

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ANA BİLİM DALI**

DOKTORA TEZİ

**METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA
1980 SONRASI ANLATILARDA
DOĞULU METİNLERİN İZLERİ**

BAHAR YILDIRIM SAĞLAM

2502120363

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. ALİ ŞÜKRÜ ÇORUK

İSTANBUL – 2021

ÖZ

METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA
1980 SONRASI ANLATILARDA
DOĞULU METİNLERİN İZLERİ

BAHAR YILDIRIM SAĞLAM

Anlatı, insanlık tarihinin kendisiyle başlar. Dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur. Bu tez, 1980 sonrası çağdaş anlatıda hangi mit ve masalların sürekli tekrar ettiği ve bu tekrar eden mit ve masalların, 1980 sonrası anlatılarda nasıl dönüştürüldüğü sorusu üzerine temellendi. Tezimize başlarken Türk edebiyatının postmodern özellikler taşıyan eserlerinde, sıklıkla tekrar eden iki kadim Doğu metni dikkatimizi çekti: *Gılgamış Destanı* ve *Binbir Gece Masalları*. Bu iki metin, 1980 sonrası çağdaş anlatılarda yeniden yazılırken özellikle üç konu etrafında örülüyordu: hikâye anlatıcılığı, oyun ve labirent. Ayrıca bu anlatıların, bir kesişim noktası daha vardı: anlatının inşa süreci. Bu eserlerde anlatının inşa sürecini anlatmak, kurmacanın asıl gayesi haline dönüşüyordu. Tezimizde 1980 sonrası çağdaş anlatıda, bu ilişkiyi tespit ettiğimiz yedi eser seçtik.

Binbir Gece Masalları'nı incelerken Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* adlı romanını, İhsan Oktay Anar'ın *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* adlı romanını ve Murat Gülsoy'un *Bize Kuş Dili Öğretildi* adlı öyküsünü ele aldık. *Gılgamış Destanı*'nı incelerken ise Özen Yula'nın *Hayat Bir Kere* adlı romanını, Sema Kaygusuz'un *Karaduygun* adlı anlatısını, Murathan Mungan'ın *Dumrul ile Azrail* adlı öyküsünü ve Zeynep Avcı'nın *Gılgamış* adlı oyununu ele aldık. Tezimizi metinlerarasılık kuramı çerçevesinde inceledik. Metinlerarasılık, metnin kapalı bir yapı olmadığını ve anlamın sürekli başka metinlere aktarılarak sonsuza taşındığını vurgular. Metinler arasındaki bu sonsuz oyun, metinlerarasılık kuramını, yapısöküm kuramına ulaştırır.

Mihail Bahtin saf metnin olmadığını söylerken Gérard Genette, tüm yazarların sadece tek bir kitap yarattığını vurgular. Roland Barthes, her metnin bir

metinlerarası olduğunu dile getirir. Jacques Derrida, metnin sadece kendisinden önceki metinlerle değil kendisinden sonraki metinlerle de ilişki kurduğunu söyler. Bir metnin var olabilmesi, kendisinden önce ve sonra gelen ve gelecek olan başka metinlere bağlıdır. Yapısökümün yollarından biri, metnin parçalarının yerlerini değiştirmektir. Bu bağlamda biz de seçtiğimiz eserleri incelerken anlatıların nasıl örölüp söküldüğüne, hangi metinlerle ilişki kurduğuna ve nasıl dönüştürüldüğüne dikkat çektik.

ANAHTAR KELİMELEER: metinlerarasılık, yapısöküm, Gılgamış Destanı, Binbir Gece Masalları, anlatı, hikâye anlatıcılığı, labirent, oyun, différence, pharmakon, itérabilité, kararverilemezlik, palimpsest, mizanabim, Bin Hüzünlü Haz, Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, Bize Kuş Dili Öğretildi, Hayat Bir Kere, Karaduygun, Dumrul ile Azrail, Gılgamış Oyunu

ABSTRACT
TRACES OF EASTERN TEXT
IN THE NARRATIVES AFTER 1980
IN THE CONTEXT OF INTERTEXTUALITY

BAHAR YILDIRIM SAĞLAM

The narrative begins with human history itself. Nowhere in the world is there a people without a narrative. This thesis, is based on the question of which myths and tales are constantly repeated in the post-1980 contemporary narrative and how these reiterated myths and tales are transformed in the post-1980 narratives. While starting our thesis, two ancient Eastern texts, which are frequently repeated in the works of Turkish literature with postmodern features, attracted our attention: *The Epic of Gilgamesh* and *One Thousand and One Nights*. While these two texts were rewritten in contemporary narratives after 1980, they were woven around three themes: storytelling, play and labyrinth. In addition, these narratives had another junction point: the construction process of the narrative. In these works, narrating the construction process of the narrative became the main aim of the fiction. In our thesis, we selected seven works in the post-1980 contemporary narrative, in which we identified this relationship.

While examining *One Thousand and One Nights*, we discussed Hasan Ali Toptaş's novel *Bin Hüzünlü Haz*, İhsan Oktay Anar's novel *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* and Murat Gülsoy's story called "Bize Kuş Dili Öğretildi". On the other hand, while examining *the Epic of Gilgamesh*, we discussed Özen Yula's novel *Hayat Bir Kere*, Sema Kaygusuz's narrative named *Karaduygun*, Murathan Mungan's story "Dumrul ile Azrail" and Zeynep Avcı's play *Gilgamış*. We examined our thesis within the framework of intertextuality theory. Intertextuality emphasizes that the text is not a closed structure and that the meaning is carried to infinity by constantly transferred

to other texts. This endless game between texts leads the theory of intertextuality to the theory of déconstruction.

While Mihail Bahtin says that there is no pure text, Gérard Genette emphasizes that all authors create only one book. Roland Barthes states that every text is an intertextual. Jacques Derrida says that the text establishes a relationship not only with the texts before it, but also with the texts after it. The existence of a text depends on other texts that come before and after it. One of the ways to deconstruct is to relocate parts of the text. In this context, while examining the works we have chosen, we have drawn attention to how the narratives are woven and disassembled, with which texts they relate and how they are transformed.

KEYWORDS: intertextuality, déconstruction, The Epic of Gilgamesh, One Thousand and One Nights, narrative, storytelling, labyrinth, play, différance, pharmakon, itérabilité, undecidability, palimpsest, mise en abyme, Bin Hüzünlü Haz, Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, Bize Kuş Dili Öğretildi, Hayat Bir Kere, Karaduygun, Dumrul ile Azrail, Gılgamış Oyunu

ÖN SÖZ

Binbir Gece Masalları'nda kahraman, bir yer altı kapağı görür ve kapağın altında nasıl bir dünya olduğunu merak ederek yer altına iner: “yerde bakırdan bir halkası olan bir tahta kapak gördüm. Kapağı kaldırdım. Altında bir merdivenin uzandığını gördüm. Merdiveni dibine kadar indim. Orada bir kapı buldum. Kapıdan girdim ve kendimi göz kamaştıran (...)” diye hikâye devam eder. Benim tez yazma serüvenim de böyle başladı. En başa dönecek olursak “merak ettim” diyebilirim.

Ian Watt, *Modern Bireyciliğin Mitleri*'nde modernizmi inşa eden dört mit üzerinde durur: *Faust*, *Don Quijote*, *Don Juan*, *Robinson Crusoe*. Bu mitlerin anlamını, nasıl tekrar yazıldıklarını inceler. Franco Moretti *Modern Epik*'te modernizmi, modern insanın durumunu mitlerden, eski anlatılardan yola çıkarak açıklar. Harold Bloom *Batı Kanonu*'nda Batı edebiyatının merkezine Shakespeare ve Dante'nin metinlerini yerleştirir.

James Joyce *Ulysses*'te Homeros'un destanlarını yeniden inşa eder. Erich Auerbach *Mimesis* isimli eserinin giriş makalesi “Odysseus'un Yara İzii”nde Batı edebiyatını biçimlendiren iki metinden söz eder: Bunlardan biri Eski Ahit diğeri Anadolu kökenli şair Homeros'un destanları *İlyada* ve *Odyseia*'dır. Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud ve analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung kuramlarını mitlerin, masalların, eski anlatıların üzerine inşa eder. Derrida *Platon'un Eczanesi*'nde mitlere dönerek yapısöküm kuramının kavramlarını çözümler.

Joseph Campbell *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nda bilim ve teknolojiye büyük buluşların, uyku kaçırır düşlerin hep mitin o temel, büyülü yüzüğünden fişkırdığını söyler. Ona göre ister bir Eskimo masalını ister Kongo'nun büyücü hekimini dinleyelim, anlatıların kabuğunu kırdığımızda karşımıza hep şekil değiştiren ama yine de şaşırtıcı derecede aynı kalan hikâyeler çıkar.

Peki, yüzümüzü Türk edebiyatına döndüğümüzde ne görürüz? 1980 sonrası anlatılarda hep şekil değiştiren, dönüşen fakat buna rağmen aynı kalan hikâyeler nelerdir? Türk edebiyatının modern-postmodern metinleri hangi mitin, masalın,

anlatının büyüğü yüzüğünden fıskırır? Mitler, masallar niçin bu kadar önemli ve neden onlara sürekli dönüyoruz?

Tezimize başlarken 1980 sonrası Türk edebiyatında postmodern özellikler taşıyan metinleri incelemeyi hedefledik ve bu metinlerde türler arası sınırlar ortadan kalktığı için seçtiğimiz metinlere “anlatı” demeyi uygun gördük. Bu eserleri incelerken anlatıların çekirdeğindeki Doğu metinlerinin izini sürdük. Türk edebiyatının postmodern özellikler taşıyan eserlerinde *Gilgamiş Destanı*, *Şahnâme*, *Kelîle ve Dimne*, *Mantıku't-Tayr* ve *Binbir Gece Masalları* gibi pek çok Doğu metni karşımıza çıktı ancak Türk anlatılarının fıskırdığı büyüğü yüzük *Binbir Gece Masalları*’ydı.

1980 sonrası anlatıda *Binbir Gece Masalları*’ndaki öyküler görünmez olsa bile *Masallar*’ın içindeki arzu; hikâyeye anlatma arzusu, bilgiye ulaşma arzusu, ölümsüzlük arzusu, kim olduğunu bilme ve başka birine dönüşme arzusu devam ediyordu. Dahası *Masallar*’ın çerçeve hikâyeye yapısı modern-postmodern metinlerde birer oyun alanı haline dönüşmüştü.

Bu bağlamda 1980 sonrası anlatıda *Binbir Gece Masalları*’nın yanı sıra bir metin daha dikkatimizi çekti: yeryüzünün yazılı ilk metni *Gilgamiş Destanı*. Destandaki kahramanın ölümsüzlük bilgisini elde etme arzusu, ün kazanma arzusu, hikâyesini anıt taşına kazıma arzusu ve yolculuğunu bitirdiğinde artık başka birine dönüşmesi *Binbir Gece Masalları* ve çağdaş kurmaca arasında kurduğumuz bağı yineliyordu. Bu nedenle seçtiğimiz ikinci ana metin *Gilgamiş Destanı* oldu. Böylece Türk edebiyatında modern-postmodern anlatıların hangi Doğu metinlerinin üzerine inşa edildiğini merak ederken iki ana metne ulaştık: *Gilgamiş Destanı* ve *Binbir Gece Masalları*. Tezimizde bu iki ana metni merkeze aldık. Bu iki ana metnin 1980 sonrası eserlerinde nasıl dönüştürüldüğünü ve metinler arasındaki örgünün ne anlama geldiğini araştırdık.

Tezimizi metinlerarasılık kuramı çerçevesinde inceledik. Metinlerarasılık, metnin kapalı bir yapı olmadığını ve anlamın sürekli başka metinlere taşındığını söyler. Biz de seçtiğimiz iki ana metnin başka hangi Doğu ve Batı metinleriyle ilişki kurduğunu ve nasıl bir anlam ağı ürettiğini incelemeye çalıştık. *Gilgamiş Destanı* ve

Binbir Gece Masalları yeniden inşa edilirken çağdaş anlatıya dönüştürülürken hangi metinlerle birlikte örülüp sökülüyordu? *Gilgamiş Destanı*'nın çağdaş kurmacaya nasıl dönüştürüldüğünü incelerken karşımıza Orhan Asena'nın *Tanrılar ve İnsanlar* (1959), Murathan Mungan'ın *Dumrul ile Azrail* (1980), Melih Cevdet Anday'ın *Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş* (1981), Özen Yula'nın *Hayat Bir Kere* (1990), Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı* (1994), Zeynep Avcı'nın *Gilgamiş* (1996), Sema Kaygusuz'un *Karaduygun* (2012) eserleri gibi pek çok metin çıktı.

Aynı şekilde *Binbir Gece Masalları*'nın çağdaş kurmacaya nasıl dönüştürüldüğünü incelerken de karşımıza Behçet Necatigil'in *Hayal Hanım* (1975), Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* (1990), İhsan Oktay Anar'ın *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* (1998), Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* (1999), Güneli Gün'ün *Bağdat Yollarında* (2000), Murat Gülsoy'un *Binbir Gece Mektupları* (2003), *Bize Kuş Dili Öğretildi* (2008) eserleri gibi pek çok metin çıktı.

Tezimizde postmodern özellikler gösteren metinleri seçmeyi hedefledik. Yaptığımız araştırmanın sonucunda 1980 sonrası anlatılarında *Gilgamiş Destanı* ve *Binbir Gece Masalları*'nın özellikle üç konu etrafında yeniden inşa edildiğini keşfettik: hikâye anlatıcılığı, labirent ve oyun. Ayrıca bu üç konu etrafında örülen anlatıların bir kesişim noktası daha vardı: anlatının inşa süreci. Bu eserlerde anlatının inşa süreci kurmacanın asıl amacı haline dönüşüyordu.

Tezimizde *Gilgamiş Destanı*'nın 1980 sonrası anlatılarında nasıl dönüştürüldüğünü incelemek için bahsettiğimiz bağı taşıyan dört eser seçtik: Murathan Mungan'ın *Dumrul ile Azrail* (1980), Özen Yula'nın *Hayat Bir Kere* (1990), Zeynep Avcı'nın *Gilgamiş* (1996), Sema Kaygusuz'un *Karaduygun* (2012) adlı eserleri.

Binbir Gece Masallar'ının çağdaş kurmacaya nasıl dönüştürüldüğünü incelerken de aynı bağı aradık ve elimize geçen malzemenin hacimli olması sebebiyle üç eser seçtik: İhsan Oktay Anar'ın *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* (1998), Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* (1999), Murat Gülsoy'un *Bize Kuş Dili Öğretildi* (2008) adlı eserleri.

Gilgamiş Destanı'nda Gilgamiş aşılmaz geçitleri, Humbaba ormanını, yer altı suyunu, ölüm denizini aşar. Onun yolculuğu bir labirenttir. *Binbir Gece Masalları*'nda da Şehrazad ve Şehriyar anlatıların koridorları arasında dolaşır, kaybolur. Şehrazad ve Şehriyar'ın serüveni de bir labirenttir.

Şehrazad en ünlü masal anlatıcısıdır. *Binbir Gece Masalları*'nda hikâye anlatmak yaşamı elde etmek anlamına gelir. Kahramanlar hikâye anlattıkça ipin ucundan döner. Hikâye kazanmak için yer altına iner, denizler arasında dolaşır. Gilgamiş da hikâye elde etmek için Humbaba ormanına yolculuk eder, yer altı sularını aşar ve kendi hikâyesini bir anıt taşına kazır. Hikâye ün kazandırır.

Binbir Gece Masalları Şehrazad ve Şehriyar arasındaki bir oyundur ve masalların içine girdiğimizde karşımıza bin bir çeşit hile, kurnazlık, tuzak, ağ çıkar. *Gilgamiş Destanı* da Gilgamiş'in Enkidu'ya kurduğu tuzak ile başlar ve tanrı-tanrıça-insan arasındaki oyunlar etrafında örülür.

Tezimizde incelemek için seçtiğimiz yedi eser de postmodern özellikler taşır; anlatıyı bir labirente sokar, askıya alır, oyun içinde oyunlarla örür. Bu metinlerde; hikâyeler parçalanıp yeniden inşa edilir, anlatıda boşluklar açılır, anlam bir gösterenden diğerine taşınır ve anlama asla ulaşamaz. Hikâyeler olasılıklara dönüşür, hiçbir şeyin kesin olmadığı oynak bir zeminde örülüp sökülür. Anlatılar arasında sonsuz bir iplik dokunur.

Bu bağlamda incelediğimiz eserlerde; anlatının nasıl inşa edildiğine, nasıl örülüp söküldüğüne, hangi metinlerle ilişki kurduğuna ve geleneğin kurallarının nasıl yıkıldığına dikkat çektik. Metinler arasındaki sonsuz oyun bizi yapısöküme ulaştırdı. Tezimizde metinlerarasılık kuramıyla birlikte yapısöküm kuramını da ele aldık. Metinlerarasılık kuramı, bir yapısöküm yöntemi olarak karşımıza çıktı biz de seçtiğimiz eserleri incelerken anlatıyı parçalarına ayırıp sökmeye çalıştık.

Derrida, metnin sadece kendisinden önceki metinlerle değil kendisinden sonraki metinlerle de ilişki kurduğunu söyler. Ona göre bir metnin var olabilmesi, kendisinden önce ve sonra gelen ve gelecek olan başka metinlere bağlıdır. Metinler arasındaki ilişkiler ağı bizi sonsuz bir döngünün ortasına götürür. Mihail Bahtin saf

metnin olmadığını söylerken Gerard Genette, tüm yazarların sadece tek bir kitap yarattığını dile getirir.

Yapısöküm kuramı, metinler arasındaki ilişkileri çözümler ve metinlerarasılığın açtığı koridordan geçer. Roland Barthes, yapısökümün yollarından birinin metnin parçalarının yerlerini değiştirmek olduğunu söyler. Her metnin bir metinlerarası olduğuna dikkat çeker. 1980 sonrası anlatıyı incelerken biz de metinde nasıl boşluklar açıldığına, metindeki kopmalara, metne eklenen başka metinlerin parçalarına ve dilin nasıl dağıtılıp yeniden üretildiğine dikkat çektik.

Derrida, her metnin başka bir metne gönderme yaptığını söyler ve metnin dışındaki her şeyi paranteze alır. Biz de tezimizde “metni” esas aldık, incelediğimiz her metnin yapısını sökerek, metni parçalarına ayırarak metinler arasındaki ilişkinin kavranabileceği sonucuna ulaştık. Böylece *Gılgamış Destanı* ve *Binbir Gece Masalları*’nın 1980 sonrası anlatıda nasıl dönüştürüldüğünü incelerken *Gılgamış Destanı* ve *Binbir Gece Masalları*’nı odağa almakla birlikte bu metinlerin ilişki kurduğu *Mahabharata*, *Bhagavat Gita*, *Şahnâme*, *Kelîle ve Dimne*, *Mantıku’t-Tayr*, *Dede Korkut Masalları*; *Odysseia*, *Oidipus*, *Faust*, *Hamlet*, *Dönüşüm*, *Godot’u Beklerken* gibi Doğu ve Batı metinlerini de gözden geçirdik.

Tezimizi yaparken anlatıların birbirine eklenerek örüldüğünü *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’nin* içinden *Binbir Gece Masalları*, onun içinden *Odysseia*, onun da içinden *Gılgamış Destanı*’nın çıktığını ve bu ağın sonsuza dek dokunduğunu fark ettik. İncelediğimiz eserlerde Âdem miti, Narkissos mitine, Narkissos miti *Gılgamış* mitine, *Gılgamış* miti *Oidipus* mitine; mitler, masallara, mesnevilere, halk hikâyelerine *Leyla ile Mecnun’a*, *Kerem ile Aslı’ya*, *Alaaddin’in Sihirli Lambası*’na evrilerek modern-postmodern anlatılara dönüşüyordu. Borges’in düşü, bütün metinlerin birbirine bağlandığı dev kütüphane, gerçek oluyordu.

Tezimiz 1980 sonrası anlatıda metinler arasındaki sınırların ortadan kalktığını ve yeryüzündeki bütün metinlerin birbirine bağlandığını örnekler. Şehrazad’ın *Binbir Gece*’nin içinde sonsuza dek anlatacağı masallar gibi, Penelope’nin gündüz örüp gece söktüğü ip gibi metinler arasındaki iplik de sonsuza dek dokunmaya, örülüp sökülmeyle devam eder.

Tezimiz, Türk edebiyatı sadece seçtiğimiz bu iki metin -*Gilgamiş*, *Binbir Gece*- üzerine inşa edilmiştir gibi bir iddia taşımamaktadır. Bizim amacımız Türk edebiyatının 1980 sonrası anlatılarında tekrar eden metinleri ve bu metinlerin arasındaki dönüşümü incelemektir. Konumuzu mümkün olduğunca sınırlamaya çalışarak bu iki ana metni seçtiğimiz yedi eser üzerinden incelemeye çalıştık.

Ele aldığımız yedi eseri; roman, hikâye, anlatı, tiyatro gibi türlere ayırmak yerine incelediğimiz eserlere “anlatı” demeyi uygun gördük çünkü postmodern metinler türler arasındaki ayrımları yok sayar. Tezimizde amacımız anlatının inşa sürecini, anlatıların nasıl iç içe geçtiğini, metinlerin nasıl parçalanıp tekrar örüldüğünü keşfetmektir. Anlatı kavramını Roland Barthes’ın *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*’te tanımladığı şekliyle ele aldık. Barthes “anlatı”nın insanlık tarihi kadar eski bir kavram olduğunu söyler. Ona göre bir tablodan gazete haberine, öyküden masala kadar her şeyde anlatı vardır.

Umberto Eco *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı kitabında masal, öykü, roman gibi farklı türleri ele aldığı eserini anlatı başlığı altında inceler. Gérard Genette *Anlatının Söylemi* adlı yapıtında Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* romanını bir anlatı olarak ele alır ve analiz eder. Modernizm sonrası metinlerde, türler arası hiyerarşiler ortadan kalkar ve kaygan bir zeminde anlatılar iç içe geçer.

Türk edebiyatı literatüründe *Gilgamiş Destanı*, *Binbir Gece Masalları* ile ilgili yapılmış çalışmalar son derece sınırlıdır. Bu çalışmalar arasında G. Gonca Gökalp-Alpaslan’ın *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanı’nın Çağdaş Yorumları*, İsmail Gezgin’in *Kültürleşme Sürecinin Mitik Kahramanı Gilgamiş*, Meltem Gürle’nin *Ölümlerle Konuşmak*, Şırnak Üniversitesi’nde yapılmış *Uluslararası Hz. Nuh ve Cudi Dağı Sempozyumu*, Mehmet Kalpaklı-Neslihan Demirkol Sönmez’in hazırladığı sempozyum çalışması *Binbir Gece’ye Bakışlar*, Seval Kasımoğlu’nun *Binbir Gece Masalları’nda Kahraman İzleği: Şehriyar’ın Farkındalık Yolculuğu* adlı çalışmaları sayabiliriz.

Bu süreç içerisinde kıymetli hocam Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk ile beraber çalıştık. Kendisi sabırla, iyi niyetle her zaman beni destekledi, cesaretlendirdi ve bana yol gösterdi. Değerli emekleri için minnettarım. Doktora tezimi hazırlarken

2018 yılında 2214-A Yurt Dışı Doktora Bursu ile Londra Üniversitesi'ne ziyaretçi araştırmacı olarak gittim. Tezimi Doktora Bursu ile destekleyen TÜBİTAK'a ve SOAS University of London'a misafir araştırmacı olarak beni davet eden sevgili Dr. Yorgos Dedes'e teşekkür etmek isterim.

Prof. Dr. Halim Kara tezimin başlangıç sürecinde bana yol gösterdi, kendisine müteşekkirim. Zeynep Avcı, Murat Gülsoy, Özen Yula tezle ilgili sorularımı yanıtladı, kendilerine teşekkür ederim. Bu zaman zarfında, katıldığım Doç. Dr. Yavuz Pekman ve Dr. Oğuz Arıcı'nın dersleri benim için ufuk açıcı oldu, kendilerine müteşekkirim.

Tez süresince her zaman bana destek olan akademisyen dostum Habibe Demir'e; manevi destekleri ve neşeleriyle doktora yıllarıma renk katan dostlarım Yasemin Çeker, Hande Sonsöz ve Recai Demir'e; İngiltere serüvenimde yanımda olan dostlarım Onur Baysal ve Gamze Baysal'a teşekkür ederim. Aynı zamanda eşimin babası Abdulkadir Sağlam ve annesi Behice Sağlam da beni destekledi, kendilerine de teşekkür ederim.

Kıymetli babam Ekrem Yıldırım'a, her hâlükârda kurtarıcım olan annem Sultan Yıldırım'a ve üç kız kardeşim ile iki buçukluğa koşulsuz sevgileri, her zaman yanımda oldukları ve hep umutlu oldukları için teşekkürü borç bilirim. Son olarak tezimin tashihini yapan sevgili eşim Ömer Sağlam'a tez serüvenim boyunca Humbaba'ya, gökyüzünün boğasına, Haramiler'e ve yer altı ifritlerine rağmen sedir ağacının, yüzüğün ve lambanın sırrına inandığı için -ve her şey için- minnettarım.

Ve Şehrazad, Şah Şehriyar'a şöyle demiş: ...

Bahar Yıldırım Sağlam

İstanbul, 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	xiii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xxiii
GİRİŞ.....	1
1. Anlatı Nedir?	1
2. Metin-Örgü	3
3. Metinlerarasılık.....	4
3.1. Rus Biçimcileri.....	6
3.2. Mihail Bahtin.....	10
3.3. Julia Kristeva	14
3.4. Roland Barthes	16
3.5. Gérard Genette	18
4. Metinlerarasılık Yöntemleri.....	20
4.1. Alıntı ve Gönderge (Citation-référence).....	20
4.2. Anıştırma (Allusion).....	21
4.3. Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm (Le travestissement burlesque)	22
4.4. Pastiş (Öykünme)	23
4.5. Parodi (Yansılama).....	24
4.6. Yenidenyazma (Fr. réécriture).....	25
4.7. Palimpsest (Fr. <i>palimpseste</i>).....	27
4.8. Mizanabim/Anlatı İçinde Anlatı (La Mise En Abyeme).....	28
5. Yapisöküm ve Derrida.....	29
5.1. Yapisöküm.....	29
5.2. Derrida: <i>Pharmakon</i>	34
5.3. Derrida: <i>Différance</i> Oyunu.....	35
5.4. Derrida: <i>Itérabilité</i> (Yinelenebilme/Tekrarlanabilme)	37
5.5. Derrida: <i>Kararverilemezlik</i>	38

6. Anlatıdaki Tekrarlar.....	40
6.1. Gérard Genette: Sıklık.....	40
6.2. Bergson: Tekrarlar.....	42
7. <i>Binbir Gece Masalları</i> Üzerine	44
8. <i>Gılgamış Destanı</i> Üzerine.....	46

BİRİNCİ BÖLÜM

<i>BİNBİR GECE MASALLARI VE BİN HÜZÜNLÜ HAZ</i>	50
1.1. Alaaddin: Yer Altı Karnavalı	52
1.1.1. <i>Alaaddin ve Sihirli Lambası</i> ve Yer Altı	52
1.1.2. Alaaddin: Suç, Soyтары, Palyaço	54
1.1.3. Dejavu: Hamlet, Hayalet ve Kararverilemezlik	56
1.1.4. Hikâye Anlatıcısı: Melek Palyaçolar	61
1.1.5. Labirent: Dilin Yapısökümü.....	63
1.1.6. Alaaddin: Lamba Cini	67
1.1.7. Oyun: Diyalojik Anlatı.....	70
1.2. Göğе Çıkan Hikâyeler.....	74
1.2.1. <i>Godot'yu Beklerken</i> : Yanılsama ve Tekrar	74
1.2.2. Yakup'un Merdiveni: Yakup ve İkizi Esav	78
1.2.3. <i>Binbir Gece</i> Aynaları: İkiz	80
1.2.4. <i>Binbir Gece</i> Geceleri: Oyun	82
1.2.5. Minyatür Şehir: İkiz	86
1.2.6. <i>Endgame</i> ve Alaaddin: Distopik Masal	89
1.2.7. Odysseus'un Serüvenleri: Maceraya Çağrı	93
1.2.8. Süleyman'ın Mühürlü Şişeleri.....	95
1.3. Yer Altı Şehri	98
1.3.1. Kırk Haramiler'in Mağarası	98
1.3.2. MOTEL ROM: Bir <i>Binbir Gece</i> Masalı.....	102
1.3.3. Alaaddin: Ulaşılamayan Arzu	106
1.4. Ormanın İkizi: Şehir.....	110

1.4.1. Metatext: <i>Oyun Sonu</i> ve Perde	110
1.4.2. Hikâyeler: Şekil Değiştiren	113
1.4.3. Simurg, Şehir ve Alaaddin: Yapıyı Sökmek	115
1.4.4. Ebedî Döngü: Bakırcılar Sokağı.....	117
1.4.5. Sırma Saçlı Kız: Yeniden Doğuş.....	123
1.5. Şehir: Bozkır	129
1.5.1. Tavşan Deliği: Merak	129
1.5.2. Anlatı Serüveni: Oyun ve Orman	132
1.5.3. Anlatının İnşası: <i>Poetika</i> , <i>Oidipus</i> ve <i>Oyun Sonu</i>	136
1.5.4. Orman: Penelope'nin Örgüsü	141
1.5.5. Patika, İz ve Anlatı: <i>Gizemli Yazı Tableti</i>	146
1.6. Orman: Hipermetin	150
1.6.1. Ormana Girmek: Başka Âlem	150
1.6.2. Hansel ve Gretel, Kırmızı Başlıklı Kız, Kırk Haramiler	153
1.6.3. Şehrazad'ın Örgüsü: İbadet-Ritüel-Büyü	159
1.6.4. Şehrazad'ın Kelimeleri: “The Time is Out of Joint”	163
1.6.5. Saraydan Çıkış: Metinlerarası Yolculuk.....	169
1.6.6. <i>Don Kişot</i> : Yenidenyazım I-II-III	173
1.6.7. <i>Dönüşüm</i> : Yenidenyazım I-II	179
1.7. Labirentin Merkezi: Palimpsest	184
1.7.1. Bâbil Kulesi: Tamamlanmayan Yapı	184
1.7.2. Üst Üste Geçmiş Zamanlar: Palimpsest Şehir	190
1.7.3. Anlatının İnşası: Hikâye İçinde Hikâye.....	195
1.7.4. Palimpsest Hikâye: Yedi Uyurlar ve Alaaddin.....	197
1.7.5. Alaaddin: Karakter/Ethos'un Yapısökümü	200
1.7.6. Alaaddin'in Dirilişi: Palimpsest Hikâye.....	206
1.8. Alaaddin'in Hikâyeleri.....	212
1.8.1. Hikâyenin Yer Altına İnişi: Yenidenyazım	212
1.8.2. Hikâyeyi Parçalamak: Tilki Suratlı Entrika Tacirleri.....	217
1.8.3. İhanet Hikâyeleri 1: Hile ve Kurnazlık.....	221
1.8.4. İhanet Hikâyeleri 2-3: Oyun.....	225
1.8.5. Sadakat ve İhanet Hikâyeleri: Anlatının Hazzı	228

1.8.6. İki Uçlu Hikâye: Okurun ve Anlatıcının Hikâyesi	230
1.8.7. Cinayetin Bilmecesi.....	232
1.8.8. Hikâyenin Kısılması: Metnin Hazzı	234
1.9. Hikâyenin Sonuna Yolculuk	236
1.9.1. Hikâyenin Yer Altına İnişi: <i>Poetika</i> Yolculuğu	236
1.9.2. Cinayetin İzi: Parçalanmış Kimlik	244
1.9.3. Cinayeti Çözmek: Sesler Âlemi ve Sessizlik	248
1.9.4. Olasılıklar: Alaaddin'in Mahzende Kayboluşu	250
1.9.5. Anlatının Ertelenmesi: <i>Différance</i> Oyunu	254
1.9.6. <i>Metnin Hazzı</i> : Köle ve Efendi, Cinsellik ve Oyun	257
1.9.7. Yeni Hikâye: Yapıyı Sökmek.....	260
1.9.8. Alaaddin ve Sindbad: Yamyam Hikâyeleri	265
1.9.9. Dev Kütüphane: Yazarını Kaybeden Kitap	267
1.9.10. Alaaddin: Modern Oidipus	272
1.9.11. <i>Mise En Abyme</i> : Alaaddin ve Hamlet.....	279

İKİNCİ BÖLÜM

<i>BİNBİR GECE MASALLARI VE EFRÂSİYÂB'IN HİKÂYELERİ</i>	285
2.1. Dante'nin Yolculuğu: Cehennem	287
2.1.1. Girit Labirentini Yeniden İnşa Etmek	287
2.1.2. Baş Aşağı Dünya: Ritüel ve Oyun.....	290
2.1.3. Odysseus'un Yolculuğu: Miti Yıkmak.....	294
2.1.4. Kahramanın Yolculuğu: İskambil Oyunu.....	298
2.1.5. İkarus'un Düşüşü: Kendini Yok Eden Arzu.....	301
2.1.6. Kont Dracula: Labirentteki Canavar.....	304
2.2. Tunç Kenti: Büyülü Çarşı	307
2.2.1. <i>Tunç Kentinin Olağanüstü Öyküsü</i> ve Çarşı.....	307
2.2.2. Labirente Giriş: Kötü Ruhları Kovmak	312
2.2.3. Tavşan Uykusu: Tehlikeli Labirent, Rüya, <i>Itérabilité</i>	314
2.2.4. Dükkânın Silinmesi: Büyülü Kent.....	318

2.3. Yola Çıkış Ritüelleri: Oyun	319
2.3.1. Yolculuğun Parodisi: Rüya.....	320
2.3.2. Lût Efsanesi: Tavşan Kaç, Tazı Kovala	325
2.4. Çatallanan Hikâye.....	329
2.4.1. Yeni Hikâye: Büyük Oğlun Hikâyesi.....	329
2.4.2. Oyun: Narkissos Miti ve Azazil	334
2.5. Cennet: Düşüş ve Yükseliş Mitleri	338
2.5.1. Büyülü Hikâyeler.....	338
2.5.2. Modern Don Kişot Hamdi yahut Bir Define Avcısı.....	344
2.5.3. Yer Altı Mezarı ve Som Altın Canavar	349
2.5.4. Kırmızı Pelerin Karnavalı.....	353
2.5.5. Cennetten Düşen Kırmızı Pelerin	364
2.5.6. Bal Mumu Labirent: Hırsız ve Hazinesi.....	371

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

<i>BİN BİR GECE MASALLARI VE BİZE KUŞ DİLİ ÖĞRETİLDİ</i>	376
3.1. Hikâye Anlatıcılığı.....	377
3.1.1. Hikâye Anlatma: Sözleşme-Oyun	377
3.1.2. Fotoğraflar: Gerçek Hikâye	379
3.1.3. Hikâye Anlatan Şehrazad	382
3.1.4. Nazar-Cin-Hurafe	384
3.2. Sindbad'ın Serüvenleri	385
3.2.1. Merak: Kuş Dili.....	385
3.2.2. Serüven: Tuzak.....	387
3.2.3. Hikâye: Hile	392
3.3. Yer Altına İniş: Dönüşüm.....	394
3.3.1. Labirent: Bedeni Yazma.....	394
3.3.2. Oyunbozan: Hikâyeyi Çözme.....	397
3.3.3. Hikâyeyi Sökmek	398
3.3.4. Hikâyenin Yok Oluşu	400

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

<i>GILGAMIŞ MİTİ VE HAYAT BİR KERE</i>	402
4.1. Yazı Tanrısı Nebo: Oyun.....	403
4.1.1. Parçalı Metin: Yapıyı Sökmek	403
4.1.2. Yazı: <i>Pharmakon</i>	405
4.1.3. Miti Sökmek.....	407
4.1.4. Nebo ve Nana: Utnapiştım ve Eşi	411
4.1.5. Bâbil Kulesi: İnternet	413
4.2. Utnapiştım	416
4.2.1. Yapisöküm: Parça ve Boşluk.....	417
4.2.2. Yeniden Doğuş: Tufan Miti.....	419
4.2.3. Ölümsüzlük Otu Nasıl Oluştı?.....	424
4.2.4. Ölümsüzlük Otu: <i>Buck Thorn</i>	427
4.2.5. <i>Gilgamiş: Kararverilemezlik</i>	430
4.3. Manhattan: Yer altı ve Yeryüzü	433
4.3.1. Manhattan: <i>Neva Bulvarı</i>	433
4.3.2. Manhattan: Uzaktaki Utnapiştım.....	440
4.3.3. Manhattan: Teknoloji Ağı	444
4.3.4. Manhattan ve Metro: Ölüler Evi.....	446
4.3.5. Ziggurat: Dünya Ticaret Merkezi	452
4.3.6. Manhattan'ın İkizi: Yer Altı.....	453
4.3.7. Manhattan Adası: Yeryüzünün Göbeği Ziggurat	456
4.4. Tanrıça İştär.....	461
4.4.1. <i>Gilgamiş: Kurnaz Odysseus</i>	461
4.4.2. Oyun: İnsan Avı	462
4.4.3. Sedir Ağacı: Pandora'nın Kutusu	464
4.4.4. Parodi: Mafya Babası Humbaba.....	466
4.4.5. Humbaba Labirenti: Ariadne'nin İpi	467
4.4.6. Parodi: Kutsal Sedir Ormanı	469

4.4.7. Korkunç Humbaba: Parodi	471
4.4.8. Kötülük, İktidar, Güç: Yoyo Oyunu.....	473
4.4.9. Oyuncu Tanrıça: Tammuz Miti	476
4.4.10. İstanbul: Yer Altı Şehri-Oyun	481
4.4.11. Oyun: Süpermen Miti	482
4.5. Akrep Adam.....	485
4.5.1. Urşanabi: Oyun-Tarot.....	485
4.5.2. Sirk: Oyun	487
4.5.3. Kimlik: Akrep Adam.....	487
4.5.4. Tarihyazımı: Yapısöküm	489
4.5.5. Kimlikler: Oyun	490
4.6. Sâkiye Siduri: Şarap-Kadın	494
4.6.1. Aspurlu Kek: Parodi.....	494
4.6.2. Sâkiye Siduri: İkiz Betty-Utnaşıştım	496
4.6.3. Deukalion: Nuh'un Gemisi.....	498
4.6.4. Utnaşıştım'ın Rüyası: Parodi	500
4.6.5. Tanrıça İkiz: Striptizci Betty /Tapınak Fahışesi: Betty	501
4.6.6. Gerilim Filmi: <i>Gilgamiş</i> Miti	503
4.6.7. Evvel Zaman İçinde.....	506
4.7. Tapınak Fahışesi	508
4.7.1. Anlaşma: Oyun.....	508
4.7.2. Tapınak Fahışesi: Leyla-Dansöz	509
4.7.3. Leyla: Porno Yıldızı	512
4.7.4. Lanetli Çağ: 21. Yüzyıl	514
4.7.5. İö Miti: Tapınak Fahışesi-At Sineği	516

BEŞİNCİ BÖLÜM

<i>GILGAMIŞ MİTİ VE KARADUYGUN</i>	519
5.1. <i>Gilgamiş</i> 'in Uykusu.....	520
5.1.1. Uyku ve Ölüm	520

5.1.2. Dürtme: Uyku Eşittir Ölüm	523
5.1.3. Gılgamış Ne Kadar Uyudu?	527
5.1.4. Uruk Labirentleri: Uyandırma	531
5.1.5. Tufanın Sebebi: Gürültü	536
5.2. Yazma Arzusu	538
5.2.1. Birhan: <i>Yitik Zamanın Peşinde</i>	538
5.2.2. Uyku: Penelope'nin İpini Sökmek	541
5.2.3. Bâbil Kulesi'ni İnşa Etmek	544
5.2.4. <i>Hansel ve Gretel</i> Labirenti	547
5.2.5. Bâbil'in Laneti: İletişimsizlik	550
5.3. Sesler Labirenti	553
5.3.1. Gregor Samsa'yı Yontmak	553
5.3.2. Dürtme: Kabuk	556
5.3.3. Hamlet ve Kararsız Anlatı	558
5.4. Anlatı Serüveni: Merak	560
5.4.1. <i>Kitaplarımdan Birini Nasıl Yazdım?</i>	560
5.4.2. <i>Yazının Sıfır Derecesi</i>	563
5.4.3. Tamamlanamayan Yapı: Bâbil	567
5.4.4. Anlatıyı Sökmek: Tacettin	569
5.5. Ölüler Ülkesine Yolculuk	573
5.5.1. Bal Mumu: Labirent ya da Ariadne'nin İpi	573
5.5.2. Gılgamış ve Enkidu: Ölü	575
5.5.3. Ölüme Karşı Çıkış	578
5.5.4. Yer Altına Yolculuk: 12. Tablet	581
5.5.5. Anlatının Sonu: Tersine Çevrilmiş Ziggurat	583
5.5.6. Neden Mit?	589

ALTINCI BÖLÜM

<i>GILGAMIŞ MİTİ VE DUMRUL İLE AZRAİL</i>	591
6.1. <i>Gılgamış</i> Miti ve Dede Korkut	592

6.1.1. <i>Duha Koca-Oğlu Deli Dumrul Boyu</i> Hikâyesi: Yeniden-yazım	592
6.1.2. Gılgamış ve İkizi: Dumrul	593
6.1.3. Uruk Kenti ve İkizi: Dumrul'un Köprüsü	595
6.1.4. Mitik Yolculuk: Labirent	598
6.1.5. Ölümsüzlük Otu	600
6.1.6. Duvar Örne: Örgü-Metin	602
6.1.7. Hansel ve Gretel Labirenti: Dumrul	603
6.2. Ölümsüzlük Arzusu	605
6.2.1. Ad Kazanma: Ölümsüzlük	605
6.2.2. Ölümsüz İkiz: Hikâye	608
6.2.3. Miti Sökmek	609
6.2.4. İkiz: Dumrul ile Azrail	612
6.2.5. Benzerinin Ölümü	614
6.3. Oyun İçinde Oyun	617
6.3.1. Ölüm: Can Oyunu	617
6.3.2. Oyunbozan: Ölüm	618
6.3.3. Tuzak: Enkidu	620
6.3.4. Gılgamış ve Enkidu: Dost	624
6.4. Anlatı Serüveni ve Oyun	626
6.4.1. Hız: <i>Faust</i>	626
6.4.2. Anlatı Ormanı: Oyalanma	629
6.4.3. Derrida: <i>Différance</i>	632
6.4.4. Hikâye: Merak	636
6.5. Üç Kapı Yolculuğu	637
6.5.1. Göbek Bağına Dönüş	637
6.5.2. Labirentin Merkezi	641
6.5.3. Hikâye: Sözleşme	643
6.5.4. Hikâye Anlatıcısı: Şaman	645

YEDİNCİ BÖLÜM

<i>GILGAMIŞ MİTİ VE GILGAMIŞ OYUNU</i>	648
7.1. Ölümsüzlük Arzusu	649
7.1.1. Ölümsüzlük: <i>Pharmakon</i>	649
7.1.2. Kahramanın Yapısökümü	656
7.2. Oyun	659
7.2.1. Tekrarlar: <i>Différance</i> Oyunu	659
7.2.2. <i>Différance</i> Oyunu: Kapı	667
7.2.3. Hikâye Anlatıcısı ve Anlatı Serüveni	672
7.3. Dönüşüm	677
7.3.1. Oidipus Miti: Körlük-Dönüşüm	677
7.3.2. Labirentin Sonu	679
SONUÇ	682
KAYNAKÇA	708
ÖZGEÇMİŞ	726

KISALTMALAR LİSTESİ

- A.e.** : Aynı eser
a.g.e. : Adı geçen eser
Bkz. : Bakınız
bs. : Basım
C. : Cilt
Çev. : Çeviren
Ed. : Editör
Haz. : Hazırlayan
No. : Numara
S. : Sayı
s. : Sayfa
vb. : Ve benzeri
vd. : Ve diğerleri
Yay. : Yayınları

GİRİŞ

1. Anlatı Nedir?

Anlatı (İng. narrative, Fr. récit) kavramı; edebiyat, psikoloji, yapay zekâ, hukuk gibi pek çok disiplinde kullanılır. Anlatı kelimesi “anlatmak” fiili ile ilgilidir. Haber spikerinin, okuldaki öğretmenin, trendeki yol arkadaşının, romandaki anlatıcının anlattıkları birer anlatıdır. Anlatı kavramı, 1970’li yıllarda “anlatıbilim” adı altında sistemleştirilmeden çok önce de var olmaya devam ediyordu.¹ Gérard Genette *Anlatının Söylemi* adlı eserinde anlatı kavramını şöyle açıklar:

Anlatı ilk anlamıyla (son zamanlardaki yaygın kullanımında en merkezi ve en açık olan anlamıyla), anlatı bildirimini, bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifade eder. Mesela Odysseia’nın 9-12. kitaplarında kahramanın Phaiaklara yaptığı konuşmaya ve ayrıca bu dört kitaba, yani Homeros metninde bu konuşmanın güvenilir bir kaydı görünümünde olan bölüme *Ulysses’in Anlatısı* adını vereceğiz.

Diğeri kadar yaygın olmasa da anlatı içeriği analistleri ve kuramcıları arasında geçerli ikinci anlamıyla, bu söylemin konularını oluşturan gerçek ya da düzmece olaylar dizisine ve bunların birtakım bağlanma, karşıtlık, tekrar vb. ilişkilerine göndermede bulunur. (...)

Anlatı kökeni bakımından en eski görünen üçüncü anlamında ise yine bir olaya göndermede bulunur, fakat bu kez nakledilen olaya değil, birilerinin bir şeyleri nakletmesiyle meydana gelen olaya göndermedir bu [.]²

¹ Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014, s. 46.

² Gérard Genette, *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011, s. 13.

Roland Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* adlı yapıtında anlatının insanlık tarihi kadar eski bir kavram olduğunu söyler. Bir tabloda gazete haberine, öyküden masala kadar her şeyde anlatı vardır:

Dünyada sayılamayacak kadar anlatı var. (...) Söylende, söylencede, fabloda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, güldürüde, pandomimde, tabloda (Carpaccio'nun Azize Orsola'sını düşünelim), vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır. Üstelik sonsuz denebilecek sayıdaki bu biçimler altında, anlatı bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda vardır. Anlatı insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır. Bütün sınıfların, bütün insan topluluklarının anlatıları vardır ve çoğunlukla bu anlatılar değişik, hatta karşıt kültürlerdeki insanlar tarafından ortaklaşa olarak tadılır. İyi yazın olmuş, kötü yazın olmuş anlatının umrunda değildir: İster uluslararası, ister tarihler aşırı, ister kültürler aşırı olsun, anlatı hep vardır, tıpkı yaşam gibi.³

Anlatı; bir olayın aktarılması, yeniden sunulmasıdır. Aktarılmamış yani anlatılmamış bir olay, anlatı sayılamaz. Ayrıca aktarılan şeyin anlatı olabilmesi için bir olay içermesi gerekir.⁴ Anlatılar dünyayı anlamlandırmamızı kolaylaştırır. “insan beyni, birçok karmaşık ilişkiyi anlatıya özgü bir yapı, istiare (metaphor) ya da benzeşim (analogy) biçiminde kavrayacak şekilde yapılandırılmıştır.”⁵

Postmodern süreç; şiir, öykü, tiyatro, roman gibi yazın türleri arasındaki sınırları ortadan kaldırır ve bu türleri anlatı adı altında birleştirir. Roman, 1920’ler ve 1970’ler arasında büyük bir değişim geçirir, diğer türleri içine alıp yutar, heterojen bir yapıya dönüşür. Bu süreçte roman önce “metin” daha sonra da “anlatı” olarak

³ Roland Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1988, s. 7-8.

⁴ Zeynel Kıran, Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Ankara, Seçkin Yayınları, 2007, s. 101.

⁵ Dervişcemaloğlu, *a.g.e.*, s. 49.

adlandırılır.⁶ Böylece postmodern süreçte, türler arasındaki sınırlar muğlaklaşır: “Postmodernistler, yazdıkları şeyi adlandırmaktan hararetle kaçınarak, yazdıklarına roman, öykü, deneme, şiir gibi herhangi bir türsel adlandırma yerine ‘anlatı’ tâbirini kullanmayı yeğ tutarlar.”⁷

Postmodern düşüncede tek ve mutlak olana yer yoktur, postmodern düşüncenin kaynağı *çoğulculuk*’tur: “Yelpazesi öyle geniş bir çoğulculuktur ki bu (...) sanatsal olan ile olmayan arasındaki sınırları bile ortadan kaldırır; kurmaca ya da değil, tüm yazı ürünlerini kanatları altına alır.”⁸ Terry Eagleton, bir tren tarifesinin sanat ürünü olarak algılanabileceğini söyler.⁹ Postmodernizmin çoğulculuk ilkesi; bütün anlatıların iç içe geçtiği, metinlerin parçalanıp tekrar birleştiği eserler üretir.

2. Metin-Örgü

Metin (İng. Text, Lat. Texture, textus); dokuma, örme kökünden gelir. “Herhangi bir konu veya olayın dil vasıtasıyla -yazılı, sözlü veya basılı olarak- ifadesinden oluşan söz bütünü”¹⁰ olarak tanımlanır. Roland Barthes, metni, dantelci bir kızın örgüsüne benzetir:

Metin oluştuğu sürece, gözlerimizin önünde dantelci kızın parmaklarının altında doğacak bir Valenciennes danteline benzer: Başlatılmış her kesit, yanındaki çalışırken geçici olarak devinimsiz bekleyen bir iğ gibi askıda kalır; sonra sırası geldiğinde, el ipliği yeniden kasnağın üstüne getirir; desen ortaya çıkmaya başladıkça, her iplik, onu tutan ve yavaş yavaş yerini değiştirdiğimiz bir iğneyle kat edilen mesafeyi belirtir.¹¹

⁶ İsmet Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Ankara, Anı Yayıncılık, 2006, s. 87.

⁷ **A.e.**, s. 89.

⁸ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 68.

⁹ **A.e.**, s. 68.

¹⁰ Ömer Solak, **Edebiyat Biliminde Kuram ve Yöntem**, İstanbul, Nobel Akademik Yayıncılık, 2014, s. 31.

¹¹ Roland Barthes, **S/Z**, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul, Sel Yayınları, 2016, s. 163.

Dokumacılıkla ilgili bir kavram olan “örgü”, edebiyatta metin, anlatı, söylem, yazı ile ilişkili olarak kullanılagelen bir sözcüktür. Kuramcılar tarafından örgü sözcüğüyle birlikte doku, dokuma, kumaş, iplik, uç, örme, düğüm, ağ sözcükleri de benzeşim ya da eğreti olarak kullanılır. Örgü sözcüğü kimi zaman da simgesel olarak ya da *Odyseia*’daki gibi bir izlek olarak kullanılır. Ayrıca Ariadne’nin ipliği gibi söylensel bir değerde ele alınır.¹²

Julia Kristeva ve Roland Barthes’a göre metin, yıkma (déconstruction) ve yenidenkurma (reconstruction) işlemidir. Bu süreç esnasında metinlerin yeri değiştirilir, bir metnin parçaları başka bir metne eklenir. Kristeva ve Barthes bu süreci, metnin işleyişini “örme” işlemine benzetir. Yıkma kumaşın sökülmesine, lime lime edilmesine; yenidenkurma ise yeni bir kumaş örme işlemine denk gelir. Örgünün sökölüp yeniden örölmesi gibi metin de silinip yeniden yazılır. Derrida’ya göre farklı iplikler birbirine düğümleir ya da iplikler çözölür, metinler birbirine karışır. Metinlerarası bir oyunun parçası olur.¹³

3. Metinlerarasılık

Metinlerarasılık (İng. intertextuality; Fr. intertextualité, Alm. intertextualität) kavramı, Türk Dil Kurumu tarafından “Bütüncöl bir yapıya kavuşturulması amacıyla bir edebî metnin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçalarının katılması”¹⁴ şeklinde tanımlanır.

Ahmet Cevizci, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*’nde metinlerarasılık kavramını şöyle açıklar: “Postmodernizmde, her metnin tüm diğeri metinlerle ilişkili olduğunu; birbirleriyle ilişki içinde konumlanan metinlerin geniş bir anlam ağı meydana

¹² Kubilay Aktulum, **Parçalılık Metinlerarasılık**, Ankara, Öteki Yayınevi, 2004, s. 119.

¹³ **A.e.**, s. 149-150.

¹⁴ **Türkçe Sözlük**, Haz. Şükrü Halûk Akalın vd., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011, s. 1667.

getirdiğini dile getiren kavram[.]”¹⁵ Sarp Erk Ulaş ise *Felsefe Sözlüğü*’nde metinlerarasılık kavramı ile ilgili olarak şöyle der:

Postmodern ile post-yapısalcı düşünme yordamlarında, var olan her metnin diğer var olan tüm metinlerle ilişki içinde olduğunu, bu ilişki temelinde de metinlerin geniş bir anlam dağarcığı ya da anlamlandırma dağarcığı oluşturduğunu, böylelikle de metinlerle örülmüş uçsuz bucaksız bir düşünme patikaları ağı oluşturduğunu dile getiren kavram[.]¹⁶

Metinler arasındaki etkileşime dayanan metinlerarasılık, Aristoteles’in sanatı *mimesis* olarak tanımlamasıyla yakından ilişkilidir.¹⁷ Aristoteles *Poetika* adlı eserinde sanatın; dil aracılığıyla, düzyazı ve dizelerle ya da anlatı yoluyla taklit ettiğini söyler. Ona göre Sophokles, bir anlamda Homeros’a benzer bir taklitçi sayılabilir.¹⁸ Gürsel Aytaç, metinlerarasılık ve taklit (“imitatio”) hakkında şöyle der:

‘Imitatio’nun Antikitede, Ortaçağ’da ve Rönesans poetiğinde önemli bir yeri olmuştur. İmitatio yazarı, taklit ettiği öncülünün (selefinin) üstünlüğünü bilir ve kabullenir ya da onu aşmayı dener ki buna da “aemulatio” denir. (...) Oysa metinlerarasılık, ikincil metnin gelenekle keyfince uğraşmasını öngörür, örnek olan eserlere (metinlere) ayrıcalık tanımaz ve yazarın şahsından çok metinle ilgilenir.¹⁹

Metinlerarası yöntem bir folklor bağlamında geleneksel unsurların daha çok kurgusal bağlamda dönüştürülerek yeniden kullanıma sokulmasını sağlar. Her şeyin bir yineleme, geçmişin bir taklidi ya da kopyası olduğu fikri öne çıkar.²⁰

¹⁵ Ahmet Cevizci, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2003, s. 268.

¹⁶ Sarp Erk Ulaş, *Felsefe Sözlüğü*, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2002, s. 977.

¹⁷ Hilmi Uçan, *Batı Şiiri ve Tevfik Fikret: Tevfik Fikret ve Metinlerarası İlişkiler*, Ankara, Hece Yayınları, 2009, s. 67.

¹⁸ Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*, Çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Yayınları, 2017, s. 22.

¹⁹ Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul, Say Yayınları, 2009, s. 212.

²⁰ Kubilay Aktulum, *Folklor ve Metinlerarasılık*, Konya, Çizgi Kitabevi Yayınları, 2013, s. 18.

Metinlerarasılık kavramına ilk olarak Rus biçimcilerinden Victor Şklovski dikkat çeker:

Bir sanat yapıtı öbür sanat yapıtlarıyla kurulan bağlantıya göre ve onlarla gerçekleşen bütünleşmeler yardımıyla algılanır... Yalnızca pastiş değil, her sanat yapıtı herhangi bir modele koşut ve karşıt olarak yaratılır. Yeni biçim, yeni bir içeriği dile getirmek için değil, estetik özelliğini yitirmiş eski biçimin yerine geçmek için ortaya çıkar.²¹

Şklovski'nin işaret ettiği bu yeni yöneliş daha sonra "metinlerarası ilişkiler" adını alır.²² 1960'lı yıllarda postyapısalcı geleneğin temsilcisi Julia Kristeva metinlerarasılık kavramını ortaya atar. Metinlerarasılık bir metnin diğer metinlerle kurduğu ilişkiler ağını inceler. Metinler arasındaki bu ağ sonsuza dek örülür.

Borges bütün kitapları içine alan bir kütüphane düşü kurar. Modern romancılar, Borges'in düşünüyü gerçekleştirir. Tüm anlatıların iç içe geçtiği yapıtlar ortaya koyar: "Farklı dillerin sonsuz bir alanı gibi karşımıza çıkan farklı düşünceleri farklı yapıtları aynı yapıtta birleştiren roman, herkese açık Borges'in sözünü ettiği içerisine herkesin girebileceği o büyüleyici kütüphaneye benzer."²³ Metinler arasındaki ilişkileri incelerken biçime, yapıya odaklanan Rus biçimcileri, üstü kapalı olarak metinlerarası olgusuna temas eder.

3.1. Rus Biçimcileri

Biçimcilik (formalizm), Rusya'da 1915 ile 1930 yılları arasında ortaya çıkan Moskova Dilbilim Çevresi'nin başlatıp geliştirdiği bir edebiyat eleştirisi ekolüdür. Şklovski, kurucusu olduğu OPAYAZ'ın üyeleri ve Jakobson'un Moskova

²¹ Boris Eyhenbaum, "Biçimsel Yöntem" in Kuramı, **Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Der. Tzvetan Todorov, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 48.

²² Uçan, **Batı Şiiri ve Tevfik Fikret: Tevfik Fikret ve Metinlerarası İlişkiler**, s. 67.

²³ Kubilay Aktulum, **Kopuk Yazı Kopuk Yapıt**, Ankara, Öteki Yayınevi, 2002, s. 346.

dilbilimciler çevresinden arkadaşlarıyla birlikte biçimciliğin temellerini atar ve bu kuramın temsilcisi olur.²⁴

Metin odaklı yaklaşım Rus biçimcileriyle başlar. Onlar metni *dizimsel* ve *dizisel* olmak üzere iki şekilde inceler. Dizimsel yaklaşım metnin kurgusuna, akış planına yönelikken dizisel yaklaşım retorik araştırmaları kapsar. Anlatım tekniklerinin araştırılmasını inceler.²⁵ “Rus biçimciliği, edebiyat tarihinde ilk kez salt ‘yazınsal metni’ temel alan ve ‘bir yazınsal yapıtı, yazınsal yapıt yapan nedir?’ ve ‘yazınsallık nedir?’ ya da ‘bir yazınsal yapıtın yazınsallığı nedir?’ sorularını kuramsal düzeyde irdele[r.]”²⁶

Rus biçimcilerinin metinlerinin tanınmasında 1963’te Jakobson’un çevirisi ve 1965’te T. Todorov’un *Théorie de la littérature (Yazın Kuramı)* adlı yapıtında topladığı seçki etkili olur. Batı dünyası Tomaşevski, Şklovski, Bahtin, Eikenbaum, Propp, Tynianov gibi önemli Rus biçimcilerinin metinleriyle tanışır.²⁷

Boris Eyhenbaum “‘Biçimsel Yöntem’in Kuramı” yazısına ‘biçimsel yöntem’ vurgusuyla başlar. Biçimsel yöntem özerk ve somut bir bilimin yaratılması için yapılan çabalardan doğar: “‘Biçimciler’ için önemli olan yazınsal incelemelerdeki yöntem sorunu değil, inceleme konusu olarak yazın sorunudur.”²⁸

Biçimciler, Saussure’ün dilbilim kuramından esinlenir. Yazın incelemelerindeki geleneksel tutumu bırakarak dilbilimine yönelir. Metni eşsüremlili olarak kendi içerisinde incelemeye başlar. İlk aşamada yapıtı kapalı bir uzam gibi gören, yapıt dışı unsurlara yer vermeyen biçimciler zamanla bu tutumu geride bırakır. Yapıtı, başka yapıtlarla ilişkilendirerek ele almaya ve eski biçimlerin yerini alan yeni biçimleri saptamaya çalışır.²⁹ Terry Eagleton *Edebiyat Kuramı*’nda biçimcilerin edebî metne yaklaşımları hakkında şöyle der:

²⁴ Aytaç, A.e., s. 132.

²⁵ Fatma Erkman Akerson, **Edebiyat ve Kuramlar**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2010, s. 161-162.

²⁶ Onur Bilge Kula, **Kant Estetiği ve Yazın Kuramı**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2008, s.43-44.

²⁷ Nedret Tanyolaç Öztokat, **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, İstanbul, Multilingual Yayınları, 2005, s. 60.

²⁸ Eyhenbaum, A.e., s. 31.

²⁹ Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara, Öteki Matbaası, 2000, s. 21.

Biçimciler edebiyat eserini başlarda az çok keyfi bir “aygıtlar” toplamı olarak görüyorlardı; ancak daha sonraları bu aygıtları bütünlüklü bir metin sistemi içindeki, birbiriyle bağlantılı öğeler veya “işlevler” olarak görmeye başladılar. “Aygıtlar” ses, imge örgüsü, ritim, sözdizimi, ölçü, uyak ve anlatı tekniklerini, özetle tüm biçimsel edebi unsurları içeriyordu[.]³⁰

Şklovski bir sanat yapıtının, öbür sanat yapıtlarıyla kurduğu ilişkinin incelenerek algılanabileceğini savunur. F. Brunetière’in sözlerini yineler: “Bir yazın’ın tarihinde görülen bütün etkiler arasında en önemlisi, yapıtların başka yapıtlar üstündeki etkisidir[.]”³¹

Rus biçimcileri metinlerarasından söz etmeden yapıtlarda kullanılan yeni biçimlerin, yerini aldıkları eski biçimlerin kullanıldığı öteki yapıtlarla karşılaştırılarak anlaşılabilceği olgusunu artık benimsemiş, böylelikle metinlerarasının varlığını dolaylı olarak kabul etmişlerdir.³²

Rus biçimcilerinden Tomaşevski, anlatının temel tekniklerini sınıflandırır ve bu tekniklerin oluşturduğu dizge içinde yapıtı ele alır. Şklovski de Tomaşevski gibi yapıtı iç özelliklerine göre araştırır: “Cervantes’in *Don Kişot*’undan Tolstoy romanlarına ya da polisiye anlatıya uzanan çizgide yapıtların ‘mimari’sini betimlemeye girişmiş, bunların birbiriyle ilintili bir bütün olduğunu göstermiştir.”³³ Yuri Tınyanov da yeni biçimde yazılan eserlerle geleneksel anlatı tekniklerini karşılaştırır. Yapıtlar arasındaki bağlantıları araştırır:

³⁰ Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı: Giriş**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011, s. 18.

³¹ Eyhenbaum, **a.g.e.**, s. 48.

³² Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 21.

³³ Öztokat, **A.e.**, s. 61.

Laurence Sterne, *Tristram Shandy* adlı eserinde ve Brecht epik tiyatrolarında yeni anlatı teknikleri ve yeni parodi teknikleri kullandı. Her iki yazarca kullanılan bu yeni teknikler, geleneksel anlatı tekniklerinden ve Aristo dramlarından oldukça farklıydı. Nitekim söz konusu yeni parodi teknikleriyle yazılan eserler okunduktan veya seyredildikten sonra, gerek geleneksel anlatı gerekse Aristo tarzı dram teknikleri okurun veya seyircinin gözünde modası geçmiş teknikler olarak görülmektedir. Bu bağlamda (...) [Yuri Tinyanov] eski ve kurulu edebî biçimlerin okur tarafından, yeni teknikler, yeni biçimler veya tamamen yeni bir dil başlatılarak, otomatik olarak algılanabileceğini ileri sürmüştür.³⁴

Rus biçimcileri, farklı edebî türdeki yapıtların birbiriyle ilişkisini inceler ve metinler üzerinde yeni biçimler dener:

Kuramın ilk görevi özellikle yazın olgusunun kendisinin soyutlanmasıdır. Şklovski'nin en önemli kitabının adı, *Düzyazı Kuramı*, bir manifesto görevi görür: Bir şiir kuramı daha önce geliştirilmiş olduğu için, amaç, yeni bir başlangıç yapmak, şiir üzerine bulunmuş olan şeyleri daha önce keşfedilmemiş bir alana, yani öyküye ve romana uygulamaktır.³⁵

Boris Tomaşevski “Tema Örgüsü” adlı yazısında her pastişin gerisinde başka bir metin olduğunu dile getirir:

Parodi yazını çok genişletir. Tiyatro tarihinde parodi gelenekselleşmiştir: Bu alanda az çok göze çarpan her yapıt, hemen pastişlerinin yazılmasına yol açmıştır. Her pastişin gerisinde, bir başka yazınsal yapıt (ya da bir yapıt öbeği) vardır; işte pastiş bu temelden kalkarak oluşur. Çehov'un öykülerinde çok sayıda yazınsal pastiş vardır. (...) XIX. yüzyılın başlarında, Sterne'e öykünenler de pastiş bağımsız bir tür olarak

³⁴ Peter V. Zima, **Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi**, Çev. Mustafa Özşarı, Ankara, Hece Yayınları, 2015, s. 56.

³⁵ Fredric Jameson, **Dil Hapishanesi: Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü**, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 51.

işleyen okulu temsil ederler. Sterne'in teknikleri çağdaş yazında yeniden ortaya çıkmış ve geniş ölçüde yayılmıştır.³⁶

Tomaşevski tekniğin doğup, yaşayıp, eskiyip, öldüğünü; işlevini yitirdiğini bu yüzden tekniğin yenilenmesi gerektiğini söyler. Bu da metinler arasında ilişkiye yol açar: “Tekniğin yenilenmesi de eski bir yazardan yapılan bir alıntının, yeni bir bağlamda ve yeni bir anlamda kullanılmasına benzer.”³⁷

Biçimciler, üstü kapalı olarak metinlerarası olgusundan söz ederek onun işlevsel alanını salt biçimlerin ve tekniklerin gelişimini izlemekle sınırlı tutarken Bahtin, biçimcilerin aksine, bir yapıtın başka yapıtlarla sürekli alışveriş içerisinde olduğunu, bir sözcenin başka sözcelerle ilişki halinde olmadan, belli oranda birbirlerini etkilemeden var olamayacağını açık açık söyler. Bahtin'in söyleşimcilik kuramı, metinlerarası kavramının oluşumunda temel rol oynar.³⁸

3.2. Mihail Bahtin

Metinlerarası kavramının yaratıcısı ve kuramcısının Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse (1969) adlı yapıtıyla Kristeva olduğu kabul edilir, ancak kavram özünü Rus eleştirmen Mihail Bahtin'den almıştır.³⁹ Bahtin'in *söyleşimcilik* (diyalojizm) kuramı, Kristeva'nın metinlerarasılık kavramının da temelini oluşturur:

bir sözcenin başka sözcelerle ilişki halinde olmadan, belli oranda birbirlerini etkilemeden var olamayacağı görüşü söyleşimciliğin, dolayısıyla da bu görüşten

³⁶ Boris Tomaşevski, Tema Örgüsü, **Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Der. Tzvetan Todorov, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 281-282.

³⁷ A.e., s. 282.

³⁸ Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 24.

³⁹ A.e., s. 24-25.

etkilenen Kristeva'nın metinlerarası kavramının kökeninde bulunur. İki sözce arasındaki her tür ilişki söyleşimsel yani metinlerarası bir ilişkidir.⁴⁰

Mehmet Rifat XX. *Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları* adlı kitabında söyleşimcilik ile metinlerarasılık arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

Bahtin'e özgü diyalojizm kavramının Fransızca'daki karşılığı *intertextualité*'dir (Fransızca'da bu terim, J. Kristeva tarafından önerilmiştir.) Biz de buna dayanarak Türkçede metinlerarası ilişkiler kavramını kullanıyoruz.⁴¹

Bahtin söylemlerin ya da metinlerin tarihsel, toplumsal, kültürel geçmişleri ve çevreleriyle birlikte ele alınması gerektiğini vurgular ve bir metnin hem kendisinden önceki metinlerle hem de bu metni okuyanların yaratacakları metinlerle çoksesli bir ilişki içinde olduğunu öne sürer.⁴² Bahtin'in söyleşimcilik kuramına göre bir konuşmayı dinleyen kişi konuşmanın anlamını anladığında, eşzamanlı olarak dinlediği şeye karşı yanıt verici bir tutum sergiler.⁴³

her anlam yanıtla doludur. Böylece konuşan herhangi biri asla ilk konuşan değildir. Çünkü söz konusu konuşan kişi, önceki sözceleri varsayar ki metinlerarasılıkla söyleşimcilik arasındaki temel bağ tam bu noktada görünür olur. Nitekim her sözce karmaşık olarak örgütlenmiş öteki sözceler dizisinde yalnızca bir halkadır.⁴⁴

⁴⁰ A.e., s. 25.

⁴¹ Mehmet Rifat, XX. *Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 240.

⁴² Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABCsi*, İstanbul, Simavi Yayınları, 1992, s. 41.

⁴³ Eren Rızvanoğlu, "Söyleşimcilik, Metinlerarasılık", *Postyapısalcılık*, Der. Armağan Öztürk, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2010, s.159.

⁴⁴ A.e., s.159.

Bahtin'e göre her sözce daha önce başkaları tarafından dile getirilmiştir. Her sözce diğer sözcelerle ilişki içindedir ve kendisinden önce söylenenlerin izlerini taşır. Bahtin *Karnavaladan Romana* adlı eserinde bu durumu şu sözlerle özetler:

Söylemin diyalojik yönelimi, kuşkusuz her söylemin özelliği olan bir fenomendir. Yaşayan her söylemin doğal yönelimidir. Sözcük, nesneye uzanan çeşitli rotaların tümünde, yöneldiği tüm doğrultularda, yabancı bir sözcükle karşılaşır; üstelik bu yabancı sözcükle canlı, gerilim yüklü bir etkileşime girmekten geri duramaz. Nesnede ortaya çıkan yabancı sözcükle bu diyalojik karşılıklı konumlanıştan gerçekten, baştan sona kaçınabilecek tek insan, el değmemiş ve henüz dil yoluyla nitelenmemiş bir dünyaya ilk sözcükle yaklaşan mitik Âdem'dir.⁴⁵

Bahtin, her münferit sözcenin söylem iletişimi zincirinde bir halka olduğunu söyler. Ona göre sözce; söylem sürecini, başkalarının sözcelerini ve zincirin önceki halkalarını yansıtır:

Konuşucunun söyleminin konusu, her ne olursa olsun, herhangi bir sözcede ilk defa söyleme konu edilmiş olmaz; söz konusu konuşucu bu konudan ilk söz eden kişi değildir. Adeta kesişen, yakınsayan ve ıraksayan farklı bakış açılarıyla, dünya görüşleri ve yönelimlerle konu hakkında konuşulmuş, tartışılmış, açıklamada bulunulmuş ve değerlendirme yapılmıştır.⁴⁶

Dünya görüşleri, yönelimler, bakış açıları sözel bir anlatım sahiptir; başkalarının söylemidir ve sözceye yansıtılır. Sözce, başkasının söylemine de yönelir. Bahtin'e göre söyleme diyalojik bir görünüm kazandırır. Sözce söylem

⁴⁵ Mihail Bahtin, **Karnavaladan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 54.

⁴⁶ Mihail Bahtin, **Söylem Türleri: ve Başka Yazılar**, Çev. Okan N. Çiftci, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 100.

iletişimi zincirinde yalnızca önceki değil sonraki halkalarla da ilişkilidir.⁴⁷ Bahtin her sözcüğün bir başka sözcüğü hazırladığını vurgular:

Karşılıklı konuşma içinde sözcük doğrudan doğruya, pervasızca gelecekteki bir yanıt-sözcüğe yönelir: Bir yanıtı kışkırtır, öndeler ve kendisini yanıtın doğrultusuna göre yapılandırır. Kendisini önceden söylenen sözlerin oluşturduğu bir atmosferde şekillendiren sözcük, aynı zamanda, henüz söylenmemiş olmakla birlikte söylenmesine ihtiyaç duyulan ve aslına bakılırsa öndelediği bir sözcük tarafından belirlenir. Herhangi canlı bir diyalogda olup biten budur.⁴⁸

Her söylem, başka bir söylemi ortaya çıkarır. Bahtin, söylemin çift yönlü bir yönelimi olduğunu söyler: “[O] hem sıradan söylemde olduğu gibi konuşmanın gönderge nesnesine yönelmiştir hem de bir başkasının söylemine, başka birinin konuşmasına yönelmiştir.”⁴⁹

Bahtin dilin bu özelliğini *çokseslilik* kavramı ile ifade eder. Çoksesliliğe örnek olarak Dostoyevski’nin romanlarını gösterir. Onun romanları; kahramanın söylemi, yazarın söylemi, ötekinin söylemi gibi çeşitli söylem türlerini içerir. Bahtin, Dostoyevski’yi doğuran söyleşimsel/diyalojik nesrin şekillenmesinde Antik dönemdeki yarı ciddi-yarı komiğin alanına ait iki türün -*Sokratik diyalog* ve *Menippos yergisi*- belirleyici olduğunu söyler.⁵⁰ Bahtin, yarı ciddi-yarı komik türlerin ayırt edici özellikleri hakkında şöyle der:

Barındırdıkları tüm karışık dışsal çeşitliliğe rağmen, köklü bir bağla karnaval folkloru ile birleşmişlerdir. Hepsi de -şu ya da bu ölçüde- karnavala özgü bir dünya anlayışıyla doludur ve birçoğu sözlü karnavalımsı-folklorik türlerin dolaysız edebi

⁴⁷ A.e., s. 101.

⁴⁸ Bahtin, *Karnavalın Romanı*, s. 55.

⁴⁹ Mihail Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, İstanbul, Metis Yayınları, 2015, s. 256.

⁵⁰ A.e., s. 168.

çeşitlemesidir. Bu türlere baştan aşağı nüfuz eden karnavala özgü dünya anlayışı, onların temel özelliklerini belirler[.]⁵¹

Bahtin'e göre yarı ciddi-yarı komik türler çoksesli özellik gösterir. Bu türde iki söylemin varlığı söz konusudur. Sözce çift yönlü bir değer kazanır. Todorov *Poetika*'ya *Giriş* adlı eserinde söyleşimsel/diyalojik veya çoksesli türü şöyle açıklar:

Diyalojik türün en önemli özelliği, bütün karakterlerin bilinçlerini içeren birleştirici bir anlatısal bilincin olmamasıdır. Bakhtin'e göre, diyalogik türün en bütüncül örneklerini oluşturan Dostoyevski romanlarında, diğerlerine oranla daha üst düzeyde yer alan, bütün söylemleri üstlenen bir anlatıcı bilincine rastlanmaz.⁵²

Bahtin'in ortaya koyduğu söyleşimsel, çoksesli yapı, metinlerarası ilişkiler kuramının araştırma alanına girer. Kristeva "metinlerarası", Genette "metin-ötesi" (transtextualité) adı altında yaptığı çalışmalarda Bahtin'in söyleşimcilik kuramından yola çıkar.⁵³

3.3. Julia Kristeva

Kristeva metinlerarası ilişkiler kavramını Bahtin'in söyleşimcilik kuramından esinlenerek ortaya atar. Fransa'da Kristeva'nın çalışmaları göstergebilime yeni bir boyut getirir. Kristeva dilbilim, mantık, matematik, psikanaliz ve diyalektik maddecilik kavramları üzerinde çalışır. 1969'da *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (Göstergebilim. Bir Göstergeçözüm İçin Araştırmalar) adlı bir yapıt yayımlar.⁵⁴ Kristeva, göstergeçözüm anlayışını *Tel Quel* dergisinde gündeme getirir.

⁵¹ A.e., s. 166.

⁵² Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, Çev. Kaya Şahin, İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 103.

⁵³ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 34.

⁵⁴ Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 55.

Roland Barthes, Kristeva'nın yöntemini destekler. Kristeva üreten metin (g notexte) ve üretilmiş metin (ph notexte) kavramları üzerinde durur:

Kristeva'ya göre bir metin, üretkenliği simgeler; yalnızca bitmiş bir çalışmanın ürünü değil ama metnin üreticisi ile okurunun buluştuğu bir üretim oluşma alanıdır. Bundan da bir metnin, sürekli bir üretim, bir çalışma içinde bulunduğu ortaya çıkar. Metnin böyle bir üretkenliği de yalnızca dilsel boyutu inceleyen dilbilimsel bir betimlemeyle saptanamaz. Bu nedenle göstergeçözüm, üreten metin (sözceleme) ile üretilmiş metin (sözce) arasındaki ilişkieri inceler.⁵⁵

Kristeva, metinlerarasılık kuramını, göstergebilimsel yazın kuramının merkezine yerleştirerek metnin söylemini, dilini, yapısını inceler. Bir metin ile başka metinler arasındaki her tür ilişkiyi metinlerarası olarak adlandırır. *S m iotik . Recherches pour une s manalyse* adlı yapıtında şöyle der: “Her metin bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür.”⁵⁶ Kristeva'nın ortaya attığı metinlerarasılık kavramı, 1960-70 yılları arasında yaygın bir biçimde kullanılır. Kubilay Aktulum *Metinlerarası İlişkiler* adlı eserinde Kristeva'nın metinlerarasılık anlayışını şöyle özetler:

yalnızca bir anıştırma, parodi (yansıtma), pastiş ( yk nme), alıntı metinlerarasını devinime geçirmez; her tür anımsama ve yeniden-yazma biçimi, bir metinle aynı dönemde yazılmış bir başka metin arasındaki her tür alışveriş biçimi metinlerarasını devinime geçirir. Kısacası tüm “yazın” temel olarak metinlerarasıdır. Çünkü her yazı yalnızca yazılmış metinlerin toplamını göz önünde tutmaz, aynı zamanda etrafındaki tüm söylemlerin içerisine de dalar. Metinlerarası, sonsuz bir metin alanını kapsar.⁵⁷

⁵⁵ Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 56.

⁵⁶ Julia Kristeva, *S m iotik . Recherches pour une s manalyse*, Paris, Seuil, 1969, s. 52.

⁵⁷ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 44-45.

Kristeva, her metinde başka metinlerin de var olduğunu düşünür. Ona göre her metin, hem eski kültürün hem de çevresel kültürlerin metinleri ile ilişki halindedir. Her metnin yaratılış süreci, metinlerarası ilişkileri meydana çıkarır. Metinlerarası ilişkiler, Kristeva'nın göstergeçözüm kuramına toplumsal ve tarihsel boyut kazandırır.⁵⁸

Kristeva'ya göre bir metin, kendisini üreten metinlerin bozulup yeniden yazılması ile oluşur. Her metin, yıkma ve yeniden inşa etme sürecinin bir parçasıdır. Metin; kendisinden önceki metinleri dönüşüme sokarak oluşur, yeniden yazılır, kendinden önce yazılan metinlerden izler taşır:

Metnin yerine getirdiği işlev, gösterenleri yeniden dağıtmaktır. Farklı gösteren dizgelerini yeniden dağıtmak yeni bir metin (dolayısıyla yeni anlamlar) üretmektir. Dil üretici bir işlev gerçekleştirir; dil yoluyla, metin gösterenleri yan yana ekler, onları bir bağlamdan alarak yeni bir bağlam içerisine dönüştürerek sokar, böylece karşılıklı ilişkiler içerisinde belli değişiklikler yaratır.⁵⁹

Kristeva'ya göre bir metnin, başka metin parçalarının birbirine eklenmesiyle oluşması, metinler arasındaki bu devinim; sonsuza kadar sürer. Metin daima bir başka metne taşınır, yer değiştirir.

3.4. Roland Barthes

Kristeva'nın çalışmalarının ardından metinlerarasılık kavramı, Roland Barthes'ın *Encyclopedia Universalis* için yazdığı "Metin (Kuramı)" başlıklı yazısı ile

⁵⁸ Rifat, *Göstergebilimin ABCsi*, s. 56.

⁵⁹ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 41.

daha fazla ön plana çıkar. Kristeva'nın metin konusunda öne sürdüğü yaklaşımları Roland Barthes devam ettirir.⁶⁰

Barthes, *Göstergebilimsel Serüven* adlı kitabında kendi düşünsel gelişiminin evrelerini anlatır. Bu evrelerden üçüncüsünü metin evresi olarak belirler ve bu evrede Rus biçimciliğinden ve Kristeva'dan etkilendiğini söyler. Kristeva'dan metinlerarasılık kavramını aldığını dile getirir.⁶¹ Barthes'a göre, her metin bir metinlerarasıdır. Bir metin yazıldıktan sonra da üretilmeye devam eder. Barthes *S/Z* adlı yapıtında metnin kapalı bir yapı değil açık bir yapı olduğunu vurgular. Her metin, kendinden önce gelen metinlerin parçalarından, izlerinden oluşur.⁶²

Metin, dili yeniden dağıtır; bir yeniden dağılım alanıdır. Bu düşüncenin sezindirdiği gibi, böyle bir yıkma ve yeniden kurma işleminin en kestirme yolu metinlerarası alışverişin önünü açmaktır. Metinlerarası işlem, metnin eşsüremliliği olduğu kadar daha önce yazılmış yapıtlardan sözceleri kendi içerisinde eritip onu yeni bir anlamla donatmak, böylelikle yeni bir metin üretmektir. Öyleyse metin eski alıntılarının yeni bir örgüsü, metinlerarası her metnin bir koşulu, yazınsallığın temel unsurudur[.]⁶³

Barthes, metni yazınsal yapıttan ayırır ve bir yapılanma olarak görür. Ona göre metin bir nesne olmaktan çok bir oyundur. O, metinlerarasılık kavramını başka bir boyuta çeker. Yazma eyleminin kendisi üzerine farklı kuramlar geliştirir. Yazı bir yapıdır ve yazar, kendi yazısını bir amaç olarak tasarlar. Barthes, yazara bu yapı içinde bir rol biçer. *Eleştiri ve Gerçeklik* adlı yapıtında, yazma eylemi üzerinde düşünür. Barthes'a göre, yazmak kitaplardan oluşan dünyayı parçalamak ve yeniden inşa etmektir. Okumak ise, okunan yapıtı arzulamaktır.⁶⁴ Barthes, kendi yazısını da “parçalar” şeklinde ortaya koyar. Anlatıyı parçalar ve yeniden inşa eder:

⁶⁰ A.e., s. 55.

