorla dayattığı ve farklı görüşteki insanlara baskı uyguladığı bir dönemde geçtiği kabul edilir. Kabul edilen gerçekliğe göre toplumun seçkin sınıflarından gelen ve sayıları genellikle yedi olarak kabul edilen bir grup genç, bu dayatılan resmi inancı reddeder. Ölüm cezası tehdidiyle karşı karşıya kalan bu gençler, inanç ve fikir özgürlüklerini korumak amacıyla şehirden kaçmaya karar verirler. Yanlarına sadece birkaç bozuk para ve onlara sadakatle eşlik eden bir köpek alırlar. Amaçları, baskıdan uzak, güvende olacakları bir sığınak bulmaktır. Kaçışları sırasında dağlık bir alanda, kuytu bir mağara (Kehf) keşfederler ve buraya sığınır. Kaçtıklarını öğrenen hükümdar, gençleri takip ettirir ve mağarada bulunduklarını tespit eder. Ancak onları içeriden çıkaramayınca, kin ve öfkeyle mağaranın girişini büyük taşlarla ve duvar örgüsüyle tamamen kapatır. Hükümdar, gençlerin içeride ölüme terk edildiklerini düşünür. Ancak gençler içeride derin bir uykuya dalar. Bu uyku durumu, bedensel bozulma olmaksızın, alışılmadık derecede uzun bir süre devam eder; rivayete göre üç yüz dokuz yıl sürer. Vücutlarının herhangi bir çürüme veya cilt yarası oluşumu yaşamaması için periyodik olarak sağa ve sola döndürüldükleri varsayılır. Sadık köpekleri ise mağara girişinde, uyanıkmiş gibi bir pozisyonda bekler vaziyette kalır. Bu durum, mağarayı görenler

üzerinde olağanüstü ve ürkütücü bir izlenim bırakır. Yaklaşık üç yüzyıl sonra, gençler bu uzun uykudan aniden uyanırlar. Kendilerine göre sadece bir gün uyuduklarını düşünürler. Açlık hissettikleri için içlerinden birini, yanlarında kalan eski gümüş parayla yiyecek almak üzere gizlice şehre gönderirler. Şehre inen genç, büyük bir şaşkınlık yaşar. Şehrin mimarisi, insanları ve sosyal düzeni tamamen değişmiştir. Eskiden hüküm süren baskıcı putperestlik yıkılmış, yerine gençler tarafından savunulan tek tanrılı inanç hâkim olmuştur. Yiyecek bir şeyler almak için dışarıya çıkan gencin fırıncıya uzattığı paranın, üç yüz yıl öncesine ait olduğunun anlaşılmasıyla olay hızla yayılır. Bu gençlerin hikâyesi, o dönemin inançlı yöneticisine ve din bilginlerine ulaşır. Bu kişiler, bu olayı, insan vücudunun uzun süre korunabilmesinin ve bir nevi yeniden canlanmanın somut bir kanıtı olarak yorumlarlar. Gençler hikâyelerini anlattıktan ve yaşadıkları bu sıra dışı olayı doğruladıktan sonra, tekrar mağaraya dönerler. Bir rivayete göre, burada nihai uykularına dalarak sonsuza dek kaybolurlar. Böylece mağara dostlarının hikâyesi, baskıya karşı duranların hayatta kalma azmini ve zamanı aşan, açıklanması zor biyolojik bir olayın tarihsel etkisini gösteren bir anlatı olarak tarihe geçer.

## 2.2. Kur'an-ı Kerim'de Ashab-ı Kehf

Kur'an-ı Kerim, İslam inancının temel kaynaklarından biridir. Bu sebeple İslamiyet'te *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını, Kur'an-ı Kerim'de yer alan Kehf Suresi'ni temel alarak ayrıntılı bir şekilde açıklayacağız. *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını sadece mucizevi bir uyku olarak ele almak doğru olmayacaktır; çünkü "kıssa", bir ders verme ve öğüt alma maksadı ile kullanılan bir ifadedir.

İslamiyet için *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası; tevhit inancının, ilahi gücün ve ahiret inancının en çarpıcı temsillerinden biridir. Kur'an-ı Kerim'de mağarada uyuyan gençlerin sayısından kesin olarak bahsedilmemekle birlikte, rivayetlerde geçen Dakyanus/Decius olarak isimlendirilen Roma imparatorunun isminden de bahsedilmemektedir. Kur'an-ı Kerim'de kıssaya şu şekilde giriş yapılır: "Yoksa sen, bizim mucizelerimizden olan Ashab-ı Kehf ve Rakim'i şaşırtıcı mı buldun?" (Kehf, 18/9). 9-26. ayetlerde Kehf ve Rakim arkadaşlarının öyküsü anlatılmaktadır.

Kehf Suresi'nde *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının yer aldığı ayetlere aşağıda belirtilmiştir:

“10. Hani bir zamanlar o genç yiğitler mağaraya sığınmışlar ve ‘Ey Rabbimiz! Bize katından bir rahmet ver ve bize şu işimizden bir çıkış yolu hazırla!’ demişlerdi.

11. Bunun üzerine biz de kulaklarını tıkayarak mağarada onları yıllarca uyuttuk.

12. Sonra da, iki gruptan hangisinin, mağarada kaldıkları süreyi daha iyi hesap edeceğini anlamak için onları tekrar uyandırdık.

13. Biz sana onların başlarından geçeni gerçeğe uygun olarak anlatacağız. Gerçekten onlar Rablerine iman etmiş birkaç gençlerdi. Biz de onların doğruluklarını artırdık.

14. Ve kalplerini pekiştirdik. Bu yiğitler (o yerin hükümdarı karşısında) ayağa kalkarak dediler ki: ‘Bizim Rabbimiz, göklerin ve yerin Rabbidir. Biz, O’ndan başkasına ilâh deyip tapmayız. Doğrusu o takdirde asılsız bir söz söylemiş oluruz!’

15. ‘Bizim şu kavmimiz, Allah’tan başka tanrılar edindiler. Ama onların tanyor olduğuna dair, açık bir delil getirmeleri gerekmez miydi? Allah’a karşı yalan uydurandan daha zalim kim olabilir?’

16. (İçlerinden biri şöyle dedi): ‘Mademki siz, onlardan ve onların, Allah’tan başka taptıklarından uzaklaşmayı tercih ettiniz, mağaraya çekilin ki Rabbiniz size rahmetinden genişlik versin ve işinizi kolaylaştırsın!’

17. Sen baksaydın güneşin, doğduğu zaman mağaranın sağ tarafına yöneldiğini, batarken de mağaranın sol tarafından onlara dokunmadan geçtiğini görürdün. Onlar mağaranın geniş bir yerinde idiler. İşte bu, Allah’ın mucizelerindendir. Allah kimi doğru yola iletirse, o doğru yolu bulmuştur; kimi de saptırırsa artık ona doğru yolu gösterecek bir dost bulamazsın.

18. Bir de onları mağarada görseydin uyanık sanırdın. Hâlbuki onlar uykudadırlar. Biz onları sağa sola döndürüyorduk. Köpekleri de girişte ön ayaklarını uzatmış yatıyordu. Eğer onları görseydin, içine korku düşer ve oradan kaçıp giderdin!

19. Biz, birbirlerine sorsunlar diye onları uyandırdık. İçlerinden biri şöyle dedi: ‘(Mağarada) ne kadar kaldınız?’ Kimi, ‘Bir gün ya da daha az kaldık!’ derken, kimi de şöyle dediler: ‘Ne kadar kaldığınızı, Rabbiniz daha iyi bilir. Şimdi siz birinizi şu gümüş paranızla kasabaya gönderin de baksın, hangi yiyecek daha

temizse, ondan size azık getirsin; ama çok dikkatli davransın ve sakın yerinizi hiç kimseye belli etmesin!’

20. ‘Çünkü kasaba halkı sizi ele geçirirse, ya taşıyarak öldürürler ya da sizi kendi dinlerine döndürürler ki, o takdirde siz asla kurtuluşa eremezsiniz.’

21. Böylece insanları onlardan haberdar ettik ki, Allah’ın öldükten sonra diriltme sözünün gerçek olduğunu ve kıyamet gününde hiçbir kuşku bulunmadığını bilsinler. Hani onlar aralarında Ashab-ı Kehf’in durumunu tartışıyorlardı. Dediler ki: ‘Üstlerine bir bina yapın! Bununla birlikte onların durumlarını Rableri daha iyi bilir.’ Onların durumuna vakıf olanlar ise, ‘Üzerlerine bir mescit yapacağız!’ dediler.

22. Kimileri, ‘Onlar üçtür, dördüncüleri köpekleridir’ derlerken, kimileri karanlığa taş atarak, ‘Onlar beştir, altıncıları köpekleridir.’ dediler. Kimileri de: ‘Onlar yedidir, sekizincileri köpekleridir’ dediler. De ki: ‘Onların sayılarını Rabbim daha iyi bilir. Onları bilen azdır!’ Bu yüzden onlar hakkında, bu bildirilenler dışında bir tartışmaya girme ve onlar hakkında hiç kimseye bir şey sorma!

25. Onlar mağaralarında üç yüz yıl kaldılar ve dokuz yıl da ilave ettiler.

26. De ki: ‘Onların ne kadar kaldıklarını Allah daha iyi bilir. Çünkü göklerin ve yerin gaybı, O’na aittir. O, ne güzel görür, ne güzel işitir! Onların O’ndan başka yardımcısı yoktur ve O, kendi hükmüne kimseyi ortak etmez.’ ” (Yazır, 2024).

Görüldüğü üzere bu ayetlerde mağaraya sığınan gençlerin sayılarından, köpeklerinin isminden, inançlarından, dönemin kralının bilgilerinden bahsedilmemiştir. Çalışmamızda alt metin olarak Kur’an-ı Kerim’de yer alan Kehf suresi temel alınacaktır.

### **2.3. Hristiyan Kültür Ortamında Yedi Uyurlar**

Hristiyan geleneğinde “*Efes'in Yedi Uyurları*” (*Seven Sleepers of Ephesus*) olarak bilinen bu anlatı, erken dönem Hristiyanlığının en popüler mucizevi anlatılarından biridir ve temel olarak bedeninin dirilişi (yeniden dirilme) inancını güçlendirme amacını taşır.

Bu başlık altında ele alacağımız *Yedi Uyurlar* anlatısı Kitab-ı Mukaddes’te yer almamaktadır. Bu bağlamda birçok kaynak incelenmiş ve anlatının benzer versiyonlarına rastlanmıştır. İncelenen tüm kaynaklara yer verilememekle birlikte bu başlık *The Legend*

*of the Seven Sleepers of Ephesus in Syriac and Arab sources—a comparative study* (Bartłomiej, 2010) makalesi ve *Altın Efsane (Legenda Aurea)* (Voragine, 1914) kitabından hareketle ayrıntılandırılacaktır.

İncelediğimiz makaleye göre hikâyeye, genellikle Roma İmparatoru Decius'un Hristiyanlara uyguladığı zulüm dönemine tarihlendirilir. Efes'in soylu ailelerinden gelen ve Hristiyanlığı kabul eden yedi genç, inançlarını terk etmeyi reddederek şehrin dışındaki bir mağaraya sığınır. İmparator Decius, gençlerin kaçtığını öğrenince öfkelenir ve onları diri diri gömmek amacıyla mağaranın girişini dev kayalarla kapatır. Ancak anlatıya göre, Tanrı gençleri korur ve onları yüzyıllar sürecektir mucizevi bir uykuya daldırır. Gençler, yüz elli ila üç yüz yetmiş üç yıl (kaynaklara göre değişmekle birlikte genellikle yaklaşık iki yüz yıl) sonra, Hristiyanlığın artık Doğu Roma İmparatorluğu'nun resmi dini haline geldiği, İmparator II. Theodosius döneminde uyanırlar. Şehre yiyecek almak için inen genç, elindeki asırlık parayla alışveriş yapmaya çalışınca olayın gizemi ortaya çıkar. Bu olay, o dönemde tartışılan ve bazı çevrelerce şüpheyile yaklaşılan bedensel diriliş dogmasının açık bir kanıtı olarak kabul edilir. II. Theodosius'un da olayı bu teolojik iddiayı destekleyen bir mucize olarak gördüğü rivayet edilir. Doğu Ortodoks ve Roma Katolik Kiliselerinde aziz olarak hürmet gören Yedi Uyurların isimleri farklı geleneklerde değişiklik gösterir (Batı'da genellikle Maximianus, Malchus, Martinianus, Dionysius, Joannes, Serapion ve Constantinus olarak anılırlar) ve onlara ithaf edilen anma günleri bulunur. Hikâyenin en eski kayıtları arasında Süryani Piskopos Saruglu Yakup'un (ö. M.S. 521) vaazları ve Tourslu Gregorius'un (M.S. 538–594) Latince kayıtları yer almaktadır. Hristiyan geleneğinde "Efes'in Yedi Uyurları" (Seven Sleepers of Ephesus) olarak bilinen anlatı, erken Hristiyanlık döneminin en etkili ve yaygın anlatılarından biri olup, özellikle bedenin dirilişi (resurrection of the body) dogmasını pekiştirmek gibi hayati bir teolojik amaca hizmet etmiştir. Uyanışın temel amacı, II. Theodosius döneminde yayılan ve bedenin dirilişini inkâr eden Sadukilik mezhebi gibi sapkınlıkları çürütmektir. Gençlerden Malchus'un şehre inip Decius dönemine ait paralarla alışveriş yapmaya çalışmasıyla ortaya çıkan bu olay, derhal İmparator'a bildirilir. İmparator ve piskopos, mağaraya gelerek bu mucizeye tanık olurlar; bu durum, Hristiyan inancının temel direklerinden olan kıyamet ve bedenin yeniden dirilişi için yadsınamaz bir kanıt teşkil eder. Gençler, tanıklıklarını tamamladıktan sonra, İmparator'un kendilerine görkemli mezarlar yapma teklifini reddederler ve mağarada huzur içinde sonsuz uykuya

dalarlar. Bu kıssa, Hristiyanlar için zulme karşı sabrın ve Tanrı'nın kudretinin tarih üzerindeki nihai zaferinin sembolü olarak kalmıştır (Bartlomiej, 2010, s. 45-59).

“*Efes'in Yedi Uyurları*” (*Seven Sleepers of Ephesus*) anlatısının batı edebiyatına girişi *Altın Efsane* ( *Legenda Aurea*) eseri ile olmuştur (Voragine, 1914, s. 72-79). Bu kaynağa göre Yedi Uyurlar Efes şehrinde doğarlar. Decius imparator olduğunda Hristiyanlara zulmeder. Şehrin ortasına büyük bir tapınak inşa ettirir ve herkesin bu tapınağa gelerek kurban adamalarını ister. Adak kurban etmeyenler ölümle cezalandırılacaktır. Fakat Maximian, Malchus, Marcianus, Denis, John, Serapion, ve Constantine adında yedi genç adak kurban etmezler çünkü bu Hristiyanlık inaçlarına aykırıdır. Onlar tüm mal varlıklarını fakir insanlara dağıtır ve Celio dağına çıkarlar ve orada çok uzun bir süre saklanırlar. İçlerinden bir tanesi diğerlerine hizmet eder ve dilenci kılığında şehre iner arkadaşlarına yiyecek bir şeyler alır. Bu sırada Decius'un onları yakalamayı emrettiğini öğrenir ve arkadaşlarına bu haberi ulaştırır. Gençler çok üzülür ve Tanrı'ya dua ederler. Tanrı onları derin bir uykuya daldırır ve Decius onları mağarada bulamaz. Mağaranın ağzını büyük kayalarla kapattırır ki gençler orada açlıktan ve susuzluktan ölsünler. Mağaranın ağzı kapatılınca iki Hristiyan adam gizlice bu gençlerin şehitlik hikâyesini tablete yazar ve taşların arasına saklarlar. Decius ve onun tüm soyu öldükten üç yüz altmış iki yıl sonra Theodosius (Hristiyan bir lider) imparator olur. Halkın isteği üzerine Celio dağına büyük bir ahır inşası başlatır. Duvarcılar bu ahır yaparken mağaranın kapısını farkında olmadan açarlar ve kutsal azizler uyanır. Uyanan azizler birbirlerini selamlarlar. Yalnızca bir gece uyuduklarını düşünür ve bir önceki gün yaşadıkları kötü günü hatırlarlar. Malchus - onlara hizmet eden genç- Decius'un onlar hakkında ne emrettiğini söyler (Voragine, 1914, s. 72-74): “*Dün size söylediğim gibi, imparatorun bizden arzuladığı şeyi yapmamız, yani putlara kurban sunmamız için arandık*’ Bunun üzerine Maximian cevap verdi: ‘*Rabbimiz Tanrı bilir ki biz asla kurban sunmayacağız*’ ve arkadaşlarını teselli etti” (Voragine, 1914, s. 74).

Bu bölüm Kur'an-ı Kerim'de yer alan *Ashab-ı Kehf* (*Yedi Uyurlar*) kıssası ile de benzerlik göstermektedir. Kehf kıssasında da uyanan gençler bir gün ya da bir günden daha az uyuduklarını düşünür ve Allah'a şükredip ondan başka ilaha tapınmayacaklarını ifade ederler ve sonra aralarından birini şehre yiyecek almaya gönderirler.

*Altın Efsane (Legenda Aurea)* kitabında yer alan bilgilere göre; Maximian, Malchus'u şehre ekmek alması için gönderir. Dünden daha fazla ekmek almasını ister ve ayrıca imparatorun ne buyurduğunu sorup öğrenmesini talep eder. Malchus beş şilin alır ve mağaranın dışına çıkar; fakat mağaranın önündeki taşları ve işçileri görünce çok şaşırır ve yoluna devam eder. Şehrin kapısına yaklaşıncı kapının üzerinde kocaman bir haç işareti görür. Sonra diğer kapılara da gider ve hepsinde aynı devasa haç işaretini görünce hayretler içinde kalır. Rüya gördüğünü zanneder; kendini toparlayıp, yüzünü örtüp şehre girer. Herkesin Tanrı hakkında konuştuğunu duyar fakat inanamaz çünkü ona göre daha dün kimse İsa Mesih'in adını anmaya cüret edemezdi. Buranın Efes değil başka bir şehir olduğunu düşünür fakat Efes olduğunu tekrar sorarak öğrenir. Ekmek almak için fırına gider. Parasını uzatınca satıcılar bu adamın define bulduğunu düşünür. Malchus parayı da ekmekleri de bırakıp gitmek ister, satıcılara yalvarır; çünkü onu yakalayıp Decius'a teslim edeceklerini düşünür. Satıcılar Malchus'a hazinenin yerini söylemesini ve ortak olmalarını teklif ederler. Malchus hazine bulmadığını söyleyince boynuna bir ip takar ve onu şehrin ortasında sürüklerler. Baygın bir halde orada kalır. Şehrin piskoposu ve konsülü bu olayı duyunca genci ve paraları kendilerine getirmelerini emrederler. Malchus kiliseye getirilir. Bu hazineyi nerede bulduğunu sorarlar. Malchus hazine bulmadığını, paranın akraba ve arkadaşlarından kaldığını söyler. Kimse ona inanmaz ve ispat etmesini isterler; çünkü elindeki paranın basımı üzerinden üç yüz yetmiş iki yıldan fazla bir zaman geçmiştir. İspatlayamazsa cezalandırılacağını söylerler. Malchus birtakım sorular sorar ve gerçeği öğrenir. Piskopos, gencin soruları ve tavırlarından ötürü onun Tanrı tarafından bir vahiy iletmek amacıyla gönderildiğini düşünür. Genç, onu takip etmelerini, onları Celio Dağı'na, arkadaşlarının yanına götüreceğini, Decius'tan kaçtıklarını ve arkadaşlarını görünce ona inanacaklarını söyler. Büyük bir halk kitlesiyle birlikte dağa çıkarlar. Malchus, piskopos ile birlikte mağaraya girer. Orada taşların arasında iki gümüş mühürle mühürlenmiş mektupları bulurlar. Piskopos halkı çağırır ve mektupları sesli bir şekilde okur. Mağarada oturan azizleri görürler. Diz çökerek Tanrı'yı över ve yüceltirler. Piskopos ve hâkim hemen İmparator Theodosius'a haber yollar ve gelip bu mucizeye tanık olmasını isterler. İmparator çok iyi bir Hristiyandır. İmparator, Konstantinopolis'ten Efes'e gelir. İmparator mağaraya gidip azizleri görür ve onlara sarılıp ağlar. Maximian, İmparator'a onlara inanmasını çünkü Tanrı'nın onları büyük diriliş gününden önce dirilttiğini söyler. Bir çocuğun annesinin karnında hiçbir zarar görmeden durması gibi

onların da bu mağarada uyuduklarını söyler. Bunları söyledikten sonra başlarını yere eğerler ve Tanrı'nın ve İsa Mesih'in emri ile ölürler. İmparator çok ağlar ve onlara altın ve gümüşten görkemli mezarlar yaptırılmasını emreder. Fakat azizler imparatorun rüyasına girer ve diriliş gününe kadar toprak üzerinde yatmak istediklerini söylerler. İmparator bunun üzerine oranın değerli taşlarla süslenmesini emreder ve diriliş gününe inanan tüm piskoposların günahlarının bağışlanmasını sağlar. Yazar, üç yüz altmış iki yıl uyuduklarına dair şüphelerin olduğunu, 478 yılında uyandırıldıklarını, Decius'un sadece bir yıl üç ay hüküm sürdüğünü ve bunun 270 yılında olduğunu vurgular. Yaptığı hesaba göre de sadece iki yüz sekiz yıl uyumuş olmaları gerektiğini vurgulayarak bu anlatıyı sonlandırır (Voragine, 1914, s. 74-79).

Görüldüğü üzere Müslüman ve Hristiyan kültür ortamlarında *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası birçok yönden benzerlik göstermektedir. Bu kıssa *Kitab-ı Mukaddes*'te yer almamaktadır. Çünkü *Kitab-ı Mukaddes* bu mucizevi olaydan çok daha önce yazılmıştır. Hristiyanlık geleneğinde önemli bir yere sahip olan bu anlatı Hristiyanlıkta azizlerin hayat hikâyeleri olarak yer edinmiştir. İncelemiş olduğumuz *Altın Efsane (Legenda Aurea)* Jacobus de Voragine tarafından 13. yüzyılda derlenmiş olup bu anlatı açısından oldukça kıymetli bir kaynaktır. Jacobus de Voragine bu derlemesinde azizlerin hayatlarını konu edinmiş ve Efes'in Yedi Uyurları" (Seven Sleepers of Ephesus)'a da derlemesinde yer vermiştir. *Altın Efsane (Legenda Aurea)* derlemesi Avrupa'da bu anlatının yayılmasında çok önemli bir yere sahiptir. Bu sebeple çalışmamızın bu bölümünü *Altın Efsane (Legenda Aurea)* derlemesi bağlamında temellendireceğiz.

## **2.4. Kıssanın Motif Yapısı**

### **2.4.1. Mağara**

"Mağara" motifi insanlığın varoluşundan beri kullanılan evrensel bir arketiptir. Jung'a göre arketipler gerek bilinç gerekse bilinçdışı yaşantıların sonucu olarak ortaya çıkan ürünlerdir. Başka bir deyişle ortak bilinçdışının içeriğindeki kalıtsal eğilimler arketipler olarak adlandırılır (Kasapoğlu, 2006, s. 5). Önemli bir arketip olan "mağara" fiziksel bir barınak olmanın yanı sıra doğum, tapınak, ibadet mekânı, ritüel alanı ve mezar gibi işlevleri olan katmanlı bir kavramdır. Tarih öncesi dönemlerden günümüze dek mağaralar, insanlar için çok yönlü yaşam alanları olarak öne çıkmıştır (Deger, 2025, s. 895).

Mitolojik ve dini anlatılarda oldukça sık kullanılan “mağara” arketipi hem fiziksel bir sığınak hem de metafiziksel bir dönüşümü temsil eder. İnsanoğlunun varoluşundan günümüze kadar, fiziksel bir sığınak olma özelliğini koruyan mağaralar karanlık girişlerinden ötürü başkaları tarafından fark edilmediği düşünülen korunaklı mekânlardır. İlk insanlar için dışarıdaki tehlikelerden korunmak için sığınılan mekânlar olan mağaralar, yalnızlaşan modern insan için kendilerini toplumdan soyutlamak adına kullanılan bir sembole dönüştürülmüştür (Önem, 2021, s. 1322 -1323). İster fiziksel bir korunma mekânı, ister metafiziksel bir yeniden doğuşun temsili ya da toplumdan soyutlanmanın sembolü olsun, mağaralar tarih öncesi çağlardan beri insanoğlunun hayatında önemli bir yere sahip olmuştur. Evrensel bir arketip olan “mağara” motifini bir çok farklı sembol altında ele alabiliriz. Mağara motifi psikoloji alanında ana rahmini ve yeniden doğuşu sembolize eder.

Kasapoğlu (2006) mağara motifine şu şekilde değinmiştir:

*Jung'a göre mağara, yeniden doğuşun gerçekleştiği yer, insanın kuluçkaya yatıp yenilenmek üzere kapatıldığı gizli bir oyuktur. Mağara ya da yeraltı, bilinçdışının henüz hiçbir ayrıma yer vermeyen bir katmanıdır. Mitolojide mağaraya giren kahraman sembolü, yeniden doğuş, yeni bir hayata başlamayla ilgilidir. (s.9).*

Psikoloji açısından ele aldığımızda “mağara” bilinçdışını sembolize etmektedir. Mağaralar bilinçdışına benzerler çünkü karanlık ve bilinmezliklerle doludurlar. “Mağara” motifinin ana rahmini simgelemesini de bir nevi bu açıdan değerlendirebiliriz. Mağaralarda olduğu gibi ana rahmi de bilinmezlikler ve gizemlerle doludur: “Jung, Ashab-ı Kehf ‘in kaldığı mağaranın Kur'an'da tasvirinin yapıldığı âyeti aktardıktan sonra, şu şekilde yorumlar: Ortadaki geniş yer, mücevherin bulunduğu, kuluçka ya da kurban riti ya da dönüşümün gerçekleştiği merkezdir”(Kasapoğlu, 2006, s. 12).

Fuzuli Bayat (2007) ise “mağara” motifini ana rahmi, doğurganlığın sembolü ve dini inanışların yaşatıldığı kutsal mekânlar olarak yorumlamıştır:

*Nitekim mağara, eski Türk düşüncesinde ana rahmi olarak algılanmış, semada beyaz bulutların arasında oturan Mitolojik Ana, aynı zamanda doğum ve üremenin de kontrolünü sağlamıştır. Bu yüzden de Mitolojik Ana hem mağaranın hem de göğün sahibidir. Mitolojik Ana'nın mağara adı altında kültleşmesi eski insan meskenlerinden biri olması nedeniyledir. Doğal sığınak görevini yerine getiren mağaralar, ilkel insanların sadece yaşayış ve vahşi dünyadan korunma*

*meskeni olmayıp aynı zamanda dini inançlarını uyguladıkları mekânlar da olmuştur. (s.32).*

“Mağara” felsefede ise cehaletten hakikate geçişi simgeler. Felsefi açıdan örnek verilecek olursa Platon *Devlet* kitabında bu motifi ustalıkla kullanmıştır: “*Ne tuhaf bir sahne bu anlattığın ve ne tuhaf tutsaklar, bizim gibiler tıpkı. Bunlar, duvarda görünen gölgelerden başka hiçbir şeyi gerçek sanmamışlardır*” (Platon, 2018, s. 250). Bu bölümde Platon aslında mahkûmların tutsak oldukları ve arkaları dönük bir duvara elleri, ayakları zincirli bir şekilde bakarak sadece arkalarında yanan ateşin oluşturduğu gölgeleri gerçek sanması, sıradan bir insanın bilgisizliğini temsil eder. Sonrasında bir mahkûmun zincirlerinden kurtularak güneşi görmesi ise cehaletten yani karanlıktan hakikate, aydınlığa ulaşmasını sembolize eder: “*Güneş'in kendisine bakabilir, onu kendi yerinde, olduğu gibi görebilirdi. İşte o zaman, Güneş'in, hem görülebilen dünyada ışığa o hayat veren, ışığın yaratıcısı olduğu, hem de kavranılabilen dünyada da doğruluğun ve aklın asıl kaynağı olduğu sonucuna varacaktı*” (Platon, 2018, s. 255).

Esasen “mağara” motifinin ana rahmini sembolize ettiği düşüncesine birçok farklı kaynaktan rastlanmaktadır. Özellikle Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan “mağara” motifi ana rahmi benzetmesiyle oldukça fazla kullanılmıştır.

J. P. Roux (2011) *Eski Türk Mitolojisi* kitabında bu benzetmeye şöyle yer vermiştir:

*Mağara eski Türklerin kültüründe ve söylemlerinde fevkalade önem taşımaktadır, çünkü özellikle Tu-küelerde, fakat daha başkalarında da, örneğin Tabgaçlarda, burası ata hayvanının doğurduğu ve birbirini takip eden kuşaklar boyunca yaşamın yavaş yavaş olduğu yerdir. Çin yıllıklarına göre, 'birkaç kuşak sonra oyuklarından dışarı çıkmış ve Juan-juanların buyruğu altına girmişlerdir'. Tabgaçlar ve T'u-küeler atalarının bu mağarasına hacca giderler, yeniden doğmak için kurban sunar ve düzenli olarak burayı hep ziyaret ederler. T'u-küelere ait bu söylenin, kovuk simgesini diğer daha başka Türk halklarına zorla kabul ettirip ettirmediğini söylemek mümkün değildir. Kırgız geleneğine göre, bu kesin olarak geçerli değildir; o boyun babası 'bir mağarada bir inek ile birlikte yaşamıştı'. Oysa kovuk simgesi tam aksine, daha çok o geleneksel karanlık, nemli mağara simgesine karşılık gelmektedir; bu ise anne rahmiyle özdeş görülmektedir. Örneğin, Kabil'in Türk kralları hakkındaki al-Biruni'ye ait*

*anlatı: aralarından ilki elleri ve dizleri üzerinde sürünerek içi su dolu bir mağaraya girer; aynı şekilde Ebu Bekir İbn-Abdallah'a ait anlatıya göre ise, bir kovuğun içine sızan suyun, beraberinde kovuktaki bir çukurun içine insan biçiminde bir balçığı taşımaya sonucu, ilk insan Çin sınırlarında dünyaya gelmiş[tir] (s.72).*

Roux tarafından yapılan bu tanımlama ile esasen mağaranın Türk ırkının doğduğu mekân olarak nitelendirildiği görülmektedir. Doğumun gerçekleştiği mekân olarak görülen mağaralar kutsal olarak kabul edilmiştir. Çünkü “doğum” olayı birçok toplum ve inanışta kutsal bir durum olarak kabul edilmektedir. Bu yönüyle dini inanışlarda ve ritüellerde de mağaralar önemli bir yere sahiptir.

Eski Türk inanç sisteminde mağaralar barınak işlevinin yanı sıra gizemli ve doğaüstü varlıkların yaşadığı kutsal alanlar olarak görülmüştür. Bu yönüyle mağarada geçirilen zamanın bireylerin hem ruhsal hem de içsel farkındalığının arttırılmasına katkı sağladığına inanılmaktadır. Mağaralar farklı inanç sistemlerinde ve dinî geleneklerde yer edinmiştir. Mağarada geçirilen sürenin bireyin nefsin terbiyesi, ibadet, arınma vb. alanlarda değişim ve gelişimine olanak sağladığına inanılır. Semavi dinlerde “mağara” tefekkürü ve ilahi vahiy alma sürecin işaret eder. Mağaralara pek çok dinde kutsallık atfedilmiştir. Örneğin İslam geleneğinde Hira Mağarası vahyin indirildiği bir mekân iken Hristiyanlıkta Mesih’in doğduğu, on iki havarisinden bazılarının vahiy aldığı ve dini toplantıların yapıldığı yerdir. (Deger, 2025, s. 896-901). Bununla birlikte “mağara” motifi Türk sözlü kültüründe de oldukça önemli bir yere sahiptir çünkü Türk mitolojisinde sıklıkla yer verilen “kurt, kurttan türeyiş” efsanelerinde doğum olayı mağarada gerçekleşmiştir. Ayrıca kurban ritüelleri de çoğunlukla mağaralarda gerçekleştirilmiştir. “*Mağaralar, yeraltı dünyasını, yeryüzüne bağlayan birer kapı gibi [dir]*” (Ögel, 2010, s. 22). Bu konuda birçok örnek verilebilir. Göktürklerin menşei ile ilgili birçok mitik anlatı vardır. Bunlardan biri Göktürklerin kurttan türeyişleridir. Efsaneye göre Göktürklerin tamamı düşman tarafından öldürüldükten sonra soylarında tek bir erkek çocuk kalır. Bu çocuk bir dişi kurt tarafından beslenir, büyüyünce de onunla evlenir. Anlatıya göre bu dişi kurt öldürülmekten kaçır ve mağarada on tane erkek çocuk doğurur. Bu çocuklar kızlarla evlenir ve Göktürklerin on boyu meydana gelir. Bu mağarada yaşamaya ve çoğalmaya devam ederler sonra mağaradan uzun yıllar sonra çıkarlar (Ögel, 2010, s. 19-21). Bu anlatıdan da görüleceği üzere kurt mağarada doğum yapar ve Göktürklerin soyu

bu mağaradaki mucizevi doğumdan sonra devam eder. Göktürklerin türeyişi ile ilgili üç farklı efsane vardır fakat hepsine değinilmeyecektir. Bu üç efsanenin ortak noktası “mağara” motifinin bir ırkın korunması ve çoğalmasına olanak sağlayan; doğum, korunma, çoğalma ve yer altı dünyası ile bağlantı kurma mekânı olmasıdır.

Büyük- Hun devletinde de “Kutsal Ata- Mağarası” inancı vardır. Bu mağarada kutsal törenler yapılır, hükümdar törenlere başkanlık eder ve kurbanlar sunulurdu. Kurban merasiminden sonra kayın ağaçları dikilir ve o bölgede kutsal bir orman meydana getirilirdi. Göktürk Kağanının da senenin belirli zamanlarında devletin ileri gelenleri ve kabilelerin soylularıyla ecdâd mağarasına gittiği ve oraya kurbanlar vererek saygı duruşunda bulundukları bilinmektedir (Ögel, 2010, s. 21).

“Mağara” motifini *Dede Korkut* anlatılarından “Basat’ın Tepegöz’ü öldürdüğü Destanı”nda da görmekteyiz. Bu anlatıda aslanlar tarafından büyütülen ve sonra obasına dönen Basat ile peri oğlu olan Tepegöz’ün mağaradaki mücadelesi anlatılır. Bir çobanın peri ile ilişkisi sonrası Tepegöz doğar ve Oğuz’un başına felaket getirir. Doğduktan sonra Aruz Koca Tepegöz’ü evlatlık edinir fakat Tepegöz doymak bilmez bir canavara dönüşür sonunda oba halkına zarar vermeye başlar ve obadan kovulur. Tepegöz peri anasının verdiği yüzüğü parmağına takar dağa çıkar mağarada yaşar. Fakat insanları yemeye başlar ve haramilik yapar. Basat bu duruma son vermek için mağaraya gider ve tepegözle mücadele eder. Mücadeleyi kazanır ve Tepegöz ölür (Muharrem, 2008, s. 152-163). Bu anlatı Türk mitolojisi ve epik geleneği bakımından oldukça önemlidir. Anlatıda “mağara” motifi sadece fiziksel bir mekân olarak kullanılmamıştır. Önceki bölümlerde vurguladığımız üzere bu anlatıda da “mağara” motifinin doğum ve ölümü sembolize ettiği söylenebilir. Çünkü Tepegöz mağarada yeni bir karaktere bürünmüş bir nevi yeniden doğmuştur. Aynı zamanda yine Tepegöz bu mağarada ölmüştür. “Mağara” bir kahramanın sınavı ve canavarla yüzleşme mekânı olarak kullanılmıştır. Bir nevi erginlik dönemine giriş kapısı olarak kullanılmıştır.

*Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında ise mağara motifi hem fiziksel hem de metafiziksel bir sığınak işlevi görür. Kehf suresinde geçen mağara zulümden kaçan gençlerin inançlarını korudukları fiziksel bir sığınak olmanın yanı sıra üç yüz dokuz yıl boyunca mucizevi bir şekilde uyudukları ve yine mucizevi bir dirilişin gerçekleştiği metafiziksel bir mekândır. “*Ashab-ı Kehf’in mağarada uyuyarak ve daha sonra uyanarak*

*yaşadıkları tecrübeyi değerlendiren müfessirler; bu tecrübenin hem Ashab-ı Kehf hem de diğer insanlar için bu dünyadan başka bir hayatın varlığına delil olduğu sonucunu çıkarmışlardır.”*(Kasapoğlu, 2006, s. 30). Metinlerarası incelemelerini yapacağımız romanlarda da mağara motifi sıklıkla kullanılmıştır.

#### **2.4.2. Uzun Uyku**

Uzun uyku motifi sadece *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasıyla sınırlı kalmayıp değişik halkların sözlü kültüründe ortak bir arketip olarak süregelmiştir. Birçok kutsal ya da din dışı anlatıda kullanılmıştır. Bu motif genel olarak bireyin veya grubun dünyevi kirlerden, zevklerden veya tarihsel bir problem ya da krizden kaçması ve zamandan soyutlanmasını sonrasında kutsal bir görev için dirilmesi ya da diriltilmesini sembolize eder.

Kuran-ı Kerim’de bu motif *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında belirtilen üç yüz dokuz yıllık uzun bir uyku ile zirveye taşınmıştır. Yukarıda da belirttiğimiz üzere üç yüz dokuz yıllık bu uzun uyku kendi inançları uğruna kaçıp bir mağaraya sığınan gençlerin inançlarını koruması ve dünyevi zamanın durdurulması ile ilahi gücün varlığı ve yeniden doğuş veya dirilişin kanıtı olmuştur.

Kasapoğlu (2006) bu konuya şu şekilde değinmiştir:

*Bu olay sadece diğer insanlar için değil, Ashab-ı Kehf’in kendisi için de kıyametin kesinliğine dair bir delil ve örnek olmuştur. Çünkü onlar, yıllarca uyuduktan sonra kabirlerinden kalkan insanlar gibi kalkmışlar, mücadele ettikleri inkârcılara karşı başarı sağladıklarını görmüşler, umut edip bekledikleri ilâhî rahmetin gerçekleştiğine tanıklık etmişler, Allah'ın verdiği sözde durduğunu tecrübe etmişlerdir. (s.30).*

Jung bu kıssayı psikolojik yönden ele almış ve uzun uyku motifine farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Jung’a göre üç yüz dokuz yıllık bu uyku bilinçdışına yapılan bir yolculuktur.

Kasapoğlu (2006) bu konuya da kitabında şu şekilde değinmiştir:

*[...] Jung da, Ashab-ı Kehf’in mağarada yaşadığı dönüşüm sürecini onların yaşamlarının uzaması ve ölümsüzlüğe adaylık olarak değerlendirmiştir. Bu durumu, mağaradaki dönüşüm sürecinin bir sonucu olarak görmüştür... Jung'a göre, kıssada anlatılan esrarlı kişilerin kaderi dinleyiciyi derinden etkiler. Çünkü*

*efsane onun bilinçaltındaki benzer süreçleri ifade ederek bunların yeniden bilinçle bütünleşmesini sağlar. İlk baştaki duruma dönülmesi, gençliğin tazeliğine yeniden kavuşulduğu anlamına gelir. (s.31).*

Kur'an-ı Kerim'de bu motif sadece *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası ile sınırlandırılmaz. Hz. Üzeyir kıssasında da (Kur'an-ı Kerim, Bakara, 2/259) yüz yıllık bir uykudan bahsedilmektedir. Bu kıssa ile Hz. Üzeyir'in ölü bir beldeyi gördükten sonra uyutulup uyandırılması hadisesi vardır. Burada ki uyku ile yine Yaratıcı'nın öldükten sonra diriltme kudretine delil sunulmuştur.