⁶¹ Rızvanoğlu, a.g.e., s. 171.

⁶² Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 55.

⁶³ A.e., s. 56.

⁶⁴ Rızvanoğlu, a.g.e., s. 172.

Parça yalnızca yanındakilerden kopmakla kalmaz, her parçanın içinde de yan yana sıralanma egemendir. Bu küçük parçaların dizinini yaparsanız çok iyi görürsünüz bunu; aralarından her biri için, göndergeler [Fr. référents] topluluğu karmakarışıktır; tıpkı dizeler oluşturulsun diye önceden verilen uyaklarla oynanan oyun gibidir.⁶⁵

Barthes için dilin gerçeklikle ilişkisi önemli değildir, sunduğu dizge önemlidir. Yapıtın gerçekliğini bu dizge belirler. Ona göre yazın, bir göstergeler dizgesidir. Barthes dil ve yazın konularındaki düşünceleriyle yeni retoriğin tanımlanmasında ve yazınbilimin gelişmesinde önemli rol oynar.⁶⁶ Barthes, metni bir dil olgusu olarak görür ve kopuk, parçalanmış bir dil ve özne üretir. Metinlerin birbirinin ardında bıraktığı izleri takip eder. Yazı, haz ve yazma eylemi arasındaki ilişkiyi inceler.

3.5. Gérard Genette

Gérard Genette, Fransız yazınbilimin önde gelen temsilcilerinden kabul edilir. Anlatı tekniklerini ve türlerini, metinlerarası ilişkileri, anlatılardaki öykülemeyi ve zamanların düzenlenişini kendine özgü bir biçimde ele alır. Görüşlerini *Figures* (3 cilt; 1966, 1969, 1972) adlı yapıtında ortaya koyar.⁶⁷

Genette, bir yapıtla ondan önceki ve sonraki yapıtlar arasında kurulan ilişkilerin okur tarafından algılanmasını metinlerarası ilişkiler olarak adlandırır. Ona göre, her okuma bir ya da birkaç düzeyde bir metinlerarası ilişkidir.⁶⁸ Okumak, bir metni başka metinlerle ilişkilendirmektir. Genette, metinler arasındaki alışverişi sürekli dolaşım halindeki yazın, olarak nitelendirir. Metinler arasındaki bu dolaşım, yeryüzündeki bütün metinleri birbirine bağlar. Genette, *Palimpsestes: La littérature*

⁶⁵ Roland Barthes, **Roland Barthes**, Çev. Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s. 113.

⁶⁶ Öztokat, **a.g.e.**, s. 106.

⁶⁷ Rifat, **Göstergebilimin ABC'si**, s. 58.

⁶⁸ Kıran, **Yazınsal Okuma Süreçleri**, s. 359.

au second degré adlı yapıtında şöyle der: “tüm yazarlar sadece tek bir kitap yaratırlar ve tüm kitaplar geniş bir kitap, sonsuz tek bir kitaptır.”⁶⁹

Genette, *Palimpsestes* adlı eserinde, metinlerarasılık konusunda beş tür ayrım önerir: metinlerarasılık (intertextualité), yanmetinsellik (paratextualité), yorumsal üstmetin (métatextualité), üstmetinsellik (architextualité) ve ana-metinsellik (hypertextualité). Bu ayrımlardan “metinlerarasılık”; alıntı, gizli alıntı, gönderme, anıştırma gibi yollarla bir metnin başka bir metindeki somut varlığına işaret eder.

Genette’in önerdiği ikinci ayrım “yanmetinsellik”tir. Başlıklar, alt başlıklar, ön sözler, notlar, resimler gibi ikinci dereceden metinsel unsurları içerir. Üçüncü ayrım “yorumsal üstmetin” adını taşır. Bir metni, bir başka metne alıntı yapmadan, adını anmadan bağlayan bir ilişki biçimidir. Dördüncü ayrım “üstmetinsellik”tir. Bir metnin türsel olarak hangi ulama ait olduğunu araştırır, metnin ait olduğu türle ilişkisi incelenir. Beşinci ayrım ise “ana-metinsellik”tir. Bu ilişkide, bir B Metni’nin ondan türeyen bir A Metni’ne yalın bir dönüşüm ya da öykünme ile bağlanması söz konusudur.⁷⁰

[Genette] ‘Hypertexte’ (ana-metin) ile onun ‘hypotexte’i (alt-metin ya da gönderge metin) arasında oluşan biçimsel değişiklikleri belirtmekle yetinerek yapısalcı geleneğe sıkı sıkıya bağlı kalır. Bir metinde kapalı (ya da açık) bir biçimde yer alan alt-metnin varlığını saptayıp onun anlamını açığa çıkartmak yerine ikisi arasındaki ilişkilerin doğasını pragmatik bir yaklaşımla çözümlemeye çalışır.⁷¹

Genette, iki metin arasındaki her tür ilişkiyi ele alır. Detaylı bir biçimde yaptığı sınıflandırmalar ile metinlerarasılık kavramını sınırlandırır ve sistematize eder.

⁶⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Seuil Yayınları, Paris, 1982, s. 558-559.

⁷⁰ Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık*, Ankara, Kanguru Yayınları, 2011, s. 28-29.

⁷¹ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 83.

4. Metinlerarasılık Yöntemleri

4.1. Alıntı ve Gönderge (Citation-référence)

Alıntı sözcüğünün kökeninde bulunan “citus” ve “citare” Latince'dir. Citus, harekete geçirmek anlamına gelir. Citare ise mahkemeye çağırmak, tanıklığına başvurmak anlamlarında kullanılır.⁷² Alıntı, bir metnin başka bir metinde açıkça ve sözcüğü sözcüğüne yinelenmesidir:

Bir metnin başka bir metindeki varlığını en somut biçimde görünür kılan alıntı bilinçli, istemli bir anımsamadır. Bir başka metne ait bir kesit yeni bir metne sokularak ona yeni bir anlam yüklenir. Bir söylem biriminin başka bir söylemde yinelenmesi olan alıntı ile yalın bir söylemlerarası/metinlerarası ilişki kurulur. Alıntının özgüllüğü açıkça belirtilmiş olmasıdır.⁷³

İleri sürülen bir görüşü desteklemek için ünlü bir eserden bir kesit alındığında alıntı yapılır.⁷⁴ Kubilay Aktulum *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık* adlı eserinde alıntının kimliğine ilişkin temel özelliklerden bahseder:

Alıntı devingendir; görevi ise eski bilgileri harekete geçirmek, yazınsal ya da resimsel bir mirası, bilgiyi yeniden güncellemektir. (...) Bir sanatçı bir başkasının yapıtından yola çıkarak ondan aldığı kesiti kendi iyesi yapar. Bir bakıma yetkenin aktarımı söz konusudur burada. (...)

Bilindiği gibi devingen bir süreç başlatan alıntıyla, ilk bağlamından kesip alınan bir parça, kesit araçlar kullanılarak ya da italik yazıyla belirtilerek sözcüğü sözcüğüne

⁷² Aktulum, *Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık*, s. 44.

⁷³ A.e., s. 416.

⁷⁴ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 94.

yeni bir bağlama sokulur; her alıntı daha sonra başka bir söyleme, başka bir metnin dokusu içerisine yerleştirilir.⁷⁵

Gönderge ise yapıtın başlığı ya da yazarın adı anılarak kurulan metinlerarası ilişki tekniğidir. Göndergede bir metinden alıntı yapılmaz, okur; yapıtın başlığını, yazarı adını, kutsal kitaplardan birinin adını ya da kahramanın adını gördüğünde yapıtla bağ kurar. Julien Gracq'ın *Un Beau Ténébreux* adlı romanı İsa'ya, Napolyon'a, romantik kahramanlara, yazarlara, Poe'nun öykülerine gönderme yapar.⁷⁶

4.2. Anıştırma (Allusion)

Metinlerarasılığın sık kullanılan bir biçimi olan anıştırmayı (allusion) *Dictionary of World Literary Terms* şöyle tanımlar:

Bir şeyi doğrudan anmadan belirtme. Doğrudan anma bir göndergedir. Anıştırma, bir sözcüğün alıntılanması ya da bir başka yapıtın, kimliği söylenmeden ya da açıkça bildirilmeden anılmasıdır.⁷⁷

Anıştırma, açık seçik göndergede bulunmadığı için anıştırmayı bulmak güçtür, doğrudan belirtilmek yerine telkin edilir. Charles Nodier, anıştırmayı tanımlarken anıştırmanın okurun belleğine seslendiğini söyler. Anıştırmada yazarın adına yaslanılmaya gereksinim duyulmaz. Anıştırma, bir fikri, incelikle söylemine katabilme becerisidir. Bu bağlamda alıntı ve göndergeden ayrılır.⁷⁸

⁷⁵ Aktulum, *Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık*, s. 44.

⁷⁶ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 101-102.

⁷⁷ A.e., s. 109.

⁷⁸ A.e., s. 109.

Anıştırmada bir metne sezdirim yoluyla gönderme yapılır. Anıştırılan metin ile anıştırma yapan metin arasında örtük bir söyleşim başlatılır. Anıştırmayı bulmak için kişisel bir metin birikimi gerekir. Anıştırma, başka bir yazınsal yapıta, tarihe, bir müzik parçasına ya da bir resme örtük bir göndermedir. Aynı zamanda bir yenidenyazma işlemidir. Metni, anlatıyı önceki bir söyleme taşır.⁷⁹ Anıştırma, okurun belleğini harekete geçirir. Çağrışım yoluyla okur, açıkça söylenmeyen metinlerarası ilişkileri kavrar. ıftanlamlılık ve sözcük oyunlarının yolunu açar.

4.3. Alaycı (Gölün) Dönüştürüm (Le travestissement burlesque)

Alaycı (gölünü) dönüştürüm, destan gibi soylu bir metnin eylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek yani yapıtın temel içeriğini ve anlatısal devinimini değiştirmeden, onu bildik, sıradan, yeni bir biemde yeniden yazmaktır. Bu yöntemle başvuran yazarın amacı, hem okuru biraz eğlendirmektir hem de dönüştördüğü eseri eleştirmektedir.⁸⁰

Alaycı dönüştürüm, soylu bir tür olan destanı alaya almak, destan yazısının ciddi havası içerisine komik unsurlar katmak amacını taşır. 17. yüzyılda benimsenmiş bir yazı biçimi olan kaba güldürünün bazı özellikleri şöyle sıralanır. Sözdizim düzleminde cümleler arasında kopukluklar, eksilteler, yer değiştirmelerle ortaya çıkar. Sözbilim düzleminde ise üst üste yığmalara, karşı sava, tumturağa, gölünü olana yer verir. Tüm bu unsurlar; temel özelliği uyumsuzluk, kopukluk, ayrışıklık olan bir biçem oluşturur.⁸¹

Alaycı dönüştürümün tanımına en iyi uyan eserlerden biri Vergilius'un *Aeneis*'idir. Scarron, *le Virgile Travesti* adlı yapıtında bu eseri dönüştürerek yeniden yazar. Kaba güldürü (le burlesque) türü, Scarron'un uyarlamasının ardından 17. yüzyılda popülerleşir. Kaba güldürüde, destan kahramanları sıradanlaştırılır. Alaycı

⁷⁹ Aktulum, *Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık*, s. 420-421.

⁸⁰ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 126.

⁸¹ Aktulum, *Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık*, s. 415-416.

dönüştürümde de soylu bir tür olan destanı alaya almak amaçlanır. Scarron da yapıtında destan türünü alaya alır ve destan türünün ciddiyetini bozar. Destanlarda soylu dize ölçüsü kabul edilen eski Yunan-Latin koşuğunun altı ölçülü (hexamètre) dizeleri kullanılırken Scarron, yapıtında gülünç, sıradan dizelerinde sekiz hecelik ölçüyü kullanır. Scarron'un kullandığı biçem, destanda yaratılan soylu evreni yıkar.⁸²

4.4. Pastiş (Öykünme)

Pastiş, alay etmek amacıyla bir yapıtın ya da bir yazarın biçimini taklit etmektir. Pastiş tekniği ile yazar, ele aldığı başka bir yazarın biçimini okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine uyarlar ve yeni bir metin üretir. Ele aldığı yazarın dil ve anlatım özelliklerini, sözlerini, üslubunu taklit eder. Pastiş tekniğinde, biçemsel özelliklerin taklit edilmesinin yanı sıra kimi izlekler de yinelenir. Yazar, pastiş ile gülünç bir etki yaratmayı amaçlar.⁸³

Pastiş, aynı biçimde başka bir metni, aynı düzgüyle kopyalayarak yeni bir metin üretmektir. Pastiş yönteminin en iyi uygulayıcılarından biri *Pastiches et Mélanges* adlı eseriyle Marcel Proust'tur. Proust, Lemoine Davası'ndan esinlenerek dokuz farklı pastiş örneği sunar. Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve gibi yazarların anlatım biçimlerini taklit eder. Proust, anlatım biçimlerini taklit ettiği bu yazarların eserlerini; eleştirmek, övmek, saygıyla anmak amacıyla pastiş yöntemi ile yeniden yazar.⁸⁴

Pastiş, postmodern metinlerde de karşımıza çıkan bir tekniktir. Postmodern süreçte, çoksesliliğin ve daha karmaşık yapıların anlatıya girmesiyle pastiş de bu sürece eklenir.⁸⁵ Pastiş; darmadağın, gelişigüzel, düzensiz ses ve biçimleri bir araya getirir. Metinlerarasılığın bir unsuru olarak postmodern metinlere diyalojik bir yapı kazandırır.

⁸² Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 127.

⁸³ Aktulum, *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*, s. 462.

⁸⁴ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 134-135.

⁸⁵ Emre, *a.g.e.*, s. 156.

4.5. Parodi (Yansılama)

Parodi önce Aristoteles'in Hegemon'un destansı taşlamaları için "parodia" kelimesini kullanması, daha sonra ise Aristofanes geleneğini sürdüren yorumcular ve diğerlerinin, her tür komik alıntıyı ve metinsel düzenlemeleri kapsayacak şekilde, "parodoi" terimini ve "paradeo" fiilini kullanmaları suretiyle "destansı taşlama" şarkısı ya da "parados" veya "paradoi" kökünden gelen "parode" kelimesinden türemiştir.⁸⁶ Parodilerin ortak özelliği ele alınan edebî eserle bilinçli bir şekilde oyun oynamak olarak değerlendirilir:

Parodi söz konusu olduğunda yaratılan komik uyumsuzluk, yükseği alçakla, ciddi olanı saçma olanla, eski olanı modern olanla, dine saygılı olanı dine saygısız olanla komik yöntemlerle karşılaştırarak asıl metni biçim veya içeriği ile ters düşürebilir. Bu noktada, edebî parodi okuyucusunun belli bir metinden beklentileri üzerinde oynanabilir[.]⁸⁷

Aristoteles *Poetika*'da şiiri yüksek, soylu bir tür olarak tanımlar. Komediye ise alçak ve sıradan bir tür olarak değerlendirir.⁸⁸ Parodia, bir şarkıyı başka bir tonda söylemek, bir melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek demektir. Yazın alanında ise parodi, bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemek anlamına gelir.⁸⁹

Edebî bağlamda, klasik dizgede parodi, oyunsal ya da yergisel bir işlevle bir kuralı çiğneme biçimidir. Klasik anlamda ise soylu bir metni sıradan bir olaya

⁸⁶ Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, Çev. Cansu Dikme, Ankara, Hece Yayınları, 2016, s. 36.

⁸⁷ **A.e.**, s. 55.

⁸⁸ Aristoteles, **a.g.e.**, s.27.

⁸⁹ Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 117.

indirgemedir. Parodide bir A metni bir B metnini taklit eder.⁹⁰ Ancak parodi, taklitten daha fazlasıdır:

Bir yapıtı değiştirip yeni bir yapıt oluştururken aranan şey daha çok destan türüyle (aynı biçimde soylu ya da -yalın bir biçimde- ciddi olarak kabul edilen bir tür ile) alay etmektir. Bunu yaparken de yazarlar soylu, ciddi bir metni, çoğunlukla sıradan başka bir metne ya da soylu bir metnin biçimini -çoğunlukla da destanın biçimini- hiçbir kahramanlık olayı anlatmayan sıradan bir konuya uyarlarlar.⁹¹

Birinci durumda yazar, metnin konusunu değiştirerek vermek istediği anlamı saptırır; ikinci durumda ise metnin konusuna dokunmadan biçimini değiştirerek biçimsel bir dönüşüm yaratır. Son olarak yazar bir metnin biçimini ele alır ve onu yeni bir metinde, karşı bir tezle yeni bir konuya uyarlar.⁹²

4.6. Yenidenyazma (Fr. *réécriture*)

Metinlerarası ilişkiler yöntemlerinden biri olan yenidenyazma, bir yazarın başka bir yazara ait bir metni, bir gönderge metnini, bir altmetni (Fr. *hypotexte*) yeniden yazması, onu yeni işlevlerle dönüştürmesi olarak tanımlanır.⁹³ Peki, altmetin nedir? Yunanca *hypo* alt, altında anlamına gelir. Altmetin, anametnin göndergesi olan metin olarak tanımlanır. Altmetin, bir metnin gerisinde başka metinlerin bulunduğunu ifade eder. Anametnin (Fr. *hypertexte*) ise bir dönüşüm işleminin sonunda önceki bir metinden türetilen metne verilen isimdir.⁹⁴ Yenidenyazma genel olarak başka bir metnin dönüştürülmesi olarak tanımlanır:

⁹⁰ Aktulum, **Parçalılık Metinlerarasılık**, s. 287.

⁹¹ Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 117.

⁹² **A.e.**, s. 118.

⁹³ Aktulum, **Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık**, s. 149.

⁹⁴ **A.e.**, s. 417-418.

Ayrışık unsurları, başka metinlere ait parçaları tutarlı bir bütün içerisinde bir araya getirmek, onları düzenleyerek aralarında uyum sağlamak, böylece yeni bir metin ortaya çıkarmak bir yeniden-yazma işlemi olarak da görülür. (...) Şu ya da bu metinlerarası yöneme göre başka metinlerden alınarak yeni bir metinde benzeşik bir bütün oluşturacak biçimde düzenlenen ayrışık parçalar bir yeniden-yazma etkinliği başlatırlar.⁹⁵

Metinler arasındaki her türlü ilişki yenidenyazım sayılır. Yenidenyazım sürecinde, bir metnin tamamı ele alınabileceği gibi sadece bir kısmı da ele alınabilir. Alıntı, kolaj, anıştırma gibi pek çok unsur yenidenyazımın araçlarını oluşturur:

Yeniden-yazma genel olarak, hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak tanımlanır. Bir yazar başka metinlerden aldığı ayrışık unsurları bir araya getirerek yeni bir yapıt ürettiği için Compagnon'a göre yazmak bir yeniden-yazmaktır, alıntıdan ve kolajdan farkı yoktur.⁹⁶

Yenidenyazma tekniği bir metne birçok şekilde uygulanabilir. İçeriksel ve biçimsel dönüşümlerle eski bir yapıt, çağdaş anlamlarla yeniden inşa edilir. Yenidenyazma, yaptakçılık (bricolage) ile kimi açılardan benzerlik gösterir. Claude Levi-Strauss *Yaban Düşünce* adlı yapıtında yaptakçılık, daha önceki yapma ve bozmaların kalıntılarıyla bütünün birleşimi neticesinde oluşur. Levi-Strauss'a göre söylen, dil aracılığıyla bir çağdan ötekine yinelenen bir yenidenyazmadır.⁹⁷ Söylenin parçaları farklı imgelerle yenidenyazılır, metinden metine yinelenir. Yenidenyazma metinler arasındaki dolaşımı ortaya çıkarır.

⁹⁵ Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 236.

⁹⁶ **A.e.**, s. 236.

⁹⁷ Aktulum, **Parçalılık Metinlerarasılık**, s. 305-306.

4.7. Palimpsest (Fr. *palimpseste*)

Palimpsest kavramı, 1845'e kadar sadece Antik Çağ'a ait el yazmalarını araştırıp yayımlayanların ilgilendiği bir sözcüktür. 1845'te Thomas De Quincey *Blackwood's Magazine*'de "The Palimpsest" başlıklı bir deneme yazısı yayımlar ve palimpsest kavramını, isim olarak kullanır. De Quincey, palimpsesti mecazî olarak kullanan ilk yazar değildir ama onun bu kavramı kullanması 19. yüzyılın ortalarında, kavramın metaforlaşmasına yol açar. 1845'ten beri palimpsest kavramı; biyokimya, nörobiyoloji, astrofizik, jeoloji, mimari, sinirbilim gibi pek çok alanda kullanılır.⁹⁸

Oxford English Dictionary palimpsesti; bir parşömen ya da üzerine iki kez yazılmış, özgün hali silinmiş ya da kazınmış olduğundan ikinciye yer açılmış olan bir yazı malzemesi; sonradan üzerine yazılan bir yazının öncekini sildiği bir el yazması olarak tanımlar. Palimpsestler silme ve üstüne yazma sürecini içerir. Palimpsestlerin ilginç yanı, tirşedeki ilk yazı silinmiş görünse de aslında tam olarak silinmemiş olmasıdır. İlk yazının hayaletimsi izi, kalan mürekkepteki demirin havadaki oksijenle temas etmesi sonucu ortaya çıkan kırmızımsı kahverengi oksit sayesinde sonraki yüzyıllarda yeniden ortaya çıkar. Kimyasal reaktifler ve ultraviyole ışık kullanımı bu ortaya çıkma sürecini kolaylaştırır.⁹⁹

Gérard Genette, *Palimpsestes* adlı yapıtında, eski bir yapının yeni bir yapıya yeni bir işlevle katılması olan metinlerarası ilişkileri, palimpsest sözcüğüyle açıklar. Jorge Luis Borges de *Fictions*'ta bir metnin kendinden önce yazılmış metinlerle olan ilişkisini, palimpsest olarak nitelendirir. Modern ve postmodern kuramcılar, yazınsal metni, metinlerarası bir görüngüde, bir palimpsest olarak değerlendirir.¹⁰⁰ Metinler arasındaki ilişki palimpsestin oluşum sürecini andırır:

Ortak kaniya göre, eski bir yazar 'ilk kez' yazmış, ardından başka bir yazar (çoğu zaman bir taklitçi ya da kopyacı diye anılan) yeni bir metnin sayfalarını yazarken

⁹⁸ Sarah Dillon, **Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2017, s. 13.

⁹⁹ A.e., s. 27.

¹⁰⁰ Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 216.

aslında eski bir metnin yazılarını silip bir başka türlü yeniden yazmıştır. Öyleyse artık ilk metin yok, kopya metin vardır. Sonuçta en yeni, en özgün kabul edilen bir metin bile daha önce yazılmış bir metne dayanır.¹⁰¹

Sarah Dillon *Palimpsest* adlı eserinde bir palimpseste kazınan metinler arasında zorunlu bir ilişki olmadığından, metinlerden birinin diğerinden türetilmediğinden söz eder ve metnin palimpsest olarak mecazının, metin ile kaynakları arasındaki ilişkiyi tarif etmeyeceğini dile getirir. Ancak palimpsest kavramı ile postyapısalcı Kristeva'nın metinlerarasılık kavramı arasında üretken bir ilişki olduğuna dikkat çeker.¹⁰² Kristeva'ya göre metinler birbiriyle kesişir, birbirinden türetilir:

Postmodern eleştiriye göre, bir yazar ister istemez, yazdığı sözcükleri bir başkasının sözcükleri üzerine oturtur, söylemini başka bir söyleme, metnini başka metinlere bağlar. Bu da bir sözcüğün her zaman bir yığın başka sözcüğü, bir söylemin başka bir söylemi, bir metnin de yine başka bir metni çağıracağı anlamına gelir.¹⁰³

Postmodern anlatılar, birbirinin üzerine inşa edilir. Palimpsest, postmodern yazarlar tarafından sıklıkla kullanılan bir metafor haline gelir ve anlatı, okur ve yazar arasında oyuna dönüşür.

4.8. Mizanabim/Anlatı İçinde Anlatı (La Mise En Abyeme)

Mizanabim/anlatı içinde anlatı (*la mise en abyme*), Yeni Romancılar'ın, modern ve klasik yazarların yapıtlarında sıklıkla kullandığı bir metinlerarasılık yöntemidir. Anlatı içinde anlatı yönteminden açıkça ilk kez André Gide *Journal* adlı

¹⁰¹ A.e., s. 217.

¹⁰² Dillon, a.g.e., s. 115.

¹⁰³ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 220.

eserinde söz eder.¹⁰⁴ Anlatı içinde anlatı, yapıtın konusunu yineler ve yapıta daha da açıklık getirir. Yapısal düzlemde ise dolantıyı tekrar eder:

Anlatı içinde anlatı, yansıma özelliği taşıyan, ilk anda ‘ayrışık’, ancak içerisine sokulduğu metinle bir ‘benzeşiklik’ ilişkisi kuran (izleksel ve anlamsal düzeyde), anlam üreten (koşut bir anlam) ve/ya metnin anlamını destekleyen (yani ona daha fazla açıklık katan) bir sözcüktür. Başka yapıtlara ait benzeşik unsurlar, sözler, sözcükler daha çok aynı şeyi gösterip içerisine sokuldukları metni yinelediklerinden ve açıkladıklarından bir üst-anlam niteliğine sahiptirler. Yansıtma işlevi gören sözcük, kapsayan anlatıdaki sözcüğe koşut anlam üretir. Söz konusu sözcük, anlatılan bir öykü (ya da kurgu), bir gönderge biçiminde karşımıza çıkabilir. Bu durumda anlatı içinde anlatı, metinlerarası bir içerik alıntısı olarak tanımlanabilir.¹⁰⁵

Anlatı içinde anlatı, bir anlatıyı daha iyi aydınlatır, anlatının görünmeyen yanlarını ortaya koyar. Anlatı içinde anlatı yöntemiyle inşa edilmiş hikâyeler karşılıklı aynalar gibi birbirini yineler. Anlatıya sokulan ikinci metin, ilk öyküyü yansıtır; okuru, belleğinde geri döndürür.

5. Yapisöküm ve Derrida

5.1. Yapisöküm

Metinlerarasılık, postmodernizmin ve yapisökümün odak kavramı olmuştur.¹⁰⁶ Derrida’nın yapisöküm (*dékonstrüksiyon*) kuramı yıkma ve yeniden inşa etme, sökme ve yeniden örme işlemlerinden oluşur. Derrida’ya göre yapisöküm “yıkılmaktan” ziyade, bir bütünün nasıl yapılandığını anlamak ve onu yeniden yapılandırmaktır. Derrida, dil sisteminin sınırsızca geliştiğini ve anlamın sürekli

¹⁰⁴ A.e., s. 159.

¹⁰⁵ A.e., s. 160.

¹⁰⁶ Aytaç, a.g.e., s. 209.

olarak yeniden oluşturulduğunu söyler.¹⁰⁷ Derrida'ya göre anlamdan asla emin olamayız. Böylece anlam, hakkında karar verilemez bir noktaya ulaşır.

Derrida'ya göre dil son derece dinamik ve değişkendir. Dilde bir şey devamlı olarak başka bir şeyin izini sürdüğü için dil mutlaklık içermez. Bir cümledeki anlamın cümledeki içindeki bir kelimeyle anlaşılması mümkün olmadığı gibi bir metindeki anlam da bir cümle ile açıklanamaz. Dilde anlam sürekli olarak bir sonraki sözcüğe taşınır.¹⁰⁸ Yapısöküm dil ile oynayarak metnin anlamlarını söker.

Roland Barthes şöyle der: “Metin, dili tekrar dağıtır. Bu [yapısöküm] yollarından biri, metnin ya da metnin parçalarının yerlerini değiştirmektir.”¹⁰⁹ Yapısökümde metin bir yazboz gibi dağıtılır, bir oyun alanı haline dönüştürülür ve sonra parçalar yeniden bir araya getirilir. Derrida bir yapıyı bozmak için göstergenin içini boşaltmak ve yeni bir bağlamda göstergenin içini yeniden doldurmak gerektiğini söyler. Yapısökümü uygulayabilmek için eski sistemi çok iyi bilmek ve sistemin kavramlarını sisteme karşı kullanabilmek gerekir. Yapısökümde bir yandan anlamın içi boşaltılırken diğer taraftan da anlama yeni özler eklenir.¹¹⁰

Yapısöküm üzerine konuşmak son derece karmaşık, çelişkili, tutarsız alanlarda dolaşmak riskini barındırır. Derrida'ya göre bir metin tutarlı, kesin, mutlak anlamlar içermez. Metinde her kelime, oynak bir zeminde dolaşır. Yapısöküm yıkıp bozma, yeniden inşa etme, ayrıştırma, çözme eylemlerini içerirken metnin hiyerarşilerini de yerinden oynatır:

Derrida'nın çizdiği Batı metafiziği portresinde bu metafiziğin, öğelerden birine imtiyaz verildiği bir dizi eğretilmeli ikili karşıtlıklara (binary oppositions) yaslandığı görülür; bu argümana en uygun örnek de mevcudiyet metafiziğine ya da “sözmerkezcilik”e (logocentrism) içkin yazı/ söz karşıtlığıdır. [Yapısöküm] söze

¹⁰⁷ Ahmet Cevizci, **Felsefe Tarihi**, İstanbul, Say Yayınları, 2010, s. 1248.

¹⁰⁸ Pelin Dinçer, “Okuyucu'nun Farkındalık Yolu: Yapısöküm ve Jacques Derrida”, **Günümüzde Yeni Siyasal Yaklaşımlar: Eleştiriler-Farklılıklar-Çözüm Arayışları**, Ed. Hilâl Onur İnce, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2010, s. 461.

¹⁰⁹ Hilmi Uçan, **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim**, Ankara, Hece Yayınları, 2006, s. 78.

¹¹⁰ Sevim Kantarcıoğlu, **Edebiyat Akımları: Platon'dan Derrida'ya**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2009, s.294.

atfedilen imtiyaza meydan okuyarak, dilin etkin koşulunun yazı olduğu düşüncesini geliştirerek Batı metafiziğinin ipliğini pazara çıkarmaya çalışır.¹¹¹

Derrida, Batı metafiziğinin kurallarını aşındırır. Metni, barındırdığı zıtlıklar ile yapılandırır, ikili karşıtlıklar üretir:

Tüm Batı metafiziği gerçek/gerçek olmayan, duyulur/düşünülür, öz/varoluş, doğa/kültür, kadın/erkek, gösteren/gösterilen, söz/yazı gibi karşıtlıklarla kurulmuştur. Derrida'nın çabası bu dizgeyi yapıbozuma uğratmak, her terimin bir kimlik, bir özdeşlik, bir yapı olarak kendi karşıtına kapalı ortaya çıkamayacağını göstererek, bu sıradüzeni çöktürmektir.¹¹²

Derrida “Konuksev(-er/-mez-)lik” yazısında karşıtlıklarla ilgili başka bir örnek verir: “konukluğun olması için bir kapı olması gerek: Ama bir kapı varsa, artık konukseverlik yok demektir.”¹¹³ Derrida'ya göre sözcükler çift anlamlıdır. Her sözcük zıddının anlamlarını da içinde taşır: hayat-ölüm, yazı-söz, efendi-köle. Yapısöküm kuramı gibi, metni inşa eden yapı da bu ikiliklerle doludur.

Derrida dilin ikili yapısını İngilizceye “söküme almak” (under erasure) diye çevrilen “sous rature” kavramı ile de açıklar. Bu kavram bir dil oyununu ifade eder. “Sous rature” önce bir sözcük yazmak, sonra onun üstünü çizmek, daha sonra da hem sözcüğü hem de üstü çizilmiş halini baskıya vermektir. Derrida'ya göre sözcük tek başına yetersiz ama aynı zamanda da gereklidir.¹¹⁴

Yapısökümde metin, merkezi bir kavram haline gelir. Her şey bir metne dönüşür. Metin kavramı genişler. Böylece metnin diğer metinlerle kurduğu ilişki de önem kazanır. Metinler sürekli olarak başka metinlere gönderme yapar ve metnin

¹¹¹ Mehmet Küçük, **Modernite Versus Postmodernite**, İstanbul, Say Yayınları, 2011, s. 365.

¹¹² Nil Göksel, “Unutma, Parodi ve İroni”, Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken, **Cogito**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006. s. 360.

¹¹³ Jacques Derrida, “Konuksev(-er/-mez-)lik”, **Pera Peras Poros: Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma**, Çev. Ferda Keskin, Önay Sözer, Haz. Ferda Keskin, Önay Sözer, 1999, s. 66.

¹¹⁴ Madan Sarup, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. Abdülbaki Güçlü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2004, s. 52.

kaynakları sonsuz bir yapı oluşturur.¹¹⁵ Derrida, metin dışındaki her şeyi paranteze alır ve metne eğilir. Metni parçalarına ayırarak anlamaya çalışır ancak anlama ulaşmanın mümkün olmayacağını söyleyerek de bir çelişki yaratır. Yapısöküm kuramı çelişkiler, ikili karşıtlıklar ile metni çözümlemeye çalışır. Metnin iskeletini ortaya çıkarır.

Yapısökümcülere göre her sözcük antitezini de tezi ile birlikte okura aktarır. Her sözcük, karşıtıyla birlikte tanımlanır. Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" tablosu da ikili karşıtlıklarla inşa edilmiştir. *Sanat Tarihinin Tarihi* kitabında Vernon Hyde Minor yapısökümü, Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" tablosu ile anlatır.

Picasso'nun tablosuna baktığımızda yamuk yumuk, çarpık bir mekân görülür. Picasso bu tablosuyla Rönesans geleneğinin rasyonel, bütünlüklü yapısını bozar. Düzene ve mantıksal temsile karşı çıkar. Picasso, tablosunda uzamı un ufak eder. Sahneyi cam bir levhaya resmetmiş, sonra da düşürmüş izlenimi yaratır. Picasso'nun tablosundaki kadın figürleri de aynı yıkıcı etkiyi barındırır. Kadınlar aziz değildir, Avignonlu kadınlar Barcelona'da fahişelerin yaşadığı bir mahallede yaşar. Picasso; köşeli ve kaba, geometrik formlara indirgenmiş mask biçiminde kadın yüzleri ve bedenleri çizerken Batı geleneğini alt üst eder. Picasso, tablosunda iki karşıtlığı çarpıştırır: ilkellik ve medeniyet. Picasso bu karşıtlık ile Rönesans'tan beri korunan istikrarlı geleneği aşındırır ve yapısöküme uğratır.¹¹⁶

Metindeki çelişkileri, tutarsızlıkları ortaya çıkarmaya çalışan yapısöküm aynı zamanda bir "yıkma" işlemidir. Derrida yapısöküm sürecini, yapısalcı düşünürlerin mitleri bozma teorisi ışığında yeniden ele alır. Bir sistemi bozmak onun mitlerini de bozmak demektir. Derrida, kuramında mitlerin içini boşaltır ve yeniden doldurur. Mit-bileşiklerini parçalarına böler, yeni mitler oluşturup onları eski mitlerin yerine yerleştirir. Sistemin kavramlarını sisteme karşı kullanır.¹¹⁷

Derrida gelenekle, büyük anlatılarla oynar. Anlatıların yapısını, hiyerarşisini bozar. Anlamanın sonsuz oyunu içinde bir eliyle inşa ettiği metni diğer eliyle yıkar.

¹¹⁵ Tuncay Saygın, "Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa", *Postyapısalcılık*, Der. Armağan Öztürk, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2010, s. 21.

¹¹⁶ Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2013, s. 256.

¹¹⁷ Kantarcıoğlu, *Edebiyat Akımları: Platon'dan Derrida'ya*, s. 294-295.

“Japon Bir Dosta Mektup” adlı yazısında “Yapısöküm/Yapıçözüm nedir?” sorusuna şu cevabı verir:

Yapıçözüm ne değildir? Her şey!

Yapıçözüm nedir? Hiçbir şey!¹¹⁸

Derrida’nın bir metni, yapıyı, sistemi sökme ve örme süreci boyunca oynadığı oyunu Allan Megill şöyle özetler:

Derrida’yı modern bir Penelope olarak düşünelim; asla eve dönmeyecek bir Ulysses’i beklerken gündüz ördüklerini gece söken -daha doğrusu aynı anda hem ören hem de söken- bir Penelope. [Buradaki sözcük seçimi rastgele değildir. Sökme (ravel) hem “sökmek” (to ravel) hem de “örmek” (to unravel) eylemini ifade eder -örmenin ne anlama geldiğini okura bırakıyorum.] Bir yandan büyük büyük ayrımlar koyutlanırken bir yandan da bunlar yıkılır: Tek bir hamleyle bir şeyler ortaya konur, serimlenir, azledilir, bir yana bırakılır -daha koyutlanırken bile çürütülür. Yine de Derrida bu ayrımlara bir şekilde bağlı kalıyormuş gibi sayfalar doldurmayı başarır.¹¹⁹

Derrida’nın kuramında anlatılar, ters yüz etmeler ve saptırmalar yoluyla yeniden yapılandırılır. İkili karşıtlıklarla, tekrarlarla, boşluklarla sökülür ve yeniden örülür: “[Yapısöküm] ikili bir jesttir: Önce bir ters yüz etme; ardından da yer değiştirmenin ya da yeniden kayda geçirmenin gerçekleştirilmesi[dir.]”¹²⁰ Anlamanın sürekli ertelendiği kuramda sabit bir anlama ulaşmak da mümkün olmaz. Derrida, metnin mantık merkezini değiştirir, yeniden üretir:

¹¹⁸ Jacques Derrida, “Japon Bir Dosta Mektup”, Çev. Medar Atıcı, Mehveş Omay, **Toplumbilim Dergisi**, C. 10, 1999, s. 187-188.

¹¹⁹ Allan Megill, **Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**, Çev. Tuncay Birkan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998, s. 381-382.

¹²⁰ Ali Akay, “Yapıbozma ve Plastik Sanatlar”, **Toplumbilim Dergisi**, C. 10, 1999, s. 22.

Sağlam bir yapıya sahip olan bir sistem kendi içinde tutarlı, mantıki bir merkez (center of logic) etrafında kurulmuş bir ilişkiler ağıdır. Böyle bir sistemin kendi mantığına uygun dönüşüm kanunları vardır. Bu durumda böyle bir yapıyı bozmak, bu yapıdaki mantık merkezini yok etmek demektir. Onu yeniden yapılandırmak ise, bu mantık merkezinin yerine yeni bir mantık merkezi yerleştirmekle mümkündür.¹²¹

Derrida, metni oynak bir zemine yerleştirir ve metnin merkezini, hiyerarşilerini ortadan kaldırarak anlatıyı yeniden üretir:

aristokratik veya elitist olan tekçil (monolithic) yapıları bozmak ve onlardan çoğulcu veya demokratik yapılar oluşturmak için, önce bu yapılardaki mantık merkezinin (logical center) çekim gücünü yok etmek ve yapıyı unsurlarına bölmek ve parçalamak ve bunların niteliklerinin bilincine varmak gerekmektedir. Bundan sonra yapılacak şey, yapının hem içinde hem de dışında bulunan “sistemlerin sistemi” (différance)ne varmak ve birbirine benzeyen ve farklı olan bütün unsurlardan hiyerarşik olmayan bir sistem oluşturmaktır.¹²²

Derrida yapısöküm kuramında çift anlamlar üretir. Dilin çift anlamlı olduğunu söyler ve *pharmakon* kavramı üzerinde durur.

5.2. Derrida: *Pharmakon*

Derrida'nın önemli kavramlarından biri de *pharmakon*'dur. O, anlamın ikili yapısını *pharmakon* kavramı ile açıklar. Derrida'nın *Platon'un Eczanesi*'nde Sokrates bir hikâye anlatır: Günlerden bir gün Mısır'da Yazı Tanrısı Theuth, Mısır

¹²¹ Sevim Kantarcıoğlu, **Ahmet Hamdi Tanpınar: Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s. 83.

¹²² A.e., s. 83-84.

Kralı Thamus'un karşısına geçer ve bulduğu sanatları ona gösterir: "Sıra yazıya gelince: 'Ey Kral,' dedi Theuth, 'işte bir bilgi (to mathema) ki bunun sayesinde Mısırlılar daha bilgili ve kendi geçmişlerini hatırlamaya daha istidatlı olacaklar (sophôterous kai mnemonikôterous): Belleğin de öğretimin de devâsı (*pharmakon*) bulundu."¹²³ der. Kral, Yazı Tanrısı Theuth'un sözlerini kestirip atar ve yazı sanatına şüpheyile bakar: "Yazı, belleğe katkıda bulunmak bahanesiyle daha da unutkan kılar; bilgiyi arttırmak yerine azaltır. Belleğin ihtiyacına karşılık vermez, onu ıskalar[.]"¹²⁴ Derrida yazının çift anlamlılığı üzerine şu soruyu sorar: "Bu *pharmakon* suçlu değil midir, zehirli bir hediye değil midir?"¹²⁵

Pharmakon deva anlamına gelir ama aynı zamanda zehir anlamını da taşır. Derrida'nın *Platon'un Eczanesi*'nde yazı *pharmakon*'dur, hem deva hem zehirdir. Derrida'nın *différance* kavramını hatırlatır. Derrida kelimelerle oynar, kelimelerdeki ikili karşıtlıkları ortaya çıkarır. Ona göre *différance* sözcüğü kararsızlık, kararverilemezlik durumunu yansıtır. Derrida sözcüğün "-ance" son ekinin aktif ve pasif arasındaki kararsızlığı vurguladığını, dolayısıyla onun ne aktifi ne pasifi amaçladığını ifade eder.¹²⁶

5.3. Derrida: *Différance* Oyunu

Yapısökümde dil istikrarsızdır, anlam ötelenir ve yeniden üretilir. Her gösterge bir önceki kullanımının tekrarını içine alır, ezelden var ve sabit değildir. Kuram geleneksel bilimin sistem zorlamalarına, toplumun iktidar yapılarına, cinslerin rol modellerine ya da edebiyat metinlerinin açılmasına karşı eşit şekilde harekete geçer. Yapısökümde oyun, merkezin yokluğu demektir. Reddetme ve kabul etme iç içedir.¹²⁷

¹²³ Jacques Derrida, *Platon'un Eczanesi*, Çev. Zeynep Direk, İstanbul, Pinhan Yayınları, 2014, s. 25.

¹²⁴ *A.e.*, s. 52.

¹²⁵ *A.e.*, s. 28.

¹²⁶ Yücel Dursun, *Oyunun Ontolojisi*, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2014, s. 98.

¹²⁷ Aytaç, *a.g.e.*, s. 217-218.

Merkezin olmadığı bu oynak zeminde anlam bir gösterenden diğerine taşınır. Derrida “Différance” adlı yazısında “différer” fiilinin birbirinden tümüyle ayrı görünen iki anlama sahip olduğunu belirtir: “Erteleme ya da sonraya bırakma anlamında différer, zamanlama, bilerek ya da bilmeyerek, bir ‘istek’ ya da ‘istenç’in tamamlanmasını ya da yerine getirilmesini askıya alan bir dolambacın zamansal ve zamanlayıcı aracılığına başvurma demektir.”¹²⁸ Différer’in öteki anlamı ise daha çok herkesin bildiği “özdeş olmama, başka, ayırdedilebilir olma[dır.]”¹²⁹ Derrida *différance* oyununu şöyle açıklar:

Her kavram hakça ve özce bir zincirin ya da içersinde ayrımların dizgisel oyunuyla başkasına, başka kavramlara gönderme yaptığı bir dizgenin içine yazılmıştır. Böyle bir oyun, yani *différance* artık yalın bir biçimde bir kavram değildir, fakat kavramsallığın, genel olarak kavramsal süreç ve dizgenin olanağıdır.(...)

Bir dilin içinde, bir dilin dizgesi içinde ayrımlardan başka bir şey yoktur. Taksinomik bir işlem, öyleyse bu ayrımların dizgeli, statistik ve sınıflandırıcı bir envanterini yapma işine girişebilir. Fakat, bir yandan bu ayrımlar oynamaktadır: dilin içinde, sözün içinde de ve dille söz arasındaki değiş tokuşta. (...)

Différance diye yazılan şey o zaman bu ayrımları, ayrımın bu etkilerini dilde düz etkinlik olmayan bir yoldan “üreten” oyunun devinimidir.¹³⁰

Différance oyunu; Derrida’nın *pharmakon*, hayalet, iz gibi kavramlarında tekrar karşımıza çıkar:

Derrida, bu kendini hep yazarak, başkalaşarak ve silerek aşan çifte yapılaşma hareketine (dil ve dil-dışı), yani *différance*’a değişik bağlamlarda farklı adlar takar.

¹²⁸ Jacques Derrida, “Différance”, Çev. Önay Sözer, **Toplumbilim Dergisi**, C. 10, 1999, s. 51.

¹²⁹ **A.e.**, s. 51.

¹³⁰ **A.e.**, s. 53.

Örneğin: iz, yazı, réserve (yedekte saklı tutulan), pharmakon (hem ilaç hem zehir anlamında) gibi.¹³¹

Différance, anlamın ikiliğinden ve sürekli ertelenmesinden doğar. Derrida'nın kuramında yazı bir tuzaktır: “yazı dilin (la langue) görüşünü perdeler: o bir giysi değilse de bir kılık değiştirir (travestissement)”¹³² Derrida'nın önemli kavramlarından biri de *itérabilité* (tekrarlanabilme)'dir.

5.4. Derrida: *Itérabilité* (Yinelenebilme/Tekrarlanabilme)

Derrida'nın yapı söküm kuramının anahtar kelimelerinden biri de *itérabilité* (yinelenebilme/tekrarlanabilme) kavramıdır:

bir işaret ne zaman tekrarlanırsa tekrarlansın, o işaret, farklı bir bağlam ve kavramsal değişimde görünür/yeniden görünür. Bu durumda söz konusu işaretin anlamı da kaçınılmaz olarak değişime uğrar. Derrida, bu süreci *itérabilité* olarak adlandırır.¹³³

Derrida'ya göre iletimim, bir alıcının ya da ampirik olarak belirlenebilir bir alıcı topluluğunun mutlak yokluğunda bile tekrarlanabilir, yinelenebilir olmalıdır.¹³⁴

Ona göre, Latince'de ‘tekrar’ anlamına gelen *iter*'den, belki de Sanskritçe'de ‘başka’ anlamına gelen *itara*'dan türetilmiş olan ve tekrarlama ile öteki-olmaklık arasındaki bağın mantığı olarak anlaşılabilirlik, ne türden olursa olsun her türlü

¹³¹ Tülin Akşin, “Avrupa Kültürü'nün Krizi ve Jacques Derrida”, **Toplumbilim Dergisi**, C. 10, 1999, s. 45.

¹³² J. Kristeva, J. Derrida, “Göstergebilim ve Gramatoloji”, Çev. Tülin Akşin, **Toplumbilim Dergisi**, C. 10, 1999, s. 178.

¹³³ Zima, **a.g.e.**, s. 219.

¹³⁴ **A.e.**, s. 309.

yazı işaretini yaratan şeydir. Alıcısının ölümünden sonra yapısal olarak okunabilir - yinelenebilir- olmayan bir yazı, yazı olamaz. Hatta, yalnızca iki kişi tarafından bilinen bir yazı bile, gerisinde kendisine dayandığı bir kod olduğu için, alıcısının, hatta alıcısıyla birlikte göndericisinin ölümü sonrasında bile yazı olmayı sürdürür: Okunabilirliğinden, yinelenebilirliğinden hiçbir şey yitirmez.¹³⁵

Derrida *itérabilité* kavramını Austin'in *Söylem Aktı Teorisi*'ni eleştirmek için kullanmış ve Greimas'ın *itérabilité* ve onunla ilişkili olan *izotopi* kavramlarının zıddı olduğunu ileri sürmüştür. Bu kavram dilbilimsel felsefe, semiyotik ve estetik arasında bir bağ görevi görür.¹³⁶ Metindeki tekrarlar anlamın sonsuz oyununa işaret eder. Derrida anlamın hiçbir zaman kendisiyle özdeş olmadığını ve yinelenebilir olduğunu söyler:

Anlamın hiçbir zaman kendisiyle özdeş olmaması, göstergeler her zaman tekrarlanabilir ya da yeniden üretilebilir olmalıdırlar anlamına da gelir. Yalnızca bir kere ortaya çıkan işarete “gösterge” diyemeyiz. Dolayısıyla göstergenin yeniden üretilebilir olması, onun kimliğinin bir parçasıdır; ama onun kimliğini bölen şeydir de; çünkü her zaman anlamını değiştiren farklı bir bağlamda yeniden üretilebilir.¹³⁷

Anlam henüz ortaya çıkmamış, ertelenmiştir. Derrida'nın önemli kavramlarından biri de *kararverilemezlik*dir.

5.5. Derrida: *Kararverilemezlik*

¹³⁵ R. Levent Aysever, “Derrida ve Söz Edimleri Kuramı”, *Cogito*, S. 47-48, 2006, s. 309-310.

¹³⁶ Zima, *a.g.e.*, s. 218.

¹³⁷ Eagleton, *Edebiyat Kuramı: Giriş*, s. 140.

Derrida *kararverilemezlik* kavramını açıklarken anlama asla karar veremeyeceğimizi söyler.¹³⁸ Yapısökümde anlam açık ve yeterli değildir. Daima ertelenir ve ötelenir. Şeyler dağılmaya, parçalanmaya eğilimlidir. Dil sınırlı, istikrarlı ve gerçekliğe dair değildir. Anlamın askıya alınması, anlama karar verilememe, *aporia* (çıkma) durumu söz konusudur.

Yapısökümün kalbi ikili karşıtlıklardır. Hiyerarşiler çiftlerden oluşur: aydınlık-karanlık, doğru-yanlış, rasyonel-irrasyonel, erkek-kadın...¹³⁹ Jacques Derrida yapısöküm kuramı ile dilin istikrarsızlığını kanıtlamaya çalışır:

İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün gösteren ile gösterge (yani, sözcük ile anlam) arasındaki ilişkinin keyfi olduğunu meydana çıkarmasından hareketle, Derrida da bu keyfiliğe dikkat çekebilmek için çeşitli yöntemler geliştirmiştir. Örneğin ortaya attığı sözcük oyunları ve nükteler, sözcüklerin sabitlenmiş anlamlarının olmadığını, aslında görünürdekinden başka bağlamlara da işaret edebildiklerini kanıtlamak üzere yapısökümcü düşünürler tarafından birer taktik olarak seçilmiş ve uygulanmıştır.¹⁴⁰

Yapısöküme göre dil, oynak bir zemine sahiptir ve anlam asla kesinlik içermez. Bu nedenle Derrida sözcüklerin her zaman çift, karşıt, karar verilemez bir değere sahip olduğundan söz eder. Derrida'nın kuramı metinlerin tutarlılığını ve inandırıcılığını baltalayan farkına varılmamış karşıtlıkları ya da ikili gerilimleri ortaya çıkarmaya çalışır.¹⁴¹ Anlamın sabit olmadığı, sürekli ertelendiği kuramda anlama karar vermek de mümkün olmaz:

¹³⁸ Derrida, "Différance", s. 40.

¹³⁹ Minor, **a.g.e.**, s. 252-253.

¹⁴⁰ Stuart Sim, **Derrida ve Tarihin Sonu**, Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul, Everest Yayınları, 2000, s. 71-72.

¹⁴¹ Quentin Skinner, **Çağdaş Temel Kuramlar**, Çev. Ahmet Demirhan, Ankara, Vadi Yayınları, 1991, s. 57.

başka olasılıklara izin veren bağlamların çoğalması, açık bir biçimde sonsuza kadar sürer. Böylece Derrida'nın modeli sonsuz ile başlamıyorsa da onunla biter. (...) “Spurs” adlı Nietzsche hakkındaki bir makalesinde Derrida, bir örnek olarak, Nietzsche'nin notları arasında bulunmuş hiçbir bağlama oturtulamayan bir parçayı, tırnak işareti içinde “şemsiyemi unuttum” diyen tek bir cümleyi gösterir. (...) Derrida için, bu, bir kararverilemezlik paradigması durumudur; çünkü sözcükler çevrilebilir ve açıktır; fakat yine de onları yorumlamak olanaksız görünür.¹⁴²

Derrida bir sözcüğün anlamları arasındaki ikiliği “karşıt-imza” kavramı ile açıklamaya çalışır: “Karşıt bir imza, hem ilk imzayı, önceki imzayı teyit eden, hem de ona karşı çıkan imzadır; her durumda yenidir, benim imzamdır.”¹⁴³ Derrida metindeki tutarsızlıkları ortaya koyar.

6. Anlatıdaki Tekrarlar

6.1. Gérard Genette: Sıklık

Ferdinand de Saussure *Genel Dilbilim Dersleri*'nde anlatıdaki tekrarlar üzerinde durur ve dildeki özdeşliklerden bahseder:

Bir konuşmada birçok kez *Baylar!* sözcüğünü duyarsak, hep aynı deyiş karşısında bulunduğumuz duygusuna kapılırız. Ne var ki söyleyişteki oynamalardan ve sesin iniş çıkışlarından ötürü bu söz konuşmanın çeşitli yerlerinde çok belirgin sessel ayrılıklar gösterir: Bu ayrılıklar değişik sözcükleri (...) başka bağlamlarda ayırt etmeye yarayan ayrılıklar denli belirgindir. Üstelik bu özdeşlik duygusu gelip geçici

¹⁴² A.e., s. 58-59.

¹⁴³ Jacques Derrida, “Teoriyi İzlemek”, **Teoriden Sonra Hayat**, Der. Michael Payne, John Schad, Çev. Ebru Kılıç, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2004, s. 10.

değildir, sürekli. Anlamsal bakımdan da çeşitli *Baylar!* kullanımları arasında kesin bir özdeşlik bulunmamakla birlikte, bu böyledir.¹⁴⁴

Saussure dilsel düzeneğin özdeşlikleri hakkında düşünürken “20.45 Cenevre-Paris” ekspresini örnek verir:

Dilsel düzenek tümüyle özdeşliklere ve bunların karşısında yer alan ayrılıklara dayanır. Demek ki özdeşlik sorununa her yerde rastlarız. (...) Örneğin, yirmi dört saat arayla kalkan iki ‘20.45 Cenevre-Paris’ ekspresinin özdeş olduğunu söyleriz. Lokomotif, vagonlar, görevliler, kısacası her şey değişiktir belki, ama bize göre bu hep aynı eksprestir.¹⁴⁵

Saussure’e göre “ekspresin özelliği; kalkış saati, geçtiği yollar ve genel olarak onu öbür ekspreslerden ayıran tüm koşullardır. Aynı koşulların gerçekleştiği bütün durumlarda aynı kendilikler elde edilir.”¹⁴⁶ Bununla birlikte *Dile Gelen Felsefe*’de T. Altuğ şöyle der:

Farklılıklarına rağmen iki ögeyi aynı kılan şey, bu ögelerin dizge içerisinde bir ve aynı konumu işgal etmeleri yani aynı *değere* sahip olmalarıdır. Gerçekleşmeleri ne şekilde olursa olsun, bir öge diğeri ile aynı değeri yüklenmiş olmak koşuluyla özdeşir.¹⁴⁷

Sıklık, anlatı zamanıyla ilgili bir kavramdır. Genette *Anlatının Söylemi*’nde bir olayın öyküde kaç kere meydana geldiği ve anlatıda kaç kere zikredildiği

¹⁴⁴ Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri**, Çev. Berke Vardar, İstanbul, Multilingual Yayınları, 1998, s. 162-163.

¹⁴⁵ **A.e.**, s. 163.

¹⁴⁶ **A.e.**, s. 162-163.

¹⁴⁷ Taylan Altuğ, **Dile Gelen Felsefe**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 198.

arasındaki ilişki üzerinde düşünürken Saussure’ün “20.45 Cenevre-Paris” ekspresini hatırlatır:

Bir olay yalnızca gerçekleşebilir olan şey değildir; aynı zamanda tekrar gerçekleşebilir, yani tekrar edebilir bir şeydir: Güneş her gün doğar. Bu çoklu tezahürlerin *özdeşliği*, kesin olarak konuşmak gerekirse, elbette tartışmalıdır: Her sabah “doğan güneş”, o günden bugüne tıpatıp aynı değildir, tıpkı Ferdinand de Saussure’ün pek sevdiği “20-25 Cenevre-Paris treninin, her akşam aynı araçların aynı lokomotifle takılmasından ibaret olmaması gibi.¹⁴⁸

Genette’e göre “bir anlatı cümlesi bir kere üretilmekle kalmaz, aynı metinde tekrar üretilebilir, bir kez ya da birden çok kez tekrar edebilir[.]”¹⁴⁹ Modern metinler anlatının tekrar kapasitesine dayalıdır, aynı olay üslup çeşitlilikleri ve bakış açısı değişiklikleriyle defalarca anlatılabilir. Anlatıdaki tekrarlar okura haz verir. Çocuklar aynı hikâyenin birkaç kez art arda anlatılmasından keyif alır.¹⁵⁰

6.2. Bergson: Tekrarlar

Henri Bergson *Gülme* adlı kitabında insan vücudunun tavır, jest ve hareketlerinin bir makineyi hatırlattığı ölçüde gülünç olduğunu söyler. Anlatıdaki tekrarlar gülünç olanı yaratır:

Bir fikir, konuşmanın başından sonuna kadar büyüyen, filizlenen, çiçek açan, olgunlaşan bir şeydir. Hiçbir zaman durmaz, kendini asla tekrar etmez. Her an değişmesi şarttır zira değişmeyi bırakmak, yaşamayı bırakmak demektir. Jestler de yaşam gibi canlı olmalıdır! Hayatın temel kanununa, asla kendini tekrar etmeme

¹⁴⁸ Genette, **a.g.e.**, s. 115.

¹⁴⁹ **A.e.**, s. 116.

¹⁵⁰ **A.e.**, s. 118.

şartına o da boyun eğmelidir. Ama işte bir baş ve kol hareketi sürekli aynı düzenli aralıklarla kendini tekrar ediyor. Bu hareketi fark etmişsem, dikkatimi dağıtmayı başarmışsa, yeniden ortaya çıkmasını bekliyorsam ve beklediğim anda da ortaya çıkıyorsa istemeden de olsa gülerim. Niçin? Çünkü artık önümde otomatik bir biçimde işleyen bir makine vardır. Bu artık hayat değil, hayatın içine yerleşmiş ve hayatı taklit eden bir otomatizmdir. Gülünçtür.¹⁵¹

Bergson bu makine imasının parodilerin favori hilelerinden biri olabileceğini söyler. Soytarıların kuşkusuz bunu uzun zaman önce sezmiş olduklarını dile getirir. Anlatıdaki tekrarların gülünç olduğunu vurgular. Pascal'ın *Düşünceler*'in bir pasajında öne sürdüğü muammayı örnekler:

‘Birbirine benzeyen iki yüz, kendi başlarına hiç gülünç olmadıkları halde yan yana iken benzerlikleriyle güldürürler.’ Şöyle de söylenebilirdi: ‘Bir konuşmacının jestleri, tek tek hiç de gülünç olmadıkları halde, tekrar edildiklerinde güldürür.’ Çünkü canlı, diri olan hayat kendini tekrar edemez. Tekrarın olduğu, tam bir benzerliğin olduğu yerde canlının ardında işleyen bir makineden kuşulanırız.¹⁵²

Anlatıda tekrar eden sözcükler, imgeler, hareketler bir makineyi andırır ve gülünç olanı ortaya çıkarır:

Sadece jestlerde değil insanların karmaşık hareketlerinde de ima edilen, bir sözcüğün veya sahnenin sürekli tekrarlanması, rollerin simetrik biçimde tersine döndürülmesi, yanılmacaların geometrik artışı ve daha pek çok sahne hüneri, güldürme gücünü aynı kaynaktan devşirir.¹⁵³

¹⁵¹ Henri Bergson, **Gülme**, Çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2014, s. 24.

¹⁵² **A.e.**, s. 25. 26.

¹⁵³ **A.e.**, s. 27.

Bergson *Gülme*'de *Hastalık Hastası*'ndan örnek verir. Argan'ın sürekli tekrarladığı “Mösyö Purgon” nidası üzerinde durur. Gerilen, boşalan ve tekrar gerilen zemberek imgesini incelerken klasik komedyanın yöntemlerinden birine, tekrara ulaşır. Bergson, tiyatrodaki bir sözün tekrarındaki gülünçlüğü kaynağını sorar:

Bir sözün tekrarı kendi başına gülünç değildir. Tekrarlara gülmemizin sebebi manevi öğelerden kurulu özel bir oyunu sergilemeleridir. Fareyle oynayan kedinin veya palyaçoyu kutusuna tekrar tekrar geri sokan çocuğun oyunu gibi bir oyun... Tiyatrodaki söz tekrarının yarattığı belli başlı gülünç etkileri tanımladığını düşündüğümüz yasayı ifade edelim: Gülünç söz tekrarlarında genel olarak şu iki öğe mevcuttur. Bir zemberek gibi boşalan baskılanmış bir duygu ve bu duyguyu tekrar baskılamaktan keyif alan bir fikir.¹⁵⁴

Bergson, tiyatrodaki bir sözün tekrarının, bir oyun yarattığını ve bu oyunun da izleyiciye zevk verdiğini söyler.

7. *Binbir Gece Masalları Üzerine*

Arapça asıl adı “Elf leyle ve leyle” olan bu masal külliyatı, bir çerçeve hikâye etrafında örülü hikâyelerden meydana gelir. Çerçeve hikâyeyi şöyle özetleyebiliriz: Semerkant Hükümdarı Şahzaman, kardeşi Sâsânî Hükümdarı Şehriyâr'ı ziyarete giderken unuttuğu bir şeyi almak için saraya geri döner. Sarayda karısının kendisine ihanet ettiğine şahit olarak orada hemen karısını öldürür. Şahzaman, Şehriyâr'ı ziyarete gittiğinde ise kardeşinin ava gittiği bir gün yengesinin de kocasını aldattığına şahit olur. İki kardeş deniz kenarında gezinirken omzunda sandıkla bir ifrit denizden çıkar. İfriti gören iki kardeş korkudan ağaca tırmanır. Bu esnada ifrit, sandıktan bir kadın çıkarır ve uyur. İfritin karısı olan kadın, iki kardeşi görür ve onları tehdit

¹⁵⁴ A.e., s. 50.

ederek iki kardeşle cinsel ilişki kurar, ifrite ihanet eder. Bunun üzerine iki kardeş bütün kadınların sadakatsiz olduğuna hükmeder.

Şehriyâr, sarayına döner dönmez karısını öldürtür. O günden sonra da her gün bir genç kızla evlenir ve ertesi gün genç kızın boynunu vurdurur. Üç yıl sonra şehirde evlenecek genç kız kalmaz. Vezirin büyük kızı Şehrazad ülkesindeki kadınları bu felaketten kurtarmak amacıyla Şehriyâr ile evlenmeye karar verir ve bir plan yapar. Şehrazad düğün gecesi kardeşi Dünyâzâd ile görüşecek, kardeşi de ondan bir masal anlatmasını isteyecektir. Şehrazad sabaha kadar anlattığı masalı en heyecanlı yerinde keser ve Şehriyâr masalın sonunu öğrenmek için idamı ertesi güne erteler ve bu oyun bin bir gece sürer. Sonunda Şah Şehriyâr, Şehrazad'ın zekâ ve becerikliliğine hayran kalarak onu öldürmekten vazgeçer. Böylece Şehrazad, ülkesindeki kadınları kurtarır ve mutlu sona ulaşır.

Külliyatta 264 masal bulunur. Bu masallar 18. yüzyılda “Alf Layla” veya “Binbir Gece Masalları” adıyla Arapçaya çevrilir.¹⁵⁵ *Binbir Gece Masalları*'nın menşei, yazarı ve ne zaman yazıldığı hakkında kesin bir sonuca varılamamıştır. Masallardan bir kısmının Arapçaya, Farsça *Hezâr Efsane (Bin Masal)* adlı bir külliyattan geçtiği tahmin edilir. Mes'ûdî'nin *Mürûcû'z-Zeheb* adlı eserinde o tarihlerde Araplar arasında *Bin Gece* diye bilinen bir hikâye külliyatının bulunduğu ve Farsça aslının *Hezâr Efsane* olduğu belirtilir. Masallardan bazıları da İran'a Hindistan'dan gelmiştir.¹⁵⁶ Çerçeve masal tekniğine Hint edebiyatının en eski örneklerinde bile rastlanılır. Kelîle ve Dimne'de olduğu gibi bir hadiseyi geciktirmek için zaman kazanmak amacıyla hikâye anlatma usulü daha çok Hindistan'da görülür. Çerçeve masalın esas teması olan kadınların sadakatsizliği fikri orijinal Hint masal külliyatında bulunur.

Binbir Gece Masalları köken bakımından dört ana gruba ayrılır: Hint kaynaklı masallar, İran'dan gelen masallar, Hârûnürreşîd (786-809) devrine ait Bağdat menşeli masallar ve Fâtımîler ve Memlûkler devrinde Mısır'da külliyata ilâve edilen masallar. Masalların çeşitliliği, geçtiği yerlerin farklılığı (Hindistan, İran, Irak,

¹⁵⁵ Robert Irwin, “The Arabian Nights in Film Adaptations”, **Arabian Nights Encyclopedia**, Ed. Ulrich Marzolph, Richard Van Leeuwen, Hassan Wassouf, California, ABC-CLIO, 2004, s. 48.

¹⁵⁶ Robert Irwin, **The Arabian Nights: A Companion**, MPG Books, 2010, s. 218.

Mısır, Türkiye), çeşitli dil hataları taşıması gibi unsurlar dikkate alındığında masalların tek bir kalemden çıkmadığı anlaşılır. Masalların yüzyıllar boyu ağızdan ağza aktarılarak değişik yer ve zamanlarda değişime uğradığı ve Doğu milletlerinin folklorundan pek çok unsurlar alarak gelişip bir bütün haline geldiği kabul edilir.

Masalların son şeklini Mısır'da Memlûkler devrinde aldığı kabul edilir. Masallar 1814'ten günümüze kadar Hindistan, Mısır, Avrupa ve Beyrut'ta defalarca basılır ve çeşitli dillere tercüme edilir. Bu neşirlerin içinde eksiksiz olanı 1251'de (1835) iki cilt halinde Bulak'ta basılır. *Binbir Gece* külliyyatı Avrupa'da ilk defa Antoine Galland tarafından kendisine Suriye'den gönderilen bir yazmadan Fransızcaya çevrilir. *Binbir Gece Masalları'nın* Türkçeye tercümesi Sultan Abdülmecit zamanında Ahmet Nazif Efendi tarafından yapılır. Masalların müstehcen tarafları atılarak *Terceme-i Elf Leyle ve Leyle* adıyla dört ve altı cilt halinde tarihsiz olarak iki defa basılır. 1927-1928 yıllarında Resimli Ay neşriyatı arasında yayımlanır. *Masallar* ayrıca Hüseyin Başaran, Nihal Yalaza Taluy, F. Namık Hansoy, Selâmi Münir Yurdatap ve Raif Karadağ tarafından neşredilir.¹⁵⁷

8. *Gilgamiş Destanı* Üzerine

Gilgamiş Destanı sözlü edebiyata aittir, çok uzun bir zaman sonra yazıya geçirilmiştir. *Gilgamiş* mitosu ilk bakışta ölümsüzlük arayışı içindeki bir Sümer kahramanının öyküsünü içerir. Oysaki bu metin sembolik olarak okunduğunda insanlık tarihinin önemli bir dönüm noktasının hikâyesine dönüşür. *Gilgamiş Destanı*, üretimciliğe ve yerleşik düzene geçiş dönemlerinin izlerini taşıyan önemli bir veri kaynağıdır.¹⁵⁸

Gilgamiş Destanı 12 tabletten oluşur. 11 tablet birbiriyle bağlantılı iken 12. tablet diğerlerinden ayrı bir yapıya sahiptir. *Gilgamiş* üçte iki tanrı, üçte bir insandır.

¹⁵⁷ Veli Ulutürk, *Binbir Gece Masalları Maddesi*, **İslam Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 6, 1992, s. 181.

¹⁵⁸ İsmail Gezgin, **Kültürlenme Sürecinin Mitik Kahramanı Gilgamiş**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2009, s. 47.

Mükemmel bir bedene sahiptir, Uruk kentinin kralıdır. Gılgamış; halkına huzur vermeyen, kadınları eşlerine bırakmayan bir kraldır. Uruk halkı, tanrılardan yardım ister, büyük tanrıça Aruru bu dualara karşılık olarak Engidu'yu yaratır. Engidu, güç bakımından Gılgamış'ın bir benzeridir. Engidu ilkeldir, hayvanlarla birlikte yaşar. Gılgamış, Engidu'nun varlığını öğrendiğinde ona bir fahişe gönderir. Böylece Engidu, medeni hayata adım atar. Engidu, fahişeden yemek yemeyi, yıkanmayı ve insanların dünyasını öğrenir. Engidu'nun birlikte yaşadığı hayvanlar onun medenileşmesi sonucu ondan kaçır. Fahişe, Engidu'yu Uruk kentine götürür ve Gılgamış'ı tanımasını ister.

Gılgamış ise bir rüya görür. Gılgamış'ın rüyasını yorumlayan annesi ona, Engidu ile dost olacaklarını söyler. İkinci tablette fahişe, Engidu'yu yıkar, giydirebilir. Kent halkı, Engidu'ya hayranlık duyar. Engidu ve Gılgamış kentin meydanında dövüşür. Dövüşün sonunda Gılgamış ve Engidu dost olur. Gılgamış, ad kazanmak için katran ormanlarına giderek Humbaba'yı öldürmeye karar verir. Üçüncü tablette Gılgamış ve Engidu dualarla yolcu edilir. Dördüncü tablette Gılgamış ve Engidu'nun katran ormanlarına doğru yolculukları anlatılır. Beşinci tablette Gılgamış ve Engidu, ormana varır. Gılgamış bir rüya görür, bu rüyayı Humbaba'yı öldürecekleri yolunda yorumlar. Nitekim Gılgamış ve Engidu, Humbaba'yı öldürür.

Altıncı tablette Gılgamış ülkesine döner. Güzellik Tanrıçası İştär, Gılgamış'ı arzular. Ondandır kendisiyle birlikte olmasını ister ama Gılgamış onu reddeder. İştär, Gılgamış'ı alt etmek için gökyüzünün boğasını ister. Gılgamış ve Engidu, göğün boğasını da yener. Yedinci tablette Engidu bir rüya görür. Tanrılar Engidu'nun ölmesine karar verir, Engidu hastalanır. Kendisini insanların dünyasına soktuğu için fahişeye beddua eder ve ölür.

Sekizinci tablette Gılgamış, Engidu'nun ardından yas tutar. Gılgamış, ölümü kabullenemez. Dokuzuncu tablette, ölüm korkusuna kapılır. Gılgamış bir düş görür ve düşünde Utnapiştım'i arar. Utnapiştım ölümsüzlüğün sırrına erişmiş tek insandır. Onuncu tablette tanrı ve tanrıçalar, Gılgamış'a kaderini kabullenmesini ve zamanını güzel geçirmesini tavsiye eder ama Gılgamış, ölümsüzlüğün sırrını aramaya karar verir. Ölümsüzlüğe ulaşmak için ölüm suyunu geçer, Utnapiştım'i bulur. On birinci

tablette Utnapiştim, Gılgamış’a nasıl ölümsüzlüğe eriştiğini anlatır. Utnapiştim, tanrıların tufan yapacakları gün, Tanrı Ea’nın desteğiyle bir gemi yapar. Canlıların her türünden bir çifti bu gemiye yükler. Böylece tufandan kurtulur ve ölümsüz olur.

Utnapiştim, Gılgamış’ı bir sınava tabi tutar ve ona altı gün yedi gece hiç uyumamasını söyler. Fakat Gılgamış uykuya yenilir ve sınavı geçemez. Yine de Utnapiştim, karısının isteği ile Gılgamış’a ölümsüzlük otunun yerini söyler. Gılgamış tatlı su denizinin dibine dalar ve ölümsüzlük otunu alır. Ancak yolda yıkanmak için suya girdiği zaman, bir yılan ölümsüzlük otunu çalar. On ikinci tablet, diğer tabletlerden bağımsızdır. Bu son tablette Gılgamış’ın Huluppu ağacını devirmesi, Engidu’nun yer altına inmesi ve yer altında gördüklerini Gılgamış’a aktarması anlatılır.

Türkçedeki ilk *Gılgamış* çevirisi, zamanının Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel döneminde yapılmıştır. Muzaffer Ramazanoğlu çevirisi ile 1941 yılında *Gılgamış Destanı* dilimize kazandırılır. İkinci çeviri, 1973 yılında Hürriyet Yayınları tarafından basılan N.K. Sandars’ın *Gılgamış Destanı* kitabıyla gerçekleşir. Bu kitabı S. Kutlu ve T. Duralı çevirir. Uzun bir sessizlikten sonra son yıllarda *Gılgamış* daha popüler hale gelir. 2005 yılında önce Yapı Kredi Yayınları tarafından J. Bottero’nun *Gılgamış Destanı: Ölmek İstemeyen Büyük İnsan* adlı eseri Orhan Suda’nın çevirisi ile Türkçeye kazandırılır. Hemen ardından Arkadaş Yayınevi, P. Jackson’ın *Gılgamış Destanı* adlı eserini Ahmet Antmen’in çevirisi ile basar. Bütün metinlerin birbirinden ufak da olsa farklılıkları vardır.¹⁵⁹

Yaklaşık olarak MÖ 2000’de derlenmiş olan dünyanın en eski edebi kataloğunda, Gılgamış’ın adına üç ayrı eserde rastlanır: ‘Gılgamış, Enkidu ve Ölüler Diyarı’, ‘Gılgamış ve Huvava’, ‘Gılgamış ve Agga’. Bu anlatılar, Sümerlerin yaratılış mitolojisine kaynaklık ettikleri gibi daha sonra birleşen on iki tabletlik klasik metne de zemin hazırlar. *Gılgamış Destanı* üzerinde çalışan Sümerolog Landsberger, destanın oluşumunda üç evreden söz eder: MÖ 2000 yıllarında yazılımiş olan, çok eksik Sümerce tablet, MÖ 1800 yıllarında tabletlere geçirilen Bâbil yazması, MÖ 1250 yıllarında tabletlere geçirilen ve Sin-lekke-unnini adlı bir ozan

¹⁵⁹ A.e., s. 47.

tarafından sanatlı bir hale getirilen anlatıdır. Bâbil döneminde Uruk'ta yaşamış uzman bir yazar olan Sin-lekke-unnini, klasik bir metin haline gelmiş on iki tabletlik metni derleyen kişidir. Onun sayesinde Sümer'de ayrı ayrı öyküler halinde dolaşan anlatılar birleşerek gün ışığına çıkar.¹⁶⁰

Destanın Türkçeye ilk çevirisini ise Prof. Landsberger'le birlikte Muzaffer Ramazanoğlu (1944) yapar. Destanın dilimizdeki bu ilk çevirisi doğrudan orijinal metinden yapılmıştır ve MÖ 1250 sıralarında tabletlere geçirilmiş hali esas alınmıştır. Bunda ana etken, son metnin en gelişmiş ve en sanatsal metin olmasıdır; öte yandan metin -bu haliyle- Sümer metni değil, bir Bâbil metnidir.¹⁶¹

¹⁶⁰ G. Gonca Gökalp-Alpaslan, **Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanı'nın Çağdaş Yorumları**, İstanbul, Multilingual Yayınları, 2007, s. 34.

¹⁶¹ A.e., s. 34.

BİRİNCİ BÖLÜM

BİNBİR GECE MASALLARI VE BİN HÜZÜNLÜ HAZ

Bin Hüzünlü Haz romanı, Alaaddin'in ve Alaaddin'i arayan anlatıcının hikâyesidir, bir arayış serüvenidir. Roman, dokuz bölümden oluşur. Birinci bölümde Alaaddin; şehrin karanlık köşelerinde, mezbelelik yerlerinde, batakhanelerinde dolaşır. Serserilerle, üçkâğıtçılarla, ayyaşlarla arkadaş olur; suçların işlendiği bölgelerin eşğine kadar gider ve kim olduğunu bulmaya çalışır.

Alaaddin; şehrin izbe köşelerindeki cinayet, soygun, şiddet hikâyelerini dinler. Mağazaları, eskici dükkânlarını, sahafları, pazaryerlerini, tarihi yıkıntıları dolaşır. Hıncahınç dolu belediye otobüslerinin, tinerci çocukların, meze satıcılarının arasından geçer. Şehri bir uçtan bir uca, hayalle gerçek arasında gezer.

Birinci bölümün sonunda Alaaddin, anlatıcıya dönüşür ve anlatıcı; tüm şehirde, yer altında, ormanda, bozkırda, terasta, mahzende her yerde Alaaddin'i arar ve bu arayışla okuru bin bir anlatının içinde gezdirir. İkinci bölümde anlatıcı, şehirde hurda yığınlarının, çöp bidonlarının, dev apartmanların, otomobillerin arasında Alaaddin'i bekler. Terasta minyatür bir şehir inşa eder ve hikâyeler mırıldanmaya başlar, denizci serüvenlerinin içine girer.

Üçüncü bölümde anlatıcı, şehrin mezbelelik sokaklarına, yer altına iner. Alaaddin'i ararken MOTEL ROM'un cezbedici dünyasına adım atar. Anlatıcı dördüncü bölümde *Bin Hüzünlü Haz*'ın içindeki bütün hikâyeleri dolaşır, Alaaddin'in kaybolduğu hikâyeyi arar.

Anlatıcı beşinci bölümde mahşeri bir kalabalığa varır, zamanlar arasında dolaşır. Ormanın içine dalar ve ormanda kaybolur. Altıncı bölümde, anlatıcı yeniden ormana girer, masal kahramanları arasında Alaaddin'i arar. *Hansel ile Gretel*'i, *Kırmızı Başlıklı Kız*'ı, *Kırk Haramiler*'i ve Şehrazad'ın hikâyesini geçer.

Anlatıcı yedinci bölümde, içinde kaybolduğu ormandan uçsuz bucaksız bir bozkıra çıkar. Alaaddin'in hikâyesinin doğum noktasına varır. Alaaddin'in hikâyesi

uçsuz bucaksız bir labirenti dolaşır ve sekizinci bölümde iki kardeş şehzadenin birbiriyle mücadelesine dönüşür. Anlatıcı bize hiçbir şeyin kesin olmadığı olasılık hikâyeleri anlatır.

Dokuzuncu bölümde ise anlatıcı, Alaaddin'in saklandığı mahzene iner ve bir cinayetin ipuçları arasında dolaşır, katilin kim olduğunu zer/zemez. *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıcı; ormanda, bozkırda, yer altında masallarla şehrin görüntüleri arasında masal artıklarının, çöp yığınının, suçun ve cinayetin içinde gezinir. Alaaddin'in kim olduğunu keşfetmeye çalışır.



1.1. Alaaddin: Yer Altı Karnavalı

1.1.1. *Alaaddin ve Sihirli Lambası ve Yer Altı*

Binbir Gece Masalları'nın *Alaaddin ve Sihirli Lambası Öyküsü* adlı masalını hatırlayalım. Masal kahramanı Alaaddin haytalarla, serserilerle dolaşır; Alaaddin'in eli hiçbir işi tutmaz. Günün birinde Magripli bir adam gelir, Alaaddin'i sihirli bir lambayı alması için yer altına indirir. Alaaddin yer altındaki dünyada üzerinde adının yazılı olduğu sihirli lambayı bulur ve bambaşka bir dünyaya adım atar.

Bin Hüzünlü Haz romanında anlatıcı, *Alaaddin ve Sihirli Lambası Öyküsü*'nü yeniden yazar. *Bin Hüzünlü Haz*'ın Alaaddin'i de üçkâğıtçılarla, ayyaşlarla, serserilerle arkadaş olur ve yer altında dolaşır. Alaaddin şehrin serserileriyle birlikte hayatın el değmemiş noktalarına doğru yürür. Çamur deryalarına batıp çıkar, çirkinliklerin içinde yüzer, batakhanelerde yıllarca kalır, insanoğlunun işleyebileceği ne kadar suç varsa hepsini işlemek ister. Alaaddin şehrin alkol kokulu karanlık sokaklarında, batakhanelerinde, ıssız sokak köşelerinde, onu suça götürecek olan bütün yolların ağzında gezinir.

Masalda Alaaddin yer altına iner; sihirli eşyalarla, mücevherlerle dolu cezbedici bir dünyayla karşılaşır. *Bin Hüzünlü Haz*'da da Alaaddin yer altına iner ancak Alaaddin'in indiği yer altı dünyası masalın dünyasından çok başkadır. Masalın mücevherlerle dolu dünyası, *Bin Hüzünlü Haz*'da bir metropolün yer altı dünyasına dönüşür. Alaaddin bu dünyada karanlık, ıssız, tehlikeli sokaklarda sarhoşlar, meze satıcıları, tinerci çocuklar arasında dolaşır:

Kimi zaman, şöyle adamakıllı kirlenip de kim olduğumu anlayayım diye kendimi pervasızca şu şehrin alkol kokulu karanlığına vuruyor, hangi köşede bir üçkâğıtçı bulur, hangi sokakta bir serseri görür ya da nerede bir ayyaşa rastlarsam hemen arkadaş oluyor, sonra onlarla birlikte hayatın el değmemiş noktalarına doğru yürüyüp kimilerinin çirkinlik adını verdiği birtakım şeylerin içinde yüzüyor, renk renk ışıklarla süslü çamur deryalarına batıp çıkıyor, postu batakhanelerin

başköşesine serip yıllarca kalıyor ve bütün bunlar olup biterken, dünyada insanoğlunun işleyebileceği ne kadar suç varsa hepsini kocaman bir mıknaş gibi varlığında toplamak istiyorum ama, bunu bir türlü başaramıyorum.¹⁶²

Masalda Alaaddin meydanlarda, bahçelerde serserilerle oyun oynar. *Bin Hüzünlü Haz*'da bu serseri haylaz çocuklar; tilki suratlı üçkâğıtçılara, pörtlek yüzlü ayyaşlara, düşük çeneli serserilere dönüşür. *Bin Hüzünlü Haz*'ın tilki suratlı, pörtlek yüzlü, düşük çeneli serserileri şekil değiştirir; melek olur, kırmızı burunlu palyaço olur. İşledikleri cinayetleri anlatan birer hikâye anlatıcısı olur.

Bin Hüzünlü Haz, masalın büyüdü dünyasını bozar. Onu bulanıklaştırır; şehrin çamurunun, çirkinliğinin, karanlığının içine sokar. *Binbir Gece*'nin yer altı labirentlerini; modern kentin, metropolün yer altı labirentleriyle takas eder. *Binbir Gece*'nin tehlikeli labirentleri büyüdü dünyalara açılır. Yer altına inen kahraman; tuzakları aşabilirse gizemli bilgiler, akıl almaz hazineler elde eder. Kendi hikâyesini kazanır, değişir ve başka biri olur.

Bin Hüzünlü Haz'da ise yer altı labirentlerine inen Alaaddin; anlatıcıya, Tatar kızına, şehzadeye, garsona, genelev sahibine ve daha nicelerine dönüşür. Yer altından şehrin içine, şehrin içinden dışına, ormana, bozkıra, mahzene, ormandan ormana, ormandan bozkıra, bozkırdan şehre bin bir olasılığın, bin bir hikâyenin içinde dolaşır. Labirentten labirente girer, sonsuz bir döngünün içinde yol alır.

Binbir Gece Masalları'nda Alaaddin'in yer altı yolculuğu, Alaaddin'in kim olduğunu bulma yolculuğudur. Yer altında, üstünde adının yazılı olduğu lambayı bulan Alaaddin aslında kim olduğunu görür, erginleşir, kimlik kazanır. *Bin Hüzünlü Haz*'da da yer altına inen Alaaddin kim olduğunu bulmak ister. Adamakıllı kirlenip, suça bulaşıp kimliğinin derinliklerine inmeyi arzular.

Alaaddin bin bir hevesle suçun eşiğinde dolaşır, suç işlemeye arzu duyar. Suçla, cinayete, hırsızlıkla örülü mağaranın eşiğinden geçmeye çabalar. Mağaranın ağzından geçip suça bulaşıp başka biri olmayı hayal eder. Suçun zevkini, hazzını,

¹⁶² Hasan Ali Toptaş, **Bin Hüzünlü Haz**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 7.

pişmanlığını tatmak ister ama bunu bir türlü başaramaz. Suçtan arınmış Alaaddin, *Bin Hüzünlü Haz* boyunca suçun etrafında gezinir, gezinir ve suça bulaşamaz; derken *Bin Hüzünlü Haz*'ın sonunda suçun hazzına ulaşır ya da yine ulaşamaz. Anlatı kararverilemez bir noktada kalır, sözcüklerin sabitlenmiş anlamlarına ulaşmanın imkânsız olduğunu söyler:

İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün gösteren ile gösterge (sözcük ile anlam) arasındaki ilişkinin keyfi olduğunu meydana çıkarmasından hareketle, Derrida da bu keyfiliğe dikkat çekebilmek için çeşitli yöntemler geliştirmiştir. Örneğin, ortaya attığı sözcük oyunları ve nükteler, sözcüklerin sabitlenmiş anlamlarının olmadığını, aslında görünürdekinden başka bağlamlara da işaret edebildiklerini kanıtlamak üzere yapısökümcü düşünürler tarafından birer taktik olarak seçilmiş ve uygulanmıştır.¹⁶³

Alaaddin hiçbir şeyin kesin olmadığı *Bin Hüzünlü Haz*'ın bin bir olasılığının içinde, bin bir kimlikle, bin bir hikâyede dolanır.

1.1.2. Alaaddin: Suç, Soyтары, Palyaço

Alaaddin suça bir türlü bulaşamaz, Alaaddin'le suçun arasına bir ucu gökte bir ucu yerde kıpkırmızı bir perde girer.¹⁶⁴ Alaaddin bir masal dünyasının içinde kalır, sonra tekrar suç çağına adım atar, ardından masal dünyasına geri döner, sonra suç çağına. Alaaddin sonsuz bir döngünün içinde döner, durur. Alaaddin'in yarattığı birbirine zıt iki dünya, masal dünyası ve suç çağı, *Bin Hüzünlü Haz*'ın içinde bir arada yaşar. Yan yana gelir, üst üste geçer, iç içe girer. *Bin Hüzünlü Haz*'ın dünyaları birbiriyle kesişir, zıddıyla birlikte örülür, yapısökümcü bir mimariyle inşa edilir:

¹⁶³ Sim, **a.g.e.**, s. 71-72.

¹⁶⁴ Bu perde daha sonra genç ölünün hikâyesinde Alaaddin ile şehirdeki suç görüntülerinin arasına da girer: “o genç ölü (...) kalın bir perdenin gerisinde kalır.” Bkz.: Toptaş, **a.g.e.**, s. 102-103. Anlatıda bazı kelimeler, imgeler sürekli tekrar eder. Aynı sahneler yinelenir, başka başka hikâyelerde yeniden yazılır, kılıktan kılığa girer.

Madde/tin, özne/nesne, yanlışlık/doğruluk, beden/ruh, metin/anlam, içsel/dışsal, temsili/bulunuş, görünüş/öz vb... Öyleyse Derrida'nın önemi şuradan gelir: Derrida bu karşıtlıkları, ancak karşıt terimlerden birinin yalnızca diğeri içinde varolabileceğini göstermek yoluyla altüst edebileceğimiz bir yöntem ortaya koymuştur.¹⁶⁵

Anlatıcı da metni ikili karşıtlıklarla altüst eder, tersine dönüştürür. Anlatıda anlam sürekli değişir. Alaaddin'in peşine takıldığı üçkâğıtçılar, ayyaşlar, serseriler suçun eşiğine geldiği anda birdenbire meleğe dönüşür. *Bin Hüzünlü Haz* tilki suratlı üçkâğıtçıları, pörtlek yüzlü ayyaşları, düşük çeneli serserileri meleğe, ardından palyaçolara dönüştürür. Anlatıda suçun kahramanları şekil değiştirir, sonunda birer soytarı olur. Suçun ironik bir görüntüsü haline gelir:

Üçkâğıtçı, ayyaş, serseri kılığındaki, salak melekler... Burunları, palyaçolarınki gibi kıpkırmızı. Kimi zaman omuzlarımın üstünde de bu kırmızılıklar. Kimi zaman, hayata bel bel bakan onlarca çift gözle birlikte, topuklarımın dibinde. Kimi zaman yüzümde.¹⁶⁶

Palyaço melekler Alaaddin'in omuzlarına, yüzüne yerleşir. *Metnin Hazzı*'nda Roland Barthes şöyle der: "metinde ve metnin okunmasında ideolojinin belirmesi yüzde bir kızarıklığın belirmesi gibidir (...) hazza yönelen her yazar bu aptal kırmızılıkları taşır."¹⁶⁷

Anlatıcı/Alaaddin, metinde bu kırmızılıklarla bir soytarı resmi çizer ve kendisi de kırmızı burunlu palyaçolara dönüşür. Metnin hazzının bir parçası olur. Anlatıcı, suç çağını içinde soytarların dolaştığı gülünç bir şölene çevirir. Kanlı

¹⁶⁵ Sarup, **a.g.e.**, s. 60.

¹⁶⁶ Toptaş, **a.g.e.**, s. 9.

¹⁶⁷ Roland Barthes, **Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı**, Çev. Şule Demirkol, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 117.

cinayetlerle palyaçoları bir araya getirerek grotesk bir karnaval ruhu inşa eder. Karnaval; otoriteyi ve hiyerarşileri yıkar, ters yüz edilmiş bir dünya yaratır. Karnaval boyunca yasalar, yasaklar askıya alınır. Karnaval kralla soytarıyı, doğumla ölümü, bilgelikle aptallığı, yüce ile aşağıyı birleştirir: “[Karnaval] daha en baştan çift anlamlıdır. Sonuçta tahta geçirilen kahraman da gerçek bir kralın zıddı, bir köle veya bir soytarıdır[.]”¹⁶⁸

Bin Hüzünlü Haz’da da anlatıcı; anlatının ciddiyetini bozar, hiyerarşileri askıya alır, ters yüz edilmiş bir dünya yaratır. Şehrazad’ın dinleyicilerini, Şehriyar’ı, cüceleri ve Şehrazad gibi hikâye anlatan anlatıcının topuklarının dibindeki okurları da palyaçoya çevirir.¹⁶⁹ Bu suç çağı soytarılaşarak izlenebilir ya da suç çağında herkes bir soytarıya dönüşmüş, şölenin bir parçası olmuştur: “Sonra, önümüzden camları bezgin yüzlerle kaplı hıncahınç belediye otobüsleri (...) tinerici çocuklar ve kendi içlerinde kaybolmuş soluk benizli genç erkek silüetleri gelip geçer[.]”¹⁷⁰

Bin Hüzünlü Haz’da herkes -hükümdar, soytarı, halk- karnaval edimine katılır.¹⁷¹ İnsanların acıklı, ironik bir hâl aldığı şehrin görüntüleri arasında dolaşan Alaaddin, kırmızı burunlu bir palyaçodan eski püskü bir hayaletle evrilir. Hayalet hikâyelerine doğru yolculuk eder.

1.1.3. Dejavu: Hamlet, Hayalet ve Kararverilemezlik

Bin Hüzünlü Haz’ın Alaaddinleri farklı farklı hikâyelerin içinde hayaletle dönüşür.¹⁷² Alaaddin ne vardır ne yoktur, ne düştür ne gerçek, ne ölüdür ne diri. Var olmaya çabalar, kaybolur:

¹⁶⁸ Bahtin, **Karnaval**dan **Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, s. 226.

¹⁶⁹ Anlatıcı, Şehrazad’ın cücelere ve dinleyicilerine hikâye anlattığı ormandaki saray bölümünde, aynı sahneyi yeniden yazar.

¹⁷⁰ Toptaş, **a.g.e.**, s. 9.

¹⁷¹ *Bin Hüzünlü Haz*’ın bin bir hikâyesinin içinde Alaaddin hem soytarı hem şehzade hem köledir.

¹⁷² Anlatıcının daha sonra anlatacağı başka bir Alaaddin hikâyesinde Alaaddin mahzenden kaçınca “şehri bir hayalet gibi geçer.” Bkz.: **A.e.**, s. 111. Anlatıcı aynı hikâyeleri yeniden yazar, aynı imgeleri yeniden örür. Anlatıyı tekrarlardan ibaret bir döngüye dönüştürür, okuru bir dejavu hissiyle metnin içinde dolaştırır.

melekler beni bu perdenin alev alev yanan gölgesine oturtup teselli etmeye çalışıyorlar. Yaşadığıma inanayım da böyle eski püskü bir hayalet gibi ortalıkta dolaşıp durmayayım diye.¹⁷³

Alaaddin “Yaşadığıma inanayım da” derken anlatıcı daha sonra anlatacağı bir başka Alaaddin hikâyesine ağ atar, farklı hikâyeleri birbirine bağlar.¹⁷⁴ Hikâyelerin arasında koridorlar açar. Aynı hikâyeleri yineleyerek, okuru aynı koridorlardan tekrar tekrar geçirir. Okurda dejavu hissi oluştururken çizgisel zamanı sekteye uğratır. Okur, anlatıcı/Alaaddin zaman ve mekân arasındaki sınırları geçer, anlatının içinde ileri geri dolaşır. Derrida *Marx’ın Hayaletleri*’nde “hayalet” metaforu üzerinde durur. Hayalet ne ölüdür ne diri, ne vardır ne de yok; zaman ve mekânın kurallarını delip geçer:

Hayalet mevcudiyet ile namevcudiyet arasında salınır, bakışsızdır, zamanın düz çizgide ilerleyişini sekteye uğratır. Böylece mekânın, bakışın ve yaşamın sınırlarını altüst eder. Hayalet bütün bunları yanlış giden bir şeyler olduğunu haber vermek ve adaletin yerini bulmasını talep etmek için yapar. Bu nedenle hayaletlere kulak verilmelidir.¹⁷⁵

¹⁷³ A.e., s. 9.

¹⁷⁴ Alaaddin “Yaşadığıma inanayım da” derken anlatıcı daha sonra anlatacağı bir Alaaddin hikâyesine -Alaaddin’in ölü olduğu ve bir perdenin gerisinde kaldığı hikâyeye- bağlar hikâyeyi. Bkz.: A.e., s. 103. Anlatıcı, Alaaddin’in hikâyeleri arasında labirent örür. Henüz anlatmadığı hikâyelerle metinlerarası ilişki kurar. Böylece metin henüz yazılmamış metinlerle, anlatılmamış hikâyelerle de bağ kurar. Henüz anlatılmamış kelimeleri içinde barındırır. Derrida yapısöküm kuramında metinlerin henüz yazılmamış metinlerle de ilişki kurduğunu söyler. Bkz.: Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 156-157.

Diğer taraftan Alaaddin’in başındaki melekler, sese benzemeyen bir sesle mırıl mırıl işledikleri cinayetleri anlatırken diğer hikâyedeki, ölünün başındaki ağıtçı kadınlara dönüşür. Ölünün, Alaaddin’in ölüsünün başındaki kadınlar, anlatıcıya o yedi ölüye ilişkin yedi ağıt anlatır.

¹⁷⁵ Jacques Derrida, **Marx’ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 11. Derrida’nın hayalet imgesi, yapıyı ve metni yıkar.

Bin Hüzünlü Haz'da Alaaddin/anlatıcı varlık ve yokluk arasında salınır. Farklı farklı hikâyelerin içinde hayalete dönüşerek dolaşır. *Bin Hüzünlü Haz*; arkasında varla yok arası bir iz bırakıp kaybolan katili, cinayetleri, anlatıdaki belirsizlikleri ile bir hayalet-metin'dir.

Anlatıcı, hayalet metaforu ile Shakespeare'in *Hamlet* oyunu ile metinlerarası ağ örür. *Hamlet* oyununda kralın ölümüyle kardeşi, kralın yerine tahta geçer. Ölen kralın hayaleti bir gece yarısı Hamlet'e görünür ve kendisini öldürenin kardeşi olduğunu Hamlet'e haber verir, Hamlet'ten adaleti sağlamasını ister. Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*'da *Hamlet* oyununu yeniden inşa eder. Şehzade, kendisinin yerine tahta geçer korkusuyla ikiz kardeşi Alaaddin'i öldürme planları yapar ve onu öldürür/öldüremez. Anlatının hikâyeleri içinde bu örgü dallanıp budaklanır, başka yollara ayrılır. *Bin Hüzünlü Haz*'ın içindeki her hikâye başka bir son anlatır ve her son bir başlangıcı yineler. Derrida ilk ile son arasındaki yinelenişi ve karşıtlığı "hayaletbilim" -musallat bilimi- ile açıklar:

Yineleme ve ilk kez, hayalet sorusu gibi olay sorusu da belki bu işte: Bir hayalet nedir ki? Bir hayaletin, yani bir simulakr kadar, böylesine etkisiz, sanal, kıvamsız gibi görünenin etkililiği ya da mevcudiyeti nedir ki? Orada, şeyin kendiyle benzetisi arasında, geçerli bir karşıtlık var mı? Yineleme ve ilk kez, ama yineleme ve son kez de çünkü her ilk kezın tikelliği onu bir son kez de yapıp çıkar. Her kez, olayın ta kendisi zaten, bir ilk ve son kezdir. Bambaşka bir son kez. Tarihin sonu için bir sahneye koyuş. Buna bir musallat-bilimi (hantologie) diyelim.¹⁷⁶

Hayaletin belirsizliği, silikliği zamanı ve mekânı da belirsizleştirir. Hayalet, zamanın akışını bozar, mekânın sınırlarını ortadan kaldırır:

Geçmiş-şimdi-gelecek arasında kesin ayrımlar yaratan varlıkbilimin yerine hayaletleri yadsımayan, onlarla konuşan, onları önemseyen, zamanın eklemlerini

¹⁷⁶ A.e., s. 29.

kırarak, geçmiş, şimdi ve geleceğin sınırlarını silikleştiren, zamanı “out of joint”leştiren yani “zıvanadan çıkaran”, zamanı farklılaştıran “hayaletbilim”dir.¹⁷⁷

Bin Hüzünlü Haz’ın hayaleti Alaaddin/anlatıcı da geçmiş, şimdi ve gelecek arasında dolaşır ve zamanı, olayları, hikâyeleri silikleştirerek birer hayalete dönüştürür, zamanla oynar. Hamlet kendisine görünen hayaletin gerçek bir hayalet mi, hayalet kılığına bürünmüş başka biri mi olduğuna karar veremez. Hamlet tereddüt eder, emin olamaz, kararverilemezlik noktasında kalır. Okur da Alaaddin’in katil mi masum mu olduğuna karar veremez. Anlatıda hiçbir şey kesin değildir.

Bin Hüzünlü Haz’da anlatıcı, metinler arasında kurduğu ağlarla anlamı hep bir sonraki göstergeye taşır ve nihai bir karara ulaşmamızı engeller. Metinler arasında labirentler örerek metni yapısöküme uğratar. Anlatıyı *Binbir Gece Masalları*’na, *Hamlet*’e, *Oidipus*’a ve daha nice öyküye ekleyerek metinler arası oyunlar oynar:

Yapısökümcüler, metin kendi ötesinde bir şeye göndermede bulunuyorsa eğer, bu göndermenin önu sonu başka bir metne gönderme olacağını söyleme eğilimindedirler. Tıpkı göstergelerin başka göstergelere göndermesi gibi, metinler de başka metinlere gönderirler. Yapısökümcüler belli bir kesişme noktasını imleyen, durmaksızın genişleyen böylesi bir ağı metinlerarasındalık diye adlandırırlar. Metne ilişkin yorumların sürekli çoğalması söz konusudur burada. Üstelik hiçbir yorum kendisinin en son ve doğru yorum olduğu savında bulunamaz.¹⁷⁸

Anlatıcı, metni parçalayarak yeniden inşa eder. Alaaddin “ıssız sokak köşelerinde çektiğim bıçaklar havada kana susamış metal bir dil gibi pırlıl pırlıl yanıp sönerken birdenbire kayboluyor[.]”¹⁷⁹ derken anlatıcı, daha sonra tekrar tekrar yazacağı, havada asılı kalan bıçak imgesini yaratır. Bu imge Alaaddin’in hikâyeleri

¹⁷⁷ A.e., s. 65.

¹⁷⁸ Sarup, a.g.e., s. 80.

¹⁷⁹ Toptaş, a.g.e., s. 8.

arasında kılıktan kılığa girerek dolaşır. Metin aynı kelimelerle, aynı parçalarla yeniden örülür.¹⁸⁰ Anlatıcı, havada asılı kalan bıçak imgesi ile metni yapı sökme uğratır ve anlatıyı askıya alır, dondurur:

‘Yapıyı bozmak’ terimi, bir yapının ya da objenin havada asılı kalmış, askıya alınmış, bütün parçalarının görünür olduğu bir imgeyi çağırır. ‘Yapıbozum’ aynı zamanda yıkılmakta olan, yok olmamış ama parçalanıyor olan bir şeyin, hatta bir yıkıntının imgesini çağırabilir. Bir ‘yapıyı sökmek’, bir şeyi parçalarına ayırma işleminin, yeni bir şeyi anlamaya yönelik bir ilk adım olduğu fikrini ortaya atar.¹⁸¹

Havada asılı kalan bıçak birdenbire kaybolur; hem vardır hem yok, hem ıssız sokak köşelerindeki bir suç imgesidir hem de Alaaddin’in, Tatar kızını öldürdüğü bıçak imgesi ya da kim olduğunu bilmediğimiz katilin, Tatar kızını öldürdüğü bıçak imgesidir. Anlatının olasılıkları içinde bıçak imgesinin anlamları değişir, anlamdan anlama taşınır.

Alaaddin’in yer altında gezerken dile getirdiği bıçak imgesi görünenin ardında başka anlamlar taşır. Anlatının içindeki başka hikâyeleri çağırır. Diğer taraftan kırmızı burunlu melekler, Alaaddin’e “Güldürme bizi ilahi Alaaddin, güldürme!”¹⁸² derken ona doğru oldukça tuhaf el kol hareketleri yapar. “Tuhaf el kol hareketleri” imgesi de *Bin Hüzünlü Haz*’ın hikâyelerinde tekrar eder.¹⁸³ *Bin Hüzünlü Haz*’da anlatıcı/Alaaddin her bölümde birbirinin benzeri, ikizi hikâyeler anlatır. Aynı hikâyeleri yeniden yazar.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Alaaddin, kızı öldürdüğünde elindeki bıçak havada asılı kalır. Çocukluğunda, elinde bıçakla, “öldüreceğim” diye dolaşır. Bıçağın havada asılı kalması başka hikâyelerde tekrar eder.

¹⁸¹ K. Malcolm Richards, *Yeni Bir Bakışla Derrida*, Çev. Zeynep Talay, İstanbul, Kolektif Kitap, 2014, s. 18.

¹⁸² Toptaş, *a.g.e.*, s. 9.

¹⁸³ İhtiyarlar, tayfalara doğru el, kol hareketleri yapar: “tayfalara doğru birtakım el kol hareketleri yapıyorlardı.” Anlatıcı bu hareketleri daha da çoğaltarak “yeryüzünde yapılan el kol hareketlerinin hepsini” düşünür. Bkz.: *A.e.*, s. 27.

¹⁸⁴ *Bin Hüzünlü Haz*’da beşinci bölüm ile altıncı bölüm birbirinin ikizi gibidir.

1.1.4. Hikâye Anlatıcısı: Melek Palyaçolar

Şehrazad *Binbir Gece*'de bin bir büyü saray, bahçe, gizem hikâyeleri anlatırken cinayet hikâyeleri de anlatır. Diri diri yakılan adamları, parçalanan bedenleri, aç kalmamak için yenen cesetleri, kesilen boğazları anlatır. *Binbir Gece*'nin kendisi de bir cinayet hikâyesidir. Şehriyar, ülkesindeki genç kızları tek tek öldürür. Şehrazad, hikâyelerini bu cinayetleri dindirmek için anlatır. Şehrazad, Şehriyar'ın işlediği cinayetlerin öfkesini bin bir gece boyunca sağlar.

Bin Hüzünlü Haz da bir cinayet hikâyesidir. Bin bir cinayetin işlendiği bir şehrin, kat kat zamanlarının hikâyesidir. Alaaddin, metropollerin yarattığı suç çağında da olsa Orta Çağ'ın karanlık mahzenlerinde de olsa cinayetlerin arasında dolaşır. Anlatıcı bu cinayetleri bin bir olasılığın içinden geçirerek anlatır.

Binbir Gece'de cinayet hikâyeleri anlatan Şehrazad, *Bin Hüzünlü Haz*'da işledikleri cinayetleri anlatan kırmızı burunlu serseri meleklerle dönüşür. Alaaddin'in kırmızı burunlu palyaço melekleri -ayyaş arkadaşları- işledikleri cinayetleri anlatan birer hikâye anlatıcısı olur. Palyaçolar, bir taraftan da yaşadığı maceraları anlatan Sindbad'a dönüşür. Anlatıda, cinayetler bir serüven gibi anlatılır, hikâye anlatıcısı hem katil hem soytarıdır:

mırıl mırıl, işledikleri cinayetleri anlatıyorlar sözgelimi; oyulmuş gözleri, deşilmiş karınları, salkım saçak dökülen bağırsakları, kırmızı etlerin içinden fırlayan beyaz beyaz kaburgaları ve kan göllerinde yüzen tanınmaz haldeki cesetleri, gözlerimin önüne en ince ayrıntısına kadar tek tek seriyorlar.¹⁸⁵

Bin Hüzünlü Haz'ın tüm hikâyeleri gibi palyaço meleklerin anlattığı cinayet hikâyeleri de "söz gelimi" hikâyelerdir. Hikâyelerde kesinlik yoktur, hepsi bir olasılıktır, hepsi daha önce anlatılmış binlerce hikâyenin bir parçasıdır. Melekler daha nice iştah kabartan cinsel suç, soygun hikâyesi anlatır. Alaaddin çok eski

¹⁸⁵ A.e., s. 9-10.

kelimelerle binlerce yıl öncesine ait cesetlerin arasından geçer, *Binbir Gece*'nin izlerini takip eder.

Binbir Gece'nin kahramanları işledikleri cinayetleri; oyulmuş gözleri, yanmış bedenleri, parçalanmış uzuvlarıyla anlatır. *Ali Baba ve Kırk Haramiler* hikâyesinde Esire Mercane, Kırk Haramiler'i diri diri kızgın yağ fıçılarında yakar. Kasım'ın Haramiler tarafından altı parçaya bölünmüş ölü bedenini yaşlı bir eskici tek tek diker. Sindbad açlıktan ölmek için yer altına atılan insanları birer birer öldürür.¹⁸⁶

Binbir Gece'nin kahramanları işledikleri cinayetlerden haz duyar. Şehriyar, ülkesindeki genç kızlarla her gece birlikte olup sonrasında onları öldürterek haz duyar. Ali Baba'nın hikâyesinde Esire Mercane, Haramiler'i kızgın yağda haşlarken kendi hayatını ve Ali Baba'nın hayatını kazandığı için haz duyar. *Bin Hüzünlü Haz*'ın cinayet hikâyeleri de haz verir. Alaaddin, cinayetlerin kusursuzluğu karşısında gizliden gizliye hayranlık duyar.

Bin Hüzünlü Haz'da cinayetler, tıpkı *Binbir Gece* gibi cinsellikle birlikte anlatılır. Cinayetlerin hazzı cinselleşir. Ceset parçalarının arasında merakla dolaşan Alaaddin; sıcak kelimeler, çırılçıplak gövdeler, inlemeler, pespembe kıvılcımlar arasından geçip cinayetleri seyreder.¹⁸⁷

Gözlerimin önünde kıvranıp duran kadınlarla erkeklerin pespembe kalçalarını (...) bir parlayıp bir sönen omuzbaşlarını, okşayışların içinde narin birer kelebek edasıyla kaybolup giden ellerini, süzülen gözlerini ve dipsiz bir şehvet kuyusu gibi açılıp kapanan ağızlarını oracıkta bırakıp (...) parmağımı uzatıp merakla oyulmuş göz çukurlarına sokuyor, eğilip deşilmiş karınların içinde uğuldayan karanlıklara bakıyor, bağırsakları bir ucundan tutup çocuksu bir hevesle urgan gibi uzatıyor ya da

¹⁸⁶ *Ali Baba ve Kırk Haramiler Öyküsü, Binbir Gece Masalları: Cilt 4/1*, Çev. Âlim Şerif Onaran, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016. Bkz.: *Gemici Sindbad'ın Öyküsü*, a.g.e., C. 2/1.

¹⁸⁷ Ceset parçalarının arasında merakla dolaşan Alaaddin'i anlatıcı, başka bir hikâyede yeniden yazar. Anlatıcı, dokuzuncu bölümde, Alaaddin'in işlediği cinayetin etrafında merakla dolaşır, mahzendeki cesedi inceler. Anlatıcı da Alaaddin gibi merakla cesedin etrafında gezinir. Alaaddin ve anlatıcı ikizleşir, aynı hikâyeler ebedî bir döngünün içinde tekrar eder.

gövdemin canlılığına canlılık katan cesetlerin çevresinde, topuklarıma kadar yükselen kan göllerine aldırmadan, cambul cumbul yürüyorum.¹⁸⁸

Bin Hüzünlü Haz'da cinayetler ve cinsellik çıplak, sansürsüz, açık seçik, sesiyle, gürültüsüyle anlatılır ve tüm anlatı bir gösteriye dönüşür.¹⁸⁹ Alaaddin cesetlerin arasında yürür, onlarla oyun oynar.¹⁹⁰ Kimi zaman da anlatıcı; renkleri kısar, anlatıyı flulaştırır. Cinayeti, birazının örtülüp birazının açıldığı haz veren bir sahneye dönüştürür.

1.1.5. Labirent: Dilin Yapısökümü

Merdiven bir labirent imgesidir. *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıcı, yeryüzü ile gökyüzünü birbirine bağlayan merdiven imgesini, bir asansörün etrafında dönen apartman merdivenlerine dönüştürür:

olanca yenilmişliğimle sokak ar boy nca salaşklarla larla larcayıp dere de yara y r
lana k n revan iç nde boynu bükük bir ha deve evet eve dönüyorum sonra; asansör
bozuxsa saatlerce döne döne merdiven basamaklarını tırmanıyor, kapıdan neredeyse
bir gölge sessizliğiyle giriyor, başka bir insanın düşünde yaşıyormuşum gibi varıp
televizyonun karşısındaki koltuğa çöküyor haberleri açıp ayran budalas gibi, hayran
hayran kanlı cinayet görüntülerini seyrediyorum...¹⁹¹

¹⁸⁸ Toptaş, **a.g.e.**, s. 10.

¹⁸⁹ Ulrich Marzolph *Binbir Gece Masalları*'nda cinselliğin açıkça dile getirildiğinden ancak çevirmenler tarafından bu açıklığın örtüldüğünden söz eder. *Masallar*'ın temel öğelerinden biri cinsellik konusudur. Çıplaklık ve cinsellik masallarda doğal ve eğlenceli bir şekilde anlatılır. Cinsellik, hayatın doğal bir parçasıdır. Şehriyar'ın karısı, erkek ve kadın köleleriyle grup seks partisi yapar vb. *Masallar*'ın ilk çevirmenleri bu sahneleri ayıplar ve üstü örtülü ifade eder. Galland ise bu cinsel faaliyetlerden hiçbir şekilde bahsetmez. Asıl metinde bu cinsel faaliyetler çok açıktır. Bkz.: Ulrich Marzolph, "Uluslararası Hikâye Anlatımında Bir Anıt Olarak Binbir Gece Masalları", **Binbir Gece'ye Bakışlar**, Haz. Mehmet Kalpaklı, Neslihan Demirkol Sönmez, İstanbul, Turkuaz Yayınları, 2010, s. 29.

¹⁹⁰ Anlatıcı, daha sonra anlatacağı bir hikâyede aynı oyun imgesini yineler: "bağırsakları bir ucundan tutup çocuksu bir hevesle urgan gibi uzatıyor." Toptaş, **a.g.e.**, s. 10.

¹⁹¹ **A.e.**, s. 10-11.

Alaaddin bir sarmalın içinde merdiven basamaklarını tırmanır, kapıdan başka biri gibi girer.¹⁹² *Bin Hüzünlü Haz* boyunca bozuk olan asansörü geçip merdiven basamaklarını her tırmanışında, her inişinde defalarca, aynı labirentin derinliklerine iner, çıkar; defalarca aynı labirentte dolaşır.¹⁹³

Alaaddin şehrin sokaklarında da evin dört duvarı arasında da olsa kanlı cinayet görüntüleri arasında gezer. Kelimelerin harf harf eksildiği, boşluğa düştüğü bir labirentte kaybolur. Alaaddin’le birlikte metin de aynı labirentte kaybolmaya, dolanmaya, eksilmeye başlar. Anlatıcı; dili bozar, yapısöküme uğratır.

Bin Hüzünlü Haz’da şehir gibi metin, anlatı, kelimeler de parçalanmış olarak karşımıza çıkar. Anlatıcı; harfleri eksiltir, boşluğa düşürür. Harflerin, hecelerin yerlerini karıştırır. Heceleri tekerleme gibi uzatır. Kelimelerin içini boşaltır. Parçalanmış metin, fetişist okura haz verir.¹⁹⁴ Anlatıda metnin bölünmüşlüğü, parçalanmışlığı da haz kaynağı olur: “Fetişist okur parçalanmış metne, alıntılarını, kalıplaşmış sözlerin, harflerin bölünmüşlüğüne, sözcüklerin verdiği hazzla bağlanacaktır.”¹⁹⁵

Alaaddin, televizyonun karşısına geçer ve bir budala gibi haber programı seyrederek. Anlatıcı, Alaaddin’in bu haliyle, televizyona kilitlenip kanlı cinayet görüntüleri izleyen ve ne izlediğini sorgulamayan toplumun ironik bir resmini çizer. Toplum, dört bir yanını kuşatan cinayetleri tıpkı bir melodram ya da oyun izler gibi gibi ağzının suyunu akıta akıta seyrederek:¹⁹⁶

¹⁹² Alaaddin, bu sahnede anlatıcı yazarın düşünde yaşayan kahramana dönüşür. Üstkurmaca bir oyunla, yazar ve kahraman ilişkisi açığa çıkar.

¹⁹³ Bozuk asansör imgesi, *Bin Hüzünlü Haz*’ın başka başka hikâyelerinde de yinelenir. Alaaddin’in aslında hep aynı yerde dolaşıp durduğunu imler. Bozuk asansör ve Alaaddin’in inip çıktığı merdivenler labirent örer. Alaaddin bozkırda, ormanda, yer altında, şehrin sokaklarında aslında hep aynı merdiveni tırmanır, aynı merdiveni iner. Merdiven, anlatının iskeletidir.

Merdiven aynı zamanda *Yakup’un Merdiveni*’dir.

¹⁹⁴ Fetişist: 1. Fetişizmi uygulayan kimse veya görüş 2. Fetişizme düşkün kimse. Bkz.: **Türkçe Sözlük**, s. 865.

Fetiş: 1. Put 2. Uğurlu sayılan şey 3. Tapınırcasına sevilen şey veya kimse 4. Saplantılı bir biçimde cinsel coşku uyandıran karşı cinse ait elbise, ayakkabı vb. eşya. Bkz.: **Türkçe Sözlük**, s. 865.

¹⁹⁵ Barthes, **Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı**, s. 139.

¹⁹⁶ Modern çağın insanı, bir Amerikan dizisi izler gibi savaş haberleri izler. J. Baudrillard, *Tüketim Toplumu* adlı eserinde, Vietnam Savaşı’nın imgeleri karşısında televizyon izleyicisinin gevşediğini

Evinde uyurken boğazlanmış yaşlı ve zengin kadınların, ktır ktır kesilip banyo küvetinin içinde parçalara ayrılmış genç sevgililerin, mahalle kahvesinde oturup sakın sakın çayını yudumlarken ağzını şapırdattı diye gövdesi bir şarjör dolusu kurşunla kalbura çevrilmiş mahzun bakışlı işçilerin, namus uğruna köylerde ipe çekilen her biri birbirinden körpe kızların, lağım çukurlarına atılan kart prenseslerin, ya da alacak verecek tartışması yüzünden on-on beş yerinden bıçak darbesi yemiş halim selim adamlarla polis panzerlerinin altında ezilen göstericilerin cesetleri peş peşe ekrandan geçerken, birazcık da olsa suçtan arınmışlığı unutup rahatlıyorum çünkü...¹⁹⁷

Alaaddin, şiddetin sonsuz görüntülerinde kaybolur. Kesinliğin olmadığı, yansımaların, gölgelerin dünyasında sümsük bir Alaaddin'e dönüşür. Reklam sağanağı, tv görüntüleri arasında baş döndürücü bir hızla farklı yönlere doğru şekilden şekile girerek sürüklenir. Alaaddin kaybolunca metin de dağılır ve noktalama işaretleri, imla kuralları ortadan kalkar. Metnin girintileri, çıkıntıları, boşlukları değişir, metin de Alaaddin'in düştüğü labirente girer. Alaaddin kayboldukça anlatıcı, metinle oynar:

Reklam filmlerinden oluşmuş korkunç bir sağanağın altında şemsiyesiz devleşen eşyalar diyelim değil kaçamıyorum ağızlarını açmış ince belli çamaşır makineleri ahu dilli kasetçalar diye ben buna şehla gözlü televizyonlar falan futbolcu dün şiddetli öksürmüş eyvah kaçamıyorum yok sözdehiçim boşalıyor yoksabendarkalçalı buzdolapları markasındanımsasla kaçamıyorum bakire koltuk takımları podyum şirinleri feşmekân futbolcu da oh şarkıcının dalı narindir bu yıl benimyılımolacakdemişbakın benim yarınım fritöz deyinceyok

söyler. Bkz.: Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, Çev. Nilgün Tatal, Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007, s. 27.

¹⁹⁷ Toptaş, **a.g.e.**, s. 11.

niceksıkızlararasındabiringibizonkuyorum yokaçamıyorummuyok kendiniçin
böyleydin senderinsan olarakaranlık hayallerindeydin ki,¹⁹⁸

Bin Hüzünlü Haz çift taraflı bir ayna gibi şehrin kirini ve masalını, iki zıt yönünü yansıtır. Pisliği, karmaşıklığı ve billur gibi parlayan gizli güzellikleriyle şehri anlatır. Anlatı; balta, bıçak, ip, tabanca gibi cinayet aletlerini bir bilgisayar oyunu oynarcasına seyircinin önüne seren haber programlarını, melodramlara dönüştürür. Aynı kareyi seyrede seyrede körleşmeye başlayan toplumu alaya alır ve gerçeği kayganlaştırır. Alaaddin'in hikâyesini de melodrama dönüştürür:

ekrana bu kez de birdenbire sulu şakalar üstüne kurulmuş, eftin üften filmler üşüşüyor. Ya da seyircilerini salya sümük ağlatan, içleri vıcık vıcık iyilikle doldurulmuş, ucuz filmler... Bu filmlerin her biri birbirinden yakışıklı, her biri birbirinden güzel kahramanları birer iyilik meleğine benziyorlar tabii,¹⁹⁹

Melodramın sonunda kötüler, tıpkı Alaaddin'in melekleri gibi, kanatsız birer melek olur. İyilik ve kötülük yer değiştirir. Anlatıcı; anlatıyı alaya alır, anlatıyla oyun oynar. Diğer taraftan melodramla cinsel suçları, tecavüzleri, şiddeti anlatır ve metinde boşluklar açar:

boş arsaların
yutkunan²⁰⁰

genç kızların memelerine bakıp bakıp

¹⁹⁸ A.e., s. 12.

¹⁹⁹ A.e., s. 13.

²⁰⁰ A.e., s. 13.

Anlatıcı; metnin kurallarını yıkarak, biçimini bozarak hiyerarşik çitleri yerinden oynatır. Gerçeğe ulaşmanın mümkün olmadığı bir dünyada gerçeğin bozulmuş, çarpıtılmış görüntülerini karşımıza çıkarır.

1.1.6. Alaaddin: Lamba Cini

Masalda Alaaddin, ülkeden ülkeye bir cinin sırtında uçar. Anlatıda da Alaaddin belleğinin uçları arasında uçar; düşer, yıkılır, çocuk olur, yeniden doğar. Sonsuz bir döngünün içinde savrulur:

İçimin bir köşesinden diğer köşesine, çılgınlar gibi palas pandıras koşuyorum sözgelimi, uçuyorum kendimle karşılaşp kendime tutunabilir miyim diye, savruluyorum un ufak sürünüyorum, canımı dişime takıp kalkıyorum ve yeniden, yeniden yıkılıyorum. Her defasında, yıkılırken çocuk oluyorum sanki; minicik ellerimi yere basıp kalkarken de inanılmaz bir şekilde, çarçabuk büyüyorum.²⁰¹

Labirentten labirente koşan Alaaddin kendini yine şehrin karanlığına, mezbelelik yerlerine atar. Hem ormanda hem boşlukta hem yer altında *Bin Hüzünlü Haz*’ın bütün labirentlerinde dolaşır.²⁰²

İşte o zaman ben kendimi gene şehrin karanlığında, mezbelelik yerlerde, taşlaşmış bakışlar, mış duygular, kırık kati kesilmiş aç bir kurt, lokmadan da hırkadan da mış bir deli derviş ,gözükara ,pejmürde bir gezgin, ıssızlığını koklayan dilsiz bir kuyruğunu kısmış sırsıklam bir it gibi dolaşırken buluyorum[.]²⁰³

²⁰¹ A.e., s. 8.

²⁰² Bu hikâyede “palas pandıras” koşan Alaaddin sonraki hikâyelerde de anlatıcı kılığında, başka Alaaddinler kılığında “palas pandıras” koşar. Anlatıda aynı imgeler tekrar eder. Okurda dejavu hissi yaratır.

²⁰³ A.e., s. 15.

Metin de Alaaddin'in labirentinin şeklini alır; içinde boşluklar, yarıklar açar. Metnin gövdesinden kelimeler kopar, heceler düşer.²⁰⁴ Barthes'a göre okumadan alınan haz, bazı kopmalardan kaynaklanır: "dil yeniden düzenlenir. Ve bu yeniden düzenlenme hep bir kopma aracılığıyla gerçekleşir."²⁰⁵

Metindeki kopmalar metnin iki farklı ucunu açığa çıkarır. Karşıtlıklar, çelişkiler, çarpışmalar ortaya dökülür. Okur haz duyar: "Metnin vereceği haz, hovardanın oynadığı gözü pek bir oyunun sonunda doyuma ulaşmasıyla birlikte, ucunda sallandığı ipi kestirdiği, dizginlenemez, gerçek dışı, salt romansı âna benzer."²⁰⁶

Alaaddin yer altından yeryüzüne, yeryüzünden gökyüzüne Dante'nin yedi kat yolculuğunu tekrar eder. Dante'nin *İlahi Komedya*'sı gibi cennet ve cehennem arasında dolaşır. Harikulade bir dünyayı geçip şehrin mezbelelik yerlerine varır. Bu ikilik arasında metin sökülür:

duvarların duruşunu, lışını, kışını, apartmanların yüksekliğini, eşyaların görünüşünü, susuşunu, den alınıp (...)²⁰⁷

Metindeki boşluklar, anlamın tamamlanmasını engeller. Anlam sürekli ertelenir, *différance*'ın sonsuz oyununa katılır:

Derrida ve onun yapısökümcü takipçilerine göre, iletişim anında her zaman boşluklar ve gedikler doğar, dolayısıyla anlam hiçbir zaman tek bir anda tamamıyla mevcut değildir. Anlam, değişimlere tabi bir süreç olarak düşünülmelidir. Yani bir sözcük

²⁰⁴ Anlatıcı, şehre masal imgeleri yerleştirir. "Aç kurt" imgesi ile modern şehrin ve *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının tekinsizliğini birleştirir. Masal imgeleriyle şehri parçalar, şehrin yapısını söker, anlatıyı yapısöküme uğratır.

²⁰⁵ Barthes, **Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı**, s. 99.

²⁰⁶ **A.e.**, s. 99.

²⁰⁷ Toptaş, **a.g.e.**, s. 16.

söylendiği anda anlamı henüz mevcut değildir; anlam daima ayrı olduğu gibi, tamamlanışı da hep ertelenir.²⁰⁸

Binbir Gece Masalları’nda Alaaddin, lamba cininin ve yüzük cininin sırtında ülkeden ülkeye, yer altından yeryüzüne göz açıp kapayıncaya kadar gider, gelir. Yer altında bambaşka bir dünya ile karşılaşır. Anlatıda da Alaaddin kaybolduğu labirentte, masaldaki Alaaddin’e dönüşür. Üçkâğıtçı, ayyaş ve serseri kılığındaki meleklerin omuzlarında şehri bir uçtan bir uca gezer. Başka âlemlere açılan kapılardan, eskici dükkânlarından; otoparklardan ve mağazalardan geçer. Şehrin gizemlerinin ve çürümüşlüğünün içinde kaybolur:

Birlikte, şarkılarımıza benzeyen neşesiz meydanlardan, kocaman ağızlı mağazaların cam yüzlerinden, eskici dükkânlarının yıllanmış kokularından, sahafların başka âlemlere açıyormuş gibi gözüken kapılarından, otoparkların insanı ürküten alacakaranlık genişliğinden ve pazaryerlerinin geceye yayılan çürük meyve kokulu ıssızlığından geçiyoruz. Ya da kaçak çocuk derilerinin çığlık çığlığa kamyonlara yüklendiği, ihtiyarların çuvallara doldurulup avuç avuç ortalıktan kaldırıldığı ve gürül gürül akan gençliğin de binlerce gövde, milyonlarca tutku ya da heves halinde varıp kendini duvara çarptığı saatlerin içinden... Kayboluyoruz[.]²⁰⁹

Alaaddin ve Sihirli Lambası masalının cinleri *Bin Hüzünlü Haz*’da üçkâğıtçı, ayyaş ve serseri meleklerle dönüşür. Dahası Alaaddin de bu üçkâğıtçı meleklerle, kendisini omzunda taşıyan lamba cinine dönüşür. Alaaddin *Bin Hüzünlü Haz* boyunca kılıktan kılığa girer:

Hatta beni omuzlarına alıp büyük bir şamatayla oradan oraya gezdiriyor bu melekler... Öyle ki, hayata ve şehre onların omuzları üzerinden bakarken, acaba

²⁰⁸ Sim, **a.g.e.**, s. 35.

²⁰⁹ Toptaş, **a.g.e.**, s. 15.

gerçek melek ben miyim diye kuşkulaniyorum kimi zaman ve sanki kanatlarım varmış gibi, sırtımda bir ağırlık hissediyorum.²¹⁰

Alaaddin, üçkâğıtçı meleklerin/lamba cininin omuzlarında harika bir dünyaya doğru yolculuk eder. Harikalar Diyarı ile şehrin mezbelelik yerleri arasında uçar:

Nedense bana, henüz kimsenin ulaşamadığı, hatta kimsenin oturup hayalini bile kuramadığı, harikulade bir sonsuzluğa gidiyormuşuz gibi geliyor o sırada. Ya da çoktan varmışız da varlığımızla o sonsuzluğu süslüyor, büyütüyor ve tamamliyormuşuz gibi... Ama rengârenk saray resimleriyle süslü yıkıntıları geçip de karşımda gene meze satıcılarını, duvar diplerinde oturan tinerci çocukları, (...) gürültülü birer reklam panosuna benzeyen beli bükülmüş belediye otobüslerini görünce, hiçbir yere gidemeyeceğimizi anlıyorum.²¹¹

Alaaddin, lamba cininin sırtında başka bir dünyaya, Alice'in Harikalar Diyarı'na doğru yol alır ama gene aynı noktaya vardığını, aynı yerde dönüp durduğunu, aslında hiçbir yere gitmediğini, şehrin çıkmazları arasında dolaştığını anlar ve içinden çıkılması imkânsız bir labirentte olduğunu ayırt eder.

1.1.7. Oyun: Diyalojik Anlatı

Alaaddin, hiçbir yere gidemez. Yeniden üçkâğıtçı, serseri meleklerin ballandıra ballandıra anlattıkları cinayet hikâyelerini dinlemeye başlar. Bir labirentten çıkıp başka bir labirente girer. Anlattığı hikâyelerin içinde gezinen Şehrazad gibi üçkâğıtçı meleklerin anlattığı hikâyelerin içinde gezinir. Okur da anlatıcı da Alaaddin de aynı hikâyelerin koridorları arasında dolaşır.

²¹⁰ A.e., s. 15.

²¹¹ A.e., s. 16.

Binbir Gece'de soytarılar, halifeyi sergiledikleri oyunlarla eğlendirir. Hikâye anlatmak da bu eğlencelerden biridir. Anlatıda, anlatıcı da hikâye anlatan melekleri, kırmızı burunlu soytarılarla çevirir. Melekler işledikleri suçları anlatmaya başlar. Hikâye anlatıcısı üçkâğıtçı meleklerin sesleri, hem çoksesli bir müzikale hem de parça parça bir sessizliğe evrilir. Anlatıcı; sesleri, heceleri yutar; dili söker:

bu kez, sesleri kesinlikle sese benzemiyor meleklerin. Evet, hiç mi hiç benzemiyor... O kadar ki, ben onların sesi diye hızla akıp giden otomobillerin homurtusunu dinliyorum sanki; onların sesi diye duman duman tüten caddelerin uğultusunu, şangur şungur inen kepenklerin gürültüsünü, duvarların duruşunu, ışını, kışını, apartmanların yüksekliğini, eşyaların görünüşünü, susuşunu, den alınıp bir yere götürülüşünü ya da bütün bunlarla birlikte bunların gerisinde kalan şeylerin renklerini, şekillerini ve birbirine olan uzaklıklarını dinliyorum.²¹²

Metin; kelimelerin içine düştüğü, kelimelerin içinde kaybolduğu bir labirenttir.²¹³ Meleklerin sesi, şehrin sesine dönüşür. Alaaddin, melekleri dinliyorum diye şehrin sesini dinlemeye başlar. Otomobillerin homurtusunu, caddelerin uğultusunu, kepenklerin gürültüsünü dinler: “Dinledikçe de akla gelebilecek her yerin ve her şeyin meleklerin sesiyle konuştuğunu, ya da meleklerin seslerinin birdenbire, kocaman bir şehre dönüştüğünü görüp şaşırıyorum.”²¹⁴

Şehrazad, şehir demektir. Şehrazad *Binbir Gece*'yi anlatırken şehrin, Bağdat'ın hikâyelerini anlatır. Melekler de işledikleri suç hikâyelerini anlatırken aslında şehrin hikâyelerini anlatır. *Bin Hüzünlü Haz* şehrin hikâyesidir.²¹⁵

²¹² A.e., s. 16.

²¹³ Anlatıcı, modern şehrin kaotik yapısını çizer. Şehirdeki parçalanmayı, kaosu kelimeleri sökerek anlatır.

²¹⁴ Toptaş, a.g.e., s. 17.

²¹⁵ Italo Calvino *Görünmez Kentler*'de şu soruyu sorar: “Bugün kent kavramı bizim için ne anlama geliyor? Onları kent olarak yaşamının gittikçe zorlaştığı şu günlerde, kentlere, son bir aşk şiiri gibi bir şey yazdığımı düşünüyorum. Belki de kent yaşamının kriz noktasına yaklaşmaktayız ve *Görünmez Kentler*, yaşanmaz hale gelen kentlerin kalbinden doğan bir rüya. (...) “Megapol”lerin imgesi, dünyayı kaplayan tek ve sürekli kent benim kitabıma da hükmediyor.” Bkz.: Italo Calvino, *Görünmez Kentler*, Çev. Işıl Saatçioğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 12-13.

sonra yanı başımızdaki melekler kırmızı kırmızı parlayan burunlarını yere eğip sussalar da şehir susmuyor artık; kimi zaman caddelerinin, kimi zaman sokaklarının, kimi zaman da meydanlarının, insanların, pencerelerinin, kapılarının, sularının, ışıklarının diliyle, devasa bir ağız gibi sürekli ama sürekli konuşuyor...²¹⁶

Bin Hüzünlü Haz'da şehir, devasa ağızlı bir hikâye anlatıcısı olur ve şehrin bin bir hikâyesini anlatan Şehrazad'a dönüşür. *Binbir Gece* kahramanları harikulade dünyalarda dolaşır. Anlatıda da Alaaddin, *Binbir Gece* kahramanları gibi harika dünyalar arasında uçar: "İşte o zaman ben, çeşitli suçların işlendiği göz kamaştırıcı bir dünyadan başka bir dünyaya sessiz sedasız göçmüş gibi oluyorum."²¹⁷ Ancak bu göz kamaştırıcı dünya; masaldaki gibi mücevherlerle, sihirli eşyalarla dolu bir dünya değil suçla, cinayetle, şiddetle örülü bir dünyadır. Anlatı, masalı ters yüz eder. Alaaddin'in sesi parçalanır, bin bir sese dönüşür. Alaaddin sestten ibaret olur.²¹⁸

Binbir Gece Masalları'nda Şehrazad'ı ve *Binbir Gece* kahramanlarını kelimeler yaşatır, kelimeler öldürür. Hikâye anlatan; hayatı kazanır, yaşamı elde eder.²¹⁹ *Bin Hüzünlü Haz*'da da hayat bir oyuna dönüşür. Bu oyunda her şey

Anlatıcı da metninde bir metropole dönüşmüş İstanbul'u modernizmin yarattığı kaosla ve masal imgeleriyle birlikte anlatır. Şehir artık "kocaman ağızlı" ürkütücü bir mağara girişinden çok daha öte anlamlar taşır.

²¹⁶ Toptaş, **a.g.e.**, s. 17.

²¹⁷ **A.e.**, s. 17.

²¹⁸ M. Bahtin *Karnavaldan Romana* adlı eserinde çoksesli romanı, farklı seslerin bir araya geldiği bir orkestra olarak düşünür. Orkestralamanın olanaklarının, metnin herhangi bir parçasına neredeyse sonsuz bir değişkenlik kazandırdığını söyler. Bkz.: Bahtin, **Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, s. 38. Anlatıda da modern şehrin gürültüsünü, karmaşasını, tüm seslerini duyarız. Anlatıcı, Alaaddin'in sesini şehrin seslerine dönüştürürken çoksesli bir anlatı inşa eder.

²¹⁹ Şehrazad hayatını kurtarmak için hikâye anlatır. Bu, aynı zamanda "eski bir savaş hilesi"dir. Masalların içindeki pek çok hikâyede aynı kurtuluş tekniği tekrar eder. Örneğin; üç şeyh, bir tacirin hayatını birbiri ardına üç muhteşem hikâye anlatarak kurtarır. Yine bir başka hikâyede kahraman "Bana kim olduğunu söyle! Çünkü sadece bir saatlik ömrün kaldı!" diyerek masal kahramanından hayatı karşılığında kendi hikâyesini anlatmasını bekler. "Bu sözde 'kefare hikâyeleri' kişinin kendi hayatını ya da bir başkasının hayatını kurtarmak için hikâye anlattığı belirli bir çeşit anlatımı ifade eder. Edebi tarihçi Tzvetan Todorov, bahsedilen özelliği *Masallar*'ın tipik bir özelliği olarak nitelemiştir ki burada anlatım hayatı kasteder ve sadece nasıl hikâye anlatılacağını bilenler yaşamayı hak ederler." Bkz.: Marzolph, "Uluslararası Hikâye Anlatımında Bir Anıt Olarak Binbir Gece Masalları", s. 21.

kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürülür. Anlatıcı; hikâyeyi kelimelere dönüştürerek minyatürleştirir:²²⁰

İşte o zaman ben, çeşitli suçların işlendiği göz kamaştırıcı bir dünyadan başka bir dünyaya sessiz sedasız göçmüş gibi oluyorum. Hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşıp aşıp gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kırıptılarla uzun kuyruklu, güzel güzel yalanların doldurduğu ve her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü, acayip ve soluk renkli bir dünyaya

diye konuşmasını sürdürüyordu Alaaddin.²²¹

Anlatı başka bir dünyaya geçerken anlatıcının sesi değişir. Alaaddin'in ben dili, anlatıcının dili olur. Alaaddin; anlatıcıya dönüşür, anlatıcıyla ikizleşir. Anlatının söylemi diyalojikleşir. Anlatı, Alaaddin'in arayışından Alaaddin'i arayışa evrilir. Anlatının başlangıcında hikâyeyi, Alaaddin anlatırken bu aşamadan sonra Alaaddin'i arayan anlatıcı anlatır. Alaaddin, suçların göz kamaştırıcı dünyasından başka bir dünyaya göçerken bu kopuşların, kayboluşların sonunda anlatının öznesi de parçalanır. Alaaddin, özne iken nesneleşir ve ortadan kaybolur. Anlatıcı, diyalojik bir metin inşa eder.²²² Alaaddin *Bin Hüzünlü Haz* boyunca; anlatıcıya, hayalete, palyaçoya, meleğe, lamba cinine, gezgine, denizciye, garsona, cadıya, sırma saçlı kıza, şehzadeye, köleye, sevgiliye ve soytarıya dönüşür. *Bin Hüzünlü Haz*'da özneler, kimlikler kaygan bir zeminde örülür.

Alaaddin devasa bir ağız gibi sürekli konuşan şehrin sesini dinler. Şehir bir hikâyeye anlatıcısı gibi anlattıkça Alaaddin, yer altı labirentlerinin göz kamaştırıcı

²²⁰ Dil ile oynayan postmodern yazarlarda artık anlatının konusu kelimeler ve seslerdir. Kelimeler, sesler metnin içinde dolaşır. Anlatı, dili oynak bir düzlemde yeniden kurgular. Dille, kelimelerle, sesle ve sessizlikle oynar.

²²¹ Toptaş, **a.g.e.**, s. 17.

²²² M. Bahtin, *Karnaval'dan Romana*'da çoksesli, diyalojik bir metinde öznelerin ve söylemin değiştiğini söyler. Bkz.: Bahtin, **Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, s. 51. Bahtin, Dostoyevski'nin romanlarının özgünlüğünü romanlarında çoksesli diyaloglar kurmasına bağlar. Dostoyevski, romanlarında anlatıcının sesiyle kahramanlarının seslerini yan yana getirerek çoksesli bir özgürlük ortamı yaratır: "Kahramanın her şeyi yutan bilincinin yanına yazarın yerleştirebileceği yalnızca tek bir nesnel dünya vardır; kahramanla eşit haklara sahip başka bilinçlerin dünyası." Bkz.: **A.e.**, s. 13.

dünyasından göğün/terasın acayip dünyasına geçer. Yer altından gökyüzüne doğru yolculuk eder. Sindbad'ın serüvenlerini, Dante'nin yolculuğunu yineler. Hayatın oyuna dönüştüğü acayip bir dünyaya adım atar, bir labirentten diğerine geçer ve başka biri olur.

1.2. Göğe Çıkan Hikâyeler

1.2.1. *Godot'yu Beklerken*: Yanılsama ve Tekrar

Samuel Beckett'ın *Godot'yu Beklerken* oyununda Vladimir ve Estragon anlatı boyunca aslında kim olduğunu, ne zaman geleceğini bilmedikleri Godot'nun gelmesini bekler. Beklemekten sıkılıp “Hadi gidelim!” deyip hiçbir yere kıpırdamazlar. Oyun bu sonsuz döngünün içinde hiçbir yere gitmeyen, eylemsiz insanların varoluş sıkıntısı etrafında dolanır. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı, benzer bir döngü inşa eder. Alaaddin şehrin içinde kaybolur ve anlatıcı, Alaaddin'i beklemeye başlar:

çöp bidonlarının, gelip geçen otomobillerin, şehrin değişik yerlerine doğru uğultuyla akan insanların, dev apartmanların ve parkları tıklım tıklım dolduran çocuk kıpırtılarıyla bu kıpırtıların en kırılgan noktalarında gezinip duran seyyar satıcıların arasında yolunu yitirmiş de bana, dünyaya ve kendisine yalnızca sesiyle ulaşabiliyordur diye sabırla bekliyordum.²²³

Anlatıcı; Alaaddin'in kim olduğunu, ne zaman geleceğini, gelip gelmeyeceğini bilmez; sadece bekler, oyalanır. Kelimelerinin en güzelleriyle en çirkinlerini, en yumuşaklarıyla en sertlerini, en ateşlileriyle en soğuklarını yan yana getirir; kelimeleri zıtlarıyla birlikte örür. Kelimelerin tozunu alır, ağırlığını tartar; kelimelerle hazırlık yapar.

²²³ Toptaş, a.g.e., s. 19.

Alaaddin'in geleceği ânı hayal eder, komşu teraslardaki kıpırtıları izler, kıpırtıları seyredip birtakım hikâyeler mırıldanmaya başlar. Kaybolduğunun bile farkına varmadan mırıldandığı hikâyelerin içinde kaybolur. Anlatır, anlatır, nesnelerin gölgeleri arasında kımıldanıp duran bölük pörçük hikâyeler anlatır. Sonsuza dek sürecekmış gibi görünen arayış serüvenleri anlatır. Alaaddin'i bekler, bekler ve sonunda şöyle der:

Derken vazgeçtim bu hayalden.

Hazırlık yapıyormuşum gibi yapıp boş yere kendimi kandırmaktan, oturup hımbıl hımbıl beklemekten ve komşu teraslara bakıp durmaktan da vazgeçtim.²²⁴

Anlatıcı, bu edilgen bekleyiştten sıkılır ve kendini dışarı atar: “Hemen peşinden de kendimi uğuldayan binlerce kelimedden arta kalmış binlerce kelime tadındaki bir boşluk, bu boşluğa sığmayan bir sarhoşluk, bir tutku ve umut halinde palas pandıras dışarı attım.”²²⁵ Sonsuz bir bekleyip sonra “Kendimi dışarı attım!” diyen anlatıcı, aslında hiçbir yere gitmez. Gidelim deyip hiçbir yere gitmeyen Vladimir ve Estragon gibi olduğu yerde kalakalır:

belki bir semtten gelenler, öteki semtlerden gelenlere geldikleri semti anlatıyorlar o sırada. Böylece aslında hiçbir zaman hiçbir yere gidilemiyor da yalnızca gidilmiş gibi olunuyor. Ancak kelimelerle gidiliyor ya da kalınacaksa kelimelerle kalınıyor, kelimelerle yaşıyor (...) ve sonunda gene kelimelerle kös kös geri dönülüyor[.]²²⁶

Bin Hüzünlü Haz'ın şehrinin insanları ancak hikâyelerin içinde gezinebilir. Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*'da *Godot*'yu *Beklerken*'i yeniden inşa eder. Arayışın, bekleyişin anlamsızlığını tekrar eder. Gitmekle gitmemek arasında hiçbir farkın

²²⁴ A.e., s. 32.

²²⁵ A.e., s. 33.

²²⁶ A.e., s. 35.

kalmadığı bir dünya örür. Martin Esslin *Absürd Tiyatro* adlı eserinde *Godot'yu Beklerken* oyunu hakkında şöyle der:

Oyunun konusu Godot değil, beklemektir, insanın durumunun gerekli ve özgün bir durumu olarak bekleme eylemi. Yaşamlarımız boyunca hep bir şeyleri bekleriz ve Godot yalnızca beklememizin amacıdır –bir olay, bir şey, bir ölüm.²²⁷

Bin Hüzünlü Haz'ın paradoksu da beklemektir. Anlatıcı/Alaaddin; anlatının içinde şehirden terasa, terastan yer altına, yer altından ormana, ormandan bozkıra, bozkırdan mahzene dolaşır ama aslında hep aynı, bozuk asansörün ve merdivenin çizdiği labirenti iner, çıkar. Aynı yerde dolaşır. Bu yüzden anlatıdaki bütün bölümler birbirinin tekrarıdır. Anlatının öznelere, mekânları, kahramanları birbirini tekrar eder:

Beklemek, sürekli değişim olan zaman eylemini yaşamaktır. Ve öyleyken, gerçek bir şey hiç meydana gelmediği için, bu değişim kendi içinde bir yanılsamadır. (...) Her şey değiştikçe aynılaşır. Bu dünyanın müthiş dengesidir.²²⁸

Anlatıcı; okurunu, metinler arasında dolaştırır. Alaaddin'i anlatıların içinde arar. Modern şehrin karmaşasında hurda yığınlarının, sinek vızıltılarının, çöp bidonlarının, otomobillerin, dev apartmanların, kıpırtıların arasında Alaaddin'i arar, ararken ironik bir şekilde kendi kaybolur.²²⁹

Bu hareketsizlik hali, oyalanma, bekleme *Bin Hüzünlü Haz*'ın bütün labirentlerinde tekrar eder. Ormanda, bozkırda, mahzende, şehirde anlatıcı/Alaaddin bin bir hikâyenin içinde hiçbir yere gidemez, oyalanır, kıpırtıların arasında bir kıpırtı

²²⁷ Martin Esslin, *Absürd Tiyatro*, Çev. Güler Siper, Ankara, Dost Kitabevi, 1999, s. 45.

²²⁸ A.e., s. 47.

²²⁹ Alaaddin'in kaybolduğu labirent; hurda eşyalar, çöpler, sinek vızıltıları ile anlatıcının/Alaaddin'in daha sonra anlatacağı hikâyelerin ipuçlarını taşır, bu hikâyelerin kelimelerini tekrar eder.

olur. Anlatıcı aynı hikâyeleri yeniden yazar, bin bir bekleyiş, bin bir oyalanma hikâyesi yazar.

Terastan çıkan anlatıcı bir türlü onarılmayan asansörün yanından geçip merdivene doğru ilerler. Tükenmek bilmeyen, fırl fırl dönen merdiven basamaklarına bakar. Anlatıcı *Bin Hüzünlü Haz* boyunca ormanda, bozkırda, mahzende, şehirde, MOTEL ROM'da nerede olursa olsun aslında o asansör boşluğunun yanında fırl fırl dönen, tükenmek bilmeyen merdivensel labirentin içindedir. Merdiven; labirentin merkezidir, iskeletidir, anlatının merkezinde asılı durur. Alaaddin ve anlatı bu merkezin çevresinde dolanıp durur. Anlatıcı beklemekten vazgeçer ve bir türlü onarılamayan asansörü geçerek terastan/gökyüzünden yer altına inmeye başlar:²³⁰

kendimi uğuldayan binlerce kelimedenden arta kalmış binlerce kelime tadındaki bir boşluk, bu boşluğa sığmayan bir sarhoşluk, bir tutku ve umut halinde palas pandıras dışarıya attım. Bir türlü onarılamayan asansörün yanından geçip de koşar adımlarla merdivene doğru ilerlerken, aklımcı, Alaaddin'in ağzından dökülen kelimelerin anlamlarını takip edersem onu şehrin herhangi bir yerinde, elimle koymuş gibi kolayca bulabileceğimi düşünüyordum.²³¹

Anlatıcı, kelimelerle bir labirent inşa eder. Kelimelerle boşluklar yaratır, kelimelerle gideceği yolu keşfeder. Kelimeler onun labirentteki ipuçlarıdır. Anlatıcı, kelimeleri *Hansel ile Gretel* masalındaki ekmek kırıntılarına dönüştürür. Masalda oduncunun çocukları ormanda dönüş yolunu bulabilmek için yere ekmek kırıntıları döker. Anlatıcı da Alaaddin'i bulabilmek için Alaaddin'in ağzından dökülen kelimeleri takip eder. Masalı yeniden yazarken içinde Alaaddin'in/kendisinin kaybolduğu labirenti de çözmeye çalışır. Kelimelerle, labirenti hem örür hem çözmeye çalışır.

²³⁰ Bu "ARIZALI" asansör anlatıcı nerede dolaşırsa dolaşsın aslında onun hep aynı labirente dolaştığının işaretidir. Anlatıcı, MOTEL ROM'da da olsa ormanda da olsa terasta da olsa aynı labirenti iner, çıkar.

²³¹ Toptaş, a.g.e., s. 32-33.

Şehrazad, *Binbir Gece Masalları*'nda kendi ördüğü hikâyelerin içinde dolaşır.²³² Şehrazad, *Binbir Gece*'nin duvarlarını anlattığı hikâyelerle örür, anlattığı hikâyelerle içinden çıkılması imkânsız bir labirent yaratır. Anlatıcı, kelimelerle anlatının labirentlerini inşa ederken Şehrazad'ı yineler.

1.2.2. Yakup'un Merdiveni: Yakup ve İkizi Esav

Yakup'un Merdiveni, yeryüzü ile gökyüzünü birbirine bağlar. Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*'da Yakup'un Merdiveni'ni yeniden inşa eder. Anlatıda merdiven helezonik bir labirenttir, yeryüzü ile gökyüzünü birbirine bağlar ve içine girdikçe çoğalır. Bu merdiven Yakup'un Merdiveni gibi, bir ziggurat gibi, Bâbil Kulesi gibi cennet ile cehennemi birleştirir. Anlatıcı terasta/gökyüzünde kurduğu dünyadan, yer altına bu merdivenle iner. Bu merdiveni inip çıkarak şehrin içinden dışına, ormandan bozkıra, yeryüzünden yer altına dolaşır. Anlatıcı *Bin Hüzünlü Haz* boyunca inip çıktığı bu sonsuz basamaklı merdivenle Yakup'un Merdiveni'ni adımlar:

Sonra, belki size garip gelecek ama, Alaaddin'i bırakıp bir süre merdiven basamaklarını düşündüm. Bir türlü bitip tükenmek bilmiyorlardı çünkü; ben acele ettikçe (nasıl da koşuyordum uçuşan eteklerimle) asansör boşluğunun çevresinde adeta boşluğa tapınırcasına fırıl fırıl dönüyorlar, döndükçe insanın bakışlarını duran bunaltıcı bir koridora dönüşüyorlar, sonra inanılmaz bir hızla çoğalıyorlar, sonra bitmek üzerelermiş havasında görünüp gene çoğalıyorlar, gene çoğalıyorlar, gene çoğalıyorlar ve işte böyle böyle, önüm sıra kırık bir sel gibi durup dinlenmeden, ama hiç mi hiç durup dinlenmeden, akıp gidiyorlardı. Şehre değil de yeraltına, soğuk böcek kımıltılarıyla dolu, zifiri bir karanlığın içine iniyorlardı sanki... Ya da beni yolumdan alıkoymak için bile isteye, öylece, aptal aptal oyalanıyorlardı.²³³

²³² Kelimeleri takip etme yolculuğu, anlatı serüvenidir. Anlatıcı; kendi kelimelerini, Alaaddin'in kelimelerini, Şehrazad'ın kelimelerini arar. Kelimelerle anlatıyı söker ve yeniden inşa eder, Penelope'nin örgüsünü yineler.

²³³ A.e., s. 33.

Yakup'un Merdiveni Tevrat'ta şöyle anlatılır: İkiz kardeşi Esav'ın kendisini öldürmesinden korkan Yakup, Esav'dan kurtulmak için yolculuğa çıkar. Bethel'de gecelerken rüyasında göğe uzanan bir merdivenden meleklerin inip çıktığını görür.²³⁴ Anlatıcının merdiveninden de soytarılar, melek yüzlü palyaçolar -Alaaddin- iner, çıkar.²³⁵

Anlatıda Alaaddin/Anlatıcı; meleklerle örülü bir yer altı yaratır, meleklerin etrafında dolaşır, meleklerin omuzlarında uçar. Şehri bir uçtan bir uca gezerek Alaaddin'i arar. Yer altından gökyüzüne uzanan bir merdiveni inip çıkar. Anlatıcının daha sonra anlatacağı Alaaddin'in hikâyelerinde Alaaddin, ikiz kardeşinin kendisini öldürmesinden korkarak kırdan, şehirde, mahzende bir sürgün gibi dolaşır. Anlatıcı, ikiz şehzade hikâyeleriyle de Yakup'un hikâyesini yineler:

“Çünkü her kardeş çok aldatacak” (Yeremya, 9/4).

“Kardeşin hile ile geldi ve senin bereketini aldı” (Tekvîn, 27/35).

“Onun adı haklı olarak Yaakob çağrılmıyor mu, çünkü iki defa beni aldattı, benim yerime geçti” (Tekvîn, 27/36).

Ya'kûb kelimesinin aslı İbrânîce “Yaakob”dur (Yaakov). Tevrat'ta kelimenin iki anlamından bahsedilir, Yaakob “topuk tutan” demektir. Esav ile ikiz olan Ya'kûb önce doğan Esav'ın topuğunu tutarak dünyaya gelir (Tekvîn, 25/26). Kelimenin diğer anlamı “birinin yerini alan”dır. Ya'kûb, Esav'ın ilk oğul olma hakkını elinden aldığı, onun yerine geçtiği ve bereketini çaldığı için bu adla anılır.²³⁶ *Bin Hüzünlü Haz*, Yakup'un hikâyesini yeniden inşa eder. Alaaddin, tahta geçmek isteyen ikiz kardeşinin kendisini öldürmesinden korkar, kaçar, saklanır ve anlatının içinde bir sürgün gibi yolculuk eder.

²³⁴ Ömer Faruk Harman, Ya'kûb Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 43, 2013, s. 276-277.

²³⁵ Federico Fellini'nin 1963 yapımı *Federico Fellini's 8½* filminde bembeyaz giyinmiş, melek yüzlü, güzel kadınlar göğe yükselen bir merdivenden aşağı iner. Yönetmen bu sahnede Yakup'un Merdiveni'ni yeniden inşa eder.

²³⁶ A.e., 276-277.

Bin Hüzünlü Haz'da anlatıcı, Yakup'un hikâyesini yeniden yazarken aynı zamanda Oidipus mitini de yeniden üretir. Oidipus'un kelime anlamı "şişik ayaklı"dır. Oidipus'un babası, yerine geçmesine engel olmak için, oğlunun ayak bileklerini iple sardırır ve oğlunu ormana bırakır. Ancak yine de günün birinde Oidipus, babasını öldürerek onun yerine tahta geçer. Oidipus miti, Yakup'un hikâyesini ve ikizler mitini yineler. Claude Lévi-Strauss *Mit ve Anlam* adlı eserinde ikizler mitini anlatır. İkizlerden biri diğerini, topuğundan tutarak önce doğma onurunu elde etmeye çalışır:

çocuklar ilk önce doğma onurunu elde etmek için mücadeleye ve dövüşmeye başlarlar. Dahası onlardan biri, kötü olanı, daha erken doğmak için, deyim yerindeyse kestirme bir yol bulmakta tereddüt etmez; doğal yolu izlemektense, oradan bir an önce kaçmak için annesinin bedenini parçalar. (...)

Hem ikizlik hem de doğumda ayakların önce gelmesi, tehlikeli bir doğumun, hattâ diyebilirim ki kahramanca bir doğumun habercisidir; zira çocuk inisiyatifi ele alacak ve bir tür kahraman, çoğu durumda da ölümcül bir kahraman olacak, ama çok önemli bir işi de başaracaktır. Bu, birçok kabilede, hem ikizlerin hem de doğum anında ayakları önce gelen çocukların neden öldürüldüğünü açıklar.²³⁷

İç içe geçmiş matruşka bebekler gibi *Bin Hüzünlü Haz*'da bir hikâyenin içinden başka bir hikâye, onun içinden de başka bir hikâye çıkar. Anlatılar arasında sonsuz bir ağ dokunur.

1.2.3. *Binbir Gece* Aynaları: İkiz

Binbir Gece odaları, bin bir aynalı odalara ve labirentlere çıkar. *Binbir Gece* kahramanları bu labirentlerde kendilerini arar, kendileriyle karşılaşır. *Gemici*

²³⁷ Claude Lévi-Strauss, *Mit ve Anlam*, Çev. Gökhan Yavuz Demir, İstanbul, İthaki Yayınları, 2013, s. 65-66.

*Sindbad'ın Öyküsü'*nde hamal Sindbad, denizci Sindbad ile karşılaşır. *Karadaki Abdullah ile Denizdeki Abdullah'ın Öyküsü'*nde karadaki Abdullah, deniz altında yaşayan Abdullah ile karşılaşır.²³⁸ *Bin Hüzünlü Haz'ın* labirentleri de *Binbir Gece* odaları gibi aynalarla doludur, ben ve öteki bu aynalı labirentlerde birbiriyle çarpışır. *Bin Hüzünlü Haz'*da anlatıcı, Alaaddin'in geleceği ânın güzelliklerini hayal eder. Bu an büyük kelimesine sığmayacak kadar büyük ve harikulade bir an olacaktır. Anlatıcı, *Binbir Gece Masalları* gibi harikulade ve sınırsız bir an inşa eder:

Alaaddin daha kapımdan girer girmez bende oluşmaya başlayan hiç tanımadığı bambaşka bir Alaaddin'le, ben de her iki Alaaddin'e de yansıyan kendimle karşılaşacaktım. Tıpkı, yüz yüze gelmiş aynalar gibi...²³⁹

Anlatıcı, Alaaddin ile ikizleşir. Bu harikulade anda, bambaşka Alaaddinler sonsuz bir görüntü oluşturur. Anlatıcı, binlerce Alaaddin'e dönüşür. *Binbir Gece Masalları'*ndaki Abdullahlar gibi *Bin Hüzünlü Haz'*da da sonsuz sayıda Alaaddin

²³⁸ Özcan Yüksek şöyle der: “Binbir Gece’de dikkatimi çeken en önemli soyutlamalardan biri Abdullah’tır. Abdullah, Allah’ın kulu, Allah’ın kölesi anlamına gelir Arapçada. “Adamın biri” demenin kolay yoludur. Denizde-yaşar Abdullah ve karada-yaşar Abdullah, iki ayrı karakter olarak anlatılır. Biri balıkçıdır, diğeri ise balık gövdeli adamdır. Öyküde ayrıca bir Hükümdar Abdullah, onun yanı sıra bir de iyilik timsali başka bir Abdullah daha vardır. İyiliksever Abdullah ise fırıncıdır, yoksul balıkçı Abdullah ve ailesine parası olduğunda ödemek üzere ihtiyacı olduğu kadar ekmek vermektedir. Aslında masal, bunların hepsinin aynı kişi olduğunu anlatmak istemektedir. Bu Abdullahlar arasında en önemlisi karada ve suda yaşayan ikilidir. Denizde yaşayan Abdullah, karada yaşayan Abdullah’ın bilinçaltıdır. *Binbir Gece Masalları'*nda deniz yolculuğu, ırmak geçişi, ada ve bunun gibi suya ait coğrafyalar insanın ikinci bilincinin arazisini ifade etmektedir. Öyküde Karada-yaşar Abdullah bir ara, dostu tarafından denizin altında dolaştırılır. Bu sahne, bir insanın bilinçaltında neler olduğunu anlatan belki de en muhteşem betimlemelerden biridir.” Bkz.: Özcan Yüksek, “Masalsız Zamanlar”, Haz. Mehmet Kalpaklı, Neslihan Demirkol Sönmez, **Binbir Gece’ye Bakışlar**, İstanbul, Turkuaz Yayınları, 2010, s. 114.

Aynı öyküde Harun Reşid kahramandır ve canı sıkılınca kütüphaneyi dolaşır. Kütüphanesinde, kitaplar arasında hayatın anlamını arayan kudretli hükümdar teması birkaç öyküde daha geçer. Sıkıntısı yine geçmeyen Reşid, saraydan kaçır ve Reşid adında bir balıkçıyla karşılaşır. “Öykü, insan içinde birden fazla kişilik olabileceğinin en güzel anlatımlarından biridir.” Bkz.: A.e., s. 116.

“Masallar’da yol ve gece sözcükleri insanın içsel yolculuğunu ifade eder. Kahraman rüyasında ya da hayalindedir, iç âleminde. Bir sudan söz ediliyorsa eğer, yine insanın bilinçaltına yolculuğu anlatılıyor demektir. Karadaki Abdullah’ın suya girmesi örneğin böyledir. Denizci Sinbad da bir adaya çıkar. Yeri gelmişken belirtiyim ki öyküde, tıpkı çift Abdullah gibi iki Sinbad vardır. Biri karada yaşar, biri denizde. Denizci Sinbad, maceralarını karada yaşayan Sinbad’a anlatır. Sinbad’ın çıktığı maceralarda batan her gemi, kendi egosudur. Kendisini güvenli bir şekilde suyun üstünde tutan gemi/egosu bir kere batınca artık başka bir âlemde başka bir hayat başlamıştır.” Bkz.: A.e., s. 120.

²³⁹ Toptaş, a.g.e., s. 20.

vardır. *Karadaki Abdullah ile Denizdeki Abdullah'ın Öyküsü*'nde Abdullah merakla adım attığı deniz altındaki dünyada, başka bir Abdullah'a dönüşür.

Diğer yandan anlatıcı, ayna imgesiyle *Narkissos* mitini yeniden yazar. *Narkissos* mitinde gölde yansımaları gören *Narkissos*, yansımaya âşık olur. Kendisini seyretmekten haz duyar. Anlatıda da Alaaddin ve anlatıcı, *Narkissos*'a dönüşür. Alaaddin ve anlatıcı birbirinin görüntüsünde kendisini/ötekini seyretmekten haz duyar: “dövüşmenin şiddetini gizli bir ayna gibi kullanıp kendimizi doyasya seyrettikten sonra”.²⁴⁰ Mitte *Narkissos*, kendisini seyrederken suya düşer ve ölür. Alaaddin ve anlatıcının hikâyesi de aynı tehlikeyi içinde taşır.

Bin Hüzünlü Haz metinlerarasılığın sonsuz evreninde dolaşır: “Metinlerarası ilişkiler kavramı sözcenin herhangi bir özelliğinin, sözcüğün hemen hemen sonsuz anlamıyla bir başka metne göndermesi olgusunu içerir[.]”²⁴¹ Anlatıda; mit, masal, tragedya, öykü, roman birbirine eklenerek dev bir kütüphanenin ipliklerini dokur.