Kur'an-ı Kerim'de ayet şu şekilde geçmektedir:

Veya şu kimsenin hâline bakmaz mısın ki o, altı üstüne gelip harap olmuş ıpıssız bir şehirden geçerken: 'Allah, harabeye dönmüş bu yeri acaba nasıl diriltecek?' demişti. Bunun üzerine Allah onu öldürüp yüz yıl sonra diriltti. Sonra da kendisine 'Burada ne kadar kaldın?' diye sordu. O da: 'Ya bir gün yahut daha az' dedi. Allah şöyle buyurdu: 'Hayır, yüz sene kaldın. Şimdi yiyeceğine ve içeceğine bak, hiç bozulmamış! Bir de eşeğine bak, kemikleri nasıl çürümüş! Biz seni insanlara yeniden dirilmenin gerçekliğine dâir bir delil kılalım diye böyle öldürüp dirilttik. Şimdi de şu kemiklere bak, onları nasıl da birleştirip yerli yerine koyuyor, sonra da onlara et giydiriyoruz!' O kişi, gerçek bu şekilde kendisine apaçık belli olunca: 'Artık çok iyi biliyorum ki Allah, her şeye hakkıyla güç yetirendir' (Bakara, 2/259).

Benzer uzun uyku motifi mitolojide de yer almaktadır. Kelt ve Cermen mitolojilerinde yer alan ve sıklıkla rastlanan, dünyayı kurtarmak ya da uluslarını en büyük tehlikelerden korumak üzere inzivaya çekilmiş ya da büyülenip uzun uykuya yatırılmış efsanevi lider, savaşçı veya kral figürünü simgeleyen "Uyuyan Kahraman" motifi de uzun uyku motifiyle ilişkilidir.

#### **2.4.3. Yedi Sayısı**

Yedi (7) sayısı insanlık tarihinin en eski dönemlerinden günümüze kadar önemli bir sembol olarak kabul görmüştür. Geçmiş ve günümüzdeki medeniyetler ve bu medeniyetlerin inanç sistemlerinde yedi (7) sayısı kozmik düzenin, mistik bilgeliğin, mükemmelliğin sembolü olmuştur.

Karakurt (2012) kitabında yedi sayısının işlevinden şöyle bahseder:

*Türk halk inancında İslâmiyet ile birlikte önem kazanmış bir rakamdır. İslam dininin kutlu sayısı olduğu söylenebilir. Örneğin Kuran-ı Kerim’de göklerin yedi kat olduğu vurgulanır. Kâbe yedi kez tavaf edilir. Hz. Yusuf’un rüyalarında yedi rakamı (yedi besili inek ve yedi cılız inek gibi) ön plana çıkar. Ayrıca Ortadoğu kökenli dinlerde, özellikle Hristiyanlıkta Tanrı’nın yeryüzünü altı günde yarattığı ve yedinci gün dinlendiği söylenir. Hafta yedi günden oluşur. Bunun dışında gökkuşağında yedi renk ve Büyükayı takımyıldızında 7 parlak yıldız vardır. (s.837).*

Yedi (7) sayısı kutsal metinlerde üç büyük semavi din başta olmak üzere kesinlik ve tamamlanma sembolüdür; Kur’an-ı Kerim’de “Yedi Kat Gök” kavramı sıklıkla kullanılır. Yine Hac ibadetine Kâbe’nin yedi kez tavaf edilmesi, Safa ile Merve tepeleri arasında yedi kez say yapılması bir döngüsel arınma ritmini göstermektedir. Bu arınma yedi (7) sayısı ile yapılmakta ve döngüsel olarak devam etmektedir. Bunun yanı sıra *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında bahsi geçen gençlerin sayısı Kur’an ‘da net bir şekilde bildirilmemekle birlikte halk anlatılarında bu sayı (7) olarak benimsenmiştir.

Eski Ahit’te Tanrı’nın dünyayı altı günde yaratıp yedinci günde yani şabat (Cumartesi) dinlenmesi inancı vardır. Yeni Ahit’te ise yedi sayısı; yedi mühür, yedi kilise, yedi borazan gibi vahiy olaylarını ve son hükmü simgeleyen kutsal bir döngünün tamamlanmasını simgeler. Yedi (7) sayısı dinler tarihinde her zaman önemli kabul edilmiştir.

Schimmel (2011) konuya şu şekilde değinmiştir:

*Eski Ahit bu yedililerle doludur. Âdem’ den sonraki yedinci kuşakta 777 yıl yaşayan ve yetmişeydi kere öcü alınacak olan Lamekin vardır (Tekvin 4:24). Süleyman’ın Tapınağı’na çıkan 7 basamak, Babil tapınaklarının 7 katına karşılık gelir. Nuh’un güvercini 7 gün uçar ve tufanın hazırlıkları 7 gün sürer; Fırat 7 kola bölünür. Ödüller ve cezalar 7 kez yinelenir ve evlilik töreni 7 kutsamanın bir parçasıdır. Kadim Israil’de kurban kefaretinde 7 kez kan akıtılır ve Süleyman’ın Tapınağı açıldığında, 7 gün süren en büyük şenliklerde olduğu gibi 7 günlük bir kurban töreniyle kutlanmıştır. (s.144).*

Kur’an-ı Kerim’de ki *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında sayı belirtilmemiş olsa da yedi sayısı birçok kadim millet ve din tarafından kutsal kabul edilen önemli bir motif olmuştur.

#### 2.4.4. Köpek

Köpek sadakat, koruyuculuk ve rehberlik gibi arketipsel değerleri temsil eder. Mitolojiden edebiyata kadar uzanan çok geniş bir çerçevede kendine yer bulmuş olan köpek motifi insanlık tarihinin en eski simgelerinden biridir.

Köpek mutlak sadakatin sembolüdür. Homeros'un *Odyseia* destanında sahibini tanıyan tek varlık olan "Argos" buna örnek olarak gösterilebilir. Fakat sadece bu anlamla sınırlandırılmayacak kadar geniş bir anlam yelpazesine sahip bir motiftir. Örneğin Antik Yunan mitolojisinde yer alan üç başlı dev köpek "Kerberos" yeraltı dünyasının Hades'in bekçiliğini yaparak köpeklerin ölüm ve öte dünya ile olan bağına sembolize eder.

Türk mitolojisinde de köpek motifi ile sıklıkla karşılaşırız. Türk mitolojisinde köpek, insanın yaratılışında koruma görevi üstlenmiştir ve kutlu sayılmaktadır. Hatta bazı inanışlarda kutsal bir hayvan ve atalardan biri olarak kabul edilmiştir. Köpek, Türkler tarafından kutlu sayılmakta. "İt" veya "Barak" adları ile anılmaktadır. Kaşgarlı Mahmud "Barak" kelimesini şöyle açıklamaktadır: "*Barak, çok tüylü köpek. Türklerin inandıklarına göre herkes kuşu kocayınca iki yumurta yumurtlarmış, bunların üzerine oturmuş, yumurtanın birisinde barak (tüylü köpek) çıkarmış. Bu barak köpeklerin en çok koşanı, en iyi avlananı olurmuş.*" (Talianova Eren, 2020, s. 357). Moğollar ve Kırgızlarda köpek kutsal sayılmıştır. Moğolların asırlarca köpeğe büyük bir önem verdiği, saygı duyduğu ve hatta onu kendi atası gibi kabul ettikleri bilinmektedir.

Ögel (2010) konuya şu şekilde yer vermiştir:

*Moğolların Gizli Tarihi'nde ise, yine göre Alan-Ko'a geceleyin çadırda yatarken, çadırın bacasından giren ay ışığı içinden, etrafa ışık saçan parlak ve sarışın bir adam girmiş, kadının karnını okşadıktan sonra, bir köpek şekline bürünerek, ay ışığı huzmesine tırmanarak gitmişti. Birinci kaynak, daha ziyade Özbek ve Türk bölgesinde yazılmıştır. Bu bölgede, birinci derecede önemli olan hayvanlar Arslan ve Kurt idi. İkincisi ise bir Proto-Moğol kaynağı ve efsanesidir. Bu sebeple Moğolların Köpek ve "Köpek-Ata" ları önemli sayılmıştır. (s.40-43).*

Kırgızlar ise köpeklerin sahiplerine sadık olduğuna ve onları felaketlerden kurtardıklarına inanırlardı. Orta Asya masallarında tecrübeli köpeklere "Gök kuyruklu köpek" denilirdi (Ögel, 2010, s. 42). Köpek motifi halk anlatılarında da sadakatin

sembolü olarak yer almaktadır. Buna örnek olarak *Süleyman ile Kirpi* anlatısında gösterilebilir.

Daşdemir (2015) kitabında bu anlatıya şu şekilde yer vermiştir:

*Türkmenlere ait bir efsaneye göre Süleyman Peygamber, oturuşunu merak ettiği kirpiyi görmek için atı gönderir; ama kirpi davete aldırış etmez. Sonra Süleyman Peygamber köpeği gönderir. Gönderdiği gibi, kirpi bu kez çabucak gelir. Süleyman Peygamber, kirpinin at ile değil de köpek ile gelmesinin nedenini sorar. Kirpi, atın ikiyüzlü olduğunu, yuları kimin elindeyse onun kölesi olduğunu; bu yüzden onunla yoldaş olmayı kendine yakıştıramadığını söyler. Köpeğin vefalı olduğunu, bu yüzden onun peşinden koşturarak geldiğini söyler.(s.102).*

*Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında ise Kıtmir sadakatin ve kutsal koruyuculuğun simgesi olmuştur. Gençler inançları uğruna dünyevi yaşamı terk ederek bir mağaraya sığınırken, Kıtmir onları terk etmez ve takip eder. Bu durum köpeğin koşulsuz sadakatinin ve vefasının en önemli göstergesidir. Kur'an-ı Kerim'de Kehf suresinde köpeğin mağara girişinde iki kolunu uzatmış bir şekilde yattığı belirtilir (Yazır, 2024, 18/18). Bu duruş, onun aynı zamanda nöbetçi ve koruyucu olduğunu simgeler.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ANA METİN: BABA OĞUL VE KUTSAL ROMAN

#### 3.1. Baba Oğul ve Kutsal Roman’a Genel Bakış

Türk edebiyatında üst kurmaca ve metinlerarasılık yöntemleri oldukça sık kullanılmaktadır. Jale Parla üst kurmacayı şu şekilde tanımlamıştır: “*Viktor Shklovski’den beri üstkurmaca hepimizin bildiği - ve artık biraz da bıkmış olabileceği gibi- kendisinin gerçek değil kurmaca olduğunu hatırlatmak için her türlü tekniğe başvuran romanlara verilen ad [dır]*” (Parla, 2023, s. 120).

Türk edebiyatında üst kurmaca ve metinlerarasılık yöntemlerini kullanan Murat Gülsoy’un *Baba Oğul ve Kutsal Roman* adlı romanı, anlatının imkânlarını ve yazarın metinle olan sancılı ilişkisini sorgulayan bir denemedir. Murat Gülsoy’un *Baba, Oğul ve Kutsal Roman* adlı eserinde kurmaca ile gerçeklik iç içe geçmiştir. Romanın kahramanı yaklaşık kırk yaşlarındaki yalnız, isimsiz bir yazardır. Kıtırmir adında bir köpeği vardır. Romanda yazar, yazar-anlatıcı rolündedir. Roman, ünlü Çehov kuralı “*Duvara asılı tüfek patlar*” metaforu üzerine inşa edilir. Yazar-anlatıcı bir sabah cinayete teşebbüs suçlamasıyla tutuklanır. Roman tutuklanma ile başlar ve anlatıcının hayat ve edebiyat kurallarının kaçınılmazlığını sorgulamasıyla şekillenir. Yazar-anlatıcının, üniversite yıllarındaki eski sevgilisi Asena ile karşılaşması ve Nabokov’un *Lolita*’sına gönderme yapan genç Merve ile kurduğu entelektüel oyunlar, onun tutuklanmasına giden olay örgüsünü oluştururken; anlatıcının iç sesi ve eleştirel aklı olarak işlev gören Gollum ile yaptığı diyaloglar, onun bölünmüş kişiliğini ve edebiyatla sarmalanmış yaşamını gözler önüne serer. Tanpınar, Borges ve Oğuz Atay gibi yazarlara yapılan yoğun göndermelerle beslenen roman, olayları kronolojik bir sıraya oturtmak yerine, rüyalar, geri dönüşler ve teorik metinlerle parçalayarak, okuyucuyu hem bir dedektiflik hikâyesinin hem de edebiyatın kendi varlığını sorguladığı karmaşık bir zihinsel labirentin içine çeker. Yazar-anlatıcı köpeği ile çıktığı yürüyüşlerin birinde Merve ile tanışır. Merve on dokuz

yaşlarında bir lise öğrencisidir. Yazar-anlatıcı Merve'den etkilenir fakat yaş faktörü yazar-anlatıcıya engel olur. Yazar - anlatıcı Merve ile yaptığı sohbetler aracılığı ile geçmiş yaşantısına yolculuk yapar. Bu sırada eski sevgilisi Asena ile karşılaşması, Asena'nın kardeşi olarak tanıttığı oğlu Emir için yardım istemesi ve bu süreçte yaşanan olaylar zinciri etrafında şekillenen roman Merve'nin rüya âleminde yaşayan dedesinin ölümü ile sona yaklaşır. Gülsoy'un ironik üslubuyla belirginleşen bu roman, modern bireyin kimlik krizini ve yazma ediminin kutsallıktan arındırılmış, seküler ortamını eleştirel bir mercekten inceler. Romanın omurgasını oluşturan anlatıcı figürü, mitolojik bir referans noktası olarak *Yedi Uyurlar* anlatısını işlevseleştirerek, kurgu ile dış gerçeklik arasında sürekli bir diyalog kurar ve bu süreçte kahraman figürünün metinsel varoluşunu sorgular. Bu çağdaş postmodern kurgu, yazarın bilhassa anakronizm adı verilen, tarihsel zaman çizgisini keyfi biçimde bozan yönetime başvurusuyla dikkat çeker. Gülsoy, geçmişin o bilindik, masum anlatılarını bugünün yabancılaşmış dünyasına dâhil ederek, zaman ve mekânın mutlakîyetini yıkmayı hedefler. Tarihi yanıltma aracı olarak kullanılan bu anakronikler, metinlerarasılığı sadece bir teknik olmaktan çıkarıp, romanın ana felsefi haline getirir (Uslu, 2016, s. 957-980).

Yazar dini bir anlatı olan *Yedi Uyurlar* anlatısını romanına dâhil ederken sürekli yazar-anlatıcı karakterinin inançsız bir insan olduğunu vurgular. Sonuç olarak bu eser, *Yedi Uyurlar* anlatısını modern aklın ironisi ve kurgunun sonsuz olasılıkları üzerinden yeniden kurar ve karmaşık bir üst kurmaca örneği teşkil eder. Çalışmamızın bu bölümünde, *Baba Oğul ve Kutsal Roman*'ı detaylıca analiz edilerek, kadim anlatının modern üst kurmacaya nasıl transfer edildiğini ve yazarın kullandığı metinlerarası stratejileri derinlemesine inceleyeceğiz.

### **3.2. Baba Oğul ve Kutsal Roman'da Metinlerarası İlişki Biçimleri**

Murat Gülsoy, *Baba Oğul ve Kutsal Roman* eserinde metinlerarası ilişki biçimleri bağlamında gönderge (reference), anırtırma (allusion), öykünme (pastiş), Palimpsest, klişe-basmakalıp söz ve anlatı içinde anlatı (mise en abyme) tekniklerine yer vermiştir. *Baba Oğul ve Kutsal Roman*'da yer alan bu teknikler ayrıntılı olarak incelenecektir.

#### **3.2.1. Gönderge (Reference)**

Murat Gülsoy, *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'ında *Yedi Uyurlar* anlatısı ile doğrudan bir ilişki kurar. Romanda, edebiyat dünyasından aşina olunan metinlerarası

ortaklıkların (Olrıc, Gollum, Tanpınar) yanı sıra efsanevi bir kaynaktan gelen açık bir aktarım da mevcuttur. Açık ilişkiler düzleminde incelendiğinde, romanda *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasından doğrudan bir alıntıya yer verilmediği; bu anlatıya yönelik göndergenin ise yazar-anlatıcının köpeğinin ismi üzerinden kurulduğu görülmektedir. Anlatıcı-yazarın sadık köpeğine Kıtmir adını vermesi, bu göndergesel bağa doğrudan bir örnek teşkil etmektedir: “Gözümü açtım. Kapı çalınıyordu. Kıtmir kapıya doğru kesik kesik havlıyordu[...]’sus Kıtmir, sus! Bütün apartmanı kaldıracaksın ayağa” (Gülsoy, 2022, s. 23). Nitekim Kıtmir, *Yedi Uyurlar* anlatısında gençlerle birlikte mağaraya sığınan ve Kehf Suresi’nde de bahsi geçen köpeğin ismi olarak kabul görmüştür. Dolayısıyla bu isim tercihi, sadece basit bir gönderge olmanın ötesine geçerek; *Yedi Uyurlar*’ın sadakat, sığınma ve zamana karşı koyma temalarını romanın ana karakterinin günlük ve varoluşsal düzlemine dâhil eden işlevsel bir ortaklık unsuru hâline gelir.

Murat Gülsoy’un romanındaki gönderge kullanımı, *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası ile kurulan bağlantılarda hem açık hem de sembolik bir işlev görür. Yazar-anlatıcının köpeğine Kıtmir adını vermesi, efsanenin karakteristik ve kutsal teriminin alıntısız zikredilmesidir (gönderge). Kıtmir, geleneksel anlatıda uyuyan gençlerin (Mağara Yoldaşları) mağaradaki sadık koruyucusudur ve bu gönderge asla tesadüfi değildir. Metnin bağlamını mitolojik bir metafora sabitler. Roman, bu açık gönderge sayesinde *Yedi Uyurlar* anlatısının temel temalarını, ana anlatının kurmaca dünyasına aktarır.

Geleneksel anlatıda -Kur’an-ı Kerim’de isimlere yer verilmemiştir- gençlerin zalim İmparator Dakyanus’tan kaçarak mağara’ya sığınması, romanda yazar-anlatıcının modern dünyanın kaotik gerçekliğinden, cinayet suçlamasından ve varoluşsal bunalımdan yazma eylemine ve kendi kurmaca evrenine sığınması metaforuna dönüşür. Romanda kullanılan göndergeler, okuyucunun zihninde *Yedi Uyurlar*’ın kutsal sığınağını, yazarın edebi sığınağıyla eşleştirir ve metnin derinliğinde edebiyatın da bir tür mucizevi koruma ve diriliş vaadi sunduğu şeklindeki örtük anlam katmanını açığa çıkarır. *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının temel unsuru olan üç yüz dokuz yıllık (Kur’an-ı Kerim, Kehf, 18/25) uyku ise romanda zamanın çözüldüğü, rüyaların gerçekte iç içe geçtiği ve “Zamanda kaybolan Tanpınar” göndergesiyle pekiştirilen postmodern bir zamansızlık algısına hizmet eder

Yazar, bu isimlendirme yoluyla anlatının temel unsurlarını alır ve onları modern, üst kurmaca bir bağ ile bütünleştirir. Bu ilişki, romanın arka kapağındaki gibi metinsel açıklamalarda dahi vurgulanır: “[...] *kendi hikâyelerinden kaçıp gelen Olric, Gollum... Ve daha pek çok yaratıcı ruh, Baba, Oğul ve Kutsal Roman’ın labirentinde birbirlerini arıyorlar.*” *Yedi Uyurlar* anlatısı da, adeta bu *yaratıcı ruhların* arasına katılarak, romanın “zamanda kaybolma” ve “kutsal roman” temasının mitolojik ayağını oluşturan, açık ve belirgin bir metinlerarası ortak haline gelir.

### 3.2.2. Anıştırma (Allusion)

Anıştırma açık alıntı yönteminin gösterge bilimsel olarak tam karşıtı konumundadır. Kapalı biçem başlığı altında ele alınır. Kapalı biçem kavramı, birincil metnin, kaynak metinden aldığı unsurları, tıpkı açık biçemlerde olduğu gibi parantez içi belirtip, italik yazı, kaynak yazarın adı gibi göstergeler olmadan kullanması anlamına gelir. Bu noktada sorumluluk, okurun edebî birikimine ve kültürel sermayesine yüklenir. Zira okur, bu entelektüel donanımı sayesinde metnin derinliklerine saklanmış olan örtük etkileşimleri deşifre edebilir. Gülsoy’un romanı, hem açıkça mitolojik kaynağa işaret etmesi hem de örtülü biçimlere sıklıkla başvurması nedeniyle, okurdan aktif bir katılım bekler.

Anıştırma edebiyatta telmih olarak bilinir ve metin içerisinde kültürel ve tarihsel bir hatırlatma işlevini üstlenen temel bir anlatı tekniğidir. Yazınsal bağlamda, anıştırma sayesinde, aktarılması gereken fikirler doğrudan söylenmek yerine yalnızca telkin edilir, yani sezdirim yoluyla iletilir. Aktulum’a göre “*Açık seçik göndermede bulunmadan bir kişi ya da nesne konusunda düşüncüyü uyarma biçimi olan anıştırmada söylenmesi gereken şey açıkça, doğrudan belirtmek yerine yalnızca telkin edilir*” (Aktulum, 2014, s. 87).

Ali İhsan Kolcu da anıştırmayı kapalı veya örtülü bir söyleme biçimi olarak tanımlamakta; anıştırmayı deşifre edebilmenin, okuyucunun hem derin bir kültürel birikime hem de metne karşı tetikte bir dikkate sahip olmasını gerektirdiğini ifade etmektedir. (Kolcu, 2008, s. 36). Anıştırmanın anlaşılabilmesi için ikincil metnin (Gülsoy’un romanı), birincil metinden (*Ashab-ı Kehf kıssası*) belirgin izler taşıması gerekir. Okur, bu izler üzerinden ikincil metnin gizlice gönderme yaptığı birincil metindeki anlam derinliğini ortaya çıkarmayı amaçlar.

Gülsoy'un *Baba, Oğul ve Kutsal Roman* adlı eserinde, diğer metinlerarası tekniklere kıyasla anıştırmaların, postmodern ironi ve üstkurmaca gereği daha karmaşık ve yaygın bir kullanım alanı bulduğu görülmektedir. Romanda tespit edilen anıştırmalar, eserin ana kahramanının varoluşsal bunalımını ve metinle kurduğu ilişkiyi derinleştiren *Yedi Uyurlar* anlatısının ana motifleri üzerinden sağlanmıştır. Yazar, birçok farklı edebî ve sanatsal eserden anıştırmalar yapmış olmakla birlikte, *Yedi Uyurlar* anlatısına ayrı bir yer ayırmış ve romanın pek çok katmanında bu anlatıya yönelik örtük göndermelere başvurmuştur.

Yazar romanda sığınak ve bilinçaltı mekânı olarak mağara anıştırmalarını kullanmıştır. *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında gençler kaçarak mağaraya sığınır: “Hani bir zamanlar o genç yiğitler mağaraya sığınmışlar ve ‘Ey Rabbimiz! Bize katından bir rahmet ver ve bize şu işimizden bir çıkış yolu hazırla!’ demişlerdi”( Kur’an-ı Kerim, Kehf, 18/10). Bu mağara, sadece fiziksel bir sığınak değil, aynı zamanda korunma, geçici ölüm (uyku) ve yeniden doğuşun simgesidir. Gülsoy’un romanında ise bu motif, ana karakter olan isimsiz yazarın/anlatıcının yazma eylemi ve bilinçaltı ile kurduğu ilişkiye anıştırılır. Romanın anlatıcısı olan yazar; kendi kurmaca dünyasına ve karanlık zihnine sığınan, bunalımlı bir karakterdir. Bu durum; rüyalar ve üstkurmaca anlatım aracılığıyla mağara kavramına bağlanır. Özellikle “karanlık” sözcüğü romanın birçok yerinde geçmektedir ki bu ifade, mağaraların karanlık ve kuytu yerler olmasından hareketle yine mağara motifine yönelik bir anıştırma niteliği taşır.

Gülsoy (2022) mağara motifini romanında şu şekilde tasvir etmiştir:

*Geçmişe dönmüştüm işte. Ama o ev bu kadar karanlık değildi, sadece berbat durumda bir terası vardı, kışlık odunların ve bilumum yakılacak karton, portakal kasası, hatta ağaç dalının depolandığı, geceleri farelerin cirit attığı Karanlık bir koridor. Açlıktan ölmek üzere olan bir hayvanın iç organları gibi boş, yürüdükçe daralıyor. Çıkamazsam öleceğim. İçerideki hava zehirli, soludukça daha kötü oluyorum. Kalbim... Kalbim... (s.63).*

Bu alıntıda yazar, geçmişte anıları olan bir evi doğrudan bir mağaraya benzetmek yerine, "mağara" benzetmesini okuyucuya buldurmaya çalışarak anıştırma tekniğini kullanmıştır. Nitekim mağaralar da dar ve karanlık koridorlardan oluşur; derinlerinde zehirli gazlar barındırabilir ve bomboştur.

Gülsoy (2022) mağara motifinin romanındaki tasvirine şu şekilde devam etmiştir:

*Heyecanlanıyorum. Coşku. Karanlıkta kahkaha atasım geliyor Gözlerimi açıyorum ama ortam çok karanlık... Ses her yerden yankılanıyor. Karanlığın içinde yüzen gölgelere doğru yürümeye çalışıyorum. Yer çok kaygan. Sütunlardan birinin altında yılan saçlı Medusa'nın başı var. (s.22).*

Bu bölümde de yine benzer bir anıştırma mevcuttur. Özellikle “karanlık” ve “yer çok kaygan” ifadeleri, yazar-anlatıcı tarafından mağara ve bilinçaltı motiflerine yönelik kullanılan anıştırmalardır. Yazar-anlatıcının bilinçaltına sakladığı olaylar rüyalar aracılığıyla açığa çıkmaktadır. Anlatıcının sadık yoldaşı olan, Yüzüklerin Efendisi’nden esinlenmiş bir figür niteliğindeki Gollum-Olric karışımı iç sesi de sürekli anlatıcının bilincindedir.

Gülsoy (2022) bu duruma romanında şöyle yer vermiştir:

*[...] Sorduğum soruları cevaplamadılar. Bilmiyoruz, amirimiz anlatır, dediler. Bu, aslında beni daha da gerdi. Başka bir dünyadan çıkıp gelmiş gibiydiler. Ruhumu teslim almak için (Sizin ruhunuz yok ki efendimissss). Evet, Gollum, yok. Bir tanrıtanıamaz olduğumu bilselerdi bana karşı tutumları değişir miydi? (s.26).*

Yazar-anlatıcının Gollum-Olric karışımı iç sesi ilk defa, polislerin kendisini Asena’nın (yazar-anlatıcının üniversite yıllarındaki kız arkadaşı) faili olarak gözültüne almasıyla ortaya çıkar. Bu anıştırmada dikkat çeken yön, yazar-anlatıcının *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasına yönelik anıştırmalara başlamadan önce inançsız olduğunu vurgulamasıdır. Aslında Gülsoy, daha romanın en başlarında yer vereceği bu dinî anlatıyı postmodern bir yaklaşımla ele alacağının ipuçlarını bu anıştırma aracılığıyla vermektedir

Romanın isimsiz anlatıcısının köpeği olan Kıtmir ise doğrudan *Yedi Uyurlar* anlatısının köpeği Kıtmir'e yapılan net bir göndergedir. Bu köpek figürü, anlatıcının kendi içine dönme ihtiyacını ve edebi sığınağını sembolize eden mağara motifiyle ilişkilendirilir:

*Yedi Uyurlar dini bir hikâyedir. Yedi kişi, ilk Hristiyanlardır bunlar. Öldürülmek için kaçıp bir mağaraya sığınır, bir de köpekleri vardır. Sonra orada uykuya dalarlar. Tanrı onları üç yüz yıl uyutur. İşte oradaki köpeğin adıdır Kıtmir.(s.30).*

Roman boyunca anlatıcının kendisini yazdığı metinle özdeşleştirmesi ve gerçeklikten kaçarak edebi bir sığınağa çekilmesi, Yedi Uyurların mağaraya sığınma eyleminin modern ve entelektüel bir anıştırmasıdır. Anlatıcının rüyalar ve diğer yazarların metinleri arasına girmesi, mağaranın yarattığı *zamansızlık* ve *bilinçdışı mekân* hissini pekiştirir.

Yazar; uyku, zaman atlaması ve yazarın ölümü/yeniden dirilişi temalarını da romanında anıştırmalar vasıtasıyla kullanmıştır. *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasındaki uyku süresi (309 yıl), zamanın ve tarihin anlamını sorgulatan kilit bir motiftir. Gülsoy'un romanında bu motif; anlatıcının bellek kaybı, geçmişiyile hesaplaşması ve yazma yoluyla yeniden var olma çabasına anıştırılmaktadır. “*Tanrı onları üç yüz yıl uyutur*” (Gülsoy, 2022, s. 30). Yazar-anlatıcı aslında yazmanın kişiyi ölümsüzleştirdiğine vurgu yapmaktadır; zira ona göre yazmak, öldükten sonra tekrar dirilmek ve ölümsüzlüğe ulaşmaktır.

Gülsoy (2022) bu benzetmeye şu şekilde yer vermiştir:

*Kitaplıktakileri de bitirmeden ölüp gidecektim. Bu kitaplar, defterler, dosyalar ne olacaktı o zaman? Hiç. Belki yazdıklarımı birileri elden geçirirdi. Hoş, ben tüm bu yazdıklarım okunsun da istemezdim doğrusu. Zaten okunmasını istediklerimi internet üzerinde tuttuğum blok da yayınlıyordum. Meraklıları oradan okuyorlardı. Diğerlerini de ben yok etmeliydim ölmeye yakın. Ama insan ne zaman öleceğini bilmiyor. En azından yaşlanınca ciddi bir temizlik yapmalıydım. Tabii aklım başımda kalırsa. İnternete koyduklarım yeter. İnsanlar ölünce onların internet sayfaları ne oluyor acaba? Uzunca bir süre orada durmaya devam ediyorlar tabii. İnternet uzayında bıraktığımız binlerce iz sonsuza dek orada kalacak, Tabii internet yaygınlaşmadan önce ölüp gitmiş olanlardan geriye pek bir şey kalmayacak. Ne acı... Yazı öncesi uygarlıklar gibi. Mağara resimlerinden başka bir şeyin olmadığı karanlık çağlar. Mağaralar. Islak, karanlık. (s.92).*

Yazar-anlatıcı romanın birçok bölümünde ölümsüzlük arayışını farklı şekillerde ifade etmektedir: “[...]ben de ölümden korktuğum için yaşamayı askıya alıyorum belli ki! Aydınlanma anı: Sadece yazarken zamanı askıya alabiliyorum, sadece yazarken ölümden korkmuyorum” (Gülsoy, 2022, s. 136). Romanın büyük bölümü Aşiyân mezarlığında ya da çevresinde geçmektedir. Yazar-anlatıcı Merve’yi Tanpınar’ın mezarına götürdükten

sonra ölümsüzlük arayışında olduğunu kendine de itiraf etmiştir. Bu olay Merve'nin dedesinin yine uzun bir uykudan uyanması ve rüyasında yazar-anlatıcıyı gördüğünü anlatmasından sonra olmuştur.

Gülsoy (2022) romanında Merve'nin dedesinin uyku sürecini okuyucuya şu şekilde iletmiştir:

*'NE İÇİNDEYİM ZAMANIN NE DE BÜSBÜTÜN DIŞINDA. Çok güzel.'*

*'Çok acayip değil mi?' diye kurcaladım.*

*'Ölümü anlatıyor gibi. Ama...'*

*Kendimi tutamayıp ekledim:*

*'Hayatı da tarif ediyor aynı anda.'*

*'Evet. Hem burada hem değil. Dedemin rüyaları gibi. O yüzden mi getirdin beni buraya?' (s.131).*

Bu bölümde özellikle rüya ve ölüm arasında ciddi bir bağ kurulmuştur. Okuyucuya *Ashab-ı Kehf* (Yedi Uyurlar) kıssasındaki uzun uyku motifi anırtırma yoluyla tekrar verilmiştir:

*Heyecanla yazıyordum. Tüm sabahı en ince ayrıntısına dek kaydetmeye çalıştım. Bu gerçekten de çok zor bir deneyimmiş. İki kere yaşamak gibi. Bir metinde iki kez yaşanmaz. Bir ırmakta iki kez yıkanılmaz. Anladığım kadarıyla tüm deneyimlerin biricik ve tekrarlanamaz olduğunun ifadeleriydi bunlar. Oysa Nietzsche'nin şu ünlü savı var: Eğer evren sınırlı sayıda atomdan oluşuyor ve sonsuz bir zamana sahipse -ki öyle- o halde bizi biz yapan bu durum bir gün gelecek yeniden tekrarlanacak. En azından öyle bir olasılık var: Tüm atomlar bir kez daha aynı şekilde dizilecek ve biz bir kez daha aynı annenin karnından doğacağız, büyüyeceğiz, yaşayacağız ve bu, sonsuza dek döngüler halinde devam edecek. Olamaz mı? Olabiliyor olması neyi değiştirir ki su kısacık ömrümüzde? İşte tam bunu değiştirir, ömrümüz artık kısacık sayılmaz, değil mi ki bir daha aynı şekilde yaşayacağız, bu da bir tür sonsuz varoluş sayılır. Ben de o yüzden mi yazıyordum? Tüm yazarların, hatta tüm insanların davranışlarına yön veren o korku yüzünden mi (sayesinde mi demeliydim): ölüm. Yok, olma korkusu. O yüzden mi yaşanırken yazılan, yazılırken yaşanan bir roman yazmaya koyuldum? Roman denirse tabii. (s.135).*

Ayrıca romanın postmodern yapısı, zamanın doğrusal akışını kırar ve Tanpınar'ın “*Ne içindeyim zamanın / Ne de büsbütün dışında*” (Gülsoy, 2022, s. 123) dizelerinin de yardımıyla bir zamansızlık hissi yaratır: “*Benimki hastalıklı bir zihin yaşadığı her anı bozmakla görevli sanki Zihnim beni hayattan koparıyor sanki [...] Hem o anın içinde olup hem de dışında olmak!*” (Gülsoy, 2022, s. 136) . Bunların yanı sıra anlatıcının romanın son bölümünde Âdem/Âdæm'in melez ve parçalı bir karakter olarak kurgulaması, geçmişin (baba) ve geleceğin (oğul) arasında sıkışmışlığın bir ifadesidir:

*Bir kurşun asker. Bir Âdem. Bir kurşunkalem, yazdıkları kolaylıkla silinen... Kaçmak olanaksız artık. Adanın kalbine doğru ilerliyoruz. Kırbaçı şaklatıyorum, ölümlerle dolu fayton sarsılarak tırmanıyor tepeyi... Ay ışığı vurduğunda bir garip Âdem. Karanlıkta yüzü olmayan adam. Daktilonun gırtlığını sıkıyorum. Babamdan kalma. Baba, oğul ve kutsal roman adına, haykırıp saldırıyorum yazmaya. Yaşlı metal bacaklar titriyor. Üst üste basıyor a ve e harflerini. Âdæm çıkıyor siyah maddeden pırıl pırıl. Ara tür. Melez. Parçalı bir resim[...].(s.248 - 249).*

Anlatıcının belleğini yitirmeye başlaması ve yazdığı karakterlerin (Oloric, Gollum) onun kontrolünden çıkarak kendi hayatlarını yaşaması, yazarın bir tür “kurgusal uyku” ya daldığı anlamına gelir; “[...]Yavaş yavaş deliren adamın hayalinde yarattığı karakterlerden biri...” (Gülsoy, 2022, s. 204). Roman boyunca yazar-anlatıcının iç sesi olarak konuşan ve aslında yazar-anlatıcının talimatlarıyla hareket eden Gollum romanın son bölümlerine doğru yazar-anlatıcının iç sesi olmaktan çıkmış ve ete kemiğe bürünmüş olarak uyku uyanıklık arasındaki gündüz rüyasında karşısına çıkmıştır. Yazar-anlatıcı karakolda gözaltında tutulduğu sırada bir anda kendini Simtem'in yanında İTÜ Mimarlık öğrencilerinin mezuniyet projesinin içinde dolaşırken görür: “*“Bir içki almaz mıydınız efendimiss?’ Birden yanımda beliriveren garsonu konuşmasından tanıdım. ‘Gollum! Sen Gollum’sun. Seni daha genç sanıyordum.’*” (Gülsoy, 2022, s. 178). Bu uyku, Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar) kıssasındaki üç yüz dokuz yıllık uykusu gibi, ölüm ve yeniden doğuş döngüsünü simgeler. Anlatıcı, metni yazarak kendisini yeniden diriltmeye çalışmaktadır; bu çaba, kıssada olduğu gibi mağarada uyanan gençlerin yepyeni bir dünyaya uyanmasını andırır.

Rüya ve uyku motifini simgeleyen karakter, Merve'nin dedesidir. Romanın Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar) kıssasına değindiği en önemli bölümler; bazen üç, bazen

dört gün hiç uyanmadan uyuyan ve rüya âleminde başka bir hayat yaşayan dede karakterinin romana dâhil olmasıyla derinleşir. Yazar, söz konusu kıssadaki uzun uyku motifine yönelik anıştırmayı dede karakteri üzerinden ustalıkla kurgular ve okuyucunun zihninde bu anlatıyı yeniden canlandırır.

Gülsoy (2022) romanında bu bölüme şu şekilde yer verir:

*‘Dün dedeme anlattım şu yedi uyuyan kişiyi.’*

*‘Ne dedi? Biliyor muymuş o hikâyeyi?’*

*‘Evet, bilmez olur mu? O bir uyku ustasıdır.’*

*‘Uyku ustası mı?’*

*‘Dedemin bütün işi uyumak.’*

*‘Nasıl yani?’*

*‘Sürekli uyur o.’*

*‘Hasta mı?’*

*Omuz silkti. Bana anlatmak konusunda emin değildi galiba*

*‘Eskiden de uyumaya düşküncü ama birkaç yıldır iyiden iyiye sardı bu işe. İki-üç gün aralıksız uyuyor.’*

*‘İki-üç gün!’*

*Zavallı adam hasta olmalıydı.*

*‘Gerçekten...’*

*‘Uykuyu ben de severim ama... O kadar uyumak... Ama bu mümkün mü?’*

*‘Kimse inanmıyor ama böyle...’*

*‘Doktora gösterdiniz mi?’*

*‘Babamlar doktor zaten. Bir şikâyeti olmadığı için kurcalamayalım diyorlar.’*

*‘Peki, yemek işini nasıl hallediyor. Uykuda yemiyor herhalde.’*

*‘Uyanınca yer. Üstelik hep aynı şeyi. Yayla çorbası.’*

*‘Yayla çorbası mı?’*

*‘... Bir yandan çorbasını içer, bir yandan da rüyalarını not eder.’*

*‘Bir rüya araştırmacısı gibi!’*

*‘Dediğine göre bu kadar çok uyuyunca insanın tüm hayatı rüyalarda geçmeye başlıyormuş.’*

*Rüyalara takıntılı biri olmasam belki bu kadar heyecanlanmazdım. Merve ile karşılaşmamızın bir rastlantı olmadığını bile düşünmeye başlamıştım. (s. 70-71).*

Bu durum; *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında olduğu gibi ölüm, yeniden dirilme ve uzun uyku motiflerini içeren belirgin bir anıştırma örneğidir. Romanın isimsiz anlatıcısı, parkta tanıştığı Merve'ye açıkça *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını anlatarak mitin romanın yüzeyine çıkmasını sağlar; ancak bu anlatı, Merve'nin Japonya'ya gitme kararı gibi modern olaylarla birleştirilerek mitin anlamı ironik ve güncel bir bağlama taşınır.

Romanda “gümüş para” ve “metinsel değer” anıştırmalarına da yer verilmiştir. *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında, mağarada uyanan gençlerden birinin elindeki eski parayla şehre inmesi bahsi geçmektedir. Halk anlatılarında ise şehre inen gencin taşıdığı paranın Decius dönemine ait çıkması, zamanın atlandığını ve dış dünyadaki değerlerin tamamen değiştiğini gösterir. Murat Gülsoy’un romanında bu motif, yazarın edebiyatın güncel değeri ve yazma eyleminin metinlerarası pazardaki yeri üzerine yaptığı ironik sorgulamaya anıştırılır. Anlatıcının eski bir daktiloyla, modern dünyanın hızlı değişen edebî akımlarına inatla bir roman yazmaya çalışması; kadim bir gümüş parayı bugünün piyasasında kullanmaya çalışan gencin durumuna benzer. Yazar, kendi kutsal romanını yazarak, yitip gitmiş bir edebî değer (eski döneme ait gümüş para) modern bağlamda geçerliliğini kanıtlamaya çalışmaktadır: “*Daktilonun gırtlığını sıkıyorum... Yaşlı metal bacaklar titriyor...*” (Gülsoy, 2022, s. 249).

Özetle Gülsoy; Kıtmir gibi karakter isimlerine doğrudan gönderme yaparak ve isimsiz yazarın içe kapanmasını mağara motifiyle ilişkilendirerek *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasından yararlanır. Ancak bu anlatıyı; “kendini bilme” ve “kurmaca/yazma eylemi üzerinden yeniden var olma” gibi postmodern kaygılara anıştırır; böylece mitin dinsel boyutunu romana dâhil ederek onu edebî ve varoluşsal bir sığınak arayışına dönüştürür. Özellikle romanın sonunda yazar, *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasına çarpıcı bir anıştırma yaparak adeta tüm romanın özetini tek bir paragrafta sunmaktadır.

Gülsoy (2022) bu paragrafa şu şekilde yer vermiştir:

*Tepede toprak bağırmı aralamış bekliyor bizi. Mağaraya süzülüyoruz, biz ölümler. Güneş doğuyor ince kızıl kanlı bir yırtılma dünyanın bittiği yerde. Kıtırmir de yetişiyor nefes nefese, son anda onsuz olur mu hiç? Şimdi ekip tamam. Girip yatıyoruz koyun koyuna. Aklımızdan siliyoruz korku ve titremeyi. Mağaranın duvarlarında başlıyor gölgelerin dansı. Dünyanın karakalem bir temsili bu, anlaması kolay, bir boyutu eksik çünkü. Birbirimize sarılıyoruz. Beden gölgeye, hayal gerçeğe. Uykuya dalıyoruz... Yavaş yavaş... Sınırlarımız eriyor... Karışıyoruz. Rüyamda yüzümü görmeyi diliyorum en son. (s.249).*

Yazarın romanın kapanışında yer verdiği bu ifadeler, *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasına yönelik yapılan tüm anıştırmaların nihai bir sentezi niteliğindedir. Alıntıda geçen "mağara", "uykuya dalış" ve sadık köpek Kıtırmir'in gruba son anda dâhil olması gibi motifler; anlatıcının baştan beri arzuladığı sığınma, dünyadan kopma ve zamana karşı koyma arayışının tamamlandığını gösterir. Dünyanın "karakalem bir temsil" olarak nitelendirilmesi ve gölgelerle gerçekliğin birbirine karışması, yazar-anlatıcının kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırları tamamen erittiği postmodern bir varoluşsal düzlemi işaret eder. Son tahlilde bu uyku ve rüya hâli, fiziksel bir ölümden ziyade, yazarın kendi kurmaca evreninde "yazma eylemi" vasıtasıyla ulaştığı sembolik bir yeniden dirilişi ve nihai huzur arayışını temsil etmektedir.

### 3.2.3. Öykünme (Pastiş)

Gülsoy, *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının mistik ve kadim atmosferini modern bir romana taşıyarak ciddi bir öykünme (pastiş) tekniği kullanmıştır. Romanın isimsiz anlatıcı-yazarının sadık köpeğine Kıtırmir adını vermesi, bu saygılı pastişin en temel örneğidir. Kıtırmir ismi, basit bir gönderge olmanın ötesine geçerek; Yedi Uyurlar anlatısının temelinde yer alan sadakat, sığınma ve zamana meydan okuma gibi temaları, modern bireyin yalnızlığına ve sanatsal sığınağına (yazma eylemine) eklemeler. Yazar, köpeği Kıtırmir'e kadim anlatının asil karakterine yakışır bir anlam yükleyerek, mitolojik bir figürün sembolizmini korur ve onu kendi kaotik, üst kurmaca romanının merkezine yerleştirir. Bu yerleştirme; kaynak metnin kutsal ve vakur biçimini alaycı olmayan bir hürmetle taklit eden özgün bir pastiş uygulamasıdır. Anlatıcının bu ismi kullanırken köpeğinin cins bir hayvan olduğunu sık sık vurgulaması da *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasındaki köpeğin sıradan bir canlı olmayışına yönelik dolaylı bir saygı iması taşır.

Gülsoy (2022) bu saygı imasına romanında şöyle yer vermiştir:

[...]Hem bir-iki saate Kıtırmir'i dolaştırmam gerek. Yoksa evi batırır zavallı hayvan. Gidinin İngiliz'i... Ya bir daha hiç çıkamazsam buradan? Kıtırmir de sokaklara düşer artık. Belki biri sahip çıkar, ne de olsa bir Lakeland Terrier, en cahil insan bile cins köpek olduğunu anlayabilir; o postal surat, o dimdik duruş[...]. (s.27).

*Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında bahsi geçen köpek, sıradan bir canlı değildir; üç yüz dokuz yıllık uyku mucizesine tanıklık etmiş ve mağaradaki gençlerin koruyuculuğunu üstlenmiştir. Romanda yer verilen Kıtırmir de tıpkı efsanedeki adaşı gibi, yazarın ısrarla vurguladığı üzere özel ve seçkin niteliklere sahip bir köpektir. Yazar, bu kurgusal tercihle kadim anlatının koruyucu ve sadık "kutsal köpek" rolünü modern kurmacada yeniden üreterek karakter düzeyinde başarılı bir pastiş örneği ortaya koyar. Üç yüz dokuz yıllık uyku mucizesine tanıklık etmiş ve mağaradaki gençlerin korumasını üstlenmiştir. Romanda ismi geçen (Kıtırmir) de yazarın vurguladığı üzere özel, cins bir köpektir.

### 3.2.4. Palimpsest

Gülsoy'un *Baba Oğul ve Kutsal Roman* kitabı bir Palimpsest romanıdır denilebilir. Palimpsest romanlarda deyim yerinde ise romanın ana olay örgüsü kazınarak altında başka bir anlatı ya da metnin izlerine rastlanır. Palimpsest bir nevi modern bir binanın altında yer alan, arkeolojik bağlamda önem teşkil eden eski bir yapının varlığını bulmak gibidir. Gülsoy romanının olay örgüsünü modern bir insanın (yazar-anlatıcı) yaşadığı zorluklar; zamansızlık, uyku, kaçış, kronolojik zamanın dışında bedenlen var olup ruhen var olamama gibi temalar üzerinde kurgulamıştır. Esasen bu roman modern bir *Yedi Uyurlar* anlatısıdır.

Gülsoy (2022) romanının daha ilk sayfalarında Palimpsest örneklerine şu şekilde yer vermeye başlamıştır:

*Sesim yankılanıyor ıslak duvarlarda, derin dehlizlerde, sonsuz koridorlarda, siyah boşluklarda... Yerebatan Sarayı'ndayız. Biri elimi tutuyor sıkıca. İnce, zayıf bir el. Kime ait olduğunu biliyorum aslında... O mu gerçekten?*

*'Gel, gözünü açma sakın.'*

*'Tamam.'*

*Heyecanlamıyorum. Coşku. Karanlıkta kahkaha atasım geliyor. Ama bu çok yanlış bir hareket olur. Elimi bırakıyor.*

*‘Açabilirsin.’*

*Gözlerimi açıyorum ama ortam çok karanlık. Sadece şekil değiştiren, yanıltıcı gölgeler. O beni heyecanlandıran ince ellerin sahibine bakıyorum. Sabahları beraber köpeklerimizi gezdirdiğimiz kız bu. Merve! Ama yüzünü seçemediğim için adını da hatırlayamıyorum Karanlığın içinde eriyor. (s. 22).*

Nitekim romanda anlatıcının Yerebatan Sarnıcı’nın ıslak duvarları, derin dehlizleri ve siyah boşlukları arasında kaybolduğu rüya/sanrı ifadeleri bu durumun somut bir örneğidir. Karakterin kronolojik gerçeklikten koparak yeraltının karanlığına sığınması ve tanıdığı figürlerin (Merve) yüzlerini dahi seçemeyecek kadar bilincinin bulanıklaşması *Yedi Uyurlar* anlatısındaki "mağara" ve "zamandan yalıtılmış derin uyku" motiflerinin modern bireyin zihinsel karmaşası üzerinden yeniden üretildiğini göstermektedir. Mekânın bir sarnıç (yer altı yapısı) olarak seçilmesi de palimpsest kavramına uygun biçimde, anlatının tarihsel ve mitolojik alt katmanlara doğru kazındığının bir göstergesidir.

### **3.2.5. Klişe-Basmakalıp Söz**

Murat Gülsoy, *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*’da, metinlerarasılığın bir alt yöntemi olarak klişe ve basmakalıp sözleri hem ironik bir şekilde kullanır hem de onların anlamlarını çözmeye uğraştırır. *Baba Oğul ve Kutsal Roman* edebiyat hakkında yazılmış bir roman olması nedeniyle, en çok hedef alınan klişe, edebi klişelerin ta kendisidir. Buna en çarpıcı örnek, romanın hemen başında başvurulmuş ve metnin ana çatısını oluşturan “Cehov’un Silahı” klişesidir: “*Eğer bir hikâyede duvara asılı bir tüfek varsa, o tüfek mutlaka patlar*” Gülsoy, bu kuralı açıkça isimlendirir, onu bir bilmecedan çok bir kader gibi sunar ve romanın gidişatını bu basmakalıp anlatı beklentisi üzerine kurar.

Gülsoy (2022) romanında bu bölüme şu şekilde yer vermiştir:

*İçeri girdiğimde bir tuhaflık olduğunu hemen anladım. Duvardaki resim indirilmişti. Yerinde beyaz dikdörtgen bir boşluk kalmıştı. Bu beyazlığın ortasında kirli bir çıkıntı olarak duran çiviye de bir tüfek asılmıştı[...] ‘Bir hikâyenin içindeyiz... sonu kötü bitecek bir hikâyenin... Bilirsin, eğer hikâyelerde duvara asılı bir tüfek varsa... bir an gelir mutlaka patlar!’(s.13,16).*

Bunun yanı sıra incelediğimiz romanda: “*Kızın sevinçle çınlayan sesinden utandım. Bulunmaz Hint kumaşıydım sanki*” (Gülsoy, 2022, s. 33) örneğinde olduğu gibi çeşitli deyim ve kalıplaşmış ifadeler de yer verilmiştir. Edebiyatta ve dil biliminde deyimler, hazır söz kalıpları olmaları yönüyle, kullanıldıkları bağlama ve amaca göre “klişe” ve “basmakalıp” ifadelerin en tipik örnekleri arasında kabul edilir. Bahsi geçen bu örnekler çalışmanın doğrudan ana odağını oluşturmaya da "klişe-basmakalıp" kavramsal çerçevesinin daha net anlamlandırılabilmesine katkı sağlayacağı düşüncesiyle çalışmaya dâhil edilmiştir.

Esasen Gülsoy’un romanında *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasına yönelik klişe kullanımı çok daha incelikli bir boyutta karşımıza çıkar. Kıssanın kendisi, inanç ve mucize bağlamında zaten kutsallaşmış ve zihinlerde kalıplaşmış kadim bir anlatıdır. Gülsoy; bu anlatının en bilinen, adeta klişeleşmiş simgesi olan Kıtırmir ismini alıp onu ana karakterin köpeğine vererek bu tanıdık motifi modern kurmacanın sınırları içinde yeniden üretir. “[...] *Kıtırmir başını kaldırmış bana bakıyor karanlıkta. Tekinsiz bir hali var. Tekgözü saydamlığını yitirip mavi bir bulutla kaplanmış... Köpekten başka her şeye benziyor Kıtırmir*” (Gülsoy, 2022, s. 22). “Kıtırmir” geleneksel olarak sadakatin ve kutsal bir sırrın koruyucusunun basmakalıp simgesi iken, romanda yazar anlatıcının modern, melankolik ve varoluşsal yalnızlığının sadık ve konuşan yoldaşına dönüşür.

Gülsoy (2022) romanında bu örneğe şu şekilde yer vermiştir:

*YANIK KOKUSU. İçeriden geliyordu. Hemen kalktım. Salondaki berjerde birisi oturmuş puro içiyordu. Arkası dönük olduğu için kim olduğunu anlayamıyordum. Tuhaf bir durumdu, evde bir yabancı vardı ve Kıtırmir’in bundan haberi olmamıştı... Yanına gittiğimde koltukta oturmuş puro içen adamın Kıtırmir olduğunu gördüm. Yüzüme kuşkuyla baktı. (s.62).*

Yazar, bu klişeyi bir yandan doğrudan kurguya dâhil ederek *Yedi Uyurlar* anlatısının özündeki temaları romana gizler, diğer yandan ise Kıtırmir’e insani bir iç ses atfedip onu postmodern bir ironi nesnesine dönüştürerek bu kutsal kalıbı dünyevileştirir ve basmakalıp anlamından özgürleştirir. Bu teknik sayesinde klişeler, metinde yalnızca statik birer yapı taşı olarak kalmaz. Aynı zamanda dinamik birer ironi nesnesi hâline gelir.

### 3.2.6. Anlatı İçinde Anlatı- İç Anlatı (Mise en Abyme)

Murat Gülsoy, *Baba, Oğul ve Kutsal Roman* adlı eserinde, "anlatı içinde anlatı" (mise en abyme) tekniğini son derece bilinçli bir şekilde kullanır. En genel tanımıyla anlatı içinde anlatı; ana kurgunun temalarını, yapısını veya izleklerini kendi içinde aynalayan mikro bir kurgusal katmandır. İncelenen romanda *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası, doğrudan ana metnin merkezine yerleştirilmiş güçlü bir iç anlatı işlevi görür ve eserin genel yapısal şemasını adeta bir ayna gibi yansıtır.

Romanın isimsiz yazar-anlatıcısı, bir cinayet suçuyla suçlanma ve kendi gerçekliğini sorgulama sarmalında kaybolmuştur. Yazar-anlatıcı romanda kurmaca ile gerçekliğin iç içe geçtiği, suçluluk ve varoluşsal bunalımla dolu karmaşık bir durumdadır. *Yedi Uyurlar* anlatısının, Hristiyan ve Müslüman inanç ortamlarında zamana meydan okuyan ve uyku ile dirilişi konu alan yapısı, anlatıcının kendi kurmaca eylemini yansıtır ve onu zamandan kopuş, sığınma motiflerine gönderme yapmaya iter. Anlatıcıda *Yedi Uyurlar* anlatısındaki gençler gibi, kendi yazdığı romanın içine sığınarak gerçekliğin zulmünden kaçır. Kıssada tasvir edilen mağaradaki o uzun uyku hâli, romanda yazar-anlatıcının rüyalar, bilinç akışı tekniği ve yoğun bir zamansızlık hissiyatıyla örülü yaratıcı yazım sürecinin metaforik bir izdüşümüne dönüşür: “*Bu tabiki bir rüyaydı, öyle olmasa Kıtmir konuşamazdı[...]*” (Gülsoy, 2022, s. 62). Dış dünyadan tamamen soyutlanarak mağaraya sığınan gençlerin uykusu; yazar-anlatıcının “yazı” eylemine sığınarak zamanın ve mekânın sınırlarını aşma çabasını somutlaştırır. Bu bağlamda uyku, fiziksel bir pasiflikten ziyade; bilincin sınırlarının eridiği, rüya ile gerçeğin birbirine karıştığı ve metnin üretildiği zamansız bir yaratım alanı olarak kurgulanır.

Bu bağlamda özellikle yazar-anlatıcının parkta tanıştığı genç bir kıza (Merve) *Yedi Uyurlar* anlatısı aktarması, bir iç anlatı oluşturarak *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının temel temalarını (sığınma, dönüşüm, zamanın durması, uzun uyku) ana metne yansıtır.

Gülsoy (2022) bu tekniğe romanında şu diyalog ile yer vermiştir:

*Ne acayip bir isim Kıtmir... Ne demek?*

*[...]*

*E şey, evet...*

*Bir anlamı olsa gerek*

*Evet. Yedi Uyurlar efsanesini bilir misiniz?*

*Bilmem, duydum galiba*

*Yedi Uyurlar dini bir hikâyedir. Yedi kişi, ilk Hristiyanlardır bunlar, öldürülmemek için kaçıp bir mağaraya sığınır, bir de köpekleri vardır. Sonra orada uykuya dalarlar. Tanrı onları üç yüz yıl uyutur. İşte oradaki köpeğin adıdır Kıtmir. (s.30).*

Bu örnek romanın kendisinin de, *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında olduğu gibi, zamandan bağımsız bir hakikat arayışı olduğunu ve edebiyatın tıpkı bir mağara gibi sığınılacak kutsal bir mekân olduğunu ima eden bir mise en abyme örneğidir. “*Kıtmir’i de getirseydim toplantıya keşke. Tasavvufta yeri var gidinin Kıtmir’inin. Mağarada uyurlar. Ben onlardan biri değilim*” (Gülsoy, 2022, s. 64).

Yazarın, köpeğine “Kıtmir” adını vermesi zaten *Yedi Uyurlar* anlatısına yapılan sürekli bir gönderge iken anlatının özetini veya yorumunu bizzat metne dâhil etmesi, iç anlatının klasik bir örneğidir. Gülsoy, *Yedi Uyurlar* anlatısını bir ayna gibi kullanarak anlatıcının kurmaca eylemini ve romanın temel temalarını ana metne yansıtır. Böylece *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası, *Baba Oğul ve Kutsal Roman*’ın hem bir parçası hem de onun tematik bir özeti hâline gelerek anlatı içinde anlatı işlevini yerine getirir.

### **3.3. Baba Oğul ve Kutsal Roman’da Metinsel Dönüşümler**

Ana metinlerin ciddi düzlemde dönüşümü kaynak metnin temel değerlerini ve ciddiyetini koruyarak, onu yeni bir biçimde ya da farklı bir bağlamda yeniden yazma eylemini ifade eder. Murat Gülsoy’un *Baba, Oğul ve Kutsal Roman* adlı eseri, *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını tam olarak bu ciddi dönüşüm düzleminde kullanır. Yazar, kıssanın zamansızlık, ilahi korunma ve uzun uyku sonrası diriliş gibi metafizik ve dinsel ağırlıklı temalarını alıp, bunları modern bir yazarın yaşadığı varoluşsal bunalım, bellek kaybı, gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırın silinmesi gibi yüksek edebi kaygılara dönüştürür.

*Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında yer alan uzun uyku motifi kıssada bahsi geçen gençlerin zulümden kaçarak bir mağaraya sığınmaları, üç yüz dokuz yıllık bir uykuya dalmaları ve uyanmaları ile sonuçlanır. Romanda yazar-anlatıcı karakterinin, geçmişte yaşadığı ağır travmalardan, kötü yaşanmışlıklardan çıkamayan, geçen zamana

rağmen bu sıkıntıların hissettirdiği psikolojik yükün artması ve birikmesi ile bir uyku hâli içinde yaşaması söz konusudur. Bu uyku hâli aslında kıssada bahsedilen gençleri üç yüz dokuz yıllık uykusunun sembolik olarak modern hayata dönüştürümü olarak yorumlanabilir. Çünkü yazar-anlatıcı, rüya-gerçek, uyku-uyanıklık arasında yaşamaktadır. *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında da mağarada uyuyan gençlerin aslında derin uyku hâlinde olmadıklarını düşündüren ifadeler yer verilmiştir: “*Bir de onları mağarada görseydin uyanık sanırdın. Hâlbuki onlar uykudadırlar. Biz onları sağa sola döndürüyorduk. Köpekleri de girişte ön ayaklarını uzatmış yatıyordu. Eğer onları görseydin, içine korku düşer ve oradan kaçıp giderdin!*”( Kur’an-ı Kerim, Kehf, 18/18).

Gülsoy (2022) da romanındaki yazar-anlatıcı karakterinin uyku ve uyanıklık arasında yaşadığını birçok yerde vurgulamıştır:

*HAVA O KADAR TUHAF Kİ. Kollarımı yukarı aşağı sallıyorum ve koşarak hızlanıyorum, hızlanıyorum. Hava beni kaldırmaya karar vermiş, yumuşak. Ayaklarımın yerden kesildiğini fark ediyorum. İşte oldu! Hafifçe yerden yükseliyorum. Kollarımı kanat gibi kullanabiliyorum. Barın arkasında oturanlar şaşkınlıkla izliyorlar uçuşumu. İşleri güçleri yok, öylece bakıyorlar. Güpegündüz uçuyorum işte bu tatil beldesinde!*

*‘Hey! Hey! Bakın, uçuyorum’*

*İnanmıyorlar, boş bakıyorlar.*

*‘Gelin siz de yapın. Uçabilirsiniz. Belli ki bir rüya bu!’*

*İlgilenmeyip kafalarını çeviriyorlar. Önlerinde çoktan boşalmış meyve kokteylleri duruyor. Hoşlanmıyorlar bu tavrımdan. Ciddiyetsiz buluyorlar. Çok önemli işleri varmış gibi kaşlarını çatıyorlar. Bu sırada gücüm tükeniyor. Daha hızlı sallıyorum kollarımı. Daha hızlı. Ama yine de irtifa kaybediyorum. Barın arkasında oturan tiplerden biri kafasını kaldırıp kızgın bir şekilde bakıyor düşüşüme... Hareketlerimdeki uyum kayboluyor. Panikliyorum. Düşüyorum. Yüzümü çarpıyorum yere. Nefes nefese uyandım. Ağrı sağ gözümünden başlayarak kulağıma doğru vuruyor[...]. (s.21).*

Alıntıdan da görüldüğü üzere yazar-anlatıcı sürekli uyku ve rüya arasında yaşamaktadır. Yazar-anlatıcının bu durumu toplumdan kaçış ve iç dünyasının karanlık labirentlerine yolculuk olarak yorumlanabilir. Özellikle isimsiz yazar anlatıcının Kıtmir adlı köpeği, kıssanın sadakat ve koruyuculuk motifini kutsal düzlemde alıp, sanatçının

modern dünyadaki yalnızlığı ve sığınağına dair ciddi bir simgeye dönüştürür. Yazar-anlatıcı uykudan ya da rüyadan uyandığı zaman yanında her zaman köpeği Kıtmir vardır. *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında bahsedildiği üzere köpek, o gençlerin uzun uyku sürecinde mağara kapısının önünde iki ayağını öne uzatmış şekilde nöbet tutar gibi beklemektedir. Benzer bir durumu yazar-anlatıcının köpeği Kıtmir içinde kullanabiliriz.

Gülsoy (2022) romanında bu bölüme şu şekilde yer vermiştir:

*...Kalbim... Kalbim...*

*Uyandım!*

*Kalbimin atışından yatak sarsılıyordu. Ağzım kupkuruydu. Dilimin kenarları dişlerime yapışmıştı. Midem berbat durumdaydı. Eski şarkılar ve içki... Kalktım, banyonun önünde oturan Kıtmir ince bir ses çıkararak bana baktı.*

*'Yok, bir şey... Yat hadi. (s.63).*

Bu dönüşüm sayesinde Gülsoy, mitolojik anlatıyı, zamanı aşan bir edebi oyunun ve yazarın kendi iç dünyasına yaptığı metafizik bir yolculuğun kurucu ögesi hâline getirerek, ana metni kendi kutsal romanı içerisinde saygın ve ciddi bir düzlemde yeniden yorumlar.

### **3.3.1. Biçimsel Dönüşümler**

Murat Gülsoy, *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*'da, *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasından aldığı temaları (zamansızlık, sığınak, uzun uyku) ciddi bir düzlemde yeniden ele alırken, bu dönüşümü belirgin biçimsel tekniklerle gerçekleştirir. Romanda, iç içe geçmiş üst kurmaca katmanları, kesintili bilinç akışı, rüyalarla örülmüş paralel zaman algısı ve sürekli olarak anlatıcının güvenilirliğinin sorgulanması gibi teknikler kullanılır. *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında güvenilir bir ilahi dış ses vardır ama bu durum romanda biçimsel bir değişime uğrayarak kendi içinde kararsızlıklar yaşayan, kendisinden kuşku duyan bir anlatıcıya dönüşür.

Gülsoy (2022) romanında kutsal anlatının otoriter tonunu üst kurmaca bir biçim ile şöyle yer değiştirmiştir:

*Kıtmir adamlarını yavaşlatmış, Rabin'e uyum sağlamıştı. Ben de sanırım Merve'ye alışmaya başlamıştım. Eskiden antikacı olan köşedeki dükkânın hizasına geldiğimizde Ali Baba'dan yine o adamın beni izlediğini sandım. Hızla*

*dönüp baktığımda kimseyi göremedim. Birden her şey çok tanıdık geldi: Merve, sigara içişi, rüyaları, içimde yarattığı cinsel gerilim, hatta uzun uzun uyuyan dedesi...*

*‘Hiç Murakami okudun mu?’*

*‘Kim?’*

*‘Boş ver...’*

*‘Niye sordun?’*

*‘Bilmem. Onun bir romanında senin gibi bir kız vardı. Sonra günlerce uyuyan bir adam.’*

*Kendinden emin bir şekilde gülümsedi. Ondan etkilendiğini fark etmişti.*

*‘Belli ki uyuyanların sayısı yediden fazla.’ (s.75).*

Bu alıntıda yukarıda belirtildiği üzere *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasına değinen yazar-anlatıcı kendisinden kuşku eden bir anlatıcı konumundadır. Kıssanın mağara motifi, anlatıcının kendi zihninin ve bilinçaltının labirentli yapısına dönüşürken, üç yüz dokuz yıllık uyku süresi ciddi bir biçimsel dönüşüme uğrar. Yazar, kıssanın içeriğini aynen aktarmak yerine, kıssanın tematik çekirdeğini alarak onu bir kurmaca içinde-kurmaca formuna sokar ve böylece ana metnin özünü koruyarak, onu çağdaş roman estetiğinin en karmaşık biçimsel kalıplarına entegre eder. Bu biçimsel yeniden yazım, kadim efsanenin ciddiyetini modern ve deneysel bir anlatım diline taşır.

### **3.3.2. Anlamsal Dönüşümler**

Murat Gülsoy, *Baba Oğul ve Kutsal Roman*’da, *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını anlamsal düzlemde köklü ve ciddi bir dönüşüme tabi tutar. Geleneksel olarak dinsel ve mucizevi bir kurtuluş hikâyesi olan kıssasının ana anlamı (zulümden kaçış ve imanın korunması), romanda tamamen dünyevi ve üst kurmaca bir anlam düzlemine taşınır. Kıssadaki mağaraya sığınma, modern yazarın toplumsal gerçeklikten kaçarak kendi kurmaca dünyasına sığınması; üç yüz dokuz yıllık uyku, bellek kaybı ve yazarak geçmişle hesaplaşma yoluyla kişisel varoluşu askıya alma eylemine dönüşür. En kritik anlamsal dönüşüm, anlatının bir ilahi müdahale hikâyesi olmaktan çıkıp, yaratıcılığın ve metinlerarasılığın gücünü kanıtlayan bir hikâyeye evrilmesidir. Yazarın köpeği Kıtmir ve onunla kurduğu bağ, imana dayalı sadakat yerine, edebiyata ve kurmacaya duyulan

sarsılmaz sadakatın simgesi hâline gelir. Böylece Gülsoy, *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının orijinal anlamını tamamen reddetmeden, onu modernizmin ve postmodernizmin temel sorunları olan kimlik arayışı, zamanın göreceliği ve yazma eyleminin sancılı sürecine dâhil eder.

Gülsoy (2022) bu duruma romanında şu şekilde yer verir:

*Kendimi şaşırtıyordum. Hiç böyle şeyler yapmazdım. Ama bir şey olmuştu ve ben değişmiştim. Bu kadar açık, aklından geçeni hemen söyleyiveren biri değildim, asla da olmamıştım. Tam tersine düşündüklerini kendinden bile saklayan[...] Zaten o yüzden yazmaya başlamadım mı? Bu yoğun sessizliğin içinde boğulmamak için[...] Neden yazıyorsun, diye sorduklarında bu cevabı vermeliyim aslında, gerçi çok arabesk olur kâğıt üzerinde okuyunca. Olsun, bu coğrafyanın yazarı olduğum gerçeğini değiştiremem ki[...]. (s.73).*

Romanda anlamsal dönüşüm örneklerine oldukça fazla rastlanmaktadır. Metinde yazar, rüya ile yazma süreci arasında, Kıtmir ve Merve'nin dedesi arasında bağ kurmakta ve bunu okuyucuya hissettirmektedir. Merve'nin dedesi günlerce hiç uyanmadan uyuyan ve uyandığında rüyalarını unutmamak için yazan bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Gülsoy (2022) dede karakterine şu şekilde değinmiştir:

*-Dedenin rüyalarını merak ettim doğrusu. Yazması çok iyi tabi.*  
*-Hepsini değil. Dediğine göre her şeyi yazması mümkün değilmiş. Günlerce rüya gördüğü için ancak belli başlı olayları not ediyormuş Aslında rüyaların gerçek olduğunu söylüyor. Daha doğrusu bizim rüya sandığımız aslında bir yolculukmuş.(s.72,73).*

Gülsoy'un aktardığı bu diyalog, romandaki anlamsal dönüşümün karakterlerin eylemleri ve algı dünyaları üzerinden nasıl yapılandırıldığını somut bir biçimde göstermektedir. Metinde Merve'nin dedesi ile Kıtmir arasında kurulan bağ ve dedenin günlerce uyanmadan uyuyarak rüyalarını yazıya dökmesi, *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasındaki mucizevi uyku ve zamansal kopuş temalarının kurgusal düzlemdeki karşılığı niteliğindedir. Geleneksel anlatıda zulümden kaçış ve inancı koruma odağında gerçekleşen uzun uyku hali, romanda dede karakterinin rüyaları bir yolculuk olarak nitelendirmesi ve bu süreci yazma eylemiyle ilişkilendirmesiyle tamamen zihinsel ve dünyevi bir anlama bürünmektedir. Karakterin rüyaların tamamını değil de yalnızca belli

başı olayları not edebilmesi, ilk paragrafta değinilen bellek kaybı ve yazarak geçmişle hesaplaşma durumunu doğrudan desteklerken; yazma eylemini rüya ile gerçeklik arasında kurulan ve bireyin kendi içine kapanarak yok olmasını engelleyen bir araç konumuna getirmektedir. Sonuç olarak yazar, rüya, uyku ve yazma süreci arasında kurduğu bu paralellikler ve Kıtmir ile karakterler arasındaki anlamsal bağlar vasıtasıyla, geleneksel dinsel anlatıyı modern bireyin zaman algısı, bellek sorunları ve kurgusal varoluş çabası doğrultusunda köklü bir biçimde dönüştürmektedir.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### ANA METİN: KEHRİBAR GEÇİDİ

#### 4.1. Kehribar Geçidi'ne Genel Bakış

Postmodern tarzda da romanlar yazan Nazan Bekiroğlu kadim kıssaları, mitolojik motifleri ve tarihi olayları üst kurmaca tekniğiyle yeniden üretir. *Yusuf İle Züleyha* (2019), *İsimle Ateş Arasında* (2002), *Mücella* (2015) ve *Kehribar Geçidi* (2021) kitapları Bekiroğlu'nun üst kurmaca tekniğini kullanıldığı eserlerine örnek olarak gösterilebilir. Çalışmamızda metinlerarasılık bağlamında Bekiroğlu'nun *Kehribar Geçidi* romanı incelenecektir.

*Kehribar Geçidi* postmodern bir anlatı örneğidir. Bu roman Bekiroğlu'nun *Yedi Uyurlar* anlatıları ve *Ashâb-ı Kehf* (*Yedi Uyurlar*) kıssası bağlamında kurguladığı bir palimpsest roman özelliği olması sebebiyle de çalışmamızda önem arz etmektedir. *Kehribar Geçidi* romanı yedi halka şeklinde tanzim edilmiştir. Her halka bir bölümü temsil etmektedir. Yazar, her bölümde okuyucuyu roman sonunda bir araya gelecek olan yedi kişi ve bir köpeğin hikâyesine adım adım ulaştıran bir anlatı mozaiki oluşturmuştur. Romanın çok daha anlaşılır olması adına çalışmamızda romandaki bölümlerin içeriği hakkında bilgiler verilecektir: I. Halka'da yaşanan olaylar MS 300 yılında geçmekte olup yazar bu bölüme "kusurlu sikke"nin hikâyesi ile başlar ve akabinde Yedi Uyurların tek tek yaşam öykülerini anlatır. II. Halka'da ise MS 301- 302 yıllarında yaşanan olayların anlatımına yer verilmiştir. III.-IV.-V. Halka MS 303 tarihinde yaşanan olaylara yer verilen bölümlerdir. Bu tarih aynı zamanda romanda bahsi geçen yedi kişi ve köpeğin mağarada yıllarca uyuya kaldıkları tarihtir. Diğer halkalardan farklı olarak Yedi Uyurların uzun uykuya dalışları ve uyanışları arasında üç yüz dokuz sene geçtiği ifade edilen "VI. ve VII. Halka"nın tarihi belirtilmemiştir (Nakıboğlu, 2022, s.571-574). Romanda bahsi geçen yedi kişi ve köpeğin özelliklerine ve hikâyelerine de kısaca değinilecektir:

Vitalis, azatlı bir köledir, önce bir senatörün kölesi olmuş sonrasında azat edilmiştir. Vitalis Hristiyanlığı kabul eden ve zulümden kaçan yedi karakterden ilkidir. Yazar romana darphanede basılan kusurlu bir sikkenin hikâyesi ile başlar ve azatlı köle Vitalis'in rüyasıyla devam eder: “*Işıl ışıl bir eylül günü azatlı köle Vitalis, Palatium tepesinin en güzel senatör villalarından birinde öğle uykusundan uyandı. Uyanmaktan çok kendisini atmak denebilir buna. Ölmüş birini görmüştü rüyasında.*” (Bekiroğlu, 2021, s. 17). Romanın ilerleyen bölümlerinde bir köpekle yol arkadaşlığı yapacak olan azatlı köle Vitalis köpeklerden çok korkmakta ve köpekleri hiç sevmemektedir. Fakat kaderinin bir köpek aracılığı ile değişeceğini de henüz bilmemektedir.

Bekiroğlu (2021) kurguladığı karakterin köpek korkusuna şu şekilde yer vermiştir:

*Yine de elinden gelse şu an şu saniye İtalya, Galya, Mısır, Suriye, Anadolu, Malta, Persia, Sparta'da; coğrafya kitaplarında, dünya haritasında adını bildiği bilmediği neresi varsa orada; dün yaşamış, bugün yaşayan, yarın ve yüzyıllar sonra yaşayacak olan bütün köpeklerin, hangi cins hangi boy hangi huydan ve sudan olursa olsun kökünün kuruması, türlerinin külliyen yok olması için her şeyini verirdi azatlı köle. Bir sabah uyansa ve Roma'yı bütün köpeklerden arınmış bulsa, nereye gitti bunlar demez, eksikliğini çekmezdi en sevimlisinin. Lâkin beyhude hayal, Kartaca'yı yok eden koskoca Roma bile bu çetelerle baş edememişti.(s.19).*

Yedi yol arkadaşından ikincisi Geta'dır. Geta, barbar kökenli ve onurlu bir yüzbaşıdır. Aslında yazar Geta'dan ilk bölümde bahseder fakat ismini belirtmez. Dönemin Hristiyan düşmanı olan imparatoru Diocletianus'un emriyle Hristiyan askerler ordudan ihraç edilmiştir. Bir habercinin imparatorun buyruğunu okuduğu sırada Vitalis, Geta ile karşılaşmıştır.

Bekiroğlu (2021) bu karşılaşmayı şu şekilde okuyucuya sunmuştur:

*Azatlı köle o gün bir asker kalabalığının arasında, ilan tahtasının önünde bir süre dikilmişti. Aradığı bir şey yoktu oysa. Asker değildi, subay değildi, savaşçı hiç değil. Ama tam geri döneceği sırada omuzunun üzerinden uzanan bir el sayfaları aceleyle çevirince azatlı köle durmuştu. Bu elin kalın, küt parmaklarının kemikleri eğrilmiş, boğumları genişlemişti talimlerde, cephelerde. Yaralarının kimi tazeydi kiminin izi herhalde yıllardan beri böyleydi. Kazınmış kafasında*

*miğfer eseri bir nasır, yüzünde uzunca bir kılıç kesiği. Masmavi gözlerine bakılırsa ordudaki paralı barbar subaylardan biriydi bu ve her asker gibi sakalsızdı. Benzeri nadir olmayan bir yaşamdı büyük ihtimalle onunki de. Ama bu yüzbaşı listede kendi adını aramış, bir satırda durduğuna bakılırsa bulmuştu da aradığını. Tahmin etmek azatlı köle için bile zor olmamıştı; barbar yüzbaşının ruhunda Vezüv dağının içindekine benzer bir ateş kaynıyordu ve bu aksi davranışlar köle doğmuş köle yaşamışlarda görünmezdi.(s.35).*

Yedi yol arkadaşından üçüncüsü Efesli Linus'tur. Linus, Efes kökenli bir lahit kopyacısı ve taş yontucusudur. Roma'da taş yontma ustalığı yaparken yoğun zulme maruz kalan ve Hristiyanlığı kabul ettiği için yakalanmamak adına yol arkadaşlarına katılan bir karakterdir. Efesli Linus, diğer yol arkadaşları gibi Roma'daki putperest inancı içten içe sorgulamaktadır. Bir gece kapısına dayanan bir asker, ceza tanrıçası Poena'nın saç kurdelesini kırmış ve lahit kopyacısından bunu yerine yapıştırmasını istemiştir. Lahit kopyacısı, kurdeleyi heykele yapıştırmak için gittiği yerde iffetsizlikle suçlanan, ölümle cezalandırılıp diri diri toprağa gömülen bir Vesta rahibesinin sesini duyar. Aslında bu rahibenin iffetsizliği sebebiyle, o dönemde hüküm süren putperest inancıya göre tanrıların Romalıları cezalandıracağı düşünülmektedir. Fakat gün ağarıp sabah olmasına rağmen Roma'nın tanrıları gazaba gelmemiştir. Bu durum, lahit kopyacısı Efesli Linus'un putperestlik inancını sorgulamaya başlamasına sebep olur: *"Güneş doğarken döşeğine ancak girebildi lâhit kopyacısı. Dışarı kulak kesildi, Hani? Roma'nın tanrıları gazaba gelmemiş miydi? Gök bile gürlememiş, yıldırım şöyle dursun şehrin üzerine tek damla yağmur düşmemişti. Tiber ise tembel tembel akıyordu her zamanki yatağında, boz bulanık, kirlî"* (Bekiroğlu, 2021, s. 46).