1.2.4. *Binbir Gece* Geceleri: Oyun

Binbir Gece Masalları'nda Şehrazad'ın anlattığı hikâyeler asla bir diğerine benzemez: “Sonra Şehrazad ‘Ama sanma ki, ey bahtıgüzel şah, bu geceyi tamamlamak üzere sana anlatmak üzere sakladığım öyküye bakınca, bu öykü daha hayranlık verici ve daha üstündür!’ demiş.”²⁴² Şehrazad'ın anlatacağı bir sonraki hikâye her zaman daha etkileyici, daha merak uyandırıcı, daha cezbedicidir. *Bin Hüzünlü Haz*'da da Alaaddin ve anlatıcının geçirdiği geceler *Binbir Gece* hikâyelerine benzer:

Bu gecelerin hiçbiri asla bir diğerine benzemeyecekti tabii; biz her birinde gökteki yıldızların arasından inip bir kez daha çarmıha gerildiğimiz, her birinde yeniden ölüp

²⁴⁰ A.e., s. 21.

²⁴¹ Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, s. 156.

²⁴² Bunun üzerine Şah Şehriyar hemen öykünün adını söylemesini ister, hikâyeyi merak eder. Bkz.: *Binbir Gece Masalları: Cilt 3/1*, s. 211.

yeniden dirildiğimiz, her birini yazılmamış bir kitap tadıyla okuyup okunmayacak bir kitap tadıyla yazdığımız ve her birinde çocukluğumuzla ihtiyarlığımızı baş döndürücü bir hızla hemen hemen aynı anda yaşadığımız için, hepsi ayrı tatta, ayrı renkte ve ayrı uzunlukta olacaktı.²⁴³

Binbir Gece Masalları’nda Şehrazad, her gece anlattığı hikâye ile ölümünü bir gün daha geciktirir, her sabah yeniden doğar. Şehriyar, Şehrazad’ın ağzından dinlediği her hikâyede değişir, başka biri olur. Hikâyeler, onu sağaltır.²⁴⁴ *Bin Hüzünlü Haz*’da da anlatıcı ve Alaaddin her gece ölüp yeniden dirilir, sonsuz bir döngünün içinde yeniden doğar. *Binbir Gece Masalları*’nda hikâye anlatıcılığı gibi cinsellik de yeniden doğuşu imgeler. Her gece Şehrazad’la birlikte olan Şehriyar yeniden doğar. *Bin Hüzünlü Haz*, *Binbir Gece*’nin gecelerini yeniden inşa eder.

Alaaddin ve anlatıcı terasta/cennette uzun uzun geceler geçirir: “hem dervişlerin çile odalarına hem de cennetin sonsuzluğuna benzeyen, bir varmış bir yokmuş tadında, uzun uzun geceler...”²⁴⁵ Anlatıcı *Binbir Gece Masalları*’nı yeniden örer. Bu geceler *Binbir Gece* gibi uzun, sonsuz, haz veren gecelerdir. Diğer yandan bu geceler, anlatıcının/yazarın “anlatı serüveni”ni okura gösterir. *Bin Hüzünlü Haz*’da Alaaddin ve anlatıcının yeniden doğuşunu seyrederken “anlatının doğuşu”nu da izleriz:

Kenarları, bize dünyanın öteki ucunda yankılanıyormuş gibi gelen incecik kalem cızırtılarıyla süslenmiş; içi sancılı daktilo tıkırtıları, alın kaşımaları deri değiştirmeler, yarışircasına yan yana yürümeler, efkârlı efkarlı sigara içmeler, dudak bükmeler, aniden kalkıp şingır şingır oynamalar ve kağıtların beyazlığına doğru

²⁴³ Toptaş, a.g.e., s. 20-21.

²⁴⁴ Karısı tarafından aldatılan Şehriyar, çözümünü evlendiği kadınları öldürmekte bulur. Ta ki Şehrazad, hükümdarı “nevrotik hastalığından” çekip çıkarana kadar. Pek çok araştırmacı Şehrazad’ın hikâyelerinin iyileştirici yönünü incelemiştir. Kâtil ruhlu hükümdar, bu hikâyeler sayesinde kadınları öldürmekten vazgeçer. Bkz.: Marzolph, “Uluslararası Hikâye Anlatımında Bir Anıt Olarak Binbir Gece Masalları”, s. 21.

²⁴⁵ Toptaş, a.g.e., s. 20.

yayılan belli belirsiz gülümsemelerle doldurulmuş (...) bir varmış bir yokmuş tadında, uzun uzun geceler...²⁴⁶

Anlatıcı/yazar, metnin içinde bir “hayalet” gibi dolaşır. Anlatının inşa sürecini; daktilo sesi, sigara, kâğıt, kalem imgesi ile ortaya serer. Bir varmış bir yokmuş tadındaki uzun geceleri, bir oyuna dönüştürür:

Gündüz ortalarına dek sarkan bu gecelerin birçoğunda da dursuz duraksız sevişmelerin yanı sıra Alaaddin’le kıyasıya dövüşecektik hiç kuşkusuz; bazen iki kardeş, bazen iki düşman, bazen de sevgileri sevişmelere sığmayan iki çılgın sevgili gibi birbirimize girecek, gecenin derinliklerinde langır lungur yuvarlanacak, yıldızlara tutunup kalkarken gürültüyle düşecek, düşerken sessizce kalkacak ve dövüşmenin şiddetini gizli bir ayna gibi kullanıp kendimizi doyasıya seyrettikten sonra da oturup birbirimizin yaralarını saracaktık.²⁴⁷

Huizinga’ya göre sevişme ve dövüşme bir oyundur; dans, savaş, mücadele bir oyunun hareketlerini yineler:

Oyun başlar ve belli bir anda biter. Sonuna kadar oynanır. Oyun sürerken hareket, gidiş gelişler, kader değişiklikleri, birbiri yerine geçmeler, bağlanmalar ve ayrılmalar görülür. Oyun bir kez oynandıktan sonra her an tekrarlanabilir.²⁴⁸

Bin Hüzünlü Haz’da da dursuz duraksız sevişen sonra kıyasıya dövüşen Alaaddin ve anlatıcı oyun oynar. Birbirine girer, yuvarlanır, kalkar, düşer. Bir dansın ya da gölge oyununun figürleri gibi hareket eder. Bu sahnede, Alaaddin ve anlatıcı

²⁴⁶ A.e., s. 20.

²⁴⁷ A.e., s. 21.

²⁴⁸ Johan Huizinga, **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011, s. 29.

birbirinin yerine geçer. Kimlik değiştirir, başka biri olur, öteki ile karşılaşır, kim olduğunu görür.²⁴⁹ Alaaddin ve anlatıcının aynı yaralara sahip olmaları, ikiz imgesini yineler: “Daha doğrusu, aynı noktalardan aynı darbelerle aynı şekilde yaralandığımız ve aynı acıları çektiğimiz için”²⁵⁰

Huizinga’ya göre oyun, bildik dünyanın geçici iptalidir: “Gündelik hayatın kural ve örflerinin oyun alanı içinde bir değeri yoktur. Biz başkayız ve ‘başka bir şekilde’ hareket ederiz.”²⁵¹ Oyun, büyülü bir dünya kurar. Alaaddin ve anlatıcı da bu oyunun içinde büyülü bir dünyaya adım atar, anlatının çemberi içinde gezinir, kendilerini oyunun cazibesine kaptırır. Alaaddin ve anlatıcı sevişirken ve dövüşürken anlatının yapısını parçalar. Anlatının içinde ezik harflerin, kırık hecelerin, parçalanmış cümlelerin arasında dolaşır.²⁵² *Bin Hüzünlü Haz*’da oyun, anlatıyı parçalar ve başka bir kılığa sokar.

Binbir Gece Masalları gerçek bir şekil değiştirendir.²⁵³ Hikâyeler kılıktan kılığa girer. *Bin Hüzünlü Haz*’ın hikâyeleri de kılık değiştirir. Alaaddin ve anlatıcı bu ritmin, hareket eden gölgelerin içinde sürekli değişir, dönüşür. İki kardeş, iki düşman, iki sevgili olur. Bu değişen, birbirine dönüşen özneler aynı zamanda anlatıcının daha sonra yazacağı hikâyelerin ipuçlarıdır. Anlatıcı, aynı hikâyeleri yeniden inşa eder.

Anlatıcı bu sevişme ve dövüşme sahnesiyle, hikâyeyi daha sonra yazacağı hikâyelere bağlar. İki kardeş, iki düşman, iki sevgiliye dönüşen Alaaddin’in hikâyelerini yeniden yazar. Henüz yazılmamış hikâyeleri doğurur, şimdiki zamanın içinde boy gösteren yarı uykulu bir geleceği anlatır. Derrida’ya göre her metin; henüz söylenmemiş, yazılmamış anlamları da kapsar. Her metin henüz yazılmamış metinlerle de metinlerarası ilişki kurar:

²⁴⁹ Anlatıcı; iki kardeş, iki düşman, iki sevgili olan Alaaddin ve anlatıcının hikâyelerindeki tüm olasılıkların ipuçlarını verir. İki kardeş, iki sevgili karşıtlığı ile Oidipus mitindeki ensest figürü yeniden inşa ettiğini gösterir. Aynı yaralara sahip olan Alaaddin ve anlatıcı modern Oidipus’tur. Oidipus’un ayağında leke, onun istenmeyen çocuk olduğuna işaret eder.

²⁵⁰ Toptaş, **a.g.e.**, s. 21.

²⁵¹ Huizinga, **a.g.e.**, s. 32.

²⁵² “sigara dumanı, çay bardağı, mürekkep şişesi, sandalye, masa ve gözlük...” anlatının kelimelerini birleştirdiğimizde yazar imgesi ortaya çıkar. Yazar, anlatı serüveninin içinde bir hayalet gibi dolaşır.

²⁵³ Marzolph, “Uluslararası Hikâye Anlatımında Bir Anıt Olarak Binbir Gece Masalları”, s. 14.

Metinlerarası ilişki denen olgu içine daha sonra gelen metinleri de katmak gerekir: Çünkü bir metnin kaynakları, yalnızca kendinden önce gelenler değil, aynı zamanda kendinden sonra gelenlerdir.²⁵⁴

Alaaddin ve anlatıcı, Alaaddin'in çocukluğunu eski bir harita gibi önlerine açıp “merakla” inceler. Harita labirentteki ipucudur, anlatıcı geçmişin izini sürerek *Bin Hüzünlü Haz*'ın labirentlerinde dolaşır. Mitte Oidipus, geçmişin izini sürerek cinayetin failini bulmaya çalışır. Cinayetin izini sürerken kendi kimliğini çözer.

Alaaddin/anlatıcı da geçmişinde geri geri giderek cinayetin izlerini takip ederken, aslında kim olduğunu bulmaya çalışır. Anlatıcı daha sonra anlatacağı hikâyelerde de aynı arayışı yineler, Oidipus gibi geçmişe bakıp cinayetlerin izini sürer, Alaaddin'i sorgular, Alaaddin'in suçlu olup olmadığını anlamaya çalışır. Anlatıcının; Alaaddin'in geçmişini merakla incelemesi ile daha sonraki hikâyelerde mahzendeki cesedi merakla incelemesi birbirini tekrar eder.

1.2.5. Minyatür Şehir: İkiz

Binbir Gece Masalları'nda Alaaddin, sarayını bir gecede Çin diyarından kendi ülkesine taşır. Terastaki anlatıcı da aşağıdaki şehri; şehrin apartmanlarını, dükkânlarını, şatolarını terasa taşır. Şehir; kirli bir denize dönüşmeye başlar, leş gibi kokar, durulup yeniden bulanır. Anlatıcı; şehri yapısöküme uğratar, parçalar ve yeniden inşa eder. Terasta aşağıdaki şehrin ikizi minyatür bir şehir kurar:

maket apartmanlar, apartmanların arasındaki caddeler, bu caddelerde gezinen minik minik otomobillerden ve apartmanlardan fırlayan silik yüzlü insanlar, bu insanların girip çıktığı çeşitli dükkanlar, dükkanlara sığmayacak kadar büyük olan kitaplar,

²⁵⁴ Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, s. 156-157.

duruşlarını zorlayan canlılıklarıyla heykeller, heykelleri seyreden kalabalık çarşılar, çarşıları süsleyen aynalar, aynalara yansıyan tayfalar, tayfaların fırlattığı gitarlar, mızıklar, masallar, masallardaki prensler, atlar, canavarlar ve kayıp saraylarla karanlık karanlık şatolar sükun ediyordu da sanki bütün bunlardan oluşan teraslardaki hayat, bir şehir kılığına bürünerek olanca dikkati, hevesi ve umuduyla saatlerce aşağıdaki şehre bakıyordu. Hem de aynı anda hem kendine, hem de bir başkasına bakar gibi...²⁵⁵

Bin Hüzünlü Haz'da terastaki şehir, aşağıdaki şehrin minyatürüdür; boyutları değiştirilmiş, bozulmuş, çarpıtılmış bir şeklidir. Anlatıcı; terasta/gökyüzünde maket apartmanlar, minik otomobiller, canlı heykeller, dükkânlara sığmayacak kadar büyük kitaplarla grotesk bir mekân yaratır. Mekânın biçimiyle oynar. Alice'in Harikalar Diyarı gibi değişen, dönüşen, orantısız bir dünya inşa eder.²⁵⁶

Terastaki şehir ile aşağıdaki şehir; Alaaddin ve anlatıcı gibi, Alaaddin ve ikiz şehzade gibi, Narkissos gibi yansımasında ötekini görür. Teraslardaki hayat bir şehir kılığına bürünerek şehre bakar: "hem de aynı anda hem kendine hem de bir başkasına bakar gibi."²⁵⁷ Terastaki şehir ile aşağıdaki şehir, birbirinin yansımasıdır. Anlatıcı, terastaki minyatür şehre masalları taşır. Maket apartmanların, minik otomobillerin, dükkânların arasına masalları, masallardaki prensesleri, canavarları, kayıp sarayları, karanlık şatoları yerleştirir. Şehri ikizleştirdiği gibi hikâyeleri de ikizleştirir. Ormanda ördüğü hikâyenin benzerini/ikizini terasta örür.

Ormanda masal kahramanları arasında dolaşan anlatıcıyı, yanından geçip gidenler görmez. Terasta hikâyeler mırıldanan anlatıcıyı da karşı terastaki insanlar görmez: "çenelerini kocaman kocaman ayırıp göğü yutacakmış gibi esneyen bu

²⁵⁵ Toptaş, **a.g.e.**, s. 30.

²⁵⁶ Anlatıcı şehri iki ucundan çeker, değiştirir, dönüştürür; şehrin yapısıyla oynar, Calvino'nun *Görünmez Kentler* adlı eserini yineler. Calvino; eserinde kenti, parçalara bölerek anlatımın içine dağıtır. Kenti, bir satranç tahtasına dönüştürür. İnsanın arzularını yansıtan, içinde kaybolunan bir kent tasavvur eder. Hayalî, görünmeyen, masalsı kentler inşa eder. Bkz.: Calvino, **Görünmez Kentler**, s. 35.

²⁵⁷ Toptaş, **a.g.e.**, s. 30.

insanlar beni görmüyorlardı.”²⁵⁸ Alaaddin ve anlatıcı şehrin yukarısında; hem şehrin içinde hem şehrin dışında yaşar.²⁵⁹

Binbir Gece Masalları’nda karadaki Abdullah, deniz altındaki dünyayı merak edip deniz altının labirentlerine girer. Sindbad, gökyüzündeki dünyayı merak eder ve gökyüzünü bir cinin kanatlarında uçarak gezer. Anlatıcı/Alaaddin de yer altındaki dünyayı dolaşır ve gökyüzündeki dünyaya çıkar. Alaaddin’in yer altına inen merdivenleri, terastaki minyatür şehir ile göğe tırmanır. Anlatıcı/Alaaddin, cennet ile cehennem arasında gidip gelir. Dante’nin yolculuğunu yineler. Aynı hikâyeleri tekrar tekrar yazar.

Anlatıcı/Alaaddin terasta kararsız adımlarla dolaşır: “kimi zaman, terasa çıkıp dumansı kıpırtılardan oluşmuş kemik sarısı bir göğün altında hem kararsız adımlarla gezinir[.]”²⁶⁰ Anlatıcının daha sonra anlatacağı Alaaddin’in hikâyesinde de Alaaddin sarayın çevresinde “kararsız adımlarla” gezinir.²⁶¹ Terasta kararsız adımlarla dolaşan anlatıcı, Alaaddin’in sarayın etrafındaki yürüyüşünü tekrar eder. Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*’ı tekrarlarla yeniden yazarak Alaaddin’in ve anlatının kararsızlığını su yüzüne çıkarır:

Kişi dille hiçbir zaman demek istediğini söyleyemez. Son kertede metinle ilgili bütün anlamlar, bütün yorumlar hakkında karar verilemez. Yapıbozum metnin çekirdeğine nüfuz ederek neleri bastırdığını ve nasıl çelişkilere ve tutarsızlıklara düştüğünü inceler.”²⁶²

²⁵⁸ A.e., s. 23.

²⁵⁹ Derrida, Vincent van Gogh’un *Bir Çift Ayakkabı* tablosunu örnek vererek tablodaki ayakkabı bağcıklarının hem içeride hem dışarıda, hem görünür hem saklı olması hakkında düşünür. Ayakkabıları bir çerçeve gibi ele alırsak, ayakkabının üzerinde bulunan bağcıkların girdiği deliklerden geçtiğinde, bir kısmının gözüküp, diğer kısmının tuval üzerinde saklı olarak durduğunu söyler. Bkz.: Akay, “Yapıbozma ve Plastik Sanatlar”, *Toplumbilim Dergisi*, s. 19. Anlatıcı da içerisi-dışarısi karşıtlığını ormanda, şehirde, terasta tekrar tekrar yineler ve içerisi ile dışarısını iç içe geçirir, içerisi ve dışarısi arasındaki ayrımları ortadan kaldırır. Karşıtlıkları birbirinin içinde eritir.

²⁶⁰ Toptaş, a.g.e., s. 22.

²⁶¹ Sonra, Alaaddin’in hikâyesi “bedbaht bir şehzade kararsızlığıyla sarayın çevresinde ağır ağır gezinir[.]” Bkz.: A.e., s. 107.

²⁶² Pauline Marie Rosenau, *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, Çev. Tuncay Birkan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2004, s. 194-195.

Anlatıcı anlatıyı; tekrarlar, belirsizlikler ve ikiliklerle anlama karar verilemez bir noktaya doğru taşır.

1.2.6. *Endgame* ve Alaaddin: Distopik Masal

Binbir Gece Masalları'nda *Gemici Sindbad'ın Öyküsü* masalında Sindbad başka dünyalar görme arzusuyla yedi yolculuğa çıkar. Her yolculuğundan dönüşünde yeniden aynı arzuyu duyarak başka bir serüvene adım atar. Sindbad, sonsuza dek sürecek arayış serüvenlerinde dolaşır.²⁶³ Anlatıcı da terası, denize dönüştürür ve Sinbad'ın maceralarını yeniden inşa eder.

Anlatıcı, terasta nesnelerin gölgeleri arasında kımıldanıp duran bölük pörçük hikâyeler örer, sonsuza dek sürecekmış gibi görünen arayış serüvenleri anlatır. Komşu terasları seyrederek, gördükleri hakkında belli belirsiz bir takım şeyler mırıldanır, bunu bir eğlenceye dönüştürür, oyun oynar. O anlattıkça, mırıldandıkça teraslardaki insanlar hareket etmeye başlar.

Komşu teraslardaki ihtiyarlar, hırpani birer hayalet gibi yerlerinden kalkar; sararmış kitapların, isli kandillerin, teleskopların arasından geçer; maket apartmanların ötesinde kalan “çöp yığınları”nın yanına varır ve bir şey aramaya başlar. Modası geçmiş bilgisayar ölümlerini, suskunluktan çatlamış taş yazıtları; kılıç artığı, mermi kovani, nazar boncuğu ya da mücevher kırıntısı gibi nesneleri sağa sola savurur. Anlatıcı; ormanda, şehirde, terasta aynı hikâyeleri yeniden yazar. Ormanda, şehirde, terasta; çöp yığınları arasında ne olduğunu bilmediği bir şey arar: “bıkıp usanmadan bir şey arıyorlardı. Aradıkları şeyin ne olduğunu bilmedikleri için de her defasında başka bir şey buluyorlardı tabii.”²⁶⁴

Anlatıcı; terası denize dönüştürür, yelkenli gemiler inşa eder. İhtiyarlar aradıklarını çöp yığınlarında bulamayınca yelkenli gemilere doğru gider ve serüven

²⁶³ Sindbad'ın hikâyeleri şu şekilde okunabilir: “Onun yedi seyahati bilgi ve tecrübe edinmek isteyen birinin arayışı olarak algılanabilir.” Bu hikâyeler aynı zamanda onun eğitimi gösterir. Bkz.: Marzolph, “Uluslararası Hikâye Anlatımında Bir Anıt Olarak Binbir Gece Masalları”, s. 22.

²⁶⁴ Toptaş, *a.g.e.*, s. 25.

başlar. Tayfalar da gemilere çıkmaya çalışan ihtiyarları geri püskürtmeye çabalar. Elllerine geçirdikleri her şeyi güverteden aşağı atar. Tayfalar mitleri, masalları, hikâyeleri birer atığa dönüştürerek gemilerden aşağı atar. Masalları yapısöküme uğrattır:

İlkin gitarlarını atıyorlardı sözgelimi... Ardından havada uçarken harika ısıklar çalan mızıkalarını. İçki şişelerini sonra da sepetlerini, sandıklarını, erzak torbalarını, mektuplarını, urganlarını, sevgililerinin resimlerini, yastık altlarının sıcaklığını taşıyan buruşuk mektuplarını, kılıçlarını, fotoğraf makinelerini, uzak limanlardan aldıkları bibloları, kürekleri, köleleri, zincirleri, video kasetlerini, fenerleri, ilaç kutularını ve reçel kavanozlarını...²⁶⁵

Anlatıcı, her şeyin tüketildiği birer atığa dönüştüğü, çöp yığınlarıyla çevrelenmiş distopik bir dünya kurar. Samuel Beckett'ın *Oyun Sonu* oyununu yeniden inşa eder. Beckett *Oyun Sonu (Endgame)* adlı yapıtında yok olmanın eşiğindeki dünyayı anlatır. İki sakat Hamm ve Clov ve iki çöp tenekesi; iki çöp tenekesinin içinde de yaşlı ve sakat Nagg ve Nell bir çukurda/sığınakta yaşayan dünyadan arta kalan son kişilerdir.²⁶⁶ Dışarıda yaşam belirtisine dair sadece bir çocuk vardır. Oyunda bu dört kişi; tohumun filiz vermediği, doğanın sıfır noktasına doğru ilerlediği Nuh tufanını yineleyen bir ânı yaşar.

Her şeyin tükendiği, sona ulaştığı bu anda Hamm ve Clov bir öykü yazarak, Nagg ve Nell birbirine hikâye anlatarak kendilerine ve bütün bu bitişe rağmen yaşama dair bir iz göstermeye, hikâye üretmeye çabalar. *Oyun Sonu*'nda; anlatılacak bir öykünün olması, yazılmakta olan bir hikâyenin olması sıfır noktasını, bitiş erteler. Hamm ve Clov öyküyü bitirmeyerek ilerleme mitlerine direnir. Öykünün sonuna yaklaşır ama öyküyü bitirmekte tereddüt eder. Öyküyü bitirmek istediklerinden emin olamaz.

²⁶⁵ A.e., s. 29.

²⁶⁶ Samuel Beckett, *Oyun Sonu*, Çev. Uğur Ün, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993.

Shakespeare'in *Hamlet* oyununda Hamlet; babasının katilini öldürmekte tereddüt eder. Eyleme geçemez, amcasını öldürme planını geciktirir, erteler. Hamm ve Clov da benzer bir kararsızlığı yineler. "Öyküyü bitirelim!" deyip bitirmez, bitirmeye karar veremez, eyleme geçemez. Oyunun sonunda Hamm: "Ya bitirmek için ne yapmalı?"²⁶⁷ diye sorar, susar ve "Atmalı."²⁶⁸ der ve oyuncak köpeği yere atar, boynundaki düdüğü çekip kopartır ve atar. Hamm'ın sözleriyle oyun biter: "Madem ki bu oyun böyle oynanıyor (...) böyle oynayalım öyleyse. (...) söz etmeyiz bundan böyle."²⁶⁹

Hamm ve Clov, oyunun sonunda hareketsiz kalır. Hamm'ın öyküsü duraksamalarla, susuşlarla devam eder. Hamm, elinde kalan son nesneleri atarak öyküsünü sıfıra doğru ilerletir. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı, bir taraftan terasta hikâye anlatmaya çalışırken, bir taraftan da çöp yığınlarıyla dolu bir dünyada masal artıklarını, hikâyeleri, anlatı nesnelerini terastan aşağıya attırır. Anlatıcının anlattığı hikâyenin ihtiyarları çöp yığınlarını geçerek ellerine geçen her şeyi aşağıdaki şehre atar:

Ola ki, bunca şeyi atıyoruz diye farkına bile varmadan, okyanus ortalarında geçen ıssız gecelerde birbirlerinden dinledikleri masalları da atıyorlardı da havada gözle görülmeyen beyaz atlı prensler uçuşuyordu bir süre, nazlı prensesler, mağrur padişahlar, kayıp saraylar, karanlık şatolar ve hain bakışlı vezirlerle süpürge saçlı cadılar uçuşuyordu. Sihirli sözler sonra, ısıltıları aşağıdaki şehrin rüyalarına kadar uzanan çil çil altınlar, sesleri masalların anlatıldığı gecelerde yankılanan nesli tükenmiş korkunç yaratıklar ve kimsenin nerede olduğunu hiçbir zaman bilemeyeceği ormanlar...²⁷⁰

Anlatıcının ördüğü bu distopik evrende; anlatılar, masal nesneleri, geçmiş zaman eşyaları, her şey anlamını yitirir, tüketilir ve sıfır noktasına doğru ilerler.

²⁶⁷ A.e., s. 211.

²⁶⁸ A.e., s. 211.

²⁶⁹ A.e., s. 211.

²⁷⁰ Toptaş, a.g.e., s. 29.

Öyküler, anlatılar, masallar birer atığa dönüşür. İhtiyarlar, bunca masal artığının içinden sadece sepet ve urganları alır, terasların ucuna gider. Sepetleri urganlara bağlayıp aşağıya, şehrin yüzüne sarkıtır. Sepetleri yukarı çektiklerinde, sepetten aradıkları şeyin çıkmasını arzular ama aradıkları şeyi bulamazlar. İhtiyarlar aslında neyi aradıklarını, neyi beklediklerini bilmez. *Godot'yu Beklerken*'in iki yaşlı serserisi Vladimir ve Estragon'dan bir farkları yoktur.

İhtiyarların aşağıya sarkıttıkları sepetlerle yukarıdaki şehre; şişeler, bakkal çırakları ve şehrin gürültüsü taşınır. Aşağıdaki şehrin atıkları taşınır. Birbirinin kopyası her iki şehir de çoktan tüketilmiş ve oyunun sonuna yaklaşmıştır. Anlatıcı, kopyanın kopyasının kopyasını yaparak ormanda da bu distopik dünyayı yeniden inşa eder.

Anlatıcı, ormanda Alaaddin'i ararken de masal artığı eşyaların arasında dolaşır ve ikiz hikâyeler örer. İhtiyarların serüveninde de ihtiyarlar çöp yığınlarının arasında gezinir ve arzu ettikleri şeyi arar. Anlatıcı, masalı sökerken ne aradığını bilmeyen insanın arayış arzusunu da ironize eder. Bu gürültülerle birlikte aşağı sarkıtılan sepetlerin içinde yukarıya bakkal çırakları da taşınır. Çıracı elinde kalem, ihtiyarlara sırtarak "Ne istemiştiniz beybaba, ne istemiştiniz?"²⁷¹ diye sorar. İhtiyarlar kem küm eder, ne istediğini bilemez.

Anlatıcı; arayış hikâyelerini alaya alır: "Vah vah, demek daha istediğiniz şeyin adını bile bilmiyorsunuz?"²⁷² Bu soruyla bakkal çırakları, anlatıcıya Alaaddin'i soran MOTEL ROM'daki kadına dönüşür. Anlatıcı da ihtiyarlar gibi aradığı şeyin neye benzediğini, kim olduğunu bilmez, Alaaddin'i tarif edemez. Sepetlerle yukarıya çekilen bakkal çırakları "göz kamaştırıcı bir tahta oturucasına sepetlerin içine keyifle kurulu[r.]"²⁷³ Bakkal çırakları bu defa, tahta oturan şehzadeye dönüşür. Anlatıcı, bu hikâye ile daha sonra anlatacağı hikâyeleri birbirine bağlar, aynı hikâyeleri yeniden yazar. *Bin Hüzünlü Haz* boyunca anlatıyı parçalar ve metnin içine dağıtır.

²⁷¹ A.e., s. 31.

²⁷² A.e., s. 32.

²⁷³ A.e., s. 31.

Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*'da masalı sökerken bir taraftan da yeniden inşa eder. *Hansel ile Gretel* masalını yineler. Anlatıda, ihtiyarlar güldüklerinde ağızlarından yedikleri çocuklar dökülür. İhtiyarlar, *Hansel ile Gretel* masalındaki cadıya dönüştür: “Öyle ki yüzleri gedik dişli kocaman birer ağza dönüşüyordu o anda ve bu ağızların karanlığından, sanki irili ufaklı binlerce çocuk sesi dökülüyordu.”²⁷⁴ Anlatıcı; terastaki serüvenlerinde masalları hurdaya, atığa dönüştürür ve yeniden yaratır.

1.2.7. Odysseus'un Serüvenleri: Maceraya Çağrı

Homeros'un *Odysseia* adlı yapıtında Odysseus denizler arasında dolaşır; ölümler ülkesi Hades'e iner; sirenlerle, canavarlarla savaşır; fırtınalarla mücadele eder. Serüvendenden serüvene gezerken bin bir hikâye elde eder. *Binbir Gece Masalları*'nın Sindbad'ı da bir nevi Odysseus'tur.

Sindbad, denizler arasında yedi yolculuk yapar. İnsanoğlunun ayak basmadığı topraklardan geçer, yer altına iner, maceradan maceraya dolaşır, yeni hikâyeler elde ederek yurduna geri döner. Her yolculuğunun sonunda hikâyelerini çoğaltır ve bu hikâyeleri anlatarak dilden dile dolaştırır. *Bin Hüzünlü Haz*'ın tayfaları da Sindbad'a dönüştür ve kendi maceralarını anlatır. Anlatılarının ucundan, kenarından çekiştire çekiştire hikâyelerini yayar.

Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*'da Odysseus'un ve Sindbad'ın serüvenlerini yeniden inşa eder. Terası, fırtınalı bir denize dönüştürür, denizin üzerinde gemiler hayal eder. Yelkenli gemilerin içinde tayfalar belirmeye başlar ve tayfaların her biri kendi macerasını anlatır. Tayfaların yüzlerinde, omuzlarında, bileklerinde bıçak yaraları vardır ve bu yaralar birer “hikâye özeti” gibi durur. Homeros'un destanında Odysseus, gençliğinde bir yaban domuzu avına katılır ve bacağından yaralanır. Truva Savaşı'ndan on yıl sonra İthaki'ye döndüğünde dadısı, yaşlı Odysseus'u bu yara izinden tanır:

²⁷⁴ A.e., s. 25.

Bacağı ellerinin içine alınca ihtiyar kadın, şöyle bir dokundu ve hemen tanıdı yarayı (...) ona şöyle dedi: ‘Odysseus’un sen, Odysseus, sevgili yavrum benim, nasıl da tanıyamamışım demin ben seni[.]’²⁷⁵

Yara izi, mit kahramanının kim olduğunu gösterir ve hikâyesini anlatır. Anlatıda da yara, hikâye demektir ve yaralar, hikâyeler gibi yayılır: “küllenmeye bırakılan hikâyeler de kendilerini anlattırmak istercesine başka başka yaralara sığıyorlardı sanki[.]”²⁷⁶ Tayfalar birer hikâye anlatıcısına dönüşür ve kendi aralarında hikâye anlatmaya başlar. *Canterbury* yolcuları gibi, *Decameron*’un misafirleri gibi hikâye anlatır. Hikâyeler dilden dile dolaşa dolaşa bir labirent örer, dev bir transatlantiğe dönüşür:

Durup dururken, kendi aralarında gereksiz bir konuşma başlatıyorlardı sözgelimi, gemide yaşanan sıradan bir olayı ele alıp ucundan kıyısından çekiştire çekiştire neredeyse dilden dile dolaşan dev bir transatlantik kadar büyütüyorlar, derken hiç üşenmeyip bu transatlantikteki bütün katları geziyorlar, bütün kameralara tek tek girip çıkıyorlar, salonlarda saatlerce oyalanıyorlar, rastladıkları bazı ilginç eşyaların sayıları, boyutları ya da değerleri konusunda bahse tutuşuyorlar, kaybedince mızıkçılık yapıyorlar... kahkahalar atıyorlar ve sonuçta, kendi ağızlarından dökülen kelimelerin peşi sıra kazan dairesine inip kayboluyoruz diye gene döne dolaşa, bulundukları gemilerin güvertelerine çıkıyorlardı.²⁷⁷

Tayfalar bu dev labirentin içinde dolaşır, kaybolur. Anlatıcı, hikâyelerle labirentler inşa eder. Diğer taraftan anlatıcı, okura öyküsünü nasıl inşa ettiğini gösterir. Anlatıcının hikâyeleri yayılarak, birbirine eklenerek, birbirini tetikleyerek ilerler. Anlatıcı öyküsünü inşa ederken Aristoteles’in *Poetika*’da gösterdiği yolu

²⁷⁵ Homeros, **Odysseia**, Çev. Azra Erhat, E Kadir, İstanbul, Can Yayınları, 2004, s. 310.

²⁷⁶ Toptaş, **a.g.e.**, s. 26.

²⁷⁷ **A.e.**, s. 27.

izler. Aristoteles *Poetika*'da iyi bir sanat eseri ortaya koyabilmenin yöntemini; öykülerin birbirine nasıl bağlanması (*sunistasthai*) gerektiğini, öykünün ne tür parçalardan oluştuğunu anlatır.²⁷⁸ Anlatıcı da *Bin Hüzünlü Haz*'ın hikâyelerinde *Poetika*'nın öykü inşa etme yöntemini öyküleştirir. *Bin Hüzünlü Haz*'ın öyküsü, anlatıcının hikâye anlatma öyküsüdür. Oğuz Arıcı *Kurmacanın İnşası*'nda Aristoteles'in *Poetika*'sındaki öykü inşa etme yöntemini incelerken şöyle der:

Katalizörler ya da tetikleyici olaylar (*inciting incident*) genellikle serimin sonuna doğru gerçekleşir. Bu olay, protagonisti harekete geçirir ve oyundaki büyük çatışmanın kaynağını oluşturur. Campbell'in *monomit* modeline göre bu, 'maceraya çağrı' aşamasıdır.²⁷⁹

Anlatıcı da *Bin Hüzünlü Haz*'da tayfaların hikâyeleri ile Odysseus'un serüvenlerini, Sindbad'ın maceralarını yeniden inşa ederken suni katalizörler, tetikleyici olaylar yaratır. Tayfaların yaraları, onların yaşadığı maceraların hikâyelerini anlatır. Yaralar, hikâyeler gibi dilden dile yayılır, genişler, çoğalır.

1.2.8. Süleyman'ın Mühürlü Şişeleri

Binbir Gece Masalları'nda Süleyman bin Davud, kendisine isyan eden ecinnileri eski bakır sürahilere tıktırarak sürahilerin ağzını mühürletir ve sürahileri denize attırır. *Tunç Kentinin Olağanüstü Öyküsü*'nde Halife Abdülmelik, Süleyman'ın bakır sürahileri hakkındaki hikâyeyi dinler ve bu hikâyenin gerçek olup olmadığını merak eder. Orada bulunan Talib ibni Sehl hikâyenin doğruluğunu açıklar:

²⁷⁸ Aristoteles, **a.g.e.**, s. 19.

²⁷⁹ Oğuz Arıcı, **Kurmacanın İnşası: Oyun Yazarlığına Giriş**, İstanbul, Habitus Yayınları, 2020, s. 99.

Gerçekten, ey Emirü'l-Müminin, bu bakır sürahiler, eski zamanlarda, Süleyman'ın emriyle başkaldıran ecinnilerin içine kapatılıp onun müthiş mührüyle ağızları mühürlendikten sonra Batı Afirika'da Magrip sınırlarında gürüldeyen deniz dibine atılanlardan başkaları değildir. Sürahiden sızan duman, sadece, bir kez açık havaya ulaşınca ilk iğrenç biçimlerini almaktan geri kalmayacak olan ifritlerin yoğun biçimde sıkıştırılmış ruhlarıdır[.]²⁸⁰

Bunun üzerine halife, içine ecinnilerin tıklandığı bakır sürahileri merak eder, onları görmek ister. Böylece adamlarını bu bakır sürahileri aramaları için Tunç Kenti'ne gönderir. Halife hikâyeyi merak eder, masalda Süleyman'ın şişeleri merak uyandıran bir arzu nesnesi olarak karşımıza çıkar. Halifenin adamları, Süleyman'ın bakır sürahilerini bularak ülkelerine geri döner.²⁸¹ *Bin Hüzünlü Haz*'da da terastaki ihtiyarların aradıkları şeyi bulmak için şehrin yüzüne sarkıttıkları sepetlerden Süleyman'ın şişeleri çıkar:

ihtiyarların sakallarından dökülen ağartıyı birileri üşenmeyip şişelemiş de gerisin geri göndermiş gibi, şingır şingır öten bembeyaz şişeler oluyordu sözgelimi; bunlar elden ele heyecanla dolaştırılıyor, kameraların ışığına tutulup evire çevire bakılıyor, sonra da 'Gene mi süt?' mırıltılarıyla (...) fırlatılıyordu.²⁸²

Süleyman'ın cin dolu şişeleri *Bin Hüzünlü Haz*'da ihtiyarların sakallarından dökülen ağartı ile dolar. *Bin Hüzünlü Haz*, masalın merakla peşine düşülen Süleyman'ın şişelerini, bulunduğu öfkeyle fırlatılan değersiz şişelere dönüştürür. Anlatıcı, masalı tersine çevirir. *Binbir Gece*'nin kahramanlarını serüvene sürükleyen cinlerin tıklandığı şişeleri anlamsızlaştırır, masalın içeriğini boşaltır. Diğer taraftan kendi öyküsünün içine Süleyman'ın şişelerini yerleştirerek masalı yeniden inşa eder.

²⁸⁰ Tunç Kentinin Olağanüstü Öyküsü, *Binbir Gece Masalları: Cilt 2/2*, s. 377.

²⁸¹ *A.e.*, s. 399.

²⁸² Toptaş, *a.g.e.*, s. 31.

Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*'da Süleyman'ın olağanüstü şişelerini; bayat bir çikolata, prezervatif, kredi kartı, boş bira kutusu gibi modern çağın nesneleriyle bir araya getirir. Masalın içine modern çağın tüketim malzemelerini, tek seferde kullanılıp atılan eşyaları karıştırır. Masalı büyülü dünyasından koparır, yapısöküme uğratar. *Bin Hüzünlü Haz*'da şehir sökülür, parçalanır ve yeniden inşa edilir. Anlatıcı, parçalanmış şehri uçlarından birleştirmeye çalışır:

Artık, arada bir hızla parlayıp sönmeyen günışığının içinden gelip geçerken şehrin kuzeyine, güneyine ve doğusuna ait bazı görüntüleri bir yakalayıp bir kaybediyor, sonra da pencerelerin birinden gözüme ilişiveren çatı ucu, televizyon anteni, baca ya da minare gibi şeyleri öteki pencerelerde gördüklerimle birleştirerek, belleğimde bir şehir yaratmaya çalışıyordum. Tamamı, ancak aynı kişi tarafından bütün pencerelerden aynı anda bakıldığında görülebilen, parçalanmış bir şehirdi tabii bu.²⁸³

Anlatıcı; çatı ucu, televizyon anteni, baca ya da minare gibi şehrin göğe yükselen uzantılarını uçlarından birleştirerek bir harita çizer. Derrida, göğe yükselen uzantıların yer ile gök arasında bir labirent çizdiğini söyler.²⁸⁴ Anlatıcı, şehrin dört bir yanına uzanan bir labirent imgesi yaratır. Şehir; korkuları, kaygıları ve cinayetleriyle modern bireyin hastalıklı ruh halini yansıtır:

Ellerinde sinir hapları, su şişeleri, poşetler ve bayatlamaya yüz tutmuş günlük gazeteler. Herkes leblebi yer gibi sinir hapi atıyor ağzına, herkes gazetelerin birinci sayfasında pıhtılaşan kanlara gözcüyle bakıp bakıp susuyor ve herkes adımını ileriye değil de kendi içine doğru atıyor.²⁸⁵

²⁸³ A.e., s. 34.

²⁸⁴ Gabriella Baptist, "Başkasının Kenti: Boylamasına Çevrensel Bir Topoloji Taslağı", **Pera Peras Poros: Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma**, Çev. Ömer Albayrak, Haz. Ferda Keskin-Önay Sözer, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s.120.

²⁸⁵ Toptaş, a.g.e., s. 35.

Bu parçalanmış şehirde dil de parçalanır, sökülür, bölük pörçük edilir: “şehrin parçalanmışlığını yansıtan bölük pörçük cümlelerle konuşuyorlar.”²⁸⁶ *Binbir Gece Masalları*’nda Şehrazad, bin bir gece boyunca anlattığı hikâyelerde Şehriyar’ı sonsuz bir labirentin içine sokar. Hikâyeyi en heyecanlı yerinde keserek, anlatıyı erteleyerek Şehriyar’ı anlatı ormanında dolaştırır, kendi ölümünü geciktirir. Anlatıcı da *Bin Hüzünlü Haz*’da Şehrazad’ın Şehriyar’a oynadığı oyunu oynar.²⁸⁷ Okura “metnin içinde kaybolup gidebilme[si] için çeşitli kapılar arala[r].”²⁸⁸ Okuru oylar, anlatı ormanında dolaştırır. Okur, hikâyenin labirentlerinde kaybolur. Bu hileyle anlatıcı hikâyeyi geciktirir, anlatının hazzını artırır:

Hâlâ oradaysanız, şimdi size ‘eziliyormuşum hissi’nden yola çıkarak bu hareketleri uzun uzun anlatmak isterdim aslında. (...) ya da gizli tutmam gereken başka bir amaç uğruna sizin önünüze içlerinde ilginç hikâyelerin sihirli anahtarlarını taşıyan birtakım cümleler sürmek için değil; öylesine, laf olsun diye anlatmak isterdim. Evet, laf olsun diye... Hem belki böyle bir girişim, beni bir süre daha çocuklar gibi oyalayıp Alaaddin’in yokluğunu düşünmekten alıkoyarken, size de metnin içinde kaybolup gidebilmeniz için çeşitli kapılar aralamış olurdu.²⁸⁹

Anlatıcı, Alaaddin’i arayış serüveninin *Binbir Gece* gibi sonsuza dek sürmesini arzu eder.

1.3. Yer Altı Şehri

1.3.1. Kırk Haramiler’in Mağarası

²⁸⁶ A.e., s. 35.

²⁸⁷ *Masallar*’da Şehrazad, anlattığı hikâyelerin sonunu geciktirerek ölümünü erteler. Anlatıcı da hikâyenin sonunu geciktirerek hikâyenin ölümünü erteler.

²⁸⁸ A.e., s. 28.

²⁸⁹ A.e., s. 27-28.

Binbir Gece Masalları’nın *Ali Baba ve Kırk Haramiler* adlı hikâyesini hatırlayalım. Kırk Haramiler gizli bir mağarada yaşar, bu mağara sihirli sözlerle açılıp kapanır: “Açıl susam açıl!”, “Kapan susam kapan!” Mağaranın içine ancak bu sihirli sözleri bilenler girebilir ve mağaranın içinden ancak bu sözleri bilenler çıkabilir. Kırk Haramiler’in mağarası, akıllalmaz hazinelerle doludur. *Bin Hüzünlü Haz* Kırk Haramiler’in hazine dolu mağarasını, çöplüğe dönmüş bir yer altı şehrine dönüştürür:

Şehrin batı yakasına düşen, çıkmaz sokakların sinir bozucu sürprizleri arasına sıkışıp kalmış, yer yer ağzı mühürlü mağara şeklinde, yer yer mezbelelik durumunda, ince ince titreşen bulanık bir yanılsama görünüşünde, oldukça düzensiz ve gürültülü yerlerdi buraları.²⁹⁰

Anlatıcı; mit ve masal kahramanları gibi -Gılgamış, Odysseus, Sindbad, Dante gibi- yer altına iner. Şehrin batı yakası çıkmaz sokaklarıyla mağara şeklinde bir labirenttir, Kırk Haramiler’in mağarasının bir benzeri/ikizidir. Masalda mağara hem haz verir hem de tehlikelerle doludur. *Bin Hüzünlü Haz*’ın yer altı şehrinin de ağzı mühürlüdür ve içi tehlikelerle, gizli zevklerle, suçla ve günahla doludur. Bu şehir içine herkesin giremeyeceği, içinden herkesin çıkamayacağı bir labirenttir.

Anlatıcı; mağaranın içinde dolaşır, akşam karanlığında kusmuk lekeleriyle dolu taş döşeli sokaklara girer. İçki masalarını, sigara dumanlarını, genç kızları ve bulanık bakışlı adamları geçer. Bu yer altı şehri, Platon’un mağarasını da yeniden inşa eder. Kıpırtılardan, karaltılardan, gölgelerden oluşur; ince ince titreşen bulanık bir yanılsama gibi görünür. Gerçek midir yoksa bir yanılsama mı belli olmaz. Kesinliğin olmadığı, içindekilerin bir görünüp bir kaybolduğu, gölgelerle dolu bir mağaradır.

Ali Baba ve Kırk Haramiler Öyküsü’nde Kırk Haramiler, mağaralarının yerini bulan kişinin izini sürer. Bu kişinin, Ali Baba olduğunu öğrenir. Bunun üzerine,

²⁹⁰ A.e., s. 37.

Haramiler'in reisi kurnazca bir plan hazırlar: “Şimdi, bana çabucak içi sırlanmış otuz sekiz küp getirin, yiğitlerim! Boyunları geniş, karınları yuvarlak olsun!”²⁹¹ der ve adamlarına bu içi boş, göbekli fiçılara girmelerini emreder.

Haramilerin lideri, adamlarını yağ fiçılarının içine gizleyerek Ali Baba'nın evinin bahçesine sokar.²⁹² Plana göre haramiler gece olunca gizlendikleri fiçidan çıkıp mağaranın sırrını öğrenen Ali Baba'yı öldürecektir. Lakin kurnaz ve becerikli Mercane, bu tuzağı fark eder ve haramilerle dolu fiçıları tek tek kızgın yağ ile doldurur. Böylece, haramilerin oyununu bozar. Anlatıcı, içi harami dolu fiçıları *Bin Hüzünlü Haz*'ın yer altı şehrine taşır, masalı yer altı şehrinde yeniden yazar:

dışarıda hemen hemen bütün kapıların iki yanında boş bira kasalarından oluşmuş dağlar var. Bu dağların dibinde de göbekli birer karanlığa benzeyen fiçılar. Bazıları, yan yatırılmış bunların; göbekleri havadaki uzak yıldızlara bakıyor. Bazıları, yan yana; göbek hizasına girmiş, tostoparlak adamlar gibi...²⁹³

Yer altına inip şehrin mühürlü mağarasının ağzından içeri adım atan anlatıcı, mağaranın içinde haramilerin fiçılarıyla karşılaşır. Masalın yağ fiçılarını, barların önünde dizili içki fiçılarına dönüştürür. Anlatıcı, şehrin yer altında kurguladığı dünya ile terasta çizdiği dünyayı; boş bira kasalarından oluşmuş dağlar, dağların dibindeki fiçılar ve bu dağlarla fiçıların arasında gezinen belli belirsiz kıpırtılarla yeniden inşa eder.

Anlatıcı, terasta yarattığı dünyayı yer altına taşır. Birbirinin ikizi, yansıması mekânlar yaratır. Terasta, maket apartmanlarının dibindeki çöp yığınlarının tepesinde ihtiyarlar bir şey arar ve etrafta birtakım kıpırtılar gezinir. Anlatıcı kıpırtı, dağ, yığın, çöp, karaltı gibi ipuçlarını metnin çeşitli noktalarına yerleştirir ve noktaların uçlarını

²⁹¹ **Binbir Gece Masalları: Cilt 4/1**, s. 190.

²⁹² Kurnaz Odysseus, tahtadan bir at yaptırır. Savaşta çekiliyor gibi gözüktükçe şehirde bu tahta atı bırakır. Kendisi ve adamlarıyla birlikte atın içine gizlenerek Truva şehrini alır: “atın karnında saklı, getirilmişlerdi pazar alanına/Troyalılar kendileri çekmişti atı Akropolis'e[.]” Bkz. Homeros, **a.g.e.**, s. 149. Odysseus'un kurnazlığı ile haramilerin liderinin kurnazlığı birbirine yineler.

²⁹³ Toptaş, **a.g.e.**, s. 38.

birleştirir. Ortak imgelerle birbirinin benzeri hikâyeler yazar, bin bir çeşit arayış hikâyesi anlatır. *Bin Hüzünlü Haz*’da her bölüm, bir önceki bölümün yinelenmesiyle oluşur ve bu yineleniş sonsuza kadar sürer.

Duvarlarını masalın ördüğü yer altında, anlatıcının dili değışir. Anlatıcının kelimeleri grotesk bir kılığa bürünür, ağızdan sarkan solucanlara dönüşür. Cümleler “bitkin solucanlar gibi yere dökülen, ağız kenarlarında asılı kalan çene uçlarında ölü ölü sarka[r.]”²⁹⁴ *Bin Hüzünlü Haz*’da anlatıcının kelimeleri, cümleleri şekilden şekile girer; kuş olur, solucan olur, ekmek kırıntısı olur.

Anlatıcı yer altı labirentinin içinde dolaşır, Alaaddin’i arar ve döne dolaşa gene aynı yere gelir. Etraftaki insanlar sokaklara dağılır, bazı kapılardan girer, köşelerden sapar ve ortalıktan kaybolur. Boş bira kasalarının arasındaki kıpırtılar kaybolur. Anlatıcı; labirentin merkezine, en derin noktasına varır ve karanlığın en koyu yerinden kesilip biçilmiş benzeyen simsiyah giysiler içinde papyonu kaymış bir garsonla karşılaşır. Anlatıcı ile garson arasındaki diyaloga bakalım:

- “Şey,” diye kekeledim, “ben aslında...”

-“Biliyorum,” dedi, “birisini arıyorsun.”

Şaşırmıştım.

- “Yo, şaşıрма,” (...) “buralarda herkes birilerini arar zaten... Adı ne?”

- “Alaaddin,” dedim.²⁹⁵

Anlatıcının dolaştığı yer altı şehri, herkesin birini aradığı bir labirenttir. Garson üzerinde soluk renkli harflerle MOTEL ROM yazan karanlık bir kapıyı tarif eder:

²⁹⁴ A.e., s. 38.

²⁹⁵ A.e., s. 39-40.

İşte Alaaddin'i ancak o kapının arkasında bulabilirsin, (...) Bulamazsan, oranın gevezeler gevezesi bir sahibesi vardır, ona sor. Biraz cadı, biraz kalles, biraz da ne dediğini bilmezsin tekidir ama, o mutlaka bilir.²⁹⁶

Anlatıcı, garsonun gözlerine bakar ve garsonun gözlerinin açtığı geçitten geçerek MOTEL ROM'a varır.

1.3.2. MOTEL ROM: Bir *Binbir Gece* Masalı

MOTEL ROM dışarıdan bakıldığında kibrit kutusu kadar bir yer, minyatür bir mekândır:

Dışarıdan bakıldığında, sefil mi sefil birkaç kitapçı dükkânıyla kırıç bir çocuk bahçesinin ıssızlığı arasında sıkışıp kalmış, kibrit kutusu gibi, küçücük bir yerd burası. Ama içeri girince, insan hem hangi yöne gideceğini, hem de nereye bakacağını şaşırıyordu. Avluya benzeyen bembeyaz bir boşluğu geçer geçmez, karşınıza ansızın çeşitli kollara ayrılan alacakaranlık koridorlar, birbirine açılan salonlar, odalar, kapılarında 'ARIZALI' yazan asansörler, üst katlara tırmanan merdivenler ve her yeri işgal eden tozlu eşyalarla bu eşyaları yutup yutup geri kusan, yarı uykulu, kocaman aynalar çıkıyordu çünkü... Eşyaların görüntüleri de o sırada inanılmaz bir çabuklukla yerlerinden fırlayıp (...) aklınızdaki bütün yönleri siliyordu.²⁹⁷

MOTEL ROM; çeşit çeşit koridorlara ayrılan, insanın hangi yöne gideceğini bilemediği bir labirenttir. Bu labirent, içine gireni derinliklerine çeker: "MOTEL ROM, daha başlangıçtaki havasıyla bir yandan sizi şiddetle reddederken bir yandan

²⁹⁶ A.e., s. 40.

²⁹⁷ A.e., s. 41.

da kayıtsız şartsız teslim alıyordu.”²⁹⁸ Anlatıcı, MOTEL ROM ile *Alice Harikalar Diyarı*’nı yeniden inşa eder. Alice küçük bir tavşan deliğinden geçerek bambaşka bir dünyaya adım atar. Anlatıcı da Alice gibi, kibrit kutusu kadar küçücük bir delikten geçerek MOTEL ROM’a girer, bambaşka bir dünyaya adım atar.

Anlatıcının/Alaaddin’in tekrar tekrar inip çıktığı merdivenler ve bozuk/ARIZALI asansör, MOTEL ROM’un merkezinde durur. Anlatıcı nereye giderse gitsin -teras, yer altı, şehir, orman, bozkır- aslında hep aynı merdivenleri inip çıkar, aynı merdiveni başka bir kılığa sokar. Merdiven, anlatının iskeletidir. Anlatıcı dönüp dolaşıp aynı noktaya gelir, aynı yerlerde dolaşır.²⁹⁹

Bu labirent aynı zamanda bir *Binbir Gece* labirentidir. MOTEL ROM, bir *Binbir Gece* masalı kılığına bürünür. Anlatıcının küçücük bir kapıdan geçerek girdiği dünya, *Binbir Gece* dünyasıdır. *Binbir Gece Masalları*’nda kahraman merakla bir yer altı kapağını kaldırır ya da bir kapıdan içeri girer ve cezbedici bir dünya görür. Zevk ve sefa âlemleri, türlü türlü mücevher ve güzelliklerle karşılaşır. Birbirine açılan, sonsuz, aynalı odalarda dolaşır. Nereye bakacağını, ne yapacağını şaşırır.

Bin Hüzünlü Haz’da da anlatıcı MOTEL ROM’un kapısından geçerek gizemli bir dünyaya adım atar. İçeri girince hangi yöne gideceğini, nereye bakacağını şaşırır. *Binbir Gece* sarayları gibi birbirine açılan salonlarla; eşyaları yutup yutup geri kusan, yarı uykulu, kocaman aynalarla karşılaşır.

MOTEL ROM çeşitli kollara ayrılan alacakaranlık koridorlarıyla aklınızdaki bütün yönlerin silindiği bir çıkmazdır. *Binbir Gece* gibi acayip bir dünyadır. Her biri birbirinden acayip, korkunç, tehlikeli duygular barındırır. MOTEL ROM’un derinliklerinden sesler duyulur: karartılar, uğultular, dalga hışırtıları, süt kokusu... Anlatıcı, bu akılalmaz kargaşanın ortasında çakılıp kalır, şaşırır. Boyutları akla hayale sığmayan bir resmin hem içinde hem dışındadır.

²⁹⁸ A.e., s. 41.

²⁹⁹ Ormanda masal artıkları oraya buraya savrulur. Hurdaya ayrılır. Terasta eskimiş eşyalar, masal artıkları, çöp yığınları oraya buraya savrulur. MOTEL ROM’da da aynı yapı yinelenir. Anlatıcı, süt kokusu imgesi ile terastaki hikâyeleri tekrar eder. Belli belirsiz karartılar yer altı şehrinde, terasta, ormanda anlatıcının dolaştığı her hikâyede yinelenir, yeniden yazılır.

Anlatıcı, MOTEL ROM'un içinde *Binbir Gece Masalları*'nın *Hamal ile Genç Kızların Öyküsü*'nü yeniden inşa eder. Masalda bir hamal, Bağdat şehrinde genç bir kızın küfesini taşıırken bin bir çeşit zevkle ve zenginlikle dolu bir konağa girer ve geceyi girdiği bu âlemde geçirmek ister. Bunun üzerine evin sahibi genç kız, hamala orada kalabilmesinin bir şarta bağlı olduğunu söyler:

Ancak bir şartımız var: Kendini tamamen bizim yönetimimize bırakacaksın, gördüğün herhangi bir şeyin açıklamasını istemeyecek ve nedenler üzerinde durmayacaksın, oldu mu?³⁰⁰

Hamal, şartı kabul eder ve içerideki harikulade dünyaya adım atar. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı, MOTEL ROM'un acayip dünyasında ölgün bakışlı yaşlı bir kadın görür. Kadın, bir büyücü edasıyla konuşur: “sürekli alçalıp yükselen ayartıcı bir sesle -bakışlarını da muzipçe kaldırıp indirerek- istersem hemen üst katlara çıkabileceğimi söyledi.”³⁰¹ Anlatıcı, kadından cezbedici bir davet alır:

Dediğine göre, güya her şey orada beni bekliyormuş. Döne döne yukarıya çıkan merdiven basamaklarını tırmanır, koridorlarda cirit atan karaltıların arasından geçer ve şurası karanlık, burası tozlu demeden her yeri köşe bucak dolaşırsam, hiç ummadığım şeylerle karşılaşabilirmişim. İnsanda hayranlık uyandıran, insanı dehşete düşüren, insanın başını fırıl fırıl döndüren... çeşit çeşit şeylerle...³⁰²

Kadın, ona masaldaki gibi büyülü bir dünya vadeder. Diğer taraftan anlatıcı, masalın bin bir çeşit zevkle dolu konağını bir geneleve dönüştürür. Masalı yapısöküme uğratar. MOTEL ROM'un acayip dünyası da arzu nesneleriyle, hazla dolu başka bir dünyadır:

³⁰⁰ *Binbir Gece Masalları*: Cilt 1/1, s. 111.

³⁰¹ Toptaş, **a.g.e.**, s. 42.

³⁰² **A.e.**, s. 42.

İstersem, kemikleri yüzyıllar önce toprağa karışan ya da anıları, umutları ve rüyalarıyla birlikte gövdeleri de kurda kuşa yem olan atalarımın gözlerine benzeyen pencerelerin her birinden, perdeleri aralayıp başka şehirlere, başka zamanlara ya da âlemlere bakabilirmişim sözgelimi. Uzaklığın merceğini karartan top seslerine, füze cıvıdamalarına, at kişnemelerine ve uçak gürültülerine rağmen, oralarda olup bitenleri en ince ayrıntısına kadar rahatça görebilirmişim. (...) en romantik şarkılar eşliğinde öpüşebilirmişim. Sonra, ansiklopedi sayfalarındaki küçük puntolu harflerin arasında yaşayan bir zamanların ünlü gezginleriyle konuşabilirmişim. Yalnızca konuşmakla da kalmayıp, onların serüvenlerinde yer alan balta girmemiş ormanların uzak uzak çınlayan karanlık böğürtüleriyle vahşi sessizliklerine dalabilirmişim hatta; okyanuslara açılabilir, cesetler ve sonsuzluk gibi gözükten bitip tükenmez gecelerle dolu zorlu bir yolculuğun sonunda kimsenin bilmediği topraklara ayak basabilir ve böylece heyecanın, korkunun ve sevincin yanı sıra, her insana nasip olmayan keşif duygusunu tadabilirmişim... Sonra, tut ki herkesin gözünü kamaştıran anlı şanlı film yıldızlarıyla, ya da hayranlık duyduğum ve keşke kelimeler âleminin dışında da yaşasalardı dediğim roman kahramanlarıyla oturup şöyle sakın bir köşede, sakın sakın iki kadeh bir şey mi içmek istiyorum, içebilirmişim. Dahası, diyelim gönlüm mü çekti, hemen odalarda uyuyan hayalimdeki gençleri uyandırıp onlarla birlikte, zaman sınırlaması olmaksızın, alev alev yanan zevk denizlerinde yüzebilirmişim. Boğulmak istiyorsam boğulabilirmişim hatta o denizlerde [...]³⁰³

MOTEL ROM'un labirentleri bin bir çeşit âleme açılır. Bu âlem, anlatıcıya Sindbad'a dönüşebilmeyi vadeder.³⁰⁴ Sindbad, masallarda daha önce kimsenin ayak basmadığı topraklarda gezinir. Heyecanı, sevinci, korkuyu, keşif duygusunu tadar. Anlatıcı da bu dünyada Sindbad gibi serüvenden serüvene dolaşabilir. İsterse MOTEL ROM'un bambaşka âlemlerinde film yıldızlarıyla, roman kahramanlarıyla karşılaşabilir veya haz cennetlerine, zevk dünyalarına adım atabilir. Hayalindeki gençlerle sonsuza dek alev alev yanan zevk denizlerinde yüzebilir. MOTEL ROM hazzın, arzusun bin bir çeşidini vadeder, tıpkı *Binbir Gece* gibi.

³⁰³ A.e., s. 42-43.

³⁰⁴ Sindbad *Binbir Gece Masalları*'nda merak arzusuyla yola çıkar. Daha önce insan elinin değmediği topraklarda serüvenden serüvene dolaşır. Keşfetmenin tehlikesini, heyecanını, hazzını yaşar.

1.3.3. Alaaddin: Ulaşılamayan Arzu

MOTEL ROM'un zevkleri ve vaatleri sonsuza doğru giderken anlatıcı, bu masalı keser. MOTEL ROM'un aldaticılığına kapılmaz:

-Ben yalnızca birisini arıyorum

-Kimmiş o?

- Alaaddin.

-Yüzlerce Alaaddin var.³⁰⁵

Anlatıcı MOTEL ROM'un labirentlerinde, *Binbir Gece*'nin labirentlerinde Alaaddin'i arar. *Bin Hüzünlü Haz*'ın hikâyelerinde binlerce Alaaddin yaşar. Hikâyelerin içinde Alaaddin, kılıktan kılığa girer. *Binbir Gece Masalları*'nın Alaaddin'i *Bin Hüzünlü Haz*'da bin parçaya bölünür. Anlatıcının, yer altı şehrinde karşılaştığı garson anlatıdaki bin bir Alaaddin'den biridir. Anlatıcı, garsona Alaaddin'i sorar. Garson, bir başkasına aitmiş izlenimi veren iplik gibi bir sesle konuşur. Anlatıda özneler birbirine dönüşür, diyalojik bir metin örülür:

Serserilerle, ayyaşlarla, üçkâğıtçılarla dolaşıp duran yüzlerce Alaaddin tanıyorum ben...' dedi sayıklar gibi. 'Üstelik hepsi de gezip tozdukları kişilere benzer bu Alaaddin'lerin. Biri, seni buraya gönderen garsondur sözgelimi. Aslında, garson marson değildir tabii o; ben bildim bileli duvar diplerinde yatıp kalkan, oradan buradan ziftlenen, sokak köpekleri gibi pasaklı, bar kedileri gibi sırnaşık, ama aynı zamanda da gözü dönmüş serserinin tekidir.³⁰⁶

³⁰⁵ A.e., s. 44.

³⁰⁶ A.e., s. 47.

Garson, öldürdüğü garsonun kıyafetlerini giyen suçlu, katil; masumluğunu yitirmiş, suça bulaşmış bir Alaaddin'dir. Alaaddin'in etrafındaki serseri, üçkâğıtçı meleklerden biridir:

Kim bilir hangi garsonu çırılçıplak bırakmıştır onları alabilmek için? Belki de ellerini ayaklarını bağlayıp karanlık bir çukura atmıştır zavallıyı... Ya da saatler süren çeşitli işkencelerle öldürmüştür. Bir de üzerine, fermuarını cırt diye açıp şırl şırl çöğdürmüştür Allah bilir.³⁰⁷

MOTEL ROM'un gevezeler gevezesi, biraz cadı, biraz kalles sahibesi de Alaaddin'dir. Alaaddin ile kadın arasındaki diyaloga bakalım:

-Belki tanıyorsunuzdur belleğinizi bir yoklasanız.

-Benim belleğim bu sokaklardan oluşur evlat (...) belleğimi yoklamam için sokaklara çıkıp adım adım dolaşmam gerekir.³⁰⁸

Anlatıcı gibi, Alaaddin gibi, yazar gibi MOTEL ROM'daki kadının belleği de sokaklardan oluşur. Kadın, şehrin sokaklarını gezer gibi belleğinin kıvrımlarını dolaşır. Alaaddin de belleğinde şehri adım adım gezer. Parçalanmış şehir, Alaaddin'in parçalanmış belleğidir. *Bin Hüzünlü Haz*'da Alaaddin, arayış arzusunun adı olur: "belki de onu aramaya başladığın için arıyorsundur."³⁰⁹ Alaaddin; yüzlerce duygunun, eşyanın, sesin adı olabilir, *Binbir Gece Masalları* gibi bambaşka dünyaların adı olabilir: "bu Alaaddin, pekâlâ hiç tadılmamış bir özlemin, kelimelere

³⁰⁷ A.e., s. 48.

³⁰⁸ A.e., s. 48.

³⁰⁹ A.e., s. 44.

hiç dökülmemiş bir duygunun, henüz şekline göz değmemiş bir eşyanın, ya da hayali bile kurulmamış bambaşka bir hayatın adı olabilir.”³¹⁰

Alaaddin’in olasılıkları sonsuza kadar gider. Mitlerde kahraman, ad kazanmak için yolculuğa çıkar ve bir şey arar. Bir arzunun peşinde fersah fersah yol gider. *Bin Hüzünlü Haz* “insanın aradığını hiçbir zaman, hiçbir yerde bulamayacağını”³¹¹ söyler. *Bin Hüzünlü Haz*; arayış mitini alaya alır. Ne aradığını bilmeme, buldum sanıp bulamama, tekrar tekrar arama ile kahramanı sonsuz bir döngünün içine sokar. İhtiyarlar ne aradıklarını bilmeden şehrin yüzüne sarkıttıkları sepetleri merakla bekler, ne aradıklarını bilmeden çöp yığınlarını paldır küldür karıştırır. Anlatıcı, daha önce hiç görmediği, sadece arada bir sesini duyduğunu sandığı, tarif edemediği bir Alaaddin’i arar. Şehrin altını üstüne getirir.

Alaaddin in midir, cin midir, belirsizdir: “Seninki ne iş yapar (...) boyu posu nasıldır, boynuzu kulağı var mıdır; onu söyle.”³¹² Kadın, Alaaddin’in cevabına şangır şangır güler.³¹³ *Bin Hüzünlü Haz*’ın kahramanları aramanın zevkini tadar, arayış arzusu duyar, sonra yarattığı arzunun kölesi olur.³¹⁴

Bu insanoğlunun baştan beri kurtulamadığı ve sonsuza dek asla kurtulamayacağı tuhaf bir yazgıymış. Önce kıvrana kıvrana yaratır, sonra yarattığının kulu kölesi olur, onu ellerimin arasında tutacağım içinden bir daha bir daha doğacağım diye kendini hırpalaya hırpalaya helak olur gidermiş.³¹⁵

Binbir Gece Masalları’nda, Sindbad çıktığı her yolculukta öyle tehlikelerle karşılaşır ki her defasında bir daha yolculuğa çıkmayacağına dair yeminler eder

³¹⁰ A.e., s. 47.

³¹¹ A.e., s. 46.

³¹² A.e., s. 44.

³¹³ MOTEL ROM’daki kadın, anlatıcının cevabına “şangır şangır” gülerken Don Kişot’a dönüşür. Don Kişot “şangır şangır” yürüyordu. Tekrarlarla özneleri birbirine dönüşür, ikizleşir. Herkes birbirine dönüşür.

³¹⁴ Balzac’ın *Tılsımlı Deri* romanında kahraman, tılsımlı derinin; Oscar Wilde’ın *Dorian Gray*’in *Portresi*’nde kahraman, kendi tablosunun kölesi olur.

³¹⁵ A.e., s. 45-46.

ancak bir süre sonra yeniden arayış arzusuyla yollara düşer: “Gerçekten çok zevkli bir yaşam sürmekte iken, günlerden bir gün başka ülkelere doğru geziye çıkma arzusu yeniden içimde uyandı[.]”³¹⁶

Konstantinos Kavafis bir şiirinde “İthaka’ya doğru yola çıktığın zaman, dile ki uzun sürsün yolculuğun.”³¹⁷ der. *Bin Hüzünlü Haz* da aynı zevkin peşinden gider. Anlatıcı, Alaaddin’i aramanın hazzını yaşar: “arayış boyunca çekeceğim zevkli bir ıstırabın damaklarımda kalan tadını bulabilirmişim.”³¹⁸ Anlatıcıya, anlatının sonuna ulaşmak değil; anlatı ormanında dolaşmak, keşfetmek, hikâye elde etmek, merakla yol almak zevk verir. Alaaddin’in hikâyeleri bu arzuyla yeniden yeniden örülür ve asla sona ulaşmaz. Anlatıcı; var olabilmek, tamamlanabilmek, parçalanmışlığını onarabilmek için Alaaddin’i/ikinci benliğini yaratır/doğurur:

Ona göre ruhumda uğuldayıp duran boşluğu doldurabilmek giderek dipsiz bir boğuntu kıyısına dönüşen şu lanet olası hayatın ağırlığına katlanabilmek, ya da içimde açılan çeşitli yaraları onarabilmek için, belki de farkına bile varmadan ben yaratmıştım bu serabı... Hatta işi gücü bırakıp günden güne onu büyütmüş, parıltılarını bakışlarımla beslemiş, her yanını iyice allayıp pullamış, sonra hızımı alamayıp Alaaddin diye adlandırmış ve işte bütün bunların sonunda da uğruna deli divane olunacak, gözkaşırtıcı bir hale getirmiştım.³¹⁹

Bu Alaaddin’i doğurma ve adını koyma sahnesi; aslında yazarın, anlatısını ve kahramanını doğurma serüvenidir. Diğer yandan bu sahne, anlatıcının daha sonra anlatacağı mahşerdeki yedi ölüden en gencini doğurup adını Alaaddin koyduğu hikâye ile ikizleşir. Anlatıcı, aynı hikâyeleri tekrarlarla yeniden yazarken -dil sürçmeleri gibi- o noktadaki bozukluklara, aksaklıklara işaret eder. Alaaddin’in ve dilin parçalanmışlığına işaret eder.

³¹⁶ **Binbir Gece Masalları: Cilt 2/1**, s. 252.

³¹⁷ İthaka, Homeros’un *Odyseia* destanında Odysseus’un yurdu olarak anlatılır. Bkz.: Homeros, **ag.e.**, s. 10.

³¹⁸ Toptaş, **ag.e.**, s. 46.

³¹⁹ **A.e.**, s. 45.

Anlatıcı; anlatıdaki tekrarlarla, arayışın sonsuz döngüsünü yineler. *Bin Hüzünlü Haz*'da bu ulaşılamayan asla elde edilemeyecek olan arzunun adı Alaaddin olur, bir *Binbir Gece* kahramanı olur.

1.4. Ormanın İkizi: Şehir

1.4.1. Metatext: *Oyun Sonu* ve Perde

Anlatıcı MOTEL ROM'dan çıkar; tül tül, incecik bir sisin içinde yürür. Sis; görüntüleri siler: “uzak uzak kabarıyor, kaynıyor, ortalıkta ne kadar çizgi ve renk varsa hepsini sile süpüre akıyor, yükseliyor, alçalıyor[.]”³²⁰ Sis; anlatıdaki belirsizliği, kararsızlığı, rüya ile gerçek arasındaki ikiliği imgeler. Diğer taraftan sis, anlatıyı ve şehri parçalar. Neredeyse binlerce yıldan beri orada duran “küflü bir perde” ağırlığıyla şehri ikiye böler. Anlatıda, perde imgesi kılık değiştirerek sürekli tekrarlanır: kıpkırmızı perde, küflü perde, kalın perde. Perde, hayatın oynanmakta olan bir oyun olduğunu ve elle tutulabilir bir gerçeğe ulaşmanın mümkün olmadığını okura gösterir.

Bu perde aynı zamanda bir tiyatro oyununun perdesidir ve oyuncu ile seyirciyi birbirinden ayırır. Anlatıcı perde imgesiyle Beckett'ın *Oyun Sonu* oyununu yeniden yazar. *Oyun Sonu*'nun oyun kişisi Hamm hem oyunu oynamakta hem de yazmaktadır. Oyun; Hamm'ın öyküye başlama ve öyküyü bitirme arasındaki anlarını anlatır. Her şeyin bittiği, bitmek üzere olduğu bir dünyada yine de öykü anlatma ve öykü yazma çabasında olan oyun figürlerinin durumunu anlatır.

Bin Hüzünlü Haz'da da anlatıcı; distopik bir dünyada dolaşır, hem bir öykü anlatmaya hem de öykünün içinde oynamaya çalışır, metatext/üstkurmaca bir anlatı inşa eder. Bu dünyanın insanları, Beckett'ın *Oyun Sonu* oyununun figürleri Hamm ve Clov gibi sakattır. Bedenleri bozulmuş, çarpılmıştır. Anlatıcı yok olmanın eşliğindeki bu dünyada hikâyeyi arar, hikâyenin peşinden gider. Anlatıcı; şehirde

³²⁰ A.e., s. 49.

belirsiz, dağınık görüntüler içinde yürür. Kaybolan, dağılan, parçalanan, yarısı var, yarısı yok bir şehir inşa eder. Şehri parçalar, bozar, yapısöküme uğratar:

Sonra ben, bakar bakmaz gözden yitirdiğim kapıların, yarısı yok olmuş vitrinlerin ve havada uçuyormuş gibi gözüken kirli duvarlarla bira kasalarından oluşmuş dağların arasından geçip ürkek adımlarla başka sokaklara yürüdükçe ancak yanıma iyice yaklaştıklarında tamamlanabilen hayal meyal insanlar çıkıp geliyordu sisin içinden. Savaş kurbanlarına benzeyen, kolu bacağı eksik, burnu kulağı kopuk, sesi soluğu kısık, ya da şekli şemali bozuk, eciş bücüş insanlardı bunlar (...) sisin içinde yavaş yavaş beliren alınları, şakakları, kulakları ve çeneleri tıpkı bir kâşif gibi meraklı gözlerle uzun uzadıya inceliyor ve onlara kendimce birtakım anlamlar yüklemeye çalışıyordum.³²¹

Anlatıcı, sisin içinde Alaaddin'i arar. Sisin içinden hayal meyal insanlar, kolu bacağı eksik, şekli şemali bozuk, eciş bücüş insanlar çıkıp gelir. Anlatıcı, bir Picasso tablosu gibi şekilleri, görüntüleri bozar. Yamuk, çarpık çurpuk insan bedenleri çizer. Grotesk figürler, kübist tablolar yaratır. Bedenleri bozarak Batı estetiğini aşındırır.

Sisin içindeki şehir; anlatıcının, Alaaddin'i ararken daha sonra gireceği ormanın bir benzeridir. Anlatıcı, ormanı şehirde yeniden yazar. Anlatıcı; anlatı boyunca her bölümde şehri, şehrin görüntülerini, insanlarını parçalayıp sökerek yeniden inşa eder. Şehri, ormanı, bozkırı benzer imgelerle yeniden örür. Aynı labirenti tekrar tekrar dolaşır. Anlatıcı, ormanda etrafa saçılmış masal artıkları arasında tuhaf bir sisin içinde dolaşırken bu görüntülerin içine kolsuz kanatsız ağaç kümeleri, eciş bücüş yaratıklar girer.

Bira kasalarından oluşmuş dağlar, yer altı şehrinde de ormanda da tekrar eder. Anlatıcı; bira kasalarından oluşmuş dağları, kirli duvarları aşar. Hikâyelerin yokuşlarını, tepelerini geçer. *Binbir Gece Masalları*'nda kâşif Sindbad'ı yedi ayrı yolculuğa çıkaran dürtü, meraktır. Sindbad; insan izinin değmediği yerleri

³²¹ A.e., s. 49-50.

keşfetmek, merak arzusunu dindirmek için yedi ayrı yolculuğa çıkar. *Binbir Gece Masalları*'nın kahramanları merakla bir hikâyeyi dinler ve hikâyenin peşinden gider.

Bin Hüzünlü Haz; sisin içinde merakla, keşfetme arzusuyla Alaaddin'in izini süren anlatıcıyı, Sindbad'a dönüştürür. Anlatıcı; sisin içinden gelen kolu bacağı eksik, eciş bücüş insanların arasında merakla dolaşır, Alaaddin'i arar. Anlatıcı, sisin içinde yavaş yavaş beliren alınları, şakakları, kulakları ve çeneleri tıpkı bir kâşif gibi meraklı gözlerle inceler.

Diğer yandan, *Binbir Gece Masalları*'nda Sindbad'ı yedi ayrı yolculuğa çıkartan arzu; hikâye anlatma, anlatacak bir hikâyeye sahip olma arzusudur. *Bin Hüzünlü Haz*'ın anlatıcısı da aynı arzuyu duyar, hikâye anlatmak ister, hikâyelerin izini sürer. Anlatıcı, incelediği yüzlerde hikâyeler görmeye ve bu hikâyeleri anlatmaya başlar. İnsan yüzlerini keşfedilecek bir dünya gibi gezerek gördüğü hikâyeleri dile döker:

Bazı alınları, hiç kimsenin tahmin edemeyeceği kadar kederli buluyordum sözgelimi ve onların üzerindeki çizgilerin derinliklerinde, kimi zaman bebekler gibi mışıl mışıl uyuyan, kimi zaman toparlanıp ayağa kalkmak istercesine kımıldanan, kimi zaman da iri iri gözlerle bana bakıp duran çeşitli hikâyeler görüyordum. Hikâyeden çok, hikâye görme arzusuna benzeyen, belli belirsiz, küçücük küçücük hikâyelerdi bunlar.³²²

Anlatıcı, hikâye yaratma arzusu duyar. Hikâyelerin doğumunu anlatır ve kendi anlatı serüvenini inşa eder. Hikâyelerini inşa etme macerasını anlatır. Kendi anlatısının içinde dolaşır. Anlatıcı, yüz okuyarak hikâyeler üretirken Tanpınar'ın *Bir Yol* hikâyesini anıştırır. Tanpınar'ın hikâyesindeki anlatıcıya kulak verelim:

³²² A.e., s. 50.

Bir insan yüzünün en mânalı bir âlem olduğunu, ben o geceye kadar anlayamamıştım. (...) Yüz buruşukluğunun, gözaltındaki herhangi bir çizginin, dudak kenarındaki bir kıvrımın (...) bütün bir ömrü en ince, en karışık, en nüfuz edilemez taraflarından anlatacak birer emare, birer işaret olduğunu hiç düşündünüz mü?³²³

Orhan Pamuk'un *Gizli Yüz* adlı senaryosu da fotoğraflardaki yüzleri okuyarak hikâyeler anlatan bir kadının yolculuğunu anlatır. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı tüm anlatı serüveni boyunca; şehirdeki gizli yüzü, Simurg'u, Alaaddin'in yüzünü ortaya çıkarmaya, tamamlamaya, onarmaya çalışır.

1.4.2. Hikâyeler: Şekil Değiştiren

Binbir Gece Masalları'nda hikâyeler şekil değiştirir, dönüşür, sonsuza dek sürer. *Bin Hüzünlü Haz*'ın hikâyeleri de şekil değiştire değiştire anlatının içinde dolaşır, sonsuza dek yeniden yazılır. Bu hikâyeler; belirsiz, söz gelimi hikâyelerdir. *Bin Hüzünlü Haz*'ın söz gelimi hikâyeleri, anlatıcının ve okurun gezindiği labirentin içinde dolaşır; başka bedenlere, başka hikâyelere dönüşür. Anlatıcı, şehri dolaşırken anlatıyı inşa etme sürecini anlatır. İnsanların yüzlerinde anlatının bölümlerini, cümlelerini, kelimelerini görür:

Sonra ben onları başka bir sokakta yürürken, sisin içinden çıkıp gelen başka bir alnın, başka bir çenenin ya da başka bir kulağın hikâyesinde başka başka kılıklara bürünmüş olarak yeniden görüyordum. Kimi zaman ayrıntı kılığına bürünmüş oluyorlardı sözgelimi. (...) Kimi zaman neşeli bir başlangıç. Hatta gizemli bir gelişme kılığına bürünmüş oluyorlardı kimi zaman da büyülü bir yineleme, dilsiz bir renk, oynak bir karanlık, nedensiz bir duraksama, kanatsız bir ses, nefis bir oyalanma

³²³ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Hikâyeler**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014, s. 82.