Yedi yol arkadaşından dördüncüsü ise yazıcı köle Simonides'tir. Simonides okuma yazma bilmektedir ki o dönemde köleler arasında okuma yazma bilenlerin sayısı yok denecek kadar azdır. Vaktinin çoğunu efendisi Naso'nun kütüphanesinde geçiren Simonides, efendisi Naso'ya oldukça bağlıdır. Simonides de diğer yol arkadaşları gibi Hristiyanlığı benimsemiş ve zulümden kaçmıştır. Yazar, romanda karakterler arası bağlantılar kurarak ilerlemektedir. Simonides, efendisi Naso ile birlikte, Naso'nun kendisi için bir mezar taşı yaptırmak istemesi üzerine lahit kopyacısı Linus'a gider. Linus, Simonides'in ellerinden onun bir yazıcı köle olduğunu anlar. Okuyucu, Linus'un bu tasviri aracılığıyla yazıcı köle Simonides hakkında bilgi edinir.

Bekiroğlu (2021) romanında şu şekilde betimler:

*Lâhit kopyacısı Linus, kıymetli kölenin önce yüzüne sonra ellerine baktı. Meslek alışkanlığı işte, o, insanı ya yüzünden ya ellerinden tanırdı. Samiriyeli bir el falcısı gibi geleceği okuyamasa da yaradılıştan gelen bu sezgi onca çehreyi onca bedeni taşa oyarken keskinleşmişti lahit kopyacısında. Bu kölenin kimliği ise ellerinden belliydi. İnce, uzun, kemikli parmakların ucunda bir filbahri çiçeğinin düzensiz yaprakları gibi dağılmış mürekkep lekesine, bu eli saran güzel tene fakat işaret parmağı ile orta parmak arasında patlamış nasıra bakınca onun bir yazıcı olduğunu tahmin etmek zor değildi. Esmer yüzüne gelince; uzunca siyah saçların çerçevelediği, çizgileri düzgün bu yüzün sahibi olsa olsa yirmi beşindeydi. Kitapların, kalem ve mürekkep ile kâğıtların arasında geçen bu ömrün temiz yaşandığına lâhit kopyacısı yemin edebilirdi ve gözlerinde sevinç ile hüznün aynı anda tutuştuğuna bakılırsa yazıcı kölenin bir aşkın tam da alev ateş deminde olduğunu anlamak için kâhin olmak gerekmezdi. (s.54).*

Beşinci yol arkadaşı şifa tapınağının kandilcisi Feliks'dir. Feliks on dokuz yaşında bir gençtir. Şifa tapınağında, temizlik işlerinin yanı sıra kandilleri yakıp söndürme görevi de bulunmaktadır. Efendi Naso okuma yazma bilmemesine rağmen kitapları çok sever ve avukat olmak ister. Naso avukat olabilmek için kölesi Simonides ile büyü kitaplarını inceler ve dileğinin kabul olması amacıyla şifa tapınağına giderler. Bu tapınakta Feliks ile karşılaşır ve Feliks onlara yardımcı olur. Bunun karşılığında Efendi Naso Feliks'e para verir: “İlk konuştukları kişinin bir Kandilci olmasını iyiye emare eden efendinin o iyimserlikle avucuna sıkıştırdığı akçenin ne değerini bilirdi bu genç ne de bunu kabul etmek istemişti. Zaten garibin para harcayacak yeri de yordamı da yoktu. Oysa İmparator Diocletianus göz pınarının ucunda bir yara iziyle, Şifa Tapınağı'nın kandilcisi Feliks'e bakıyordu” (Bekiroğlu, 2021, s. 79). Bekiroğlu romanının olay örgüsünde yedi yoldaşı tek tek anlatıya dâhil ederken her zaman romanın başlangıcında vurguladığı yanlış basılan sikkeyi kullanmaktadır. Aslında bu sikke romanın olay örgüsünde önemli bir yere sahiptir. Yol arkadaşlarından her biri bu sikkeyi farkında olmadan eline almıştır. Bu sikkenin üzerinde Roma İmparatoru, Hristiyan düşmanı Diocletianus'un resmi bulunmaktadır; fakat bu sikkedeki Diocletianus 'un göz pınarının ucunda bir yara izi vardır, bu yüzden esesen hatalı basılan bir sikkedir. Fakat bu sikkenin hatalı basıldığı fark edilmemiş ve sikke darphaneden çıkmıştır: “Tanrı bilir niye? Ta ki kusurlu sikke heybeden heybeye, keseden keseye, kasadan çekmeceye girip çıkarak bütün Roma'yı

*dolaşsın; hikâyeyi hikâyeye, uykusuzluğu uykuya, yolcuyu yola, rüyayı rüyete ve erdemli bir köpeği yedi kişiye eklesin diye” (Bekiroğlu, 2021, s. 11).*

Yazıcı köle Feliks de diğer yol arkadaşları gibi Roma’nın tanrılarını sorgulamaktadır. Bu sorgulayıcı süreç okurlara yol arkadaşlarının Hristiyanlığı benimseme sürecine dair ipuçları sunmaktadır.

Bekiroğlu (2021) bu sorgulama sürecini şöyle betimler:

*Diğer yandan kandilcinin başka türlü bir sırrı vardı. Şöyle ki; bütün tapınaklar gibi Şifa Tapınağı’nda da her türlü ateş bir diğerinin aleviyle tutuşturulurdu ve başrahip alevden aleve atlayan bu ateşin mucizevi çetelesini Roma’nın kurulduğu gün iki kardeşin Tiber kıyısında yaktığı ilk ateşe bağlamakta hiç zorlanmazdı. Ama kandilci tanrı odasının kandillerinden birini bir gece mutfaktaki ateşten tutuşturduğunu bilirdi. Söz aramızda bir değil birçok gece. Oysa ne tapınak yıkılmıştı başlarına ne de tanrılar bu asi kula ses etmişlerdi.(s.94-95).*

Altıncı yol arkadaşı uykusuz çoban Fazelis’tir. Fazelis uzun süredir uyuyamayan, doğa ile iç içe mütevazı bir hayat yaşayan bir çobandır. Fazelis ile birlikte romanın en önemli karakteri olan Kehribar da olay örgüsünde yerini almıştır. Kehribar, rengi ve boynundaki işaret ile çok dikkat çeken bir çoban köpeğidir. Tüm yol arkadaşlarını bir araya getirmesi yönünden romanda oldukça önemli bir işleve sahiptir. Fazelis de diğer altı mağara arkadaşı gibi tanrı ve tanrıçalara inanmayan bir karakterdir. Uykusuzluk problemine çare bulabilmek adına o da tapınağa gitmiş fakat tapınakta yaşanan olayları, adanan adakları vb. sorgulayarak putperestlik inanışa inanmadığını belirtmiştir.

Son yol arkadaşı ise gezgin Al-Mina’dır. Aslında zengin bir salyangoz tüccarının oğludur fakat çıkmış olduğu yolculuk sonrası tekrar evine dönmek istememiş ve bu seyahatler sırasında diğer yol arkadaşlarının bir kısmı ile tanışmıştır. Al-Mina yıllarca çölde bir kabilede yaşamıştır sonrasında orada yaşadığı bazı olayla sonucu kabileyi terk etmiş ve tam anlamıyla gezgin hayatı yaşamaya başlamıştır.

Romanda anlatılanlara göre bu yedi mağara arkadaşı ve Kehribar’ın yaşadığı dönemde Roma’da yaşayan Hristiyanlar insanlık dışı davranışlara maruz kalmıştır. Bunun sonucunda bu yedi arkadaş birer birer Roma’dan kaçır ve Kehribar aracılığıyla yolları bir mağarada kesişir. Dalmış oldukları üç yüz dokuz yıllık uykudan uyandıkları zaman ise bambaşka bir Roma ile karşılaşır. Artık Roma’da Hristiyanlık dini bir inanış

olarak benimsenmiştir; fakat yine de Hristiyanlık ile bağdaşmayan olaylar ve adetler varlığını sürdürmektedir. Bu yedi yol arkadaşının yeni hayatı bambaşka bir Roma’da yeniden başlar ve dokuz gün sonra tekrar derin bir uykuya sonlanır.

Üç yüz dokuz yıllık uyku sonrasında gezgin Al-Mina elindeki kusurlu sikke ile yiyecek bir şeyler almak için şehre iner ve bambaşka bir Roma ile karşılaşır. Orada Sebastiyân ile tanışır ve diğer mağara arkadaşları ile birlikte yeni Roma’da birlikte dokuz gün geçirirler ama Roma görünürde değişse de hakikatte değişmemiş hatta daha kötüye gitmiştir.

Bekiroğlu (2021) bu değişimi şöyle betimler:

*Şimdi yarı karanlığa, yarı aydınlığa gömülmüş beyaz heyula, asırların üzerinden hala Roma’yı sahipleniyor, ruhu Roma’nın üzerinde yeniden doğup yeniden kendisine doğuyordu. Bugün arena yeniden açılrsa, aynı oyunlar al baştan oynansa şu tribünler yeniden dolar taşardı. Değil 309 yıl 1309 yıl da geçse bu böyle olacaktı. (s.589-590).*

Sonrasında bu yedi mağara arkadaşına Sebastiyân da dâhil olur ve sekiz yol arkadaşı olarak aynı mağarada -Kandilci Feliks hariç- uyanmayacakları bir uykuya dalarlar. Feliks ise arkadaşlarına veda ederek cebindeki kusurlu sikke ile Roma’nın yolunu tutar.

Nazan Bekiroğlu’nun *Kehribar Geçidi* adlı romanı, *Yedi Uyurlar* anlatılarının ve *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının - ağırlıklı olarak Hristiyan anlatısı versiyonunun - harmanlanmasıyla kurgulanmıştır. Bekiroğlu, *Yedi Uyurlar* anlatısını romana taşıırken bunu yalnızca vaka, motif ya da metafor kapsamında ele almamış; aynı zamanda romanda anlatıların ve kıssanın anlam çerçevesini de derinlemesine incelemiştir. Romanda simgesel ve tasavvufî göndermeler yapılırken, bir yandan da dünya tarihi yedi yol arkadaşının rüyaları aracılığıyla eleştirel bir bakışla yeniden ele alınmıştır.

Nakıboğlu (2022) çalışmasında konuya şöyle yer vermiştir:

*Nazan Bekiroğlu’nun 2021 yılında yayımlanan Kehribar Geçidi adlı romanı, çeşitli Yedi Uyurlar efsanelerinden ve Ashâb-ı Kehf kıssasından beraberce istifade edilerek kurgulanmaktadır. Efsanenin romana taşınmasında sadece vaka, motif ya da metafor planında kalınmayıp romanda efsanenin ve kıssanın anlam dairesini derin yapıda da kuşatması sağlanmaktadır. Simgesel ve*

*tasavvufi göndermelerle kurgu zenginleştirilirken dünya tarihini ontolojik eleştirel bir bakışla yeniden ele alan bir kavrayış geliştirilmesi eserde hedeflenmektedir. Roman, bu özellikleriyle şimdilik Yedi Uyurlar efsanesini Türk Edebiyatı'nda farklı açılardan kuşatarak en geniş ve derinlikli şekilde elen alan eser konumundadır. (s.572).*

Bu yönüyle *Kehribar Geçidi* palimpsest bir romandır. Metinlerarasılık bağlamında ele alınacak olan bu romanda yazar *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını sadece bir tema olarak kullanmamıştır. İslam ve Hristiyan kültüründe önemli bir yere sahip olan bu kıssayı, yazar modern anlatım teknikleriyle yeniden inşa etmiştir. Bekiroğlu anlatım tarzı ve konu zenginliği kapsamında romana hem tarihi hem de tasavvufi bir derinlik kazandırmıştır.

#### **4.2. Kehribar Geçidi'nde Metinlerarası İlişki Biçimleri**

Nazan Bekiroğlu, *Kehribar Geçidi* romanında metinlerarası ilişki biçimleri bağlamında alıntı (citation), gönderge (reference), gizli alıntı-aşırma (plagiat), anıştırma (allusion), öykünme (pastiş), palimpsest, kolaj-brikolaj, yeniden yazma, klişe-basmakalıp söz, anlatı içinde anlatı-iç anlatı (mise en abyme) tekniklerini kullanmıştır. Bekiroğlu'nun *Kehribar Geçidi* romanında kullanmış olduğu bu teknikler roman bağlamında ayrıntılı olarak incelenecektir.

##### **4.2.1. Alıntı (Citation)**

Nazan Bekiroğlu, *Kehribar Geçidi* romanında, *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası ve anlatıları ile doğrudan ve açık bir ilişki kurar. Bu ilişki bağlamında romanda alıntı tekniğine yer vermiştir. Bekiroğlu kutsal kitaplardan bazı kutsal metinleri (Kur'an-ı Kerim ve Kitab-ı Mukaddes) ve tarihi metinleri doğrudan, dolaylı ya da küçük değişikliklerle romanına dâhil etmiştir.

Mağara arkadaşlarının mağarada ilk bir araya geldikleri gece uykuları gelir ve gezgin Al- Mina Kitab-ı Mukaddes'ten bir ayet okur: “Yarının kaygısı yarının olsun. Her günün derdi kendine yeter” (Kutsal Kitap, Matta, 6:34), (Bekiroğlu, 2021, s. 379). Mağara arkadaşları inançları gereği ( Hristiyanlık) tapınağa adak adamamak ve tütsü yakmamak adına Roma'dan kaçmış ve bir mağaraya sığınmışlardır. Mağaraya girdiklerinde başlarına ne geleceği, neler yaşayacakları hakkında bir belirsizlik ve her an çarmıha gerilme ya da yakılarak öldürülme korkusu içindedirler. Böyle bir durumda iken Al-Mina'nın bu ayeti

söylemesi Tanrı teslimiyetini simgeler. Yazarın İslami bir anlatı olan *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasına Hristiyan inancının temelini oluşturan Kitab-ı Mukaddes'den (Matta 6:34) alıntılama yapması aslında dinler arası bir bağlantı kurma çabasının da bir göstergesidir. Ayrıca yazar bu kullanım ile *Yedi Uyurlar* anlatısının hem Hristiyan hem İslam kültüründe ortak bir miras olduğuna metinlerarası bir gönderme de yapmıştır. Benzer bir alıntıyı romanda geçen üç yüz dokuz yıllık uyku sonrası gezgin Al-Mina'nın şehre indiği ve zamanı, değişimleri sorguladığı bölümde de görmekteyiz: “*Ne mutlu yaşlı olanlara! Çünkü onlar teselli edilecekler*” (Bekiroğlu, 2021, s. 398). Bekiroğlu İncil’de yer alan bu alıntıyı da (Kutsal Kitap, Matta, 5:4) kullanarak *Yedi Uyurlar* anlatısına metinlerarası bir gönderme yapmıştır. Fakat *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasından birebir alıntı yapılmamıştır. Yazar kıssa bağlamında alıntı tekniğini doğrudan kullanmamakla birlikte gizli alıntılarla kıssaya yer vermiştir.

#### 4.2.2. Gönderge

Bekiroğlu *Kehribar Geçidi* romanının bazı bölümlerinde ise herhangi bir alıntılama yapmadan sadece anahtar kelimeler kullanarak yaptığı göndergeler ile *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını ve anlatılarını okurun zihninde canlandırmıştır.

Romanda yer verilen “yedi” sayısı, *Yedi Uyurlar* anlatısındaki yedi kişiye yönelik belirgin bir göndergedir: “*Bir mağaranın içinde yedi kişi bir de köpekleri, çok tanıdık geldi yazıcı köleye bu görüntü. Sanki ruhunun, bu dünyadan olmayan ama buna çok benzeyen bir yerde dinlenmişliği vardı*” (Bekiroğlu, 2021, s. 381). Bekiroğlu'nun kurguda bu sayıya sıkça müracaat etmesi, sadece basit bir niceliksel veri olmanın ötesinde, söz konusu kıssayla kurulmuş metinlerarası bir bağlantıdır. Nitekim yedi insan ve bir köpekten oluşan bu yapı, okuyucunun zihninde ilgili anlatıyı canlandıran en önemli unsurlardan biri olarak öne çıkar. Dolayısıyla bu sayısal sembol, romanda hem dinsel bir işaret hem de evrensel bir arketip olarak işlev kazanmaktadır.

Bekiroğlu (2021) romanında yedi sayısına şu şekilde yer vermiştir:

*Yedi renkle yapılmış bir resmin son düzeltme izleri, yedi farklı kalemle yazılmış bir hikâyenin son cümlesi gibi bir araya gelmiş, mağara ağzında yaktıkları büyük ateşin etrafında halka kurup oturmuşlardı şimdi. Roma'nın yangını yedi kişiyi yoldaş kılmişti ve hepsi aynı gece aynı rüyayı görmüş olmasa da yüzleri aynı ateşe dönüktü. (s.337).*

Yazar “yedi” sayısı ile *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasına aslında doğrudan sadık kalmaz. Bir önceki bölümlerde de belirtildiği üzere Kur’an-ı Kerim’de yer alan Kehf suresinde net bir sayı belirtilmemiştir: “Kimileri, “Onlar üçtür, dördüncüleri köpekleridir” derlerken, kimileri karanlığa taş atarak,” Onlar beştir, altıncıları köpekleridir.” Dediler” (Kur’an-ı Kerim, Kehf, 18/22) . Fakat halk anlatılarında “yedi” sayısı genel kabul görmüştür. Sayıda olduğu gibi isimler konusunda da Kuran-ı Kerim’de hiçbir bilgi mevcut değilken İncil kaynaklı anlatılarda belirli isimler kullanılmış ve halk anlatılarında bu şekilde yer edinmişlerdir. Yazar ne Hristiyan geleneğinde klasik isimlere (Maximilian, Malchus, Martinian, Dionysius, John, Serapion, Constantine) ne de İslam geleneğinde yer verilen (Yemliha, Mekselina, Mislina, Mernuş, Debernuş, Şazenuş, Kefeştetayyuş, Kıtmir) isimlere sadık kalmıştır. Bu isimlerin yerine: Vitalis, Simonides, Linus, Feliks, Fazelis, Al-Mina, Geta ve Kehribar isimlerini kullanmıştır. Aslında yazar, karakterlerin isimlerinden ziyade sayıları ile okuyucunun kolektif bilincine gönderge yapmakta ve *Yedi Uyurlar* anlatısı ile metinlerarası bir bağ kurulmasını sağlamaktadır. Romanda *Yedi Uyurlar* anlatısı ile metinlerarası bir ilişki kurulmasını sağlayan diğer bir gönderge ise “kusurlu sikke” dir. Yazar romana “kusurlu Sikke” ile başlar.

Bekiroğlu (2021) “kusurlu sikke” motifine şu şekilde yer vermiştir:

*İşte o zaman İmparator Diocletianus, sağ gözünün pınarında gözyaşı damlasına benzeyen bir vuruk iziyle bir hikâyenin girişine bakmaya başladı. Aynı kalıptan çıkan her akçe diğerlerinin aynıdır ama o gün hazineye, senatoya, Forumdaki sarraftezgâhlarına, bürolara, pazar yerlerine, limanlara, şehrin kapılarına sevk edilen pırıl pırıl sikkelerin arasına kusurlu bir tanesi karıştı. Fark eden olmadı, eden de ses çıkarmadı, Tanrı bilir niye? Ta ki kusurlu sikke heybeden heybeye, keseden keseye, kasadan çekmeceye girip çıkarak bütün Roma’yı dolaşsın: hikâyeyi hikâyede uykusuzluğu uykuda, yolcuyla yola, rüyayı rüyete ve erdemli bir köpeği yedi kişiye eklesin diye. (s.11).*

*Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında gümüş para üç yüz dokuz yıllık uykudan uyandıktan sonra ilk defa ortaya çıkar ve üç yüz dokuz yıllık uykunun kanıtı olur.

Bu durum Kur’an-ı Kerim’de şu şekilde bildirilmiştir:

Biz, birbirlerine sorsunlar diye onları uyandırdık. İçlerinden biri şöyle dedi: “(Mağarada) ne kadar kaldınız?” Kimi, “Bir gün ya da daha az kaldık!” derken, kimi de şöyle dediler: “Ne kadar kaldığınızı, Rabbiniz daha iyi bilir. Şimdi siz

birinizi řu gümüş paranızla kasabaya gönderin de baksın, hangi yiyecek daha temizse, ondan size azık getirsin; ama çok dikkatli davransın ve sakın yerinizi hiç kimseye belli etmesin! (Kehf, 18/19).

Fakat Bekiroğlu romanında bir yer değıştirme yaparak kusurlu sikkeyi olay örgüsünün, hikâyenin başına yerleştirir. Böylece “kusurlu sikke” sadece bir ödeme aracı olmaktan çıkarak önemli bir motif olur. Öyle ki “kusurlu sikke” artık yaşanacak bu uzun soluklu hikâyeyi başlatan nesne konumuna gelir. Onca sikke içerisinde sadece bu sikkenin kusurlu basılması ve kimsenin de bunu fark etmemiş ya da fark edip görmezden gelmiş olması o dönemki Roma’nın yönetim ve inanç sistemindeki eksiklik ve sıkıntılara yapılan bir gönderge işlevi de görür.

Aynı zamanda yazar “*erdemli bir köpeğı yedi kişiye eklesin diye*” ifadesi ile metinlerarası bağlantıya da bir gönderge yapmış olur. Darphanede kusurlu olarak basılan bu sikke yedi yol arkadaşı arasında bir bağ kurar. Çünkü yazar her bir yol arkadaşını ayrı ayrı tanıtır. Bu kusurlu sikke kimin eline geçtiyse sıradaki yol arkadaşının o olacağını okuyucuya hissettirir. Romanda “kusurlu Sikke” bu hikâyeyi başlatan ve karakterleri bir araya getiren bir araç bir sembol işlevi görür.

Bekiroğlu (2021) bu durumu romanında řu şekilde vermiştir:

*Azatlısının, yüz kere azat olsa da bin kere efendisi, başının dumanları arasında bile masanın üzerine onun haftalığını bırakmayı unutmadan arkasında heybetini bırakarak odasına çekildi. Azatlı köle de yerinden doğruldu, kollarını enfes bir işçilik eseri olan mermer korkuluklara dayadı. İmparator Diocletianus' un, gözünün üzerinde gözyaşı damlasına benzeyen bir vuruk iziyle, bir tepenin üzerinden Roma'nın gecesini kuş bakışı seyrettiğini bilmeden aynı geceyi seyretmeye başladı. (s.27).*

Kusurlu sikkenin yolculuğı Azatlı Köle Vitalis ile başlar. Vitalis dönemim Roma İmparatorluğunun kokuşmuşluğunu sürekli dile getiren ve her insanın özgür doğduğunu ifade ederek köleliğe karşı çıkan bir karakterdir: “Roma bu. Sefaleti bile rezil ihtişamının garantisiydi ve evet, Roma’nın ahlakını düştüğü yerden azatlı köle Vitalis değilse kim tutup kaldıracaktı” (Bekiroğlu, 2021, s. 28). Oldukça zeki bir karakter olan Vitalis aslında sahibi Senatör Zosimus tarafından özgürlüğüne kavuşturulmuştur fakat yine de Roma kuralları gereğı bir köledir. Esasen geleneksel *Yedi Uyurlar* anlatılarında karakterlerin

statülerinden bahsedilmez fakat Bekiroğlu romanında “kusurlu sikke” aracılığıyla karakterlerin statüleri ve hayat hikâyelerinden bahseder.

Olay örgüsü içinde elden ele, keseden keseye dolaşan kusurlu sikke sırası ile tüm yol arkadaşlarının eline geçer ve hikâyeye bu şekilde devam eder: “*Oysa İmparator Diocletianus, gözüünün ucunda gözyaşı damlasına benzeyen bir vuruk iziyle bir an için Efesli Linus’a bakmıştı da onun umurunda olmamıştı*” (Bekiroğlu, 2021, s. 52).

*Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında mağaradaki uzun uyku sonunda paranın geçmemesi söz konusudur. Aslında paranın geçmemesi paranın fiziksel olarak bir bozukluğu olduğuna değil ait olduğu zamanın artık var olmadığına göndergedir. Çünkü hem Kur’an-ı Kerim’de hem de Kitab-ı Mukaddes kaynaklı halk anlatılarında mağara arkadaşlarının uyandıkları zaman siyasi ve inançsal olarak birçok değişikliğin yaşandığına yer verilmektedir. Bekiroğlu da bu yönüyle bu kaynaklara sadık kalmıştır. Fakat Bekiroğlu daha romanın başında sikkeyi “kusurlu-vuruk” olarak nitelendirerek onun “geçmez” olacağına bir gönderge yapmıştır. Bu yönüyle romanın “kusurlu sikke”si, metinlerarası bir düzlemde *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının geleneksel anlatılardaki “gümüş para” ifadesiyle doğrudan örtüşen bir gönderge rolündedir.

Bekiroğlu (2021) konuya romanında şu şekilde yer vermiştir:

*Diğerlerininse - gece yarı aç yatmışlardı, kimsenin aklına açlığı gelmemişti - şimdi ilk düşünceleri bir şeyler yemekti.*

*‘Şehre gitsin içimizden biri,’ dedi yontucu*

*‘Ben giderim.’ dedi gezgin.*

*‘Olur, sen git,’ diye onayladı azatlı köle. ‘Sen hepimizden tecrübelisin. Etrafı kolaçan et ve eğer başarabilirsen biraz ekmek ve zeytin al. İncir ve üzüm de. Ama çok dikkatli ol.’*

*‘Ama para?’ dedi Kandilci.*

*‘Bende var,’ dedi barbar yüzbaşı.*

*Kuşağından çıkardığı sikkenin üzerinden İmparator Diocletianus başındaki ışın tacıyla ve tek gözüünün üzerinde gözyaşı damlası biçimindeki vuruk iziyle mağaranın çıkışına bakıyordu. (s. 396).*

Bekiroğlu bu bölümle Kur'an-ı Kerim'de geçen kıssaya neredeyse birebir sadık kalmıştır. Bu durum okuyucuyu doğrudan kutsal metne yönlendirmektedir. Kehf suresi 19. ayette yer verilen: “Şimdi siz birinizi şu gümüş paranızla kasabaya gönderin de baksın, hangi yiyecek daha temizse, ondan size azık getirsin; ama çok dikkatli davranın ve sakın yerinizi hiç kimseye belli etmesin” (Kur'an-ı Kerim, Kehf, 18/19) ifadesi romanda Barbar yüzbaşının kuşağından çıkardığı “kusurlu sikke” ile şehre gidilip yiyecek bir şeyler alınması kararı ile örtüşmektedir. Ayrıca Bekiroğlu'nun romanda yer verdiği yiyecekler; zeytin, incir, üzüm, ekmek, kutsal kabul edilen yiyeceklerdir. Bu durum Kehf suresi 19. ayette yer alan “hangi yiyecek daha temizse, ondan size azık getirsin” ifadesi ile de metinlerarası bir bağlantı kurulmuştur.

Gezgin Al-Mina kusurlu sikkeyi alarak şehre doğru ilerler fakat şehirdeki değişiklikler Al- Mina'yı tedirgin edecek ve zamanı sorgulatacak boyuttur.

Bekiroğlu (2021) bu sorgulamaya şu şekilde yer vermiştir:

*Sur dibinden yürüye yürüye, karahindibaların, sarısabırların dizboyu yabani otların arasından geçe geçe kapıya iyice yaklaştı gezgin, başını kaldırdı. Baktığı şeyi görmesi ile algılaması arasında birkaç saniye geçti ve ilk anda gözlerine inanamadı. Alınlıktaki madalyonun içinde kim bilir hangi taş ustasının keskisinden çıkma kocaman, görkemli bir haç bütün yollara amade kapıdan girip çıkanlar gibi şehri de gözlüyor, gözetiyordu. Ama daha dün bunun yerinde Roma'nın koruyucusu tanrıçası vardı. Şuradan bir göz atınca bile kapı arasındaki duvarlarda ve tonozlarda da aynı haçın değişik işlemelerini fark edince rüya mı görüyorum diye düşünecekti gezgin şayet Baraday'ın dumanı genzini bu kadar sahici yakmasa ve ter sırtından boncuk boncuk kaymasaydı. Uyanıktı gün gibi ama bu neydi? Akılla kavranıp mantıkla açıklanması mümkün olmayan, şuura sığmayan bir şeyi ayan beyan gören herkesin duyabileceği bir dehşetle "Yüce Tanrım, İsa Mesih,' diye mırıldandıysa da arkadan edeceği duayı kestiremedi. "Aklım sana emanet," diyebilirdi ve o akıldan birkaç ihtimal geçti.*

*En uygun ihtimal en uzak olanaydı aslında. Onlar uyurken Diocletianus ölmüş, dine özgürlük tanınmış olabilirdi yeniden. Mümkündü bu. Neticede bir gecede ölebilirdi insan. Fakat şehrin kapısının üzerine kondurulmuş kocaman haç bir yana, şu iki büyük kuleyi bir gecede inşa edecek mühendisler Roma'da bile bulunmazdı. (s. 397).*

Gezgin Al-Mina'nın şehirden ayrılırken gördüğü son şey Roma'nın Pagan inanışını sembolize eden tanrıça heykelidir. Fakat üç yüz dokuz yıllık uykudan sonra Roma'da gördüğü şey bir “haç”tır. Aslında Al-Mina henüz ne kadar uzun bir uykudan uyandığının farkında değildir fakat görmüş olduğu devasa “haç” Al-Mina'nın zamanı sorgulamaya başlamasına sebep olmuştur. Alt metin olarak belirlediğimiz Kur'an-ı Kerim'de bu durum doğrudan anlatılmaz ancak tefsirlerde ve Hristiyan anlatılarında bu duruma yer verilir. Bu bağlamda yazarın kullanmış olduğu “haç” sembolü de metinlerarası bir gönderge olarak yorumlanabilir. Çünkü bu sembol ile zaman aşımına - zaman değişimine vurgu yapılmıştır. Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere ciddi bir değişimden söz edilmektedir.

#### 4.2.3. Gizli alıntı (aşırma)

Bekiroğlu *Kehribar Geçidi* romanında gizli alıntı (aşırma) tekniğini yoğun bir şekilde kullanmıştır. Yazar, okuyucunun entelektüel birikimine güvenerek bu tekniği bilinçli bir biçimde tercih etmiştir. Bekiroğlu birebir Kur'an-ı Kerim'den alıntılar yapmamış olsa da (tırnak işareti ve italik ) bu mucizevi olayı (309 yıllık uyku) yapmış olduğu gizli alıntılar ile metne aktarılmıştır.

Özellikle karakterlerin mağarada ilk derin uykuya daldıkları bölümde yazar Kur'an-ı Kerim Kehf suresi 18. Ayetten: “Bir de onları mağarada görseydin uyanık sanırdın. Hâlbuki onlar uykudadırlar. Biz onları sağa sola döndürüyorduk. Köpekleri de girişte ön ayaklarını uzatmış yatıyordu. Eğer onları görseydin, içine korku düşer ve oradan kaçıp giderdin” (Kehf, 18/18) alıntılar yapmış fakat bunu tırnak içinde ya da italik bir şekilde vermemiş aksine gizli alıntı tekniği ile sunmuştur.

Bekiroğlu (2021) romanında konuya şu şekilde yer vermiştir:

*En son Kehribar uyudu. Aslında gece köpeğinin uyumaya niyeti yoktu. Yine de damağındaki siyah lekeyi göstere göstere, uzun uzun esnedi... Çobanın az yakınına oturuverdi. Bakışının geniş açısıyla mağaranın hem girişini hem yedi emanetini göz hapsine aldı. Hepsi uyuyordu. Kiminin yüzü mağaranın tavanına doğruydu, kiminin duvara. Kimi ayaklarını uzatmıştı, kimi daha az üşümek için tortop olup yatmış, bir papirüs yaprağı gibi kendi üzerine kıvrılmıştı. Kimi sağ yanının kimi sol yanının üzerine uzanmıştı. En sonuncular, sahip, o hiç uyumayan, yine gözünü kırpmayacağını sanmış, uykuya düpedüz oturur vaziyette yakalanmıştı. Yaratılışının ona emanet ettiği görevle, bu yedi kişiyi uyurlarken*

*de koruması gerektiğini bilmez değildi Kehribar. Fakat hepsinin üzerine çökmüş yorgunluğu, aynı uykusuzluğu, gözkapaklarında aynı ağırlığı o da hissetti. Biraz direndiyse de sağ yanının üzerine ılık mağara toprağına devrilirken derin bir iç geçirdi. Karanlık bir kuyuya yuvarlanmadan önce kulaklarını dikti son kez. Mağaranın duvarına doğru fakat gerçekte mağaranın içinde olmayan bir boşluğa baktı zamanın boşlukta uyuduğunu görmek için. Bütün vücudu rahatlamış, yayılmış, kollarını bitiştirerek mağaranın çıkışına doğru uzatmış, başını da bu yastığın üzerine bırakmıştı.(s.385,386).*

Görüldüğü üzere yukarıdaki alıntıda birebir aktarım yapılmamıştır; fakat köpeğin mağara girişine doğru uzanarak uyuması, bazılarının sağ bazılarının ise sol tarafı üzerine yatması ve çobanın oturarak uyuyakalması gibi detaylar, Kehf Suresi 18. ayetteki tasviri doğrudan çağrıştırmaktadır. Yazar, bu unsurları gizli alıntı tekniği aracılığıyla kurguya dâhil ederek okuyucuya aktarmıştır. Ayrıca yazarın Kehf Suresi 17. ayetten de esinlenerek benzer bir betimlemeye yer verdiği görülmektedir.

Kur'an-ı Kerim'de şu şekliyle yer almaktadır:

Sen baksaydın güneşin, doğduğu zaman mağaranın sağ tarafına yöneldiğini, batarken de mağaranın sol tarafından onlara dokunmadan geçtiğini görürdün. Onlar mağaranın geniş bir yerinde idiler. İşte bu, Allah'ın mucizelerindendir. Allah kimi doğru yola iletirse, o doğru yolu bulmuştur, kimi de saptırırsa artık ona doğru yolu gösterecek bir dost bulamazsın (Kehf, 18/17)

Bekiroğlu gizli alıntılara oldukça fazla yer vermiştir. Mağara arkadaşları üç yüz dokuz yıllık uykularından uyanınca bu kadar zaman nasıl uyuyabildiklerini sorgulamaya başlamışlardır. Karakterlerin uyandıklarında içine düştükleri bu şaşkınlık ve “ne kadar süre uyuduklarına” dair aralarında geçen diyaloglar, doğrudan kutsal metindeki (Kehf Suresi, 19. Ayet) sorgulama anına yapılan yapısal bir gizli alıntıdır. Yazar, bu dinsel referansı açıkça belirtmek ya da doğrudan aktarmak yerine, karakterlerin insani şüpheleri, şaşkınlıkları ve zaman algısını yitirışleri üzerinden kurgunun doğal akışına yedirmiştir. Böylece, karakterlerin uykunun süresini kendi aralarında tartışma biçimi, okuyucunun zihnindeki kadim *Ashâb-ı Kehf* (Yedi Uyurlar) kıssasıyla örtük ama son derece güçlü bir metinlerarası köprü kurarak gizli alıntı tekniğine örnek oluşturur.

Bekiroğlu (2021) bu sorgulamaya romanında şu şekilde yer vermiştir:

*Eğer doğruysa, 309 yıl boyunca nasıl uyumuşlar, nasıl hiç uyanmamışlardı? Hiç mi fırtına kopmamıştı dışarda, hiç mi? güneş dolmamıştı bu mağaranın ağzından içeri? Kulaklarına kilit mi vurulmuş, gözlerine perde mi çekilmişti ki en ufak seste kendini uykudan atan azatlı köle, asker uykusuna alışkın barbar yüzbaşı bile uyanmamıştı? Hiç mi ağrımamışta sırtları, omuzlar; nasıl olup da bedenlerinde yaralar açılmamıştı? Soğuk dondurmamış sıcak yakmamış mıydı onları? 309 yıl acıkmamış susamamışlar mıydı? Nasıl ölmemiş nasıl sağ kalmışlardı? (s.415).*

Kehf Suresi'nin 17. ayetinde, güneşin mağara arkadaşlarına dokunmadan doğup battığı ve onların mağaranın geniş, korunaklı bir alanında uyudukları ifade edilmektedir. Romanda ise karakterler; güneşin hiç mi mağaraya doğmadığını, bedenlerinde neden hiç ağrı hissetmediklerini ya da soğuk ve sıcaktan nasıl etkilenmediklerini sorgulayarak yaşadıkları bu olağanüstü olayı anlamlandırmaya çalışmaktadırlar. Yazar, bu iki metin arasındaki bağlantıyı doğrudan aktarmak yerine, kaynak metindeki mucizevi unsurları karakterlerin içsel sorgulamalarına başarılı bir şekilde yedirerek kurmuştur.

Yazar üç yüz dokuz yıllık uykuyu da Kehf suresinden alıntılamaştır. Kur'an-ı Kerim Kehf suresinde Yedi Uyurların isimlerinden hiç bahsedilmemekle birlikte kaç kişi oldukları da net bir şekilde belirtilmemiştir. Fakat uyudukları süre Kehf suresi 25. ayette net bir şekilde belirtilmiştir: “*Onlar mağaralarında üç yüz yıl kaldılar ve dokuz yıl da ilave ettiler*” (Kur'an-ı Kerim, Kehf, 18/25).

Bekiroğlu (2021) romanın birçok yerinde gizli alıntı yaparak üç yüz dokuz yıllık uyku süresini vurgulamıştır:

*[...]Bu yedi kişi, bir de köpekleri, tastamam 309 yıl uyumuşlardı[...]*

*Kilise arşivcisi Sebastian'sa, 309 yıl öncesinin ham keteni içinde ve bu yakıcı ağustos sıcaklığında bile çeneleri birbirine çarpan şu adama bakıyordu ne yapması gerektiğini kestiremeden ve o da iki kelimeyi bir araya getiremeden. İlk anda elini onun omuzuna dostça bıraktıysa da heybesindeki toprak kâseyle çeşmeden su getirmeyi neden sonra akıl etti. 309 yıl uyuyup uyandığını anlayan biri mi, yoksa 309 yıl uyuyup uyanan biriyle karşılaşan diğeri mi daha fazla şaşırır? O an bunu ikisi de düşünemedi...*

*Biz kardeşlerim, anladığım kadarıyla 309 yıl uyumuşuz. (s.407-414).*

Benzer bir gizli alıntılamanın Kehf suresi 19. Ayetten: “Biz, birbirlerine sorsunlar diye onları uyandırdık. İçlerinden biri şöyle dedi: “(Mağarada) ne kadar kaldınız?” Kimi,

“Bir gün ya da daha az kaldık!” derken, kimi de şöyle dediler: “Ne kadar kaldığınızı, Rabbiniz daha iyi bilir” (Kur’an-ı Kerim, Kehf, 18/ 25) yapıldığı, mağara arkadaşları uyanmaya başladıktan sonraki ne kadar uyuduklarına dair yaptıkları söylemlerden çıkarılabilir; gezgin Al-Mina uyandığında sırtı ve boynunun ağrıdığını fark eder ve güneşin konumuna bakarak ne kadar çok uyuduğunu anlamaya çalışır; “Oysa sorsalar gezgin, bir iki saat uyuduk ya derdi ya demezdi” (Bekiroğlu, 2021, s. 392). Al-Mina sonra arkadaşlarını uyandırır en son çoban uyanır: “Kollarını sırtında birleştirdi, ensesine doğru çekti ve mağaranın ağzından içeri dolan geniş aydınlığa bakınca anladı; gecenin karanlığında sızmıştı şuracıkta ve demek tam bir gece deliksiz uyumuştur” (Bekiroğlu, 2021, s. 394).

Mağara arkadaşlarının hepsi uyanınca yiyecek alması için aralarından birini şehre gönderme kararı alırlar: “‘Şehre gitsin içimizden biri,’ dedi yontucu. ‘Ben giderim,’ dedi gezgin. ‘Olur, sen git,’ diye onayladı azatlı köle. ‘Sen hepimizden tecrübelisin. Etrafı kolaçan et ve eğer başarabilirsen biraz ekmek ve zeytin al. İncir ve Üzüm de. Ama çok dikkatli ol.’” (Bekiroğlu, 2021, s. 396). Bu durum da yine Kehf suresi 25 ve 26. ayetlerde belirtilen ifadelerle uyusmaktadır. Bu kapsamda yazarın bu bölümde de yine benzer bir gizli alıntılamaı kullandığı söylenebilir.

Kur’an-ı Kerim’de şu şekilde yer almaktadır:

Şimdi siz birinizi şu gümüş paranızla kasabaya gönderin de baksın, hangi yiyecek daha temizse, ondan size azık getirsin; ama çok dikkatli davransın ve sakın yerinizi hiç kimseye belli etmesin! Çünkü kasaba halkı sizi ele geçirirse, ya taşıyarak öldürürler ya da sizi kendi dinlerine döndürürler ki, o takdirde siz asla kurtuluşa eremezsiniz. (Kehf, 18/ 25-26).

Kur’an-ı Kerim’de mağara dostlarının sayılarına ve isimlerine yer verilmez. Çünkü önemli olan sayı ya da isimler değil bu gençlerin imanları için verdikleri mücadele ve mucizevi uykularıdır. Kur’an-ı Kerim’de uyudukları sürenin net bir şekilde verilmesi “Onlar mağaralarında üç yüz yıl kaldılar ve dokuz yıl da ilave ettiler” (Kur’an-ı Kerim, Kehf, 18/25) asıl dikkate alınması gereken şeyin iman ve mucize olduğunun göstergesidir. Bekiroğlu da romanındaki karakterlerin isimleri üzerinde çok durmamış onlara “Yontucu, Uykusuz Çoban, Gezgin, Köle, Barbar Yüzbaşı” gibi sıfatlar vermiş ve çoğunlukla bu sıfatları isimleri yerine kullanmıştır. Bu bağlamda romandaki en önemli gizli alıntı yazarın isimler yerine evrensel sıfatlara yer vermesidir. Aslında yazar yapmış olduğu bu

gizli alıntılama ile hem her çağda zulme uğrayan insanları sembolize etmiş hem de Kur'an-ı Kerim'deki "isimsizleştirme" durumunu edebi bir dille yeniden ortaya koymuştur.

Bir diğer gizli alıntı "Kehribar" imgesidir. Kehribar, mağara dostlarını bir araya getiren köpeğin ismidir. Öncelikle "kehribar"ı gerçek anlamıyla ele almak yazarın yapmış olduğu gizli alıntıyı net bir şekilde görmemize yardımcı olacaktır. Kehribar içerisine düşen bir canlıyı milyonlarca yıl hiç bozulmadan saklayabilen organik bir taştır.

Bekiroğlu (2021) köpeği tasvir ederken kehribar taşına benzerliğini de okuyucuya şu şekilde sezdirir:

*İki kocaman kulağı, değirmen taşı kadar büyük bir başı; siyah ıslak, kocaman bir burnu vardı. Vücudu sert, kısa, sık tüylerle kaplıydı ve bu tüyler kehribar rengiydi, yüzü ve kulakları esmerden yana. Bacakları güçlü, kuyruğu büyük ve gür, pençeleri kavi sırtı sağlam, beli çevik, cüsseli bir köpekti bu. Alnının yabanıl güzelliğinde onu, dünyanın kilit taşı takıldığı anda ağaçların dağların ve ırmakların tanıklığına bağlayan ortak bir çizgi apaçıktı, ilk adımlarını sanki dünya yaratıldığı gün atmıştı. Açık renk kirpiklerini kış güneşi süpürüyor, aynı güneş kestane rengi berrak gözlerinin içini aydınlatıyordu ve bütün ciddiyetine rağmen dostane ve içli bir bakış o gözlerin içine onunla karşılaşsan çobanın bir önsöz gibi okuması için kondurulmuştu*

[...]

*'Şimdi,' dedi çoban Fazelis. 'Sana bir isim vermeli. Senin adın Kehribar olsun. Hiç bu renkte bir köpek görmemiştin ve böyle bir kolye'*

*Kehribar'ın boynunda beyaz bir tüy çemberi ve onun da ucundaki hilal biçimli beyaz madalyon onu bütün köpeklerden ayırsın diye hilkat tarafından bir gerdanlık olarak geçirilmişti. Ta ki derleyip toplayıp yola çıkaracakları gecenin karanlığı içinde bile onu gözden kaybetmesin, bu ışıltıdan tanısın. (s.121,123).*

Kur'an-ı Kerim Kehf suresinde de bir köpekten net bir şekilde bahsedilir fakat köpeğin ismine yer verilmez. Yapılan tefsirlerde köpek "Kıtmir" ismi ile anılmaktadır. Bekiroğlu romanında kutsal metinlere sadık kalmış sadece net verilmeyen ayrıntılar üzerinde değişiklikler yapmıştır. Yazar "Kıtmir" ismi yerine derin anlam katmanları sebebiyle "Kehribar" ismini tercih etmiştir.

Kehribar taşı, içine düşen her şeyi milyonlarca yıl bozulmadan korur, bu bağlamda “Kehribar” imgesi ile mağara dostlarının üç yüz dokuz yıl uyuyup tekrar aynı şekilde değişikliğe uğramadan uyanması gizli alıntıdır. Çoban Fazelis ’in köpeği Kehribar da mağara arkadaşlarını korur ve onlara yol gösterir.

Bekiroğlu (2021) bu duruma romanında şöyle yer verir:

*Gözleri yoktu gölgenin gerçi ama sahibi kulaklarını kırıştırtıyordu hafifçe ve kuyruğunu sallıyordu sakın sakın. Bir süre birbirine karışan bu gölgeleri seyretti kandilci [...] Sonra başını geri çevirdi ve kendisinden önce azatlı kölenin, gezginin, yontucunun karşılaştığı şeyle karşılaştı; merakla yüzüne dikilmiş kestane rengi, içli bir çift göz, dostane bir bakış. O zaman Kehribar’ı tanıdı. Köpek köpeğe benzer ama bu başkaydı ve dağlarda karşılaştıkları ilk gün olduğu gibi bugün de kibardı. Sükûnetinin içinde bir görevi tamamlamak için gelmişti galiba çünkü önüne düşmek için sessizce emanetinin kalkmasını bekliyordu. Süleyman değildi, anlamazdı hayvanların dilinden kandilci ama bu açık açık ‘ Haydi, ’ diyordu. Peki! (s.318-319).*

Yazar, romanında “mucize” kelimesini doğrudan kullanmak yerine köpeğe “Kehribar” ismini verip onu bu dünyadan değilmiş gibi tasvir ederek örtük bir referans alanı yaratmıştır. Bu yaklaşım, okuyucuda gençlerin sıradan bir mağarada değil de bir kehribarın içinde yüzyıllarca bozulmadan korunmuş olduğu düşüncesini uyandırmaktadır. Kurulan bu özgün bağ, Kehf Suresi’nde de belirtilen “zamanın durdurulması” mucizesini, kehribar taşının doğadaki koruyucu ve zamanı dondurucu niteliğiyle okuyucuya hissettirmektedir. Böylece yazarın estetik dokunuşuyla mağara, okuyucunun zihninde adeta kocaman bir kehribar taşına dönüşerek dinsel mucizenin kurgusal bir metafora dönüştüğü başarılı bir gizli alıntı örneği sunmaktadır.

Yazar Kehribar’ı betimlerken “ilk adımlarını sanki dünya yaratıldığı gün atmıştı” ifadesini kullanır. Bu kullanım da bir nevi Kehf suresinde anlatılan mucizevi/ilahi uykuyu betimleyen gizli bir alıntıdır. Yine yazar “dünyanın kilit taşı” benzetmesi ile Kehribar’ın sıradan bir köpek olmadığını İlahi bir koruyuculuk vazifesini üstlendiğini vurgular. Kehf suresi 18. ayette köpeğin mağaranın kapısındaki bekleyişinin tasviri hem köpeğin koruyuculuk görevini üstlendiğini sembolize eder hem de diğer gençler gibi saf ve temiz olduğunu vurgular. Yazar yine bu tasviri “Kehribar” ismi ile pekiştirmiştir.

Romanda Kehribar zulümden kaçan tüm yol arkadaşlarını karanlıkta tek tek bulup bir araya getirir. Onları hem korur hem de onlara yol gösterir ve üç yüz dokuz yıl sürecek uykularını geçirecekleri mağaraya getirir. Yazar köpeğin üstlendiği bu kutsal görevi *“Kehribar’ın boynunda beyaz bir tüy çemberi ve onun da ucundaki hilal biçimli beyaz madalyon onu bütün köpeklerden ayırsın diye hilkat tarafından bir gerdanlık olarak geçirilmişti”* ifadesi ile okuyucuya sezdirir. Romanda ve kıssada öne çıkan bir diğer imge ise “sadakattir”. Köpeğin dostane ve içli bakışı “sadakât” imgesi olarak kullanılan gizli alıntıdır. Bu gizli alıntı ile yazar *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının manevi boyutuna gönderme yapmıştır.

Bir diğer gizli alıntı da ışık ve mağara motifleri üzerinden yapılmıştır. Kur’an-ı Kerim Kehf suresi 17. ve 18. ayetlerde güneşin mağaraya giriş açısından ve mağara arkadaşlarına zarar vermediğinden bahsedilmiştir:

Sen baksaydın güneşin, doğduğu zaman mağaranın sağ tarafına yöneldiğini, batarken de mağaranın sol tarafından onlara dokunmadan geçtiğini görürdün. Onlar mağaranın geniş bir yerinde idiler. İşte bu, Allah’ın mucizelerindendir. Allah kimi doğru yola iletirse, o doğru yolu bulmuştur, kimi de saptırırsa artık ona doğru yolu gösterecek bir dost bulamazsın.

Bir de onları mağarada görseydin uyanık sanırdın. Hâlbuki onlar uykudadırlar. Biz onları sağa sola döndürüyorduk. Köpekleri de girişte ön ayaklarını uzatmış yatıyordu. Eğer onları görseydin, içine korku düşer ve oradan kaçıp giderdin! (Kur’an-ı Kerim, Kehf, 18/17,18).

Bu ayetlerden de görüldüğü üzere mağarada uyuyan gençlerin ilahi bir güç tarafından korunduğuna değinilmektedir. Bekiroğlu Kur’an-ı Kerim’de tasvir edilen bu mağara görselini gizli alıntılar yaparak okuyucuya iletir.

Bekiroğlu (2021) bu kutsal tasviri ışık ve gölge imgeleriyle şu şekilde verir:

*Uyku üzerlerine o sırada çöktü. Öyle böyle değil, bambaşka bir uyku. Maddesi olan, bir duman gibi kıvrılarak duvarları yalayan, havada çemberler çizerek hepsinin genzinden ciğerine, burnundan ruhuna sızan ışıkl bir toz bulutu mağaranın ağzından içeri dolmuşu. Kıvrımlarını, filizlerini, kanatlarını, kuyruklarını, helezonlarını, dalgalarını sakince yayarak serpti zerrelerini. Tath bir ağırlık her birinin saçlarının arasından geçti, sırtları boyunca ilerledi, eklemlerine sindi. Göz kapakları gibi vücutları da ağırlaşmış, karanlık bir*

*kuyunun suyuna batmışlardı. Tek ellerini tartmak mümkün olsa mermer bir sütun ağırlığınca tutardı. Az sonra vücutları sanki eriyip mağara toprağına akmaya başladı. Ruh bedenden çıkmış, mermer ağırlığı kaybolmuş, geriye sakın, tatlı bir boşluk kalmıştı. Her biri derin, engin ve sakın bir gölgeliğin içinde yüzüyordu şimdi... Kutsi bir el düşüncelerinin üzerinden geçmişti. Düşünce gibi duygu da törpülendi, munisleşti, sonunda yok oldu. Her şeyi bilmeyi sağlayan zemberek kopunca zihin durdu. Bilinçle düşünebildikleri son şey eğer düşünebildilerse bir an sonra bu bilincin de kalmayacağı oldu. Huzurlu bir sonsuzlukta ne endişe ne korku, ne kaçma ne korunma arzusu. Ruh bedeni terk etmiş, beden bir ruha dönüşmüştü şimdi... Taşından kopmuş gölgeler, gölgesiz taşlar gibiydi. Mağaraya böyle bir ışık, yaratıldığı günden bu yana ilk defa doluyordu. (s. 383).*

Yazar kıssanın mucizelerini doğaüstü bir olay olarak değil gizli alıntılarla okuyucuya sunmaktadır. Kehf suresinde belirtildiğı gibi üç yüz dokuz yıllık uyku süresince mağaraya sığınan gençler hiçbir doğa olayından olumsuz etkilenmemiştir. “mağaranın geniş bir yerinde idiler” ifadesi ile aslında mağara dostlarının çok rahat olduğu vurgulanmıştır. Yazar da bu durumu estetik bir dille ele almış ve mağaradaki üç yüz dokuz yıllık uykunun uyuyanlar için rahatsızlık oluşturmadığını kullanmış olduğu betimlemelerle ifade etmiştir.

Bekiroğlu, kurguyu şekillendirirken metinlerarası ilişkilerden son derece zengin bir biçimde yararlanmıştır. Yazar, bazı bölümlerde kaynak metinlerden yaptığı alıntıları italik yazı tipi veya tırnak işareti gibi belirgin biçimsel öğelerle doğrudan okuyucuya sunarak açık bir referans yolu izlemiştir. Ancak bununla yetinmeyerek, pek çok yerde de alıntıları bu tür belirgin işaretlerin arkasına gizlemek yerine; olay örgüsünün, karakterlerin zihinsel dünyasının ve anlatının genel atmosferinin içine yedirmiştir. Böylece gizli alıntı tekniğı, romanda sadece yapısal bir öge olarak kalmamış, eserin edebi derinliğini artıran estetik bir yönetime dönüşmüştür. Yazarın tercih ettiğı bu örtük anlatım tarzı, okuyucunun entelektüel birikimini ve dikkatini aktif tutarak kaynak metin ile roman arasında zihinsel bir köprü kurulmasını sağlar. Sonuç olarak bu yöntem, kutsal ve kadim anlatıların özünü, doğrudan aktarımın sınırlarını aşarak kurgusal bir gerçekliğin içinde yeniden üreten bir edebi strateji olarak öne çıkmaktadır.

#### 4.2.4. Anıştırma (Allusion)

Bekiroğlu romanında kapalı ortak birliktelik ilişkilerinden biri olan anıştırma tekniğini de kullanmıştır. Yazar bu tekniği kullanırken okuyucunun belleğindeki dinî ve tarihî bilgileri harekete geçirmektedir. İlk olarak “mağara” anıştırmasını ele alacağız. Bilindiği üzere “mağara” evrensel bir arketiptir. Bekiroğlu “mağara” imgesini kullanarak hem Platon’un mağara alegorisine hem de Kehf suresindeki sığınak kavramına anıştırmalar yapar. “Mağara” arketipi hem anne rahmini hem de mezarı sembolize eder yani hem ölümü hem de doğumu. Bu bağlamda mağaradaki üç yüz dokuz yıllık uyku “ölüp yeniden dirilme” temasına yapılan bir anıştırma olarak değerlendirilebilir. Aslında romanın ismi de (Kehribar Geçidi) başlı başına bir anıştırma örneğidir. Romanda mağara aynı zamanda başka bir âleme geçiş kapısı olarak da gösterilmektedir: *“Yıllardır oradan oraya gezip duruyorum. Bunca tecrübenin bana öğrettiği bir şey var ki bir mağarada ya ölünür ya doğulur. Kim mağaraya girip de dışarı aynı kişi olarak çıkmış ki? Tanrı yardımcımız olsun. Hele biraz uzanalım, biraz uyuyalım”* (Bekiroğlu, 2021, s. 379). Gezgin Al-Mina’nın bu sözleri aslında “mağara” anıştırmasına oldukça uygun bir örnektir.

Roma İmparatoru Diocletianus’un zulmünden kaçış bir nevi “Hicret” etmeye yapılan bir anıştırmadır. Kutsal kitaplarda peygamberlerin ve inançlı insanların dinlerini korumak için hicret ettiği kıssalar oldukça fazladır. Hz. İbrahim’in, Hz. Musa’nın, Hz. Muhammed’in hicretlerini örnek olarak verebiliriz: “[...] İbrahim dedi ki: ‘Ben Rabbime hicret ediyorum. Şüphesiz O, mutlak güç sahibidir, hüküm ve hikmet sahibidir’” (Kur’an-ı Kerim, Ankebut, 25/ 26). Hz. Musa’nın hicreti ise Kasas suresinde şu şekliyle geçmektedir: “Mısır’dan korku içinde ayrılırken: ‘Rabbim! Beni zalimler topluluğundan kurtar!’ diyerek Medyen’e yönelmiştir” (Kur’an-ı Kerim, Kasas, 28/21). Yine Hz. Muhammed (s.a.v) ve Hz. Ebubekir Mekkeli müşriklerin zulmünden kaçarken Medine’ye hicret etmiş ve Kur’an-ı Kerim’de şu ayet ile bildirilmiştir: “Hani onlar mağaradaydılar; arkadaşına 'Üzülme, çünkü Allah bizimle beraberdir' diyordu.” (Kur’an-ı Kerim, Tevbe, 9/40).

Bu bağlamda bu gençler de zulümden kaçmak ve inançlarını korumak için arkalarında her şeyi bırakıp hicret etmişlerdir. Hicret her zaman çok uzağa yapılmak zorunda değildir. Bu gençlerin hicreti evlerinden mağaraya doğru olmuştur denilebilir.

Bu durum zulümden hicret olarak nitelendirilebilir. *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasındaki kaçışın da aslında bir hicret olduğu söylenebilir. Esasen Kehf suresi 16. ayette de bu kaçıştan bahsedilmiştir: “(İçlerinden biri şöyle dedi): ‘Mademki siz, onlardan ve onların, Allah’tan başka taptıklarından uzaklaşmayı tercih ettiniz, mağaraya çekilin ki Rabbiniz size rahmetinden genişlik versin ve işinizi kolaylaştırsın!’” (Kur’an-ı Kerim, Kehf, 18/16).

Bekiroğlu ortak birliktelik ilişkileri kapsamında yer alan: Alıntı, gönderge, gizli alıntı ve anıştırma tekniklerinin tamamını romanında kullanmıştır.

#### 4.2.5. Öykünme (Pastiş)

Bekiroğlu, romanında postmodern anlatım yöntemlerini geleneksel kıssalarla harmanlamıştır. *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını metinlerarası bağlamda incelediğimiz *Kehribar Geçidi* romanını okurken, bu kıssalarda kullanılan kutsal dili derinden hissetmekteyiz. Bu sebeple yazarın romanda kullanmış olduğu pastiş tekniği oldukça belirgindir. Özellikle romandaki yedi mağara arkadaşının üç yüz dokuz yıllık uykularından uyandıkları zaman aralarında geçen diyalog Kehf suresi 19. Ayette uyanan gençlerin birbirlerine sordukları sorularla benzerlik göstermektedir. Yukarıdaki bölümlerde uyanma sahnesinden ve sordukları sorulardan alıntılar yapıldığı için tekrar alıntılama yapılmayacaktır. Yazar uyanma sahnesinde kullandığı cümlelere modern bir roman formatında yer vermiş fakat Kehf suresindeki ayetlerin özlü yapısını koruyarak pastiş yapmıştır. Ayrıca Kehf Suresi 17. ayette yer alan güneşin doğuşu ve batışı ile ilgili bölümleri yazar, romanda modern bir dille yeniden ifade etmiş ve ayetteki sahneyi okuyucuya farklı tasvirlerle sunmuştur. Ancak romandaki bu sahneler okunurken, söz konusu tabiat olaylarını gerçekleştiren “ilahi güç” okuyucu tarafından derinden hissedilmektedir.

Bekiroğlu’nun (2021) kullanmış olduğu üsluptan yola çıkarak bu bölümde de pastiş yapıldığı söylenebilir:

[... ] *Ama iştah yok olmuştı ve hepsi merakla doluydu. Eğer doğruysa, 309 yıl boyunca nasıl uyumuşlar, nasıl hiç uyanmamışlardı? Hiç mi fırtına kopmamıştı dışarıda, hiç mi güneş dolmamıştı bu mağaranın ağzından içeri? Kulaklarına kilit mi vurulmuş, gözlerine perde mi çekilmişti ki en ufak seste kendini uykudan atan azatlı köle, asker uykusuna alışkın barbar yüzbaşı bile uyanmamıştı? Hiç mi*

*ağrımamıştı sırtları, omuzları; nasıl olup da bedenlerinde yaralar açılmamıştı? Soğuk dondurmamış sıcak yakmamış mıydı onlar? 309 yıl acıkmamış susamamışlar mıydı? Nasıl ölmemiş nasıl sağ kalmışlardı? (s.415).*

Bu bölüm pastiş tekniği için verilebilecek güçlü örnekler içermektedir. Kehf suresinde yer alan : “Bunun üzerine biz de kulaklarını tıkayarak mağarada onları yıllarca uyuttuk” (Kur’an-ı Kerim, Kehf, 18/11) ayetine “[...]Kulaklarına kilit mi vurulmuş, gözlerine perde mi çekilmişti[...]” ifadesi ile pastiş yapılmıştır. Yine yazar “*Hiç mi fırtına kopmamıştı dışarıda, hiç mi güneş dolmamıştı bu mağaranın ağzından içeri*” ifadesi ile “Sen baksaydın güneşin, doğduğu zaman mağaranın sağ tarafına yöneldiğini, batarken de mağaranın sol tarafından onlara dokunmadan geçtiğini görürdün[...]” (Kur’an-ı Kerim, Kehf, 18:17) ayetine pastiş yapmıştır.

Bu bölümde Kehf suresi 18. ayete de bilgi düzeyinde bir pastiş yapıldığı söylenebilir: “*Hiç mi ağrımamıştı sırtları, omuzları; nasıl olup da bedenlerinde yaralar açılmamıştı?*” ifadesi ile yazar karakterlerin üç yüz dokuz yıllık uykuya rağmen bedenlerine bir zarar gelmediğini vurgulamıştır. Kehf suresi 18. ayette bu duruma şöyle yer verilir: “Biz onları sağa sola döndürüyorduk” (Kur’an-ı Kerim, Kehf, 18/ 18). Ayet ve romanda kullanılan ifade benzerlikleri dikkate alındığında yazarın özellikle diyaloglar kullanarak karakterlerin ağzından *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasına pastiş tekniği ile gönderme yaptığı ifade edilebilir.

Yazar birçok bölümde yedi mağara arkadaşının Tanrı’ya yakarış ve dualarına yer vermiştir. Bu dua ve yakarış bölümleri Kehf suresinde yer alan gençlerin dua ve yakarışları ile benzerlik göstermektedir: “*Üzümlü, ekmeği, inciri, zeytini, denizlerde ve ırmaklarda balığı yaratana hamdolsun*” (Bekiroğlu, 2021, s. 415). Kehf suresi 10. ayete bu ifadelere benzerlik gösteren bir ayete yer verilmektedir: “Hani bir zamanlar o genç yiğitler mağaraya sığınmışlar ve “Ey Rabbimiz! Bize katından bir rahmet ver ve bize şu işimizden bir çıkış yolu hazırla!” demişlerdi” (Kur’an-ı Kerim, Kehf, 18/ 10). Yazarın dua ve yakarış bölümleri Kehf suresini anımsatan bir üslupla yazılmıştır. Bu kutsal üslup da pastiş olarak yorumlanabilir.

Yazar sayılar üzerinden de pastiş tekniğini kullanmıştır. Kehf suresinde yer alan “Onlar mağaralarında üç yüz yıl kaldılar ve dokuz yıl da ilave ettiler”(Kur’an-ı Kerim, Kehf, 18/25) ayeti uyku süresi hakkında net bir bilgi vermektedir. Bu sayı romanda da

vurgulanmıştır. Romanda yer alan: “Eğer doğruysa, 309 yıl boyunca nasıl uyumuşlar[...]” vb. ifadeler Kehf suresi’nden alınmış pastiş örnekleridir şeklinde yorumlanabilir.

Sonuç olarak Bekiroğlu, *Kehribar Geçidi*’nde dinsel metinlerin dilini, anlatı yapısını ve sayısal sembollerini modern romanın olanaklarıyla yeniden üreterek pastiş tekniğinin nitelikli bir örneğini sunmuştur. Yazar, kutsal metindeki tasvirleri, mucizeleri ve “309 yıl” gibi net zamansal verileri doğrudan taklit etmek yerine, bu unsurları kurgusal karakterlerin şüpheleri, mantıksal sorgulamaları ve zihinsel dünyaları üzerinden esere dâhil etmiştir. Bu doğrultuda *Kehribar Geçidi* romanı, kaynak metnin kutsal atmosferini ve özünü korurken, onu postmodern anlatı yöntemleriyle harmanlayan ve iki farklı metin katmanını ortak bir estetik paydada birleştiren başarılı bir pastiş uygulaması olarak tanımlanabilir.

#### 4.2.6. Palimpsest

Bir önceki bölümlerde ayrıntılı olarak ele alınan bu kavram aslında katmanlı bir yazım şekli ve sürecidir. Parşömenin pahalı olduğu dönemlerde parşömenin üzerindeki eski yazılar çeşitli yöntemlerle silinip üzerine yeni yazılar yazılırdı fakat silinen eski yazıların izi parşömenlerin üzerinde varlığını devam ettirirdi. Postmodern edebiyatta bu terim aslında bir benzetme olarak kullanılmış ve metin üzerine metin inşa etme mimarisi olarak nitelendirilmiştir. Bekiroğlu da romanını doğrudan *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası ve kutsal metinler üzerine kurgulamıştır. Okuyucu *Kehribar Geçidi* romanını okurken *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını romanın alt katmanlarında sürekli hisseder. Bu sebeple bu romanda *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası ana parşömen gibi düşünülp kabul edilebilir. Bilindiği ve bahsi sıklıkla çalışmamızda geçirildiği üzere Kur’an-ı Kerim’de yer alan Kehf suresinde *Yedi Uyurlar* anlatısı oldukça kısa bir özet şeklinde yer alır; isimler, o dönemin mimarisi, siyasi durumu, inançları, ticari kaynakları, dönemin maddi durumu, mağara dostlarının hayat hikâyeleri ve psikolojik durumları hakkında bilgi verilmez. Mağarada kaç kişinin kaldığı dahi net olarak ifade edilmemektedir. Bekiroğlu ise romanında Kur’an-ı Kerim ve kutsal anlatılarda yer alan bu boşlukları kendi kurgusu ve üslubu ile doldurur. Fakat okuyucu her daim bu yeni kurgunun altındaki kutsal anlatıyı fark eder. Özellikle mağaradaki ilk uyku ve uyanma

söylemleri ve tasvirleri *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası ile nerdeyse birebir örtüşmektedir.

Her ne kadar *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında köpeğin ismine yer verilmemiş olsa da kutsal anlatılarda “Kıtmir” olarak adlandırılan köpek romanda “Kehribar” olarak isimlendirilmiştir. Fakat yazar romandaki köpeğin tasvirini *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasındaki köpek tasviri ile oldukça benzer kullanmıştır. Özellikle mağaranın girişindeki uzanma şekli ve sadık bir dost olma özelliği kıssadaki ile nereyse birebir örtüşmektedir. Aslında yazar “Kehribar” ismi ile palimpsest romana da gönderme yapmıştır denilebilir. Çünkü nasıl bir parşömen yıllar önce yazılıp silinen metinleri saklıyorsa kehribarda geçmiş kalıntıları günümüze kadar yüzyıllarca saklama özelliğine sahip doğal bir taştır. Yine romanda yer alan köpek motifi de üç yüz dokuz yıllık bir sırrı içinde koruyan ve saklayan bir varlık olarak betimlenmektedir.

Çalışmanın önceki bölümlerinde bu bağlamdaki alıntılara oldukça fazla yer verildiği için bu başlık altında alıntılara tekrar yer verilmeyecektir.

#### **4.2.7. Kolaj-Brikolaj**

Kehribar Geçidi romanında kolaj tekniği roman kurgusunun bir parçası olarak kullanılmıştır. Roma imparatorluğu dönemine ait tarihi kayıtlar, mektuplar, tarihçilerin notları, önemli filozofların eserlerinden alıntılar, şiirler ve kutsal metinler (Kitab-ı Mukaddes) roman kurgusuna yerleştirilmiştir. Bu yönüyle Kehribar Geçidi romanında farklı türlerin bir araya getirildiği görülmektedir. Özellikle Kitab-ı Mukaddes’ten yapılan alıntılar kolaj tekniğine örnek olarak gösterilebilir: “Rabbin adına şükürler olsun” (Kutsal Kitap, 2002, s. 761). Romanın birçok yerinde İncil’den alıntılar yapılmıştır: “Ya Rab! İçimden bir ses duydum: “‘Yüzümü ara!’ dedin, işte yüzünü arıyorum”(Mezmurlar, 27:8) (Kutsal Kitap, 2002, s. 693). Bu örnekler çoğaltılabilir. Fakat romanda alt metnimiz (Kur’an-ı Kerim) bağlamında kolaj örneği yer almamaktadır. Romanda yazar metinlerarasılık bağlamında kolaj tekniğinin yerine birikolaj tekniğine yer vermiştir. Brikolajda yazar yoktan bir malzeme üretmez.

Levi Straus (1961) *La Pensée sauvage (Yaban Düşünce)* kitabında Brikolaj terimini şöyle açıklamıştır:

*Tamirci, çok sayıda farklı görevi yerine getirebilir; ancak mühendisin aksine, bu görevlerin her birini projesinin ölçeğine göre tasarlanmış ve temin edilmiş ham*

*madde ve aletlerin elde edilmesine tabi kalmaz: onun alet evreni kapalıdır ve oyununun kuralı her zaman "elde ne varsa" ile yetinmektir; yani, herhangi bir anda sonlu ve heterojen olan bir alet ve malzeme kümesiyle yetinmektir, çünkü kümenin bileşimi farklıdır[...]* (s.27).

Levi Straus’a göre becerikli tamirci elindeki mevcut parçaları yeniden kullanarak üretir. Kehribar Geçidi romanında da Bekiroğlu kullanacağı malzemeleri kutsal metinler, mitler, efsaneler, tarihi bilgiler vb. kaynaklardan almıştır. Bu malzemeleri kolajda olduğu gibi birebir alıntılanamaz, değiştirilerek kullanır. Kehribar Geçidi romanında yazar *Yedi Uyurlar* anlatısını Kur’an-ı Kerim, Hristiyan anlatıları, Roma tarihi, halk anlatıları gibi hazır malzemeleri kullanarak yeniden inşa etmiştir. Bunları birebir kullanmamış kendi edebi süzgecinden geçirerek kullanmıştır.

#### **4.2.8. Yeniden Yazma**

Nazan Bekiroğlu *Kehribar Geçidi* romanında yeniden yazım tekniğini kullanmıştır. Bir önceki bölümlerde ayrıntılı olarak ele aldığımız yeniden yazım tekniğinde klasik bir metnin, mitolojik, tarihi ya da dinî anlatıların çağdaş bir yazar tarafından yeniden kurgulanması söz konusudur. Yazar bu yeniden kurgulamayı yaparken kendi döneminin özelliklerini romanına dâhil eder. Çalışmamız kapsamında alt metin olarak ele aldığımız Kur’an-ı Kerim’de yer alan *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının yeniden yazımına *Kehribar Geçidi* romanında rastlanmaktadır. Yazar İslam ve Hristiyan geleneğinde ve farklı kültürlerde önemli bir yere sahip olan bu kıssayı yeniden üretmiştir.

Bilindiği üzere *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası Kur’an-ı Kerim’de kısa ve öz olarak verilmiştir. Kıssaların genel özelliği olarak da mesaj odaklıdır. Kıssada karakterlerin yaşam öykülerine, psikolojik durumlarına, günlük yaşantılarına, isimlerine, mesleklerine yer verilmemiştir. Bekiroğlu romanında kıssada yer almayan bilgilere yer vermiş ve boşlukları kurgulayarak doldurmuştur. Bir önceki bölümlerde belirtildiği üzere romanda geçen karakterlerin isimlerine, mesleklerine ve hayat hikâyelerine oldukça geniş kapsamlı yer verilmiştir. Bu bağlamda romanda yeniden yazım tekniğinin en çok karakter analizlerinde hissedildiği söylenebilir. Çünkü yazar karakterleri kutsal kişiler kalıbından çıkararak insani zaafı olan karakterlere dönüştürmüştür. Romandaki gençlerin dünyevi arzuları, korkuları, zaafı, mesleki takıntıları ve arzuları vardır. Örneğin Gezgin Al-Mina merakı sebebiyle evinden ayrılır ve çöl de bir kıza âşık olup onunla evlenir.

Bekiroğlu (2021) Gezgin Al-Mina insani bir duygu olan aşkı en derinden hissetmesini şu şekilde okuyucuya sunmuştur:

[...] *Atımdan indim ve ona doğru yürüdüm. Koca çölü bir sesin ardından geçtim desem yalan olmaz ama önümdeki kum tepעיğini aşınca bir serap gördüğüm doğrudur. Bir kadın dizlerini karnına doğru çekerek oturmuş, çıplak ayaklarını kuma sermiş, yıldızlı gecede çöle karşı şarkısını söylüyordu... 'O kim?' diye sordum... 'Sahara kabilesinden Raşida. Emirın kızı olmasa da onu herkes güzelliğinden tanır. '[...]Sandım ki Raşida şarkısını söylerken çöl şarkı olmuş [...]* Raşida çöl olmuş gece olmuş şarkısını söylüyor; bana ise apaçık, aşk yerden fıskırıyor. Çölde yağmur yok, üzerime aşk yağıyor. (s.352-353).

Diğer bir roman karakteri Yazıcı Köle Simonides'tir. Yazar romanın birçok bölümünde Simonides'in hanımefendi Sabina'ya olan derin aşkından bahseder. Simonides Sabinaya aşk dolu birçok şiir yazar ama kendisine söyleyemez: “*Aşk en olmadık yerde duruyordu ama yine de olabileceği en uygun yer buydu. Anayurduna kavuşmuştu yazıcı köle. Değil mi ki Hanımefendi Sabina'ydı bu*” (Bekiroğlu, 2021, s. 68). Aynı şekilde Lahit kopyacısının işine olan aşırı düşkünlüğü, Barbar Yüzbaşı Geta'nın kardeşine olan aşırı sevgi ve hassasiyeti de insani duygulara örnek olarak verilebilir. Yazar yeniden yazım tekniği ile okuyucuya karakterleri ulaşılamayan kutsal varlıklar olarak değil duygudaşlık kurabilecekleri bireyler olarak sunar.

Yeniden yazım tekniği “mağara” motifi üzerinden de kullanılmıştır. Mağara Platon'un alegorisinde sahte gölgelerin olduğu bir “zindan” olarak tasvir edilirken mağaranın içindekiler “tutsak” olarak nitelendirmiştir. Platon'a göre hakikat dışarıda, güneştedir. *Baba Oğul ve Kutsal Roman*'da da benzer bir içerik kullanılarak açıklama yapıldığı için tekrar ayrıntılı olarak Platon'un Devlet'inde yer verdiği mağara alegorisi üzerinde durulmayacaktır. Platon'un mağara alegorisi *Kehribar Geçidi* romanında yazıcı köle Simonides aracılığı ile kullanılmıştır. Simonides Platon'un Devlet kitabındaki mağara bölümünün orijinalini tesadüfen edinir: “[...]evet rüya görmemişti yazıcı köle. Devlet'in meşhur yedinci kitabıydı bu ve eğitilmiş bir yazıcı onu daha ilk satırlarından tanıyabilirdi [...]” (Bekiroğlu, 2021, s. 199).

Bekiroğlu (2021) Platon'un Devlet'ini kullanarak mağaranın bir “zindan”dan “sığınak”a dönüşümünü yeniden yazım tekniği ile dönüştürerek okuyucuya şu şekilde sunmaktadır:

*‘Bir tutsak düşün,’ diyordu Platon. Yaklaşık altı asır önceden ona mı sesleniyor ona mı sen diyordu ki yazıcı köle kendisini ellerinden ve ayaklarından zincire vurulmuş olarak Platon’un mağarasında buluyordu. Yüzü mağaranın duvarına, sırtı girişe dönük duruyordu ve temsil bu ya, ömrü boyunca hiç çıkmamış, dönüp bir kez olsun geriye bakmamış oluyordu. Oysa dışarıda güneş vardı, ışık ve hayat oradaydı... Duvara düşen gölgelerinden seyreliyordu şeyleri ve hareketleri [...]* Ama ‘Bir gün,’ diyordu Platon, ‘tutsağın zincirlerini çözseniz.’ O zaman, taşımaya alıştığı yükten aniden kurtulan birinin istemsiz hareketleriyle el ve ayak bileklerini oynatıyordu yazıcı köle. Kendi etrafında dönerek mağaranın ağzına doğru bir iki adım atıyor, biraz bekliyor sonra devam ediyordu. Mağaradan dışarıya, karanlıktan aydınlığa çıkınca güçlü ışık ilk anda gözlerini kamaştırıyordu [...] ‘Yıllarca gerçek zannettiğimiz şeylerin hepsi meğer birer gölgeymiş. Gölgelerle oyalanmış, onları gerçek sanmışız. Asıl gerçek mağaranın dışındaymış ve meğer yıllar boyunca sahici yaşamın mağaranın dışında olduğunu söyleyen habercileri yalanlamış, taşlamışız.’ (s.198-199).

Yazıcı köle Simonides’in Devlet ’deki mağara alegorisini betimlemesinin aksine Yazar mağarayı daha ferah, daha aydınlık ve dünyadan daha özgür bir sığınak olarak tasvir eder. Yeniden yazın tekniği ile yazar dar ve cehaletin sembolü olarak tasvir edilen mağarayı ruhsal bir genişliğe, bilgeliğe kavuşma şeklinde betimler ve mekân algısını bir yönüyle değiştirir: “Mağaraya böyle bir ışık, yaratıldığı günden bu yana ilk defa doluyordu” (Bekiroğlu, 2021, s. 383) ifadesi ile de yazar mağaranın “zindan” benzetmesine karşı çıkmıştır. *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası bağlamında ele aldığımızda da Bekiroğlu’nun romanında betimlediği “mağara” imgesi ile benzerlik olduğu görülmektedir. Kıssada da “mağara” ilahi bir gücün esintilerinin olduğu korunaklı, ferah bir sığınaktır.

Kıssada sadece Allah’ın varlığına olan inançlarından ötürü putperest bir toplumdan kaçan gençler ve köpeklerinin kaçıp mağaraya sığınışı, üç yüz dokuz yıllık bir uyku süreci ve uyanıştan bahsedilmektedir. Fakat yazar *Kehribar Geçidi* romanında kaçış, uyku ve uyanış sürecini oldukça fazla genişleterek okuyucuya sunmuştur. Yazar alt metne sadık kalarak yeniden yazın tekniği ile oluşturduğu romanında boşlukları Roma döneminin siyasi yapısı, dönemin sosyo-ekonomik durumu pagan inancı ile Hristiyanlık arasındaki çatışma, sınıf ayrımı, kölelik kurumu gibi konular ile doldurmuştur. Ayrıca *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında tek bir ilahi anlatıcı vardır fakat romanda her

karakter kendi hayat hikâyesini uzun uzadıya anlatır. Yazar tüm bu yeniden yazım süreci sonucunda ortaya özgün edebi bir eser çıkarmıştır.