(...) kılığına bürünmüş oluyorlardı da gelip gelip uçsuz bucaksız bir okyanus halinde benim aklımın kıyılarına çarpıyorlardı.³²⁴

Bu hikâyeler, anlatıcının anlatı serüvenidir. Şehrazad'ın sonsuz hikâyesi gibi anlatıcının hikâyeleri de sonsuza yolculuk eder. Anlatı, sonsuz bir hikâye labirentinde dolaşır:

Öyle ki, artık bütün bu olup bitenler yüzünden o günlerde birbirleriyle iç içe geçen, birbirinin sonuna ya da başlangıcına dönüşen, birbirini sevinçle karşılayan, birbirini hüznü bakışlarla yolcu eden (...) kolundan tutup birbirini gezdiren, birbirini öldüren, birbirini doğuran, binlerce, on binlerce hikâyenin arasında gibiydim.³²⁵

Anlatıcı; gördüğü ve görmediği bin bir hikâyenin arasında bir seyyah gibi seyahat eder, Alaaddin'in hikâyesini arar. Anlatıcının hikâyesi, dolaştığı bin bir hikâyeden biridir:

bunca hikâyenin arasından, Alaaddin'in hikâyesini arayan cılız bir hikâye şeklinde, geçip geçip gidiyordum.

İşte böyle kaç hafta, kaç yıl, ya da kaç koca yüzyıl dolaştım bilmiyorum.³²⁶

Bin Hüzünlü Haz'da önemli olan hikâyedir. Hikâyeler anlatının içinde dolaşır, hareket eder, ölür, canlanır. *Bin Hüzünlü Haz*'ın bütün hikâyeleri, bin bir olasılığa bürünerek/Alaaddin'in hikâyelerine dönüşerek *Bin Hüzünlü Haz*'ın içinde kılıktan kılığa gezinir. *Binbir Gece Masalları*'nda hikâyeler birbirini doğurur, birbirini öldürür. Şehrazad, her defasında bir öncekinden daha cezbedici bir hikâye anlatır.

³²⁴ Toptaş, **a.g.e.**, s. 50.

³²⁵ **A.e.**, s. 51.

³²⁶ **A.e.**, s. 52.

Bin Hüzünlü Haz'da da hikâyeler birbirini öldürür, birbirini doğurur. Her hikâye, anlatıldığında ölür ve sonra yeni bir hikâye yaşamaya başlar.

Binbir Gece Masalları'nda masallar bir labirenttir, hikâyenin sonu diğerinin başlangıcıdır. *Bin Hüzünlü Haz*'da da hikâyeler bir labirenttir, bir hikâyenin sonu diğerinin başlangıcıdır. Anlatıcı, anlatı yolculuğu boyunca hem daha önce duyduğu hem de duymadığı hikâyeleri dolaşır: “bir o kadarını da göremiyordum belki...”³²⁷ Henüz yazılmamış, gelecekte yazılacak metinlerle de bağ kurar. Metinlerarası örgünün sonsuzluğuna eklenir.

1.4.3. Simurg, Şehir ve Alaaddin: Yapıyı Sökmek

Feridüddin Attar'ın *Mantıku't-Tayr* adlı eserinde, otuz kuş bir yolculuğa çıkar ve Simurg'u arar. Otuz kuş aslında tek bir kuştur. Otuz kuşun yüzü bir araya geldiğinde Simurg ortaya çıkar. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı, Alaaddin'in belleğini ve şehri parçalarken *Mantıku't-Tayr*'ı yeniden inşa eder.

Bin Hüzünlü Haz'da şehrin parçaları, hikâyelerin parçaları, insan yüzlerinin parçaları bir araya geldiğinde Alaaddin ortaya çıkar. *Bin Hüzünlü Haz*, Alaaddin'i söküp parçalarken Simurg'u söküp yeniden örür. Anlatıcı; Alaaddin'in yüzünü bir puzzle gibi parçalayarak anlatının içine dağıtır. Alaaddin'in hikâyelerini siler, yeniden yazar. *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatı, Alaaddin'in belleğini, serüvenlerini, şehrini örüp sökme işidir.

Anlatıcı; şehrin parçalarını toplayarak şehri tamamlamaya çalışır, Alaaddin'in belleğinin parçalarını toplayarak belleğini tamamlamaya çabalar, Alaaddin'in insanlara yansıyan parçalarını birleştirerek Alaaddin'i onarmaya çalışır. *Bin Hüzünlü Haz*'da şehir, bellek, Alaaddin sonsuz bir döngünün içinde sökülür ve yeniden örülür. Anlatıcı, şehirde/belleğinde dolaşarak Alaaddin'i/kendi kimliğini onarmaya,

³²⁷ A.e., s. 51.

bulmaya, çözmeye çabalar. Herkesin yüzünde, Alaaddin'in yüzünden bir parça görür. Anlatıda, herkes Alaaddin'e dönüşür.³²⁸ Binlerce Alaaddin olur:

Ama şimdi size, şehrin ve zamanın o noktasında avare avare gezip dolaşırken, sonunda herkesin yüzünde Alaaddin'in yüzünden bir parça görmeye başladığımı söyleyebilirim.

Müthiş bir şeydi tabi bu; artık gözlerimi kime çevirsem mutlak ona ait bir renge, bir kıpırtıya, bir şekle ya da kokuya rastlayabiliyordum. Alaaddin ne yapıp edip un ufak parçalanmıştı da kimse kendisini bulamasın ve bilemesin diye (...) bütün insanların varlığına biraz biraz dağılmıştı sanki. Belki de ben sokaklarda yana yakıla dolaşıp onu tastamam bir gövde halinde bulmaya çalışırken, o olanca parçalanmışlığıyla her köşeden bana bakıyordu. Elleri, bütün insanların ellerindeydi sözgelimi (...) Nedense buna öyle inanmıştım ki, artık o günlerde insanların ellerini bir araya getirebilirim, pekâlâ Alaaddin'in ellerini yaratabilirmişim gibi geliyordu bana.³²⁹

Anlatıcı; Alaaddin imgesini yapı sökümüne uğratar. Alaaddin'i önce yere düşmüş bir ayna gibi tuzla buz eder, sonra da bu parçaları birleştirmeye çalışır. Şehir, Alaaddin'in parçalarından oluşur. Parçalanmış şehir, Alaaddin'dir. Anlatıcının; Alaaddin'i yaratma/doğurma, tamamlama, onarma çabası; tüm bu arayış aslında anlatıcının, anlatıyı inşa etme serüvenidir. Anlatıcı; *Bin Hüzünlü Haz*'ın bütün hikâyelerini, tüm karakterlerini bir araya getirebilirse Alaaddin'i var edebilir, anlatısını tamamlayabilir.

Alaaddin noktalarla çizilmiş, belirsiz bir haritadır. Anlatıcı/yazar; anlatı boyunca bu noktaları, işaretleri, ipuçlarını birleştirerek haritayı tamamlamaya çalışır, aslında bir oyun oynar. Beckett'in *Oyun Sonu* oyunundaki figürleri Hamm ve Clov'un yaptığını yapar. Hem hikâyeyi tamamlamaya hem de oynamaya çabalar. *Bin Hüzünlü Haz*'da asıl olan öyküdür, öyküyü devam ettirebilmektir.

³²⁸ Anlatıcının daha sonra yazacağı Alaaddin'in hikâyelerinde de herkes Alaaddin'e benzer. Vezirlerin korkak bakışlarında, Alaaddin bir "bulunamadı" kelimesine dönüşüyordu. Anlatıcı aynı imgeleri yeniden yazar.

³²⁹ A.e., s. 52.

Alaaddin bir labirenttir. Her köşeden anlatıcıya bakan Alaaddin bir labirent çizer: “belki de o olanca parçalanmışlığıyla her köşeden bana bakıyordu.”³³⁰ Alaaddin; görüntüsü bir prizma gibi çoğalır, yayılır. Diğer taraftan bütün bu yolculuk, aslında anlatıcının kendi belleğinde yaptığı bir yolculuktur. Anlatıcı, Alaaddin’i ararken kendini arar:³³¹ “Bu düşüncüyü milyarlarca insanı içine alan uçsuz bucaksız bir hayale dönüştürüp zaman zaman şehrin taş döşeli sokaklarında dolaşıyorum diye kendi belleğimde dolaşıyordum[.]”³³² Bu şehir, belleğimden oluşur, diyen MOTEL ROM’daki kadına dönüşür.

1.4.4. Ebedî Döngü: Bakırcılar Sokağı

Anlatıcı; mit kahramanı gibi dağ, tepe, bayır aşar: “hatta; tozlu bozkır yollarına düşüp (...) ufukları aşıyor, varıp kel tepelerin gölgesinde (...) konaklıyor, ardından hangi ülkede olduklarını bile bilmediğim ovaları geçip (...) karlı dağlara tırmanıyor[.]”³³³ Belleğinde şehirden şehire, ülkeden ülkeye gezerek sonsuz bir döngünün içinde Alaaddin’i arar:

adını sanını bilmediğim yerlerde adını sanını bilmediğim insanlarla karşılaşip onların Alaaddin’e benzeyen yanlarıyla tanışıyor (...) trenlere biniyor, yolcularla çene çalıyormuş gibi yapıp gece geç saatlere dek aslında onların varlığında yaşayan Alaaddin’in çeşitli duruşları, çeşitli bakışları ya da çeşitli gülüşleriyle sohbet ediyor (...) sonra herhangi bir istasyonda inip (...) başka bir şehrin insanları arasına karışıyor [...] ³³⁴

³³⁰ A.e., s. 52.

³³¹ *Hüsn ü Aşk*’ta Aşk’ın Hüsn, Hüsn’ün Aşk olması gibi, Galib’in anlatısını inşa ederken İstanbul semtlerinin isimleriyle belleğinde dolaşması ve simyayı araması gibi.

³³² A.e., s. 53.

³³³ A.e., s. 53.

³³⁴ A.e., s. 53.

Anlatıcı, Alaaddin'i ararken onun hikâyelerini yeniden yazar, aynı hikâyeleri yeniden anlatır. Alaaddin'in dolaştığı yerlerde dolaşır ve Alaaddin'e dönüşür:

kimi zaman şaşılmalı bir tembellikle oturup şapşal şapşal televizyon seyrediyor, sonra işte böyle böyle o şehirdeki Alaaddin'in parçalarını da toplayıp tek tek belleğime doldurunca kalkıp limana doğru yürüyor, derken bile isteye oralarda sürüp giden boktan bir kavgaya karışıp (...) hapisaneye düşüyor, işte bu sayede demir parmaklıkların gerisinde yatan Alaaddin'in çeşit çeşit halleriyle öfkeli sessizliklerini, ranzaya uzanıp iç çekişlerini (...) alıp belleğimin bir köşesine koyma fırsatı buluyor, sonra serbest bırakıldığında ya da cesarettime cesaret katan üç beş kafadarla birlikte hapisaneden kaçıp bir şekilde dışarı çıktığında aynı serüveni yaşamaya yazgılıymışım gibi gene limana doğru yürüyor, ortalığı birbirine katan o cırtlak sesli satıcıları, sıra sıra dükkanları ve hamalları geçip hemen dev bir gemiyle denize açılıyor, ardından anlatması çok uzun sürecektir korkunç bir fırtınaya tutuluyor (...) derken ne halt edeceğimi şaşırıp tayfaların peşi sıra oraya buraya koşuşturuyor (...) güverteden aşağı atlayacakken, tıpkı Alaaddin gibi kendimi gene şehrin karanlığında, o mezbelelik yerlerde dolaşırken buluyordum.

Artık oralardan hiç kurtulamayacakmışım (...) size anlattığım o yıkıntıların (...) ve o iğreti ilişkilerin arasında sittinsene dolanıp duracakmışım gibi kötü bir his vardı içimde.³³⁵

Anlatıcı; çıkışı olmayan dev bir labirenti gezer ve yine başladığı noktaya döner. Ebedî bir döngüyü dolaşır. Şehirde, yer altında, mahzende, terasta dolaşan Alaaddin'in hikâyelerini yeniden yazar. Hapse düşen, hapisten/mahzenden kaçan Alaaddin'i, terasta tayfalarla koşturan kendisini/Alaaddin'i, şapşal şapşal tv izleyen Alaaddin'i yeniden inşa eder. Sindbad'ın serüvenlerini, Odysseus'un yolculuklarını yineler.

Anlatıcı daha sonra anlatacağı Alaaddin'in hikâyelerini dolaşır. Alaaddin'in bir bakırcı çırağına dönüşeceği hikâyeleri, kararsız adımlarla sarayın etrafında

³³⁵ A.e., s. 54-55.

gezindiği hikâyeleri, elindeki tepsiyle boynundan vurulan sırma saçlı Tatar kızının hikâyelerini dolaşır. Aynı hikâyeleri yeniden yazar. Hikâyelerin parçalarını anlatının içine dağıtır. Okuru dejavu hissiyle hikâyelerin arasında dolaştırır. Aynı hikâyelerin, sokakların, koridorların, patikaların, kör çeşmelerin arasında tekrar tekrar gezer. Sonsuz bir labirenti gezer. Henüz anlatmadığı hikâyelerin ipuçlarını verir:

Belki de bu yüzden, o semtin dışına çıkıp kararsız ve ürkek adımlarla (...) başka yerlere doğru yürüyordum kimi zaman. Göl kıyısındaki iskeleye doğru sözgelimi (...) daha yukarılara kör çeşmeye doğru... Çoğunlukla da oralara giderken ne yapıp edip mutlaka iki yanı irili ufaklı bakırcı dükkânlarıyla dolu upuzun bir sokaktan geçiyordum. İş kokulu vitrinlerde duran kalaylanmış tepsilerin, kocaman sinilerin, çeşit çeşit çanakların ve tasların ışıltılarına dalıp çıkmak, ya da onların üzerindeki işlemlerinin ayrıntıları arasında kaybolup gitmek azıcık da olsa zihnimi ve gözlerimi dinlendiriyordu çünkü. Hatta, (...) o ışıltılarla yıkanıp arınıyormuşum gibi geliyordu bana. Ya da geride bıraktığım o mezbelelik yerlere dönüp Alaaddin'i bir daha arayabilmek için tepeden tırnağa yenileniyormuşum gibi.³³⁶

Anlatıcı; anlatının içinde, hikâyelerin içinde yeniden doğar. Şehriyar gibi, Şehrazad gibi hikâyelerin arasında dolaştıkça kendini sağaltır. Yer altından masalsı çağlara geçer. Anlatının içinde şehrin tüm zamanlarını, katlarını dolaşır:

Kimi zaman da (...) kendimi çok eski bir zamanı yaşayan, henüz şehrin bugünkü görüntüsüyle kirlenmemiş, çok farklı bir sokaktaymışım gibi düşünüyordum. Hatta, kapıların karanlığında oturan yaşları altmışa, yetmişe dayanmış aksakallı bakır ustalarını gördükçe, yalnızca düşünmekle de kalmayıp büsbütün inanıyordum buna. (...) içinde bulunduğum şehrin ve zamanın ağırlığını üzerimden atmışım da o anda yüzyıllar öncesinde geziniyormuşum gibi, şimdi size kelimelerle anlatamayacağım

³³⁶ A.e., s. 56.

ölçüde rahatlıyordum. Kapı aralıklarından gördüğüm bakır ustaları da büyü bozulacakmış gibi kafalarını hiç kaldırmıyorlardı o sırada[.]³³⁷

Anlatıcı; *Binbir Gece* simyacıları gibi farklı zamanlar arasında gezinir. Zamandan zamana sıçrar, zamanlar arasındaki sınırı kaldırır, zamanlar arasında tıpkı bir “hayalet” gibi devinir:

‘The time is out of joint’, zamanın eklemleri parçalanmış, yerinden çıkmış, yuvasından çıkmış, zaman aklını kaçırmış, yerinden edilmiş ve çıldırmış, rahatsız edilmiş, hem ayarı bozulmuş hem de çılgın. Zaman zıvanadan çıkmış, zaman yerinden sürülmüş, kendi dışında artık, ayarı bozulmuş. Böyle der, Hamlet.³³⁸

Anlatıcının zamanı da “out of joint”tir. Anlatıcı; çıldırmış, ayarı bozulmuş, eklemleri parçalanmış bir zamanı yaşar. Anlatının bütün zamanlarını bir hayalet gibi kuralsız, duvarsız, sınırsız gezer. Anlatının katları arasında 21. yüzyıldan Orta Çağ’a, Orta Çağ’dan antik çağlara dolaşır. Derrida’nın değişiyile “sınırları hâlâ belirlenebilir olmayı sürdüren”, “bağısız” bir şimdi’de yaşar.

Anlatının içinde bir hayalet gibi salınan anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*’da Shakespeare’in *Hamlet* oyununu yeniden yazar. Derrida’ya göre hayalet bir bozukluk, ters giden bir şeyler olduğunda ortaya çıkar ve adaletin yerini bulmasını ister. *Bin Hüzünlü Haz*’da da anlatıcı, hayaleti imgelerken anlatıda ters giden bir şeyler olduğuna işaret eder. Neresi olduğu belirsiz, mekânsız bir şehirde gezerken *Bin Hüzünlü Haz*’ın bütün hikâyelerini tekrar eder. Anlatıdaki tekrarlar, dildeki bozukluğu, sürçmeyi açığa çıkarır. Bu bölümde anlatıcı, Hamlet’e dönüştüreceği Alaaddin’in hikâyelerini zamansız, mekânsız ve sırasız bir şekilde okurun önünde açar. Geçmiş ile şimdi arasında dolaşır, zamanla oynar.

³³⁷ A.e., s. 56.

³³⁸ Derrida, *Marx’ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*, s. 40. Derrida’nın, zaman imgesi geçmişi ve geleceği birleştirir.

Diğer taraftan anlatıcı, metropol çağının İstanbul'unu kirlenmiş bir şehir olarak hikâye ederken Oidipus mitinin Thebai kentini yeniden inşa eder. Mitte, Thebai kenti Oidipus'un işlediği cinayetle lekelenir. Alaaddin'in şehri de Alaaddin'in işlediği cinayetle kirlenir:

Sonra bu dumanların gerisinde, sanki orada değillermişçesine dikilen, çöp boyunlu, uzak uzak çıraklar. Sonra, bütün bunların yanı sıra bu dükkânlarda, bir elden diğerine çarçabuk aktarılan tasların ya da ani bir hareketle ters çevriliveren tepsilerin ısıltılarıyla birlikte görünen, ama bir türlü işitilemeyen tuhaf tuhaf birtakım cızırtılar, cızırtılarla çın çın seslerinin arasına sıkışıp kalmış mırıltılar (...) kıpırtılar oluyordu da işte o zaman ben hemen oracıktaki boşluğa başımı yaslayıp tıpkı dumanların gerisinde dikilen o çöp boyunlu çıraklar gibi, sürekli çekiçlerin ucundan kopup çın çın sesleriyle birlikte zamanın yüzüne saçılan yıldızlara bakmak istiyordum.³³⁹

Anlatıcı, çöp boyunlu çıraklarla Alaaddin'in bakırcı çırağı olduğu hikâyeleri yinelerken minyatür sanatının çöp boyunlu, sarıklı figürlerini de yeniden inşa eder. Alaaddin, minyatür bir figürdür. Anlatıcının; bu bölümde hızla, özetle, bir çırpıda geçtiği hikâyeler de; Alaaddin'in hikâyelerinin minyatürleridir.

Anlatıcı, daha sonra anlatacağı sırma saçlı Tatar kızının hikâyesinin ipuçlarını verir. Alaaddin'in çocukluğunu, çocukken baktığı yıldızları yeniden yazarak Alaaddin ile anlatıcının, ikizliğini açık eder. Tüm bu kesitlerle, anlatı ormanının içinde hikâyeleri izler, aynı labirentleri tekrar dolaşır. Cızırtılar, kıpırtılar, mırıltılarla belirsiz hikâyeler örer. Hikâyelerin sırlarını örter. Anlatının dolambaçlarına, başka sokaklarına, patikalarına girer. Anlatıcı, hikâyeleri birbirinin içinden geçirir. Çöp boyunlu çıraklarla, masalla, minyatürle; şehrin karmaşasını, otomobillerini, mağazalarını birleştirir:

³³⁹ Toptaş, **a.g.e.**, s. 56.

Ama, tam da bunu istediğim ve içimden kelime kelime geçirdiğim anda, bir de bakıyordum ki sokağın sonuna gelmişim ve önümde bambaşka bir sokak duruyor. Zamanın daha hızlı aktığı bambaşka bir sokak... Yürüyordum ister istemez (...) zamanın hızlılığı beni elimden eteğimden tutup kendi içerisinde savrulup duran insanların, otomobillerin, eşyaların, seslerin ve ışıkların karmaşasına doğru çekiyordu. Ben de boyun eğiyordum, çaresiz. Ama gene de o karmaşanın ortasında yürüyorum diye bir süre belleğimdeki bakırcılar sokağının ıssızlığında (bir bakıma kendi yarattığım zamanda) yürüyordum sanki ve her defasında önceki gördüklerimle sonrakileri, tıpkı iç içe geçmiş kartpostallar gibi birbirine karıştırıyordum. Renk renk ışıklarla aydınlatılmış cicili bicili mağaza vitrinlerinde aksakallı bakır ustalarını görüyordum sözgelimi (...) köşelerde bu dumanların gerisinde dikilen çöp boyunlu çıraqları (...) küçücük yıldızları görüyordum.³⁴⁰

Çöp boyunlu çıraqlar, taslar; ani bir hareketle ters çevrilen tepsiler, yıldızlar, kıpırtılar, el kol hareketleri... Hepsi anlatıcının daha sonra anlatacağı hikâyelerin izleridir. Anlatıcının, anlatı labirentinde sürekli tekrar eden imgeleridir. Anlatıcı, bu imgelerle henüz anlatmadığı hikâyeleri anlatır. Henüz anlatmadığı hikâyelerle bağ kurar. Anlatı, henüz yazılmamış anlamları da içerir.

Bakırcılar sokağı bir *Binbir Gece* sokağı gibi Doğulu, eski zamanlara ait bir sokaktır. İstanbul'un geçmiş yüzyıllarının bir görüntüsüdür. Modern şehrin zıddı bir büyüğü alandır. Bakırcılar sokağı; zamanda açılan bir portal, delik gibi anlatıcıyı yüzyıllar öncesine götürür.

Anlatıcı; palimpsest bir metin üretir, şehrin geçmiş yüzyıllardaki zamanlarına iner. Zamanın katlarını gezer. Ormandaki gibi şehre masalı karıştırır, ormanı yeniden yazar. Birbirinin zıddı, parçalanmış, ikiye ayrılmış bir şehir çizer. Sonsuz bir döngüyü yineler. Anlatıcının dolaştığı şehirde, sokağın sonu aynı zamanda başıdır.

³⁴⁰ A.e., s. 57.

1.4.5. Sırma Saçlı Kız: Yeniden Doğuş

Anlatıcı, bütün zamanları aynı şehirde üst üste getirir, paralel evrenler yaratır, palimpsest bir şehir inşa eder: “Derken bir gün, üst üste çakışan bu zamanları ayakta tutan görüntülerin içinde, MOTEL ROM’daki kadını gördüm.”³⁴¹ Anlatının içindeki merdiven, anlatının kat kat zamanlarını birbirine bağlar. Anlatıcı, MOTEL ROM’daki kadını süpürgesiyle uçan bir cadı gibi anlatının kıvrımları arasında dolaştırır. Kadının ördüğü labirenti takip ederken anlatının inşa sürecini de okura gösterir:

bakırcı çırağına baktı nedense ve hemen ardından da o çırağın gözleri önünde uçuşan yıldızların ışıltılarına dala çıka merdiven basamaklarını inip cadde boyunca, neredeyse yerlerde hışırdayıp duran kuruyemiş kabuklarıyla irili ufaklı kağıt parçacıklarını da havalandırarak, acele acele yürümeye başladı.³⁴²

Kadının daldığı labirentte; anlatının inşasını, sürekli yazan yazarın yazma ânını da görürüz. Anlatıcı, kadının açtığı labirenti dolaşırken okuru anlatı ormanında oyalar, lafı uzatır, anlatının sonunu geciktirir. Şehrazad’ın yaptığını yapar:

Gene de neden koştuğumu bilmiyorum tabi ve asla bilmek de istemiyorum. Sizin bilmenizde de yarar yok bence. Bilmenizde, yararsızlık da yok. Hayatta karşılaştığımız birçok şey gibi, nedeni kendinde saklı, sıradan bir hareketti benim koşmam ve asıl olan da buydu zaten ve sanki ben bu paragraf boyunca süren gevezeliğimi olanca sevimsizliğiyle, yıllar önce koşmaya başladığım dakikalarda da sürdürüşüm gibi, kadın bunu fırsat bilip artık bir hayli uzaklaşmıştı.³⁴³

³⁴¹ A.e., s. 57.

³⁴² A.e., s. 57.

³⁴³ A.e., s. 58.

Bu labirentte/anlatı ormanında anlatıcı, yazar, Alaaddin hepsi birleşir ve aynı kişi olur. Anlatıcı, kadının açtığı labirentte koşarken anlatının hızını da artırır. Kadın yavaşladığında anlatının hızını da yavaşlatır. Anlatının hızıyla oynar. Okuru; anlatı ormanında koşturur, bekletir, dolaştırır. Kadının açtığı labirent, anlatı ormanıdır. Okur da anlatıcı da bu ormanda dolaşmaktan haz duyar:

Ben de ansızın hızımı arttırdım bu yüzden; zaman zaman caddeden gelip geçen otomobillerin rüzgarıyla yarışircasına koştum, zaman zaman aradaki mesafeyi kapatıp epeyce yaklaştım, hatta kırmızı ışıktaki beklerken (...) dokunacak gibi oldum ama, onu bir türlü yakalayamadım. Resmen kaçıyordu çünkü... Hem de öyle ustaca kaçıyor, kaçışını arada bir yavaşlatmak, geride kalmak, ya da birdenbire kaybolmak gibi çeşitli aldatmacalarla süsleyerek beni öyle çok şaşırtıyor ve (...) pire gibi zıplaya zıplaya öyle çabuk geçiyordu ki, artık ben onu yakalamak için değil de sırf bu kaçışın güzelliğini yakından görebilmek için koşuyordum sanki.³⁴⁴

Kadın bir labirenttir, kaybolur, aldatır, yaklaştıkça uzaklaşır, oyun oynar, anlatıcıyı labirentin içinde dolaştırır. Anlatı, kaçıp kovalama oyununa dönüşür. Kadın, süpürgesindeki bir cadı gibi anlatıcının önünden uçup gider. Şehrazad'ın hikâyeleri de Alaaddin'in hikâyeleri de labirenttir. Şehrazad hikâye anlatırken dinleyicisini bir labirentin içinde dolaştırır. Aldatmacalarla, kesintilerle anlatıyı süsler. Dinleyicisini heyecanlandırır, bekletir, şaşırtır, dinleyicisine haz verir. Anlatının içinde dolaşan dinleyici/Şehriyar da artık sona ulaşmak için değil anlatının güzelliğinin hazzını yaşamak için Şehrazad'ı dinler. Alaaddin'in hikâyeleri de aynı döngüyü yineler. Anlatıcı; labirentin içinde dolaşırken şehrin çöplüklerini, köprü altlarını, gecekondu semtlerini dolaşır:³⁴⁵

³⁴⁴ A.e., s. 59.

³⁴⁵ Anlatıcı aynı hikâyeleri yeniden yazar. Alaaddin, meleklerin omzunda şehri bir uçtan bir uca nasıl dolaşırsa anlatıcı da cadının peşinde şehri öyle dolaşır.

kendimizi göz açıp kapayıncaya dek, ya kocaman bir alışveriş merkezinin yürüyen merdivenlerinde, ya kokteyl salonlarının fokur fokur kaynayan kalabalığında, ya da fi tarihinden kalma harap konaklarla gökdelenlerin iç içe geçtiği (...) esrarengiz yerlerde buluyorduk. (...)

Derken, kadın birdenbire kayboldu.³⁴⁶

Anlatıcı, *Binbir Gece Masalları*'nda lamba cininin omuzlarında göz açıp kapayıncaya dek ülkeden ülkeye uçan Alaaddin gibi göz açıp kapayıncaya dek şehri bir uçtan bir uca dolaşır. Yer altından yeryüzüne çıkar. Kenar mahallelerden ısıltılı mağazalara yolculuk eder. Kadın, labirentte kaybolur ve anlatıcı, labirentin/anlatının merkezine varır. Şehrin ortasındaki havuza varan anlatıcı/yazar yeniden doğar, aydınlanır, arınır. Belleğindeki bölünmüşlüğü, şehri, anlatıyı tamamlar:

Bense, kalakaldım...

Şimdi, gözlerimi elimdeki kalemin ucunda ezilen sessizliğin cızırtılarından ayırıp o ikinci vaktine çevirdiğimde, nedense oracıkta kalakalan kendimden önce şehrin ortasındaki havuzun göğe fişkırان sularını görüyorum. Yanıp sönen binlerce damla, birbirine eklenip çözülerek, berrak bir sesle, ısıltılı uçuyor. (...) Meydan aydınlanıyor. (...) Ağaçların dibinde naylon kuşlar satan, yüzleri kırış kırış ihtiyarlar (...) dilencinin çerçöp dolu saçları (...) Hatta, ben baktıkça bütün bu insanların gördükleri şeyler (...) ya da varmak üzere oldukları çeşitli yerler de aydınlanıyor da artık şehir belleğimde büsbütün tamamlanıyor.³⁴⁷

Havuz; labirentin/anlatının merkezi, kaynağı, yeniden doğuş yeridir. Anlatı bu noktada yeniden doğar, başka bir yöne doğru kıvrılır. Kirlenmiş, parçalanmış, sisli şehir; havuzdan fişkırان sularla aydınlanır, arınır, tamamlanır, yeniden doğar.

³⁴⁶ A.e., s. 59-60.

³⁴⁷ A.e., s. 60-61.

Anlatı/şehir, büyülu gerçekçi bir dünyaya bürünür. Şehirde naylon kuşlar ve öten ihtiyarlarla protestocular birbirine karışır:

Ben orada, işte havuzun birkaç adım ötesinde, hiç kımıldamadan duruyorum. Yüzüm, tıpkı o günkü gibi allak bullak... Anlaşılan, hâlâ yaşadığım şaşkınlığı üzerimden atamamışım. Aradan bunca yıl geçmesine rağmen, belki olup bitenleri de görmüyorum hâlâ. Ağaçların dibindeki naylon kuşların başına bir yığın çocuk üşüşmüş, görmüyorum sözgelimi. İhtiyarlar ağızlarını büzüp kuşlar gibi ötmeye başlamış, görmüyorum. (...) sağ taraftaki caddeye ellerinde pankart taşıyan bir yığın göstericinin doluştuğunu, polisin gelip onları kordon altına aldığını ve o sırada esnafın olacıklardan korkup dükkân kepenklerini şangur şungur kapattığını da görmüyorum hatta (...) orada öylece dikiliyorum.³⁴⁸

Anlatıcı/yazar, anlatının içinde Alaaddin'e dönüşür, bakırcı çırağına dönüşür. Havuzun başında dikilir. Hem hikâyenin içinde hem hikâyenin dışındadır. Anlatıya hem dışarıdan bakar, her şeyi görür; hem de anlatının içinde olduğu için hiçbir şeyi görmez. Derrida, içerisi ile dışarısı arasındaki ayrımları ele alır. Karşıtlıkları çarpıştırarak Vincent van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" tablosunu yapıbozuma uğratar:

Ayakkabıları bir çerçeve (*parergon*) gibi ele alırsak, ayakkabının üzerinde bulunan bağcıkların girdiği deliklerden geçtiğinde, bir kısmının gözüklüp, diğer kısmının tuval üzerinde saklı olarak durduğunu öngördüğümüzde, gözüken ve hemen ardından saklanan Freud'un 'Fort da' dediği, Türkçeye 'Ceee' diye çevirebileceğimiz görüngüye gelmiş oluruz. 'Fort da', çocuğun bir şeyin arkasına saklanıp sonra yüzünü göstererek 'Ceee' dediği eylemdir. Bu anlamda, hem görünür

³⁴⁸ A.e., s. 61.

hem de saklanır bir figürün eylemi olarak karşımıza çıkar. Hem içeridedir hem dışarıda.³⁴⁹

Van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" tablosundaki bağcıklar gibi anlatıcı/yazar da anlatının içinde hem görünür hem görünmez. Anlatı, görünmeyen yanıyla başka anlamlar taşır. Anlatıcı/yazar hem anlatının inşa ânında hem anlatı zamanında hem şimdide hem geçmişte durur. Hem kahraman hem yazar olur ve anlatı diyalojikleşir.

Anlatıda bir yandan göstericilerin ve polisin koşturmasıyla kıyamet koparken bir yandan da sırma saçlı kızın havuza dalıp çıkışıyla anlatı yeniden doğar, başka bir yola kıvrılır. *Binbir Gece Masalları*'nda sırma saçlı peri kızları ya da cinler, ecinniler havuz başlarında oturur. Havuzun suyuna dalar, başka bir şeye dönüşerek çıkar.

Binbir Gece Masalları'nda havuz hem yeniden doğuşu hem perilerin, ecinnilerin yaşadığı yeri simgeler. Anlatıcı, *Binbir Gece Masalları*'nın sırma saçlı peri kızı figürünü, yirmi birinci yüzyıla taşır ve protestocu bir kıza dönüştürür. Anlatıcı, daha sonra anlatacağı hikâyelerde ise bu figürü; sırma saçlı Tatar kızına ve başındaki sırma başlığıyla Alaaddin'e/kardeşinden kaçan şehzadeye dönüştürür. Sırma saçlı kız, *Binbir Gece Masalları*'nın peri kızları gibi, anlatının içinde şekilden şekile girer:

Derken, kalabalıktan kopan sırma saçlı bir kız, her nasılsa akıl edip can havliyle meydanın genişliğine atıyor kendini. Alev alev yanan kırmızı bir yüz, harıl harıl soluyan yarı açık bir ağız ve ne yapacağını şaşırmış korkulu bir telaş halinde, palas pandiras bana doğru koşuyor yani... Hayır, okumakta olduğunuz bu kelimelerin ardındaki yalnızlığın içinde oturan bana doğru değil; o gün orada, meydandaki havuzun yanı başında duran ve başını çevirip ansızın kızın koştuğunu gören bana doğru... Galiba bu durumda ben, artık kızı oradaki ben de fark ettiğine göre, yıllar

³⁴⁹ Akay, a.g.e., s. 19.

öncesine gidip kıza o zamanki gözlerimle baksam ve onun için ‘koşuyor’ yerine ‘koştı’ desem daha iyi olacak.

Evet, sırma saçlarını savurta savurta koştı, hızla havuzdan fişkırان suların aydınlığına girip çıktı, önümden soluk soluğa geçti ve meydanın öteki ucunda, ansızın patlayan silah sesleriyle birlikte gözden kayboldu.³⁵⁰

MOTEL ROM’daki kadın gibi, Alaaddin gibi sırma saçlı kız da anlatıda/labirentte gözden kaybolur. Alev alev yanan kırmızı bir yüz, harıl harıl soluyan yarı açık bir ağız ve ne yapacağını şaşırmış korkulu bir telaş halinde, palas pandıras koşan sırma saçlı kız, anlatıcının daha sonra anlatacağı hikâyelerdeki hazzı, telaşı, korkuyu ele verir.

Palas pandıras koşan sırma saçlı kız, anlatıda başka hikâyelerin içinde tekrar tekrar karşımıza çıkar. Palas pandıras koşan Alaaddin’e, palas pandıras koşan anlatıcıya dönüşür. Alaaddin, anlatıcı, sırma saçlı kız; anlatı boyunca ikizleşir, birbirinin yerine geçer. Sırma saçlı kız da Alaaddin gibi anlatının içinde kaybolur, ölür, dirilir ve yeniden doğar. Havuzdan fişkırان suların içine dalıp çıkan kız imgesiyle anlatıcı, bir *Binbir Gece* masalı inşa eder. Diğer yandan bu imgeyle, masalların dünyası ile yirmi birinci yüzyılın cop, biber gazı ve kargaşa görüntülerini birleştirir. Postmodern bir anlatı örer.

Anlatıcı, tüm şehrin içinde Alaaddin’i arar, bulamaz. Şehrin tüm zamanlarını dolaşır. Alaaddin’i şehrin dışında, Alaaddin’in kaybolduğu bir hikâyede aramaya karar verir.³⁵¹ Alaaddin’i; *Bin Hüzünlü Haz*’ın içinde, *Binbir Gece Masalları*’nın içinde arar. Alaaddin hem masalın hem postmodern anlatının içinde kaybolur:

Sonra ben orada, nedense ilk kez, artık Alaaddin’i şehirde bulamayacağımı düşündüm. Aklıma nereden estiyse, belki de bir ânın içindedir o, dedim kendi kendime. Hatta, nice dir bana, dünyaya ve kendisine ulaşabilmek için, o ânı sarıp

³⁵⁰ Toptaş, **a.g.e.**, s. 62.

³⁵¹ Masalda Alaaddin’in karısının içinde bulunduğu saray bir gecede kaybolur, bir cinin sırtında başka bir ülkeye taşınır. Bunun üzerine Alaaddin de kaybolur.

sarmalayan çeşitli zamanların, o zamanları tıklım tıklım dolduran eşyaların (...) geçmişlerin ve geçmişlerin içinde zonklayan geleceklerin altında, tıpkı bir böcek gibi debelenip duruyordur, dedim. (...) Sonra da belki Alaaddin'i, Alaaddin'in kaybolduğu bir hikâyede aramalıyım diyecektim ki, birden kaleyi gördüm ve aklımdan geçen şeyi bulmuş gibi, hızlı hızlı yürümeye başladım.³⁵²

Anlatıcı; hikâyeye doğru hızlı hızlı yürür, hikâyeyi takip eder. Anlatıcı, Alaaddin'in hikâyesini geçmiş zamanların içine gizler sonra da onu arar. Anlattığı hikâyeler boyunca Alaaddin'in hikâyesinin etrafında dolaşır. Bakırcılar sokağını, limanı, gemicileri, hapishaneyi gezerken Alaaddin'in hikâyeleri etrafında gezinir, hep aynı labirenti dolaşır.

1.5. Şehir: Bozkır

1.5.1. Tavşan Deliği: Merak

Anlatıcı, şehirden çıkar. Şehrin gürültüsü, taş döşeli sokakları geride kalır. Asip Dağı'na ve Asip Dağı'nın tepesindeki kaleye ulaşmaya çalışır. Kale bir labirenttir, yaklaştıkça uzaklaşır, sesin, sisin ve dumanın içinde bir görünüp bir kaybolur. Anlatının belirsizliğini imgeler:

allı yeşilli çingene haykırılarıyla bu haykırıslara karışan baca dumanlarının içinde kayboluyor, sonra ben yürüdükçe oradan oraya gezinen soluk renkli kıpırtıların arkasından tekrar yükselip olanca heybetiyle tekrar görünüyor ve her görünüşünde de bir öncekinden daha uzak, daha derin ve daha gizemli bir hal alıyordu.³⁵³

³⁵² A.e., s. 62-63.

³⁵³ A.e., s. 65.

Kale, geçmişi ve şimdiyi içinde barındıran varla yok arası bir yapı, bir hayalet, bir yanılsamadır:

Yüzyıllar öncesinden bugüne, taş ve yükselti suretinde yansıyan uzun boylu bir seraptı sanki... ya da bayırı çıkarken gerisin geri yuvarlanan yarı canlı bir böcek sürüsüne benzeyen (...) hiç erişilemeyecekmiş gibi gözükten uzaklığıyla, benim gerçekliğimde yer edinmeye çalışan tuhaf bir yanılsamaydı.

derken, büsbütün kayboldu.³⁵⁴

Kale de anlatının içinde; MOTEL ROM'daki kadın gibi, Alaaddin gibi, sırma saçlı kız gibi kaybolur. *Bin Hüzünlü Haz* bir kara deliğe dönüşür. Anlatıcı, tepeye çıkmaya çalıştıkça gerisin geri düşen ve asla tepeye varamayan böcek sürüsü imgesiyle, Sisifos mitini yeniden inşa eder. Sisifos mitte, tanrılar tarafından bir kayayı, dağın tepesine çıkarmakla cezalandırılır. Mit kahramanı, tepeye her ulaştığında taş aşağı yuvarlanır. Sisifos, aşağı inip taşı yeniden çıkarmaya çalışır ve sonsuza dek aynı döngüyü yineler:

Tanrılar Sisifos'u bir kayayı durmamacasına bir dağın tepesine kadar yuvarlayıp çıkarmaya mahkûm etmişlerdi; Sisifos kayayı tepeye kadar getirecek, kaya tepeye gelince kendi ağırlığıyla yeniden aşağı düşecekti hep. Yararsız ve umutsuz çabadan daha korkunç bir ceza olmadığını düşünmüşlerdi, o kadar haksız da sayılmazlardı.³⁵⁵

Sisifos, sonu olmayan bir labirentin içinde trajik bir şekilde dolanıp durur. Anlatının içinde dolaşan Alaaddin de Alaaddin'i arayan anlatıcı da Sisifos mitini tekrar eder. Bitimsiz bir döngüyü yineler. Anlatıcı, bu sonsuz labirentin içinde dolanıp dururken bakımsız bir türbenin önünden geçer, durur, merakla yapıya bakar.

³⁵⁴ A.e., s. 65.

³⁵⁵ Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Can Yayınları, 2013, s. 123.

Binbir Gece Masalları'nda Hamal Sindbad, ayartıcı seslerin geldiği bir eve merakla bakar ve bambaşka bir dünyaya adım atar. Merak, *Binbir Gece* kahramanlarını acayip âlemlere sokar. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı, merakla türbeye bakar ve zamanın deliklerinden geçerek bambaşka bir dünyaya adım atar.³⁵⁶

bazı insanlar işte böyle kendilerinde merak uyandıracak tarihi bir şeyle karşılaştıklarında biraz da o şeyin görüntüsünde biriken zamanın deliklerine bakarlar, biraz da o şeyin karanlıkta kalan ilk anına doğru zihinsel bir yolculuğa çıkarlar[.]³⁵⁷

Bin Hüzünlü Haz'da da anlatıcı, türbenin görüntüsünde biriken zamanın deliklerinden geçerek geçmişin derinliklerine gider. Türbe; geçmiş, şimdi ve geleceği birleştiren, zamanın içinde portallar açan bir yapıya dönüşür. Mağaranın ağzı, tavşan deliği, balinanın karnı gibi bir geçiş labirenti olur. Anlatıcı, labirentin içindeki yarıklardan geçerek zamanın içinde yolculuk eder. Türbe; demir kapısı, merdiven basamakları, taş duvarlarıyla ve bahçesinde oraya buraya saçılmış gazete kâğıdı, pet şişe, bira kutusu gibi çöpleriyle hem geçmiş zamanı hem modern zamanı yansıtır. Anlatıda, türbe ve etrafındaki her şey bulanıklaşır, belirsizleşir.

Anlatıcı, hiçbir izin olmadığı göz kamaştırıcı bir sonsuzluğa düşer. Kaybolur ve bu kayboluştan haz duyar: “kayboluyor, kayboluyorken neredeyse şiddetli sarsıntılarla dolu bir orgazm ânının keyfini yaşayıp ta iliklerime kadar ürperiyor ve artık bundan böyle, yalnızca beni ben kılan bu sonsuzluğa ait olabileceğimi düşünüyordum.”³⁵⁸

Anlatıcı, kendisi olabildiği bir boşlukta kalmanın zevkini yaşar. Bu boşlukta zamanlar arasında yolculuk eder. *Binbir Gece Masalları*'nın simyacıları zamanlar arasında yolculuk yapar, anlatıcı da zamanlar arasında dolaşır. Asip Dağı'nın

³⁵⁶ *Binbir Gece Masalları*'nın kahramanları merakla bir yer altı kapağını açarak farklı dünyalara girer. Alice, Harikalar Diyarı'na tavşan deliğinden geçerek adım atar.

³⁵⁷ Toptaş, **a.g.e.**, s. 66.

³⁵⁸ **A.e.**, s. 68.

eteklerindeki bakımsız türbenin deliklerinden geçerek türbenin inşa edildiği âna gider. Anlatıcı, geçmiş ile şimdiyi birleştirerek zamanda yolculuk eder: “birkaç saniye gibi kısacık bir sürede alacakaranlık bir zamanın derinliklerine doğru belki yüzlerce yıl durup dinlenmeden yürü[r.]”³⁵⁹

Kısacık bir sürede yapılan yolculuk, Alaaddin’in yolculuklarını da yineler. *Binbir Gece Masalları*’nda Alaaddin göz açıp kapayıncaya kadar ülkeden ülkeye yolculuk yapar. Ancak anlatıcı, masalın hazine dolu dünyalarının tersine bir uçtan bir uca yakılıp yıkılmış ülkeler, nice viran şehirler geçer; zaman çöplüklerinde dolaşır. Anlatıcı; masalı yapı sökme uğratır, bir çöplüğe dönüştürür: “yürürken henüz tarihleri kaleme alınmamış birçok vadi, şehir, dağ ve nehir ölümleriyle birlikte birçok da uğultu, ışık ve görüntü iskeletleriyle dolup taşan yüzleri katmer katmer küf bağlamış zaman çöplüklerinin arasından”³⁶⁰ geçer ve türbenin inşa edildiği ilk âna varır. Anlatıcı, zamanın içinde mitik bir yolculuk yaparak türbenin başlangıç noktasına varır.

Anlatıcının, deliklerinden geçerek zamanın kıvrımları arasında dolaştığı türbe; bir portal, bir tavşan deliği, labirentte açılan bir yarıktır ve onu bambaşka bir dünyaya götürür: türbenin yapılış zamanına.

1.5.2. Anlatı Serüveni: Oyun ve Orman

Anlatıcı *Bin Hüzünlü Haz*’da anlatının inşa sürecini okura gösterir, anlatının inşa sürecini bir serüven gibi okura anlatır ve okuru da bu maceraya davet eder. *Bin Hüzünlü Haz*’da anlatının inşa süreci, kahramanın mitik yolculuğunu yineler. Anlatıcı, zamanı günlerdir yüzüne bakılan boş bir sayfaya dönüştürür. Zamanı, ölüm fısıltılarıyla dolu dipsiz bir uçuruma çevirir ve zaman onu kendine çeker. Anlatıcı; bu mitik yolculukta tapınakları, salgın hastalıkların pençesindeki kayıp şehirleri, korsan haykırılarıyla genişleyen denizleri, ıssız dağları, çölleri ve nehirleri geçer.

³⁵⁹ A.e., s. 68.

³⁶⁰ A.e., s. 66.

Anlatıcının mitik yolculuğu; o güne dek okuduğu ya da henüz okumadığı, görmediği, sadece duyduğu kitapların arasına -dev bir kütüphaneye- çıkar. Anlatıcı, bir metinler labirentinde kaybolur. Yakılmış, yırtılmış kitapların arasında gezinir. Metinler arası ağlardan, kavşaklardan, yollardan oluşan dev bir kütüphaneyi dolaşır. Görmediği, okumadığı kitapları da; henüz yazılmamış kitapları da anlatısına ekler. Borges'in düşünüy -bütün kitapların birbirine bağlandığı kütüphane- yeniden inşa eder:

ıssız dağları, çölleri ve nehirleri bir bir anımsarken, farkına bile varmadan o güne dek okuduğum kitapları yazan kişilerin okuduğu kitapların içinde geziniyordum. Çoktan eskiyip yok olmasına (...) yırtılmasına, yakılmasına ya da bir şekilde çarçur edilmesine rağmen, hâlâ çeşitli kitap sayfalarının arasından benim kulağıma fısıltılarını ulaştırabilen aksakallı, kırışık yüzlü kitapların içinde...

Sonra, kimbilir artık ben kapağını bile görmediğim kaç bin kitabın içinde aynı anda, hangi duygularla gezinirken, zaman birdenbire kuşlara dönüştü.³⁶¹

Anlatıda kelimeler, harfler ve zaman kuşlara dönüşür. Anlatıcı, kuşlara dönüştürdüğü harfleriyle gizli bir dil örer. Şehrin görüntülerini yazıya, hikâyeye çevirir. Diğer yandan anlatı bu noktada yinelenir. Anlatıcı, türbenin deliklerinden geçerek vardığı noktaya, ormanın içinden bozkıra yolculuk ederken de varır.³⁶² Anlatıcı; şehirde, bozkırda, ormanda hep aynı labirentin içinde dolaşır, aynı koridorlardan geçer, aynı hikâyeleri yeniden yazar:

arkamda bir uçtan bir uca yakılıp yıkılmış ülkeler, kendi karanlığında kayıp köyler ve ıssızlığına baykuş tünemiş nice viran şehirler bıraktığımı; sonra sert çehreli taşlara

³⁶¹ A.e., s. 69.

³⁶² Anlatıcı, aynı hikâyeyi yedinci bölümde yeniden yazar: "arkamda bir uçtan bir uca yakılıp yıkılmış ülkeler, kendi karanlığında kayıp köyler ve ıssızlığına baykuş tünemiş nice viran şehirler bıraktığımı da sonunda hayal ede ede, sert çehreli taşlara şekil veren gök mavisi çekiç sesleriyle cınlayan uçsuz bucaksız bir bozkırın ortasına varıp soluk soluğa durdum ve orada birdenbire beni şaşırtan mahşerî bir kalabalık gördüm, diyebilirim." A.e., s. 95.

şekil veren gök mavisi çekiç sesleriyle çınlayan uçsuz bucaksız bir bozkırın ortasına varıp soluk soluğa durduğumu ve orada birdenbire beni şaşırtan mahşerî bir kalabalık gördüğümü de söyleyebilirim.³⁶³

Şehirden ya da ormandan çıkan anlatıcı, uçsuz bucaksız bozkıra varır. Anlatıcının daha sonra anlatacağı Alaaddin'in hikâyelerinde de mahzenden kaçan Alaaddin, Asip Dağı'nın ötesindeki dağları aşarak, bozkırın derinliğinde vara vara bir düzlüğe varır. Anlatıcı/yazar; aynı düzlüğe, bozkıra kahramanını tekrar tekrar getirir. Bozkırı yeniden inşa eder.

Bozkırdaki bu düzlük, hikâyenin doğduğu yerdir: Alaaddin'in hem doğduğu hem öldüğü hem tuzağa düştüğü hem kurtulduğu yerdir. Bozkırdaki mahşer yeri; labirentin merkezi, göbeği, yeniden doğuş yeridir. Hikâye bu sıfır noktasında yeniden doğar, ileri geri sarar. Anlatıcı/yazar, anlatıyla oynar ve anlatıya dâhil olur:

Sonra, bakarsınız, yeni yeni kendi soluğuna kavuşan anlatının hızı anlatacaklarımın önüne geçti diye, kafanızda oluşan sorularla birlikte sizi mahşerî kalabalığın yanı başında bırakıp ansızın geriye döner ve bu yolculuk boyunca olup bitenleri yeniden anlatmaya başlarım. Hiç kuşkusuz, duruşlarında kalp atışlarımızın ritmini taşıyan, kelime dediğimiz şu zavallı işaretlerin arasına zamanı hapsedip iyice yavaşlatmak için yaparım bunu. Bir de oldum olası ayrıntılarda gizlenen ve asla birbirinden ayrılmayan hayatı, Tanrı'yı ve hikâyeyi bulmak için belki; onlarla ancak ayrıntıların kesinliğiyle elde edilebilen uzak bir belirsizlikte çeşit çeşit, başdöndürücü oyunlar oynamak ve bu oyunlarla çocuklaşp zaman zaman saflığı yakalamak için...³⁶⁴

Anlatıcı; anlatının içinde oyalanır, anlatıyı askıya alır, anlatının hazzını artırır. Geldiği yolu geri döner; okuru bekletir, anlatı ormanında oyalar. *Bin Hüzünlü Haz*'da, "hikâye anlatma serüveni" hikâyenin kendisidir. Yazar nasıl hikâye

³⁶³ A.e., s. 66.

³⁶⁴ A.e., s. 66-67.

anlatıyor? Şehrazad nasıl anlatıyor? Okurla nasıl bir oyun oynuyor? Hangi labirentlere giriyor? Kaç labirent inşa ediyor?

Anlatıcı; anlatının içinde baş döndürücü oyunlar oynayıp zevk almak, çocukluğuna dönüp yeniden doğmak, hikâyeyi aramak ve bulmak ister. Kelimelerin arasına zamanı hapsedip yavaşlatma arzusu duyar. Şehrazad gibi anlatının sonunu geciktirir, anlatıyı erteler, anlatının içinde ileri geri gider. Tüm bunları, anlatının hazzını daha da artırmak için yapar.

Binbir Gece'de Şehrazad, Şehriyar'ı bekletir, meraklandırır. Şehriyar'ı uçsuz bucaksız bir anlatı yolculuğuna çıkarır. Şehrazad hikâye anlattıkça can kazanır, yeniden doğar. *Binbir Gece Masalları*, Şehrazad'la Şehriyar'ın bin bir gece oynadığı bir oyundur. Bu oyun, dinleyicisine bilgelik kazandırır. Şehrazad; hikâyelerinde Allah'ın birliğini, Kur'an-ı Kerim'in hikmetlerini, dünyanın geçiciliğini, açgözlülüğün ve hırsın zararlarını da anlatır. Suç ve cezayı, kıyamet ve mahşer gününü, iyilik ve kötülüğü de hikâye eder.

Anlatıcı ise suç ve cezayı, iyilik ve kötülüğü, günah ve sevabı; merkezi olmayan bir zeminde yeniden üretir. Karşıtlıkları birbirinin içinde eritir. Yazıyı, kelimeleri değiştirir; yeni bir dil üretir. Kuşları; anlatının göstergelerine, işaretlerine, kelimelerine dönüştürür ve bu işaretlerle okura, labirentin içinde gideceği yolu gösterir.

Anlatıcı, *Mantıku't-Tayr*'ı yeniden yazar. *Mantıku't-Tayr*'ın kuşlarını, renksiz kuşlara dönüştürür. Kuşlara bir sır katar: “Öyle ki, bu kuşların uçuşlarını, uçuşlarını süsleyen kanat hareketlerini, gagalarını ve arkalarından süzülüp giden kuyruklarını doğru dürüst görebilmek için, öncelikle onların orada olduklarına inanmam gerekiyordu.”³⁶⁵ Huizinga'ya göre kuşların uçuşları, kanat hareketleri, süzülüşleri bir gösteriye, dansa, koreografiye benzer; kuşların hareketleri birer oyundur:

Oyunun hatta grup halindeki oyunun bütün temel faktörleri hayvanlar âleminde mevcuttur: mücadele, temsil, tahrik, gösteriş, taklit, kısıtlayıcı kural. Dem çeken

³⁶⁵ A.e., s. 70.

kuşlar danslar eder, kargalar uçma yarışları düzenler, koru kuşları ve diğerleri yuvalarını süsler, güzel öten kuşlar melodi üretirken oyun oynarlar.³⁶⁶

Anlatıcı, anlatıyla oyun oynar, kuşların var olduğuna inanır. Böylece, renksiz kuşlar; rengârenk, büyülü masal kuşlarına dönüşür. Kuşlar gizli yüzünü açık eder ve sır/masal ortaya çıkar:

sonsuzluğa savrulmuş uzak bir masalın hecelerine benzemişlerdi. Seslerinde paha biçilmez Acem halılarının rengarenk motiflerle süslü yumuşaklığı vardı sanki, kanat hışırtılarının arasında herhangi bir sarayın çinili fiskiyelerinden yüzyıllar önce dökülmüş olan suların ahenkli şırıltıları, tüylerinde de sırmalı kumaşlara dikilmiş dizi dizi incilerin, yakutların, firuzelerin, gümüşlerin ve yeşimden yapılmış kupalarla zümrüt kabzalı hançerlerin sürekli yanıp sönen ışıltıları vardı.³⁶⁷

Anlatıcı; kuşların geçişini bir masala, büyülü bir dünyaya dönüştürür. Gabriel García Márquez'in büyülü gerçekçi dünyalarını yineler. Acem halıları, çinili fiskiyeleleri, sırmalı kumaşları, incileri, yakutlarıyla *Binbir Gece Masalları*'na dönüşen metin, haz verir.

1.5.3. Anlatının İnşası: *Poetika*, *Oidipus* ve *Oyun Sonu*

Anlatıda, zaman; “zaman zaman içinde” tekerlemesinin olasılıklarına, tekrarlarına dönüşür:

³⁶⁶ Huizinga, **a.g.e.**, s. 76.

³⁶⁷ Toptaş, **a.g.e.**, s. 70.

Bir bakıma zaman zaman üstünde oldu böylece. Zaman zaman altında oldu. Zaman zaman yanında. Zaman zaman önünde. Zaman zaman sonunda. Zaman zaman peşinde. Zaman zaman içinde...³⁶⁸

Zaman, kılıktan kılığa girer; kasvetli bir dağ, deli bir yağmur, bembeyaz bir kar ve uçsuz bucaksız bir orman olur. Zaman, bambaşka bir labirente dönüşür: orman. Zaman, uçsuz bucaksız bir orman kılığına girip anlatıcılığı gizli bir dille derinliklerine çağırır. Homeros'un destanlarında, büyülü sesler ve şarkılarla denizcileri denizin derinliklerine doğru çeken sfenksler denizcileri aldatır, tuzağa düşürür. Orman da Homeros'un sfenksleri gibi gizli bir dille derinliklerine doğru çağırdığı anlatıcısını, dinleyicisini aldatır, tuzağa düşürür, büyüler.

Orman, anlatıcılığı derinliklerine çekerken bir görünüp bir kaybolur, anlatıcılığı kışkırtır: “bir yandan da bu dil yetersizmiş gibi, bendeki bazı duyguları kışkırtan bilinmezliklere doğru şöyle hafifçe, dal dal eğilip kalkıyordu sanki”³⁶⁹ Bir görünüp bin kaybolan orman/metin dinleyiciyle/okurla oyun oynar. Hafifçe dal dal açılıp görünür, sonra yeniden kapanır. Hafifçe açılıp sonra kapanan, bir görünüp bir kaybolan, yarı iliklenmiş metin; okura haz verir, okuru kışkırtır, meraklandırır. Arzuları ortaya çıkarır, bilme tutkusunu dırter. Barthes metnin kıyafetinin esnediği yerin okura en yoğun hazzı veren yer olduğunu söyler:

Bedenin en erotik yeri, *kıyafetinin esnediği yer* değil midir? Sapkınlıkta (yani metne dayalı hazzın hüküm sürdüğü diyarlarda) “erojen bölgeler” yoktur (...) erotik olan noktalar aralıklardır: iki parça arasında (pantolonla kazak arasında), iki uç arasında (yarı açık iliklenmiş bir gömleğin düğmeleri arasında, eldivenle kolun arasında) ısıldayan deridir erotik olan; baştan çıkaran şey bu ısıldamadır, ya da daha fazlası: bir belirip bir kaybolma oyunu.³⁷⁰

³⁶⁸ A.e., s. 71.

³⁶⁹ A.e., s. 71.

³⁷⁰ Barthes, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı*, s. 101.

Anlatıcı da bilme tutkusuyla ormanın içinde bir sağa, bir sola gezinir. “Acaba neler olacak” diye bekler. Anlatıyı, metni merak eder. Okur da onu takip eder, anlatının doruk noktalarına ulaşır. Anlatının sonunu öğrenmek, görmek ister. Barthes, bu hazzı “Oidipus hazzı” der. Oidipus hazzı; ortaya serme, bilme, başını ve sonunu öğrenme hazzıdır.³⁷¹

Mitte, Oidipus kaderini bilmek ister. Kehanetlerin peşinden giderek kendi sonunu görmeyi arzular. Köklerini, kim olduğunu, ana ve babasını çözmek ister. Okur da anlatıcı da metnin/ormanın içinde aynı arzuyla ilerler. Metni çözmek, kim olduğunu bilmek, hikâyenin başını ve sonunu görmek ister. Aristoteles *Metafizik* adlı eserinde şöyle der:

Bütün insanlar doğal olarak bilmek isterler. Duyumların verdiği zevk, bunun bir kanıtıdır. Çünkü onlar, özellikle de diğerlerinden fazla olarak görsel duyumlar, faydaları dışında bizzat kendileri bakımından bize zevk verirler.³⁷²

Bin Hüzünlü Haz’da hikâye de metin de; orman gibi kışkırtıcıdır, bir görünüp bin kaybolur, okuru derinliklerine doğru çeker. Cazibeli, büyü, merak uyandırıcı, bilinmezlikle doludur. Orman böyle dal dal eğilip kalktıkça yapraklar hışırdar, birtakım kıpırtılar belirir. *Bin Hüzünlü Haz*’ın tüm labirentlerinde -teras, şehir, yer altı- bu kıpırtılar gezinir. Anlatıcı; her bölümde yinelediği bu kıpırtılarla anlatının belirsizliğini, hareketsizliğini ve sırlarını satır satır dokur. Tıpkı *Binbir Gece* gibi *Bin Hüzünlü Haz*’da da anlatı/orman haz verir:

sığındıkça geniş bir kucaklayışın içinde kayboluyor, kayboluyorken neredeyse şiddetli sarsıntılarla dolu bir orgazm ânının keyfini yaşayıp ta iliklerime kadar

³⁷¹ A.e., s. 102.

³⁷² Aristoteles, *Metafizik*, Çev. Ahmet Arslan, Yazko Felsefe Yazıları, S. 2, 1982, s.149.

ürperiyor ve artık bundan böyle, yalnızca beni ben kılan bu sonsuzluğa ait olabileceğimi düşünüyordum.³⁷³

Anlatının açılması, kapanması, hazzı hepsi anlatıcının anlatı serüvenidir. Anlatıcı; anlatıyı gizler, açık eder, askıya alır, okuru bekletir, geçmişte/gelecekte oyalanır. Ormanın bilinmezliği, bilinmeyenin kışkırtıcılığı ve merak; bilme tutkusunu açığa çıkarır. Anlatıcı “Acaba neler olacak!” diye beklemeğe başlar. Okur da mahşerî kalabalığın yanında merakla hikâyeyi bekler:

Şimdi siz, gerilerde bıraktığım bozkıra doğru akan bu sözlerimin varıp dayanacağı gelecekte (bir bakıma, gelecekteki geçmişte) kalan o mahşerî kalabalığın yanı başında nasıl merakla bekliyorsanız, ben de bu ne idüğü belirsiz kıpırtıların karşısında , acaba neler olacak diye tıpkı öyle bekliyordum işte.³⁷⁴

Anlatıcı; korkunç bir sabırsızlıkla ormanın kıyısında bir sağa, bir sola gezinir: “O sırada bilme tutkusuna zincirlenmiş insan suretinde bir köpektim sanki.”³⁷⁵ Anlatıcı, Oidipus’un arzusunu tekrar eder. Bilme tutkusu ve merak insanoğlunun ilk hikâyesinden beri anlatıların içinde var olur.

Yaratılış mitinde Âdem, elmayı; elmanın bilinmezliğinin cazibesine kapıldığı için -elmayı merak ettiği için- yer. Ormanın kışkırtıcılığına kapılan okur da dinleyici de aynı serüveni yaşar. Bilme tutkusunun etrafında dolaşır. Anlatıcı/Alaaddin, cinayetlerin etrafında aynı merakla dolaşır. İhtiyarlar şehrin yüzüne sarkıttıkları sepetleri, aynı merakla bekler. Anlatıcı, Alaaddin’i aynı merakla arar. Anlatıcının gözleri, bilme tutkusuyla körleşir. Mitte Oidipus’un gözleri, bilme tutkusuyla kör olur.

³⁷³ Toptaş, **a.g.e.**, s. 68.

³⁷⁴ **A.e.**, s. 72.

³⁷⁵ **A.e.**, s. 72.

Umberto Eco, bazen anlatıcının, öykünün devamıyla ilgili öngörülerimizde bizi özgür bırakmayı istediğini söyler. Edgar Allan Poe’nun *Arthur Gordon Pym* öyküsünü örnek verir. Poe, anlatıcının sesi durduğunda ömrümüzün kalanını, kendimize öykünün devamında ne olduğunu sorarak geçirmemizi ister. Öyküde hiçbir zaman açıklanmayacak olan şeyleri bilme tutkumuzun, tüm bedenimizi sarmasını arzu eder.³⁷⁶

Bu nedenle Poe, anlatı sona erdikten sonra okura bir not bırakır: “Korkum odur ki, [Mr. Pym’in] öyküsünü sonuçlandıracak birkaç bölüm (...) onun sonunu getiren olayda bir daha ele geçirilmesi olanaksız bir biçimde kaybolmuştur.”³⁷⁷ Mr. Pym’in ortadan yok olmasının gizemi, okurun ellerinde kalakalır: Eco “O ormandan artık hiç çıkamayacağız demektir bu”³⁷⁸ der.

Bin Hüzünlü Haz’ın anlatıcısı da okuru da “Acaba neler olacak!” diye, bilme tutkusuna esir olmuş bir şekilde anlatı ormanında kalır ve kaybolduğu ormandan çıkamaz. Nereye giderse gitsin, o ormanın içindedir artık. Alaaddin’in ortadan kaybolmasının gizemi, okurun elinde kalakalır. Anlatı, Poe’nun *Arthur Gordon Pym* öyküsünün gizemini yineler.

Anlatının içinde “Neler olacak böyle, neler olacak!” repliğini tekrar tekrar görürüz. Anlatıcı, bu repliğe okuru tekrar tekrar geri döndürerek Aristoteles’in *Poetika*’sını, öykü yazmanın aritmetiğini tekrar eder. Aristoteles *Poetika*’da öykünün merak uyandırması gerektiğini söyler: “Tragedyalarda ‘şaşırtıcı’yı yaratmak gerekir[.]”³⁷⁹ Anlatıcı da okura anlatıyı inşa etme serüvenini gösterirken; okuru, Alaaddin’in hikâyelerinde bir cinayetin etrafında dolaştırırken *Poetika*’nın izini takip eder. Okurun merak duygusunu dürter, kışkırtır.

Diğer yandan anlatının içinde “Neler olacak böyle, neler olacak!” diye merakla dolaşan anlatıcı, okur, Alaaddin; Beckett’in *Oyun Sonu* oyununu yineler. Beckett’in *Oyun Sonu*’nda Hamm ve Clov hem bir oyun yazmakta hem de bu oyunu

³⁷⁶ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 2013, s. 18.

³⁷⁷ A.e., s. 18-19.

³⁷⁸ A.e., s. 19.

³⁷⁹ Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*, s. 74.

oynamaktadır. Hamm ve Clov; oyun boyunca oyunun öyküsünü ilerletmeye çalışır, oyuna katalizör görevi katacak unsurlar yerleştirmeye çabalar. Clov, dışarıya; Nuh tufanını tekrar eden, her şeyin yok olduğu bir dünyaya, pencereden dürbünle baktığında sisin içinde, uzakta bir çocuk görür. Yaşama dair, öykünün ilerleyeceğine dair bir iz, işaret yaratmaya çalışır.

Hamm “Neler olup bitiyor, hepsi bu kadar mı?”³⁸⁰, “Neler, olduğunu biliyor musun?”³⁸¹, “Neler olmuş?”³⁸² repliklerini oyun boyunca tekrarlar. Okurun merak duygusunu kışkırtır. Görünmeyen, anlatının altında gizli olan bir başka hikâyeyi vadeder. Oyuna aksiyon, dramatik eylem katmaya çalışır; oysa hiçbir şey olmaz. Hamm ve Clov hareket etmez, kıpırtısız kalır.

Almancada *die handlung* sözcüğü hem eylem hem de olay anlamına gelir. İngilizcedeki *action* sözcüğü de dramatik eylem ve dramatik olay kavramlarını karşılar. *Oyun Sonu* oyununda Hamm ve Clov belirli bir durumdan diğerine geçme isteği göstermediğinde, eyleme geçmediğinde seyirci “ne oluyor” sorusunu sorar.³⁸³ Hamm ve Clov, hareket etmeyerek, neler olacak diye sorarak seyircide bir şeyler oluyormuş duygusu uyandırır. *Bin Hüzünlü Haz*’da da anlatıcının yaptığı budur. Hareket etmeyen, eyleme geçmeyen, kıpırtılar arasında dolaşan Alaaddin/anlatıcı okurda bir şeyler olacak beklentisi yaratır ama aslında anlatıda hiçbir şey olmaz, her şey bir yinelemeden ibarettir. Söz gelimi, kesinliği olmayan hikâyeler anlatı boyunca tekrar eder. Anlatıcı, okuru anlama karar veremeyeceği bir noktada bırakır.

1.5.4. Orman: Penelope’nin Örgüsü

Ormanda, anlatıcıyla birlikte kıpırtılar da gezinir. Kıpırtılar; çoğu yeri börtü böcek ısırıklarıyla dolu, soluk renkli, devasa birer haritaya dönüştürür. Bu harita, yok olan dünyanın izlerini, belirsizliğini ve kaosunu yansıtır. Haritalardan; birileri boğazlanıyormuş, birileri açlıktan ölüyormuş gibi akla hayale gelmedik sesler

³⁸⁰ Beckett, *Oyun Sonu*, s. 177.

³⁸¹ *A.e.*, s. 205.

³⁸² *A.e.*, s. 205.

³⁸³ Arıcı, *a.g.e.*, s. 41.

yükselir. Orman, büyük bir hızla genişler. Genişleye genişleye anlatıcının topuklarına kadar gelir. Orman durağan değildir, anlatıdaki hikâyeler gibi yayılım hâlinindedir, hareket eder ve sürekli değişir:

Orman akıllara durgunluk verecek bir hızla genişliyordu böylece ve artık genişleye genişleye, neredeyse topuklarımdın dibine kadar gelmişti. Kendi üzerine kapanan, binlerce parçaya bölünmüş, kocaman bir sırlar âlemiydi sanki. Hiç durup dinlenmeden yer değiştiren renklerine gözün, seslerine kulağın erişemediği bir sırlar âlemi. Üstelik bu âlem, sürekli birbirini doğuran o irili ufaklı kıpırtılarla yeniden yeniden örülüyor, yanıp sönen ışıklarının arasından parça parça süzülüyor, sonra da bu ışıltıları ışıltı kılan çeşitli karanlıklarla birlikte gitgide kendi derinliklerine gömülüyor gibiydi.³⁸⁴

Orman, sırlar âlemine dönüşür ve bu âlem, ormanda dolaşan kıpırtılarla yeniden örülür. Anlatıcı, ormanı Penelope'nin örgüsüne benzetir. Penelope, gündüz ördüğü ipi gece söker ve ertesi sabah yeniden örmeye başlar. Anlatıcı da ormanı söker ve yeniden örür. Anlatıcı, ormanda dolaşan kıpırtılarla ormanı yeniden yazar. Birbirinin ikizi ormanlar, inşa eder. Ormanı şekilden şekile sokar, yeni hikâyelerle yeniden üretir. Ormanı şehre; şehri ormana, terasa, bozkıra, mahzene dönüştürür.

Metin; kendi kendini dokur, yeniden üretir. Harf harf, kelime kelime tıpkı bir örümceğin ağ örmesi gibi kendini örür. Anlatıcı, harfleri metnin ilmikleri arasından geçirir, bu örgünün/metnin içinde kaybolur. Barthes, *Metnin Hazzı*'nda metnin bir örümcek gibi kendi kendini nasıl ördüğünü anlatır:

Metin (*texte*) demek, *Dokuma* (*tissu*) demektir; ama bugüne kadar bu dokuma, bir ürün, yapıp bitmiş bir kumaş olarak ele alınmış, arkasında, iyice gizlenmiş ya da hafifçe örtülmüş bir anlamın (gerçekliğin) bulunduğu düşünülmüş olduğu halde bugün dokumanın kendisine odaklanıyoruz, metnin kendini üretmesi, yaratması,

³⁸⁴ Toptaş, **a.g.e.**, s. 72-73.

harfleri sürekli olarak birbirlerinin arasına, içine karması düşüncesi üzerinde duruyoruz; bu dokumanın -bu dokunun- içinde kaybolan özne, kendini çözüyor, bir örümceğin, ağını yapmakta kullandığı salgılarının içinde kendi kendini eritmesi gibi.³⁸⁵

Anlatıcı, ormana dalar: “işte o sırada, olanca cesaretimi toplayıp birdenbire ben mi yaprak hışırtılarının arasına daldım, bir şeyler sırtımdan mı itti, yoksa bakışlarımdan tutup beni içine orman mı çekti, hiç bilmiyorum.”³⁸⁶ Ormanın labirentine girer. Kıpırtıların arasında; çamların, ardıçların, meşelerin, adlarını bilmediği ağaçların içinde yürür:

ve gitgide heyecanlanıyordum. Sonsuzluğa doğru uzanıp giden ormanın akla hayale sığmayan genişliğini görüp de heyecan duymamak pek mümkün değildi zaten. Bana kalırsa insan bu genişliğin içinde rahatça cirit atan doğanın vahşiliğine bakıp birdenbire coşkuya bile kapılabilirdi o sırada. Kapılınca da hiçbir şey düşünmeden... çarpa çarpa koşardı herhalde... ya da ne yapacağını bilemeden oralarda fırl fırl döner (...) yuvarlanır (...) var gücüyle haykırırdı.³⁸⁷

Orman; anlatı, metin demektir. Anlatıcı, ormana dalar; batır, çıkar, atlar, zıplar, koşar, coşar. Metnin içinde savrulur, hızlanır, heyecanlanır, fırl fırl döner, cirit atar; anlatının sonsuzluğuna kapılır. Ormanın içinde metni örer, okuru peşinde gezdirir. Okur da metne/ormana dalar, coşar, koşar. Anlatıcı, yazar ve okur anlatı serüveninden haz duyar.

Barthes, metnin her yerini aynı hızla okuyamayacağımızı söyler. Ona göre, metinden metine değişen bir okuma ritmi oluşur. Ne olacağını öğrenme heyecanı ile sıkıcı olduğunu hissettiğimiz bazı bölümleri hızla geçeriz, hikâyenin en ateşli yerine

³⁸⁵ “Yeni sözcükler üretmek hoşumuza gidecek olsaydı, metin kuramını *hipoloji* olarak adlandırabilirdik (*hyphos* dokumadır ve örümceğin adıdır.” diye sözlerine devam eder. Bkz.: Barthes, **Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı**, s. 139.

³⁸⁶ Toptaş, **a.g.e.**, s. 73.

³⁸⁷ **A.e.**, s. 73.

hemen ulaşmaya çabalarız. Betimlemeleri, açıklamaları atlarız; sırrı yakalamaya çalışırız. Büyük anlatıların verdiği haz; okuma sürecindeki bazı yerleri atlama, bazı yerleri okumanın yarattığı ritimden doğar:³⁸⁸

Demek ki bir anlatının hoşuma giden yanı, içeriği değildir hatta yapısı da değildir, okurken kitabın yüzeyinde bıraktığım izler daha çok hoşuma gider: hızlanırım, zıplarım, başımı kaldırıyorum, tekrar dalarım. Bu haz doyuma ulaştıran metnin, sadece okunduğu süreç içinde değil de dilin bütünü üzerinde açtığı derin yarıktan farklıdır.³⁸⁹

Anlatıda ormanın sonsuzluğu, akla hayale sığmayan genişliği heyecan verir. Orman neşeli, kıvrak bir ısığa; bir sese dönüşür. Bu genişlik anlatıcıya coşku, sevinç verir. Anlatıcı ormanda/anlatıda cirit atma, fırıl fırıl dönme, koşma, yuvarlanma arzusuyla dolar. Bunları düşünür, düşünür ama hiçbirini yapamaz. Anlatıcı metnin içine yerleştirdiği kısırtılar gibi hareketsiz kalır. Anlatıcının hareketsizliği, eylemsizliği daha sonra yazacağı Gregor Samsa ve tülbent-sinek hikâyelerini yineler. Anlatıcının, Vladimir ve Estragon; Hamm ve Clov gibi bir oyun figürü olduğunu, hiçbir zaman eyleme geçemeyeceğini, bir karaktere dönüşemeyeceğini tekrar eder:

uzaklarda kalan şehri düşündüm. Hem de öyle bir düşündüm ki, salaş sokakların dar vakitleri, ormana gelmiş gibi oldu bir an... Sonra, bu dar vakitlerin çeşitli köşelerine yıkılıp kalmış tinerci çocuklar da geldi tabii; hayata meydan okuyan bakışları, soğuktan mosmor kesilen elleri ve yalnızlıklarıyla, ağaç diplerine oturup derin derin tiner solumaya başladılar. Onların peşinden ihtiyarlar sökün etti sonra; kocaman bir burun ya da yay şeklini almış titretilmiş bir çene halinde, ellerindeki naylon torbalarla, bana çalılık gibi gözüken çöplüklere doğru homurdana homurdana yürüdüler. (...) gözü yaşlı anneler geldi, göbekli adamlar, yoksul semtler, tamtakır evler, çıkmaz sokaklar, hapishaneler, dev alışveriş merkezleri, apartmanlar, cinayet saatleri, cinnet

³⁸⁸ Barthes, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazı*, s. 139.

³⁸⁹ A.e., s. 103.

dakikaları, eğlence akşamları, kirli görüntüler geldi... Bir elin fırlattığı bu görüntüler, tek tek yerleştiler ormanın içine kartpostal gibi...³⁹⁰

Anlatıcı; tinerci çocuklar, göbekli adamlar, çöplükler, hapishaneler ile daha önce yazdığı hikâyeleri yeniden yazar. Aynı imgeleri tekrar kullanarak okurun belleğine seslenir. Şehirdeki hikâyeleri, ormanın içine yerleştirir. Terasta, çöplüklerin arasında homurdana homurdana bir şeyler arayan ihtiyarların hikâyesini ormana taşır. Şehrin görüntüleri kartpostal gibi ormana dağılır, şehir ve orman iç içe geçer. Anlatıcı, acaba hâlâ şehirde miyim kuşkusunu taşır. Nerede olduğuna karar veremez, tereddüt eder. Hiçbir şeyin kesin olmadığı bir dünyanın, belirsiz bir mekânın sınırlarını dolaşır.

Bu bölüm, anlatıcının bir sonraki bölümde anlatacağı orman hikâyesinin bir yansımasıdır. Anlatıcı, ormanı ve şehri daha sonra anlatacağı orman serüveninde de iç içe geçirir, ikiz ormanlar yaratır. Bira kasalarını, gecekonduları, aç kurt ulumalarını, kurbağa seslerini geçer. Ormanda geziyorum diye şehirde gezer: “ne aradığını bilmeyen bir kâşif gibi, önüme çıkan her şeyi bakışlarımla yoklaya yoklaya kaybolup gidiyordum.”³⁹¹ Terastaki ihtiyarların, Sindbad’ın arayış arzusunu tekrar eder.

Anlatıcı; ormanda kaybolmak, parçalanmak ister: “Böylece parçalanmışlığım da parçalansın tekrar tekrar ve ben, sayısız noktalara saçılıp un ufak olan varlığımı, sayısız noktalardan, sayısız gözlerle seyredeyim.”³⁹² Dönüp dolaşıp labirentin merkezine varır: “kendi varlığını işaret eden çok yönlü bir işaret gibi, ormanın kalbinde öylece durayım. (...) okunacaksam seslerce, gecelerce, yıldızlarca gündüzlerce, mevsimlerce ve yıllarca okunayım[.]”³⁹³ Anlatıcı, yazma arzusu ile ormanı dolaşır ve aynı yere gelir. Yazma arzusunun içinde ipuçlarıyla dev bir labirenti gezer ve yazma arzusunu okura gösterir.

³⁹⁰ Toptaş, **a.g.e.**, s. 74.

³⁹¹ **A.e.**, s. 76.

³⁹² **A.e.**, s. 76-77.

³⁹³ **A.e.**, s. 76-77.

1.5.5. Patika, İz ve Anlatı: *Gizemli Yazı Tableti*

Anlatıda patika, tekrar tekrar geçilen bir duraktır: “derken kendimi bir patikada buldum.”³⁹⁴ Anlatıcı, şehirdeyken geçtiği yolu ormanda yeniden geçer, yeniden üretir. Şehir ve ormanı ikizleştirir. Ormandaki patikayı, şehirdeki sokaklardan birine dönüştürür. Birbirine paralel evrenler yaratır, birbirinin benzeri/yansıması olan mekânlar inşa eder:

bol güneşli sakin bir alana çıkmasına rağmen, nedense bu patika şehirdeki sokaklardan birini anımsattı bana. Tıpkı o sokak gibi, iskeledeki karmaşanın kenarından başlıyordu sanki; dalga seslerine karışmış titrek birer hayalet belirsizliğiyle açıklardan gelip kıyıya yanaşan balıkçıların haykırıları diye ağaçların uğultusunu emiyor, sapsarı limonlarla süslü balık tezgâhlarının ıslak ve kaygan kıpırtıları yerine arkasında usul usul oynayan çalılıkları bırakıyor, sonra da elektronik eşya satılan dükkânların önünden geçercesine, kayalıkların dibine doğru sokulup hızla yukarılara tırmanıyordu. Kekik kokularına bulana bulana hem de taşların pütürlü yüzlerine basa basa ve ısrarla. Öyle ki ben onun ta caminin bitişiğindeki kör çeşmeye kadar hiç sağa sola sapmadan yürüyeceğini düşünüyordum artık.³⁹⁵

Anlatıcı tıpkı üst üste konmuş haritalar gibi şehri ve ormanı birbirinin üstüne getirir. Ormandaki ıssız bir meşeyi, şehirdeki kör çeşmeye dönüştürür. Balıkçıların haykırıları ile ağaçların uğultusunu, balık tezgâhlarının ıslak ve kaygan kıpırtılarıyla usul usul oynayan çalılıkları, elektronik eşya satan dükkânlarla kayalıkları denkleştirir. İkiz noktaları birleştirince şehir de orman da aynı şekli ortaya çıkarır.