#### 4.2.9. Klişe- Basmakalıp Söz

Klişe tek bir cümleye ya da sözcüğe indirgenebilir. Bu yüzden bir metinde, eserde klişenin varlığının algılanması ve yorumlanmasının ön koşulu okurun derin bir kültürel birikime sahip olmasıdır (Aktulum, 2014, s. 119). Nazan Bekiroğlu'nun *Kehribar Geçidi* romanında kullanılan klişeler toplumsal bellekte yer edinmiş ve deyim yerindeyse “toplumun ortak malı” olmuş ifade ve kalıplardır.

Bekiroğlu romanında dinî ve geleneksel basmakalıp ifadeler yer vermiştir; uzun uyku, zamanın durması, zalim hükümdar, inançlı gençler gibi ifadeler okurun belleğinde yer alan *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını hatırlamasına zemin oluşturmaktadır. Özellikle Roma dönemi Hristiyanlara yapılan zulümler ve gençlerin mağaraya sığındıklarında kullandıkları “ilahî güce teslimiyet” ifadeleri klişe- basmakalıp sözlere örnek gösterilebilir.

#### 4.2.10. Anlatı İçinde Anlatı-İç Anlatı ( Mise en Abye)

Bu teknik ile bir hikâye içinde başka bir hikâye anlatılır ve böylece iç içe geçmiş bu hikâyeler ya da olay örgüleri ile ayna etkisi oluşturulur. Bekiroğlu bu tekniği romanında kullanmış ve romana hem felsefi hem de kurgusal derinlikte bir katman katmıştır.

*Kehribar Geçidi* romanındaki en temel ve belirgin *la mise en abyme* Kehf suresi ve romanın kurgusu arasındadır. Çünkü romanda yazar Kur'an-ı Kerim'de yer alan *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını modern bir roman formatıyla yeniden inşa etmiştir. Romanda yazar *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını yeniden inşa etme sürecinde yedi mağara arkadaşının hayat hikâyelerine de yer vermiştir. Her bölüme “halka” adını veren yazar, bu bölümlerde karakterlerin hayat hikâyelerini uzun uzadıya anlatır. Tüm mağara dostları “5. Halka” bölümünde meşe ağacının altında bir araya gelir. “*Meşe ağacının altında yedi kişiydiler şimdi*” (Bekiroğlu, 2021, s. 333) sonra mağaraya gider ve ateşin başında otururlar. Son olarak Gezgin Almina da hayat hikâyesini anlatır: “*Özgür bir Roma vatandaşı olarak Sur kentinde doğmuş olsam da baba cihetinden Fenike soyuna bağlıyım, annem ise Suriyeli bir kadındır. İsmime gelince, Al-Mina, en eski dedelerimin doğduğu yerin hatırasına atfen bu isimle anılırım*” (Bekiroğlu, 2021, s. 343). Tüm mağara

dostlarının hayat hikâyeleri benzer şekilde anlatılmaya başlanır ve dönemin siyasi anlayışı, ahlak dışı davranışları, saptırılmış, adaletsiz inanışları hakkında okuyucuya bilgi verilir. Anlatılan her hikâye ana metne ayna tutar ve romana hem kurgusal hem de felsefi bir derinlik katar. Bu sebeple her bir hikâye de la mise en abyme tekniğine örnek olarak verilebilir. Çünkü postmodern romanlarda yazarın veya karakterlerin hikâye yazıyor veya anlatıyor olmaları da anlatı içinde anlatı tekniğinin örneklerindendir.

Romanda karakterlerin gördüğü rüyalarda iç anlatı tekniğine örnek olarak gösterilebilir. Karakterler rüyalarında geleceğe dair şeyler görürler. Yazar rüyalar aracılığı ile ayna etkisi yaratarak okuyucuda sonsuzluk hissi oluşturmaktadır. Karakterler gelecekteki dünyayı rüyalarında tasvir ederler aslında o zamanı yaşamadan rüyalar aracılığı ile gelecekte olduklarına dair bir iç anlatı oluştururlar. *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında da mağara dostlarının uyandıktan sonra neler yaşadığına dair ayrıntılı bir bilgi yoktur. Kıssada mağara dostlarının yeniden derin bir uykuya dalıp dalmadığı ya da ölüp ölmedikleri hakkında da bir bilgi yoktur.

Kur'an-ı Kerim'de kıssa bağlamında bu sonsuzluk ya da ölümsüzlük hissi şu şekilde yer almaktadır:

Böylece insanları onlardan haberdar ettik ki, Allah'ın öldükten sonra diriltme sözünün gerçek olduğunu ve kıyamet gününde hiçbir kuşku bulunmadığını bilsinler. Hani onlar aralarında Ashab-ı Kehf'in durumunu tartışıyorlardı. Dediler ki: Üstlerine bir bina yapın! Bununla birlikte onların durumlarını Rableri daha iyi bilir.” Onların durumuna vakıf olanlar ise,” Üzerlerine bir mescit yapacağız!” dediler” (Kehf, 18/21).

Bu ayette insanların onlardan haberdar edildiği bahsi geçmektedir fakat sonrasında ne olduğu hakkında bir bahis yoktur. Romanda ise mağara dostlarından biri hariç diğer yedisinin ve köpeklerinin yeniden derin bir uykuya daldığı belirtilir fakat sonrası hakkında bir bilgi yoktur. Bu nedenle okuyucuda; karakterlerin rüyalarından hareketle onların yeniden uyandıkları ve yaşamlarına artık rüyalarındaki dünyada devam ettikleri düşüncesi uyanabilir.

Bekiroğlu (2021) bu duruma romanında şöyle yer vermiştir:

*'Kardeşim,' dedi yontucu, çoban Fazelis'e hitaben. Sesi de yüzü gibi kederliydi.  
'Demek sen sırf bu rüyayı görmek için 309 yıllık bir gecede bir rüya görmemişsin.*

*Ama sadece siz içinüz değil ki. Bu gece ben de bir rüya gördüm. 'Ben de,' diye ekledi diğerleri[...] 'Kan ter içinde attım kendimi gördüğüm rüyadan[...] ' diye başladı yontucu... 'Tam olarak hangi yılda hangi mevsimde olduğumu bilmiyordum ama ben de gelecek bir zamandaydım, tek gecede gerçekleşen bir kıyımın ortasındaydım. Öyle bir kıyım ki nereye baksam ölü bedenlere rastlıyordum[...] Bu kıyımda bu katliamda ölen de öldüren de aynıydı kalkanların üzerine işlenmiş aynı haça bakılırsa... 'Tuhaf,' dedi, yazıcı köle. O da dehşet içindeydi... 'Belli ki aynı rüyayı tamamlamak için uykuya yatmışız bu gece. Çünkü senin rüyanın kaldığı yerden devam eden bir rüya da ben gördüm. Ben de askerler ve kavgalar gördüm ama din değil dünya idi artık davaları... Elleriindeki de bizim tanıdığımız türden kılıç, mızrak ve kalkan değildi zaten. Sizin hiç görmediğiniz silahların ve savaş usullerinin isimlerini, yeni kelimelerini öğrendim[...] Demir misketler buğday biçer gibi biçiyordu insanları. Tunç güller, düştüğü yerde korkunç bir gürültüyle pathyor; kafa, kol, bacak, beyin, bağırsak etrafa saçılıyordu. 'Benim gördüğümü hiçbiriniz görmüş olamaz,' dedi gezgin... 'Savaşlarda da silahlar yere yayıldığı kadar göklere de çıkmıştı. Zırhlar kuşanmış dev kuşlar semalarda uçuyordu, gökyüzünü boydan boya aydınlatan demir toplar bırakıyorlardı yerin yüzüne[...] ' (s. 571-572).*

Yazar anlatı içinde anlatı tekniği ile asıl hikâyenin içine rüyalarındaki hikâyeleri ekleyerek geleceğe açılan bir ayna etkisi yaratmış ve sonsuzluk hissi oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Romana sekizinci mağara dostu olarak dâhil edilen Sebastian'ın, diğer yedi mağara arkadaşının yaşadıklarını kayıt altına alması da anlatı içinde anlatı tekniğine örnek gösterilebilir. Çünkü Sebastian, kayıt altına aldığı bu hikâyeyi odasındaki masanın üzerinde bırakarak kendisi de mağaraya gitmek üzere yola koyulur. Sabah olduğunda onun evde olmadığını fark eden kişiler Sebastian'ın odasına gelecek, masanın üstündeki bu kitabı bulacak ve böylece mağara dostlarının üç yüz dokuz yıllık uykularından önceki ve sonraki hayatları hakkında bilgi edineceklerdir.

Bekiroğlu (2021) romanında bu bölüme şu şekilde yer vermiştir:

*[...]Öyleyse şimdi itibarsızlığın tarihçesi olarak son dokuz günün hikâyesini yazmak şart olmuştu. Çünkü bildiğini sunmak artık onun için de cürümdü. Bir veda sahifesi... Anlatacağını anlattığını, anlatırken kendisini de tanıdığını, artık sona geldiğini, geriye bir sözcük bile kalmadığını anladıktan sonra yazdığını*

*okumaya kalkışan herkes gibi ilk satırlara korka korka göz attığında... Şöyle başlamıştı: 'Yedi kişi, bir de köpekleri, bir mağara ağzında yanan büyük ateşin başında bir araya geldi.' Sayfalar sayfaları kovaladı. Neden sonra başını kaldırdığında, kilise arşivcisi, 'Bu,' diye düşündü. 'Tarihten çok hikâyeye benziyor... Ama okuyanlar onda gerçekleri bulacaklardır yine de. Çünkü ne bir şey kattım ne de bir şey eksilttim' (s. 585-586).*

Yazar, romanına kilise arşivcisi Sebastian aracılığıyla yaşananları ayrıntılı olarak kayıt altına aldırıldığı ikinci bir katman, yani yeni bir hikâye daha eklemiştir. Bu bölüm; ana anlatının sınırlarını aşarak okuyucuya tüm roman boyunca tanıklık ettiği olayları, karakterleri ve mekânları toplu bir bakışla tekrar hatırlatması bakımından oldukça önemli bir anlatı içinde anlatı örneğidir. Sebastian'ın tuttuğu bu kayıtlar, sadece geçmişî özetleyen kuru bir arşiv belgesi değil; aynı zamanda dağınık duran tüm anlatı parçalarını birleştiren kurmaca bir köprü vazifesi görür. Yazar bu teknik sayesinde okuyucunun hafızasını tazelemekle kalmaz, olaylara dışarıdan ve nesnel bir gözle bakılmasını sağlayarak esere derinlikli bir perspektif kazandırır.

#### **4.3. Kehribar Geçidi'nde Metinsel Dönüşümler**

Metinsel dönüşüm; kaynak alınan bir anlatının dilsel yapısının, biçimsel özelliklerinin ve türsel sınırlarının yeni bir edebi eserin potasında yeniden biçimlendirilmesini ifade eder. Nazan Bekiroğlu, *Kehribar Geçidi* romanında *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını işlerken tam olarak bu dönüşüm yöntemine başvurmuştur. Yazar, dinsel ve mitsel bir arka plana sahip olan bu kadim anlatıyı doğrudan aktarmak yerine; karakterlerin derinliğini, zaman ve mekân algısını modern romanın estetik kalıplarına göre yeniden üretmiştir. Böylece kaynak metnin tek sesli ve mutlak anlatım biçimi, romanın çok sesli, sorgulayıcı ve kurmaca dünyasına uyarlanarak metinsel bir evrim geçirmiştir. Bu başlık altında, söz konusu dinsel anlatının romanda uğradığı yapısal, anlamsal ve üslupsal değişimler ele alınacaktır.

##### **4.3.1. Biçimsel Dönüşümler**

Metinlerarasılık bağlamında incelediğimiz *Kehribar Geçidi* romanında biçimsel dönüşümlere yer verilmiştir. Yazar *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının iskeletini korurken sunumunu değiştirmiş ve Kur'an-ı Kerim'de on yedi ayetle sınırlı olan bu kıssayı altı yüz beş sayfalık tarihsel ve psikolojik bir romana dönüştürmüştür. Yazar

kıssada yer alan motifleri (mağara, yedi sayısı, uzun uyku, köpek vb.) kullanarak bu motifleri ve olay örgüsünü, Roma tarihi, pagan inanışları, Roma mimarisi, dönemin siyasi yapısı, sanat tarihi, dönemin ekonomik yapısı ve karakter analizleri ile zenginleştirmiştir. Fakat bunları yaparken asıl metnin kutsallığını bozmamaya özen göstermiştir.

Kehf suresinde yer alan *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası “ilahi bir ses” tarafından anlatılmaktadır. Bu kıssada kesin hükümler ve epik bir anlatım vardır. Fakat romanda yazar kutsal metnin kutsal dilini ve ciddi yapısını koruyarak biçimini değiştirir. Romanda olayları karakterlerin iç monologlarıyla öğreniriz.

Kıssada mağara gençlerinin biyografilerine, fiziksel ve kişisel detaylara yer verilmez fakat romanda her bir karakter için oldukça geniş bir biyografiye yer verilir. Yine kıssada o dönemki siyasi ve dini yaşantılara yer verilmezken romanda “kusurlu sikke” den başlanarak çok uzun bir tarihi, siyasi ve dini bilgiye yer verilir. Bu yöntem biçimsel genişletmeye örnek olarak verilebilir.

Ayrıca kıssada mağara arkadaşlarından birinin bir gümüş para ile şehre gönderilme ve yiyecek bir şeyler alma kararları vardır fakat şehirde neler yaşadıkları ile ilgili bir bilgi yoktur.

Sadece Kehf suresi 21. ayette şehre indikleri ve insanların onlardan haberdar edildiğine dair bilgiye yer verilmiştir:

Böylece insanları onlardan haberdar ettik ki, Allah’ın öldükten sonra diriltme sözünün gerçek olduğunu ve kıyamet gününde hiçbir kuşku bulunmadığını bilsinler. Hani onlar aralarında Ashab-ı Kehf’in durumunu tartışıyorlardı. Dediler ki: Üstlerine bir bina yapın! Bununla birlikte onların durumlarını Rableri daha iyi bilir.” Onların durumuna vakıf olanlar ise,” Üzerlerine bir mescit yapacağız!” dediler. (Kur’an-ı Kerim, Kehf, 18/21).

Prof. Dr. Hamdi Döndüren 21. ayetin tefsirini şu şekilde yapmıştır: “*Allah kentin halkına mağarada yatanları buldurur. Onların durumunu görenler Allah’ın kıyamette ölüleri dirilteceği sözünün gerçek olduğunu anlarlar*” (Yazır, 2024, s. 297). Bu ayet ve tefsirden yola çıkarak mağara arkadaşlarının şehre indiği söylenebilir fakat şehirde yaşadıklarına dair kıssada herhangi bir bilgiye yer verilmemiştir.

Bekiroğlu (2021) şehre inme ayetini biçimsel genişletme ile şu şekilde ayrıntılandırmıştır:

*Yedi kişinin, bir de köpeklerinin 309 yıllık açlığına yetecek kadar üzüm, ekmek, zeytin, incir, tuzlu balık, keçi peyniri alırken Sebastian'ın tezgâha bıraktığı sikkeye uzandı gezgin. Bir rüyadan henüz uyanmış gibi sendeliyordu hâlâ. Dayanıklı metali parmaklarının arasında evirdi çevirdi. Roma henüz çökmeden, demek ki yüzlerce yıl önce basılmış ama halâ geçerli bir sikkeydi bu. Öyle gecedan sabaha tedavülünden düşmemişti çünkü ön yüzde bu sikkenin sahibi ellerini huşu içinde birleştirerek gözlerini gökler cihetinden cennete doğru çevirmişti. Arka yüzde iki palmiye arasında bir haç parlıyordu. Tapınakların yerini kiliseler almıştı ve imparator milletin babası ama İsa'nın hizmetkârıydı.(s.411-412).*

Mağara dostlarından Gezin şehre iner ve Sebastian ile tanışır. Sebastian gezgin Al-Mina'ya üç yüz dokuz yıl boyunca olanları anlatır sonra birlikte mağaraya giderler ve mağara dostlarıyla birlikte şehre inerler onlara da üç yüz dokuz yıllık değişimi anlatır.

Bekiroğlu (2021) bu bölüme şu şekilde yer vermiştir:

*Constantinus takının gölgesinde kilise arşivcisi Sebastian 309 yıl içinde olup bitenleri Latince'nin geçmiş zaman kipiyle ama yeni kelimelerle anlatıyordu hala. Anlattıklarının hepsi geçmişte kalsa da yedisi için gelecekti. Ne tuhaf! Hem dünde hem bugünde, hem geçmişte hem gelecektelerdi[...]. (s.423).*

Yedi mağara arkadaşı şehre inip Sebastian'dan yaşanan değişiklikleri öğrendikten sonra tek tek üç yüz dokuz yıl önce yaşadıkları yerlere giderler.

Bekiroğlu (2021) bu bölüme de şu şekilde yer vermiştir:

*Yedi kişi. Şimdi hepsinin bildiği aynı şeydi. Her birinin ertesi gün için verilmiş bir sözü, yapacak bir işi olmasa da gidecek bir yeri, aradığı bir izi, kaldırıp altına baktığı bir taşı olmuştu. Barbar Yüzbaşı Colosseum'a; yazıcı köle Efendi Naso'nun malikânesine, kandilci Şifa Tapınağı'na, azatlı köle Capitolium tepesine, senatoya koşmuştu. Ama bu kadar. Hepsi geri dönmüş[...] Yeniden buluşmuştu.(s.481).*

Romanın bu bölümlerinde yazar karakterlerin geçmiş yaşantılarına uzun uzadıya yer verir özellikle barbar Yüzbaşı Geta'nın hayat hikâyesini bu bölümde öğreniriz. Bunların tamamı yazarın romanında biçimsel dönüşüm tekniğini kullandığını göstermektedir. Sonrasında karakterlerin tamamı Hristiyanlığın hâkim olduğu Roma'da aslında dinsel yozlaşmışlığın devam ettiğini görürler. Üç yüz dokuz yıl sonra yaşanan dinin adı Hristiyanlık olsa da pagan inanışlarının Hristiyanlığın içine de sindiğini ve yine

adaletsiz bir düzen kurulduğunu görürler. Değişen tek şey tapınakların yerini kiliselerin almasıdır. Üç yüz dokuz yıl önce tapınak rahipleri dilekleri gerçekleştirmek için adak toplarken şimdi kilise rahipleri bağış topluyor, bağış yapmayanın duası kabul olmuyor, onlara şefaet edilmiyordu. Önceden tanrılar şimdi azizler vardı. Yoksul peygamber Nasıralı İsa'nın kaba yünden yamalı elbisesi erguvan kaftanla değiştirilmiş altınla, gümüşle süslenmişti. Hz. Meryem ise imparatoriçe giysileri içinde bir bulut kümesinin üzerinde resmedilmişti (Bekiroğlu, 2021, s. 494-502).

Karakterler Hristiyanlık dininin böyle olmaması gerektiğini anlatmaya çalışırlar fakat tehdit edilir ve susmaları istenir. Hepsinin ayrı ayrı birer mucize oldukları bilindiği halde rahipler kurmuş oldukları bu düzenin bozulmasını istemezler. Kehf suresi 20. ayette gençlerin onlardan haberdar olunduğu takdirde tehlikede olacakları bildirilmiştir: “Çünkü kasaba halkı sizi ele geçirirse, ya taşıyarak öldürürler ya da sizi kendi dinlerine döndürürler ki, o takdirde siz asla kurtuluşa eremezsiniz” (Kur'an-ı Kerim, Kehf, 18/ 20).

Bekiroğlu (2021) bu ayeti de metinlerarası bağlamda biçimsel dönüşüm tekniği ile şu şekilde genişletmiştir:

*Piskopos elini zarıfçe Kutsal Kitap'ın üzerine bırakmıştı[...] 'Sizin. [...] 'Dünün tanıdığı olarak bugüne ve bize gönderildiğinize, seçilmiş kutlu kişiler olduğunuzu inandık[...] 'Ama. Nasıl yaşadığınız gibi kim olduğunuzu da tam olarak bilmiyorum ama imanlarınız da açıkça söyledikleriniz de hoşuma gitmedi... Ama böyle yalan yanlış yorumlarla halkın kiliseye duyduğu güveni incitecekseniz pazarlarda, meydanlarda dolaşmayın. Ama ileri geri konuşarak halkın düşüncelerini bulandırmayın, saf inancını sarsmayın... Ama kulağıma böyle bir şey gelmesin. Ama sizi uyarmış olayım[...] 'Piskopos açıkça, 'Durgun suya taş atmayın,' diyordu ve 'Buna İsa Mesih'in huzurunda yemin eder misiniz?' diye soruyor, [...] Yedisinin ağzından, sekizincinin yüreğinden 'Hayır,' sözcüğü aynı anda çıktı.*

*'Öyleyse gidin,' dedi piskopos. 'Nereden geldiyseniz oraya dönün[...] Bunları halkın arasında anlatmanıza göz yummam. (s.579-580).*

Bunun üzerine yedi genç ve köpekleri Kehribar sırayla mağaranın yolunu tutarlar. Çünkü zaman değişse de insanlar değişmemiştir. Bu yüzen kendilerini üç yüz dokuz yıl sonraki Roma' ya da ait hissedemezler.

Bekiroğlu (2021) bu bölüme şu şekilde yer vermiştir:

[... ]Bugün arena yeniden açılrsa, aynı oyunlar al baştan oynansa şu tribünler yeniden dolar taşardı. Değil 309 yıl 1309 yıl daha geçse bu böyle olacaktı

[...]

Kimse uyanmamıştı. Uyananlar da daha iyi bir yere uyanmamıştı işte. Şehir, giyim kuşam, yeme içme her şey değişmişti. Ama hiçbir şey değişmemişti. İnsan hala zalim, güçlü yine gücünü aldığı dava adına kan dökücü, fesat çıkarıcı... (s.590,593).

Sebastian da onlarla mağara gitmek istemektedir fakat önce mağara dostlarının ona anlattıkları her şeyi yazdığı kitabının son kısmını tamamlar: “*Bunu İsa Mesih’in doğumundan sonraki 612. yılda Ağustos ayının yirmi beşinci gününden itibaren dokuz gün boyunca kilise arşivcisi Sebastian yazdı. Anlattıkları, olayları bizatihi yaşayanların tanıklıklarına dayanmaktadır ve onların kendi hikâyesini de anlatır. Umulur ki inanılır*” (Bekiroğlu, 2021, s. 585) sonra onlara katılır: “*Önde bir köpek, arkada altı kişi[... ]Sessizce ilerliyorlardı[... ] Ama biri onlara katılmıştı. Sessiz sedasız yürürken tarazlanmış harmanisinin eteklerini ardı sıra sürüyen hüznü birisi.*” (Bekiroğlu, 2021, s. 591). Sebastian’ı gören mağara dostları onunla vedalaşmak ister fakat Sebastian: “[...]Benim de gidecek yerim yok. Beni de yanınıza alın. Yediydiniz sekiz olalım” (Bekiroğlu, 2021, s. 596) der ve aralarına katılır. Sonrasında yine uyurlar ve yazar yine Kehribar’ı mağaranın girişinde Kehf suresinde olduğu gibi tasvir eder: “[... ]Kollarını uzattı, başını kollarının üzerine bıraktı. Böyle iyi. Hem mağaranın çıkışını hem içerideki herkesi görebilirdi” (Bekiroğlu, 2021, s. 598). Sonra yazar Geta’nı bu uykuda gördüğü rüyayı sanki Kehribar’a anlatıyormuşçasına okuyucuya anlatır.

Bekiroğlu (2021) Geta’nın rüyası ile günümüz dünyasını şu şekilde tasvir etmektedir:

*Yine Roma’daydım ama Forum’da dün şöyle dursun bugünümüze göre bile bütünüyle sağlam bir yapı kalmamıştı. Bir tek Collesseum asırlara meydan okumuştı[... ] İnsanlar hiç tahmin edemeyeceğiniz kadar değişmişti. Giyimleri kuşamları, halleri tavırları, eşyaları cihazları[... ] Dilleri büsbütün yabancıydı[... ] Öbek öbek yığılmış, bir hizaya dizilmiş bu insanların içeri girmek için beklediğini kestirebilirdim. Bir an boş bulundum, gladyatör gösterilerinin yeniden başladığından korktum. (s.599).*

Romanın sonunda kandilci Feliks ise Anastasia'ya âşık olur ve onunla yeni bir hayat kurmak ve gerçek Hristiyanlığı herkese anlatmak için birbirlerine söz verirler. Feliks de diğer arkadaşları ile birlikte mağaraya gider fakat onlar derin uykuya daldıklarında ve bir daha ya da uzun bir süre daha uyanmayacaklarını anladığında arkadaşlarıyla vedalaşır: “‘Kardeşlerim,’ diye fısıldadı. ‘Yarın sabah belki uyanırsınız ama büyük ihtimalle uyanmayacaksınız. Nereye gittiğinizi bilmiyorum ama uyandığınız zaman ben orada olmayacağım. Beni unutmayın ve adımı anın’” (Bekiroğlu, 2021, s. 604). Roma’ya doğru yürümeye başlar. Yazar bu son bölümde biçimsel dönüşümlerden genişletme tekniğini kullanmıştır. Kutsal metinlerde ve kutsal anlatılarda mağara dostlarının ilahi bir mucizeyle ölmesi ya da mucizevi bir şekilde yok olması söz konusudur. Fakat romanda uyanan gençlerin yenedünya düzenine karşı yaşadıkları hayal kırıklığı ağır basmakta ve “Yarın sabah belki uyanırsınız ama büyük ihtimalle uyanmayacaksınız” ifadesi ile okuyucu üzerinde sanki ikinci bir uyanma evresi olacakmış gibi bir intiba uyandırılır.

#### 4.3.2. Anlamsal Dönüşümler

Yazarın kullandığı biçimsel dönüşümler, sadece yapısal bir değişiklik olarak kalmamış, aynı zamanda eserin anlamsal dönüşümlerine de güçlü bir zemin hazırlamıştır. Romanın girişinde belirli bir tarih ve şehir isminin açıkça kullanılması, bu durumun en somut göstergelerinden biridir. Kaynaktaki dinsel kıssa, zaman ve mekân tasvirlerini daha belirsiz, evrensel ve zamansız bir düzlemde sunarken; Bekiroğlu romanın başlangıcında tarihsel ve coğrafi sınırları netleştirmiştir. Bu biçimsel tercih, anlatıyı kutsal bir efsane olmanın ötesine taşıyarak tarihsel bir gerçeklik hissiyle donatır. Mekânın ve zamanın bu şekilde somutlaştırılması, karakterlerin yaşadığı içsel çatışmaları, toplumsal baskıları ve dönemin ruhunu okuyucunun gözünde daha gerçekçi bir temele oturtur. Böylece biçimsel olarak yapılan bu netleştirme, anlamsal düzeyde de soyut bir inanç anlatısının somut bir insanlık dramına ve bireysel sorgulamaya dönüşmesini sağlar.

Bekiroğlu (2021) romanında bu bölüme şu şekilde yer vermiştir:

*Bu hikâyede adı hiç geçmeyecek hatta bir daha görünmeyecek olan bir darphane işçisi ki kendisi devletin resmi kölelerinden biriydi, gölgesi Etna dağı gibi R Oman’ın üstüne devrilse de inşaatı bir türlü bitemeyen imparatorluk hamamının gürültüsü patırtısı arasında Forum’u boydan boya yürüyerek darphaneye geldi.*

*Bizim takvimimizle milattan sonra 299 yılıydı ve güzel bir bahar gününde kiraz ağaçları henüz çiçek açmıştı. (s.7).*

Yazar daha romanın başında hikâyenin geçeceği yeri (Roma), tarihi (299) ve siyasi yapıyı (imparatorluk) okuyucuya sunmaktadır. Yazar öyküsel dönüşüm yöntemi ile kıssada yer verilmeyen siyasi, mimari ve tarihi dokuyu somutlaştırır. Kıssada olay örgüsü basittir; kaçış, uyuma, uyanma. Fakat romanda olay örgüsü oldukça karmaşıktır. Kıssada mağaraya sığınan gençlerin sayıları, kimlikleri, meslekleri vb. verilmezken romanda her karakterin geçmiş öyküsüne yer verilir. Yazar “1.Halka” bölümünden itibaren karakterlerin yaşam öyküleri ayrıntılı olarak ele almıştır. Yazarın kullandığı isimler de karakterlerin mesleklerini ifade etmek adına kısa ve net şekilde oluşturulmuştur: Azatlı Köle Vitalis, Lahit Kopyacısı Efesli Linus, Yazıcı Köle Simonides, Tapınak Kandilcisi Feliks, Uykusuz Çoban Fazelis, Gezgin Al-Mina, Barbar Yüzbaşı Geta ve Klise Arşivcisi Sebastian. Ayrıca final sahnesinde yaşanan “yeniden uyuma” ve “bir karakterin ayrılığı” kıssadaki olay örgüsünü kökten değiştirmektedir.

Bununla birlikte “mağara” motifi üzerinden de öyküsel dönüşüm yapıldığı söylenebilir. Kıssada “mağara” sadece gençlerin sığındığı ve ilahi bir uykuya daldığı bir yer olarak kullanılmaktadır. “Mağara” kıssada korunaklı ve uyku mucizesinin yaşandığı bir mekândır. Fakat romanda “mağara” sadece bir sığınak olarak tasvir edilmez. Romanda “mağara” karakterlerin ateş başında bir araya gelip birbirlerini tanıdıkları, kendi iç dünyalarına yönelip sorguladıkları bir yerdir. Kıssada uyandıktan sonra “mağara” tekrar dönmelerine dair net bir bilgiye yer verilmemiştir fakat romanda karakterler uyanıp şehre gittikten sonra tekrar mağaraya dönerler sonra tekrar şehre gider ve tekrar uyumak ve belki de uyanmamak için mağaraya dönerler.

Yazar romanda bazı karakterler aracılığı ile de öyküsel dönüşüm metodunu kullanmıştır denilebilir. Çünkü kıssada yazmak ya da kayıt altına almak söz konusu değildir. Fakat romanda Yazıcı Köle Simonides ve Kilise Arşivcisi Sebastian yaşanan olayları not ederler.

Edimsel dönüşümde ise doğrudan “anlamda” ve metnin “iletisinde” yapılan değişiklikler üzerinde durulacaktır. Kaynak alınan geleneksel kıssada edimsel amaç; “ilahi gücün büyüklüğünü göstermek, kıyamet gününü hatırlatmak ve öldükten sonra dirilmenin mutlak bir ispatını sunmak” üzerine kuruludur. Kutsal metin, bu mucizevi olay

üzerinden doğrudan inanca ve ibrete yönelik bir mesaj iletir. Ancak roman formuna geçildiğinde bu edimsel amaç, tamamen kurgusal ve insani bir boyuta evrilir. Bekiroğlu bu dönüşümde, mucizenin sadece ilahi ve sarsıcı yönünü değil; bu mucizeyi bizzat yaşayan bireylerin iç dünyalarını, psikolojik eşiklerini, yaşadıkları yabancılaşmayı ve sosyolojik çatışmaları da anlamın merkezine yerleştirir. Böylece kıssadaki tek odaklı dinsel ileti, romanda çok boyutlu bir varoluşsal sorgulamaya dönüşerek edimsel bir farklılaşma yaşar

.Kur'an-ı Kerim'de kıssa bağlamında şu ayetlere yer verilmiştir:

Böylece insanları onlardan haberdar ettik ki, Allah'ın öldükten sonra diriltme sözünün gerçek olduğunu ve kıyamet gününde hiçbir kuşku bulunmadığını bilsinler. Hani onlar aralarında Ashab-ı Kehf'in durumunu tartışıyorlardı. Dediler ki: Üstlerine bir bina yapın! Bununla birlikte onların durumlarını Rableri daha iyi bilir.” Onların durumuna vakıf olanlar ise,” Üzerlerine bir mescit yapacağız!” dediler. (Kur'an-ı Kerim, Kehf, 18/ 21).

De ki: “ Onların ne kadar kaldıklarını Allah daha iyi bilir. Çünkü göklerin ve yerin gaybı, O'na aittir. O, ne güzel görür, ne güzel işitir! Onların O'ndan başka yardımcısı yoktur ve O, kendi hükmüne kimseyi ortak etmez.(Kur'an-ı Kerim, Kehf, 18/26).

Fakat romanda bu durum daha çok felsefi bir sorgulamaya dönüşür. Yazar karakterlerin yaşanmışlıkları aracılığıyla insan doğasının kötülüğü ve değişmezliği üzerinde sorgulama yapar ve okuyucuyu da bu sorgulamaya davet eder.

Bekiroğlu (2021) bu bölüme şu şekilde yer vermiştir:

*O millet, şu coğrafya, öbür ülke, diğer kavim... İnsanın yaratıldığı günden bu yana sadece iki millet vardı aslında. Çünkü insanın bir yanı meleke öbür yanı şeytandı. Yarı Hâbil'se öbür yarı Kabil'di. Bir yanı suysa bir yanı ateşti. Güldü, dikendi, acıydı, şerbetli. İhtişamdı, sefaletti. Ve insan bu, Meryem'in beyaz zambağı, bozgun çıkarıcı kan seviciydi. (s.593).*

Kıssada ismine yer verilmeyen fakat kutsal halk anlatılarında “Kıtmir” olarak anılan “köpek” sadece sadakat ve koruyuculuğu simgelerken, romanda “Kehribar” olarak adlandırılan köpek karakterleri bir araya getiren, birleştiren, bağlayan, yol gösteren, koruyan ve saklayan rolüne bürünür. Burada da yazar edimsel dönüşüme yer vermiştir.

Ayrıca “mağara” motifine ve “yazma, kayıt tutma” durumuna edimsel dönüşüm başlığı altında da yer verilebilir. Kıssada “mağaradan çıkış” “ilahi gücün ve hedefe ulaşmanın” sembolü iken romanda yozlaşmış, değişmemiş bir Roma’ya çıkışı simgeler ve bu kapsamda yine felsefi sorgulamanın yolunu açar. Kıssada tam anlamıyla teslimiyet söz konusudur. Kıssadaki gençler başlarına gelen bu mucizevi olayı sadece yaşarlar fakat romanda bu olaylar Simonides ve Sebastian aracılığı ile kayıt altına alınır ve karakterler tanık pozisyonuna gelirler. Simonides’in Roma’dan ayrılmadan önce mağara dostları ile geçirdiği dokuz günü ve anlattıkları olayları kayıt altına alması: “[...]Anlattıkları, olayları biziatihi yaşayanların tanıklıklarına dayanmaktadır ve onların kendi hikâyesini de anlatır” (Bekiroğlu, 2021, s. 585) edimsel dönüşüme örnek olarak verilebilir.

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### ANA METİN: HÜZÜN YANIĞI

#### 5.1. Hüzün Yanığı'na Genel Bakış

Sinan Yağmur'un *Hüzün Yanığı 1* ve *Hüzün Yanığı 2* romanları popüler tasavvufi romalar arasında yer almaktadır. Özellikle 1980 sonrasında tasavvufi konuları işleyen romanlara oldukça fazla yer verilmiştir. Yazılmaya da devam edilmektedir. Bu gibi postmodern romanlarda tasavvuf bir sanat malzemesi olarak kullanılmaktadır. Çünkü postmodernizmde her konu, her içerik romanın bir parçası haline getirilebilir; Elif Şafak, İhsan Oktay Anar, Afet İlğaz, Sinan Yağmur vb. yazarlar - sayıları oldukça fazla olmakla birlikte- tasavvufi derinliği fazla olan romalar kaleme almışlardır (Noyan, 2017, s. 9,18).

Çalışmamız kapsamında ele alacağımız *Hüzün Yanığı 1* ve *Hüzün Yanığı 2* romanları tasavvufi romanlar olmakla birlikte *Ashab-ı Kehf* kıssasının, 1980 sonrası Türk romanında metinlerarasılık bağlamında incelememize de olanak sağlamaktadırlar. *Hüzün Yanığı 1* romanında *Ashab-ı Kehf* kıssası ile ilgili bölümlere rastlanmamaktadır fakat *Hüzün Yanığı 2* romanını metinlerarasılık bağlamında anlamlandırmak adına 1. kitapta yer alan olay örgüsünün özetine yer verilecektir.

*Hüzün Yanığı 1* romanı magazin gazetecisi olan Cem'in çöp kutusunun kenarında bir kadın cesedi bulması ile başlar. Bu kadının erkek gibi giyinmiş olması Cem'in dikkatini çeker. Kimsesizler mezarlığına gömülen bu genç kadının hayatını merak eden Cem bir araştırmaya koyulur. Bu süreçte ölen kadın Cem'in rüyalarına girer. Cem yaptığı araştırmalar sonucu kızın isminin Turna olduğunu ve Kapadokya'da yaşadığı bilgisine ulaşır ve ailesini bulmak için bir yolculuğa çıkar. Turna'nın yaşamış olduğu konağı bulur ve akrabalarına ulaşır. Turna'nın günlükleri onun hayat hikâyesini gün yüzüne çıkarır. Turna 18 yaşında bir lise öğrencisi iken felsefe öğretmeni Orhan'a âşık olur. Karşılıklı ilerleyen bu aşk hikâyesi Orhan'ın Turna'yı terk etmesi ile bir süre kesintiye uğrar. Bu

süreç zarfında Turna üniversiteyi bitirir ve iş hayatına atılır. Turna Kapadokya'ya yaptığı bir gezi sırasında tekrar Orhan ile karşılaşır ve yeniden başladıkları ilişkileri evlilik ile sonlanır. Evliliklerinin birinci yılından sonra Orhan bir trafik kazasında ölür ve Turna kendisini suçlar. Kapadokya'da daha fazla kalamayan Turna tekrar İstanbul'a döner fakat dul bir kadın olması sebebiyle iş bulamaz ve kendini kötü niyetli insanlardan korumak için erkek kılığına girer. Bir süre çöplerden yiyecek bularak hayatta kalamaya çalışan Turna yine bir çöp kenarında boğazına takılan bir ekmek parçası ile hayata veda eder. *Hüzün Yanığı 1* romanı Turna'nın ölümü ile sonlanır (Yağmur, 2023).