Anlatıcı, patikadan kör çeşmeye uzanan yolla bir önceki bölümdeki hikâyeyi; kör çeşmeye kızın gelişini, yön değiştirmesini, başka yola girişini yeniden yazar. Sırma saçlı kızın hareketlerini, ara sokağa dalışını yineler. Sırma saçlı kız, Alaaddin,

³⁹⁴ A.e., s. 77.

³⁹⁵ A.e., s. 77.

anlatıcı; şehrin içinde patikadan kör çeşmeye kadar aynı yerlerde gezer, dolaşır. Hepsi birbirinin ikizi olur.

Bin Hüzünlü Haz'da, anlatının altından başka bir anlatının izleri çıkar. Görünürdeki anlatı; ancak farklı bir ışık altında izleri sezilebilen, silinmiş anlatının yinelenişinden ibarettir. Okur; bu izleri, şifreleri takip ederek hem anlatıyı hem cinayeti hem de Alaaddin'in kim olduğunu çözmeye çalışır. Hayaletlerin izini sürerek yol alır.

Derrida bu silinip yinelenen yazının sonsuz oyununu, Freud'un *gizemli yazı tableti* analojisi ile anlatır. *Gizemli yazı tableti*; kâğıt bir çerçeve içerisinde, bal mumundan veya reçineden bir levhadır. Levhanın üzerinde üst kenarı sıkıca levhaya tutturulmuş, alt kenarı serbest, ince ve saydam bir yaprak yer alır. *Gizemli yazı tableti*'ni kullanırken, bal mumu levhanın üzerini örten bu yaprağın selüloit kısmı üzerine yazılıp çizilir.³⁹⁶

Bal mumu levhadan bütün kapak sayfasını –selülöidi ve mumlu kâğıdı- kaldırırsak, yazılanlar silinir ve (...) bir daha belirmez. Bu durumda gizemli yazı tabletinin yüzeyi yine tertemiz ve yeniden alımlamaya hazırdır. Fakat kolaylıkla görülecektir ki yazının kalıcı izi bal mumu levhada kalır ve doğru bir ışıkta okunabilir olmayı sürdürür.³⁹⁷

Yapısökümcüler *iz* kavramını açıklarken, *parşömen* eğretilmesini de kullanır. Parşömen, üzerindeki yazılar silinerek üstüne yeniden başka yazılar yazılabilen bir tür kâğıttır. Yapısökümcülerin metindeki iz'leri incelemeleri, asıl resmin altında saklı bulunan başka bir resmi X ışınları altında görmeye benzer.³⁹⁸ Anlatıcı da Alaaddin de anlatıyı/cinayeti X ışınları altında inceler ve silinmiş olan yazıyı keşfetmeye çalışır. Anlatıyı aynı yerlerden geçirerek bir önceki anlatının izini takip eder, anlatıları birbirinin üzerine getirir, siler ve yeniden yazar:

³⁹⁶ Jacques Derrida, **Yazı ve Fark**, Çev. P. Burcu Yalın, İstanbul, Metis Yayınları, 2020, s. 296.

³⁹⁷ **A.e.**, s. 298.

³⁹⁸ Sarup, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, s. 78.

Ama ulaşmadı. Kör çeşmeyi anımsatan meşenin gölgesine vardığımızda, sola kıvrılacağı yerde birdenbire hızlanıp daha da yukarılara tırmandı nedense. Tırmanırken de bazen nereden gelip nereye gittiği belli olmayan başka başka patikalarla kesişti, kayalıkların içinde, bazen onlardan biri oldu bazen onlarla anlaşılamamış gibi ayrıldı... bazen ... yalnızca kendi içerisinde gezinmek istercesine geri döndü, bazen kayıplara karıştı... bazen oyalandı... sonunda beni öyle yüksek bir tepeye çıkardı ki... ormanın genişliği karşısında ağzım açık kaldı.³⁹⁹

Anlatıcı; metni yapısöküme uğratır. Anlatıyı erteler, olacakları öteler, cinayetin sonunu geciktirir. Ertelemeler , yoldan sapmalar ile *différance*'ın sonsuz oyununu yineler:

Erteleme ya da sonraya bırakma anlamında *différer*, zamanlama, bilerek ya da bilmeyerek, bir 'istek' ya da 'istenc'in tamamlanmasını ya da yerine getirilmesini askıya alan bir dolambacın zamansal ve zamanlayıcı aracılığına başvurma demektir.⁴⁰⁰

Différance oyunu; Derrida'nın *pharmakon*, *hayalet*, *iz* gibi kavramlarında karşımıza çıkar. Yazı ve dil sabit değildir, sürekli değişir ve başka bir kılığa bürünür, anlam ötelenir:

Derrida, bu kendini hep yazarak, başkalaşarak ve silerek aşan çifte yapılaşma hareketine (dil ve dil-dışı), yani *différance*'a değişik bağlamlarda farklı adlar takar. Örneğin: *iz*, *yazı*, *résérve* (yedekte saklı tutulan), *pharmakon* (hem ilaç hem zehir anlamında) gibi.⁴⁰¹

³⁹⁹ Toptaş, **a.g.e.**, s. 78.

⁴⁰⁰ Derrida, "Différance", s. 51.

⁴⁰¹ Akşin, "Avrupa Kültürü'nün Krizi ve Jacques Derrida", s. 45.

Derrida'ya göre *différance*'ın en karanlık noktası dolambaçlardır.⁴⁰² Anlatıcı; anlatıyı bir dolambaca sokar, uzatır. Anlatıdaki ertelemeler, geciktirmeler aynı zamanda Şehrazad'ın oyununu tekrar eder. Kız, kör çeşmenin yanından kahveye ulaşabilecekken ulaşamaz. Eco'ya göre anlatı ormanında okur iki şekilde ilerler: Ya öykünün nasıl sona ereceğini hemen bilmek ister ya da yavaşlar ve kendisine adım adım gideceği yolu gösteren yazarın, ormanda nasıl ilerlediğini keşfetmek ister:

Bir ormanda dolaşmanın iki yolu vardır. İlkinde, bir ya da daha fazla yolu denersiniz Oradan olabildiğince çabuk çıkmak ya da Kırmızı Başlıklı Kız'ın büyükannesinin, Parmak Çocuk'un ya da Hansel ve Gretel'in evine ulaşabilmek için ikincisinde, ormanın yapısını ve neden bazı patikalara girilip diğerlerine girilemediğini anlamaya çalışırsınız.⁴⁰³

Eco, ormanı keşfetmek isteyen okurla hemen sonuca ulaşmak isteyen okurun metinden aldıkları zevkin farklı olacağını söyler. Bazı öyküleri sonsuza dek okumak gerektiğini dile getirir.⁴⁰⁴ Anlatıcı da metinde izler, ipuçları, işaretler bırakarak anlatının sonunu geciktirerek okura, anlatıyı keşfedebilmesinin yolunu açar. *Bin Hüzünlü Haz*'ın içinde gezinen okur, Sindbad'a dönüşür. Her yolculuğunda yeni yerler keşfetme, yeni yerler görme arzusu duyar. İşaretleri takip ederek serüvenden serüvene koşar. Okur, anlatının içinde ormanı keşfetme arzusuyla dolaşır. Patikalarda gezer, ağaçları inceler ve bu yolculuk sonsuza kadar sürer:

Hatta orada, nicedir genişlik genişlik dediğim şeyin aslında bir sonsuzluğun başlangıcı, bir sırlar âleminin eşiği, ya da sonu gelmeyecek bir serüvenin ilk basamağı olduğunu düşünüp, kendi kendime, demek ki ben şimdiye dek hâlâ ormanın kıyısındaymışım, dedim. Hiçbir yere gitmemişim. Gidememişim, daha

⁴⁰² Derrida, "Différance", s. 57.

⁴⁰³ Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 43.

⁴⁰⁴ A.e., s. 43.

doğrusu. Oralarda belki de bilme tutkun, bu tutkudan doğan heyecanımın ve merakımın içinde, öylece, dolanıp durmuşum.⁴⁰⁵

Orman; sonsuzluğun başlangıcı, sırlar âleminin eşiği, sonu gelmeyecek bir serüvenin ilk basamağıdır. Anlatıcı; ormanın kıyısında, labirentin ağzında bekler. Bitimsiz bir serüvenin içine, ormana yeniden dalar, ormanı yeniden inşa eder.

1.6. Orman: Hipermetin

1.6.1. Ormana Girmek: Başka Âlem

Karadaki Abdullah, denizler altında yaşayan Abdullah’a şöyle der: “Ey kardeşim Denizde Yaşar, sizin yaşadığınız ülke güzel midir?”⁴⁰⁶ Karadaki Abdullah; deniz altındaki dünyayı merak eder ve denizde yaşayan Abdullah ile birlikte deniz altındaki dünyayı gezer. Alice, tavşan deliğinden geçtiğinde yepyeni bir âlem ile karşı karşıya kalır. Ormana girmek, labirente girmektir; orman, dönüşüm ve erginlenme yeridir.⁴⁰⁷ Alice bu dünyaya girdiğinde değişir. Karadaki Abdullah, deniz altında yolculuk yaptıktan sonra başka biri olur.

Bin Hüzünlü Haz da masalların peşinden gider. Anlatıcı, ormana girdiğinde yepyeni bir âleme adım atar: “Bunları der demez de koşar adımlarla aşağıya inip yeniden ormana daldım.”⁴⁰⁸ Anlatıcı yeniden ormana dalar, ormanın içinde yeniden ormana girer, birbirinin benzeri iki orman yaratır. Ebedî bir döngüyü tekrarlar. Orman, anlatıda bittiği noktadan yeniden başlayan bir labirent çizer:

⁴⁰⁵ Toptaş, a.g.e., s. 78.

⁴⁰⁶ **Binbir Gece Masalları: Cilt 3/1**, s. 67.

⁴⁰⁷ Erginlenme töreninde adaylar ormana götürülür: “Adaylar ormana götürüldükleri zaman, eğitmenleri tarafından eğitilirler ve ölü külleriyle sıvanmış, kendi bağırsaklarından çıkardıklarını iddia ettikleri nesneleri teşhir ederek büyüsel güçlerini izhar eden şifacıların danslarına tanık olurlar.” Bkz.: Mircea Eliade, **Doğuş ve Yeniden Doğuş: İnsan Kültürlerinde Erginlenmenin Dini Anlamları**, Çev. Fuat Aydın, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2015, s. 43-44.

⁴⁰⁸ Toptaş, a.g.e., s. 79.

Birbirinin üzerine kapanan yaprak hışırtılarının içinde yepyeni bir âlemi keşfetmenin heyecanıyla düşe kalka ilerlerken, sağa sola saçılmış küller gördüm. Çalılıkların ortasına fırlatılmış kırmızı fiyonklu beyaz pabuçlar, dikenlerin üstüne düşmüş kederli süs iğneleri, dallara takılı kalmış külahlar, yerlerde gezinen yorgun kılıç artıkları ve ne olduklarını bir türlü anlayamadığım, eyer örtüsüyle seccade, yüzükle bilezik, tespihle halhal, kanatla pelerin ya da zırhla küp arasında bocalayan oldukça kararsız ve acayip acayip bir sürü eşya gördüm.⁴⁰⁹

Bin Hüzünlü Haz'da anlatıcı; belirsiz ve kararsız görüntülerin arasında gezinir. Silinen eşyaların, görünmeyen insanların, dağılan görüntülerin içinde dolaşır. Anlatıcının girdiği âlem *Binbir Gece*'nin kahramanlarının girdiği dünyalar gibi hazineler, sırlar, efsunlar ile dolu değildir, bu âlem masal artıklarıyla doludur. Masallar köhnemiş, eskimiş, anlamını çoktan yitirmiştir. Anlatıcı kullanılıp atılmış, hurdaya ayrılmış masal artıklarıyla dolu bir masal çöplüğünde gezinir. *Bin Hüzünlü Haz*, masalları birer hurdaya dönüştürür. Anlatıların tüketilip atıldığı, çöp olduğu distopik bir evren inşa eder.

Anlatıcı; masalların kırmızı fiyonklu beyaz pabuçlarını, yüzüklerini, küplerini, külahlarını, pelerinlerini, küllerini masalın ruhundan sökerek ormanın içine dağıtır. Bu eşyaları belirsiz, tuhaf bir sisin içinden geçirerek onların şekillerini bozar, renklerini değiştirir. Masal eşyalarını; eciş bücüş yaratıklara, ürpertici hırıltılara, sarhoş karartılara dönüştürür. Masalları yapısöküme uğratar.

Bin Hüzünlü Haz'ın masal dünyası, kararsız ve acayip bir sürü eşya ile doludur. Anlatıcı; masal artığı, ne olduğu belirsiz eşyalar arasında bocalar. Bu masal artığı eşyalar; *Binbir Gece Masalları* gibi acayip, alışılmadık, başka dünyalara aittir. *Binbir Gece*'nin acayip âlemleri, *Bin Hüzünlü Haz*'da kararsızlığın ve belirsizliğin inşa ettiği distopik bir evrene dönüşür.

Anlatıcı, ormanın içinde başka bir âlemde yürür. Bu dünya bozulmuş, ters çevrilmiş bir dünyadır. Anlatıcı, masalları ormana dağıtır ve belirsizleştirir: “uzaklık halinde duran çeşitli zamanlar, zamanların içinde de belli belirsiz tuhaf bir sis

⁴⁰⁹ A.e., s. 79.

vardı.”⁴¹⁰ Farklı zaman katmanlarının içinden çıkıp gelmiş, masal artıklarının arasında dolaşır. Anlatıcı; bozkırdaki mahşerî kalabalığın ortasına vardığında da bozkırın farklı zamanlarında yaşayan insanların arasında dolaşır, kat kat zamanların arasında gezer. Ormanı bozkırda yeniden yazar, tekrarlarla anlatıyı örer. Anlatıdaki tüm mekânlar, birbirinin benzeridir.

Kararsız, acayip masal artıklarıyla dolu bu dünya, masallar çağının kapandığını gösterir. Aydınlanma çağı, bilim çağı, akıl çağı; masalları ortadan kaldırır. Müzelerin süslü birer parçası haline getirir. Anlatıda, kimsenin haberi bile olmadan bir bir parçalanmış masallar; başka yapıların, metinlerin parçası haline gelir. Tedavülden kalkmış diğer anlatıların, türlerin eklendiği dev bir lokomotif bağlanır. Eskimiş, atılmış, tüketilmiş anlatılar; “geri dönüşüm” malzemesi olur.

Anlatıcı hem dev bir masal çöplüğü hem de dev bir masal ormanı imgesi yaratır. Hurdaya ayrılan masal artıklarını öğütüp masal ormanının içine atar. Çöplüklere atılan masal artıklarını, bir fabrika gibi geri dönüşüme sokar; yeniden üretir. Masalları hem söker hem yeniden inşa eder:

Yıllar önce dünyanın değişik yerlerinde hurdaya ayrılan, bunların dönemi kapandı diye özene bezene süslenip sessizce açık hava müzelerine kaldırılan ya da kimsenin haberi bile olmadan bir bir parçalanıp başka taşıtlarla başka eşyaların yapımında kullanılan bütün buharlı lokomotiflerin ruhundan oluşmuş dev bir lokomotif, arkasına eklenen vagonlarla birlikte oralarda bir yerde sefere çıkmaya hazırlanıyordu da ciğerlerine yırtarcasına derin derin soluyordu sanki...⁴¹¹

Anlatıcı; masal artıklarından oluşan yapıyı, buharlı bir makineye dönüştürür. Masalı, kendisini yok eden şeye dönüştürür: aydınlanma çağının bir aracına. Postmodern anlatı, masalın üzerine atılan ölü toprağını kaldırır. Masalları, mitleri, efsaneleri uykusundan uyandırır. Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*’da masalları eksik gedik diriltir ve makinenin püskürttüğü buharlarla ormana dağıtır. Ormanın şeklini, rengini,

⁴¹⁰ A.e., s. 79.

⁴¹¹ A.e., s. 80.

görüntüsünü bozar ve kendince yeni şeyler yaratır. Masalları bin bir kılığa sokarak *Bin Hüzünlü Haz*’ın içinde yeniden yazar. Masalla gerçeği karıştırır, büyülü bir gerçeklik inşa eder:

herhalde püskürttüğü buharlar. Sonra salkım saçak gelip her nasılsa ormana dağılıyor, dağılırken renkleri bulandırıyor, şekilleri bozuyor ve işte böyle hiç durup dinlenmeden, neredeyse ormandaki görüntüleri tepeden tırnağa değiştirip kendince yeni yeni şeyler yaratıyordu.⁴¹²

Anlatıda orman durağan değildir; dağılır, uçar, hareket eder, bozulur. Anlatıcı grotesk, parçalanmış, yok olmanın eşiğinde, yarı ölü, yarı diri bir orman yaratır: havada uçuşan kolsuz kanatsız ağaç kümeleri, oradan oraya gezinen avare göller, sarhoş karartılar, eciş bücüş yaratıklar, derinliklerinden tüyler ürpertici hırıltılar yükselen kocaman ağızlı uçurumlar.

Anlatıcı, masal artığı eşyaların içinden geçerken aynı zamanda eşyaların ait olduğu masalın içinden geçer. Artık bin bir masalın, bin bir hikâyenin içinden geçer: *Külkedisi*, *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Pamuk Prenses*, *Don Kişot*. Metinler arasında koridorlar açarak anlatıdan anlatıya gezinir. Dağılmış, aralarına çeşitli zamanlar girmiş masal izlerini; bir dedektif gibi takip eder. Metinlerarası bir yolculuk yapar, anlatıları birbirine bağlar. Anlatıcının ormanında yeryüzündeki bütün metinler tek bir metin, bütün kitaplar tek bir kitap haline gelir. Borges’in düşü gerçekleşir, anlatıcı bir “hipermetin” inşa eder.

1.6.2. Hansel ve Gretel, Kırmızı Başlıklı Kız, Kırk Haramiler

Anlatıcı; *Hansel ve Gretel* masalını yeniden yazar, *Bin Hüzünlü Haz*’ın lokomotifine ekler: “Hatta bir defasında da elinde baltasıyla oralarda düşünceli

⁴¹² A.e., s. 80.

düşünceli gezinip duran oduncu bir baba olmuştu.”⁴¹³ *Hansel ve Gretel* masalı en eski labirentlerden biridir. Ormanın içinde dönüş yolunu bulmak için yere ekmek kırıntısı atan çocuklar, tehlikelerle dolu bir labirentin kıvrımları arasında dolaşır. *Bin Hüzünlü Haz*’ın *Hansel ve Gretel*’i de belirsizliğin, bilinmezliğin içinde yürür. Anlatıcı, masalı ters çevirir, masalın kurabiye ve şekerleme kokularını berbat kokulara dönüştürür. *Bin Hüzünlü Haz*’da koku, ses, sessizlik labirentin kıvrımlarını dolaşırcasına tüm anlatıya yayılır:

Sonra, boncuk gözlü iki çocuğu, hadi bakalım işte odun kesmeye gidiyoruz diye peşine takıp, neredeyse benim hızıma eşit bir hızla ormanın derinliklerine doğru yürümeye başlamıştı bu baba. Tepemizde ortalığı kasıp kavuran, ama sizin bildiğiniz güneşten çok daha büyük ve güçlü olan kocaman bir güneş vardı o sırada; çevremizde, olup biteceklerin bilinmezliğinden doğan kulakları sağır edici müthiş bir sessizlik; bu sessizliğin içinde de merak, korku ve güvensizlik gibi birtakım duyguların hemen her adımda biraz daha ağırlaşan berbat kokuları vardı.⁴¹⁴

Anlatıcı/yazar; anlatının içinde dolaşır, anlatının serüvenini okura gösterir, üstkurmaca bir metin inşa eder. Diğer taraftan grotesk bir dünya çizer, uzamın boyutlarıyla oynar. Masalın bilinmezliği, tekinsizliği, ormanın derinliklerine doğru gidişi merak duygusunu açığa çıkarır. Anlatıcı da okur da ormanın içinde merak dürtüsüyle dolaşır, bu dürtünün içinde kaybolur:

kalbinin fısıltılarını dinlercesine başını sol omzuna hafifçe eğmiş, dalgın dalgın, nerede daha karanlık bir yer görürse hep oralara doğru yürüyordu. Hem de ısrarla... Ormanın, döne dolaşa kördüğüm olduğu noktayı arıyordu sanki ve hep orayı düşünüp orayı hayal ettiği için de peşindeki çocukların geçtikleri her yere, aman dönüş yolumuzu kaybetmeyelim diye ekmek kırıntıları serptiklerini görmüyordu.⁴¹⁵

⁴¹³ A.e., s. 80.

⁴¹⁴ A.e., s. 80-81.

⁴¹⁵ A.e., s. 81.

Oduncu baba; labirentin derinliklerine gider, fısıltıları takip eder. Ormanın döne dolaşa kördüğüm olduğu noktayı arar. İki çocuğunu; ormanın tuzaklarına, düğümlerine doğru çeker. Oduncu babanın “hadi bakalım işte odun kesmeye gidiyoruz.”⁴¹⁶ sözü, bir aldatmacadır, labirentin içindeki tuzaktır. Çocukların geçtikleri her yere, dönüş yollarını kaybetmemek için serptikleri ekmek kırıntıları ise labirentteki ipuçlarıdır. Ekmek kırıntıları; labirentten geri geri çıkmanın, labirentin tehlikelerini aşmanın en ilkel yollarından biridir; masallar, labirent örgüsüne sahiptir.⁴¹⁷

Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*’da *Hansel ve Gretel* ormanının yanı sıra *Binbir Gece Masalları*’nın Tunç Kenti’ni yeniden inşa eder. Oduncu Baba ve iki çocuğunun labirent yolculuğu, aynı zamanda *Tunç Kenti’nin Olağanüstü Öyküsü*’nün yeniden yazımıdır. Masalda, Tunç Kenti’nin büyülenmiş halkı yanlarından gelip geçen yabancıları fark etmez, içinde oldukları anda hareket eder. *Bin Hüzünlü Haz*’ın ormanı da Tunç Kenti’nin bir benzeridir.

Anlatıda, Oduncu Baba ve çocukları ormanın içinde yürürken yanlarından geçen tinerci çocukları, iki büklüm ihtiyarları, işsiz babaları görmez. Kolunda sepetiyle yürüyen Kırmızı Başlıklı Kız’ı fark etmez. Şehrin görüntülerinin; film afişlerinin, buğulanmış fırınların, döviz büfelerinin, çay bahçelerinin önünden geçer ama bunların hiçbirini görmez. Anlatıcı, masalla gerçeği karıştırarak Bâbil Kulesi’nin çıkmazını, çağın iletişimsizliğini okura gösterir:

Olanca dikkatlerini bu işe veren ve ekmek kırıntılarını daha başka nerelere serpecekleri konusunda kendi aralarında gizli gizli fısıldaşıp duran o boncuk gözlü çocuklar da çevrelerini görmüyorlardı gerçi, ağaç diplerine yıkılıp kalan tinerci çocukların, ellerindeki naylon torbalarla çalılıklarda yiyecek artığı toplayan iki büklüm ihtiyarların (...) ve cinnet dakikalarının içinden nemli gözlerle çok uzaklara

⁴¹⁶ A.e., s. 80.

⁴¹⁷ Jacques Attali, **Labirentin Tarihi**, Çev. Selçuk Kumbasar, İstanbul, Okuyan Us Yayınları, 2004, s. 118. Attali bu noktada ayrıca, bir kitabı açmanın bir labirentin içine girmek, olduğunu söyler.

bakan, oğulları kayıp annelerin yanı başından geçip geçip gidiyorlardı. Ya da ahşap balkonların altından, pazaryerlerinin ortasından, piyango bileti almak için uzun uzun kuyruklar oluşturan insanların arasından (...) içleri şık müşterilerle dolu bol ışıklı pastanelerin, biracıların, kitapçıların, döviz büfelerinin, çay bahçelerinin derken, kolunda sepetiyle yürüyen kırmızı başlıklı bir kız [.]⁴¹⁸

Anlatıcı; *Binbir Gece*'nin Tunç Kenti'ni, masal kahramanlarıyla dolu bir ormana dönüştürür. *Bin Hüzünlü Haz* postmodern bir masaldır, ormanı ve modern şehri birleştirir. Anlatı, şehrin içinde sonsuza giderken yine masalla kesilir. Anlatıcı, şehri; insanları ve mimarisiyle birlikte ormana taşır. Masal kahramanlarını ormanda gezdiriyorum derken şehrin içinde gezdirir. Modern şehrin problemlerini masalla birleştirir. Tinerci çocukları, işsizliği, kayıp çocuk annelerini masalın ilmiklerinden geçirir. Masalla; modern şehrin cinnetini, aylaklığını, şiddetini anlatır. Asıl bu labirentten çıkmanın imkânsız olduğunu imler. Tuzaklarla, tehlikelerle, düğümlerle dolu bir şehrin labirentini çizer.

Diğer yandan anlatıcı, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalını yeniden yazmaya başlar. *Hansel ve Gretel* masalının berbat kokularını, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının kurabiye kokularına dönüştürür. Ormanın içinde, bütün anlatıları görünmez bir iplikle birbirine bağlar. *Hansel ve Gretel* masalına; *Kırmızı Başlıklı Kız*'ı, *Ali Baba ve Kırk Haramiler*'i, *Don Kişot*'u, *Dönüşüm*'ü ve daha nicelerini ekler. Her masal bir labirenttir, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalı da anlatıda başka bir koridor açar:

derken, kolunda sepetiyle yürüyen kırmızı başlıklı bir kız da gelip bu çocukların yanı başından geçti ve bakışları tinerci çocukların yarı baygın bakışlarında yankılanan aç bir kurdun, yalana yalana kendisini süzdüğünü hiç fark etmeden, sise gömülen yaprak hışırtılarını aralayıp hızla kayboldu. Kolundaki sepetten yayılan kurabiye kokularının içinde, ayak sesleri bir süre daha kaldı belki, kırmızı başlığı bir süre daha

⁴¹⁸ Toptaş, a.g.e., s. 81-82.

göründü ve bu başlığın üzerinde biriken kurdun bakışları oradan uzanıp bana doğru kıpkırmızı, kürek gibi bir dille bir süre daha yalandı ama kız bir daha görünmedi.⁴¹⁹

Kırmızı Başlıklı Kız'ın kırmızı başlığı, kolundaki sepetten yayılan kurabiye kokuları kurda haz verir. Kurt, yalana yalana kızı süzer. Kurdun hazzı, şiddetin hazzıdır. Kırmızı Başlıklı Kız; aç bir kurdun, yalana yalana kendisini süzdüğünü fark edmeden ormanda kaybolur. Orman, yeniden Tunç Kenti'ne dönüşür. Kırmızı Başlıklı Kız o kadar yakın olduğu halde Kırk Haramiler'i görmez. Tunç Kenti halkı gibi birbirinin yanından geçen farklı yüzyılların kahramanları birbirlerini fark etmez. Kervan soygunundan dönen Kırk Haramiler bir mağaranın ağzında altın sayar. Mağaranın ağzı; eşiktir, labirente giriş yeridir. Kırk Haramiler'in mağarası içi tehlikelerle, tuzaklarla ve hazinelerle dolu bir labirenttir:

O kadar yakın olduğu halde, o da haramileri görmemişti nedense... Oysa sayıları kırka varan bu haramiler, hemen kırmızı başlıklı kızın geçtiği yerin azıcık yukarısında kalan bir mağaranın ağzına postu sermişler, kılıç gibi uzayıp giden zifiri karanlık bıyıkları, ikide bir boş yere nara atıp duran sarı dişli kocaman ağızları ve çarptıkları her şeyi tuzla buz eden balyoz ağırlığındaki kaba saba elleriyle hem birbirlerine horozlana horozlana önlerindeki altınları sayıyor, hem de yüksek sesle, sanki söylediklerini yüzlerce yıl uzakta yaşayan bazı insanlara da ulaştırmak istercesine, bağıra çağıra konuşuyorlardı.⁴²⁰

Mağara; sihirli sözlerle açılır, kapanır. Bu sözler hem tuzak hem ipucudur, hem düğüm hem çözümdür. Hem ipe götürür hem ipten alır, hem ilaç hem zehirdir. Bu sırlı sözleri aklında tutan Ali Baba hazine elde eder, sözleri unutan Kasım ise kellesini kaybeder. Bu sihirli sözler doğru zamanda, doğru şekilde söylendiğinde bir hayatı değiştirecek güce sahiptir.

⁴¹⁹ A.e., s. 82.

⁴²⁰ A.e., s. 82.

Anlatıda, Kırk Haramiler'in sırlı mağarası dilden dile dolaşarak yirmi birinci yüzyıla ulaşır. Kırk Haramilerin sesi; zamanlar arasında delikler, yarıklar açar. Kırk Haramiler, mağaranın ağzını sihirli kelimelerle kapatıp yeniden yola düşer. Sihirli sözcükler içine girmenin imkânsız olduğu bir labirent inşa eder. Mağaraya kelimelerle girilir, mağaradan kelimelerle çıkılır. *Bin Hüzünlü Haz* da kelimelerle örülen bir labirenttir.

Mağaradan ayrılan Kırk Haramiler ormanı geçerek başka bir labirente, Şehrazad'ın sarayına adım atar: “Sonra, hem hemen oracıkta, hem de çok uzaklara varınca uzaklarda kalan uzaklardan da çok çok uzaklardaymış gibi gözüken, etrafı bin bir şekle girmiş korkulu bekleyişlerle çevrili, büyükçe bir saraya ulaşırlar.”⁴²¹ Anlatıda Şehrazad'ın sarayı, yaklaştım sanıldığı anda daha da uzaklaşılan bir labirenttir.

Anlatıcı, ormanın bu bölümünde hem Şehrazad'ın hikâyesini hem Kırk Haramiler'in hikâyesini hem de *Tunç Kenti* öyküsünü yeniden yazar. Şehrazad'ın sarayı, Tunç Kenti'nin bir benzeridir; şifrelerle, tuzaklarla dolu bir labirenttir. *Bin Hüzünlü Haz* da *Bin Hüzünlü Haz*'ın ormanı da şifrelerle, tuzaklarla örülü bir labirenttir.

Tunç Kenti'nin Olağanüstü Öyküsü masalında kahramanlar, Tunç Kenti'ne varmak için yazıtlarla, sırlarla, tehlikelerle örülü bir labirentte yolculuk eder. Tunç Kenti'nin surlarına ulaşır. Giriş kapısı olmayan Tunç Kenti, içine girmenin ve içinden çıkmanın imkânsız olduğu bir labirent çizer. Masalın kahramanları Tunç Kenti'ne şifreleri çözerek girer ve sonunda hazinelerle dolu bir saraya ulaşır. Sarayın da içi tuzaklarla, bilmecelerle örülüdür.

Binbir Gece'de Tunç Kenti'nin büyülenmiş muhafızları, yanlarından gelip geçen yabancıları fark etmez, onlara engel olmaz. *Bin Hüzünlü Haz*'ın Kırk Haramiler'i de labirentleri aşarak vardıkları sarayda, eli mızraklı muhafızların yanından sanki orada yokmuşlar gibi geçip gider ve Şehrazad'ın odasına varır. Onları ancak Kırk Haramiler masalının anlatıcısı Şehrazad görebilir.

⁴²¹ A.e., s. 83.

1.6.3. Şehrazad'ın Örgüsü: İbadet-Ritüel-Büyü

Anlatıda, Şehrazad, hükümdar yatağının ayakucunda, masal anlatır. Sarayın içi, Şehrazad'ın ağzından dökülen büyülü kelimelerle dolup taşar ve sonunda Şehrazad'ın kelimeleri ormanın içine saçılır. Şehrazad'ın kelimeleriyle dolu oda, Şehrazad'ın kelimeleriyle dolu saraydan sonra orman da Şehrazad'ın kelimeleriyle dolar. Şehrazad'ın kelimeleri, onun ağzından çıktığı anda özgürleşir; ormana ve dünyanın dört bir yanına yayılır. Kelimeler, labirentin kıvrımları arasında dolaşır ve ölümsüzleşir.

Sarayın içinden taşan kelimelerle neyin içeride neyin dışarıda olduğu belirsizleşir. Kelimeler; ormanla sarayı, içeriyle dışarıyı birleştirir. Saray ormana, orman saraya dönüşür. *Bin Hüzünlü Haz*'ın masalında mekânlar; sabit kalmaz, kılıktan kılığa girer, iç içe geçer: “Zaten, hükümdar yatağının ayakucundaki kızlardan birinin ağzından dökülen büyülü kelimelerle dolup taşan sarayın içi, ormanın içine saçılmış gibiydi o sırada ve ilk bakışta artık neyin içeride neyin dışarıda kaldığı pek belli olmuyordu.”⁴²²

Hükümdar, kelimelerin ördüğü bu belirsizlikle ve büyüyle odanın içindeki Kırk Haramiler'i görmez. Şehrazad'ın anlattığı hikâyeleri hayretler içerisinde dinleyen hükümdar, odanın içindeki nal seslerini duyup duymadığından emin olamaz. Şehrazad'ın kelimeleri, hükümdarı büyüler. Böylece saray da Süleyman'ın zamanında büyülenmiş Tunç Kenti'ne dönüşür. Anlatıcı, Şehrazad'ı Tunç Kenti'ne yerleştirir, anlattığı masalın kahramanı yapar.

Binbir Gece Masalları'nda Şehriyar, Şehrazad'ın anlattığı hikâyeleri merakla dinler. *Binbir Gece*'de hikâyeler, dinleyicisini cezbeder. *Tunç Kenti'nin Olağanüstü Öyküsü* masalında, Halife Abdülmelik bin Mervan, hayretle dinlediği bir hikâyenin izini sürer. *Bin Hüzünlü Haz*'da da kelimeler/Şehrazad'ın kelimeleri ormanı ve ormanın içindeki her şeyi büyüler, değiştirir. Anlatı, kelimelerden ibaret olur. *Bin*

⁴²² A.e., s. 83.

Hüzünlü Haz'da hikâyeler minyatürleşir; küçülür, küçülür, Şehrazad'ın kelimelerine dönüşür. Hükümdar, Kırk Haramiler'in sadece nal seslerini duyar. Kırk Haramiler kırk at, kırk bıyık, kırk ağız halinde at koşturur. "Kırk" kelimesi anlatıya ahenk, oyun, çokluk, sonsuzluk, sihir katar:

O kadar ki, sayıları kırka varan bu haramiler, kırk at, kırk bıyık, kırk ağız ve kırk baş belası halinde paldır küldür birbirine açılan geniş geniş saray avlularını geçip de rengârenk halılarla kaplı salonun ortasında cirit atmaya başladıklarında, kızın anlattıklarını hayretler içerisinde dinleyen hükümdar bile, sanki haramiler dışarıdaymış gibi hiç kılını kıpırdatmadan kollarını başına yastık edip öylece uzanmış ve yalnızca gözlerini hafifçe kısıp belli belirsiz bir mırıltıyla; 'Kulaklarımda nal sesleri yankılanıyor sanki...' demişti.

Kız, bir an için karşılarında pervasızca at koşturan, kılıçlarını sıyırıp havada daireler çizen ve estirdikleri rüzgârla salondaki tülleri kat kat uçuşturan haramilere bakıp usulca gülümsemişti o böyle söyleyince.⁴²³

Şehrazad'ın kelimeleri altın tozu gibi yayılarak odadakileri, okuru ve anlatıcıyı büyüler. Şehrazad; kelimeleri eğip büker, bir yün gibi eğirir. *Binbir Gece*'de Şehrazad, kelimeleriyle dinleyicisini baştan çıkarır: "Bu büyüleyici kadınları sevmek yaşamı tehlikeye atmak değil midir?"⁴²⁴ Anlatıda da kelimeler, tehlikeli ve cezbedici birer tuzaktır. Barthes *S/Z*'de bilmece için "askıya alınmış yanıt" der.⁴²⁵ Anlatıcı da Şehrazad da anlatıyı askıya alırken hikâyeyi çözülecek bir bilmeceye dönüştürür. Şehrazad *Binbir Gece Masalları*'nda hikâyelerinin sonunu geciktirir, bir hikâyeyi yarıda kesip başka bir hikâye anlatmaya başlar. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı; anlatıyı yarıda keser, bilmece örer, hikâyeleri yolundan saptırır, okuru yanılsamalarla aldatır.

⁴²³ A.e., s. 83-84.

⁴²⁴ Barthes, *S/Z*, s. 32.

⁴²⁵ A.e., s. 45.

Binbir Gece'de Şehrazad'ın kelimeleri, cinayetleri anlatır. *Bin Hüzünlü Haz*'da da Şehrazad'ın kelimeleri; cinayet hikâyeleri anlatır, cinayetlerin arasında dolaşır. Harami kılıçlarında bilenir ve giderek keskinleşir. *Bin Hüzünlü Haz*'da, Şehrazad'ın kelimeleri, Penelope'nin örgüsüne dönüşür. Şehrazad, hikâye anlatırken Şehrazad'ın kelimeleri ormanın ruhuna batıp çıkar, ormanı bir örgü gibi örür. Şehrazad'ın örgüsü, ormanın dört bir yanını sarar:

Metin, oluştuğu sürece, gözlerimizin önünde dantelacı kızın parmaklarının altında doğacak bir Valenciennes danteline benzer: Başlatılmış her kesit, yanındaki çalışırken geçici olarak devinimsiz bekleyen bir ip gibi askıda kalır; sonra sırası geldiğinde el ipliği yeniden alıp kasnağın üstüne getirir; desen ortaya çıkmaya başladıkça, her iplik, onu tutan ve yavaş yavaş yerini değiştirdiğimiz bir iğneyle kat edilen mesafeyi belirtir.⁴²⁶

Anlatıda, metin yavaş yavaş örülür. Anlatıcı, metnin hazzını çıkarır. Okur da aynı örgüyü takip eder:

okuma ilerledikçe bir örgü oluşturur (*metin, doku ve örgü*, aynı şeydir); her iplik, her kod bir sestir; örülmüş -ya da örücü- bu sesler yazıyı oluşturur: Yalnız olduğunda ses çalışmaz, hiçbir şeyi dönüştürmez: *dile getirir*; ama el cansız iplikleri toparlayıp birbirine dolamak için araya girer girmez çalışma ve dönüşüm ortaya çıkar.⁴²⁷

Anlatıda, okur, bilmece çözen Oidipus gibidir. *Bin Hüzünlü Haz* bir bilmecedir. Anlatıcı, bu bilmecayı çözmeye çalıştıkça anlatının olasılıklarını yineler. Barthes “Yazmak bir bakıma dünyayı (kitabı) parçalamak ve yeniden yapmaktır.”⁴²⁸

⁴²⁶ A.e., s. 163.

⁴²⁷ A.e., s. 163-164.

⁴²⁸ Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi-Yeni Eleştirel Denemeler*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 90.

der. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı, metni parçalar ve yeniden inşa eder. Şehrazad, kelimelerini ormanın ruhuna batırıp çıkarırken örgü ören Penelope'ye dönüşür:

Ardından da gözleri, aklı ve dili harami kılıçlarının ağzında iyice bilenmişçesine, daha keskin kelimelerle hükümdara daha başka şeyler anlatmaya başlamıştı. Bir yandan da dönüp dönüp sarayın içindeki ormana bakıyordu anlatırken ve ağzından dökülen kelimeleri ormanın ruhuna batırıp çıkarıyormuş gibi, öne arkaya doğru, neredeyse gözyaşlarını kendi içine akıtan kederli bir gül edasıyla hafifçe sallanıyordu. Onun zarif gövdesiyle birlikte, gizli bir ibadeti yerine getirircesine sarayın hemen her köşesinde uğuldayan ağaçlar da sallanıyordu sanki.⁴²⁹

Şehrazad hikâye anlatırken öne ve arkaya doğru salınır. Şehrazad'ın salınmasıyla birlikte hikâye anlatıcılığı; bir ibadete, ritüele, oyuna dönüşür. Metin And *Oyun ve Bügü* adlı eserinde “oyun” sözcüğü ile “büyü” sözcüğü arasındaki ilişki üzerinde durur. Oyun sözcüğünün çeşitli anlamları düşünüldüğünde, bunların hemen pek çoğunun, şamanın büyüsel töreninde çeşitli öğelerde karşımıza çıktığını söyler.⁴³⁰ *Bin Hüzünlü Haz*'da, etrafındaki her şey Şehrazad'la birlikte hareket eder. Hikâye anlatıcısı Şehrazad, bir şamana dönüşür. Şaman hem âlim hem din adamı hem hikâye anlatıcısıdır:

Onun zarif gövdesiyle birlikte, gizli bir ibadeti yerine getirircesine sarayın hemen her köşesinde uğuldayan ağaçlarda asılı duran kandiller, kandillerin aydınlattığı tepeler, tepeleri örten her biri birinden değerli halılar, halılardaki motifler ve motiflerdeki renkler de salınıyordu... tilkilerde...⁴³¹

⁴²⁹ Toptaş, **a.g.e.**, s. 84.

⁴³⁰ Metin And, **Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1974, s. 25.

⁴³¹ Toptaş, **a.g.e.**, s. 84.

Anlatıcı, masalla kelimelerin gücünü anlatır. Büyüleyen, ibadete dönüşen, salınan, dans eden, bıçak gibi bilenen, keskinleşen kelimelerin gücünü; Şehrazad'ın masalıyla anlatır. Anlatıcı için hikâyeler, kelimelerden ibarettir. Anlatıda kelime, hikâye demektir. Anlatıcı, tek tek kelimelerle *Binbir Gece* hikâyelerini yeniden inşa eder: çiniler, halılar, kervanlar, kandiller, çöller, geceler, tilkiler.

Anlatıda, Şehrazad hikâye anlatırken masal kahramanları halılarda uçmaya başlar, hizmetkârlar onları yakalamak için koşturur. Anlatıcı, Şehrazad'ın hikâye anlatışını bir oyuna, gösteriye dönüştürür. Şehrazad o kadar etkileyici anlatır ki hükümdar ona şaşkın şaşkın bakar. Cüceler, Şehrazad'ı hayranlıkla dinler. Anlatıcı, Şehrazad'ın masallarını nasıl anlattığının hikâyesini anlatır. *Binbir Gece Masalları*'nda olmayan bir masal inşa eder. Borges'in yaptığını yapar, *Binbir Gece*'nin sonsuzluğuna eklenir. Borges, *Binbir Gece Masalları*'nın 602. gecesinin öyküsünü yeniden yazar:

Hiçbiri, tüm o gecelerin içindeki büyü 602. gece kadar altüst edici değildir. Bu garip gecede sultan, Şehrazad'ın dudaklarından kendi hikâyesinin döküldüğünü duyar.⁴³²

Anlatıcı, Şehrazad'ın anlattığı hikâyeleri yeniden yazarken Şehrazad'ın hikâyesini de yeniden yazar. Şehrazad masal anlatırken onu kimlerin nasıl dinlediğini hayal eder, Şehrazad'ın neler hissettiğini düşünür.

1.6.4. Şehrazad'ın Kelimeleri: “The Time is Out of Joint”

Şehrazad'ın kelimeleri, hikâyeleri öyle güçlü ve bilinmezliklerle doludur ki Şehrazad da kendi anlattığı hikâyelerin içinde kaybolmayı arzular:

⁴³² Murat Gülsoy, **602. Gece: Kendini Fark Eden Hikâye**, İstanbul, Can Yayınları, 2009, s. 15.

Görünüşe bakılırsa, o sırada kız anlattıklarını can kulağıyla kendisi de dinliyor, bazen kendi anlattıklarına kendisi de şaşırıyor, kendisi de heyecanlanıyor, kendisi de korkuyor, hatta zaman zaman hükümdarın bel bel bakan yüzünü, yanı başında oturan öteki kızı, sedirlere sıralanıp birbirlerini dirsekleye dirsekleye kendisini hayranlıkla dinleyen cüceleri, kapı arkalarında bekleyen dilsizleri, tepelerin tepesinde uçmaya başlayan halıları ve onları yakalamak için dağ bayır demeden koşuşturup duran hizmetkârları orada yüzüstü bırakıp anlattıklarının içinde kaybolup gitmeyi de arzuluyordu belki ama, bunu bir türlü başaramıyordu.⁴³³

Anlatıcı, hikâyenin gücünü açığa çıkarır. Hikâyeler, dinleyicisini de anlatıcısını da büyüler, kendinden geçirir. Şehrazad kendi anlattığı hikâyelerin içinde kaybolma arzusuyla; Şehriyar'ı, cüceleri, dilsizleri, tüm dinleyicilerini yüzüstü bırakıp gitmek ister ama gidemez, bir türlü eyleme geçemez.

Beckett'ın *Oyun Sonu* adlı oyununun figürleri Hamm ve Clov, anlattıkları öyküyü tamamlamak ister fakat öyküyü bitirmekte tereddüt eder. Bitirme isteklerinden emin olamaz, eyleme geçemez. Anlatıcı, Şehrazad'ı da Beckett'ın eyleme geçemeyen oyun figürleri; Vladimir ve Estragon'a, Hamm ve Clov'a ve Shakespeare'in eyleme geçmekte tereddüt eden kahramanına; Hamlet'e dönüştürür.

Anlatıcı, Beckett'ın oyunlarını yinelerken Shakespeare'in *Hamlet* oyununu da yeniden yazar. Hamlet, oyun boyunca eyleme geçmekte tereddüt eder. Hayaletin sözlerinden, babasının katilinden bir türlü emin olamaz. Daha geçerli kanıtlar arar ve cinayeti geciktirir. Anlatıda Şehrazad da gitme arzusuna direnir, eyleme geçemez. *Hamlet* oyununda Danimarka bir hapishanedir. Hamlet bu hapishanede kaybolur. *Bin Hüzünlü Haz*'da da Şehrazad'ın kelimeleri bir hapishanedir. Şehrazad hikâyeye anlattıkça hükümdarın ayakucuna bağlanır, hapishanede hapsolür:

Seslendirdiği kelimeler dudaklarının sıcaklığından kopar kopmaz, orada gördüklerinin şeklini, tadını ve rengini alıyordu çünkü ve böylece o hem her şeyi en

⁴³³ Toptaş, a.g.e., s. 84.

ince ayrıntısına kadar uzun uzun anlatmış, hem de hiçbir şey anlatmamış gibi oluyordu.

Başka bir deyişle, zavallı kızcağız hiç farkına varmadan kendi kelimelerinin içine hapsoluyordu yani ve hiçbir zaman, anlatılmakta olan dünyadan öte başka bir dünyaya kaçılmayacağı için de belki de bir daha hiç belleklerden silinmemek üzere oraya, hükümdar yatağının ayakucuna bağlanıyordu. Bu bağlanışla birlikte, havada savrulup duran kelimeler de giderek özgürleşiyorlardı sanki...⁴³⁴

Oyunda Hamlet; kelimelerin, hikâyelerin, efsanelerin içinde dolaşır. Oyun Hamlet'in kelimeleriyle örülür. Polibius, Hamlet'e ne okuduğunu sorduğunda Hamlet: "laf, laf, laf"⁴³⁵ der. Hamlet kelimelerin, sözün izini sürer. Sarayda işlenen cinayeti ortaya çıkarmak için kral ve kraliçenin önünde bir oyun oynanmasını planlar. Oyunun/hikâyenin suçluyu açığa çıkaracağına inanır. Bu oyunun/hikâyenin bir bölümünü de kendisi yazacaktır. *Hamlet* oyununda kelimeler, hikâyeler bir cinayeti çözebilecek güce sahiptir. Diğer yandan *Hamlet* oyununda kelimeler ve hikâye anlatıcılığı, Hamlet'in öyküsünü ölümsüzleştirecek gücü de içinde taşır. Hamlet ölürken Horatio'ya şöyle der:

Beni ve amacımı/ Merak edenlere olduğu gibi anlat."⁴³⁶, "Horatio anlasana./ Ne denli yaralı bir isim kalır ardımda,/ Her şeyi anlatacak kimse olmazsa geride (...)/Acıyla soluk almaya devam et/ Ki, hikâyemi anlatabilesin."⁴³⁷

Sonrası sessizliktir. *Bin Hüzünlü Haz*'da Şehrazad'ın kelimeleri, hikâyeleri bütün saraya, bütün ormana dolar ve anlatı, kelimelerden ibaret olur. Şehrazad'ın kelimeleri giderek çoğalır, özgürleşir ama diğer taraftan Şehrazad'ı, hükümdarın

⁴³⁴ A.e., s. 85.

⁴³⁵ Shakespeare, *Hamlet*, s. 93.

⁴³⁶ A.e., s. 218.

⁴³⁷ A.e., s. 218.

ayakucuna hapseder. *Bin Hüzünlü Haz*'da Şehrazad'ın kelimeleri de hem ölümsüzleştirir hem hapseder.

Derrida *Platon'un Eczanesi*'nde Platon'un *Phaidros* diyalogunda Sokrates'in anlattığı bir Mısır söylencesini hikâye eder. Söylenceye göre Mısır'da sayı bilimini, hesabı, geometriyi, astronomiyi, tavla oyununu ve yazıyı ilk bulan Tanrı Theuth yaşar. Aynı çağlarda bütün Mısır'a Thamus adlı bir kral hâkimdir. Theuth bir gün Thamus'un yanına varır ve bulduğu sanatları krala gösterir. Kral bu sanatların ne işe yaradığını sorar. Sıra yazıya gelince:

“Ey Kral,” dedi Theuth, “işte bir bilgi (to mathema) ki bunun sayesinde Mısırlılar daha bilgili ve kendi geçmişlerini hatırlamaya daha istidatlı olacaklar. Belleğin de öğretimin de devâsı (*pharmakon*) bulundu.”⁴³⁸ Bunun üzerine “Tanrı-kral kendisine sunulanı reddetmese bile hor görecektir, onun sadece yararsızlığına değil, tehdidine ve zararına da işaret edecektir. Kral daima yazıdan şüphelenir, onu gözetimi altında tutar.”⁴³⁹

Bin Hüzünlü Haz'da Şehrazad, bin bir gece boyunca hikâye anlattıkça Şehriyar'a hikâye anlattığı yatağın ebedî, ayrılmaz bir parçası olur ama aynı zamanda çağın belleğine kazınır. Diğer yandan hikâye başka bir paradoks yaratır. Şehrazad “hem her şeyi en ince ayrıntısına kadar uzun uzun anlatmış hem de hiçbir şey anlatmamış”⁴⁴⁰ olur.

Bin Hüzünlü Haz'da Şehrazad'ın kelimeleri *pharmakon*'dur. Hem devadır he zehir; hem hapseder hem özgürleştirir, ölümsüzleştirir. Hem hiçbir şeydir hem her şey. *Pharmakon*, bu ilaç (*médecine*) faydalıdır; üretir, onarır, bilgiyi artırır ve unutkanlığı azaltır.⁴⁴¹ Diğer taraftan “Yazı belleğe katkıda bulunmak bahanesiyle daha da unutkan kılar; bilgiyi arttırmak yerine azaltır. Belleğin ihtiyacına karşılık vermez, onu ıskalar[.]”⁴⁴² *Pharmakon* hastalığa deva olmak yerine tam tersini yapabilir, onu daha da azdırabilir. Theuth hileyle bir zehre deva süsü vermiştir.

⁴³⁸ Derrida, *Platon'un Eczanesi*, s. 26.

⁴³⁹ A.e. s. 26.

⁴⁴⁰ Toptaş, a.g.e., s. 85.

⁴⁴¹ Derrida, *Platon'un Eczanesi*, s. 49.

⁴⁴² A.e., s. 52.

Pharmakon yazının hakiki etkisinin tam aksini gösterir.⁴⁴³ Şehrazad'ın hikâyeleri de *pharmakon* gibi çift anlamlıdır.

Şehrazad kendi ördüğü kelimelerle içinden çıkmanın imkânsız olduğu bir hapishane/Girit labirenti inşa eder ve Daidalos gibi kendi inşa ettiği hapishanenin içinde mahkûm kalır. Şehrazad'ın ağzından çıkan kelimeler, karşılaştıkları şeyin şeklini, tadını, rengini alır. Kelimeler şekil değiştirendir, sabit değildir. *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıcı da Şehrazad gibi anlatının içinde ikili karşılıklar arasında dolaşır, hem anlatır hem anlatmaz. Anlatır, anlatır, sonra bilmiyorum der. Kesinliğin olmadığı hikâyeler anlatır sonra onları siler, tekrar yazar. Kelimelerle, okuru şüpheye düşürür. Kesinliğin olmadığı bir *kararverilemezlik* ânında bırakır.

Anlatıda Şehrazad, hükümdar, her şey kelimeye dönüşür. Kelimeler çıldırır, kaos yaratır, cisimleşir, anlatının öznesi olur. *Bin Hüzünlü Haz*'ın ormanında Şehrazad'ın kelimeleri özgürleştikçe anlatıcının/yazarın kelimeleri de özgürleşir. Anlatıcı/yazar kelimelerin ucunu bırakır. Yazarın kelimeleri ormana dağılır, Şehrazad'ın kelimelerine dönüşür.

Anlatıcı, içerisi ve dışarısının karşıtlığını birbiri içinde eritir, metni söker, dili dağıtır. Sözcüklerin dizilişini bozar, anlamı yok eder. Anlatıyı boşluğa, sonsuzluğa bırakır; noktalama işaretlerini, imla kurallarını yıkar. Menteşelerinden çıkmış bir metin inşa eder, Hamlet'in "The time is out of joint" cümlesini yineler:

Kimi zaman yaratık çıldırmış bir sürüsü oraya buraya gibi saldırıyorlardı sözgelimi yalnızca hatta düpedüz zıvanadan kalmayıp özgürleşmekle de çıkıyor bu bir yanılsama kimi zaman kalbine değil sessizliğin olabilir gerçeğin gürül gürül ta kendisi hiç karmakarışık evet işitilmedik ahenkle bir akıp hafifliyor kimi zaman da sarayı sarayın içindeki ormanın içine evet çökertecekmiş gibi heybetiyle olanca ağırlaşıyorlardı ve her şey kelimelerdendi artık kelimelerden sessizlik kelimelerden kız kelimelerden kâkül kelimelerden gerdan kelimelerden hükümdar kelimelerden şarap testisi kelimelerden saray kelimelerden bakışlar kelimelerden duruşlar kelimelerden esneyişler kelimelerden kelimeler kelimelerden

⁴⁴³ A.e., s. 50.

derken ben birbirine açılan saray avlularına çıkıp çıkıp kendimi defalarca gene o duvarları çinilerle süslü salonda, kızın üç beş adım yakınında buldum ama, sonunda oradan uzaklaştım.⁴⁴⁴

Shakespeare'in *Hamlet* oyununda Hamlet, Danimarka Krallığı'nın çürümüş, kokuşmuş, yozlaşmış bir zaman içinde olduğunu tekrarlar: "The time is out of joint" der. Derrida, *Marx'ın Hayaletleri* adlı kitabında Hamlet'in "The time is out of joint" cümlesine odaklanır. Bu cümlenin çevirileri üzerinde düşünür. Hamlet'in yakındığı zamanın; menteşesinden çıkmış, eklem yerlerinden ayrılmış, yuvasından fırlamış, onurunu yitirmiş bir çağ olduğunu vurgular.⁴⁴⁵

Modern çağın eşiğinde yazılmış bir oyun olan Hamlet'te, dünya tersine dönmüştür. Ayarı şaşmış, uyumu bozulmuş zaman; kentteki ahlaki çöküşü, törelerin yozlaşmasını imgeler. *Bin Hüzünlü Haz*'da da çıldırmış, ayarı bozulmuş, zıvanadan çıkmış, parçalanmış kelimeler; Hamlet'in zamanını tekrar eder. Alaaddin'in/anlatıcının içinde bulunduğu zaman da şehir de Danimarka Krallığı gibi yozlaşmış, ayarı şaşmış, bozulmuş ve eklem yerlerinden ayrılmıştır.

Bu yüzden *Bin Hüzünlü Haz*'da sabit bir zamandan ya da belirli bir mekândan söz edemeyiz. *Bin Hüzünlü Haz*'da şehir de zaman da ayarı şaşmış, menteşelerinden kopmuş olarak parçalarından ayrılmıştır. Bu ayrılma aynı zamanda Derrida'nın *différance* kavramını da yansıtır. *Différance* birbirinden farklı iki anlamı niteler: ayrılma ve erteleme. *Bin Hüzünlü Haz*'da birbirinden ayrılan şehrin parçaları, tamamlanmış bir şehir kurmayı erteler. Birbirinden ayrılmış kelimeler, tamamlanmış bir metne ulaşmamızı geciktirir. Birbirinden ayrılmış zaman parçaları sabit, merkezi olan bir zamana ulaşmayı erteler. *Bin Hüzünlü Haz*'da şehir gibi, zaman gibi, hikâyeler de birbirinden ayrılarak hikâyenin sonuna ulaşmamızı geciktirir.

Alaaddin/anlatıcı bu uyumu bozulmuş, ayarı şaşmış zamanların, mekânların içinde yerinden edilmiş bir sürgün gibi dolaşır. Alaaddin; modern ile geleneğin, metropolle Haramiler'in mağarasının, masalla gerçeğin arasında kalır. Bu arada

⁴⁴⁴ Toptaş, **a.g.e.**, s. 85.

⁴⁴⁵ Derrida, **Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal**, s. 77.

kalmışlığın uyumsuzluğunu, absürtlüğünü yansıtır; hem soytarıya hem şehzadeye dönüşür. *Hamlet* oyununda Guildenstern'in sözleri Danimarka toprağının yarattığı bireyin ruh halini ortaya koyar: "Mutluyuz... yani, aşırı mutlu değiliz./Talihin külâhının ponponu sayılmayız."⁴⁴⁶ Alaaddin de benzer bir uyumsuzluğun ve ikiliğin parçasıdır.

Bin Hüzünlü Haz'da anlatıcı/Alaaddin, Şehrazad'ın kelimelerinden oluşan labirentte kaybolurken metni yapısöküme uğratar. Kelimelerin arasında boşluk bırakır, anlamsız kelimeler üretir, kuralları bozar. Kelimelerle cümleleri parçalar, böler; sözcükleri altüst eder, yer değiştirir. Metni birbirinden kopmuş paragraf kümeleriyle inşa eder. Derrida, *Japon Bir Dosta Mektup*'ta "yapısöküm" sözcüğünü tartışırken *Littré*'den birkaç madde okur:

Yapısöküm/Yapıçözmek eylemi./ Dilbilgisi terimi. Bir cümlede sözcüklerin kuruluşunu dizilişini bozmak. (...) Bir bütünün parçalarını birbirinden sökmek. Uzağa taşımak amacıyla bir makineyi sökmek.⁴⁴⁷

Bin Hüzünlü Haz'da da anlatıcı, anlatıyı bir makine gibi söker ve makinenin parçalarını anlatının içine dağıtır, bu parçalar hikâyeler arasında koridorlar açar. *Binbir Gece Masalları*'nda saraylar birbirine açılan sonsuz kapılarla doludur. Anlatıda da, Şehrazad'ın sarayı, birbirine açılan kapıların tekrar tekrar aynı yere çıktığı bir labirenttir. Karşılıklı aynalar gibi sonsuzluk yaratır. Anlatıcı, bu uçsuz bucaksız labirentin içinde dolaşır, başa döner ve labirentten çıkar. Anlatının sonuna nokta koymayarak anlatıyı sonsuza bırakırken kendisi başka bir yola sapar: ormana.

1.6.5. Saraydan Çıkış: Metinlerarası Yolculuk

⁴⁴⁶ Shakespeare, *Hamlet*, s. 95.

⁴⁴⁷ Derrida, *Japon Bir Dosta Mektup*, s. 185-186.

Anlatıcı; Şehrazad'ın sarayındaki labirentten çıkar ve tekrar ormanın derinliklerine dalar. Grotesk, ürkütücü, tekinsiz bir ormanda bin bir hikâyenin, masalın içinde gezinir:

yardımsever cengâverleri, kıskançlık nöbetine tutulmuş üvey anneleri, ateşlerin kucağında oynayan semenderleri, ağızlarını açıp harıl harıl adam arayan yedi başlı canavarları, bir yerden canları pahasına aldıklarını bir yere gözlerini kırpmadan veren iyi yürekli haydutları, gözlerinden yaş yerine ağladıkça mücevher dökülen kurbağa suratlı kızları, kafasını düşmana vermemek için koltukaltında gezdiren kahramanları köseleri, cadıları ve elindeki lambayı merakla ovuşturup duran bir delikanlıyı geçinceye kadar, nedense kendimi kızın kelimelerinden oluşmuş, içinde değişik serüvenlere ait binlerce cümle taşıyan, yüzü virgüllerle dolu upuzun bir cümle gibi hissettim.⁴⁴⁸

Anlatıcı, yeryüzündeki bütün anlatıları birbirine bağlar, Borges'in düşünüy yeniden inşa eder. Tüm bu metinlerin arasında dolaşırken elindeki lambayı merakla ovuşturup duran Alaaddin'in masalını geçer, *Bin Hüzünlü Haz* boyunca aradığı masalın içinden geçer ve Şehrazad'ın cümlelerine, kelimelerine dönüşür. Kendi anlatı serüvenini, *Bin Hüzünlü Haz*'ı yazma sürecini anlatır, yazma eylemini bir oyuna dönüştürür. Anlatı ormanında dolaşmaktan, oyalanmaktan, Şehrazad gibi anlatıyı geciktirmekten haz duyar: “Bunca ürkütücü şeyin arasında, bana benzeyen başka başka cümleleri de peşime takmış, sırf doğru yolu yitirmenin zevkini yaşayabilmek için bile isteye oyalanıyordum sanki...”⁴⁴⁹

Anlatıcı; yeryüzündeki tüm masalları içine alan bir yolculuk, tüm anlatıları içine alan tek bir kitap oluşturur. Cenk hikâyelerini, *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'i, semenderleri, yedi başlı canavarları, Robin Hood'u, *Kurbağa Prensleri*, *Başını Vermeyen Şehit* hikâyesini, Keloğlan'ı, cadıları geçer. Mit kahramanları gibi dağları, çölleri aşar ve anlatının doğum yerine varır.

⁴⁴⁸ Toptaş, **a.g.e.**, s. 85-86.

⁴⁴⁹ **A.e.**, s. 86.

Anlatıcı daha sonra anlatacağı düzlüğe varış hikâyesini, Alaaddin'in vardığı düzlüğün hikâyesini yeniden yazar. Bu düzlük anlatının göbeğidir; labirentin merkezi, yeniden doğuş ve mahşer yeridir. Anlatıcı, anlatının içinde tekrar tekrar bu düzlüğe varır. Aynı yerlerden geçer, aynı hikâyeleri yeniden yazar, bir labirentte dolaşır:

Sonra, işte böyle oyalana oyalana, belki doğru yolu yitireceğim diye başkalarının doğru yollarından, o yardımsever cengâverlerin atlarını sürüp gittikleri çok uzak yerlerden, oralarda açılıp kapanan içleri çeşitli yaratıklarla dolu uçurumlardan, vadilerden, çöllerden, çölleri örten gecelerden, bu gecelerin öteki ucundaki sarp dağlardan, dağlarda yaşanan günlerden, aylardan ve yıllardan da geçerek, sonunda büyük bir düzlüğe geldim.

Kayalıkların dibinden başlayıp yavaş yavaş ufka doğru genişleyen, oldukça sakin bir yerdi burası. Kendi çizgilerinin içinde uyuyakalmış gibi gözüken ağaçların uzaklığına, insanların hayal gücünü harekete geçiren kırıltıların yokluğuna ve bu yoklukla birlikte ortalıkta dolaşan sessizliğin oraya buraya takıldıkça yırtılıp parçalanın gevşekliğine bakılırsa, orman da tıpkı benim gibi, bu noktada oyalanıyordu sanki...⁴⁵⁰

Anlatıcı, ormanın içinde anlatıyı askıya alır. Orman, anlatının bu noktasında Beckett'in oyun kişilerine dönüşür, kırıltısız, hareketsiz bekler. Anlatıcı da hiçbir yere gidemez, kıpırdamaz:

O kadar ki, artık ben gördüklerim karşısında bir adım daha atamamış, ne yapacağımı bilememiş ve orada rastladığım bir taşın üstüne oturup hüzünlü gözlerle, hiç kıpırdamadan bu ölümü seyretmeye başlamıştım. Bir yandan da o sırada, taşın üstünde birdenbire taş kesilip ölümü seyretmekle, aslında ölüm beni bulmasın diye onun şeklini aldığımı düşünüyordum. Sonra vazgeçtim bu düşünceden. Daha doğrusu böyle düşünmemek için bir süre yüzümü yerde yatan sararmış yapraklara,

⁴⁵⁰ A.e., s. 86.

havada dolanıp duran kara kara bulutlara, kayalıkların birbirine uzanan hareketsizliğine ve ufuktaki yel değirmenlerinin ıssızlığına çevirdim. Birazcık kıpırdamış ve bir an için de olsa ölüme meydan okumuş oldum böylece...⁴⁵¹

Anlatı, birazcık kıpırdanarak ölüme meydan okuyan anlatıcı ile mit kahramanlarının parodisini yapar. Mitlerde kahraman dağ, tepe, deniz aşarak ölüme meydan okur; canavarlarla savaşır.⁴⁵² Diğer yandan anlatıcı, absürt bir oyun inşa eder, absürt tiyatronun oyun figürlerini yineler. *Bin Hüzünlü Haz*’ın anlatıcısı, o kadar hareketsizdir ki ormanın bir parçasına dönüşür, kıpırtısızlığı onun kamuflajı olur. *Bin Hüzünlü Haz*’da anlatıcı, tüm hikâyelerde kıpırtıların, belirsizliğin, eylemsizliğin arasında dolaşır. Şehri parçalar ve eciş bücüş eder, yarısı silinmiş bir kılığa sokar. Bu şehirde hiçbir görüntü net değildir:

Bir bakıma, uyku suretinde gözüken bu ölüm şeklinin hüküm sürdüğü yerlerde, bir yüzü eriyip gitmiş eşyalardan, yarası silinmiş hareketlerden, güdük hayvanlardan, eksik cümlelerden ve olmayan heveslerle yaşatılamayan meraklardan oluşup da kendini kendi yetersizliğiyle besleyen, çarpık çurpuk, berbat bir hayat yükseliyordu yani.⁴⁵³

Anlatıcının şehri tamamlanmayan bir şehirdir, belirsizdir ve bu şehirde her şey “söz gelimi”dir. Anlatıcının şehri, hakkında kararverilemez boşluklarla dolu bir hipermekândır; karmakarışık, çılgın bir *harlequin* kostümü gibidir:

hemen her şey görünürlüğünü biraz yitiriyordu. Limanlarda bekleyen köle dolu gemiler, güverteden eğilip aşağıya bakan elleri kamçılı irikıyım tacirlerle birlikte, biraz görünür oluyordu sözgelimi... Etrafı yırtık pırtık dilencilerle çevrili camiler,

⁴⁵¹ A.e., s. 87.

⁴⁵² Anlatıcı, ölümü seyrederken ölümün şeklini alır. Sonraki hikâyelerde de anlatıcı, ölüme dönüşür, ölümü seyreder. Anlatıcı aynı imgeleri yineler, okuru aynı yerlerden geçirir.

⁴⁵³ A.e., s. 89.

biraz görünür oluyordu. İçi titrek mum alevleriyle aydınlatılmış kiliseler, biraz görünür. Rengârenk gürültülerle dolup taşan alacakaranlık bedestenler biraz görünür. Sırtını yamaçlara yaslayıp şehre ve insanlara bulutların üzerinden bakan gizemli şatolar, biraz. İnce oymalar ve ud eşliğinde söylenen efkârlı şarkılarla süslü ahşap konaklar, biraz.⁴⁵⁴

Anlatıcı, şehri yapısöküme uğratar; şehirdeki binaların, insanların, eşyaların yapılarını, biçimlerini bozar; gerçeklikle oynar. *Bin Hüzünlü Haz*'ın hikâyelerinde anlatıcı/Alaaddin yer altında, mahzende, şehirde, bozkırda ceset parçaları arasında dolaşır ve cesetleri inceler. Şehrin her yerini salgın hastalıklar, ceset harmanları, eğri büğrü bacaklar, bir deri bir kemik insanlar, çılgınlıklar, inilti, kafa kafaya tokuşan otomobiller, kanlı gövdeler, fıskırmış beyinler sarmıştır. Anlatıcının şehri çöken, yok olan, yıkılan, bir şehirdir. Anlatıcı, şiddetin pornografik bir sunumunu yapar. Anlatıda orman ve şehrin görüntüleri birleşir; şehirdeki ölümler, cesetler, salgınlar, eğri büğrü insanlar ormana taşınır.

Binbir Gece Masalları'nda Şehrazad, Şehriyar'ın cinayetlerine son verir. Şehriyar her gece bir kadınla birlikte olur ve sabah olduğunda o kadını öldürtür. *Ali Baba ve Kırk Haramiler* hikâyesinde cesetler parçalanır, dikilir. *Bin Hüzünlü Haz* da cinayetlerle, ölümlerle, ceset parçalarıyla örülü bir metindir.

1.6.6. *Don Kişot*: Yenidenyazım I-II-III

Anlatıcı, Cervantes'in *Don Kişot* adlı romanını yeniden yazar, *Don Kişot*'un parodisini yapar. Sancho Panza'yı paspal bir gölgeye, Don Kişot'un cılız atı Rosinante'yi heybetli bir ata, Don Kişot'un zırhını içinden şangır şungur seslerin döküldüğü bir şehre dönüştürür. Zırhtan ibaret bir Don Kişot çizer:

⁴⁵⁴ A.e., s. 89.

Sonra işte bu hayat böyle yükselirken, bütün bu olup bitenlere fena halde içermiş gibi, birdenbire zırhından şangur şungur sesler dökülen çılgın bir şövalye çıktı ortaya; peşindeki adamıyla birlikte tozu dumana katarak geldi, üç beş adım ötemde durdu.

Adamı dediğim adam, titrek bacaklı uyuz bir eşeğin sırtına bin bir güçlkle oturtulmuş, oldukça ürkek, paspal, ama vefalı bir gölgeye benziyordu. Mızrağını yere dayayıp uzaklara bakan şövalyenin altındaysa, sağrısından sıcak buharlar tüten, yelesi ak köpükler içinde kalmış, şöyle rüzgâr özeti gibi heybetli bir at vardı. Bu at, oraya gelip durduğundan beri nedense durduğu yerde duramıyor, burun deliklerini şişire şişire ikide bir ayak değiştiriyor, o ayak değiştirdikçe de yukarıdaki zırhın çeşitli yerlerinden, neredeyse iniltiyi andıran bir takım küflü gıcirtılar dökülüyordu.⁴⁵⁵

Bütün bu olup bitenlere fena halde içeren Don Kişot figürü ile anlatıcı; kahramanlığı, soyluluğu, anlatıyı alaya alır; hiyerarşik çitleri sarsar, Bahtin'in *karnavalını* yeniden inşa eder, baş aşağı çevrilmiş bir dünya yaratır; soylulukla deliliğin, bilgelikle aptallığın yerini değiştirir. Modern şehrin çıkmazlarının, tekdüzeliğinin, hantallığının içinden Don Kişot'u çıkarır. Anlatıcı, Don Kişot'u yeniden yazarken aynı zamanda daha önce anlattığı terastaki hikâyeyi yeniden yazar. Terastan aşağı dökülen şehir, bu defa Don Kişot'un zırhından aşağı dökülür. Anlatıcı; *Don Kişot'u*, *Bin Hüzünlü Haz'ı*, şehri, anlatıyı yapı sökme uğratır, *Bin Hüzünlü Haz'da* anlatı yinelemelerden ibarettir:

Kulak verip dikkat kesilince, kimi zaman da çok uzak bir zamanın derinliklerinde kalmış öfkeli haykırıslara benziyordu bu gıcirtılar, gözyaşları arasında zonklayan irili ufaklı hıçkırıklara, rengini yitirmiş ihanet fısıltılarına, budalaca sürüp giden sohbetlere, sevişme seslerine, uyuyan milyonlarca kişinin horultusuna, ya da kapıların, duvarların ve kalın kalın perdelerle kalın kalın zamanların gerisinden işitilip de bir türlü anlaşılamayan, mızız konuşmalara benziyordu.

⁴⁵⁵ A.e., s. 89-90.

Öyle ki, o sırada bütün bu seslere bakıp zırhın içinde milyonlarca kişinin yaşadığı sanılabiliirdi.⁴⁵⁶

Don Kişot'un zırhından dökülen seslerin içinde *Bin Hüzünlü Haz*'ın tüm hikâyelerinden bir parça görürüz. Anlatıcı aynı imgelerle metni yeniden örer. Anlatıcı, anlatının parçalarını çözülecek bir bilmece gibi metnin içine dağıtır: kalın perde, ihanet fısıltıları, sevişme sesleri... Okurun ipuçlarını toplayarak metnin içinde ilerlemesini arzular.⁴⁵⁷ Anlatıyla ve okurla oyun oynar. Anlatıcının hikâyelerini üst üste koyup belli noktalarını birleştirdiğimizde karşımıza aynı koordinatlarla birbirine bağlanan bir harita çıkar. Anlatı, aynı hikâyeleri ormanda, bozkırda, terasta yeniden inşa eder:

Atının üstünde dimdik duran şövalye de sanki onların böyle yaptıklarını biliyormuş gibi, içi öteki ölümün soğuk yankılarıyla çınlayan düzlükteki ölümü⁴⁵⁸ yüzüne biraz da onlar adına bakıyordu zaten. Kendisi fark etmese de duruşu soyluydu bu yüzden... Hem de o kadar soylu, o kadar soyluydu ki, ister istemez benim gözüme kimi zaman gülünç, kimi zaman da acıklı görünüyordu.

Derken, işte böyle görüldüğü sırada, başını gacıır gucur eğip hiç bilmediği bir şeyi ararcasına önce toprağa, sonra havaya, sonra da doğrulup ufukta hareketsiz duran yeldeğirmenlerine baktı bu soyluluk... Bakmasına baktı ama, aradığı şeyin yerde mi, gökte mi, yoksa bu ikisinin dışında kalan başka bir zamanda ya da mekânda mı olduğunu bilmiyor gibiydi. Görünüşe bakılırsa, bunu pek bilmek de istemiyordu sanki; kafasındaki belirsizlikle ormanın belirsizliği arasında tıpkı bir belirsizlik bilgisi gibi öylece durmuş, arayışını olağanüstü bir coşkuyla, sessiz sedasız sürdürüyordu.⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ A.e., s. 90.

⁴⁵⁷ İhanet fısıltılarını, sevişme seslerini, kalın perdeleri, öfkeli homurtuları anlatıcının daha sonra anlatacağı Alaaddin'in hikâyelerinde görürüz.

⁴⁵⁸ Anlatıcının bozkırdaki hikâyede anlatacağı Alaaddin, yedi ölünün en genci Alaaddin'dir. Anlatıcı, düzlükteki ölüm derken bir sonraki hikâyenin ipucunu verir. Okur, anlatının içinde dejavu hissiyle dolaşır. Anlatıcının sözcükleri çift anlamlıdır; anlatıcı, düzlükteki ölü derken iki farklı zamanı ve hikâyeyi anlatır.

⁴⁵⁹ A.e., s. 90-91.

Bozkırdaki hikâyede Asip Dağı'nın doruklarından gelen adam, Alaaddin'in ikizidir ya da Osmanlı şehzadelerinden biridir.⁴⁶⁰ Anlatıcı aynı hikâyeyi yeniden yazarken Alaaddin'i Don Kişot'a dönüştürür. Alaaddin'in soyluluğuyla, bilgeliğiyle alay eder: "adamlarıyla birlikte bu atlının ölümlerden yana bakmamaya özen göstererek oralarda bir zaman sanki zamanın biricik sahibiymiş gibi çalımlı çalımlı gezindiğini[...]"⁴⁶¹

Diğer yandan anlatı; mitleri, arayış hikâyelerini parodileştirir. Tüm mit kahramanları gibi anlatıcı da Alaaddin de ihtiyarlar da Don Kişot da bir şey arar. Don Kişot'un aradığı şey yerde mi, gökte mi, in mi, cin mi belli değildir. Don Kişot, hiçbir zaman elde edemeyeceği bir arzunun peşinde dolaşır, çılgın bir gezgine dönüşür. Anlatıcı da, Alaaddin'i macera arayarak hayalî serüvenler arasında dolaşan Don Kişot'a dönüştürür. Sindbad'ın arzusu ile Don Kişot'un arzusunu ve Alaaddin'in/anlatıcının arzusunu kesiştirir. Alaaddin'i arayışın, parodisini yapar.

Don Kişot, çılgın bir şövalye görüntüsüne bürünüp ölümün karşısına dikilir, ölüme meydan okur: "Dahası bu milyonlarca kişinin, sanki çılgın bir şövalye görüntüsü halinde gelip oradaki ölümün karşısına dikildiklerinden hiç haberleri yokmuş gibi"⁴⁶² Anlatıcı, kahramanlık mitlerini alaya alırken Don Kişot'u "belirsizlik bilgisi"ne dönüştürür, bilgeliği ters yüz eder. Benjamin şöyle der: "İşte hikâye anlatma sanatı tam da bilgelik, yani hakikatin destansı boyutu öldüğü için ortadan kalkıyor."⁴⁶³

Belirsizlik bilgisi Don Kişot figürü ile anlatıcı, kendi kendini de alaya alır. *Bin Hüzünlü Haz*'ın hikâyeleri belirsizdir. Sis in içinden çıkıp gelir, "bilmiyorum" der, olasılıklarla örülür, asla kesinliğe ulaşamaz. *Bin Hüzünlü Haz*'da orman, şehir, bozkır belirsizdir. Anlatıcının hikâyeleri, geleneksel anlatı geleneğini yıkar ve yeniden üretir.

⁴⁶⁰ Anlatıcı aslında Alaaddin'in hikâyesiyle tarihi de yapışöküme uğratar; şehzadeleri, taht kavgalarını, saray hiyerarşisini alaya alır. Türbe imgesi ile ölen, öldürülen şehzadelerin hikâyelerini yeniden yazar.

⁴⁶¹ A.e., s. 100.

⁴⁶² A.e., s. 90.

⁴⁶³ Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", **Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar**, Der. Nurdan Gürbilek, İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 80.

Soylular soylusu, belirsizlik bilgisi Don Kişot esasında bilgeliğin kırıntısını taşımaz: “Türün ilk büyük eseri *Don Quijote* bize daha o zamandan, insanların en soylularından birinin -*Don Quijote*’nin- ruhsal zenginlik, cesaret ve yardımseverliğinin akıldan tümüyle yoksun olduğunu, bilgeliğin kırıntısını bile taşımadığını gösterir.”⁴⁶⁴ *Bin Hüzünlü Haz*, yel değirmenleriyle savaşan Don Kişot’u baş aşağı çevirir ve düzlükte hüküm süren hareketsizliğin derinliklerine saldıran bir Don Kişot inşa eder. Ormanda oyalanan anlatıcıyı da Don Kişot’a dönüştürür, oyun içinde oyun oynar:

Öyle ki, onu tepeden tırnağa süzüyorum derken ister istemez bu arayışa ben de katılmıştım. Taşın üstünde hâlâ saraydaki kızın kelimelerinden oluşmuş yorgun bir cümle edasıyla oturuyor olmama rağmen, şövalyeyle birlikte yavaş yavaş kıpırdanıp ben de bilinmeyen bir şeyi arıyordum sanki ve hiç kuşkusuz bu kez de belirsizliğin bilgeliğine erişmiş soylular soylusu bir şövalyenin çılgınlıklarıyla dolu, yepyeni bir cümleye dönüşüyordum.⁴⁶⁵

Don Kişot’a dönüşen anlatıcı yine kıpırdamaz, hareket etmez, kararsızdır. Değirmen kılığındaki canavarların kalbine birdenbire mızrak saplamayı düşünür, hamlenin başlangıcında kalır. *Bin Hüzünlü Haz*; anlatıcıyı, Alaaddin’i, Don Kişot’u, Gregor Samsa’yı tekrar tekrar Beckett’ın hareketsiz figürlerine dönüştürür:

Belki de böyle hissettiğim için, şövalye birdenbire mızrağını hamle konumuna getirip de düzlükte hüküm süren hareketsizliğin derinliklerine doğru amansız bir saldırıya geçtiğinde hemen ben de kalktım yerimden ve o uyuz eşeğin sırtındaki adamın peş peşe gelen uyarılarına (herhalde yırtınırcasına bağırıp bizi sağduyulu olmaya davet ederken sürekli el kol hareketleri de yapıyordu) hiç kulak asmadan, palas pandıras koşmaya başladım. Nedense, önümden giden şövalyenin zırhından dökülmesi gereken şangırtılar benim üstümden başımdan dökülüyordu o sırada, adım

⁴⁶⁴ A.e., s. 81.

⁴⁶⁵ Toptaş, a.g.e., s. 91.

attıkça her yerimden gacıır gucur sesler yükseliyor, gövdeme gövdemde olmayan bir zırhın ağırlığı ekleniyor ve işin en ilginç yanı da şövalyenin elindeki mızrak bana benim elimdeymiş gibi geliyordu.⁴⁶⁶

Anlatıcı, sürekli el kol hareketleri yapan şövalye imgesiyle de, terastaki hikâyelerde anlattığı sürekli el kol hareketleri yapan ihtiyarlar imgesini tekrar eder. Anlatıdaki tekrarlar, gülünç olanı açığa çıkarır; normdan sapmaya, bozukluğa işaret eder. Bergson *Gülme* adlı eserinde hayatın doğal akışında hiçbir şeyin iki kere tekrar etmeyeceğini tekrar eden şeyin ise bir otomatizm yarattığını söyler:

Ama işte bir baş ve kol hareketi sürekli aynı düzenli aralıklarla kendini tekrar ediyor. Bu hareketi fark etmişsem, dikkatimi dağıtmayı başarmışsa, yeniden ortaya çıkmasını bekliyorsam ve beklediğim anda da ortaya çıkıyorsa istemeden de olsa gülerim. Niçin? Çünkü artık önümde otomatik bir biçimde işleyen bir makine vardır. Bu artık hayat değil, hayatın içine yerleşmiş ve hayatı taklit eden bir otomatizmdir. Gülünçtür.⁴⁶⁷

Anlatıcı, hikâyelerinde otomatik el kol hareketleri imgesini yineleyerek hem anlatının gramerini bozar hem de Don Kişot'un serüvenlerinin; eylemin, maceranın, hareketin parodisini yapar. Don Kişot'a dönüşen anlatıcı, bir türlü eyleme geçemez, şövalye mitlerini tepetaklak eder:

Düzlüğü anlaşılmaz bir hırsla soluk soluğa geçip de ufuktaki yeldeğirmenlerine yaklaştığımızda bu yüzden mi şövalyenin gövdesine o denli sokuldum, yoksa boşluğu delip giden mızrak gerçekten elimdeydi de onu yavaş yavaş dönerek bize meydan okumaya başlayan o değirmen kılığındaki canavarların kalbine birdenbire

⁴⁶⁶ A.e., s. 91.

⁴⁶⁷ Bergson, a.g.e., s. 24.

saplamayı mı düşündüm, bilmiyorum. Anımsadığım tek şey, yalnızca bir hamlenin başlangıcı...⁴⁶⁸

Anlatıcı; yel değirmenleriyle savaşan, maceradan maceraya koşan Don Kişot'u; hareket edemeyen, hamle yapamayan bir oyun figürüne Beckett'ın *Oyun Sonu* oyununun hareketsiz figürleri Hamm ve Clov'a, eyleme geçmekte sürekli tereddüt eden Shakespeare'in kararsız kahramanı Hamlet'e dönüştürür. Anlatıcıyı yinelemelerle örер, eyleme geçemeyen oyun figürü imgesini Gregor Samsa hikâyesi ile yeniden yazar. Don Kişot'a dönüşen anlatıcı, ormanın sonunda Gregor Samsa'ya dönüşür.

1.6.7. *Dönüşüm*: Yenidenyazım I-II

Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eserinde bir sabah uyandığında kendisini böceğe dönüşmüş olarak bulan Gregor Samsa, yatağında hareket edemez. Kabuğunun üstünde sırtüstü yatar, doğrulmaya çalışır ama kıpırdıyamaz:

Sağına dönmek için ne denli güç harcarsa harcasın, yine sırtüstü konumuna geri dönüyordu. Başarmayı belki yüz kere denendi, çırpınan bacaklarını görmemek için gözlerini kapattı[.]⁴⁶⁹

Anlatıcı da böceğin hareketsizliğini, kıpırdıyamamasını yineler. *Bin Hüzünlü Haz*, *Dönüşüm*'ü yeniden yazar. Gregor Samsa'yı; Hamm ile Clov'a ve Hamlet'e dönüştürür, birbirine tutulmuş aynalar gibi aynı hikâyeleri yineler:

⁴⁶⁸ Toptaş, **a.g.e.**, s. 91-92.

⁴⁶⁹ Franz Kafka, **Dönüşüm**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Can Yayınları, 2008, s. 14.

Sonra, kendimi derin bir uçurumun dibinde, sırtüstü yatıyorken buldum. Tepemde, savruluşun rüzgârıyla parçalanmış küstah canavar homurtuları vardı sanki ve ben hızla doğrulup kalkacağım yerde, nedense öyle tembel tembel uzanmış, onlara bakıyorum. (...) belki dakikalara sığan saatler, günler ve aylar boyu durup dinlenmeden baktım. Ayrıntılar kimi zaman insanın aklını başından alacak kadar karmaşık, kimi zaman şaşılacak kadar basit, kimi zaman da rastlantıların olabilirliğinden doğmuş birtakım korkunç yaratıklar ya da gülünç şekiller halinde o kadar heybetli ve büyüleyici görünüyordu ki, onların arasında bakışlarımın gezineceğim diye, neredeyse doğrulup kalkmaya vakit bulamıyordum.⁴⁷⁰

Shakespeare'in *Hamlet* oyununda Hamlet, babasının hayaletinin gerçeği söyleyip söylemediğinden, babasının katilinin amcası olup olmadığından emin olamaz. Hamlet; tereddüt eder, bir türlü eyleme geçemez, babasının intikamını almayı erteler; geleneğin, normun yasalarına direnir, hamle yapamaz: "Haklı gerekçem bile kımıldatamıyor beni[.]"⁴⁷¹, "Kinlenip karşı çıkamıyorum haksızlığa."⁴⁷²

Beckett'in *Oyun Sonu* oyunundaki figürleri Hamm ve Clov da tıpkı *Godot'yu Beklerken*'in oyun figürleri Vladimir ve Estragon gibi hareketsiz kalır. Clov'un oyundaki eylemi, "sandalyeyi yerinden kımıldatır"⁴⁷³ cümlesindeki gibi kımıldamalardan ve kımıldatmalardan ibarettir. Clov, oyunun son sahnesinde gitmek için giyinmiştir ama hiçbir yere gitmez: "Kapının yanında, sonuna kadar devinimsiz biçimde duygusuz gözlerle Hamm'a bakarak durur kalır öylece."⁴⁷⁴ Hamm; öyküsünü sürdürmek, yeni bir öyküye başlamak, ilerlemek, hamle yapmak ister ama hiçbirini yapamaz: "Belki de kendimi yere fırlatabilirdim."⁴⁷⁵ der ama devinimsizliğin karşısında kalakalır, duraksar.

Oyun Sonu, aslında Hamm ve Clov'un sırayla hamle yaptıkları/yapamadıkları bir satranç oyunudur. Hamm, oyunun sonunda "Hoş hamle."⁴⁷⁶ der. "Hamle"

⁴⁷⁰ Toptaş, **a.g.e.**, s. 92.

⁴⁷¹ Shakespeare, **Hamlet**, s. 109.

⁴⁷² **A.e.**, s. 109.

⁴⁷³ Beckett, **Oyun Sonu**, s. 206.

⁴⁷⁴ **A.e.**, s. 210.

⁴⁷⁵ **A.e.**, s. 202.

⁴⁷⁶ **A.e.**, s. 210.

sözcüğünü oyunda aralıklı olarak tekrar eder. Beckett'ın oyununda; Hamm, Hamlet, hamle birbirini çağrıştırır. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı "hamle" sözcüğünü kullanırken hem *Oyun Sonu*'nun hem de *Hamlet*'in hamlesizliğini, eylemsizliğini yineler, okurun belleğine seslenir. *Bin Hüzünlü Haz* da, Alaaddin'in/anlatıcının hamle yaparak ya da yapamayarak ilerlettiği/ilerletemediği bir satranç oyunudur.

Oyun Sonu'nun öyküsü; sisin, belirsizliğin, duraksamaların, hareketsizliğin ve kımıldanışların etrafında ilerler. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı; anlatı boyunca belirsizliğin, sisin, kıpırtıların ve hareketsizliğin etrafında gezinir. Kendisini sırtüstü yatıyorken bulduğu yerden bir türlü doğrulup kalkamaz. Ormanın içinde canavar homurtularının arasında ormana bakar, günlerce ormanı seyreder. Ormanın büyüleyiciliğine kapılır, anlatının içinde oyalanır. Anlatının hızını keser, anlatıyı geciktirir.

Bin Hüzünlü Haz, Gregor Samsa'yı odasından çıkararak anlatı ormanının içinde dolaştırır. Onu ormanda oyalar, ormanın cazibesıyla baş başa bırakır. Diğer taraftan Gregor gibi böceğe dönüşen anlatıcı, yüzlerce kez hareket etmeye çalışır ama kıpırdıyamaz:

Daha doğrusu, kafamın içinde belki yüzlerce kez dirseklerimi yere dayayıp gövde mi havaya kaldırıyor, tabanlarımdan destek alıp doğruluyor, hatta doğrulur doğrulmaz üstüme başıma takılan sararmış yaprakları elimin tersiyle silkeleyip hemen yürümeye başlıyordum ama, bunları bir türlü gerçeğe dönüştüremiyordum. Bir yanımla da orada öylece uzanıp sonsuza dek hiç kımıldamadan yatmak istiyordum çünkü. Dahası, bu isteği kendime kendi dışımdaki gelişmelerden doğan bir zorunluluk olarak gösterebilmek için, sık sık, üzerime kocaman bir ağırlığın çöktüğünü ve artık istemesem de hiçbir zaman kalkamayacağımı düşünüyordum.⁴⁷⁷

Anlatıcı; şehirde de ormanda da olsa aynı yerlerde dolaşır, birbirinin kopyası hikayeler anlatır. Anlatıcının cümleleri, noktasız sonsuza giderken anlatıcı, hikâyeyi

⁴⁷⁷ Toptaş, a.g.e., s. 92-93.

keser. Böcek olarak uyandığı yerden kalkar ve aynı hikâyeyi yeniden inşa etmeye başlar:

derken, kalktım.

Sonra, tam da kalktığım yerde, hemen oracıktaki yumuşacık otlarla çitırdayıp duran sararmış yaprakların üzerinde, dev bir böcek gördüm. Gövdesi, neredeyse bir insanınki kadar vardı bu böceğin; benim az önceki halimi taklit edercesine sırtüstü yatmış, bir yandan güçlkle başını kaldırıp kubbemsi karnına bakıyor, bir yandan da hiç kuşkusuz doğrulup kalkabilmek için, acınası incelikteki bacaklarını oynatıp duruyordu.⁴⁷⁸

Anlatıcı, bireyleşemeyen insanın varoluş çabasını, ikiliğini, kararsızlığını, kendi olmaktan çıkıp bir başkası olma yazgısını anlatır:

O anda ona yardım etmeyi, yay şeklindeki çizgilerle parsellere ayrılan o çok bacaklı kocaman gövdesini tutup bir çırpıda ters çevirivermeyi düşünmedim değil tabii, epeyce düşündüm. Ama, bu böceğin konumunu değiştirmek için harcadığı çaba o kadar doğal ve saygıya değerdi ki, ister istemez böyle bir müdahaleyle yolunda giden bir şeyleri aksatacağımdan korktum.⁴⁷⁹

Anlatıcı, hamle yapmayı düşünür ama hiçbir şey yapmaz: “Hatta o anda, karşımdaki çırpınışların çaresizliğine doğru kendimi tutamayıp da küçücük bir adım atacak olursam, böcek sanki birdenbire gövdesinin yetersizliğini fark edip biraz daha acıya gömülecekmiş gibi geldi bana...”⁴⁸⁰ Anlatıcı, eylemsizlik içinde türlü olasılıkları sıralar:

⁴⁷⁸ A.e., s. 93.

⁴⁷⁹ A.e., s. 93.

⁴⁸⁰ A.e., s. 93.

Böyle bir durumda, her şeyin boşuna olduğunu düşünüp bacaklarını oynatıp durmaktan da vazgeçecekti belki; uçuşunun dibinde öylece yatacak, sürekli çevredeki ağaçların dal uçlarına bakacak ve hiç kımıldamadığı için de gitgide oradaki toprağa, toprağın üzerindeki yapraklara, otlara ve taşlara benzeyecekti. Yavaş yavaş, kendisi olmaktan çıkacaktı bir bakıma. Oysa o anda, can havliyle çırpındıkça konumunu değiştirip kurtulamıyordu belki ama, en azından bu çırpınışlar sayesinde kendisi olmayı sürdürüyordu.

Hiç kuşkusuz, bu yüzden asla dokunamazdım ona.⁴⁸¹

Anlatıcı; dokunsam, ters çevirsem deyip hiçbir şey yapmaz. Bu bölüm aynı zamanda anlatıcının daha sonra anlatacağı tülbent-sinek hikâyesinin yeniden yazımıdır. Anlatıcı; bu hikâyede de şöyle yapsam, böyle yapsam deyip hiçbir şey yapmaz. Olasılıkları düşünüp düşünüp kıpırdamaz. Anlatıdaki olasılıklar, hamleler, ilerlemeler, duraksamalar hepsi aslında anlatıcının anlatı serüvenidir, anlatı ormanındaki yolculuğudur. Anlatıcı, Alaaddin'in/kendi gölgesinin peşinde çıkışı olmayan bir labirentin içinde sonsuza dek dolaşmaya mahkûm olduğunu, hiçbir yere varamayacağını imler. Sonsuza dek aynı kayayı taşımaya mahkûm Sisifos'un cezasını yineler:

Dokunmadım zaten, her şeyi orada öylece bırakıp gene ormanın içinde, yaprak hışırtılarını aralaya aralaya yürümeye başladım. Ama bu kez ne yaparsam yapayım artık hiçbir yere varamayacağımın, ormanın sona erdiği noktayı asla göremeyeceğimin ve işte böyle, kendi gölgesinin peşine düşmüş meraklı bir ruh suretinde orada burada dolanıp duracağımın bilincindeydim.⁴⁸²

Anlatıcı, ormanın sonsuzluğunda kaybolur, ormana dönüşür, derken Şehrazad gibi anlatıyı keser. Başka bir labirente, ormandan bozkıra girer:

⁴⁸¹ A.e., s. 93-94.

⁴⁸² A.e., s. 94.

Hayatlara ait birtakım

derken, ormandan ancak ormanın içindeyken, dışını hayal ederek çıkabileceğimi düşündüm.⁴⁸³

Anlatıcı, noktasız cümleleriyle anlatıyı ormanın sonsuzluğuna bırakır. Anlatı bin bir oluktan fışkıran su gibi farklı kollardan akmaya devam eder.

1.7. Labirentin Merkezi: Palimpsest

1.7.1. Bâbil Kulesi: Tamamlanmayan Yapı

Anlatıcı, ormandan bozkıra yolculuk yaparken yok edilmiş, kaybolmuş ülkeleri geçer ve sonunda uçsuz bucaksız bozkırın ortasına varır. Ormanın derinliklerindeki labirentten başka bir labirente girer:

Herhalde bütün bu anlattıklarımın sonra şimdi size,

Ormanda öyle düşününce arkamda yakılıp yıkılmış ülkeler, kayıp köyler viran şehirler bıraktım da sonunda hayal ede ede... uçsuz bucaksız bir bozkırın ortasına varıp soluk soluğa durdum ve orada birdenbire beni şaşırtan mahşerî bir kalabalık gördüm, diyebilirim.⁴⁸⁴

Binbir Gece Masalları'nda, girdiği yer altı labirentini aşan Alaaddin yeniden doğar, erginleşir. *Bin Hüzünlü Haz*'da da ormanın içindeki labirentten çıkan anlatıcı/Alaaddin uçsuz bucaksız bir bozkırın ortasında mahşerî bir kalabalığa varır.

⁴⁸³ A.e., s. 94.

⁴⁸⁴ A.e., s. 95.

Bu nokta labirentin merkezi, göbeği, doğum yeridir. Anlatıcı/Alaaddin labirentin merkezinde yeniden doğar. Mahşerî kalabalık, mahşer günü imgesiyle yeniden doğuşu, dirilişi simgeler. İslâm'a göre, kıyamet günü yeniden diriltilecek tüm varlıklar hesaba çekilmek için mahşer meydanında toplanacaktır. Anlatıcı da bozkırda mahşer günü imgesi yaratır:

Ne bozkıra sığın bir kalabalıktır tabii bu, ne göze, ne de akla... Çünkü, hemen hemen her ırktan, her dinden ve her dilden çeşit çeşit insanlar vardır içinde. (...) Asip Dağı'nın eteklerinden başlayıp da ufka doğru dalga dalga yayılıp giden bu insanlar, bir aradaymış gibi yan yana ve iç içe durmalarına rağmen, bozkırın farklı zamanlarında yaşamaktadırlar.⁴⁸⁵

Diğer yandan, bozkırda bir araya gelen insanlar, Bâbil Kulesi efsanesini yeniden inşa eder. “[Bâbil Kulesi] karışıklığın ve yetmiş iki dilin, yani bütün dünya dillerinin bir tek ana dilden türemiş olduğu yolundaki görüşün sembolüdür[.]”⁴⁸⁶ Tevrat'a göre tufandan sonra Nuh'un oğulları yeryüzüne dağılmak yerine başı göklere erişecek bir kule bina ederek tek kavim olarak bir arada kalmayı amaçlar, kuleyi inşa etmeye başlar fakat Tanrı onların bir kavim olduğunu görünce anlaşamamaları diye dillerini yetmiş iki dile böler.⁴⁸⁷

Bâbil Kulesi efsanesinde, inşa ettikleri kule sonucunda Tanrı tarafından cezalandırılan kavmin dili bölünür. Böylece yeryüzünde iletişimsizlik ve kargaşa başlar, insanlar birbirleriyle anlaşamaz. Anlatıda da her ırktan, her dinden ve her dilden çeşit çeşit insanın olduğu bozkırda bir aradaymış gibi görünen insanlar; aslında birbirini görmez, birbiriyle iletişim kurmaz, farklı zaman katmanlarında yaşar. *Bin Hüzünlü Haz*'da dil parçalanır, Bâbil Kulesi'nin karışıklığını yineler.

⁴⁸⁵ A.e., s. 95.

⁴⁸⁶ Sargon Erdem, Bâbil Maddesi, TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 4, 1991, s. 392.

⁴⁸⁷ A.e., s. 392.

Okur ve anlatıcı; ormanda, bozkırda, yer altında birbirini görmeyen insanların içinde, birbirinden farklı zamanların hikâyeleri arasında dolaşır. *Bin Hüzünlü Haz*’ın bozkırı da ormanı da birbirinin yansımasıdır. Okur; bölünmüş bir şehrin, bölünmüş bir benliğin ve bölünmüş anlatıların etrafında gezinir. Anlatıcı, bir türlü tamamlanamayan şehri/anlatıyı/yapıyı söker ve yeniden örür. Bozkırın farklı zamanlarında yaşayan insanların bir kısmı taşlarla, ağaçlarla, kerpiçlerle bir şehir kurmaya ve hanlar, hamamlar, camiler, kiliseler, su kanalları, çeşmeler yaparak o şehri inşa etmeye çalışırken diğer kısmı daha kurulup doğru dürüst bir şekle girmeden şehri yıkmaya çalışır.

Bu sürekli yıkılıp yeniden inşa edilen ve asla tamamlanmayan şehir, bir Bâbil Kulesi’dir. Şehir ve anlatı birbirini yineler, şehir gibi anlatıdaki hikâyeler de sürekli yıkılıp yeniden inşa edilir, sökülüp örülür; asla tamamlanmayan metin de Bâbil Kulesi’dir. *Bin Hüzünlü Haz*’ın hikâyeleri asla bir sonuca ulaşmaz, tamamlanamaz.⁴⁸⁸ Bâbil Kulesi, Derrida’ya göre bir şeyleri tamamlamanın imkânsızlığını temsil eder: “Derrida, anlamı bir kez olsun sonlandırmanın ve bir metnin tutarlı veya tutarsız sadece tek bir şey söylemesinin imkânsızlığını keşfetmekle ömrünü harcamıştır.”⁴⁸⁹ Anlatıcı, şehri defalarca yıkıp kurarak yapısöküme uğratır:

Bu yüzden, bir bölümü o anda Asip Dağı’nın bağrından sökülen taşlardan, doruklardan sürüklenip getirilen ağaçlardan ve bozkırın rengini taşıyan yüzleri saman çöpleriyle dolu kaba saba kerpiçlerden yararlanıp bir şehir kurmaya, bu şehrin içine çok odalı hanlar, çok kurnalı hamamlar ve çok kubbeli camilerle çok büyük kiliseler dikmeye, sokaklara çekidüzen vermeye, ya da akla hayale gelmedik yerlerden su kanalları geçirip köşebaşlarına ve meydanlara alını kargacık burgacık yazılarla süslenmiş her biri birbirinden gösterişli çeşmeler oturtmaya çalışırken; bir

⁴⁸⁸ Federico Fellini’nin *Sekiz Buçuk 8½* (*Federico Fellini’s 8½*) filminde yönetmen, Bâbil Kulesi’ni yeniden inşa eder. Filmde ünlü yönetmen Guido Anselmi kendi çekeceği filmin öyküsüne bir türlü karar veremez. Öyküyü kurmaya çalışırken öykü tamamen sökülür ve tamamlanamaz. Film çekimi için hazırlanan dev kule, fırlatma rampası, filmin sonunda yıkılır ve yeniden inşa edilir.

⁴⁸⁹ Ian Almond, **İbni Arabî ve Derrida: Tasavvuf ve Yapısöküm**, Çev. Kadir Filiz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016, s. 75.

bölümü de aynı şehri, daha kurulup doğru dürüst bir şekle girmeden, ele geçireceğim diye zorbaca yıkma çabasındadır.⁴⁹⁰

Derrida, yapısöküm kuramında karşıtlıkları bir araya getirerek metni söker. Anlatıcı da şehri/metni/anlatıyı zıt kelimelerle örer: kurmak-yıkma, ele geçirmek-kaybetmek, zafer-yenilgi. Karşıtlıkları birbirinin içinde yok eder. Anlatıda; şehri ele geçirmek, fethetmek, şehri kurmak aynı zamanda “yıkma” demektir. Bozkırın farklı zamanlarındaki insanlar şehri ele geçireceğim derken kurulu şehri toprakla, tüfeklerle yıkar. Kelime, zıddının anlamlarını da içinde barındırır: “Namluların içinde kulakları sağır edici, derin sessizlikler barındıran kocaman kocaman toprak dökülüyordur bu amaçlar sözgelimi; şehrin etrafına kilometrelerce uzunluğunda siperler kazılıyor[dur.]”⁴⁹¹

Anlatıcı, şehri kat kat zamanlara ayırır ve okura, şehrin bu kat kat zamanlarını gezdirir. Şehrin bir zamanında türlü türlü komutanlar şehri fethetmek için tekrar tekrar savaşır tekrar tekrar yenilirken şehrin başka bir zamanında başka komutanlar top sesleri, kılıç şakırtıları, sevinç çığlıkları eşliğinde şehri ele geçirir. Anlatıcı, yenilgiyi ve zaferi aynı anda, aynı şehrin farklı katmanlarında birlikte inşa eder. Yenilgiyi zıddıyla birlikte örer: “zafer pırıltıları saçan yeni bir yenilgi”⁴⁹² der. Anlatıda şehri yıkanlarla kuranlar, zafer kazananlarla yenilenler bir aradadır:

şehri büyük bir gayretle kurmaya çalışanların ve onu yıkıp yerle bir etmek için akıl almaz hazırlıklara girişenlerin de şehrin farklı bir zamanda, top sesleri, kılıç şakırtıları ve yeri göğü inleyen sevinç çığlıkları eşliğinde ele geçirildiğinden haberleri yoktur.⁴⁹³

⁴⁹⁰ Toptaş, **a.g.e.**, s. 95-96.

⁴⁹¹ **A.e.**, s. 96.

⁴⁹² **A.e.**, s. 96.

⁴⁹³ **A.e.**, s. 96-97.

Bin Hüzünlü Haz'da anlama bir türlü karar verilemez. Şehir yıkılıp inşa edilir, fethedilip kaybedilir. Tüm bu anlatılanlar "sözgelimi", belirsiz, kararsız, bir olasılıktan ibaret hikâyelerdir. Anlatıcı, Derridacı bir kararsızlıkla, belirsizlikle metni/şehri inşa eder. Yıkıp/inşa etme, fethedip/yenilme; anlama karar verememe oyununun bir parçasıdır.⁴⁹⁴ Yapısökümde anlam açık ve yeterli değildir, daima ertelenir ve ötelenir. Şeyler dağılmaya, parçalanmaya eğilimlidir. Dil sınırlı, istikrarlı ve gerçekliğe dair değildir. Anlamın askıya alınması, anlama karar verilememe, *aporia* (çıkamaz) durumu söz konusudur. Yapısökümün kalbi ikili karşıtlıklardır. Hiyerarşiler çiftlerden oluşur: aydınlık-karanlık, doğru-yanlış, rasyonel-irrasyonel, erkek-kadın...⁴⁹⁵

Anlatıcı, şehri fethetmeye çalışan komutanların çağlarında dolaşır, *Binbir Gece Masalları*'nın simyacısı gibi zamanlar arasında seyahat eder. Aynı şehrin farklı zamanları arasında dolaşırken aynı şehrin farklı zamanlarının hikâyelerini de üst üste getirir. Şehir farklı çağlarda, farklı zamanlarda tekrar tekrar kurulur, tekrar tekrar sökülür:

Oysa, o anda henüz tamamlanmamış olan taş döşeli sokaklarda, yıllar sonra inşa edilecek surlardan birer muzaffer komutan edasıyla girip de birdenbire sağa sola dağılıveren, gözü dönmüş bir yığın çapulcu sürüsü dolaşmaktadır. Dolaşırken de tabii bunlar birbirleriyle yarışarcasına her yeri ve her şeyi yağmalamakta, kimi zaman salyalarını akıta akıta gözlerine kestirdikleri kızları bellerinden yakalayıp bir köşeye sırtüstü devrilmekte, kimi zaman nereden ne alacaklarını şaşırıp telaşla değeri beş para etmeyen bazı eşyaları kurcalamakta (...)⁴⁹⁶

⁴⁹⁴ Barthes, *Metnin Hazzi*'nda şöyle der: "Haz/Doyum: terminolojik açıdan hâlâ bir belirsizlik var, zorlanıyorum, dağılıyorum. Ne olursa olsun hep bir kararsızlık payı kalacak; bir ayırım yapılsa bile kesin sınıflandırmalara ulaşılmayacak, paradigmlar gıcırdayacak, anlam değişken olacak, silinebilecek, tersine dönebilecek, söylem tamamlanmayacak." Bkz.: Barthes, **Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzi**, s. 97. Barthes'ın sözleri *Bin Hüzünlü Haz* için de yinelenabilir. *Bin Hüzünlü Haz* kararsızlığın sürekli okuru sürüncemede bıraktığı, hiçbir zaman bir sonuca, kesinliğe ulaşmayan, sürekli değişen, silinen, yenilenen, tersine dönen ve asla tamamlanmayan bir metindir.

⁴⁹⁵ Minor, **a.g.e.**, s. 252-253.

⁴⁹⁶ Toptaş, **a.g.e.**, s. 97.

Şehir, sonsuz bir döngünün içinde tamamlanamadan yıkılırken anlatıcı, zamanda yarıklar açar, kahramanlarını farklı zamanları ve mekânları birbirine bağlayan bir mağarada dolaştırır:

Bunca taşkınlık sırasında bu çapulcular, yüzyıllar sonra şehirde, kırmızı kurdele kesimleri, yan yana sıralanmış gösterişli çelenkler, yalan gülücükler, cıvık şakalar ve kabarıp kabarıp yükselen bol alkışlarla dolu şatafatlı törenlerle açılmış olan alacakaranlık barlara, büyük alışveriş merkezlerine ve oto galerisi (...) gibi çeşitli yerlere girip çıkmaktadırlar belki ama bu oradakilerin pek umrunda değildir. (...) kılıcıyla mızrağın bir köşeye fırlatıp da koynuna doldurduğu mücevherleri çıkarıp banka veznesi önünde saymaya başlayan gözlerini hırs bürümüş bir askeri, aradaki zaman farkı nedeniyle kimse görmediği gibi, o anda kimse vakit bulup hayal etmemektedir zaten.⁴⁹⁷

Şehre şatafatlı törenlerle barlar, alışveriş merkezleri, banka şubeleri açılır. Şehir yeniden kurulur; tüketimin, kapitalizmin merkezi olur, çağdan çağa değişir. Anlatıcı, şehrin zamanları arasında Orta Çağ'dan 21. yüzyıla yolculuk eder. *Bin Hüzünlü Haz*'da şehrin/ormanın/bozkırın hikâyelerinin farklı zamanları arasında dolaşan kahramanlar birbirini görmez. Tunç Kenti'ndeki gibi dışarıdan, başka bir zamandan gelen insanlar, kentte yaşayanlar tarafından fark edilmez. Tunç Kenti'nin hikâyesi, anlatıda iletişimsizliğin hikâyesine dönüşür ve birbirine paralel zamanlar ve mekânlar çizer. Anlatıcı, ormanı bozkırdaki şehirde yeniden yazar. Bozkırdaki şehri ele geçirme hazırlıkları yapanların hikâyesini anlatırken daha sonra anlatacağı hikâyeleri de yineler:

Namlularının içine kulakları sağır edici, derin sessizlikler barındıran kocaman kocaman toplar dökülüyordur sözgelimi; şehrin etrafına kilometrelerce uzunluğunda siperler kazılıyor (...) ya da bir türlü düşmeyen bu (lanet olası) şehre karşı, yeniden hazırlanan saldırı planlarının hep aynı şeyi söyleyen yüzlerine baka baka, kılıçlarla

⁴⁹⁷ A.e., s. 98.

birlikte öfkeler de bileniyordur. (...) hindi gibi düşünüp duran sarkık bıyıklı adamlar da hiç kuşkusuz, çok önceleri aynı şehri aynı yolla kuşatıp da bir türlü zafere ulaşamayan ünlü komutanlar, şanlı padişahlar ya da bahtsız vezirlerdir ve o anda, zafer parıltıları saçan yeni bir yenilginin başlangıcını seyrettiklerinden habersizdirler.⁴⁹⁸

Anlatıcının daha sonra anlatacağı Alaaddin'in hikâyesinde de hindi gibi düşünen sarkık bıyıklı adamlar gezinir. Anlatıcı; benzer kelimeler, izlekler, imgeler kullanarak aynı hikâyeleri yeniden üretir, okuru aynı koridorlardan geçirir. İkiz bölümler, mekânlar, anlatılar inşa eder.

1.7.2. Üst Üste Geçmiş Zamanlar: Palimpsest Şehir

Anlatıcı, şehrin bütün zamanlarını bir papirüse yazılmış gibi katman katman üst üste getirir, palimpsest bir şehir imgesi yaratır:

Herkes işinde gücündedir o sırada; kimileri bir zamanın insan belleğine doğru uzanan genişliğini pıtrak gibi çoğalan asık suratlı dev apartmanların düzensiz görüntüleriyle doldurmakta, kimileri kağıt tekerleklerinin dönüşüyle hayvanların geviş getirişine bağlıymışçasına yavaaaaş yavaaaaş akan başka bir zamanda bu apartmanların dikildiği noktaya hüznün karası kıl çadırlar kurmakta, kimileri hemen hemen aynı yerde amansız bir kılıç darbesiyle sendeleyip başka bir zamanın içine devrilmekte, kimileri de gene orada, ya masa başına çivilenmiş soluk benizli bir memur dalgınlığıyla oturmakta⁴⁹⁹

Dev apartmanların düzensiz görüntülerinin altından başka bir zamana ait kıl çadırlar çıkar. Şehrin başka bir zamanında aynı noktada kılıç darbesiyle devrilmiş

⁴⁹⁸ A.e., s. 96.

⁴⁹⁹ A.e., s. 98.

biri durur. Başka bir zamanında da aynı noktada bir memur dalgınlığıyla oturur ve bu şehrin katmanlarının arasında bir yerde harıl harıl çalışanlar -yazarın kendisi- yer alır. Şehir bir papirüs gibi katman katman kazındıkça altından başka çağlara ait görüntüler, izler, yapılar, insanlar çıkar.

Sarah Dillon *Palimpsest* adlı eserinde palimpsestlerin bir katmanlaştırma, silme ve üstüne yazma süreciyle yaratıldığını söyler. Anlatıcı da şehrin farklı zamanlarının katlarını üst üste getirir. *Bin Hüzünlü Haz*'ın belirsiz şehri, palimpsest bir şehirdir. Tırşedeki yazı silindikçe/yıkıldıkça onun üstüne yeni bir yazı yazılır, yeni bir şehir kurulur.

Bin Hüzünlü Haz'da zaman, zaman üstüne geçer. Anlatıcı; kılıç darbesi yiyip devrilenlerle masasına çivilenmiş memurların zamanlarını, kıl çadır kuranlarla televizyon kuranların zamanlarını üst üste getirir. Kat kat zamanlardan oluşan bir palimpsest inşa eder ve okuru bu palimpsestin katları arasında dolaştırır. Şehri kuşatmak için didinen askerlerin, atların, savaş malzemelerinin üzerine cılız gecekondu yerleştirir. Dev tapınakların üzerine genelevler inşa eder. Okur, 21. yüzyılın gecekondu kazındıkça papirüsün altından şehrin 15. yüzyılının kuşatma hazırlıkları ve tarih boyunca yaşadığı nice kuşatmaların izleri çıkar.

Okur, şehri/metni kazındıkça İstanbul'da kurulan uygarlıkları kazır. Bizans, Roma, Yunan medeniyetlerinin kalıntılarıyla, yapılarıyla, malzemeleriyle karşılaşır. Genelevlerin bulunduğu yeri kazındıkça antik zamanların dev tapınaklarıyla karşı karşıya gelir. İstanbul palimpsest bir şehirdir. İstanbul'u kazındıkça altından bin bir uygarlık çıkar. Anlatıcı; metinde şehrin farklı zamanlara ait yapılarını üst üste getirerek palimpsest şehri, İstanbul'u yeniden inşa eder ve alttaki metni/yapıyı keşfetmeye çalışır:

Hatta, hâlâ şehri kuşatmak için tepelerde karınca sürüsü gibi didinip duran askerlerin, atların ve savaş malzemelerinin üzerine, başka bir zamanın iğreti duruşlu, cılız gecekondu inşa edilmektedir o sırada (...) dev tapınakların bulunduğu yerlere, doğrudan doğruya insanın içindeki şehvet kuyularına seslenen renk renk

ışıklarla aydınlatılmış, içleri pörsük memeli prenseslerin iri dişli kırmızı gülüşleriyle dolu genelevler açılmakta;⁵⁰⁰

Şehrin katmanları arasında dolaşan bütün bu insanlar Tunç Kenti'ndeki gibi birbirini görmez. Tapınaklara giriyoruz diye genelevlere girenler, şehri kuşatan askerler ya da gecekonduarda yaşayanlar birbirini görmez. İletişimsizlik *Bin Hüzünlü Haz*'ın bütün katmanlarına yayılır. *Bin Hüzünlü Haz*'da birbirini görmeyenler sadece insanlar değildir. *Bin Hüzünlü Haz*'da eşyalar da sesler de birbirini fark etmez. *Bin Hüzünlü Haz*'da birbirini duymayan bütün bu sesler bir palıpmsestin katmanları gibi üst üste, alt alta gelir. En üstteki sesi kazıdıkça altından başka ses, altından yine başka sesler çıkar. 21. yüzyılın otomobil seslerinin, uçak gürültülerinin altından kılıç şangırtıları, daktilo sesleri, divit cızırtıları çıkar. Anlatıcı, zamanları üst üste getirdiği gibi, yapıları üst üste getirdiği gibi, sesleri de üst üste getirir:

Birbirini görmeyen bütün bu insanların, bu mekânların ve zamanların arasında, üstünde, altında, yanında ve içinde, bir de birbirini görmeyen çeşitli eşyalarla, birbirini görmeyen, çekiç seslerinin gerisine gizlenmiş birtakım sesler vardır tabii... Aynı anda farklı farklı dillerde aynı duyguları ifade eden bazı cümleler, sokaklarda arada bir burun buruna karşılaştıkları, hatta havada kimi zaman sestten yapılmış birer cetvel gibi üst üste çakıştıkları halde birbirlerini asla görememektedirler sözgelimi. At kişnemeleriyle otomobil homurtuları, kılıç şakırtılarıyla makineli tüfek sesleri, uçak gürültüleriyle atmaca çığlıkları, divit cızırtılarıyla daktilo tıkırtıları da öyle...⁵⁰¹

Anlatıda farklı zamanların sesleri birbirini görmez; insanların birbirini görmemesi, cümlelerin birbirlerini görememesi Tunç Kenti'ni yineler. Bu farklı farklı sesler, farklı farklı diller burun buruna karşılaşırsalar da cetvel gibi üst üste çakışırsalar da birbirlerini asla görmez. Divit cızırtılarıyla at kişnemeleri, rüzgâr

⁵⁰⁰ A.e., s. 99.

⁵⁰¹ A.e., s. 100.

sesiyle çekiç sesi birbirini görmez. Anlatıcı, ormanı bozkırda yeniden yazar. Ormanda da farklı zamanlardan gelen, birbirinin yanından geçen kahramanlar birbirini görmeden geçip gidiyordu. Orman ve bozkır birbirine paralel iki evren/anlatıdır. Anlatıcı, bu paralel evrene, yazarın yazı yazma uğraşını da daktilo tıkırtılarıyla dâhil eder ve üstkurmaca bir anlatı inşa eder. Diğer yandan *Bin Hüzünlü Haz* tapınaklarla genelevleri üst üste, alt alta getirir. Şehri/anlatıyı kurup yıkarken normları, kutsalı ve geleneği de yıkar:

birtakım din adamları da her gün gelip işte tapınaklara giriyoruz diye bıyık altı gülüşleriyle kapıda dikilen polisler kimlik bile göstermeden bu genelevlere dalmakta (...) sonra varıp Tanrı'ya en yakın yer diye tir tir titreyip duran kıllı bir erkek poposunun üstüne oturmakta ve altlarındaki erkeğin altında kesik iniltilerle kıvranan kadınların tavana çevrilmiş donuk bakışlarına aldırmadan, kitapları Tevrat'sa Tevratlarını, İncil'se İncillerini, Kuransa Kuranlarını açıp dokunaklı bir sesle, uzun uzun okumaktadırlar. Dillerinden dökülen kutsal kelimelerin arasına öteki odalardan gelen yatak gıcırtıları karışmaktadır bir bakıma, gülüşme sesleri, öpüşme sesleri, ısırma sesleri, tokat şaklatmaları, yalan vaatler, çılgın istekler, güvensiz anlaşmalar, morarmış memelere inip kalkan kalçalar karışmaktadır.⁵⁰²

Anlatıcı, genelevleri tapınaklara dönüştürerek kutsalın içini boşaltır. Genelevlerin içine pörsük memeli prensesleri yerleştirerek masalları baş aşağı çevirir. Bahtin'in *karnavalını* yeniden inşa eder, ters yüz edilmiş bir dünya yaratır, bu dünyada her şey bir oyundur. Huizinga *Homo Ludens* adlı eserinde tapınakları da birer oyun alanı olarak gösterir:

Bir oyunla kutsal eylem arasında hiçbir biçimsel fark yoktur. Kutsal yer de oyunun cereyan ettiği yerden farklı değildir. Arena, oyun masası, sihirli çember, tapınak, sahne, perde, mahkeme; bunların hepsi oyun alanlarıdır, yani tahsis edilmiş,

⁵⁰² A.e., s. 99.

ayrılmış, çevresine parmaklık çekilmiş, kutsallaştırılmış ve kendi sınırları içinde özel kurallara tabi kılınmış yerlerdir.⁵⁰³

Bin Hüzünlü Haz'da anlatıcı; kuralları askıya alır, hiyerarşik çitleri aşındırır, ciddiyeti bozar ve gülünç olanı ortaya çıkarır:

Gülmeye yol açan birçok yasak, cinsellik ve şiddete karşı koyulmuş olan geleneksel toplumsal yasakları akla getirir. Bütün kültürler cinsellikle ilgili bazı eylemleri yasaklar. (...) böyle sınırlamalar, insanların cinsel arzularını baskı altında tutmalarına neden olur ve bu yüzden ne zamanki biri, örneğin bir komedyen, tabuları yıkar ve cinsellik üzerine konuşursa yasaklanmış olan cinsellikle ilgili düşünceleri kışkırtır ve baskı altında tutulan cinsel enerjinin bir kısmının gülme'yle salıverilmesine yol açar.⁵⁰⁴

Anlatıcı, toplumsal ve dinî normları yıkar, erkek cinsel organını bir ziggurata dönüştürür. Genelevlerin altında bir ziggurat imgesi inşa eder. Zigguratlar, tanrılar ile kral arasındaki yoldu. Kral, zigguratın en üst katına çıktığında tanrılara en yakın noktada olduğuna inanırdı. Tanrılar kente indiklerinde zigguratın en üst katında otururdu.⁵⁰⁵ Northrop Frye, zigguratlar hakkında şöyle der:

Mezopotamya şehirlerinde şehrin tanrısı adına inşa edilen tapınak genelde şehir merkezinde yer alırdı ve en yüksek bina idi. Bu nedenle bu tapınak sembolik olarak üzerinde yaşadığımız yeryüzü ile genelde semada ya da semanın ötesinde olduğu var sayılan tanrılar dünyası arasındaki bağlayıcı halka olurdu. Mezopotamya'da bu türden tapınaklar genellikle ziggurat diye bilinen, çok katlı ve her bir katın kendi altındakinden çıktığı bina şeklini alır. Bu farklı katlar merdivenle birbirine

⁵⁰³ Huizinga, **a.g.e.**, s. 29.

⁵⁰⁴ John Morreall, **Gülmeyi Ciddiye Almak**, Çev. Kubilay Aysevenler, Şenay Soyer, İstanbul, İris Yayınları, 1997, s. 34.

⁵⁰⁵ Mircea Eliade, **Babil: Simyası ve Kozmonolojisi**, Çev. Mehmet Emin Özcan, İstanbul, Kabalıcı Yayınları, 2002, s. 26.

bağlanırlar. Merdiven genellikle helezon şeklinde merdivenlerdir, böylelikle çıkış sarmal bir hareketle mümkün olur.⁵⁰⁶

Anlatıcı; ziggurat imgesiyle de Bâbil Kulesi analogisi ile de göğe uzanan bir merdiven, helezonik bir labirent çizer. Göğe uzanma arzusunu ters yüz eder. Her türlü iktidarı, otoriteyi, kurumu yapıbozuma uğratar.

1.7.3. Anlatının İnşası: Hikâye İçinde Hikâye

Anlatıcı/yazar hikâyenin içinde okura kendi anlatı serüvenini izlettirir. Okuru, anlatı serüveninin içinde dolaştırır:

Bütün bu görüntülerin, renk, çizgi ve ses halinde titreşen incecik buğular arasında, hayatı gözükmeyen şekliyle kâğıtlara geçirip bir kez daha var edebilmek, birkaç kelime daha genişletebilmek ve bu çok özel uğraşın çok hüznü hazzını tadabilmek için, kocaman hokkalara batırdıkları divitlerle eğilip mum ışığında büyük bir sabırla harıl harıl çalışanlar da vardır tabii[.]⁵⁰⁷

Bin Hüzünlü Haz, yazarın yazma serüvenidir. Anlatıcı/yazar, anlatının içinde dolaşmaktan haz duyar. Anlatıcının tüm arzusu: yazma arzusudur. Anlatıcı, yazma serüveninin içinde yeniden doğar, yeniden doğurur ve bir gizin kapısını açar. Bozkırda anlattığı hikâyelerin içinde, başka bir hikâyenin varlığından bahseder:

Ama ben, tahmin edeceğiniz gibi, burada anlattıklarımın çok daha fazlasını görmekteyimdir.

⁵⁰⁶ Northrop Frye, *Kudretli Kelimeler: Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı Üzerine İkinci Bir İnceleme*, s. 187-188.

⁵⁰⁷ Toptaş, *a.g.e.*, s. 98.

O kadar ki, hiçbir zaman kendimden emin olmadığım halde işte şimdi size sanki her şeyi bilen güçlü bir anlatımcıymışım gibi, yere göğe sığmayan o mahşerî kalabalığın içinde hüngür hüngür ağlayan karalara bürünmüş bir takım kadınlar ve kadınların ortasında yatan kılıçla biçilmiş yedi ölü gördüğümü; ben yavaş yavaş yaklaşıp neler olmuş böyle, neler olmuş, neler olmuş diye bakarken⁵⁰⁸

“Neler olmuş böyle” diyerek ölülerin etrafında dolaşan anlatıcı, aynı zamanda Alaaddin’dir. Alaaddin de ölülerin etrafında “Neler olmuş böyle” diye diye gezinir, ölüleri inceler. “Neler olmuş böyle” sorusu anlatının içinde sürekli tekrar eder. Anlatıcı, bu soruyla hikâyeyi can alıcı bir noktaya taşır, okuru merak ettirir. Aristoteles’in *Poetika*’da önerdiği yolu izler, anlatıya, “şaşırtıcı” öyküler katar. Diğer yandan anlatıcı; okurla oyun oynar, okuru metni yazmaya davet eder, okurla birlikte anlatıyı inşa eder:

Dahası, siz bu söylediklerimden çok daha fazlasını işitip artık aceleci el hareketleri şeklinde uçuşan çekiç seslerinin gökyüzünü bir uçtan bir uca tıkış tıkış doldurduğunu (...) düşünürken, ben bir adım daha ileri gidip, oradaki kadınlardan o yedi ölüye ilişkin yedi ağıt dinlediğimi ve bu kez de türbenin inşa edildiği zamanı geride bırakıp yavaş yavaş bu ağıtlardaki hikâyelerin başlangıç anlarına doğru yürüdüğümü belirterek, tutup size bu hikâyelerin içinden herhangi birini de anlatabilirim.

Böyle bir şeye kalkışırsam, bu, bir önceki paragrafta bıraktığım nemli kadın hıçkırıklarının ortasında boylu boyunca yatan yedi ölüden en gencinin hikâyesi olur hiç kuşkusuz.⁵⁰⁹

Anlatıcı, dinleyiciye dönüşür, kadınlardan, “yedi ölü”ye ilişkin yedi ağıt dinler. Türbenin inşa edildiği zamanı geride bırakıp bu ağıtlardaki hikâyelerin başlangıç anlarına doğru gider. Anlatının başında karşısında durduğu türbenin tüm zamanlarını dolaşır. 21. yüzyıldaki türbenin deliklerinden geçerek türbenin inşa

⁵⁰⁸ A.e., s. 100.

⁵⁰⁹ A.e., s. 100-101.

edildiği âna gider. Türbenin inşaatının başlangıç noktası, Alaaddin'in hikâyesinin bitiş noktasıdır. Anlatıcı bu noktadan geri geri giderek Alaaddin'in hikâyelerine doğru yolculuk yapar.

Anlatının olasılıklarına göre, Asip Dağı'nın doruklarından gelip türbenin yapımının hızlandırılmasını emreden atlı aslında Alaaddin'i öldüren şehzadedir. Bozkırdaki bu nokta, Alaaddin'in hikâyesinin bitiş noktasıdır. Anlatıcı, bitiş noktasından hikâyeyi geri geri sarmaya başlar ve en başa döner.

Yerde yatan ölümlere merakla bakan anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*'ın içindeki hikâyeleri tekrar eder. Suçun kıyısında dolaşan Alaaddin, tilki suratlı üçkâğıtçı meleklerin işlediği cinayetlerin arasında dolaşır, cinayetleri merakla inceler. Anlatıcı, Sırma saçlı Tatar kızının hikâyesinde, mahzende yerde yatan kızın cesedine merakla bakar. İhtiyarlar, şehrin yüzüne sarkıttıkları sepetleri çektiklerinde sepetlerin içine merakla bakar. Merak dürtüsü, başka başka hikâyelerde yinelenir.

Anlatıcı bir taraftan hikâyeyi anlatırken okur da bir taraftan hikâyeyi inşa eder, hikâyeden henüz söylenmemiş anlamları çıkarır. Anlatı, sadece söylenileni değil, söylenmeyi de anlatır. Anlatıcı, hikâyeyi bir adım daha ileri götürür, okurla birlikte yazdığı bu sahnenin aynısını bir sonraki hikâyede yeniden yazar: “siz bu söylediklerimden fazlasını işitip... Ola ki, siz hikâyenin burasında (...) düşünürsünüz. (...) Ama, tam da siz bunları düşündüğünüz (...) hayal ettiğiniz sırada”⁵¹⁰ diyerek hikâyenin yönünü değiştirir. Anlatıcı, yinelemelerle ikiz metinler üretir, okuru da anlatı serüveninin peşinde dolaştırır.

1.7.4. Palimpsest Hikâye: Yedi Uyurlar ve Alaaddin

Uçsuz bucaksız bozkırın ortasında mahşerî bir kalabalığın içinde kılıçla biçilmiş yedi ölü yatar. Anlatıcı, yerde yatan “yedi ölü” imgesi ile “Yedi Uyurlar” efsanesini yeniden yazar. Yedi ölünün başındaki kadınlardan yedi ölüye ilişkin yedi ağıt dinler ve yedi ölüden en gencinin hikâyesini anlatmaya başlar.

⁵¹⁰ A.e., s. 116.

Anlatıcı; hikâyeyi anlattıkça, ölünün başındaki kadınlara anlattırdıkça ölü uyanır: “Orada oturan kadının içindeki zamanın içinde o genç ölü birdenbire ayağa kalkar... yaşamaya başlar.”⁵¹¹ Yerde yatan genç ölü, bozkırın ortasındaki mahşer yerinde yeniden doğar. Anlatıcı, bu gencin adını “Alaaddin” koyar. Böylece *Bin Hüzünlü Haz* boyunca kılıktan kılığa dolaşan Alaaddin, Yedi Uyurlar’ın en gencine dönüşür.

Yedi Uyurlar efsanesinde bir mağaraya saklanan yedi genç, üç yüz yıl sonra uyanır. Kıssa “ölümden sonra dirilişin”⁵¹² misalidir, yeniden doğuşun sembolüdür. Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*’da Yedi Uyurlar’ı, bozkırın açtığı labirentin merkezine yerleştirir. Uçsuz bucaksız bozkır, Yedi Uyurlar’ın mağarasına, başka bir labirent imgesine dönüşür. Alaaddin, Yedi Uyurlar’ın mağarasında/bozkırda yeniden doğar.

Anlatıcı, Alaaddin’i *Bin Hüzünlü Haz*’da bin bir hikâyenin içinde yeniden doğurur. Alaaddin’i ebedî bir döngünün içinde dolaştırır, parçalar, yok eder. *Binbir Gece Masalları*’nın Alaaddin’i bu hikâye ile hem bir Osmanlı-Selçuklu şehzadesi hem de Yedi Uyurlar’dan biri, hem ölü hem diri olur. *Binbir Gece Masalları*’nda Şehrazad ve Şehriyar’ın hikâyesi çerçeve hikâyedir. Şehrazad’ın *Binbir Gece* boyunca anlattığı bütün hikâyeler bu çerçeve hikâyeden doğar. Bütün masallar Şehrazad ve Şehriyar’ın masalının içinde gezinir. *Bin Hüzünlü Haz*’daki tüm hikâyeler, şehrin bütün hikâyeleri de bu gencin hikâyesinin ayrılmaz parçasıdır:

Çünkü, hem hemen yan taraftaki lunaparktan yükselen neşeli gürültülerin, hem de şehrin arka sokaklarından savrulup gelen uğultuların altında ezilen kadınların ağıtlarından anlayabildiğime göre, orada yatan öteki hikâyeler farklı birer hikâye gibi durmalarına rağmen, bu gencin hikâyesinin ayrılmaz birer parçasıdırlar. Yani, üstlerinden atlayıp geçen kaşnişlerden saçılan şampuan kokularının, yontulmuş taşların, vızır vızır akıp giden rengârenk otomobillerin, kıyıda köşede gezinen yorgun atların, arı kovanı gibi işleyen genelevlerin ve işte şehri ele geçirdik geçiriyoruz gayretiyle tepelerden gürleyen topraklarla, sokak gösterilerini izlemek için

⁵¹¹ A.e., s. 105.

⁵¹² İsmet Ersöz, *Ashâb-ı Kehf Maddesi*, TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 3, 1991, s. 465.

havada birer atmaca hışmıyla dönüp duran helikopter seslerinin ortasında yatıyor gibi gözükseler de aslında o gencin hikâyesinin içinde yatıyorlardır.⁵¹³

O gencin hikâyesi, *Bin Hüzünlü Haz*’ın bütün hikâyelerinde gezinir. Alaaddin, *Bin Hüzünlü Haz*’ın bütün hikâyelerinde -ormanda, şehirde, yer altında, mahzende, terasta- dolaşır. Şehrazad ve Şehriyar’ın hikâyesinin etrafında örülen bin bir hikâye gibi o gencin hikâyesinin etrafında da bin bir hikâye inşa edilir. O gencin hikâyesi, bir örümcek gibi etrafındaki bütün hikâyelere ağ örür. *Bin Hüzünlü Haz*’daki bütün hikâyeler, o gencin/Alaaddin’in hikâyesini tamamlar: “bütün yüzler havadaki seslerin arasından süzülüp gencin yüzüne akar, ya da bütün bıyıklar, onca perişanlıklarına... rağmen gencin olmayan bıyıklarını tamamlar gibidir.”⁵¹⁴ Parçalanmış bin bir hikâye birleşince ortaya Alaaddin çıkar.

Anlatıcı, Simurg imgesini yineler. Alaaddin, Simurg’dur, şehir Simurg’dur. Anlatıcı; aynı imgelerle farklı hikâyeler örür, aynı hikâyeleri yeniden yazar. Daha önceki hikâyelerde şehirdeki yüzler tamamlanınca, insanlardan alınan parçalar tamamlanınca Alaaddin ortaya çıkıyordu. *Bin Hüzünlü Haz*, *Mantıku’t-Tayr*’ı bir “puzzle”a dönüştürür, parçalara ayırır. Parçalanmış bir şehir, parçalanmış bir kimlik ve parçalanmış hikâyeler inşa eder. Alaaddin’in hikâyeleri, iki şehzadenin taht kavgasından doğan hikâyelerdir. Bu çekirdek hikâyenin etrafında çoğalan diğer hikâyeler silinir ve yeniden yazılır.

Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*’ı kazıya kazıya anlatının altındaki hikâyeleri ortaya çıkarır. Anlatıda, şehrin üst üste gelmiş zamanlarının hikâyelerini kazıdıkça levhanın altından o gencin/Alaaddin’in hikâyesi çıkar. O gencin hikâyesi, *Bin Hüzünlü Haz*’da anlatılan bütün hikâyelerin içinde yatar. Tirşenin silinmiş zemininde, papirüsün en alt katmanında o gencin hikâyesi yer alır.

Anlatıcı, Fatih Sultan Mehmet’in İstanbul’u topraklarla, atlarla fethettiği zamanın, Orta Çağ’ın üzerine modern şehri; lunapark gürültülerini, arı kovanı gibi işleyen genelevleri, rengârenk otomobilleri, helikopter seslerini, sokak gösterilerini

⁵¹³ Toptaş, **a.g.e.**, s. 101.

⁵¹⁴ **A.e.**, s. 102.

yerleştirir. O gencin hikâyesi, bu iki ayrı çağın içinde yatar.⁵¹⁵ Anlatıcı, hikâyeleri üst üste getirir. Yedi ölünün yattığı yer; iki ayrı çağın görüntülerini, seslerini, karmaşasını yan yana getirir. Anlatıcı, zıt görüntülerle şehri ikiye böler:

Şehrin arka sokaklarındaki göstericiler o sırada havada dönüp duran helikopterlerden yükselen tehdit yüklü uyarılara rağmen, açılmış pankart, kararmış öfke ve zıvanadan çıkmış haykırış dalgaları halinde, köpüre köpüre oraya kadar gelmiş olurlar çünkü... Hatta, peşlerine takılan bozbulanık bir polis seliyle önlerine çıkıveren panzer sürüsü arasına sıkışıp lunaparkın neşeli gürültülerine doğru tel örgüleri (...) zorlayarak öyle bir kaçışırlar ki ve polis de onları hızlı hızlı inen bir cop yağmurunun önüne katarak öyle bir kovalar ki, artık o genç ölü saçlarından tutulup yerlerde sürüklenen ceylan bakışlı kızların (...) ve yırtılan pankartlarla ortalığa saçılan kitapların oluşturduğu kalın bir perdenin gerisinde kalır.⁵¹⁶

Şehrin arka sokaklarında kaos, öfke, polis şiddeti, göstericiler; diğer tarafta lunaparkın neşeli gürültüleri vardır. Anlatıcı, şehri söker; şehir, eğlenceyi ve kaosu, çift taraflı bir ayna gibi iki farklı yüzü gösterir. Orta Çağ'da bir türbenin içine gömülecek yedi ölünün türbe hazırlıkları, 21. yüzyılın polisi ve göstericileri arasında çıkan çatışma ânına karışır, anlatıda zamanlar ve mekânlar iç içe geçer. Kalın bir perde, zamanı ve mekânı ikiye ayırır. Perde imgesi tüm hikâyelerde tekrar eder; sahne ile seyirciyi, oyun ile oyuncuyu, gerçek ile kurmacayı birbirinden ayırır.

1.7.5. Alaaddin: Karakter/Ethos'un Yapısökümü

Anlatıcı bozkırda yatan yedi ölüden en gencinin hikâyesini anlatmaya başlar. O gencin ölüsü bozkırın ortasında “yüzünde pıhtılaşan kan şeritlerine konup kalkan

⁵¹⁵ Anlatıda zaman ve şehir belirsizdir, Orta Çağ ve İstanbul sadece anlatının olasılıklarından biridir. Bu şehir, Ankara, Bursa ya da bambaşka bir şehir olabilir. Anlatıcını şehri; hayalle gerçeği, kaosla şöleni birleştirir.

⁵¹⁶ A.e., s. 103.

sinek vızıltılarının gölgesinde, öylece yatmaktadır.”⁵¹⁷ Anlatıcı bu sahneyi, ölünün sineklerin vızıltıları gölgesinde yattığı sahneyi, tekrar tekrar yeniden yazar. Bu hikâyenin olasılıklarından birinde ölünün başındaki sinekleri gören kadınlardan biri koynundan bir tülbent çıkarır ve ölünün yüzüne örter. Bu hikâyeler kesinliğin olmadığı, belirsiz, “belki”li hikâyelerdir:

Belki nice zaman sonra, kadınlardan biri bu sinekleri gözyaşlarının arasından fark ederek hemen koynundan ağartısı hayal meyal dalgalanıp eriyiveren bir tülbent çıkarır, havada şöyle sertçe sallayıp katlarını açar ve onu gencin yüzüne çarçabuk örter ama ben bunları net olarak göremem.⁵¹⁸

Bu sahnenin başka bir olasılığında, sinekler vızıltı bulutu halinde ölünün yüzüne konup durur: “Bu durumda, ben hâlâ sineklerin parlayıp sönen bir vızıltı bulutu halinde, o ölünün yüzüne konup kalktıklarını düşünürüm tabii...”⁵¹⁹ Anlatıcı bu sahneyi bir haz oyununa dönüştürür: “Dahası, kan şeritlerinin üzerinde kanatlarını incecik bir saz gibi vınlata vınlata, aldıkları hazzın derinliklerinde kaybolup gitmek istercesine, keyifle dolaştıklarını hayal ederim.”⁵²⁰

Anlatıcı, sineklerin kan emerken aldığı hazzı anlatırken anlatının hazzını da inşa eder. Anlatı ormanının derinliklerinde kaybolan okur, haz duyar. Barthes “[Haz veren] bir metni okuyuşumuz, sineğin bir oda içinde uçuşuna benzer: belirleyici, belli bir amaca yönelikmiş gibi görünen ama hiçbir gerekçesi bulunmayan sert dönüşler[.]”⁵²¹ der. Bu hikâyenin diğer bir olasılığında, kadınlardan biri koynundaki tülbendi çıkarıp ölünün yüzüne örtmeyi aklından geçirir ama buna cesaret edemez:

⁵¹⁷ A.e., s. 102.

⁵¹⁸ A.e., s. 102.

⁵¹⁹ A.e., s. 103.

⁵²⁰ A.e., s. 103.

⁵²¹ Barthes, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı*, s. 117.

ve işte o zaman, kadınlardan biri belki aklından koynundaki tülbendi çıkarıp ölünün yüzüne örtmeyi geçirir ama, buna bir türlü cesaret edemez.

Bir an gözlerini ayırırsa, bence, ölü ona gücenecekmiş gibi gelir çünkü.

Duruşunu hiç bozmadan, hep o kanlı yanaklara bakar bu yüzden; birbirine düğümlenmiş kirpiklere, göğçe çevrili alna, şakaklara, çeneye, kaşlara... gözükken yarı açık ağza bakar bakar da bütün bunların üzerinde dolaşan sinekleri zamanında kovmamış olmakla, ölüye karşı büyük bir haksızlık ettiğini düşünür. Hatta, gitgide kafasında dallanıp budaklanan bu düşünce bir pişmanlık, bir insafsızlık, bir vurdumduymazlık ve ihanet şeklini alarak gövdesinin her zerresini öyle bir sarıp sarmalar ki, artık istese de hiçbir şey yapamaz. Ne koynundaki tülbendi çıkarabilir yani, ne eğilip o yaprak gibi titreyen elleriyle sinekleri kovabilir, ne dönüp n'olur şu işe bir çare bulun dercesine öteki kadınların gözlerine bakabilir, ne de kendini saniyeler geçtikçe büyüyen bu suçluluk duygusunun pençesinden kurtarabilir...⁵²²

Kadın/Anlatıcı/Alaaddin, Beckett'ın *Godot'yu Beklerken*'in oyun figürleri Vladimir ve Estragon gibi *Oyun Sonu*'nun figürleri Hamm ve Clov gibi eyleme geçemez, tercihte bulunamaz, hareketsiz kalır. Anlatıcı, tülbent-sinek hikâyesiyle Beckett'ın *Godot'yu Beklerken* ve *Oyun Sonu* oyunlarını yeniden inşa eder. Diğer yandan Aristoteles'in *Poetika*'da önerdiği karakter (*ethos*) kavramını ters çevirir.

Aristoteles *Poetika*'da bir öyküde karakterden (*ethos*) söz edebilmemiz için karakterin bir seçiminin olması gerektiğini söyler: "karakter, sözler ya da eylemler bir seçimi açığa vurduğunda ortaya çıkar."⁵²³, "Karakter, bir seçimi gösteren şeydir; kararsız kalındığı durumlarda, yapılan ya da kaçınılan bir seçimi açığa vuran şeydir[.]"⁵²⁴ Anlatıcının ise bir seçimi yoktur, tercihte bulunamaz, eyleme geçemez, devinimsiz kalır. Eyleme geçmek için istekte bulunmaz. *Bin Hüzünlü Haz*, hikâye anlatan kadını/Alaaddin'i/anlatıcıyı eyleyemeyen, tercihte bulunamayan bir oyun figürüne dönüştürür.

⁵²² Toptaş, **a.g.e.**, s. 103.

⁵²³ Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*, s. 50.

⁵²⁴ **A.e.**, s. 31-32.

Martin Esslin, *Godot'yu Beklerken*'in kahramanları Vladimir ve Estragon için iki serseri der. Ayşegül Yüksel, *Samuel Beckett Tiyatrosu* adlı eserinde Vladimir ve Estragon'u şöyle tanıtır: “kendi rollerini oluşturmak üzere fırlatılmış iki oyuncuya benzerler. Oyundaki temel eylemleri de ‘oyun’ oynamaktır.”⁵²⁵ ve onları “sirk palyaçosu”⁵²⁶ na benzetir. *Bin Hüzünlü Haz*'da da Alaaddin; soytarı, palyaço, serseri, üçkâğıtçı, cin ve minyatürdür. Birey olamamış, kimliksiz, parçalanmış bir figürdür. Aristoteles'in önerdiği karakter'in (*ethos*) yapısı bozulmuş bir biçimdir.

Tülbent-sinek hikâyesi sahnesi aynı zamanda anlatıcının ormanda anlattığı böceğin/Gregor Samsa'nın hikâyesinin yeniden yazımıdır. *Bin Hüzünlü Haz*'da orman ve bozkırda anlatılan hikâyeler birbirinin ikizi, yansıması, kopyasıdır. Anlatıcı; bütün bölümlerde birbirini tekrar eden, birbirini yansıtan ikiz hikâyeler, ikiz mekânlar anlatır. Okuru, anlatının içinde dejavu hissiyle dolaştırır. Anlatıcı bu tekrarlarla; anlatının, yazının, hikâyenin ve hayatın bir kopyanın kopyası olduğunu dile getirir, gerçeklik arayışını yıkar. Kesin sonuçlara ulaşmanın olanaksızlığını ortaya koyar ve iç içe geçmiş aynalar gibi hikâyeler kurar. Martin Esslin, *Absürd Tiyatro* adlı eserinde *Godot'yu Beklerken*'in birbirinin yansıması olan iki bölümden oluştuğunu dile getirir:

Bir kır yolunda, bir ağacın altında iki yaşlı serseri Vladimir ve Estragon beklemektedirler. Bu, birinci perdenin açılış sahnesidir. Birinci perdenin sonunda onlara kendisiyle buluşacaklarına inandıkları Bay Godot'nun gelemeyeceği, ama yarın kesinlikle orada olacağı söylenir. İkinci perde aynı şeyin tümüyle yinelenmesidir. Aynı çocuk gelir ve aynı haberi verir.⁵²⁷

Beckett, *Oyun Sonu* oyununda da bir cümleyle *Godot'yu Beklerken*'i yineler: Hamm, öyküsünü anlatırken şöyle der: “neyin getirdiğini sorardım kendime ve

⁵²⁵ Ayşegül Yüksel, *Samuel Beckett Tiyatrosu*, İstanbul, Habitus Yayınları, 2012, s. 57-58.

⁵²⁶ A.e., s. 57.

⁵²⁷ Esslin, a.g.e., s. 42.

neyin... (Duraksar.) neden bu kadar gecikti diye.”⁵²⁸ Vladimir ve Estragon’un Godot’yu bekleyişini tekrar eder. Anlatıcı da *Bin Hüzünlü Haz*’da benzer bir yapı örer. Birbirini tekrar eden hikâyeler yazar. Anlatıdaki bu tekrarlar aynı zamanda dilin parçalanışını, sökülüşünü yansıtır. Tekrarlar ve dil sürçmeleri; dilin gramerini ve iletişimi bozar. Anlatıcı/Alaaddin; normdan sapmış, uyumsuz bir figürdür.

Martin Esslin, Beckett’ın oyunlarının; insanlar arasındaki iletişim sıkıntısına, her şeyin belirsiz, düş ile uyanıklık arasındaki çizgide sürekli yer değiştirdiği bir dünyada gerçeğin sonu gelmez aranişına, insanın kendi benliğinin ayırımına varmasının trajik zorluğuna işaret ettiğini söyler.⁵²⁹

Bin Hüzünlü Haz’da da sisin, belirsizliğin, kırıltıların ve çöp yığınlarının oluşturduğu bir dünyada, Alaaddin/anlatıcı; düş ile gerçek arasında, hiç kimseyle iletişim kuramayarak, kim olduğunu bilmemenin tuhaflığı içinde dolaşır. *Bin Hüzünlü Haz* tekrarları, tuhaflığı, bozuklukları ile Italo Calvino’nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* adlı romanını da yineler. Calvino’nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* romanında anlatıcı şöyle der:

Elbette: Yinelenen izlekler vardır, metin bu dönüşlerle iç içe örülüdür, zaman dalgalanmalarını dile getirmeye yarar bu. Sen o tür inceliklere duyarlı bir okursun; yazarın amaçlarını hemen yakalarsın, senden hiçbir şey kaçmaz. Ama aynı zamanda belli bir düş kırıklığı duyuyorsun; tam gerçekten ilgilenmeye başladığın sırada, tam o sırada, yazar çağdaş yazı sanatında adetten olan büyük ustalık numaralarından birini sergilemeye başlayarak bir paragrafı sözcüğü sözcüğüne yineliyor.⁵³⁰

Jale Parla *Don Kişot’tan Bugüne Roman* adlı eserinde, daha önceki sayfaların bir tekrarı olan bu pasajın okurda yarattığı tuhaflığı dile getirir:

⁵²⁸ Beckett, **Oyun Sonu**, s. 202.

⁵²⁹ Esslin, **a.g.e.**, s. 61.

⁵³⁰ Italo Calvino, **Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu**, Çev. Ülker İnce, İstanbul, Can Yayınları, 1997, s. 32.

Ama o da ne? Okurun, yazarın sanatını konuşturduğunu sandığı pasajlar o ana kadar okuduklarının aynen tekrarıdır. O zaman sayfa numaralarına bakmayı akıl eder. Ve görür ki kitapçı kendisine kusurlu ciltlenmiş bir kitap satmıştır. Elindeki kitaptaki bütün sayfalar aynı formanın tekrarıdır.⁵³¹

Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu'da anlatıcı, anlatıdaki tekrarları bir oyuna dönüştürür. Okur, kendini kitaba kaptırmışken “birden tuhaf bir şey olur: Okudukları tanıdık gelmeye başlar.”⁵³² Yazar bir paragrafı, sözcüğü sözcüğüne yineler. *Bin Hüzünlü Haz*'da da (İhsan Oktay Anar'ın *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* adlı romanında da) okur, anlatının içinde dejavu hissiyle dolaşır.⁵³³ Okura, okudukları tanıdık gelmeye başlar. Anlatıda, parça paraça aynı imgeler, hikâyeler tekrar eder.

Bu tezin sorularından biri de bu tuhaflık yani tekrarlar, *Bin Hüzünlü Haz* ve *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde neden aynı imgeler, aynı hikâyeler başka kılıklara girerek sürekli tekrarlanıyor ve yeniden yazılıyor? Bu iki eseri ilk okuduğumda *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'nun okurunun yaşadığına benzer bir tuhaflığı yaşadığımı itiraf etmeliyim.

Bu iki anlatıdaki tekrarlar; Gérard Genette'in *sıklık*, Henry Bergson'un *otomatizm*, Derrida'nın *itérabilité* kavramlarıyla; Martin Esslin'in, Beckett okumalarıyla ve postmodern edebiyat metinleriyle ilişkilidir.⁵³⁴ Genette'in *sıklık* kavramını hatırlarsak; yirmi dört saat arayla kalkan, iki trenin birbirine özdeş olduğunu düşünürüz ama aslında vagonlar, görevliler her şey değişiktir. Genette'e göre bir anlatı cümlesi bir kere üretilmekle kalmaz, aynı metinde tekrar üretilebilir.⁵³⁵ Bergson'a göre ise tekrarlar, hayatı taklit eden bir otomatizmdir. Mekanikleşmeyi

⁵³¹ Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, s. 184.

⁵³² **A.e.**, s. 184.

⁵³³ Umberto Eco da *Edebiyata Dair* adlı yapıtında *Foucault Sarkacı* adlı eseri üzerine konuşurken şöyle der: “biraz daha duyarlı ve dikkatli okurların bir *déjà vu* etkisi yaşamalarını istiyordum.” Eco, **Edebiyata Dair**, Çev. Betül Parlak, İstanbul, Can Yayınları, 2014, s. 273.

⁵³⁴ Ayrıntılı bilgi için tezin giriş kısmına bakınız.

⁵³⁵ Genette, **a.g.e.**, s. 116.

gösterir ve oradaki bozukluğa, normdan sapmaya işaret eder, böylece gülünç olanı ortaya çıkarır.⁵³⁶

Bin Hüzünlü Haz'daki tekrarlar da anlatının, kahramanın, metnin ya da şehrin gerçeğin bir *taklidi* olduğunu gösterir ve gülünç olanı (*humour*) ortaya çıkarır. Diğer yandan gerçeğe asla ulaşamayacağımızı yineler. Metin yeniden üretilebilir bir şeydir ve bu üretim sonsuza kadar sürer. Okur ve yazar anlatıyı birlikte inşa eder. Derrida'nın *itérabilité* (tekrarlanabilme) kavramı ile ilgili Peter V. Zima şöyle der:

bir işaret ne zaman tekrarlanırsa tekrarlansın, o işaret, farklı bir bağlam ve kavramsal değişimde görünür/yeniden görünür. Bu durumda söz konusu işaretin anlamı da kaçınılmaz olarak değişime uğrar. Derrida bu süreci *itérabilité* olarak adlandırır.⁵³⁷

Bin Hüzünlü Haz'da da tekrar eden işaretler, izler, imgeler, hikâyeler her defasında değişir, farklı bir bağlamda yeniden görünür ve bu değişim, anlamı erteler, anlama ulaşmamızı engeller. Anlatıcı ve okur, *Bin Hüzünlü Haz*'da örülüp sökülen, sonra yeniden üretilen hikâyelerin peşinde sonsuza sürüklenir. Bin aynalı bir odada gibi; birbirinin benzeri, yansıması olan hikâyeleri dolaşır.

Bu bölümü Maurice Nadeau'nun "Hiçbir Yere Doğru İleri (Beckett ve Molly Üzerine)" adlı yazısındaki bir uyarı ile bitirelim: "O uyarı şöyledir: 'Bu hikâyeyi niçin anlattım bilmiyorum. Bunun yerine bir başka hikâye de anlatabilirdim pekâlâ. Belki bir başka defasında bir başka hikâye anlatırım. Ey diriler, göreceksiniz ki o hikâye de buna benzeyecek.'⁵³⁸

1.7.6. Alaaddin'in Dirilişi: Palimpsest Hikâye

⁵³⁶ Bergson, **a.g.e.**, s. 24.

⁵³⁷ Zima, **a.g.e.**, s. 219.

⁵³⁸ Maurice Nadeau, "Hiçbir Yere Doğru, İleri (Beckett ve Molloy Üzerine)", Çev. Salâh Bırsel, **Türk Dili-Roman Özel Sayısı**, s. 738.

Anlatıcı, kararsızlıkla ölünün yüzüne bakarken o gencin yüzünü hayal eder ve Alaaddin'in hikâyesi doğmaya başlar: “Hikâye de bu şekilde, kendi hikâyesinin bitiş noktasında yatan o gencin yüzünü benim doğrudan doğruya görüp size betimlememle değil de hayal etmemle başlar hiç kuşkusuz.”⁵³⁹ Genç ölünün hikâyesi bittiği noktadan yeniden başlar. Hikâye öldüğü noktadan dirilir, Alaaddin, bozkırda yeniden doğar. Alaaddin, palimpsest bir hikâyedir:

Orada oturan kadının içindeki zamanın içinde, o genç ölü birden bire ayağa kalkar bir bakıma ve henüz ölmediği halde sanki başkaları tarafından bir an için öldüğü varsayılmış, hatta bozkırın ortasındaki yatışı uzun uzun hayal edilmiş herhangi biri gibi, bütün bu olup bitenlerden habersiz yaşamaya başlar.⁵⁴⁰

Palimpsest bir metnin çözülüşü, Thomas de Quincey için ölülerin dirilmesinden farksızdı. Palimpsest editörleri, sıradan mürekkebi diriltmek için galik asit, potasyum siyanür gibi maddeler kullanırdı. Kimyasal tepkimeyle silinmiş mürekkep canlanır ve ilk bakışta görünmeyen yazı ortaya çıkardı.⁵⁴¹ Anlatıcı da *Bin Hüzünlü Haz*'ın hikâyelerini kazıya kazıya Alaaddin'in hikâyesini/Alaaddin'i ortaya çıkarır. Alaaddin, tirşenin zeminindeki silinmiş anlatıdır. Palimpsest bir izdir, hem ölü hem diri bir hayalettir.

Bir palimpseste, tirşedeki ilk yazı silinmiş görünse de aslında tam olarak silinmemiştir: “İlk yazının hayaletimsi izi, kalan mürekkepteki demirin havadaki oksijenle temas etmesi sonucu ortaya çıkan kırmızımsı kahverengi oksit yüzünden sonraki yüzyıllarda yeniden zuhur eder.”⁵⁴² Böylece yazı/hikâye gelecek kuşaklar için saklanmış olur. Anlatıcı da Alaaddin'in hikâyesini gelecekte yeniden doğurmak için parşömenin zeminine kazır ve yüzyıllar sonra bu hikâyeyi diriltir. Hikâyesini muhafaza eder, ölümsüzleştirir.

⁵³⁹ Toptaş, **a.g.e.**, s. 103.

⁵⁴⁰ **A.e.**, s. 105.

⁵⁴¹ Dillon, **a.g.e.**, s. 35-36.

⁵⁴² **A.e.**, s. 27.

Bin Hüzünlü Haz'da da Alaaddin bir hayalet gibi yeniden zuhur eder, anlatıların arasında dolaşır. Anlatıcı, Alaaddin, okur cinayetin izini ararken aslında bu palimpsest hikâyesinin izini arar, Alaaddin'in hikâyelerini kazır. Anlatıcı, hikâyeleri kazıya kazıya -anlatının bin bir olasılığı içinde- cinayeti çözer. Labirente iner, anlatının en alt katmanındaki izleri, silinmiş metni okur ve hikâyeyi ortaya çıkarır. Anlatıcının, bütün bu cinayetin etrafında dolaşırken asıl amacı da budur, hikâyeyi ortaya çıkarmak. Tırşede yatan silinmiş anlatıyı diriltmek. Bu anlatı da Alaaddin'dir. Alaaddin, Yedi Uyurlar gibi öldüğü/uyuduğu noktada dirilir, yeniden doğar. Anlatıcı; hikâyeyi doğurur, hikâyesinin adını koyar:

Benim, kimi zaman gözünü budaktan sakınmayan zorlu bir cengâvere, kimi zaman kadınsı davranışlar sergileyen cariye yüzlü mahcup bir şehzadeye, kimi zaman da hedefini şaşırmış bir deli oka, kendi karanlığına eğilmiş bir nazlı dala, ya da loş saray köşelerinde küflenmiş sabır dağları arasında bin bir zahmetle yetiştirilmiş bir gonca güle benzeteceğim bu gencin adı da hiç kuşkusuz Alaaddin olur.⁵⁴³

Anlatıcı daha önce defalarca başka başka hikâyelerde anlattığı, aradığı, kaybettiği Alaaddin'in hikâyesini yeniden yazar:

Sonra, adını koymaktan şimdi bir çocuk doğurmuş kadar mutluluk duyduğum bu Alaaddin'in, kırılganlığını daha ilk bakışta yansıtsın da başka söze hiç gerek kalmasın diye, çöp gibi bir boynu olur. Boynunun üstünde de insanı hayretten hayrete düşüren incilerle süslü sırmalı bir sarıkla çevrelenmiş, şöyle sepet gibi kocaman bir kafası...⁵⁴⁴

Peki, bu Alaaddin kimdir? Alaaddin hem cengâver hem cariye yüzlü mahcup bir şehzade hem hedefini şaşırmış deli bir ok hem nazlı bir dal hem bir gonca güldür.

⁵⁴³ Toptaş, **a.g.e.**, s. 105.

⁵⁴⁴ **A.e.**, s. 105.

Alaaddin birbirinin zıddı, ikizi kimliklerin sahibidir. Sırmalı bir sarıkla çevrelenmiş kafasıyla aynı zamanda sırma saçlı Tatar kızının kendisidir. Parçalanmış, her biri birbirinden başka Alaaddinlerdir.

Anlatıcı, sihirli lambanın ve içindeki cinin sahibi Alaaddin'i karikatürize eder, onu "Cin Ali" gibi çöp boyunlu tasvir eder. Alaaddin'e çöp gibi bir boyun, boyununun üstünde de sırmalı bir sarık çizer. Geleneksel minyatür sanatında şehzadeler, başında bir sarıkla resmedilir. Anlatıcı da Alaaddin'i bir minyatüre dönüştürür. Minyatür imgesi ile Alaaddin'in bir karaktere dönüşemeyişini, bir figür, bir oyun kişisi olarak kalışını ve kimliksizliğini yineler.

Anlatıcı, yedi ölüden en gencinin hikâyesini yapısöküme uğratar; silip, bozup yeniden örür. Bozkırın ortasında Asip Dağı'nın doruklarından gelen atlı, "ölü"ye bakıp türbe yapımını hızlandırmalarını ister. Anlatıcı, hikâyenin sonundan hikâyeyi yeniden yazmaya başlar, hikâyenin yönünü değiştirir, hikâyeyi tam tersine çevirir. Ölüyü diriltir ve hikâyeyi doğurur.

Anlatıcı, Yedi Uyurlar'ın yüzyıllar sonra yeniden uyanışını palimpsest bir hikâyeye dönüştürür. *Bin Hüzünlü Haz*'da okur, anlatının ipliklerini sökerek Yedi Uyurlar'ın mağarasını, Kırk Haramiler'in mağarasını ve Alaaddin'in saklandığı mahzeni dolaşır. *Binbir Gece Masalları*'nda hikâyeler bittiği noktadan yeniden başlar, sonsuz bir labirent örür. Alaaddin'in hikâyeleri de bittiği noktadan yeniden başlar ve sonsuz bir labirent inşa eder:

Daha titrek adımlarıyla yürüyen küçücük bir çocukken bu ölü, bir gün salonda dilsizlerin el kol işaretleriyle anlattıkları masalı padişah babasının hayretler içerisinde dinlediğini görüp kıkır kıkır gülmüştür sözgelimi, onu düşünür. Bu olaydan sonra onca soytarılık, şaklabanlık ve hokkabazlık karşısında bir daha hiç gülmeyip çocukluğu ve gençliği boyunca, neredeyse ölümüne dek hep dalgın bir yaprak gibi oradan oraya savrulmuş, hep kıyıda köşede durmuş ve bayramlarda bile saklandığı kovuktan çıkarılıp zorla el öpme kuyruğuna sokulmuştur, onu düşünür. Halılarla kaplı merdiven basamaklarından bu ölü, ta çocukluğundan beri oldum olası hep silik bir gölge sessizliğiyle inip çıkmış (...) bir daha o meydandan geçmemek

için nedense hep bakırcılar sokağından dolanmıştır, onu düşünür. Sonra, onun boynunu büküp utangaç bir kız edasıyla bakışını (...) ⁵⁴⁵

Bu hikâye, anlatıcının daha sonra anlatacağı hikâyelere dair izler, ipuçları taşır. Alaaddin'in merdiven basamaklarından silik bir gölge sessizliğiyle inip çıkması, bakırcılar sokağından dolanması, boynunu büküp utangaç bir kız edasıyla bakışı sonraki hikâyelerin özeti gibidir. Anlatıcı, aynı hikâyeleri yineler.