*Hüzün Yanığı 2* romanı Cem'in Avanos'ta kurmaya karar verdiği yeni bir hayat hikâyesi ile başlar. Turna'nın ölümü Cem'in yeni hayatının başlangıcı olacaktır. Cem İstanbul'daki hayatını geride bırakıp Avanos'a yerleşir ve Turna'nın gelin gittiği konağı butik otele çevirerek kendisine yeni bir hayat kurar. Turna'nın hikâyesi Cem'in kendi hayatını sorgulamasını ve kendi iç dünyasına yolculuk yapmasını sağlar. Cem Avanos'a yerleştikten sonra halk ile tanışır ve tanınır. Halil Hoca adında bir emekli öğretmen ile tanışması da Cem için hayatının ikinci dönüm noktası olur. Halil Hoca'da Cem gibi Allah'a inanmayan bir gençtir bir zamanlar. Halil Hoca'nın gençlik yıllarında okul müdürü Nuri Bey ona bir Kur'an meali verir. Kur'an mealini okumaya başlayan Halil Hoca artık dine farklı bir bakış açısı ile bakmaya başlar ve inançsızlığını arkasında bırakır. Cem Turna'nın cenazesini kimsesizler mezarlığından aldırıp Avanos'a defnetmek ister. Bunun için Turna'nın akrabası Münire Hanım ile İstanbul'a giderler ve Turna'yı Avanos'a getirtip Orhan'ın yanına defnederler. Defnettikleri günün gecesi Cem'in bitmek bilmeyen kâbusları başlar. Turna'nın ruhunun çığlıklarını duyar her gece. Bir süre devam eden bu durum konağın ilk müşterisi Mihriban'ın gelmesi ile son bulur. Cem Mihriban'a âşık olur. Konağı birlikte işletmeye karar verirler. Mihriban zor bir evlilik geçirmiş, psikolojik problemleri olan dul bir kadın rolündedir. Nişanlılık sürecinde her gün, her konuda tartışmaya başlarlar. Mihriban Turna'yı kıskanmaya başlar. Sonunda nişanlıyken ayrılırlar. Mihriban Cem'i terk eder. Cem çok uzun bir süre bu ayrılığa alışamaz. Halil Hoca ile daha çok vakit geçirmeye başlar. Cem bu süreçte gördüğü bir rüya ile hayatının üçüncü aşamasına geçer ve Halil Hoca'nın tavsiyesi ile Tarsus'a gider. Tarsus'a gitmesi, Yakup Dede ile tanışması ve Kehf mağarasında yaşamış olduğu şeyler Cem'in ilahi aşka yönelmesine vesile olur. Bir süre sonra Avanos'a farklı bir Cem olarak döner. Cem

herkesten helallik ister ve umreye gitmek için yola koyulur fakat iniş esnasında uçak yanar ve Cem hayata veda eder (Yağmur, 2017, s. 11, 310).

## 5.2. Kehribar Geçidi’inde Metinlerarası İlişki Biçimleri

Sinan Yağmur, *Hüzün Yanığı 2* romanında metinlerarası ilişki biçimleri bağlamında alıntı (citation), gönderge (reference), anıştırma (allusion), öykünme (pastiş), palimpsest, kolaj-brikolaj, yeniden yazma, klişe-basmakalıp söz, anlatı içinde anlatı-iç anlatı (mise en abyme) tekniklerini kullanmıştır. Sinan Yağmur’un *Hüzün Yanığı 2* romanında kullanmış olduğu bu teknikler roman bağlamında ayrıntılı olarak incelenecektir.

### 5.2.1. Alıntı (Citation)

Sinan Yağmur, *Hüzün Yanığı 2* romanında, çok yoğun bir şekilde, *Ashâb-ı Kehf* (*Yedi Uyurlar*) kıssası ile doğrudan ve açık bir ilişki kurar. Bu ilişki bağlamında romanda alıntı ve göndergelere oldukça fazla yer vermiştir. Sinan Yağmur Kur’an-ı Kerim Kehf suresini ve İncil kaynaklı tarihi metinleri doğrudan, dolaylı ya da küçük değişikliklerle romanına dâhil etmiştir. Bu kapsamda özellikle yazar alıntılama tekniğini oldukça fazla kullanmıştır.

Yazar, Cem karakterinin içsel ve ilahi yolculuğunu anlattığı bölümlerde Kehf suresinin ayetlerini birebir alıntılararak romanın kurmaca dünyasına dâhil etmiştir. Cem, Tarsus’ta Yakup Dede’nin evine vardığında kendisini kapıda ihtiyar bir hizmetçi karşılar. Aslında bu kişi Yakup Dede’nin kendisidir; ancak o, Cem’e kendisini “Kıtmir” olarak tanıtır. Ardından Cem’i, içerisinde hâlihazırda altı kişinin daha bulunduğu ve Cem ile birlikte toplam yedi gencin bir araya geldiği odaya götürür. Bu odada gençlerden biri Kehf suresini okurken, Yakup Dede de ayetlerin Türkçe meallerini birebir aktarır.

Yağmur ( 2017) romanında bu alıntılara şu şekilde yer vermiştir:

*‘Resulüm, sen bizim ayetlerimizden yalnız Kehf ve Rakim sahiplerini mi ibrete şayan sandın? O gençler mağaraya sığınmış ve Rabbimiz bize rahmet ver, bizi bu durumdan kurtarmak için bir yol hazırla, demişler. Biz de bu yüzden mağarada kulaklarına perde koyarak, onları uykuya daldırdık. Daha sonra iki grubu da uyandırarak, burada kaldıkları süreyi hangisinin doğru tahmin edeceğini görmek istedik. Onlar Rablerine inanmış kişilerdi. . Biz onların başından geçen gerçekleri anlattık. Bu yüzden onların hidayetini arttırdık.*

*Yiğitler ayağa kalkarak, 'Bizim Rabbimiz, göklerin yerin Rabbidir. Biz O'ndan başka birine Rab demeyiz. Böyle yaparsak saçma konuşmuş oluruz. Bizim kavmimiz Allah dışında başka ilahlar edindiler.' ilahlar bir tane delil gösterebilir! Gösteremediklerinden dolayı Allah hakkında yalan söyleyenden başka zalim olur mu? İçlerinden biri, 'Siz onlardan ve onların taptığı tanrılardan uzaklaştınız bu yüzden mağaraya sığınınız. Sığınınız ki Rabbinizin rahmetinden faydalanınız işleriniz kolaylaşsın ve kolaylıklar sağlansın.' Resulüm orada olsaydın sen de güneşi görürdün. Mağaranın sağından doğar, solundan onlara dokunmadan batardı. Onlar güneş ışığından rahatsız olmazdı. Bu Allah'ın ayetleridir. O kime hidayet ederse, o Hakk'a ulaşmıştır. Hidayetten mahrum olanlar, kendilerini doğruya yöneltecek dost bulamazlar. Onlar uykuda olmalarına rağmen, sen onları uyanık zannedersin. Onları sağa, sola çevirirken köpekleri mağaranın girişinde yatmaktaydı. Onların durumuna muttali olsaydın, onlardan kaçır ve gördüklerinden korkardın. Biz onları birbirine sormaları için uyandırdık, içlerinden biri: 'Burada ne kadar kaldık?' dedi. Bazısı, 'Bir gün ya da daha az kaldık, diye cevap verdi.' Bazıları da, 'Rabbiniz burada kaldığınız süreyi daha iyi bilir. İçinizden birini gümüş parayla şehre gönderin, hangi yiyecek temizse, oradan erzak getirsin. Orada dikkatli olsun, sizin burada olduğunuzu, kimseye belli etmesin.'”(Kur'an-ı Kerim, Kehf, 9/19) ( s. 222, 223).*

Yazar, doğrudan yapmış olduğu bu alıntılarla ana metin olan *Hüzün Yanığı 2* romanı ile alt metin konumundaki Kur'an-ı Kerim arasında, metinlerarasılık bağlamında manevi bir köprü kurar. Yağmur; alıntılama tekniği vasıtasıyla, modern insanın kendi içinde yaşadığı çıkmazlardan manevi bir yönelişle nasıl kurtulabileceğini okuyucuya sunmaktadır. Alıntıların doğrudan Kur'an-ı Kerim ayetlerinden yapılmış olmasının, kurgunun okuyucu üzerindeki tesirini artırdığı söylenebilir. Söz konusu alıntılar aracılığıyla, *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında bahsi geçen gençlerin Allah'a olan tam teslimiyetleri neticesinde ilahi bir rahmetle selamete ermeleri anlatılmaktadır. Modern insanı simgeleyen Cem de yaşadığı buhranlı süreci, iç huzursuzluklarını, yalnızlığını ve inançsızlıktan kaynaklanan ruhani boşluğunu bu ayetlere sığınarak aşmaktadır.

Yağmur (2017) romanında bu bölüme şu şekilde yer vermiştir:

*[...]Hafız besmeleyi yay gibi germiştii odanın içine. Besmelenin sesi başımın üstünde bir ferahlık bulutu gibi geziniyordu. Ne tatlı, ne naif, ne hoş bir esenlik*

*üflemişti yanağıma, her harf bir tüy olmuş okşuyordu... Hayatımda canlı dinlediğim ilk sure Kehf suresi olmuştu. Bunca sene nasıl cansızmışım meğer.* (s.222).

Eserde ayetlerin doğrudan alıntılanması, metinlerarasılık tekniğinin zamansal sınırları aşan doğası gereği, okuyucu üzerinde her dönemde geçerliliğini koruyan, eskimeyen ve değişmeyen evrensel bir etkinin oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Kutsal metinlerin taşıdığı bu kadim ve kalıcı tesir, kurmaca dünyaya taşınarak metnin algısal ömrünü uzatmaktadır. Ayrıca yazar, Kehf suresinden doğrudan aktardığı bu bölümler vasıtasıyla kendi anlatısını kutsal bir metnin manevi ve anlamsal otoritesiyle desteklemiştir. Bu doğrudan metinlerarası ilişki, romanda geliştirilen olay örgüsünün kurgusal inandırıcılığını pekiştirirken, aynı zamanda eserin alımlayıcı (okuyucu) kitlesi üzerindeki ikna edici ve dönüştürücü gücünü de önemli ölçüde artırmıştır.

### 5.2.2. Gönderge (Reference)

Romanda yazar ana metinden doğrudan alıntılar yapmadan da *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını çağrıştıracak anahtar kelimeler, semboller, olaya örgüleri kullanmıştır. Gönderge olarak ifade edilen bu çağrışım malzemeleri, çalışmamız kapsamında incelen diğer iki romanda olduğu gibi bu romanda da benzer motifler aracılığı ile okuyucuya sunulmuştur. “mağara” motifi bu kapsamda mekânsal bir gönderge olarak kullanılmıştır. Kehf suresinde inançları uğruna mağaraya sığınan gençlerden bahsedilmektedir. Romanda ise bu motif Cem’in modern dünyanın sıkıntılarından kaçıp kendi iç dünyasına sığınmasını ve karakterin deyimiyle kendisini bulmasını sağlayan bir sığınaktır.

Yazar Romanında dolaylı göndergelere de yer vermiştir. Karakterimiz Cem henüz Tarsus’a gitmeden önce Halil Hoca’nın evini bir mağaraymış gibi betimler: “Yine bunalmış, içim daralmıştı[...] Halil Hoca’nın dükkânının önünden geçerken ışıgın hala yandığını gördüm[...] Az sonra sığınak dediği o dar penceresiz odasından çıkmıştı. Beni içeri buyur etti [...] ağır rutubet ve bilmediğim kesif bir kokunun hâkim olduğu odasına girdik” (Yağmur, 2017, s. 34-35). Bu bölümde yazar Halil Hoca’nın evini bir sığınak gibi tanımlamış ve mağara kelimesini kullanmadan okuyucunun zihninde bir mağara şeması çizmiştir. Cem dış dünyadan uzaklaşır, sığınak dediği bu odaya sık sık gidip gelmeye başlar ve hayatının son dönüm noktasına - Cem’den Cemal’e- yolculuğuna başlamış olur. Bu bölüm yeniden yazma tekniğine de örnek olarak gösterilebilir.

Sinan Yağmur'un romanında kullandığı en önemli gönderge örneği ise “Kıtmir” ismidir. Bu isim ile yazar okuyucunun zihninde doğrudan Kehf suresinin ve *Yedi Uyurlar* anlatılarının canlanmasını sağlamaktadır. Çünkü “Kıtmir” ismi *Yedi Uyurlar* anlatısı için çok özel bir ifade, anahtar bir sözcüktür.

Yağmur (2017) “kıtmir” ifadesine romanında şu şekilde yer vermiştir:

*Ayet meallerinden anladığım kadarıyla yedi genç ve bir köpekten bahsediliyordu. Yedi gene, kaç asırlık olduğunu kendilerinin bile bilmediği derin bir uykudan uyanmışlar da aramıza katılmışlardı sanki[...] Odanı içinde yedi gençtik ve bir de Yakup Dede. Tıpkı surede bahşedildiği üzere, peki, Kıtmir denilen köpek neredeydi? [...] Ayetlerin açıklamasını okurken sanki her şeyi anlamış gibi gözlerimin içine bakıyordu. İçimi okuyordu. Bakışı yatıştırıcı bir el gibi dokunuyordu gözlerime. Öyle kendimden geçmiştım ki istem dışı, ‘Sanki bu odanın içindeler,’ demişim yüksek sesle. Kimler bu odanın içinde?’ diye sordu Yakup Dede[...] ‘Ayetlerde bahsedilen gençler,’ dedim[...] Kapı vuruldu çay tepsisi ve çaydanlık takımı ile iki yaşlı adam girdi içeriye. Bardaklar dolduruldu, servis edildi. Benim bardağımı Yakup Dede uzattı. Şaşırdım. Neden Yakup Dede bizlere hizmet ediyordu? Neden gençler otururken yaşılar çayları getirmişti?*

[...]

*‘Surede en çok Kıtmir isimli köpek beni etkiledi...’*

*‘Kıtmir sana ne tür bir mesaj verdi?’*

[...]

*‘Dedeciğim o his uyandı bende. Bir de baktım, odada ben dâhil Yedi genç vardı. Fakat Kıtmir yoktu. Zaten sordum kendime acaba Kıtmir nerede?’*

*‘Kıtmir şu anda tam karşında oturandır’*

[...]

*‘Kıtmir benim. İşte hizmet edişimin nedeni de budur evladım. Gerçekte o mağaranın eşiğinde yatarak yedi genci koruyan Kıtmir’in bir kılı olabilsem, ah olabilsem. (s. 224,228).*

Ele alınan bu bölümde yazar, “Kıtmir” ismi aracılığıyla doğrudan *Ashâb-ı Kehf* (*Yedi Uyurlar*) kıssasına bir gönderge yaparken, aynı zamanda bu ismi geleneksel bağlamından kopararak kurgusal düzlemde yeniden üretmiştir. Kıssadaki asıl işleviyle bir

köpek olan Kıtmir'i hayvan motifi olmaktan çıkaran yazar; onu beşerî bir kimliğe büründürmüş, bir insan ismi ya da lakabı olarak kurgusuna dâhil etmiştir. Bu bilinçli kullanım ve dönüştürme eylemiyle yazar, fiziksel bir köpek figürünü metinden uzaklaştırırsa da söz konusu motifin sembolize ettiği kadim değerleri korumayı başarmıştır. Böylelikle karakter üzerinden; “sadakat, kapıda sadakatle bekleme, adanmışlık ve koruyuculuk” gibi hayati vasıflara da güçlü birer gönderge yapılarak, ilgili kavramların insan düzlemindeki ahlaki ve manevi karşılıkları romanda estetik bir biçimde derinleştirilmiştir.

### 5.2.3. Anıştırma (Allusion)

Yazar, *Hüzün Yanığı 2* romanında anıştırma tekniğini de oldukça sık kullanmıştır. Özellikle Cem'in iç bunalımları, gördüğü rüyalar ve modern dünyada, insanlardan uzaklaşma isteğinin sıklıkla vurgulandığı alanlar anıştırma tekniğine oldukça zengin bir kaynak sunar. Mihriban Cem'i terk ettikten sonra Cem içsel bunalımlar yaşar, bir çıkış yolu bulmaya çalışır ve her defasında kendisini Halil Hoca'nın evinde bulur. Halil Hoca ile vakit geçirdikçe Cem kâbuslar görmeye başlar sonrasında bu kâbuslar yerini rüyalara bırakır.

Yağmur (2017) Cem'in yavaş yavaş Cemal olma yolunda ilerlediğini ve çalışmamızın ana metninde yer alan *Ashab-ı Kehf* yolculuğuna hazırlanmaya başladığını okuyucuya şu şekilde hissettirir:

*‘Rüyamda, burada görüyorum kendimi. Odanızdaki kitapların, eşyaların hiçbirini yok. Oda mağaraya dönüşmüş. Sizi arıyorum yoksunuz. Karanlık bir lamba yakıp arıyorum. Kapı yok, bir pencere yok. Birden büyük bir çatırtı ile duvardan boyunca bir yarık açılıyor. Giriyorum yarıktan, merdivenle karşılaşıyorum, iniyorum. Büyük bir oyuk, tam ortasında ateş yakılmış, ateşin etrafında aynı boyda, farklı renkte tam sekiz tane uzun taş. Taşlar görüntü değiştiriyor. Sanki üşümüşler de ateşte ısınıyorlarmış gibi, daha sonra bana doğru uzatılan eller görüyorum. Sanki o eller beni tutsa ateşin içine atacak gibi. Korkuyorum. Ağlamaya başlıyorum, tam o esnada uyandım.’ (s. 214).*

Yazar kullanmış olduğu betimlemeler ve semboller ile güçlü bir anıştırma yaparak okuyucunun *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası ile bu bölüm arasında bağlantı kurmasını sağlamaktadır. Özellikle “sekiz taş, ateş başı, ısınmak” gibi kelimeler ile okuyucunun gözünde, mağaraya sığınan ve üşüdükleri için bir ateş yakıp aynı ateşin

başında bir araya gelen mağara dostlarının hikâyesi canlandırılmaktadır. Sonrasında yazar Halil Hoca aracılığı ile bu rüyanın *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasındaki gençleri anlattığını okuyucuya iletir: “ ‘*Yedi uyuyanlar makamı. Sekizincisi sana sürpriz. Ashab-ı Kehf. İstikametın Tarsus* ’ ” (Yağmur, 2017, s. 215). Fakat bu açıklama yapılmamış olsaydı dahi okuyucu kullanılan anıştırma örnekleri ile bu çıkarımı kendisi kolaylıkla yapabilecektir.

Cem karakterinin turist kafilesini Derinkuyu'daki mağaralara götürdüğü sahnede okuyucuya sunulan mekânsal betimlemeler ile karakterin içsel sorgulamaları, yazarın anıştırma tekniğini ne denli bilinçli kullandığının önemli birer göstergesidir. Nitekim romanda geçen, “*Sızdır siz yaşayanları zamanın içinde asılı tutan. Hayat böyledir işte, kalbinizden girip tüm bedeninizi titretir*” (Yağmur, 2017, s. 208) şeklindeki ifadeler, bu tekniğin somut örneklerindendir. Alıntıda geçen ve metnin felsefi zeminini oluşturan “zamanın içinde asılı kalmak” ibaresi, doğrudan *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasındaki gençlerin üç yüz dokuz yıl süren mucizevi uykularına yapılan derin bir anıştırmadır. Tıpkı kıssada yer alan "mağara dostları"nın (Ashâb-ı Kehf) üç asrı aşkın bir süre boyunca zamanın fiziksel ve biyolojik etkilerinden muaf tutularak adeta "asılı kalması" ve uykuya daldıkları anki halleriyle hiç değişmeden uyanmaları gibi; romandaki bu tasvirler de hem mekânın klostrofobik ve zamansız atmosferini pekiştirmekte hem de kahramanın içsel dönüşümündeki durağanlık ve uyanış evrelerine anlamsal bir zemin hazırlamaktadır.

#### 5.2.4. Öykünme (Pastiş)

Türev ilişkilerinde bir metnin (ana metin), kendisinden önce var olan başka bir metni (alt metin) temel alarak o metni genişletmesi, daraltması veya yeniden yazması söz konusudur. Sinan Yağmur *Hüzün Yanığı 1 ve 2* romanlarında Kehf suresini ve *Yedi Uyurlar* anlatısını alt metin olarak kullanmış ve ortaya postmodern bir roman çıkarmıştır. Yani eski bir anlatının modern bir romanda yeniden türetilmesi söz konusudur.

Bu çerçevede yazarın, pastiş tekniğini romanında yoğun bir biçimde kullandığı görülmektedir. Eser bu yönüyle incelendiğinde; yazarın ilgili kıssanın özüne ve yapısal iskeletine tamamen sadık kaldığı, ancak bu iskeletin kurmaca dokularını modern bir hikâye ve modern karakterlerle ördüğü anlaşılmaktadır. Pastiş tekniğini eserine tatbik eden yazar, bu yeniden yazım sürecinde kaynak metni gülünçleştirme (parodi) ya da

eleştirme gibi bir amaç gütmeyiz; aksine oldukça ciddi, saygın ve ağırbaşlı bir anlatım dili tercih eder.

Hem *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının hem de romanın merkezinde yer alan en önemli ortak unsurlardan biri de “sığınma” motifidir. Kutsal metindeki anlatı ile romandaki kurgusal kaçıışı ve arayışı birbirine bağlayan bu motif, doğrudan Kehf suresinin 10. ayetinde mağara kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Ayet Kur’an-ı Kerim’de şu şekilde yer almaktadır: “Hani bir zamanlar o genç yiğitler mağaraya sığınmışlar ve “Ey Rabbimiz! Bize katından bir rahmet ver ve bize şu işimizden bir çıkış yolu hazırla!” demişlerdi” (Kur’an-ı Kerim, Kehf, 18/10). Romanda ise bu mağara tasviri modern bir mekân algısıyla yeniden üretilmiş ve Halil Hoca karakterinin evi bir mağara hüviyetinde betimlenmiştir: “[...] *Az sonra sığınak dediği o dar penceresiz odasından çıkmıştı. Beni içeri buyur etti [...] ağır rutubet ve bilmediğim kesif bir kokunun hâkim olduğu odasına girdik*” (Yağmur, 2017, s. 34-35). Görüldüğü üzere kıssada sığınılan yer fiziksel ve doğal bir korunak olan "mağara" iken; romanda bu mekân Halil Hoca karakterinin rutubetli, loş ve dar odasına dönüştürülmüştür. Bu doğrultuda, her iki metinde de mekânların temel işlevi olan “sığınak” olma özelliği - yani biçimsel ve işlevsel öz- korunmuş; fakat sığınılan mekânların fiziksel nitelikleri - yani içerik ve görünüm - modern anlatının şartlarına göre değişime uğramıştır. Yazar bu yöntemle, kadim bir sığınma eylemini modern bireyin sığındığı dar ve sıkışmış alanlar üzerinden yeniden yorumlayarak metinlerarası dönüşümü başarıyla somutlaştırmıştır.

Kıssada yer alan “gümüş sikke” motifi; mağaradan uyanıp şehre inen gençlerin alışveriş yapmak amacıyla kullandıkları fiziksel bir nesne olmanın ötesinde, içinde bulundukları gerçeklikle yüzleşmelerini ve tarihsel bir aydınlanma yaşamalarını sağlayan sembolik bir araçtır. Bu motif, gençlerin içinden geçtikleri uzun uyku sürecinde meydana gelen köklü toplumsal, siyasal ve dinsel değişimleri görünür kılması açısından anlatıda merkezi bir öneme sahiptir. Nitekim söz konusu gümüş sikke, aradan geçen üç yüz dokuz yıllık zaman diliminin ve bu süreçte gerçekleşen mucizevi uykunun inkâr edilemez, somut bir ispatı niteliğindedir. Gençlerin ellerindeki bu eski para, zamanın akışını donduran mağara ile zamanın akıp gittiği dış dünya arasındaki tarihsel kırılmayı tescilleyen en önemli kanıt olarak işlev görmektedir.

Kur’an-ı Kerimde bahsi geçen konu ile ilgili ayete şu şekilde yer verilmiştir:

[... ]Şimdi siz birinizi şu gümüş paranızla kasabaya gönderin de baksın, hangi yiyecek daha temizse, ondan size azık getirsin; ama çok dikkatli davranın ve sakın yerinizi hiç kimseye belli etmesin! Çünkü kasaba halkı sizi ele geçirirse, ya taşlayarak öldürürler ya da sizi kendi dinlerine döndürürler ki, o takdirde siz asla kurtuluşa eremezsiniz. ( Kehf, 18/19-20).

Kıssada gümüş paranın piyasada geçerliliğini yitirmiş olması, esasen ilahi bir mucizenin somut delili olarak işlev görür; zira zaman aşımına uğrayan bu nesne, maddi dünyanın geçiciliğini ve ilahi zamanın üstünlüğünü ortaya koyar. Romanda ise bu durum biçim değiştirerek manevi bir düzleme taşınmıştır. Eserde artık geçmeyen, değer görmeyen ya da sahibine fayda sağlamayan unsur maddi bir para değil; Cem karakterinin Mihriban'a duyduğu karşılıksız aşkı, Turna için göze aldığı büyük fedakârlıkları ve Turna'nın Orhan'a beslediği sarsılmaz vefası gibi duygusal ve manevi değerlerdir. Yazar, maddi takas aracını manevi değerlerin geçersizliğiyle ikame ederek modern insanın trajedisini derinleştirir. Bu trajedinin ve karşılıksız kalan fedakârlıkların bir yansıması olarak Cem, Turna'nın naaşını kimsesizler mezarlığından naklederek Orhan'ın yanına defneder. Ancak gerçekleştirdiği bu vefalı eylem, Cem için huzur verici bir nihayet olmak yerine, bu süreçten sonra onun zihnini ve ruhunu esir alan amansız bir kâbusa dönüşür.

Yağmur (2017) bu duruma şu şekilde yer vermiştir:

*Odanın kapısını hafifçe araladım. Kül rengi, duman rengi bir karanlık hâkimdi odaya. Ben ne arıyordum burada? [...]Kendimi taştan bir dünyada bulmuştum. Odanın içi dehliz gibiydi[...] İlk başta ne olduğunu anlamadım, boğuk bir haykırış işittim. ‘ Beni buraya neden getirdiniz?’ Islığa benzer bir ses[...]*

[...]

*Benliğimi zorla başka düşüncelerin rüzgârına bıraktıysam da, Turna'nın sesi bir gölge gibi hep peşimdeydi. Turna'ya karşı bir suç mu işlemiştim? Kimsesizler mezarlığından getirip Orhan'ın yanına gömmek miydi suçum[...]* (s.54,63).

Bu konuyla ilgili olduğu düşünülen başka örnekler de verilebilir: Cem, Mihriban'ı çok sever ve onu mutlu etmeye çalışır; fakat Mihriban, Cem'i terk eder. Benzer şekilde Turna, Orhan onu terk ettiği halde yıllarca onu bekler ve sonunda evlenirler; ancak evlilikleri süresince Orhan - özellikle Turna'nın çocuğunun olamayacağını öğrendikten sonra- istemeyerek de olsa Turna'yı çok üzer. Bu tarz örnekler çoğaltılabilir; fakat çalışmamızda konunun dışına çıkmamak adına daha fazla örneğe yer verilmeyecektir.

Esasen romanda “Gümüş Akçe” motifi, salt mucizevi ve olağanüstü bir olayın göstergesi olmanın dışına çıkarılarak; kapitalistleşen modern dünyaya ve toplumsal düzene yönelik nitelikli bir eleştiri biçiminde okuyucuya sunulmuştur. Bu doğrultuda söz konusu motif; modern insanın modern dünya düzeni içerisinde anlamını yitiren, unutulmaya yüz tutan ve günden güne değersizleştirilen insani, ahlaki ve manevi değerlerine dikkat çekmek üzere kurgulanmış işlevsel bir pastiş örneğidir. Yazar; bu bilinçli pastiş tekniği vasıtasıyla, *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının kadim ve kutsal anlatı iskeletini, günümüz insanının varoluşsal sancılarıyla harmanlayarak modern hayata uyarlamıştır. Böylelikle kaynak metindeki maddi değer (akçenin) geçersizleşmesi mucizesi, ana metinde modern değerlerin yozlaşması ve hükmünü yitirmesi şeklinde estetik bir eleştiriye dönüştürülmüştür.

Yazar, “uzun uyku” motifini de pastiş örneği olarak romanında kullanmıştır. Alt metin olan *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasında üç yüz dokuz yıllık mucizevi bir uyku olarak yer alan “uzun uyku” motifi; romanda, modern insanın iç huzursuzluğu sebebiyle uyuyamaması sorunsalına yansıtılarak alt metin ile ana metin arasında ironik bir zıtlık oluşturulmuştur. Nitekim Cem ve Halil Hoca karakterleri; geceleri uyuyamayan, sürekli iç muhasebesi yapan ve kâbuslarla uykuları bölünen kişiler olarak betimlenmektedir: “[...] *Ha bu arada uyku tutmazsa beklerim buraya, nasılsa bende geceleri uyuyamayanlardanım. Burada gece sohbetleri yapan pek bulunmaz*” (Yağmur, 2017, s. 30 ). Diğer karakterlerinde benzer sorunları vardır fakat konumuz ile bağlantılı olmadığı için çalışmamızda yer verilmemiştir. “Yedi Uyurlar” ve “Gece Uyuyamayanlar” şeklinde bakıldığında yazarın pastiş tekniğini alay etme amacı gütmekten ironi yaparak kullandığı görülür.

Sinan Yağmur tasavvufi bir roman niteliğinde ele aldığı *Hüzün Yanığı 1 ve 2* romanlarında pastiş tekniğini tasavvufi dilde de kullanmıştır: “*Sen ey gölgeler koridorunda kendi ölüsünü arayan yabancı! Evet, sen ilk gönül ağrını hatırlıyor musun?*” (Yağmur, 2017, s. 208). Çünkü yazar, başka bir dönemin dilini, üslubunu ve dünyaya bakış açısını büyük bir ciddiyetle kullanmış, kesinlikle alaycı bir tavır takınmamıştır. Okuyucu eseri okurken kutsal bir metni ya da velilerin, ermişlerin hayatını inceliyormuşçasına manevi bir atmosfer içerisine girmektedir. Bu sebeple yazarın, tasavvufi bir üsluba öykündüğü söylenebilir. Söz konusu tasavvufi söylem tarzı, *Kehf* suresinin kutsal diline de tam bir uygunluk sağlamaktadır.

### 5.2.5. Kolaj-Brikolaj

*Hüzün Yanığı* romanı, kolaj ve brikolaj tekniklerinin örneklerini de bünyesinde fazlasıyla barındırır. Çalışmamız kapsamında incelemiş olduğumuz diğer romanlara kıyasla, *Hüzün Yanığı* romanının omurgasının bu tekniklerle oluşturulduğu söylenebilir. Öncelikle kolaj örnekleri ele alınacaktır.

Kolajda, farklı türlerdeki metinlerden alınan parçaların hiç değiştirilmeden ana metne yerleştirilmesi söz konusudur. İncelediğimiz *Hüzün Yanığı* romanında Sinan Yağmur, Kehf suresinin ayetlerini hiç değiştirmeden olduğu gibi almış ve kendi roman kurgusunun içine deyim yerindeyse yapıştırmıştır. Ayrıca Yağmur, sadece Kehf suresinin ayetlerini birebir almakla kalmamış; *Yedi Uyurlar* anlatılarını, *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* bağlamında ele alınan İslam tefsirlerindeki rivayetleri ve kıssaya dair tarihi bilgileri de kolaj tekniğini kullanarak roman kurgusunun aralarına yerleştirmiştir.

Brikolajda ise yazarın, hâlihazırda bulunan kaynakları alıp onları yeni bir amaç doğrultusunda yeniden bir araya getirmesi söz konusudur. Bu noktada "tamirci" (bricoleur) benzetmesi oldukça yerinde olacaktır; çünkü iyi bir tamirci, elindeki mevcut malzemeleri dönüştürerek ortaya yeni bir ürün çıkarabilmektedir. Sinan Yağmur da bu tamirci misali, elinin altındaki hazır dinî, mitolojik, tarihi ve kültürel malzemeleri bir araya getirerek bunlardan çağdaş bir roman kurgusu inşa etmiştir.

Yazar, *Ashâb-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının asırlar boyunca biriktirdiği zengin anlatı malzemelerini kullanarak, modern dünyanın karmaşasında derin iç huzursuzlukları olan, beşerî aşkın acısıyla bir çıkmaza giren ve ağır toplumsal sorunların altında ezilen Cem karakterinin, ilahi aşka ve içsel huzura erişme öyküsünü inşa eder. Bu bağlamda *Ashâb-ı Kehf kıssası* ve bu kıssaya ait anlatılar, hayatı çıkmaza giren Cem için sadece geçmişe ait bir hikâye olmakla kalmaz, ona kendi yaşamında yepyeni bir başlangıç yapma imkânı sunan manevi bir rehber dönüşür. Dolayısıyla kadim kıssanın temelini oluşturan "mağara, uyku, sadakat, inanç, kaçış ve sığınma" gibi anahtar kavramlar ile sembolik parçalar; Cem'in modern dünyadan sıyrılarak yaşadığı köklü ruhsal dönüşüme, gelişimine ve nihayetinde kendini yeniden inşa etme sürecine sağlam birer temel oluşturur. Yazar böylece brikolaj tekniğiyle kadim unsurları birer yapıtaşına dönüştürerek modern bireyin manevi olgunlaşma evrelerini bu semboller üzerinden şekillendirmiştir.

### 5.2.6. Yeniden Yazma

Yağmur, *Hüzün Yanığı* romanında yeniden- yazım tekniğini kullanmıştır. *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının ve kutsal metinler kaynaklı halk anlatılarını merkeze alarak modern bir roman kurgusu ortaya çıkarmıştır. Bu roman kurgusunda yeni karakterler ve yeni bir olay örgüsü vardır. Esasen yazar *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını ve halk anlatılarını değiştirmeden romanının olay örgüsüne dâhil etmiştir. Fakat romanın olay örgüsünde modern dünyaya ağırlık verilmiştir.

Cem karakteri *Ashab-ı Kehf*'in izini sürmek için Tarsus'a gelir. Fakat aslında bu kendi içsel yolculuğunun başlangıcıdır. Yazar Cem'in içsel yolculuğunda başarıya ulaşması için *Yedi Uyurlar* anlatısını ve *Ashab-ı Kehf* kıssasını yol gösterici olarak birebir romanında kullanır. Bu artık bir *Ashab-ı Kehf* hikâyesi değil Cem'in ruhani huzura erme yolculuğunun hikâyesidir.

### 5.2.7. Klişe- Basmakalıp Söz

Yağmur, *Hüzün Yanığı* romanında birçok dinî ve edebi klişe - basmakalıp sözlere yer vermiştir. Fakat tez konumuz bağlamında sadece *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının etkisi altında kullanılan dinî klişelere yer verilecektir. Diğer iki romanda da ele aldığımız benzer klişelere bu bölümde de yer verilecektir. Çünkü incelenen üç romanda da benzer klişeler kullanılmıştır.

Önceki bölümlerde de ele alındığı üzere klişeler bazen bir kelime bazen ise birden fazla kelimedenden oluşur. “Kıtmir” kelimesi bu romanda da öne çıkan klişe örneklerindendir. Fakat burada farklı olan yazarın romandaki karakterlerden birine bu ismi vermesidir

Yağmur (2017) romanında konuya şu şekilde yer vermiştir:

*Sure bitince neden ‘sanki onlar odanın içindeler’ diye bağırdın?”*

*“Dedeciğim o his uyandı bende. Birde baktım, odada ben dâhil yedi genç vardı.*

*Fakat Kıtmir yoktu. Zaten sordum kendi kendime acaba Kıtmir nerede?”*

*“Kıtmir şuan yanında, karşında oturandır.”*

*Şoka girmişçesine kafam allak bullak olmuştu. “Kıtmir benim. İşte hizmet edişimin nedeni de bu evladım. Gerçekte o mağaranın eşiğinde yatarak yedi genci koruyan Kıtmir’in bir kılı olabilsem, ah olabilsem. (s.228).*

Bilindiği üzere “Kıtmir” İslam edebiyat sahasında oldukça sık kullanılan bir klişedir. Defaatle üzerinde durulduğu üzere Kehf suresinde bahsi geçen köpeğin ismine yer verilmemiştir fakat İslami anlatılarda ve halk anlatılarında “Kıtmir” ismi kullanılmaktadır. Bu sebeple *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası ile anılmaktadır. “Kıtmir” sadakatin, İlahî aşka bağlılığın, koruculuğun sembolüdür ve bu yönleriyle klişeleştirilmiştir.

“Mağaraya sığınma” durumu da klişe-basmakalıp ifadelerle örnek olarak gösterilebilir. Tehlikeli bir alandan kaçıp güvenli bir yere sığınma durumunu ifade eden bu klişeleşmiş ifadeler romanda sıklıkla kullanılmıştır. Romanın ana karakteri Cem modern dünyadan, kendi içsel bunalımlarından sıyrılıp Tarsus’a sığınır. Kıssada bahsi geçen gençlerin mağaraya sığınmaları ile benzerlik kuran yazar, “mağaraya sığınma” klişesini kullanmıştır: “*İnsan bazen yalnızlığın arındırıcı, kurtarıcı, diriltici kucasına sığınmalı. Mağara ehlinin yaptığı da buydu. Anlaşılmadığınız yerde, en imani tehlikelerde kendi mağarana sığınman gerek.*” (Yağmur, 2017, s. 253). Bilindiği üzere toplumsal değişim ve değişikliklerden, yozlaşmış inanç sisteminden, ruhani problemlerden kaçış ve bozulmamış, el değmemiş bir alana sığınma İslami eserlerde sıklıkla kullanılan en bilindik klişe-basmakalıp ifadelerdir.

#### **5.2.8. Anlatı İçinde Anlatı-İç Anlatı ( Mise en Abyme)**

Bu teknik Sinan Yağmur’un *Hüzün Yanığı 2* romanında çok net bir şekilde örneklendirilebilir. Anlatı içinde anlatı tekniği ile yazar kutsal bir metin olan Kehf suresini modern bir kurgu içinde anlatma fırsatı bulmuştur. Yakup Dede ve Cem karakterinin birlikte Tarsus’taki Kehf mağarasına gittikleri ve Yakup Dede karakterinin bir dış anlatıcı olarak *Yedi Uyurlar* anlatısını uzun uzadıya anlattığı bölüm anlatı içinde anlatı tekniği için zengin bir örneklem olanağı sunmaktadır: “*Ertesi gün[...] İkinci serinliği ile Kehf Mağarası’ndayız.*” (Yağmur, 2017, s. 231). Okuyucu Yakup Dede aracılığı ile *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının Kehf suresinde yer almayan fakat *Yedi Uyurlar* anlatılarında bahsi geçen hikâyesini okurken anlatı içinde anlatı tekniğini yoğun bir şekilde hisseder. Matruşka bebekler bu bölüm için uygun bir benzetim aracı olabilir.

Yamur (2017) roman içinde hikâye ve hikâyenin içinde tekrar tekrar ara hikâyelere şu şekilde yer vermiştir:

*Kehf suresi putperest bir kavimde, Allah'a inanan tertemiz gençlerin inançları nedeniyle uğradıkları baskı sonrası bir mağaraya sığınmalarını, o mağarada asırları aşan derin bir uyku sonrası uyanıp, içlerinden birisinin dağdan şehre inmesi sonucu şehir halkının varlıklarından haberdar olması; yeniden baskı görüp, yeniden mağaraya sığınmalarını; uyuyup uyanma sonrası Allah'a vuslat yolculuğunu anlatır. (s. 231).*

Bu alıntı ana metnimiz olan Kur'an-ı Kerim'deki Kehf suresinin özeti şeklindedir. Olay örgüsüne herhangi bir ayrıntı eklenmeden kısa bir özeti yapılmıştır. Bu bölüm anlatı içinde anlatı tekniğinin ilk parçasını oluşturur, yani çatısını. Esasen matruşka benzetmesindeki bebeğin ikinci dış katmanıdır. Birinci katman ise romanın kendisidir. Bundan sonra artık diğer parçaların, hikâye içinde hikâyelerin anlatımı başlar.

Öncelikle Kehf suresinde ismi zikredilmeyen, kutsal metinlere dayandırılarak oluşturulan hikâyeler kapsamında gençlere zulmeden zalim kral Dakyanus'un hayat hikâyesine yer verilir. Bu hikâye anlatı içinde anlatı tekniğinin üçüncü alt katmanını oluşturur. Hikâyeye göre Dakyanus sade yaşayan, dindar, Yahudi bir çobandır. Fakat zengin olma hırsı vardır. Bir gün koyunlarını otlatırken yağmur bastırır ve bir mağaraya sığınır. Ateş yakmak için bir ağacın kökünü çıkarmaya çalışır. Kökü eşelerken gömülmüş bir levha bulur. Levhanın üzerinde bilmediği bir dile bir şeyler yazılıdır. Kimse bu yazıyı okuyamaz tam ümidini kaybettiği sırada elinde asası ile bir ihtiyar ile karşılaşır. İhtiyar levhada yazanları okur. Kıber dilinde bir yazıdır. Süleyman Peygamberin hazinesinin yeri yazılıdır. İhtiyar hazineye ortak olmak şartıyla Dakyanus'a yardım edeceğini söyler. Anlaşır, yola çıkarlar (Yağmur, 2017, s. 232-233). Bundan sonra hazineyi bulma ihtiyarın başına gelenlerin hikâyesine geçilir. Çalışmanın amacı ile çok ilgili olmaması sebebiyle bu bölümde çok ayrıntıya girilmeyecektir.

Dakyanus hazineyi bulduktan sonra ihtiyarı öldürür. Fakat ihtiyar ölmeden önce Dakyanus'un nasıl öleceği hakkında kehanetlerde bulunur.

Yağmur (2017) bu bölüme romanında şu şekilde yer vermiştir:

*Evlad ben kaderimi bilerek geldim buraya. Beni öldürüp tüm hazineye sahip olacaksın. Sonra da bu şehirde krallığını kuracaksın. Yetmeyecek, servet ve güç putu seni öyle bir hale getirecek ki inandığın Allah'ı inkâr ederek, kendini ilah ilan edeceksin. Korku salacaksın her yere. Girdiğin savaşları hep kazanacaksın ama geçmiş kavimlerin ve zalimlerin başına gelen, firavunun akıbeti seni de*

*bulacak. Yedi baştan sakın, Haftanın yedinci günü, yedi yerden canın çıkacak. (s. 235).*

Görüldüğü üzere iç anlatılar kullanılmıştır. Her iç anlatıda anlatıcıda değişir. Bu bölümde ihtiyar bilge Dakyanus'un gelecekteki hikâyesinin anlatıcısı rolüne bürünür. İhtiyar Bilge karakteri aracılığı ile okuyucuya anlatılan hikâye olduğu gibi gerçekleşecektir.

Yedi gençten biri olarak anılan Yemliha Dakyanus'un veziridir. Bundan sonraki süreçte *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının asıl karakterlerinin hikâyelerine geçilir. Yemliha'nın iç monoloklarına yer verilir. Bu iç anlatıda da Yemliha anlatıcı rolüne geçer: *"Hem kendini ilah görüyor hem de bir ödleğ gibi korkuyor. Neden korkuyor? Bu nasıl ilah? İlah hiç korkar mı?"* (Yağmur, 2017, s. 235). Yemliha Dakyanus'un tanrılık iddiasını sorgulamaya başlar. Dakyanus tüm halkının kendisini ilah kabul edip ona secde etmelerini ister. Ona secde etmeyenler yakılarak öldürülecektir. Altı genç dışında tüm halk bu çağrıya uyar. Dakyanus altı genci huzuruna getirtir: *"Her biri iman eri altı genci, altı yiğidi, elleri ayakları zincirlenmiş olarak Dakyanus'un karşısına çıkardılar. Biri çoban, diğerleri debbağ, marangoz, taş ustası, terzi ve demirci altı genç"* (Yağmur, 2017, s. 237). Bu bölüm ile de roman Kehf suresinden ayrılır çünkü surede gençler hakkında ayrıntılı bilgi verilmez. Bundan sonraki iç anlatıyı ise gençlerin kaçıışı, mağaraya sığınmaları, derin uykuları ve uyanmaları oluşturur. Dakyanus çobanın dilini kestirir ve köpeklere attırır. Yemliha gençlere yardım eder ve onları zindandan kaçıtır. Yedi genç - Yemliha, Kefeşetayuş, Meselina, Mekselina, Mernuş, Debernuş, Sezanuş - önde, Kıtmir arkada kaçar ve mağaraya sığınır. Kıtmir'in ağzında çobanın dili vardır. Diğer köpekler çobanın dilini yemesinler diye almıştır. Kıtmir mağara eşiğinde, yedi genç mağaranın derinliklerinde uykuya dalarlar. Dakyanus onları arar, mağaranın girişine kadar gelir fakat içeri girmeye cesaret edemez. Mağaranın önünde büyük bir ateş yaktırır, mağaranın içerisi duman dolar ve kayalarla mağaranın girişi kapatılır. Bu mağara Dakyanus'un Süleyman Peygamberin hazinesini bulduğu ve yaşlı bilgeyi öldürdüğü mağaradır. Bu olaydan sonra ise Dakyanus yaşlı bilgenin de haber verdiği gibi haftanın yedinci günü, yedi arının sokması ile can verir. Gençler üç yüz dokuz yıl sonra uyanırlar. Uyandıklarında üstlerinde yeni kıyafetler vardır, saçları taranmış, yaraları iyileşmiştir. Çobanın dili de ağzındadır ve konuşabiliyordur. Ne kadar uyuduklarını tartıştıktan sonra aralarından birini yiyecek bir şeyler alması için şehre göndermeye karar verirler. Yemliha

şehre iner ve tamamen yıkılmış, yenilenmiş bir Aksus ( Tarsus) şehri görür. Ekmek almak istediği bir fırına gider elindeki eski altın parayı verince onu hırsızlıkla suçlar ve kralın huzuruna çıkarırlar. Yemliha üç yüz dokuz yıl uyuduklarını, Dakyanus’un öldüğünü, Hz. İsa’nın gelip Hristiyanlığı anlattığını fakat çarmıha gerilerek öldürüldüğünü ve putlara tapınmaya devam edildiğini öğrenir. Kral ve vezir bu gençlerin hikâyesinden haberdardır ve onları asi olarak tanımlarlar. Onları yakalayıp öldürmek isterler. Bunun için bir plan yaparlar. Yemliha’yı serbest bırakıp gizlice takip ettirirler fakat Yemliha yolunu değiştirir ve izini kaybettirip arkadaşlarının yanına, mağaraya döner. Olanları arkadaşlarına anlatır. Askerler mağarayı bulmuştur ve Kıtmir’i kapı eşliğinde öldürürler. Gençler mağaranın en dip kısmına kaçır ve orada Allah’a sığınır. Secde ettikleri sırada mağaranın tüm kapıları kapanır ve askerler mağaraya sıkışıp kalırlar. Melekler gökten iner yedi genci kefenlerler. Kıtmir’inde onlara cennette eşlik ettiği ifade edilerek *Yedi Uyurlar* anlatısı sonlandırılır (Yağmur, 2017, s. 237- 252).

Bu hikâyeden sonra yazar tekrar okuyucuyu ana hikâyeye yönlendirir: “*Ashab-ı Kehf kıssasını anlatıp bitirdiğinde Yakup Dede’nin sakalına birkaç damla yaş süzölmüştü[...]*” (Yağmur, 2017, s. 255). Bu cümle ile okuyucu bir anda romanın ana hikâyesinin evrenine tekrar sokulur. Görüldüğü üzere anlatı içinde anlatı tekniği ile okuyucu bir süreliğine ana hikâyeden uzaklaştırılıp başka hikâyelere yönlendirilir. O kadar iç içe anlatıya yer verilmiştir ki okuyucu asıl hikâyeden bir süreliğine kopar. Bu kapsamda Sinan Yağmur *Hüzün Yanığı 2* romanında kullanmış olduğu anlatı içinde anlatı tekniği ile okuyucuya kutsal bir metni içeren çok katmanlı modern bir roman sunmuştur.

### **5.3. Hüzün Yanığı’nda Metinsel Dönüşümler**

#### **5.3.1. Biçimsel Dönüşümler**

Sinan Yağmur *Hüzün Yanığı 2* romanında *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını; tür, zaman, mekân, karakter sayısı gibi özellikleri açısından modern bir romana aktarmış ve bu yönüyle biçimsel dönüşümlere yer vermiştir. Bu kapsamda yazar “mağara” motifini gerçek anlamından çıkarmış modern hayatta yalnızlaşan, iç bunalımlar yaşayan modern insanın sığındığı her türlü mekân şeklinde betimlemiştir. Romanda bazen gerçek bir mağara üzerinden yapılan bu betimlemeler bazen bir karakterin - Halil Hoca- penceresiz evi olarak tasvir edilmiştir.

Biçimsel dönüşüm kapsamında tür olarak da değişimden söz edilebilir. Çünkü Kehf Suresi kutsal bir metindir, sorgulanamaz ve değiştirilemez. Kutsal bir metin olması sebebiyle de vahiy dili kullanılmış ve kısa kısa kesitler halinde ayrıntıya girmeden öğüt vermek maksadı ile gönderilmiştir:

Kur'an-ı Kerim'de ilgili ayet şu şekilde yer almaktadır:

Kimileri, “Onlar üçtür, dördüncüleri köpekleridir” derlerken, kimileri karanlığa taş atarak,” Onlar beştir, altıncıları köpekleridir.” dediler. Kimileri de: “Onlar yedidir, sekizincileri köpekleridir” dediler. De ki: “Onların sayılarını Rabbim daha iyi bilir. Onları bilen azdır!” Bu yüzden onlar hakkında, bu bildirilenler dışında bir tartışmaya girme ve onlar hakkında hiç kimseye bir şey sorma! (Kehf, 18/22).

Görüldüğü üzere kıssada ayrıntılardan ziyade ana olay ve alınması gereken öğütler önemlidir. Fakat romanda Kehf suresinde yer almayan boşluklar doldurulmuş, ayrıntıya yer verilmiştir. Romanda karakterlerin biyografisi ile olay örgüsünün belirli bir kronolojik sıralaması vardır. Yine Kehf suresinde ilahi bir anlatıcı var iken romanda *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını anlatan kişi kendisini Kıtımir olarak tanıtan yaşlı bir dervıştır.

Sonuç olarak, Kehf suresinde yer alan “mağara” , “Güneşin doğuşu, batışı”, “gençlerin mağaraya sığınmaları” vb. olaylar romanda uzun uzadıya anlatılmış ve aralardaki boşluklar doldurulmuştur. Kıssada isimleri geçmeyen gençler romanda Yemliha, Mekselina... Şeklinde isimlendirilmiş ve kısa biyografilerine yer verilmiştir. Sinan Yağmur'un *Hüzün Yanığı 2* romanında *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını ele alış biçimi, kutsal bir metnin modern roman formuna aktarılırken geçirdiği yapısal ve biçimsel dönüşümü açıkça ortaya koymaktadır. Kehf Suresi'nin öğüt verme amacı taşıyan, ayrıntılardan kaçınan, yoruma açık ve ilahi bir anlatıcıyla sunulan özlü yapısı; romanda yerini kurgusal olarak doldurulmuş boşluklara, kronolojik bir olay örgüsüne ve genişletilmiş detaylara bırakmıştır. Kıssada isimleri dahi zikredilmeyen gençlerin romanda Yemliha, Mekselina gibi isimlerle somutlaştırılarak biyografilerinin yazılması ve ilahi anlatıcı yerine “Kıtımir” adlı kurgusal bir dervişin anlatıcı olarak seçilmesi, bu biçimsel değişimin en somut göstergeleridir. Yazar, kutsal metnin sorgulanamaz ve değiştirilemez olan özünü korurken, türün ve modern anlatı tekniklerinin gereği olarak kıssayı genişletmiş, karakterize etmiş ve böylelikle biçimsel düzeyde köklü bir yeniden inşa gerçekleştirmiştir.

### 5.3.2. Anlamsal Dönüşümler

Yağmur, yoğun olmamakla birlikte *Hüzün Yanığı 2* romanında anlamsal dönüşümlere yer vermiştir. Bu anlamsal dönüşümler mekân, kişi ve eylem düzeyinde yapılmıştır. Kıssada bahsi geçen ”mağara” mekânı fiziksel bir yerdir. Fakat romanda “mağara” bireylerin içsel, manevi yolculuğu olarak anlamlandırılmıştır. Yağmur romanında bu içsel yolculuğa şu şekilde değinmiştir: “*Allah erleri mağaraya sevgi ile girdiler. Sevgi uykusuna daldılar. Sevgi iksiri ile uyandılar. Allah’ı sevme iddiasında olan her talip kendi Kehf Mağarası’na bakmalıdır.*” (Yağmur, 2017, s. 262). Görüldüğü üzere “mağara” motifi anlamsal bir dönüşüme uğrayarak psikolojik, ruhani ve tasavvufi derinliği olan farklı bir boyuta taşınmıştır.

Bir diğer anlamsal dönüşümün kişiler üzerinden yapıldığı söylenebilir. Kıssada bahsi gençler putperest inanç sisteminden kaçarak mağaraya sığınmışlardır. Romanda da bir kaçış söz konusudur fakat bu kaçış yazarın kurguladığı Cem karakterinin kendi iç dünyasından kaçmaya çalışmasıdır. Cem günümüz dünyasının cazibesinden bir nevi nefisinden kaçmaya çalışmaktadır.

Son olarak romanda “uyku ve uyanış” bahsi üzerinden de anlamsal dönüşümlere yer verilmiştir. Kıssa çok kısa ve nettir. Kıssada bahsi geçen gençler fiziksel olarak fiziki bir mağarada uyur ve üç yüz dokuz yıl sonra uyanır. Romanda ise ruhani bir gaflet uykusundan uyanış söz konusudur. Cem beşeri aşkların cazibesine kapılmış bir gençtir fakat kendi iç dünyasına dönünce beşeri aşklardan vazgeçip ilahi aşka ulaşma gayreti içine girmiştir. Yağmur romanda bu uyanışı, uyanma arzusunu karakterin iç sesi ile okuyucuya iletir: “[...] *Bağışlamadıkça bağışlanma bekleyemem ki. İlahî bir sevda ile tutuşmalıyım. Yanmış bütün taraflarımla kendimin kendine yüküyüm. Kendimle aramdaki mesafeyi kapatmalıyım. Ölmeden önce ölmenin bir yolunu bulmalıyım.*” (Yağmur, 2017, s. 279). Cem karakteri fiziki bir uyku ve uyanışın değil manevi bir uyku ve uyanışın çabası içerisinde. Yazar yapmış olduğu anlamsal dönüşümler ile kıssa ile modern dünya arasında bir köprü oluşturmuştur.

Sinan Yağmur’un *Hüzün Yanığı 2* romanında gerçekleştirdiği anlamsal dönüşümler; mekân, kişi ve eylem düzeyinde somuttan soyuta doğru gelişen derinlikli bir anlam kaymasını ortaya koymaktadır. Kutsal kıssadaki fiziksel “mağara” mekânı, romanda bireyin içsel ve tasavvufi yolculuğunu simgeleyen ruhani bir boyuta taşınmıştır.

Benzer şekilde, kıssada putperest düzenden kaçan gençlerin fiziksel kaçışı; romanda Cem karakterinin modern dünyanın cazibelerinden ve kendi nefsinden kaçarak iç dünyasına sığınması şeklinde bireyselleştirilmiştir. Son olarak, kıssadaki üç yüz dokuz yıllık fiziki “uyku ve uyanış” eylemi, romanda yerini gaflet uykusundan uyanmaya, beşeri aşktan vazgeçip “ölmeden önce ölmek” felsefesiyle ilahi aşka ulaşma çabasına bırakmıştır. Yazar tüm bu anlamsal dönüşümler vasıtasıyla, geleneksel kıssanın somut ve tarihi unsurlarını modern insanın içsel arayışlarıyla ilişkilendirmiş. Böylelikle geçmişin kutsal anlatısı ile günümüz dünyasının bireysel gerçekliği arasında güçlü bir anlamsal köprü kurmayı başarmıştır.

## SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

“1980 Sonrası Türk Romanında ‘Yedi Uyurlar’ Anlatısının Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi” başlıklı bu çalışmada; kolektif hafızanın, kutsal metinlerin ve dinler tarihinin en eski ortak anlatılarından biri olan *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* anlatısının 1980 sonrası modern edebiyata yansımaları; Murat Gülsoy’un *Baba Oğul ve Kutsal Roman*, Nazan Bekiroğlu’nun *Kehribar Geçidi* ve Sinan Yağmur’un *Hüzün Yanığı* adlı eserleri üzerinden metinlerarasılık yönteminin sunduğu imkânlar doğrultusunda çözümlenmiştir. Gerçekleştirilen kapsamlı analizler, söz konusu kadim mucizenin çağdaş Türk romanındaki zengin tezahürlerini somut bir biçimde ortaya koymuştur. İncelenen her üç romanda da aynı anlatısal kökenin; geleneksel ve manevi yorumlardan postmodern ve dönüştürücü kurgulara, çok katmanlı felsefi ve tarihsel açılımlara kadar geniş bir yelpazede yeniden üretildiği tespit edilmiştir. Bu bağlamda; mağara, uyku, zaman aşımı ve sadakat gibi temel motiflerin, her üç eserde de radikal anlamsal ve biçimsel dönüşümlere uğradığı görülmüştür.

Nazan Bekiroğlu’nun *Kehribar Geçidi*, Murat Gülsoy’un *Baba, Oğul ve Kutsal Roman* ve Sinan Yağmur’un *Hüzün Yanığı* adlı eserlerinde bu ortak mirasın tamamen farklı felsefi, estetik ve kurgusal düzlemlerde işlenişi; 1980 sonrası Türk romanının hem kapsayıcı hem de çoğulcu (ayrışık) yapısını açıkça gözler önüne sermektedir.

Murat Gülsoy *Baba Oğul ve Kutsal Roman* eserinde *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını, kullandığı postmodern, üstkurmaca ve ironik üslup ile yöntemler aracılığıyla özgün bir düzleme taşımıştır. Üstkurmaca ve metinlerarasılık tekniklerini romanında işleyen yazar, kıssayı kurmaca ile gerçeklik arasındaki o ince sınırdaki okura sunmuştur. Yazar-anlatıcı rolündeki yazar modern bireyin kimlik krizini okuyucuya sunarken *Yedi Uyurlar* anlatısını mitolojik bir referans olarak kullanmıştır. Gülsoy bu kutsal anlatıyı, dinsel ya da felsefi bir öğüt verme amacı gütmeyen bugünün yabancılaşmış dünyasına dâhil ederek zaman ve mekânın değişmezlik anlayışını yıkmaya çalışmıştır. Metinlerarasılık yöntemi ile yazar *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının durağan inançsal kabuğunu kırarak, onu modern aklın ironisi ve kurgusu ile yeniden inşa eder. Söz konusu anlatıyı postmodern roman düzleminde, hem motifleri hem de eleştirel içeriğiyle bu yöntem yardımıyla işleyen Gülsoy; eseri ile *Yedi Uyurlar* anlatısı arasında doğrudan ve açık bir metinlerarası ilişki kurmuştur. Çalışmamız bağlamında alt metin

olarak Kehf suresi temel alınmış olmakla birlikte yazar birebir Kehf suresinden *alıntı* yapmamıştır. Dolayısıyla *alıntı* tekniğine doğrudan başvurulmamış; ancak açık ortak birliktelik ilişkileri çerçevesinde, “Kıtmir” metaforu vasıtasıyla *gönderge* tekniğine yer verilmiştir. Çünkü “Kıtmir”, kolektif ve kültürel hafızayı doğrudan *Yedi Uyurlar* anlatısına yönlendiren güçlü bir *göndergedir*. Bu *gönderge* aracılığıyla *Yedi Uyurlar* anlatısının temel izlekleri, ana metnin kurmaca dünyasına aktarılmıştır. Kıssada bahsi geçen üç yüz dokuz yıllık uyku da benzer şekilde bir *gönderge* aracı olarak işlev görmüştür. Bu *gönderge*, romanda zamanın sınırlarının silindiği, rüyalarla gerçekliğin iç içe geçtiği postmodern bir zamansızlık algısına hizmet etmektedir. Kıssa bağlamında *anıştırma* tekniği de romanda yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. Özellikle bilinçaltı ve sığınak mekânı olarak “mağara” *anıştırmasına* oldukça fazla yer verilmiştir. Yazar, “mağara” sözcüğünü doğrudan kullanmadan yaptığı tasvirler aracılığıyla (karanlık, kaygan zemin vb.) okurun zihninde bir mağara imgesi canlandırmaktadır. Söz konusu tasvirler ise okura *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını anımsatmaktadır. Bununla birlikte “uzun uyku” motifi de ölümsüzlük, yeniden var olma ve yazma eylemiyle ilişkilendirilerek, *anıştırma* tekniği vasıtasıyla okuyucuya sunulmuştur. Bu *anıştırma*, günlerce uyuyan ve rüya âleminde alternatif bir yaşam süren dede karakteri üzerinden somutlaştırılır.

Murat Gülsoy ayrıca, kaynak metnin kutsal ve ciddi biçimini alaycı olmayan bir saygıyla taklit ederek *pastiş* tekniğini romanında kullanmıştır. Özellikle Kıtmir’i (sadakət, sığınma ve zamana meydan okuma kavramları üzerinden) tanımlarken tercih ettiği üslup, *pastiş* tekniğinin nitelikli bir örneğini teşkil eder. Öte yandan Gülsoy’un romanında, *Yedi Uyurlar* anlatısı bağlamında *gizli alıntı/aşıırma*, *yansılama (parodi)* ve *alaycı dönüştürüm (travesti)* gibi tekniklere rastlanmamıştır. Romanda yazar, *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası bağlamında *biçimsel* ve *anlamsal* dönüşümlere de yer vermiştir. Tercih ettiği *biçimsel* yöntemle kadim kıssanın ciddiyetini modern ve deneysel bir anlatım diline taşırken; *anlamsal* düzeyde ise kıssayı tamamen dünyevi ve üstkurmaca bir boyuta ulaştırmıştır. Gülsoy, “Kıtmir” ismini aynı zamanda *klişe-basmakalıp söz* tekniğinin bir parçası olarak da kullanmıştır. Ayrıca *anlatı içinde anlatı* tekniğiyle *Yedi Uyurlar* anlatısını doğrudan ana metnin içine yerleştirerek güçlü bir iç anlatı oluşturmuştur. Son olarak Baba, Oğul ve Kutsal Roman, metinlerarası imgeler bağlamında ele alınmış ve bu doğrultuda eserin *palimpsest* bir yapı sergilediği tespit

edilmiştir. Yapılan incelemeler neticesinde, romanda *kolaj-brikolaj* ve *yeniden-yazım* örneklerinin ise yer almadığı kanaatine varılmıştır.

Nazan Bekiroğlu, *Kehribar Geçidi* romanında *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasını metinlerarasılık bağlamında düşünsel ve felsefi bir derinlikle zenginleştirerek yeniden yorumlamıştır. Yazar bu kadim kıssayı; mitolojik motifler, tarihi olaylar ve modern romanın üstkurmaca tekniğiyle yeniden üretmiştir. Bekiroğlu, *Kehribar Geçidi*'nde Yedi Uyurlar anlatısıyla doğrudan ve oldukça yoğun bir ilişki kurmuştur. Romanda *alıntı* ve *göndergeler* son derece geniştir. Yapılan doğrudan alıntılar ağırlıklı olarak Kitab-ı Mukaddes kaynaklı olup, Kehf suresinden tırnak içinde ve italik olarak birebir *alıntı* yapılmamıştır. Bu yönüyle dinler arası bir bağlantı kuran yazar, söz konusu kadim anlatının hem Hristiyan hem de İslam kültüründeki önemine metinlerarası bir gönderme yapmıştır. Yazar, Kehf suresi ayetlerini doğrudan aktarmak yerine; ışık, kehribar, isimsizleştirme, mağara ve köpek gibi motifler aracılığıyla gizli alıntılara başvurmuştur. Özellikle “kehribar” metaforu, romanda kullanılmış özgün bir *gizli alıntı* örneğidir. Bu metafor vasıtasıyla “mağara”, okurun zihninde adeta devasa bir kehribar taşına dönüşmektedir. Bunların yanı sıra yazar, *gönderge* tekniğini de oldukça sık kullanmıştır. “Yedi sayısı”, “kusurlu sikke” ve “309 yıllık uyku” gibi motifler, bu *gönderge* tekniğinin temel kullanım alanlarını teşkil etmektedir. Bekiroğlu ayrıca okurun zihnindeki dini ve tarihi arka planı harekete geçirmek amacıyla “mağara-yeniden doğuş” ve “kaçış-hicret” gibi *anıştırma* örneklerine de yer vermiştir. *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası bağlamında romanda *yansılama (parodi)* ve *alaycı dönüştürüm (travesti)* tekniklerine ise rastlanmamıştır. Aksine yazar, tercih ettiği kutsal dil ve üslup vasıtasıyla belirgin bir biçimde *pastiş* tekniğini kullanmıştır.

*Kehribar Geçidi*'nde kıssa bağlamında *biçimsel* ve *anlamsal* dönüşümler de gerçekleştirilmiştir. On yedi ayetten oluşan *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası, altı yüz üç sayfalık psikolojik derinliğe sahip anıtsal bir romana dönüştürülerek radikal bir *biçimsel* dönüşüme tabi tutulmuştur. Romanda *klişe-basmakalıp* ifadeler ve *anlatı içinde anlatı* tekniğine de sıklıkla yer verilmiştir. Karakterlerin hayat hikâyeleri, gördükleri rüyalar ve tuttukları günlükler *anlatı içinde anlatı* tekniğinin örnekleridir. Metinlerarasılık yöntemleri bağlamında incelenen romanda; *palimpsest*, *kolaj-brikolaj* ve *yeniden-yazma* tekniklerinin de kullanıldığı görülmektedir. Tüm bu metinlerarası teknik

ve yöntemlerin sentezi sonucunda, *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssası bağlamında ortaya son derece özgün, edebi ve tarihsel bir *palimpsest* eser çıkarılmıştır.

Sinan Yağmur, *Hüzün Yanığı 2* romanında *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının tasavvufi özüne ve dinsel mesajına sadık kalarak, anlatıyı modern insanın içsel arayışına ve ilahi yolculuğuna uyarlamıştır. *Hüzün Yanığı*'nda *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasıyla doğrudan ve son derece yoğun bir ilişki kurulmuştur. Bu bağlamda yazar; hem Kehf suresinden doğrudan alıntılara hem de mağara ve Kıtırmir gibi temel unsurlar üzerinden gönderge tekniğine yer vermiştir. Yazar; başkişi Cem karakterinin iç bunalımları, gördüğü rüyalar ve modern dünyadan uzaklaşma arzusu gibi temalar çerçevesinde *anıştırma* tekniğini de (sekiz taş, ateş başı, ısınmak, zamanın içinde asılı kalmak vb. motiflerle) romanda kullanmıştır. Bununla birlikte Yağmur, eserinde *pastiş* tekniğine başvurarak kıssanın özüne ve yapısal iskeletine sadık kalmış; ancak bu iskeleti modern bir kurgu ve çağdaş karakterlerle şekillendirmiştir. Romanda *gizli alıntı/aşırtma*, *yansılama (parodi)* ve *alaycı dönüştürüm (travesti)* tekniklerine ise rastlanmamıştır.

Kıssa bağlamında, *Hüzün Yanığı 2* romanında da *biçimsel* ve *anlamsal* dönüşümlere yer verilmiştir. Ayrıca “Kıtırmir” klişesi bu romanda da bir *basmakalıp* ifade unsuru olarak kullanılmıştır. Romanda en yoğun başvuru olan yöntem ise *anlatı içinde anlatı tekniğidir*; nitekim eser, iç içe geçmiş katmanlı hikâyelerden oluşmaktadır. Metinlerarası ilişkiler bağlamında *Hüzün Yanığı 2*; *kolaj*, *brikolaj* ve *yeniden-yazma* tekniklerinin kullanıldığı, ancak tam anlamıyla bir *palimpsest* niteliği taşımayan bir roman olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmada ulaşılan bir diğer önemli bulgu ise *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* kıssasının temelini oluşturan mühim metaforların, yazarlar tarafından metinlerarasılık bağlamında farklı amaç ve anlamlarla yeniden üretilmiş olmasıdır. Kıssanın en önemli ve vurucu motifi olan “mağara” imgesi; Gülsoy’un *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*’ında yazar-anlatıcının ve yazma eyleminin kurmaca “iç dünyasına” dönüştürülmüştür. Bekiroğlu’nun *Kehribar Geçidi* romanında “mağara” imgesi felsefi bir sığınak işlevi görürken; Yağmur’un *Hüzün Yanığı* romanında ise nefis muhasebesinin yapıldığı, beşeri aşktan ilahi aşka yolculuğun başladığı bir “kalp” imgesine evrilmiştir.

Kıssada bahsi geçen bir diğer önemli motif ise “köpek” imgesidir. Gülsoy bu motifi romanında psikolojik bir boyuta taşıyarak bambaşka bir düzlemde ele almıştır.

Yazar; köpek motifini, gerçek dünya ile yazar-anlatıcının oluşturduğu kurmaca dünya arasındaki dengeyi sağlayan ve bu kadim kıssa ile modern metin arasındaki köprüyü kuran bir metafora dönüştürmüştür. Ayrıca Gülsoy, “köpek” motifini yazar-anlatıcının parçalanmış zihnini üstkurmaca ve ironik bir üslupla temsil eden bir araç olarak konumlandırmıştır. Bekiroğlu ise “Kehribar” ismiyle köpek motifini daha felsefi ve estetik bir boyutta ele almıştır. Yazar, bu motifi; hikâyeleri hikâyelere, kişileri kişilere bağlayan görünmez ve ilahi bir köprü, saf bir fitrat ile temiz bir kalp ve zamanı donduran bir estetik araç olarak betimler. Sinan Yağmur ise “köpek” motifini tamamen tasavvufi bir düzlemde ele almıştır. Yağmur’un romanında köpek; tasavvufi, ahlaki ve inançsal bir dönüşümün temsili olarak karşımıza çıkar. İnsani özelliklerle bağdaştırılan bu motif, özellikle modern insanın ilahi aşka yolculuğunda bir ibret ve hidayet aracı olarak kullanılmıştır.

Kıssa bağlamında oldukça önemli bir yere sahip olan “uzun uyku” motifi de her üç yazar tarafından farklı işlevlerle romana dâhil edilmiştir. Gülsoy’un romanında “uzun uyku”, kutsal bir amaç doğrultusunda kullanılmamış; psikolojik bir düzlemde ele alınmıştır. *Baba, Oğul ve Kutsal Roman*’da yazar-anlatıcı, uyku ile uyanıklık arasında, gerçek ile kurmaca sınırında yaşamaktadır. Yazar-anlatıcı karakteri için “uzun uyku”; psikolojik bir kaçış, zihnin parçalanması, gerçek zamanın askıya alınması ve dünyevi olumsuzluklardan korunulan bir sığınak anlamına gelmektedir. Benzer psikolojik yaklaşım, romandaki “dede” karakteri üzerinden de vurgulanmıştır. Bekiroğlu ise “uzun uyku” motifini estetik bir dille betimlemiştir; onun romanında bu motif, metafizik ve aynı zamanda tarihsel bir geçiş eşiğidir. *Hüzün Yanığı 2* romanında ise Yağmur, “uzun uyku” motifini tasavvufi bir bakış açısıyla ele almıştır. Romanda uzun uyku, tasavvuftaki “ölmeden önce ölmek” (mevt-i iradi) düşüncesi temel alınarak betimlenmiştir.

Bu Bu tez çalışması, 1980 sonrası Türk romanının gelenekle ve kadim dinsel/mitolojik anlatılarla kurduğu bağın, sıradan bir taklit veya edilgen bir tekrardan ibaret olmadığı fikrine güçlü bir katkı sunmaktadır. Elde edilen bulgular doğrultusunda; metinlerarasılık yöntem ve tekniklerinin sunduğu geniş imkânlar sayesinde, antik çağlardan günümüze ulaşan *Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar)* gibi köklü anlatıların; çağdaş dünyayı, modern insan psikolojisini ve kurmaca sanatının sınırlarını anlamlandırmada hala ne derece etkin, esnek ve verimli birer araç olduğu somut bir biçimde gözler önüne serilmiştir.

Nitekim incelenen eserlerde aynı kadim kökenin; Murat Gülsoy'da postmodern üstkurmaca ve psikolojik bir zamansızlık düzlemine, Nazan Bekiroğlu'nda felsefi, estetik ve dinler arası geçişkenliğe sahip anıtsal bir palimpsest yapıya, Sinan Yağmur'da ise bireyin içsel arayışını ve tasavvufi hidayet yolculuğunu simgeleyen ahlaki bir boyuta dönüştüğü tespit edilmiştir. Bu durum, incelenen romanların aynı ortak mirası tamamen farklı estetik ve felsefi düzlemlerde yeniden üreterek 1980 sonrası Türk romanının çoğulcu karakterini nasıl beslediğini açıkça kanıtlamaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma; mağara, köpek ve uzun uyku gibi evrensel motiflerin çağdaş kurgularda geçirdiği radikal anlamsal ve biçimsel dönüşümleri ortaya koyması bakımından, modern Türk edebiyatı ile klasik anlatı geleneği arasındaki dinamik ilişkiyi yeniden konumlandırmakta ve ilgili akademik literatüre özgün, bütüncül bir bakış açısı kazandırmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Allen, G. (2011). *Intertextuality Second Edition*. New York, ABD: Routledge.
- Bartłomiej, G. (2010). The Legend of the Seven Sleepers of Ephesus in Syriac and Arab sources—a comparative study. *Orientalia Christiana Cracoviensia*(2), 45-59.
- Bayat, F. (2007). *Türk Mitolojik Sistemi (Kutsal Dışı-Mitolojik Ana, Umay Paradigmasında İlkel Mitolojik Kategoriler-İyeler ve Demonoloji* (Cilt 2). Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Bekiroğlu, N. (2021). *Kehribar Geçidi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Canpolat, Z. N., & Bingöl, U. (2025). Kehribar Geçidi Romanına Yedi Uyurlar Kıssası Odağından Yeni Tarihselci Yaklaşım. *5(2)*, 125-137. *Fikriyat Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*.
- Coşkun Ögeyik, M. (2008). *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Culler, J. (1975). *Structuralist poetics: Structuralism, linguistics and the study of literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Çetin, N. (2004b). *Yeni Türk Şiirinde Geleniğin İzleri*. Ankara: Hece Yayınları.
- Daşdemir, Ö. (2015). *Davutoğlu Süleyman Hikayesi- Metinlerarası Bir Okuma-*. Kayseri: Fenomen Yayıncılık.
- Deger, Z. İ. (2025). Semavi Dinlerde Mağara Sembolizminin İşlevleri. *Turkish Studies*, 20(3), 1-18.
- Demir, Ş. (2019). *Mitoloji Kur'an Kıssaları ve Tarihi Gerçeklik* (Cilt 3). İstanbul: Beyan Yayıncılık.
- Eagleton, T. (2005). *Literary Theory An Introduction* (2. b.). Victoria: Blackwell Publishing.
- Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. Ankara: Kesit Yayınları.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. (C. Newman, & C. Doubinsky, Çev.) Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Gökarp Alparslan, G. (2007). *Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanının Çağdaş Yorumları*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

- Grysa, B. (2010). The Legend of the Seven Sleepers of Ephesus in Syriac and Arab Sources - a Comparative Study. *Orientalia Christiana Cracoviensia*(2), 46.
- Gülsoy, M. (2022). *Baba Oğul ve Kutsal Roman* (Cilt 5). İstanbul: Can Yayınları.
- Irving, W. (2015). *Başsız Süvari - Rip Van Winkle*. (S. Demirel, Çev.) İstanbul: Tefrika Yayınları.
- Juvan, M. (2008). *History And Poetics Of Intertextuality*. (T. Pogačar, Çev.) West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Karakurt, D. (2012). *Türk Mitoloji Ansiklopedisi Türk Söylence Sözlüğü*. Türkiye.
- Kasapoğlu, A. (2006). *Carl Gustav Jung'un Kehf Suresi Tefsiri*. Malatya: Huzur Matbaası
- Koçakoğlu, B. (2011). Postmodernin Geleneğe Bakan Yüzünde Bir Anlatı: Beyaz Kale. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(29), 185-202.
- Kolcu, A. İ. (2008). *Edebiyat Kuramları Tanım- Tenkit- Tahlil*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- Lane, E. (1863). *An Arabic-English Lexicon* (Cilt 6). London: Williams & Norgate.
- Marshall, H. (2014). *Literary Codicologies: The Conditions of Middle English Literary Production*. Toronto.
- Muharrem, E. (2008). *Dede Korkut Kitabı* (41 b.). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Noyan, S. (2017). 1980 Sonrası Popüler Romanlar ve Tasavvuf. *Akademik Platform*.
- Orr, M. (2003). *Intertextuality: Debates & Contexts*. Manchester University Press.
- Ögel, B. (2010). *Türk Mitolojisi: Kaynakları ve Açıklamaları ile destanlar* (5. b., Cilt 1). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Önem, M. Y. (2021). Nazlı Eray'ın Ayışığı Sofrası Romanında Derinleşen Mekân. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*(10/4), 1315-1327.
- Parla, J. (2023). *Edebiyat Yazıları Kuram ve İnceleme*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Platon. (2018). *Devlet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Roux, J.-P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi* (1. b.). (M. Y. Sağlam, Çev.) Ankara.
- Saussure, F. D. (1966). *Course In General Linguistics*. (W. Baskın, Çev.) New York City: Philosophical Library.
- Schimmel, A. (2011). *Sayıların Gizemi*. (M. Küpüşoğlu, Çev.) Kabacı Yayınevi.

- Shklovsky, V. (2009). *Theory of Prose*. (B. Sher, Çev.) London: Dalkey Archive Press.
- Syukri, M. A., Zikrullah, G., & Harwanto, P. (2024). The Seven Sleepers (Ashabul Kahf) in the Holy Bible and Qur'an: Lessons for Organic Youth Movements. *Peradaban Journal of Religion and Society*, 3(2), 147-156.
- Talianova Eren, M. (2020). *Folklor Kaynaklarına Göre Eski Türk ve Slav İnanç Sistemi*. Ankara, Türkiye: Gazi Kitabevi.
- Uslu, A. (2016). Murat Gülsoy'un "Baba Oğul ve Kutsal Roman" Adlı Eserinde Yapı ve Simgeler. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(2), 957-980.
- Voragine, J. D. (1914). *The Golden Legend Lives Of The Saints*. (W. Caxton, Çev.) London: Cambridge University Press.
- Yalçınkaya, K. Ş. (2022). Nazlı Eray'ın Ayışığı Sofrası Romanında Yedi Uyurlar Efsanesi'nin Metinlerarası İncelemesi. Edirne.
- Yazır, E. M. (2024). *Hak Dini Kur'an Dili. Kur'an-ı Kerim'in Türkçe Meali ve Muhtasar Tefsiri*. (H. Döndüren, Çev.) İstanbul: Çelik Yayınevi.
- Yetik, H. K. (2005). *Edebiyatta Çalıntı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

## ÖZ GEÇMİŞ

|                                     |                           |
|-------------------------------------|---------------------------|
| <b>Ad Soyad: Çiğdem Öçalan</b>      |                           |
| <b>Eğitim Bilgileri</b>             |                           |
| <b>Lisans</b>                       |                           |
| <b>Üniversite</b>                   | Selçuk Üniversitesi       |
| <b>Fakülte</b>                      | Edebiyat Fakültesi        |
| <b>Bölümü</b>                       | İngiliz Dili ve Edebiyatı |
| <b>Yüksek Lisans</b>                |                           |
| <b>Üniversite</b>                   |                           |
| <b>Enstitü Adı</b>                  |                           |
| <b>Ana Bilim Dalı</b>               |                           |
| <b>Programı</b>                     |                           |
| <b>Makale ve Bildiriler (Varsa)</b> |                           |
| 1.                                  |                           |
| 2.                                  |                           |