Dilsizlerin el, kol işaretleriyle anlattıkları masalı, Alaaddin'in babası/padişah hayretler içinde dinler. Bu hikâye aynı zamanda Alaaddin'in hikâyesinin yeniden yazımıdır. Anlatının başındaki hikâyede Alaaddin, soytarların anlattığı hikâyeler arasında dolaşır, soytarların anlattığı hikâyeleri dinler. El, kol hareketleriyle hikâye anlatma imgesi hem yer altında hem terastaki hikâyelerde yinelenir. Önceki hikâyelerde izleri yansıtılan Alaaddin'in ikizinin öyküsü, anlatının bu noktasında ortaya çıkmaya başlar:

Alaaddin'in alabildiğine karanlık ve ücra bir köşesinde Alaaddin'in bile farkına varamadığı daha güçlü birisi yaşar da bağdaş kurduğu yerden kalkıp aklına estikçe onun gözlerindeki ferî uzun bir çubukla, tıpkı sönmeye yüz tutan bir ateş gibi eşeler sanki... ⁵⁴⁶

Diğer yandan anlatıdaki bin bir Alaaddin'den biri de sırma saçlı Tatar kızı olur. Anlatı tekrar *Mantiku 't-Tayr'*a dönüşür:

Belki, zaman zaman Alaaddin'in içinden geçen pespembe hayaller de kapkaranlık korkular da geleceğe ilişkin olası görüntüler de bu görüntülerin belirsizliğini derinleştiren boğuk renkler ve zifiri karalıklar da

⁵⁴⁵ A.e., s. 104.

⁵⁴⁶ A.e., s. 105-106.

derken, rengârenk kuş sürüleri geçer Alaaddin'in hikâyesindeki sarayın rengârenk çiçeklerle dolu bahçesinden ve çiçek kokularına belenmiş büyü tüy bulutlarını andıran bu kuşların uzak uzak ötüşlerini, benimle birlikte şehrin altını üstüne getiren şu gürültülerle gürültülerin içindeki görüntülerin arasından, ola ki siz de iştir gibi olursunuz.⁵⁴⁷

Hikâye, kuşlar gibi özgürleşir ve kendi yoluna gider. Hikâye özneleşir, anlatının kahramanı olur, okuru peşinden sürükler. Anlatı boyunca hikâyenin yolculuğunu izleriz:

birazcık da olsa azalır mı, bilmiyorum.

Bütün bunların hiçbiri olmaz da siz neden anlatıldığını bile unutup belki yalnızca hikâyeyi izler ve kendinizi tıpkı benim gibi, onsuz süren onun akışına bırakırsınız.⁵⁴⁸

Anlatıcı; *Mantıku't-Tayr* imgesiyle, kuşlarla oyun oynar, kuşları anlatının kelimelerine, sembollerine, işaretlerine dönüştürür. Şehrin altını üstüne getiren, gürültülerle görüntülerin arasına bu kuşların ötüşlerini karıştıran anlatıcı, çoksesli bir metin örer. *Mantıku't-Tayr*'ın kuş sesleriyle; göstericilerin, boykotun, lunaparkın, helikopterlerin seslerini birbirine karıştırır.

Anlatıcı, görüntülerle seslerin birbirine girdiği bu karmaşanın içine, okuru da davet eder.⁵⁴⁹ Bu davetle hikâyeyi keser, Şehrazad gibi anlatıya ara verir. Diğer yandan şimdiye kadar anlattıklarını “Bilmiyorum!” diyerek siler, sıfırlar ve okurun anlatılanları unutup hikâyeyi izlemesini ister. Penelope'nin örgüsünü örmeye devam eder. Anlatıcı, mahşerî kalabalığa daha önce gelmişti, bu noktadan geri döner:

⁵⁴⁷ A.e., s. 106.

⁵⁴⁸ A.e., s. 106.

⁵⁴⁹ Umberto Eco; yazarın, okuru anlatıya davet edişini “metinlerarası ironi” olarak adlandırır. “kendisine göz kırptığını anlayan okur, metinle (anlatıcı sesle) ayrıcalıklı bir ilişki kurar[.]” Bkz.: Eco, **Edebiyata Dair**, s. 261.

Herhalde bütün bu anlattıklarımın sonra şimdi size,

Ormanda öyle düşününce arkamda yakılıp yıkılmış ülkeler, kayıp köyler viran şehirler bıraktım da sonunda hayal ede ede... uçsuz bucaksız bir bozkırın ortasına varıp soluk soluğa durdum ve orada birdenbire beni şaşırtan mahşerî bir kalabalık gördüm, diyebilirim.⁵⁵⁰

Hikâye özerklik kazanıp istediği yöne gider. Okur da anlatıcıyı bırakıp hikâyeyi izler. *Bin Hüzünlü Haz*'da hikâyeler bir labirenti dolaşır. Hikâyeler ileri geri gider, silinir, kaybolur, sona yaklaştı derken iyice uzaklaşır, bitti derken sıfırlanır, başa döner; bir serüven inşa eder.

Bin Hüzünlü Haz'da hikâyenin konusu değil, kendisi önemlidir. Hikâye minyatüre dönüşür, büyür, küçülür; hapsolur, özgürleşir. Franco Moretti, *Modern Epik*'te Wagner'in *Nibelungların Yüzüğü* adlı eseri ile ilgili şöyle der: "Siegfried aslında kendi hikâyesi tarafından öldürülür: Bu, aralarındaki ilişkinin minyatürü gibidir: hikâye kahramanın yerini alır."⁵⁵¹ *Bin Hüzünlü Haz*'da da hikâye, kahramanın yerini alır. Alaaddin'i ya da sırma saçlı kızı öldüren, yaşıtan hikâyedir.

1.8. Alaaddin'in Hikâyeleri

1.8.1. Hikâyenin Yer Altına İnişi: Yenidenyazım

Özneye dönüşen hikâye özgürleşir, hareket eder, karar verir, yönünü seçer, yön değiştirir, ikilemde kalır; hikâye ve Alaaddin birbirine dönüşür:

Sonra, Alaaddin'in hikâyesi, tahtı ele geçiren kardeşi tarafından boynunun vurdurulup vurdurulmayacağını düşünen bedbaht bir şehzade kararsızlığıyla sarayın

⁵⁵⁰ Toptaş, **a.g.e.**, s. 95.

⁵⁵¹ Franco Moretti, **Modern Epik: Goethe'den Garcia Marquez'e Dünya Sistemi**, Çev. Nurçin İleri- Mehmet Murat Şahin, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2005, s. 117.

çevresinde ağır ağır gezinir, bana benim gençliğimi anımsatan sırma saçlı bir Tatar kızının ardı sıra mahzenin zifir karanlığına iner[.]⁵⁵²

Hikâye, tıpkı Alaaddin gibi sırma saçlı Tatar kızının/anlatıcının arkasından mahzene iner. Sırma saçlı Tatar kızı, anlatıcının ikizi/benzeridir. Hem hikâye hem de Alaaddin, kızın peşinden gider. *Bin Hüzünlü Haz*'da her şey zıddıyla beraber var olur. Hikâyenin, yazarından ayrılması da aynı ikiliği barındırır. Hikâye, yazarından hem ayrılır hem onun peşinden gider.

Hikâyenin kararsızlıkla dolaşması ve mahzene inmesi, labirente girişi imler. *Bin Hüzünlü Haz*'da hikâye, bin bir çeşit olasılığın olduğu bir labirentin içinde dolaşır; çatallanır, yön değiştirir, kıvrılır, kaybolur, başa döner. *Binbir Gece*'de yer altı, hikâyelerin gizlendiği kovuktur; hikâye yer altından doğar.

Binbir Gece'de yer altına inmek anlatacak bir hikâyeye sahip olmak demektir. Yer altına inen kahraman başka dünyalarla karşılaşır, deneyim kazanır ve labirentin içinden çıkmayı başarabilirse bir hikâye elde eder. *Bin Hüzünlü Haz*'da da hikâye ve Alaaddin yer altına inerken *Binbir Gece*'yi tekrar eder. Alaaddin'in hikâyeleri yer altından doğar. Masaldaki Alaaddin yer altına indiğinde sihirli lambayı bulur, sihirli lambanın yanı sıra "Alaaddin'in sihirli lambası" hikâyesini kazanır ve erginleşir.

Binbir Gece'nin yer altı hikâyeleri başka dünyalara açılan, cezbedici hikâyelerdir. *Bin Hüzünlü Haz*'da da yer altına inen hikâye, zevk verir: "Tatar kızının kalp atışları arasında gide gele tıpkı bir şarap küpü gibi çalkalanırken yukarıdaki lambaların gölgelerle parçalanmış aydınlığında o güne dek eşi benzeri görülmemiş fırtınalar kopar."⁵⁵³ Hikâye; *Bin Hüzünlü Haz*'ın hazzını doğurur, tıpkı *Binbir Gece* gibi hazdan doğar.

Şehriyar, Şehrazad'ın hikâyelerini dinledikçe zevk alır, sonunda onu öldürmekten vazgeçer. Alaaddin'in hikâyesini lambalarla, şarap küpleriyle anlatmaya başlayan anlatıcı, yavaş yavaş bir *Binbir Gece* dünyası inşa eder. *Alaaddin ve Sihirli*

⁵⁵² Toptaş, a.g.e., s. 107.

⁵⁵³ A.e., s. 107.

Lamba Öyküsü'nü yeniden yazar. Okur, Alaaddin'in hikâyesinin içinde ipuçlarını toplayarak ilerler.

Binbir Gece Masalları'nın *Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü*'nü hatırlayalım: Masaldaki Alaaddin bir gecede ülkeden ülkeye gider, kırlarda dolaşır, yer altına iner. Masalda padişah, kızının oturduğu sarayın bir gecede bulunduğu yerden taşınarak kaybolduğunu görünce Alaaddin'in cin nevinden varlıklarla alakası olduğuna hükmeder ve Alaaddin'in hemen bulunarak boynunun vurulmasını emreder. Ancak sarayın kaybolmasında herhangi bir suçu olmayan Alaaddin, masalın sonunda suçsuzluğunu/masumluluğunu kanıtlar ve öldürülmekten kurtulur. *Bin Hüzünlü Haz*'da da Alaaddin serserilerle gezer, kırlarda dolaşır, mahzene atılır, yer altına iner. Peki, suçsuzluğunu kanıtlayabilir mi?

Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü bir arayış öyküsüdür. Alaaddin lambayı, sarayını, padişahın kızını, Magripli simyacıyı ararken aslında kendisini arar, kendisini bulur, kendisini kaybeder. Lambayı, padişahın kızını, namını elde edip kaybeder, sonra yeniden kazanır, ipin ucundan döner. *Bin Hüzünlü Haz*'da da Alaaddin'in tahtı ele geçiren kardeşi, tahtı ele geçirir korkusuyla her yerde Alaaddin'i arar ve Alaaddin'in kellesini ister. Anlatıcı şehirde, ormanda, bozkırda, terasta Alaaddin'i arar. Bin bir hikâye olasılığının içinde Alaaddin'i bulmaya çalışır. *Bin Hüzünlü Haz* da bir arayış hikâyesidir.

Masalda Alaaddin, masumluluğunu ispat edip ölümden kurtulur. *Bin Hüzünlü Haz*'da ise Alaaddin hem masumdur hem suçlu, hem aldanandır hem aldatan, hem katildir hem maktul. Anlatıcı, Alaaddin'in hikâyesini bin bir olasılığın ilmiğinden geçirir. Tıpkı *Binbir Gece* gibi Alaaddin'in hikâyeleri de sonsuza yolculuk eder.

Alaaddin'in hikâyelerinin kılıktan kılığa girdiği *Bin Hüzünlü Haz*'da Alaaddin'in öyküsü tek bir cümleye dönüşür: “Alaaddin hâlâ bulunamadı mı?”⁵⁵⁴ Anlatıcı *Binbir Gece Masalları*'nın *Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü*'nü tek bir cümleye dönüştürür. Bir cümle ile *Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü*'nü yeniden yazar. Bu cümle bütün hikâyenin içinde labirentin kıvrımlarını dolaşır gibi dolaşır.

⁵⁵⁴ A.e., s. 107.

Ardından anlatıcı bu cümleyi sese dönüştürür. *Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü* “Alaaddin hâlâ bulunamadı mı?” dan ibaret bir sese dönüşür.

Binbir Gece Masalları’nda hikâyeler şekil değiştirendir. *Bin Hüzünlü Haz*’da da hikâye biçim değiştirir. Ses olur, panik olur, bakış olur, kılıktan kılığa girer. Anlatıda bir ses de bir bakış da bir cümle de bir kelime de hikâyedir. *Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü*’nün yüzyıllar sonra aldığı şekildir. “Alaaddin hâlâ bulunamadı mı?”⁵⁵⁵ Bu ses telaşa dönüşür, bakışa dönüşür, hikâyenin içine yayılır:

saray yavaş yavaş öfkeli bir kükreyişe dönüşüyormuş gibi herkes paniğe kapılır. Donup kalan bir telaş, kendi sınırlarını aşıp telaşla çevreye yayılır sanki ve avlulardan hareme, servilerin arasında gezinen yollardan ahırlara, yüzme havuzlarından külhanlara, çınarların içindeki köşklere mutfaqlara, koyu kırmızı kadifelerle kaplı sedirlere, kilere ve hazine odalarına kadar her yere ve her şeye, ne yapacağını şaşırmış yüzlerce bakışın ağırlığı çöker.⁵⁵⁶

Bu sesle renkler solmaya, çizgiler kesinliklerini, şekiller görünürlüklerini kaybetmeye başlar. Ses bütün hikâyeyi, görüntüyü, metni değiştirir:

Hatta, renkler giderek perde perde solmaya başlar bu ağırlığın altında. Çizgiler kesinliklerini, şekiller görünürlüklerini, sesler sahiciliklerini yitirmeye başlar. Kuşkuyla, korkular da birdenbire çoğalır bunlarla birlikte. Bakıştan bakışa sıçrayıp duruştan duruşa şekillenen ‘Alaaddin hâlâ bulunamadı mı?’ sorusunun tehdit yüklü karanlık yankıları yüzünden ölüm gelip bir an için insanların baktığı her noktadan, insanlara bakar yani...⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ A.e., s. 107.

⁵⁵⁶ A.e., s. 108.

⁵⁵⁷ A.e., s. 108.

Ses labirent örer: “insanların baktığı her noktadan insanlara bakar.”⁵⁵⁸ Labirentin kıvrımları arasında dolaşır, her yere ve her şeye yayılır. Ardından ses, söylenmemiş bir kelimeye dönüşür: “bulunamadı”. *Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü* söylenmemiş bir “bulunamadı” kelimesinin yarattığı sestense ibaret olur:

gözlerinin önünden tekrar tekrar akan ellerden, ellerin üstüne dökülen sırmalarla süslü yenlerden, bunların altındaki allı morlu kuşaklardan, ya da sarkık bıyıklarla titrek çenelerden, sarıklardan, kaftanlardan ve adım attıkça kendi gövdesinde başlayıp kendi gövdesinde biten hareketlerden davudi bir ses doğar da hiçbir şeye çarpmadan dosdoğru onun kulağına gelip; ‘Bulunamadı!’ der sanki.⁵⁵⁹

Ses cisimleşir: “şekil olup göze de seslenir üstelik; ısı olup tene, korku olup yüreğe, düşünce olup akla, hayal olup geçmişe ve geleceğe de seslenir.”⁵⁶⁰ Ses, söylenmemiş kelimeleri anlatır, geçmişe de geleceğe de seslenir. Barthes, kelimelerin söylenmemiş anlamları çağırıldığını, metinlerin henüz yazılmamış metinlerle de ilişki kurduğunu söyler. Bir metnin var olabilmesinin kendisinden önce ve sonra gelen ve gelecek olan başka metinlere bağlı olduğunu dile getirir. Yeniden yazmanın sonsuz bir oyun olduğunu vurgular.⁵⁶¹ Anlatıda ses, şekil değiştire değiştire insanlara dönüşür. Sadrazam ve padişahın çevresindeki adamlar “bulunamadı” kelimesinin farklı kılıklara girmiş şekilleri olur:

Öyle ki, henüz tahta oturmanın tadını doğru dürüst tadamayan Alaaddin’in kardeşi, bir süre sonra sadrazam diye biri bulunamadı kelimesinin yüzüne bakmaya başlar. İçi mağara gibi karanlık olan uçuk benizli, ürkek bir bulunamadı kelimesinin yüzüne... sanki aynı kelimenin farklı yazımlarından kurulmuş yedi sekiz kelimelik can sıkıcı bir cümleye bakıyor, bu cümleyi tahtın hatırı için istemeye istemeye

⁵⁵⁸ A.e., s. 108.

⁵⁵⁹ A.e., s. 109.

⁵⁶⁰ A.e., s. 109.

⁵⁶¹ Roland Barthes, *Yazı ve Yorum*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Metis Yayınları, 2015, s. 126-127.

okuyor ve okudukça da onun gerisinde yatan henüz kaleme alınmamış yüzlerce cümleyi görüyor gibi olur.⁵⁶²

Anlatıcı, kılıktan kılığa giren “bulunamadı” kelimesini yeniden yazar: “ürkek” bir bulunamadı, “tir tir titreyen” bir bulunamadı, “Elbette bulunacak padişahım!” edasıyla dikilen “kocaman sarıklı, top sakalı” bir bulunamadı, “düşük omuzlu, süklüm püklüm” bir bulunamadı, “Ah bir bulursak padişahım...” diye kıpırdanan bir başka bulunamadı.

Anlatıda ses, *Binbir Gece* hikâyeleri gibi şekil değiştirir. Anlatıcı, “bulunamadı”nın bütün olasılıklarını sıralar. Hikâyeyi kılıktan kılığa sokar. Alaaddin’in öyküsü “aynı kelimenin farklı yazımlarından kurulmuş yedi sekiz kelimelik can sıkıcı bir cümleye”⁵⁶³ dönüşür. Bu cümle henüz kaleme alınmamış yüzlerce cümleyi anlatır. Hikâye -yedi sekiz kelimelik cümle- söylenmemiş olanı da anlatır. Dahası şehzade yedi sekiz kelimelik cümleden, hikâyenin geleceğini okur ve oluşacak hikâyeyi parçalamak ister. Henüz söylenmemiş anlamları çıkarır.

1.8.2. Hikâyeyi Parçalamak: Tilki Suratlı Entrika Tacirleri

Şehzade “bulunamadı” kelimesinin farklı yazımlarından oluşan Alaaddin’in öyküsünü parçalamak, yok etmek, silmek ister:

bunca aramaya, bunca ısrara ve dökülen kanlara rağmen Alaaddin bulunamaz da günün birinde palazlanıp tahta göz dikerse, kendi başına ne çoraplar örüleceğini satır satır okuyor gibi olur da bütün bunların bir aradalığından oluşan tatsız bir hikâyeyi parçalayıp yok etmek istercesine birdenbire öfkelenip ileriye doğru atılır ve neye uğradıklarını şaşırان adamları, yaşlarına başlarına bakmadan, peş peşe tokatlamaya başlar. Parçalayıp yok etmek istediği hikâyenin yüzü bir anda havada uçuşan

⁵⁶² Toptaş, a.g.e., s. 109-110.

⁵⁶³ A.e., s. 109.

sarıklarla dolar yani, balkıyıp duran kıpkırmızı yanaklar, allak bullak bakışlar, savrulan kaftanlar ve sakallarla dolar.⁵⁶⁴

Yedi sekiz kelimelik cümleden/Alaaddin'in öyküsünden cümlelerin söylemediklerini de okuyan şehzade, bir taraftan hikâyeyi yazarken diğer taraftan yok etmek ister. Bir eliyle iskambil kâğıtlarından inşa ettiği binayı, diğer eliyle yıkma arzusu duyar. Ancak hikâye, hikâyenin parçalanmasına izin vermez. Böylece tam tersine hikâye ortaya çıkmaya başlar.

Hikâye sarıklara, sakallara, kırmızı yanaklara dönüşür. Parçalanıp yok olacağı yerde hızlanır, hareket kazanır. Bir şeyler olacak beklentisi yaratır, merak uyandırır, doğmaya çalışır. Şehzade; hikâyeyi palas pandıras kovalar, hikâye ile oyun oynar. Anlatıcı hem yazdığı hem de içinde dolaştığı hikâyeyi kovalar. Hikâye, cisim kazanır; kahramanından, yazarından kaçır. Hikâyeyi kovalamak anlatıcıya haz verir:

Hikâye parçalanıp yok olacağı yerde, beklenmedik bir hareketlilik kazanır böylece ve hızını alamayan Alaaddin'in kardeşi, bu hareketliliği önüne kattığı gibi palas pandıras salonun dışındaki merdivenlere doğru kovalar. O anda bu davranışıyla kendi kendisini de hareketliliğin bir parçası kıldığını hiç düşünemez tabii, yalnızca yumruklarını boşlukta iri iri sallayarak; "Bana Alaaddin'in kellesini getiriin!.." diye saatlerce böğürür, böğürür, böğürür de belki şehir ahalisiyle birlikte onun sesini siz de işitip işte şimdi bir şeyler olacak beklentisine kapılırsınız.⁵⁶⁵

Bin Hüzünlü Haz'da hikâyenin yazımı, hikâyenin silinmesi/silinmemesi, yeniden yazılması hepsi bir oyundur. Anlatıcı, hikâyenin inşasını bir yapıp sökme oyununa çevirir. Hikâye yazılıp sökülür; yok olup var olur. Parçalanmamakta direnen hikâye sonunda kelimelerin gölgeleri arasından yavaş yavaş belirmeye başlar. Hikâye de bir özne olur: "Kapılırsınız, çünkü kelimelerin gölgeleri arasından yavaş

⁵⁶⁴ A.e., s. 110.

⁵⁶⁵ A.e., s. 110.

yavaş belirmeye başlayan hikâyedeki şehrin en ücra köşelerinde bile, o sırada insanı böyle bir beklentiye sürükleyecek yeni gelişmeler yaşanmaktadır zaten.”⁵⁶⁶ Hikâye tomurcuk gibi uç çıkarır. Yavaş yavaş belirmeye başlayan Alaaddin’in hikâyesinde yeni gelişmeler yaşanır:

Yüzlerce adam, işini gücünü bırakıp Alaaddin’i bulmak için şehri ve sarayı tıpkı bir Çingene bohçası gibi didik didik ederken, yüzlercesi de sabırsız nal sesleri eşliğinde yeryüzünün dört bir yanına dağılmıştır sözgelimi ve artık Alaaddin’in hikâyesinde yalnızca rengârenk kuşlar değil, şingır şingır öten altın keseleriyle birlikte insanların aklını karıştıran boz bulanık fısıltı bulutları da uçuşmaktadır.⁵⁶⁷

Sarayın ve şehrin sınırlarını aşıp yeryüzünün dört bir yanına dağılarak Alaaddin’i arayan yüzlerce adam bir labirent çizer. Alaaddin’in hikâyesi bu labirentin kıvrımları arasında dolaşır. Alaaddin’in hikâyesinde *Mantıku’t-Tayr*, *Binbir Gece Masalları* ve dilden dile aktarılan sözler, dedikodular dolaşır. Rengârenk kuşlar *Mantıku’t-Tayr* imgesi örер, fısıltılar ve altın keseleri bir masal dünyası inşa eder. Alaaddin’in hikâyesi belirsizdir, bir fısıltıdır. Kulaktan kulağa dolaşan bu fısıltılar, labirentin kıvrımları arasında dolaşan Alaaddin’in hikâyeleridir. Anlatıcı, hikâye anlatıcısını uydurma hikâyeler alıp satan tilki suratlı entrika tacirlerine dönüştürür:

Bir de ortalıkta bu fısıltı bulutlarının içinden çıkıp gelmiş benzeyen, tilki suratlı tilki suratlı (tekrar) birtakım entrika tacirleri türemiştir tabii ve bunlar, topaç gibi fırıl fırıl dönen gözleri, bir türlü ayar tutmayan sesleri ve sonları ancak dinleyenlerce tamamlanabilen kırık dökük cümleleriyle olmadık zamanlarda olmadık kılıklarla görünüp, hemen her Allahın günü aslı astarı olmayan hikâyeler alıp satmaktadırlar.⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ A.e., s. 110-111.

⁵⁶⁷ A.e., s. 111.

⁵⁶⁸ A.e., s. 111.

Binbir Gece Masalları'nın kurnaz tüccarlarının yerini *Bin Hüzünlü Haz*'da hikâye alıp satan tilki suratlı entrika tacirleri alır. *Binbir Gece Masalları*'nın içinde de *Bin Hüzünlü Haz*'ın içinde de tüccarlar, tacirler bin bir hikâyede dolaşır. Anlatıcı, işledikleri cinayetleri bir hikâyeye anlatıcısı gibi anlatan Alaaddin'in tilki suratlı üçkâğıtçı arkadaşlarını; korkunç, kanlı ve karanlık ihanet hikâyeleri alıp satan tilki suratlı entrika tacirlerine dönüştürür. Aynı hikâyeleri yeniden yazar, hikâyeye anlatıcısını şekilden şekile sokar. Anlatıda; soytarılar, tacirler, serseriler, haylazlar birer hikâyeye anlatıcısıdır. *Bin Hüzünlü Haz*, kılıktan kılığa girilerek dolaşılan bir karnavaldır.

Binbir Gece Masalları'nın çerçeve öyküsü kanlı bir ihanet öyküsüdür. Anlatıcı da, *Binbir Gece*'nin izinden gider. Tacirler bir türlü ayar tutmayan sesleri, sonları ancak dinleyenlerce tamamlanabilen kırık dökük cümleleriyle aslı astarı olmayan hikâyeler anlatır: "Hiç kuşkusuz, insanların gözlerini yuvalarından uğratan, her biri birbirinden korkunç, kanlı ve karanlık ihanet hikâyeleridir bunlar."⁵⁶⁹ Hikâyeye anlatıcısı Şehrazad'ın yerini, bu defa tilki suratlı entrika tacirleri alır. Hikâyeye alıp satma; hikâyeye anlatma, hikâyeyi yayma anlamına gelir. *Bin Hüzünlü Haz*'da hikâyeye anlatıcısı bir eskiciye, bir tacire dönüşür.

Hikâyeler fısıltılara evrilir. *Bin Hüzünlü Haz*'ın tacirleri, *Canterbury*'nin yolcuları gibi, *Decameron*'un misafirleri gibi bir labirentin içinde hikâyeye anlatır, labirentin içinde hikâyelerini dolaştırır. *Bin Hüzünlü Haz*; *Canterbury Hikâyeleri*'yle, *Decameron*'la metinlerarası ağ örür. *Canterbury Hikâyeleri*'nde hikâyeye anlatarak yolculuk yapan hacıların, *Decameron*'da veba salgınından kaçmak için saklandıkları şatoda on gün boyunca hikâyeye anlatan on kişinin yerini *Bin Hüzünlü Haz*'da hikâyeye alıp satan tilki suratlı tacirler alır.

Binbir Gece Masalları'nın dünyası tüccarlar, tacirler, eskicilerle doludur. *Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü*'nde Sultan Bedrü'l-Büdur, Alaaddin'in eski lambasını bir eskiciye vererek yenisiyle değiş tokuş eder. *Bin Hüzünlü Haz*'da eskici

⁵⁶⁹ A.e., s. 111.

imgesi, eski hikâyeleri alıp satan tilki suratlı tacirlere evrilir. *Bin Hüzünlü Haz*'da hikâyeler; eskici arabasındaki eskimiş, kullanılmış, atılmış eşyalara dönüşür.

Anlatıcı, tilki suratlı tacirlerin alıp sattığı ihanet hikâyeleriyle Alaaddin'in hikâyelerini siler, bozar, yeniden üretir. *Alaaddin ve Sihirli Lamba Öyküsü*'ndeki Alaaddin'in hikâyesini bin bir kılığa sokar, bin bir olasılığın içinden geçirir. Bu ihanet hikâyeleri; "söz gelimi", kesinliği olmayan hikâyelerdir.

1.8.3. İhanet Hikâyeleri 1: Hile ve Kurnazlık

İhanet hikâyelerinin birinde Alaaddin, atının terkisinde ay yüzlü bir kız ve peşinde bir bölük adamıyla birlikte saklandığı mahzenden kaçır. Yer altındaki labirentinden çıkan Alaaddin başka bir labirentin içine, bozkırın derinliğine girer:

Mahzende saklanıyor diye bildiğimiz Alaaddin, sağda solda sessiz sessiz anlatılıp duran bu hikâyelerin bazılarında, artık hayatının iyice tehlikede olduğunu görüp bir gece saraydan gizlice kaçır sözgelimi; hiç kimsenin ruhu bile duymadan şehri bir hayalet gibi geçer, gölün ıssızlığını dolandır ve neredeyse bir rüzgâr hızıyla, Asip Dağı'nın ötesindeki dağların karanlığına doğru uzaklaşır. Gecenin içinde uzun bacaklı bir gece parçası gibi akıp giden atının terkisinde daha şimdiden sessizliğinde dağların ardındaki bozkırın derinliğini taşıyan, ay yüzlü bir kız vardır o sırada... Peşinde de kılıçları, kalkanları, gürzleri ve erzaklarıyla, onun uğruna ölümü göze almış bir bölük adam.⁵⁷⁰

Bozkırdaki düzlük, labirentin merkezidir; anlatıcı, bu safhaya ulaşan okuru değiştirir, olgunlaştırır. Bozkırdaki düzlük, güvenilir görünür ama aslında tam zıddı anlamlar taşır, bu nokta bir tuzaktır:

⁵⁷⁰ A.e., s. 111-112.

Derken, dağları aşar peşindekilerle birlikte Alaaddin, vara vara varır, sessizliğin bir düzlük gibi (...) ilk bakışta insana en güvenilir sığınak gibi görüldüğü ücra bir yerde konaklar. Burada sözü edilen sessizlik gerçekten o düzlükte midir, hikâyenin anlatılışında mıdır, yoksa yalnızca dinleyicilerdedir de artık iyice olgunlaşıp zamanla hikâyedeki kelimelerin ruhlarına da mı sızmıştır pek bilinmez ama⁵⁷¹

Binbir Gece Masalları'nda hikâye dinleyen kahraman erginleşir, tecrübe kazanır, bilgi elde eder. Yer altında Yemliha'nın hikâyelerini dinleyen Hasib başka biri olur. *Bin Hüzünlü Haz*'da her hikâye bir olasılıktır, okur bu olasılık hikâyelerini dolaşır ve hikâye dinleye dinleye, hikâyeleri geze geze anlatının içinde olgunlaşır. Kahraman ve okur aynı serüveni yaşar. Anlatının olasıklarının birinde Alaaddin, tehlikeli bir labirente adım atar. Alaaddin'in peşindeki bir bölük adam ve ay yüzlü kız bu labirent oyununun bir parçasıdır:

Sürüp giden bu taht kavgasının sonunda belli makamlara getirileceğini uman köpek ruhlu bir yalaka sürüsüyle (...) Bir de belki bunların hiçbirini düşünmeyip de yalnızca kendilerini sonu bilinmeyen bir serüvende var etmek isteyenler. Bütün bunların arasında bunlar gibi görünüp de yaşama gücünü ikide bir Azrail'le karşılaşp onunla şakalaşmakta bulan, ya da yaşamaya değer başka bir şey bulamadıkları için orada olan bazı tipler de var mıdır, bilinmez.⁵⁷²

Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıyı parçalar ve aynı parçalarla metni tekrar örer. Anlatıcı -beşinci bölümde- Alaaddin'i arayarak, Alaaddin'e dönüşerek gezdiği şehrin/shehirlerin içinde hapisneden üç beş arkadaşıyla kaçma imgesini tekrarlar. Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*'da aynı imgeleri yineleyerek anlatıyı yapısöküme uğratar, dilin yapısını bozar. Tekrarlarla bizi aynı noktaya geri döndürür. Freud *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* adlı eserinde tekrarların, kelimelerdeki ses değişikliklerinin dil

⁵⁷¹ A.e., s. 112.

⁵⁷² A.e., s. 112.

sürçmelerinde olduğu gibi bir bozukluğa işaret ettiğini ve gülmeyi ortaya çıkardığını söyler.⁵⁷³

Hikâyeyi anlatıp anlatıp sonrasında “bilinmez” diyen anlatıcı da oyun oynar. Netliğin, kesinliğin olmadığı hikâyeler anlatır. *Bin Hüzünlü Haz*’da anlatı bir labirent oyunudur. Anlatıcı, okur, Alaaddin bu labirenti tamamlamaya çalışır. Ancak labirent tuzaklarla örülüdür, ay yüzlü kız da bu labirentin içindeki tuzaktır. Kız, Alaaddin’i, Alaaddin’in ruhu bile duymadan tuzağa düşürür:

Konaklama fikri de düzlüğe yaklaşırlarken atın terkisinde hafif hafif mızıklanmaya başlayan o ay yüzlü kızdan çıkmıştır aslında. Gelgelelim, hikâyenin dediğine göre Alaaddin o sırada hem bunun, hem de gecenin içine dağılıp ansızın kaybolan kızın sesindeki ihanet titreşimlerinin hiç farkında değildir. Kız, bu fikri doğrudan söylememiştir çünkü; yalnızca onun beline sımsıkı sarılıp sırtına da memelerinin sıcaklığını ve diriliğini iyice yapıştırmış, sonra yorulduğundan dem vurmuş, düzlük görününce de Alaaddin’in kulak memesine doğru uzanıp cilveli bir sesle, ne zaman ve nerede konaklayacaklarını sormuştur.⁵⁷⁴

Tavşan ile Kaplumbağa masalında kahraman, koşuyu bir aldatmaca sayesinde kazanır. Girit labirenti efsanesinde Theseus, Ariadne’nin yardımıyla labirentten çıkar. *Mahâbhârata*’da Kaurava ailesi zar oyununu bir yutturmaca sayesinde kazanır. Birçok efsane kahramanı, dışarıdan gelen bir yardım veya benzeri hileler ile zafer kazanmıştır.⁵⁷⁵ Alaaddin’in kardeşi de ay yüzlü kızın yardımıyla zafer kazanır, Alaaddin’i tuzağa düşürür. Alaaddin’in kardeşi kurnazdır ve kurnazlık oyunun bir parçasıdır.

Kurnazlık, yeni bir müsabaka teması ve oyunsal biçim haline gelir.⁵⁷⁶ Kazanmak ve kaybetmek birer oyundur. Anlatıda kimin kazanıp kimin kaybettiği

⁵⁷³ Sigmund Freud, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, Çev. Emre Kapkın, İstanbul, Payel Yayınevi, 1998, s. 57.

⁵⁷⁴ Toptaş, *a.g.e.*, s. 112.

⁵⁷⁵ Huizinga., *a.g.e.*, s. 82.

⁵⁷⁶ *A.e.*, s. 82.

belli olmaz. Tatar kızı, Alaaddin'i baştan çıkarır, cilveli bir sesle kandırır. Metin de okuru baştan çıkarır, okuru arzular ve ona cilve yapar. *Bin Hüzünlü Haz*'da okur, metnin hazzına ulaşır.

Barthes, metinlerin okunmak istedikleri zaman, okurunu baştan çıkardığını söyler: “Metin, bir fetiş nesnesidir ve bu *fetiş beni arzular*.”⁵⁷⁷ İçinde bir miktar nevroz barındıran dehşet verici metinler, Barthes'a göre “cilveli metinler”dir.⁵⁷⁸ Yazı, dil, metin zevk verir: “Yazı, dilin yaşatacağı doyumların bilimidir, dilin kamasutrasıdır[.]”⁵⁷⁹

Hikâyede Alaaddin, konaklama kararını tek başına verdiğini düşünerek atından iner. İlk bakışta insana en güvenilir sığınak gibi görünen ücra bir yerde konaklamaya karar verir ama kelime, zıddının anlamlarını taşır. Bu yer bir tuzaktır, görünenler bir aldatmacadan ibarettir. Alaaddin uyur ve tuzağa düşer, sabaha doğru uyandığında adamları kılıçtan geçirilmiştir:

Hikâyeye bakılırsa, pörtlek gözlü kafaların höyküre höyküre yerlerde kanlı birer top gibi yuvarlandığını, başsız gövdelerin can havliyle oraya buraya koşuşturduğunu, bir vuruşta koparılan kolların hemencecik yere düşmeyip boşlukta bir süre daha şakır şukur kılıç salladığını, atların ayaklarına dolanan bağırsak salkımlarıyla birlikte şahlanıp şahlanıp kan deryasının içine yıkıldığını[...]⁵⁸⁰

Bu hikâyeye göre ay yüzlü kız, ağzının kenarından sarkan diken gibi bir gülücükle komutanın terkisine atlayıp gider, Alaaddin'e ihanet eder. Şehzadenin taht oyununa yardım eder. Bu ihanet öyküsünün sonunda aldatılan Alaaddin, aklını yitirir. Kim olduğunu bile bilmeden uçsuz bucaksız bozkırda dolaşır, labirentin derinliklerinde kaybolur. Anlatı *Leyla ile Mecnun* mesnevisi ile metinlerarası ağ örür,

⁵⁷⁷ Barthes, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı*, s. 114.

⁵⁷⁸ A.e., s. 99.

⁵⁷⁹ A.e., s. 99.

⁵⁸⁰ Toptaş, a.g.e., s. 113.

Alaaddin bu olasılığın içinde Leyla'yı ararken çölde kaybolan, aklını yitiren Mecnun'a dönüşür:

bütün bunlar olup biterken o ay yüzlü kızın da ağzının kenarından sarkan diken gibi bir gülücükle, eğri bakışlı bir komutanın terkesine atlayıp gittiğini gören Alaaddin, artık aklını yitirmiştir orada... Evet, yitirmiştir ve şimdi kim olduğunu bile bilmeden, bozkırın derinliklerinde kaybolmuş köhne bir değirmende, üstü başı una belenmiş çelimsiz bir işçi olarak çalışmaktadır.⁵⁸¹

Alaaddin de Mecnun gibi dalgın gözlerle bakar, mum gibi erir. Bu hikâyede Alaaddin bir değirmen işçisi olur, hikâye olasılıkları boyunca Alaaddin kılıktan kılığa girer.

1.8.4. İhanet Hikâyeleri 2-3: Oyun

Tilki suratlı tacirlerin anlattığı/alıp sattığı ihanet hikâyesine göre hikâyenin yönü değişir. Anlatıcı, bu hikâyenin içinden başka bir uç çıkarır:

Bu hikâyenin içinden uç veren başka bir hikâyeye göreyse, evet, her şey bir yere kadar aynen anlatıldığı gibi olmuştur ama, Alaaddin'in aklını yitirdiği ve bozkırdaki o değirmende çalıştığı kesinlikle doğru değildir. O şimdi, cılız buğday başaklarının gövdesinde uyuklayan küçük bir şehirde, bir yandan boğaz tokluğuna bir bakırcı dükkânında çiraklık yaparken, bir yandan da çın çın çınlayan çekiçlerin ucundan kopan yıldızlara bakıp bakıp hâlâ düzlükteki o hengâmeden nasıl sağ çıkabildiğini düşünmektedir.⁵⁸²

⁵⁸¹ A.e., s. 113.

⁵⁸² A.e., s. 114.

Alaaddin'in hikâyeleri labirentte çatalanarak ilerler. Anlatıcı, yazdığı hikâyeyi yapısöküme uğratar. İhanet hikâyesini anlatır, anlatır, sonra geri geri silmeye başlar. Geri geldiği noktada hikâyeden yeni bir yol çıkarır. Sildiği hikâyeyi yeniden yazar, söktüğü hikâyeyi Penelope'nin örgüsü gibi yeniden örmeye başlar. Bu hikâyede Alaaddin, bakırcı çırağına dönüşür ve düzlükteki hengâmeden nasıl sağ çıkabildiğini düşünür:

O çöp gibi uzayıp giden boynunu büküp bakırcı dükkânlarının alacakaranlığında işte böyle ne kadar düşünürse düşünsün, buna, kardeşinin bile isteye göz yumduğunu asla bilemeyecektir tabii. Hatta hiçbir zaman aklından, öldürmenin zevkini sonuna dek yaşayabilmek için kardeşinin kendisiyle kedi-fare oyunu oynadığını da geçirmeyecektir.⁵⁸³

Bu ihanet hikâyesine göre, Alaaddin'e ihanet eden kardeşidir. Alaaddin'in kardeşi öldürmenin zevkini sonuna dek yaşayabilmek için Alaaddin'le kedi-fare oyunu oynar.⁵⁸⁴ Mahzenden kaçan Alaaddin düzlükte kapana kısılr, Alaaddin'in kardeşi bu oyundan zevk alır; öldürmeyi geciktirir, oyunun kurallarıyla keyfince oynar. Alaaddin'i kovalar, yakalar ve onunla eğlenir. Masum Alaaddin ne kadar düşünse de bu oyunu kavrayamaz.

Alaaddin'in kardeşi, öldürmenin zevkini tadar. *Bin Hüzünlü Haz*'da cinsellik gibi öldürmek de haz verir. Anlatıcı, bedenlerin parçalanmasını açık seçik anlatır. Cinselliğin hırıltısını, inlemesini, sesini, görüntüsünü anlattığı gibi öldürmenin hırıltısını, inlemesini de sesiyle, görüntüsüyle anlatır. Tüm bu açık seçik öldürme sahneleri *Bin Hüzünlü Haz*'ın hazzının bir parçasıdır. *Binbir Gece Masalları*'nda Şehriyar, gece birlikte olduğu kadınları sabah olunca öldürtmekten zevk duyar.

⁵⁸³ A.e., s. 114.

⁵⁸⁴ Anlatı, Osmanlı tarihindeki taht mücadeleleri ile metinlerarası ağ örür. Hâbil ve Kâbil kıssası ile metinlerarası bağ kurar. Ayrıca *Gılgamış* mitini yineler, mitte Enkidu, Gılgamış'a rakip olarak yaratılır. Enkidu, Gılgamış'ın benzeridir. Gılgamış, Enkidu'yu tuzağa düşürür. *Bin Hüzünlü Haz*'da Alaaddin, kardeşinin rakibidir. Ona benzer ve onun yerini alır/alamaz. Tahtı ele geçiren şehzade, Alaaddin'in yerine geçmesine engel olmak için onu tuzağa düşürür, kovalar ve onunla oynar. Anlatıcı, bu taht oyunundaki bütün olasılıkları okurun önünde tek tek açar.

Masalda cinsellikle öldürme birbirinin içine geçer, Şehriyar her gece aynı döngüyü yineler.

Anlatıcı, bu defa iki hikâyeyi de tamamen silerek yeniden yazar, metni yeniden söker. Bu hikâyeye göre Alaaddin hiçbir yere gitmemiştir. Tuzağa düşmemiş, değirmenci, bakırcı çırağı olmamıştır. Hâlâ Asip Dağı'nın eteklerindeki şehirdedir, saklandığı evi her gün değiştirir. Tahtı kardeşinden geri alma planları yapar, çarşılarda çeşitli kılıklarda dolaşır:

Gerçi, bu hikâyelerin her ikisi de sağda solda anlatılan daha başka hikâyelerce yalanlanmakta, kimi zaman Alaaddin'in hiçbir yere gitmediği, hâlâ Asip Dağı'nın eteklerindeki şehirde olduğu, saklandığı evi her gün değiştirdiği, birkaç vefalı dostuyla oturup tahtı kardeşinden geri alabilmek için ince ince planlar yaptığı, sarayda olup bitenleri her gün en küçük ayrıntısına kadar öğrendiği ve her gün çeşitli sokaklarda, çarşılarda, pazaryerlerinde ya da çeşme başlarında çeşitli kılıklarla, başka başka haller içinde görüldüğü de söylenmektedir. Hatta, kimi zaman onunla selamlaştığı, konuşulduğu ve şehrin değişik semtlerinde oturup karşılıklı nargile içildiği de [...] ⁵⁸⁵

Binbir Gece Masalları'nda halife kılık değiştirerek şehri dolaşır, kimlik değiştirir, başka biri olur. Şehirde olup biten gizli şeyleri öğrenir. Bu ihanet hikâyesine göre Alaaddin, Bağdat şehrinin halifesinin izini takip eder, ona dönüşür. Diğer taraftan çeşitli kılıklarda dolaşan Alaaddin olmadık zamanlarda olmadık kılıklarda görünüp hikâyeler alıp satan tilki suratlı tacirlere dönüşür. *Bin Hüzünlü Haz*'da hikâyeler kılık değiştirir. Alaaddin tekrar tekrar kılık değiştirir. Tilki suratlı tacirler kılık değiştirir, halk kılık değiştirir.

Kılık değiştirme bir oyundur. Kılık değiştiren kişi, oyunun kuralları içinde hareket eder. Bir amacın, arzunun peşinden gider. Karşısındakini aldatır, başka biri

⁵⁸⁵ A.e., s. 114.

olduğuna ikna eder. Her kılık değiştirme, başka biri olma yolculuğudur.⁵⁸⁶ Anlatıcı bu hikâgede cümleyi noktasız bırakır, anlatı sonsuza doğru yolculuk eder.

1.8.5. Sadakat ve İhanet Hikâyeleri: Anlatının Hazzı

Bütün bu ihanet öyküleri ve iyi niyetli söylentiler coşkulu bir sadakat destanı kıvamıyla kulaktan kulağa anlatılır. Söz, söylenti labirentin içine yayılır. İhanet öykülerini sadakat destanı gibi anlatan anlatıcı, kelimeyi zıddıyla beraber var eder. İhanet, sadakat sözcüğünün anlamlarını da içinde taşır. Bu ikilik, aynı zamanda metnin ironisidir:

Öyle ki, artık hanlarda, hamamlarda, camilerde, dergâhlarda, renklerin ses seslerin renk gibi uçuşup durduğu bedestenlerde, giderek ıssızlığa gömülen konaklarda ve meydanlarda, neredeyse coşkulu bir sadakat destanı kıvamıyla kulaktan kulağa aktarılan bu ihanet hikâyeleriyle bu iyi niyetli söylentiler yüzünden, herkes birbirinden kuşkulanır olmuştur.⁵⁸⁷

Ortalıkta dolaşan hikâyeler yüzünden herkes birbirinden kuşkulanır. Kuşku da labirentin kıvrımları arasında dolaşır, herkese bulaşır. Bu kuşkuyu taşıya taşıya herkes kardeşinin gazabından korkup kaılan Alaaddin'e benzer. İnsanlar onun gibi bakmaya, onun gibi irkilmeye, ölümü onun akıyla düşünmeye başlar. Bir Alaaddin bin bir Alaaddin olur:

Hatta, insanlarla birlikte, asaların, kırmızı marpuçlu nargilelerin, güğümlerin, takunyaların, fincanların, kapı tokmaklarının ve iğne kutusu, tütün kesesi, mendil bohçası gibi öteki eşyaların yüzlerine ve ruhlarına da işleyen bu kuşkuyu taşıya taşıya, herkes biraz da kardeşinin gazabından korkup kaılan Alaaddin'e benzemiştir

⁵⁸⁶ Huizinga, **a.g.e.**, s. 33.

⁵⁸⁷ Toptaş, **a.g.e.**, s. 114-115.

sanki. İnsanlar farkına bile varmadan onun gibi bakmaya, beklenmedik bir gürültü işitince onun gibi irkilmeye, en önemlisi de ölümü onun aklıyla düşünüp onun gözleriyle hayal etmeye başlamışlardır.⁵⁸⁸

Anlatıcı, parçalanmış şehirde yazdığı hikâyeyi yeniden yazar. Şehirdeki herkes Alaaddin'in bir parçasına dönüşüyordu. Bu hikâyede de anlatıcı, şehirdeki herkesi Alaaddin'e dönüştürür:

Üstelik, içlerinden bazıları bu işe kendilerini öyle fena kaptırmıştır ki, artık bunları hemen her Allahın günü tutup yaka paça saraya götürmekten ve boyunlarını, işte Alaaddin tebdil geziyor diye uluorta, küt küt vurmaktan başka çare kalmamıştır. Belki Alaaddin yaşlarında olup da bakırcı dükkânlarında çıraklık yapan, bıyıkları ve hayalleri yeni terlemiş birçok delikanlı heder olmuştur bu uğurda (...) Göl kıyılarında cesetler gezinmektedir artık; dere yataklarında, su diplerinde, han köşelerinde ve kırlarda cesetler; dillerde cesetler, hayallerde cesetler, bakışlarda cesetler, gülüşlerde cesetler...⁵⁸⁹

Alaaddin'e benzemeye başlayan, dönüşen bu insanlar kendilerini bu oyuna öyle kaptırır ki sonunda her biri tek tek Alaaddin tebdil geziyor diye yakalanır ve boyunları vurdurulur. Böylece Alaaddin yerine Alaaddin'in benzerleri öldürülmeye başlanır. Nice bakırcı çırakları, delikanlılar, kalfalar, yeniçeriler, tiftik tüccarları öldürülür. Anlatıcı “başka çare kalmamıştır” derken hem kurduğu oyunu hem de iktidarı ironize eder.

Bir Alaaddin yerine binlerce Alaaddin öldüren şehzade, hikâyenin ihtimallerine göre, bu öldürmelerden müthiş bir haz duyar. Tıpkı bir sırtlan gibi kanlı kanlı yalanır. Şehzadenin hazzı; avını yemenin hazzına, açlığını doyurmanın hazzına dönüşür. Bu ilkel ve hayvansı haz, iktidar hazzıdır; şehzade bir daha hiç kalkmayacakmış gibi tahta yerleşir.

⁵⁸⁸ A.e., s. 115.

⁵⁸⁹ A.e., s. 115.

Binbir Gece'de de Şehriyar, kendisini aldatan karısını öldürdükten sonra şehirdeki bütün genç kızları, eşinin benzerleriymişçesine öldürmeye başlar. Eşinden intikam alır gibi ülkesindeki bütün genç kızlardan intikam alır. Eşini öldürür gibi benzerlerini öldürmekten zevk duyar. Öldürmek ve cinsellik *Bin Hüzünlü Haz*'da ve *Masallar*'da kahramanı doyuma ulaştırır/ulaştıramaz:

Bu arada, Alaaddin'in kardeşi de bir Alaaddin yerine her gün bel bel bakan titrek bacaklı birkaç Alaaddin'in kafasını uçurtmaktan gizlice, müthiş bir haz almış mıdır, bilmiyorum. Almışsa, rüyalarında değilse bile hayallerinde tıpkı bir sırtlan gibi kanlı kanlı yalanmıştır herhalde ve yalandıkça da sanki bir daha hiç kalkmayacakmış gibi tahta iyiden iyiye yerleşmiştir.⁵⁹⁰

Şehzade tahta iyice yerleşirken Alaaddin'in yaşıyor oluşu, tahtın ışıltısını sinsi bir kurt gibi kemirir. Anlatıcı, şehzadenin taht oyununu ironize eder. Alaaddin yaşadıkça kardeşi tahta hem yerleşir hem yerleşemez, hem iktidar olur hem olamaz, hem zevk alır hem alamaz. Hikâyede her şey zıddıyla beraber var olur, Derrida'nın kararverilemezlik ilkesi işler. Okur, anlama karar veremez; anlatıcı, hikâyeye karar veremez.

1.8.6. İki Uçlu Hikâye: Okurun ve Anlatıcının Hikâyesi

Tilki suratlı tacirlerin alıp sattığı, yaydığı, anlattığı bu ihanet öykülerinin ardından anlatıcı, okura da bir ihanet öyküsü anlattırır. Okuru da bu oyuna davet eder. Okur da tilki suratlı tacire dönüşür, labirentin fısıltılarına karışır.⁵⁹¹

⁵⁹⁰ A.e., s. 115-116.

⁵⁹¹ Eco, yazarın okuru metni yazmaya davet ederek "metinlerarası ironi" yarattığını söyler. Bkz.: Eco, *Edebiyata Dair*, s. 261

Ola ki, artık siz hikâyenin burasında, yürüyüp geçtiği yerlere mor dağlarını gizemli kokularını saçan o sırma saçlı Tatar kızının, herkesin Alaaddin'e benzediği bu kuşklar ve korkular şehrinde olup bitenler yüzünden bir gün dilini tutamayıp mahzende gizlenen Alaaddin'i ele vereceğini, sonra da Alaaddin'in karanlıkta çürümüş ufacık bir korku yumağı halinde merdiven basamaklarından sürüklenip apar topar kardeşinin huzuruna getirileceğini, (...) sorgusuz sualsiz boynunun vurulacağını düşünürsünüz.⁵⁹²

Anlatıcı, okurun hikâyesini yapısöküme uğratar, siler, yıkar, yeniden yazar. Okurun anlattığı ihanet hikâyesine göre sırma saçlı Tatar kızı bir gün dilini tutamayıp mahzende gizlenen Alaaddin'i ele verir, ona ihanet eder. İhanetin sonunda Alaaddin'in boynu vurulur. Okur bu hikâyeyi hayal ederken anlatıcı, okurun hikâyesini tersine çevirir, hikâyeden ikinci bir uç çıkarır. Hikâyenin yönünü değiştirir; suçluyla suçsuzun, ihanet edenle ihanete uğrayanın yerini değiştirir:

Ama, tam da siz bunları düşündüğünüz ve peşinden keskin bir kılıç ıslığını sürükleye sürükleye yuvarlanan kana bulanmış bir kafayı hayal ettiğiniz sırada, zavallı Tatar kızının, o ıssız bir yayla serinliği gibi ışıldayıp duran boynu karanlık bir el tarafından karanlıkta, hunharca koparılıverir...⁵⁹³

Bu hikâyeye göre Tatar kızı ihanet eden değil, ihanet edilen olur. Bütün bu ihanet öykülerinin olasılıkları içinde masum Alaaddin de ihanet edene ve suçluyla dönüşür. Anlatıcı, Derrida'nın kararverilemezlik ilkesini yineler, okur anlama karar veremez. Hikâyenin olasılıkları, ikilikleri arasında gidip gelir:

Olup bitenler karşısında afallayıp Alaaddin'i ele verecekse bile, Tatar kızı buna asla fırsat bulamaz yani; duvar taşlarının ağartıları arasına, binlerce gülün uğultusunu

⁵⁹² Toptaş, **a.g.e.**, s. 116.

⁵⁹³ **A.e.**, s. 116.

taşıyan taptaze bir gül dalı gibi, yığılır kalır. Elindeki tepsiyle birlikte hem de; tepsideki hoşaf tası, haşlanmış et tabağı, tereyağlı pirinç pilavı ve bunların yanına yüreğini bırakırcasına koyduğu sıcacık somun ekmeğiyle birlikte... Birlikte, diyorum, çünkü biz bütün bunları tek tek görürüz o anda.⁵⁹⁴

Anlatıda ses ve görsellik çok güçlü dile getirilir: hırıltılar, tok sesler, taslar, tabaklar... İhanet hikâyelerini anlatan anlatıcı da tilki suratlı tacirlere dönüşür, onlardan biri olur. Anlatıcı; kızın tepsisindeki nesneleri tek tek gösterip etrafa saçarken hikâyeyi dağıtır, yapı sökümüne uğratır.

1.8.7. Cinayetin Bilmecesi

Anlatıcı, bu ölüm sahnesindeki bütün ayrıntıları bir film sahnesi gibi hırıltılarıyla, görüntüleriyle anlatırken katili gizler. Cinayeti düğümleyip bırakır:

Gelgelelim, bunca ayrıntıyı göstermelerine rağmen, içlerinden hikâyeye dair ufak tefek birtakım ipuçları geçtiği için bize hikâyenin kendisiymiş gibi gözüken kelimeler, mahzene inen merdiven basamaklarının sonunda ansızın ortaya çıkıp işini bitirir bitirmez de ansızın kaybolan (daha doğrusu, hiç görünmeyen) o karanlık ve acımasız elin gerisindeki yüzü aydınlatmaktan ısrarla kaçınırlar.⁵⁹⁵

Anlatıcı, kelimelerle hikâyeyi gizler, kelimelerle oyun oynar. Bize hikâyenin kendisiymiş gibi görünen kelimeler birer aldatmacadır. Kelimeler, hikâyenin ufak tefek ipuçlarını taşır. Kelimeler, mahzenin basamaklarının sonunda ansızın ortaya çıkıp ansızın kaybolan elin kime ait olduğunu göstermez. Kelimeler hikâyeyi örter, gizler. Katili açık etmekten kaçınan kelimeler, sudan bir bahane uydurup Alaaddin'in çocukluğunda oynadığı bir oyundan söz eder. Alaaddin'in elinde hayalî bir bıçakla

⁵⁹⁴ A.e., s. 116.

⁵⁹⁵ A.e., s. 117.

ortalıkta “ille de öldüreceğim” diye koşuşturduğu bir oyundur bu. Kelimeler okuru yanıltır, okurla oyun oynar. Metin, okuru Alaaddin’den şüphe etmeye yönlendirir. Okur da anlatıcı da kelimelerin arasında gizlenen hikâyeyi görmeye çalışır, eğilip bakar. Göremeyince de şiddetle merak etmeye başlar.

Binbir Gece’de Şehriyar, Şehrazad’ın bir sonraki gece anlatacağı hikâyeyi merak eder. Hikâye, kendini merak ettirir, bir sonraki geceye saklanır, kendini erteler, çözülmez. Hikâye başka dünyaları, çözülmemiş sırları, girilmemiş toprakları, görülmemiş hazineleri vadeder. Anlatıcı da anlatıyı geciktirir; okuru bekletir, meraklandırır. Bu merak dönüp dolaşıp katilin Alaaddin olabileceği kuşkusunu doğururken hikâye gittikçe derine gizlenir. Anlatıcı, hikâyeyi kelimelerin arkasına gizler. Kelimeler arasındaki boşlukların içine merakla eğilip bakar:

Bu durumda siz, hiç kuşkusuz tıpkı benim gibi, kimi zaman harflerin harf suretinde belirip kaybolan titreşimlerine, kimi zaman gözlerinizin önünden akıp giden kelime katarlarının arkasına, kimi zaman da apayrı birer kelime edasıyla uğuldayan kelimeler arasındaki boşlukların içine eğilip mahzenin karanlığındaki o yüzün kime ait olduğunu görmeye, göremeyince de şiddetle merak etmeye başlarsınız. Hatta, sizi gene size getirmek üzere sizden alıp sessiz sedasız hikâyenin derinliklerine biraz daha çekecek olan bu merak, kelimelerin kendi hikâyeleri arasında gitgide arsız bir sarmaşık gibi dallanıp budaklanarak, sonunda, o yüzün Alaaddin’e ait olabileceği kuşkusunu bile doğurur.⁵⁹⁶

Alaaddin’in hikâyeleri dallanıp budaklanır. Kesinliği olmayan bin bir çeşit hikâye olasılığının içinden geçer. Anlatıcı, dev bir örümcek gibi bir hikâyeler ağı örür. Alaaddin’in hikâyesi bu ağın, labirentin içinde bir yılan gibi kıvrılır. Bin bir olasılığa bürünür, bir taraftan da kendini gizler:

⁵⁹⁶ A.e., s. 118.

Kendi varlığından yayılan müziğin sonsuzluğuna kapılmış bir masal yılanı gibi sürekli kıvranıp duran Alaaddin'in hikâyesi bir yandan yavaş yavaş derinleşen bu gizin gölgesine çekilirken, bir yandan da olabirliklerin kum gibi kaydığı, gri bir noktaya gelmiştir çünkü.⁵⁹⁷

Hikâyeler tersine döner, anlatıcı, şimdiye kadar yazdığı bütün hikâyeleri siler. Bundan sonraki hikâyelerini Tatar kızını Alaaddin öldürmüşse ihtimali üzerinden anlatır ve bu ihtimalin bin bir çeşit versiyonunu yazar. Bu ihtimallerde masum Alaaddin sonunda arzu ettiği şey/suçta bulaşır, bir suçluya dönüşür.

1.8.8. Hikâyenin Kısılması: Metnin Hazzı

Bin Hüzünlü Haz'ın hikâyeleri kısacık hikâyelerdir. Sürekli değişir, dönüşür, hızla yok olur, hızla parçalanır, hızla yeniden inşa edilir. Paul Valéry doğanın sabırlı sürecini insanların bir zamanlar taklit ettiğini söyler. Minyatürler, ince ince işlenen fildişi oymalar, kesilip parlatılan taşlar... Benjamin artık uzun zaman alan şeylerin yok olduğunu dile getirir:⁵⁹⁸

Uzun süreli, fedakârca bir çabanın sonucu olan bütün bu ürünler yok oluyor; zamanın önemsiz olduğu zamanlar geride kaldı. Modern insan, kısaltılamayacak şeyler üzerinde çaba sarf etmiyor artık.⁵⁹⁹

Benjamin'e göre hikâye anlatıcılığının hükmü kalmamıştır, anlatıcılık sanatı hayatımızdan giderek uzaklaşmıştır:

⁵⁹⁷ A.e., s. 118.

⁵⁹⁸ Benjamin, a.g.e., s. 85.

⁵⁹⁹ A.e., s. 85.

Gerçekten de insanoğlu hikâye anlatıcılığını bile kısaltmayı başardı. Kendini sözlü gelenekten kopartan *short story*'nin gelişimine tanık olduk. Artık kısa öykü, çeşitli anlatışların katmanlaşmasından doğan yetkin anlatının en yakın resmini çizen ince, saydam katların yavaş yavaş birbiri üstüne birikmesine izin vermiyor.⁶⁰⁰

Anlatıcının hikâyeleri de hızla yazılıp hızla silinirken hikâye anlatıcılığının hayatımızdan uzaklaştığını yineler. Diğer yandan bin bir olasılığın içinde sonsuza dek örülüp sökülün bu hikâyeler, hikâyelerin sonsuzluğunu da imler. Bu sonsuzluk hikâyenin hazzını yeniden inşa eder.

Anlatıcının kelime kelime anlattığı cinayet sahnesi haz verir. Cinayetin içinden metnin hazzı ortaya çıkar. Tatar kızının boynu “Elindeki tepsiyle birlikte hem de; tepsideki hoşaf tası, haşlanmış et tabağı, tereyağlı pirinç pilavı ve bunların yanına yüreğini bırakırcasına koyduğu sıcacık somun ekmeğiyle birlikte...”⁶⁰¹ mahzenin karanlığında koparılıverir.

Barthes, *Metnin Hazzı*'nda Stendhal'ın eski bir eserinde yemek adlarının geçtiğini söyler: “süt, yağlı ekmek, krem şantili peynir, reçel, Malta portakalı, şekerli çilekler.”⁶⁰² Barthes “Bu da sadece temsilin verdiği bir haz mıdır (yani sadece obur okurun paylaşacağı bir haz mı)?”⁶⁰³ diye sorar. Yazarın burada gerçekliğin son durumunu, gerçekliğin işlenemez olan yanını ortaya koymuş olduğunu söyler.

Bin Hüzünlü Haz da okura görsel bir şölen sunar, bu şölene okuru da davet eder ve anlatı bir serüvene dönüşür. Sonu bilinmeyen bir serüvende var olma isteği *Binbir Gece Masalları* kahramanlarını, baştan çıkaran arzudur. Sindbad serüven arzusu, bilmediklerini görme arzusu duyar. *Bin Hüzünlü Haz*'ın okuru da anlatıcısı da serüven arzusunun peşinden gider.

⁶⁰⁰ A.e., s. 86.

⁶⁰¹ Toptaş, a.g.e., s. 117.

⁶⁰² Barthes, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı*, s. 127.

⁶⁰³ A.e., s. 127.

Diğer yandan anlatıcı, bu cinayet sahnesi -tepsi, somun ekmek, et- ile *Binbir Gece Masalları*'nın kahramanı Gemici Sindbad'ın dördüncü gezisini yeniden inşa eder. Sindbad dördüncü gezisinde bir su testisi ve yedi somun ekmekle yer altında bir çukura atılır ve bu çukurda hayatta kalmak için kendisi gibi bir su testisi ve yedi somun ekmekle birlikte çukura atılan insanları öldürerek onların ekmeğini ve suyunu alarak hayatta kalır. Sindbad yer altında hayatta kalabilmek için benzerini, ötekini öldürür. Alaaddin de mahzende hayatta kalabilmek için benzerini, ötekini, sırma saçlı kızı öldürür ya da öldürmez; anlatı bu olasılığın etrafında dolaşır.

Bin Hüzünlü Haz'da Alaaddin'in hikâyeleri bilmecelele örölür. Tuzaklarla, şaşırtmacalarla, yanlış yanıtlarla doludur. Katil kim? Bu soruya verilen her cevap okurda bir yanılsama bırakır. Okur karar veremez: Alaaddin/ikiz şehzade tahtı ele geçirdi mi? Kaçtı mı, kurtuldu mu? Öldü mü, doğdu mu? Var mı, yok mu? İn mi, cin mi? Anlatıda bu soruların cevabına ulaşamaz.

Bin Hüzünlü Haz'da anlatıcı; bin bir hikâye anlatır, hikâyeleri bin bir olasılığın ipliğinden geçirir. Okuru elinde çift taraflı bir baltayla labirentin içinde bırakır. Okur, hangi yöne gideceğine karar veremez ve kendi kitabını inşa etmeye başlar. Anlatıcı ve okur *Bin Hüzünlü Haz*'ın hikâyelerini birlikte üretir.

1.9. Hikâyenin Sonuna Yolculuk

1.9.1. Hikâyenin Yer Altına İnişi: *Poetika* Yolculuğu

Binbir Gece Masalları'nda yer altına inen kahraman, tuzaklarla dolu bir labirenti geçer ve bir hikâye elde eder.⁶⁰⁴ *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı, yer altına iner. Mahzenin karanlığına inmek, Alaaddin'le uzun uzun konuşmak ve cinayetin

⁶⁰⁴ *Yeraltı Sultanı Yemliha'nın Öyküsü*'nde, Hasib yer altına iner, yer altı yolculuğunun sonunda yer altı ülkesinin hükümdarı Kraliçe Yemliha ile karşılaşır ve onun anlattığı hikâyeleri dinleyerek bilgelik kazanır: "Şimdi, Hasib, şundan emin olmalısın ki ülkemde oturduğun sürece başına ancak hoş şeyler gelecektir. Aramızda bu gölün kenarında ve dağların gölgesinde bir ya da iki hafta kalmak niyetindeysen, zamanını daha iyi geçirmen için sana, yeniden insanlar arasına döndüğünde eğitime yarayacak bir öykü anlatacağım!" **Binbir Gece Masalları: Cilt 2/2**, s. 431.

ayrıntılarını bir dedektif gibi keşfetmek ister. Anlatıcının yer altına iniş amacı; hikâye anlatmaktır, izini sürdüğü cinayeti hikâye etmektir. Bu yolculuk esasında anlatıcının, anlatı serüvenidir. *Bin Hüzünlü Haz* bir *Poetika* yolculuğudur.

Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*'da öyküsünü nasıl inşa ettiğini anlatır. Öyküsünü inşa ederken Aristoteles'in *Poetika*'sının izinden gider. *Poetika*, sadece şiir hakkında bir yapıt değil sanat hakkında bir yapıttır: "Arapçadan dilimize geçen 'sanat' sözcüğü, *Poietika* sözcüğünün tam karşılığıdır (...) 'peri poietika' ifadesinin tam karşılığı 'sanat hakkında'dır.'"⁶⁰⁵

Aristoteles *Poetika* (*Peri Poietikes*) adlı eserine şu sözlerle başlar: "Şiir sanatının kendisinden ve değişik türlerinden, tek tek bu türlerin olanaklarından sonra da güzel bir yapıtı gerçekleştirebilmek için öykülerin nasıl biçimlendirilmesi gerektiğinden söz edeceği[z.]"⁶⁰⁶ Anlatıcı da *Bin Hüzünlü Haz*'da öykülerini nasıl parçalara ayırıp birleştirdiğini okura gösterir. Öykülerini söküp dikerek inşa etmeye çabalar.

Poetika'nın ilk Arapça çevirilerinden birinde "poiesis"ın karşılığı olarak "inşa" sözcüğü kullanılmıştır.⁶⁰⁷ *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı, anlatının inşa sürecinin hikâyesini anlatır. Aristoteles'in *Poetika*'sını model olarak bir mimar gibi anlatısının poetikasını, taslağını çizer.

Aristoteles *Poetika*'da öykü, şiir, tragedya yazma sanatını anlatır. İyi bir öykü yaratmanın verili koşullarından söz eder: "ozan, bir dize yapımcısından çok, bir öykü yapımcısı olmalıdır[.]"⁶⁰⁸ der. "Demek ki öykü, tragedyanın ilkesidir, sanki ruhudur[.]"⁶⁰⁹ Anlatıcının, *Bin Hüzünlü Haz* boyunca bütün çabası da iyi bir öykü anlatmaktır. Öykünün peşinden gitmek, öyküsünü nasıl kurduğunu okura göstermek, anlatı serüvenine okuru da dâhil etmektir. Anlatıcı bu arzusuyla Aristoteles'in *Poetika*'sını kılavuz edinir.

⁶⁰⁵ Arıcı, **a.g.e.**, s. 15.

⁶⁰⁶ Aristoteles, **Poetika: Şiir Sanatı Üstüne**, s. 19.

⁶⁰⁷ Arıcı, **a.g.e.**, s. 14.

⁶⁰⁸ Aristoteles, **Poetika: Şiir Sanatı Üstüne**, s. 38.

⁶⁰⁹ **A.e.**, s. 31.

Aristoteles *Poetika*'da tragedyalarda “şaşırtıcı”yı yaratmak gerektiğini söyler: “Şaşırtmaca hoşumuza gider; bir şeyler anlatan herkesin, hoşla gitmek için öyküsüne şaşırtmacalar katması bunun kanıtıdır.”⁶¹⁰ Anlatıcı da sürükleyici bir öykü kurmak ister, okuru tuzaklarla yanıltır, anlatının peşinde dolaştırır. Aristoteles *Poetika*'da öykünün “olası” şeyleri anlatması gerektiğini dile getirir: “ozanın işi gerçekten olmuş şeyleri değil olabilecek şeyleri, olabilirlik ya da zorunluluk gereği meydana gelebilecek şeyleri söylemektir.”⁶¹¹ Anlatıcının hikâyeleri de bin bir çeşit “olasılık” öyküleridir. Aristoteles, *Poetika*'da, iyi bir öykü yaratabilmek için ürpertici bir öykünün nasıl kurulacağını da bilmek gerektiğini öne sürer:

Korku ve acıma duyguları gösteriden doğabilir kuşkusuz; ama olayların düzenlenişiyle de yaratılabilir; yeğlenmesi gereken de budur ve usta ozanların işidir. Öyküyü öyle kurmak gerekir ki, sahnede görmese bile yalnızca anlatılanları duyduğunda insanın tüyleri ürpermeli ve içini acıma duyguları kaplamalıdır; tıpkı Oidipus'un öyküsünü dinleyen birinin kapılacağı duygular gibi.⁶¹²

Anlatıcı da sırma saçlı Tatar kızı ile Alaaddin ve ikiz şehzadenin öyküsünde ürpertici bir hikâye anlatmaya çalışır. Korku ve acıma duygusu yaratır, *Oidipus* mitini ilmik ilmik yeniden örür. *Bin Hüzünlü Haz* postmodern bir tragedyadır. Aristoteles *Poetika*'da şöyle der: “bir tragedyada en çok hoşla giden şeyler öykünün bölümleridir: Olayın gidişini tersine çeviren anlardır (*peripeteia*), tanınmalardır (*anagnorisis*).”⁶¹³ Tragedyalarda, baht dönüşleri (*peripeteia*), olay örgüsünü yolundan saptırır, zıt yöne çevirir:

Baht dönüşü ve tanınma, asıl olarak olay örgüsünün yörüngesinin/güzergâhının değişimi anlamına gelir. Aristoteles'in ifadesiyle, ‘olasılık ve zorunluluk yasalarına uygun bir şekilde olayların akışının tersine dönmesi’, yani olay örgüsünün akışında

⁶¹⁰ A.e., s. 75.

⁶¹¹ A.e., s. 37.

⁶¹² A.e., s. 47.

⁶¹³ A.e., s. 31.

önemli ölçüde büyük bir değişimin gerçekleşmesine *peripeteia* diyoruz. Genellikle tam da *peripeteia*'nın olduğu sahnede *anagnorisis* de (tanınma) gerçekleşir. (...) Karmaşık olay örgülerinde ise genellikle *peripeteia* sahnesinde, protagonist, aynı zamanda kim olduğunu keşfeder, başka bir deyişle neler olup bittiği idrak eder.⁶¹⁴

Bin Hüzünlü Haz'da da anlatıcı bir öykü anlatırken, öyküyü geri geri silmeye başlar ve öykünün tam tersini anlatır, olay örgüsünün yönünü değiştirir. Hikâyeyi başka bir yola saptırır. Alaaddin ve sırma saçlı Tatar kızının hikâyesinde, hikâyelerin olasılıkları anlatının içinde dolaşır ve hikâyeyi, Alaaddin'in katil olduğu bir noktada bırakır. Alaaddin, çözmeye çalıştığı cinayetin faili olduğu gerçeğiyle karşı karşıya kalır. Anlatıcı, Oidipus mitinin baht dönüşünü yineler ve anlatısını ters çevirir. Masum Alaaddin, suçlu/suçla bulaşmış Alaaddin'e dönüşür.

Alaaddin saklandığı mahzende, sırma saçlı Tatar kızının etini çiğ çiğ yer. Bu hikâye onu katili de aşan bir gerçekle "yamyamlık" ile yüzleştirir. Alaaddin hem sırma saçlı Tatar kızının kendisi hem de ikiz şehzadedir, hem köle hem efendidir. Alaaddin, sırma saçlı kızın etini yerken onunla özdeşleşir:

Jean-Jacques Rousseau'nun gözünde toplumsal yaşamın kökeni, kendimizi başkasıyla özdeşleştirmeye iten duyguda yatıyordu. Başkasını kendimizle özdeşleştirmenin en basit yolu da sonuçta, onu yemektir.⁶¹⁵

Alaaddin mahzende kendi işlediği cinayetin etrafında dolaşır ve tüm hikâyelerin sonunda kendi işlediği cinayeti çözer, *Oidipus* mitini yineler. Aristoteles *Poetika*'da baht dönüşünü *Oidipus* miti ile açıklar: "Örneğin *Oidipus*'ta Oidipus'u sevindirmek ve annesi konusunda ona güven vermek amacıyla gelen haberci, onun kimliğini ortaya çıkartarak bunun tam tersini yapar."⁶¹⁶ Oidipus, öyküdeki bu ters

⁶¹⁴ Arıcı, **a.g.e.**, s. 69.

⁶¹⁵ Claude Lévi- Strauss, **Hepimiz Yamyamız**, Çev. Haldun Bayrı, İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 111.

⁶¹⁶ Aristoteles, **Poetika: Şiir Sanatı Üstüne**, s. 41.

çevrilme ile izini sürdüğü cinayeti çözer ve babasının katili olduğu gerçeğiyle yüzleşir. Oyunun başından beri kim olduğundan emin olamayan Oidipus, oyunun sonunda kim olduğunu çözer. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatının başından beri Alaaddin'i arayan, kim olduğunu çözemeyen Alaaddin/anlatıcı, anlatının sonunda kim olduğunu görür.

Yazıldığı çağdan günümüze kadar öykünün, anlatının inşa edilışinde etkili olan Aristoteles'in *Poetika*'sı üzerine, Umberto Eco *Edebiyata Dair* adlı eserinde "Poetika ve Biz" adlı bir yazı yazar. Bu yazıda *Poetika*'nın Edgar Allan Poe, James Joyce gibi yazarlarca ve Rus biçimcileri, Gérard Genette, Roland Barthes gibi kuramcılarca tekrar tekrar ele alınışına; *Poetika*'nın yazın tarihindeki izine dikkat çeker.⁶¹⁷

Eco; James Joyce'un, *Portre*'deki yazınsal türler teorisinin açıkça Aristoteles kökenli olduğunu dile getirir. *Portre*'de Stephen Dedalus, Aristoteles'in *Poetika*'da yapmadığı bir şeyden yakını. Böylece kendisi, acıma ve korku tanımı geliştirir. Ancak Joyce'un ortaya attığı tanımlar, Aristoteles'in *Retorik*'te ele aldığı tanımlarla benzerlik gösterir.⁶¹⁸ Eco, Edgar Allan Poe'nun *Philosophy of Composition* (Yazmanın Felsefesi) adlı eserini okurken benzer bir ilişkiyi Poe'nun *Kuzgun* adlı eseri ile de kurar:

bu çalışmada Poe, *Kuzgun*'un varlık sebebini, tekniğini, doğuşunu sözcükten sözcüğe, yapıdan yapıya detaylarıyla analiz eder. Bu metinde Aristoteles'in adı hiç anılmaz ama modeli sürekli oradadır[.]⁶¹⁹

Bin Hüzünlü Haz'da da Aristoteles'in adı hiç anılmaz ama modeli, anlatının içinde bir iskelet gibi durur. *Bin Hüzünlü Haz*'da asıl önemli olan öykü (*fabula*) değil öykünün nasıl inşa edildiği, öykünün yapısı yani *olay örgüsü* (*sjuzet*)'dür. Anlatıcı, anlatı boyunca okuru, anlatı serüveninin etrafında dolaştırır; okura öyküleri nasıl

⁶¹⁷ Eco, *Edebiyata Dair*, s. 283.

⁶¹⁸ A.e., s. 285-286.

⁶¹⁹ A.e., s. 286.

örüp söktüğünü, nasıl parçalayıp birleştirdiğini; öykünün nasıl başka bir yöne kıvrıldığını ya da geri geri silindiğini; öykünün şaşırtmacalarını ve doruk noktalarını, tam tersine çevrilmiş anlarını gösterir. Anlatısının iskeletini, anlatının içine bir merdiven ya da labirent imgesi gibi yerleştirir. Peki, anlatıcı neden bu iskeleti çizer? Neden adım adım hikâyelerinin kıvrımlarını, bükülüşlerini, yoldan çıkışlarını yani yolculuklarını anlatır? Eco’nun, “*Poetika ve Biz*” adlı yazısına kulak verirse *Bin Hüzünlü Haz*’da anlatıcının neden “anlatının iskeleti”ni çıkardığını daha iyi kavrayabiliriz:

Aslında, belki de yüzyılımızı en derin biçimde etkileyen şey olay örgüsü teorisidir. İlk anlatısallık teorisi, bir yandan *fabula* [öykü] ve *sjuzet* [öykünün anlatılış biçimi] arasında ayrım yapmayı, öte yandan *fabula*’nın bir dizi anıtsal işlev ve nedene ayrılarak çözülmesini öneren Rus biçimcileriyle doğar.⁶²⁰

Yirmi birinci yüzyılda, öykü (*fabula*) ile öykünün anlatılış biçimi (*sjuzet*) arasındaki ayrım, kurmaca dünyasında bir “oyun”a dönüşür ve yazarlara etki eder. Eco, bu ayrımın çıkış noktası olarak *Poetika*’ya işaret eder. Sklovskij, Veselovskij ya da Propp’un metinlerinde Aristoteles’e doğrudan göndermeler olmasa da onların kuramlarını, Aristotelesçi geleneğe borçlu olduklarını ima eder. Oğuz Arıcı, *Kurmacanın İnşası: Oyun Yazarlığına Giriş* adlı kitabında Aristoteles’in olay örgüsü (*plot*) kavramını açıklarken Eco’yu destekler gibidir:

Olay örgüsü terimini ilk kez Aristoteles kullanmıştır. Aristoteles, çoğunlukla ‘olay örgüsü’ (*plot*) olarak çevrilen ‘*mythos*’ sözcüğünü oyundaki olayların belirli bir neden sonuç ilişkisi içinde bir araya gelerek bir kompozisyon oluşturması olarak tanımlamıştır. Aristoteles’e göre ‘olayların bir araya getirilmesi’ (1450a5) anlamına gelen olay örgüsü, ‘tragedyanın en önemli ögesi’ (1450a15); bir tragedyanın ‘nihai hedefi’ ve ona ‘can veren ruhudur’ (1450a20-25). Aristoteles, olay örgüsü olmadan

⁶²⁰ A.e., s. 293.

bir tragedyanın mümkün olamayacağını (1450b) belirterek, olay örgüsünü bir oyun metninin kurucu bileşeni olarak ortaya koyar.⁶²¹

Aslında *Bin Hüzünlü Haz*'ın anlatıcısı “anlatının iskeleti”ni çıkarırken tragedyanın en önemli ögesini, “olay örgüsü”nü (*plot*) ortaya çıkarır. Aristoteles'in önerdiği formülü uygular ve bu formülü bir oyuna dönüştürür. Okuru, anlatı serüveninin peşinde dolaştırır. Eco, *Poetika* hakkında şöyle der:

Tragedyadan söz ediyormuş gibi görünürken aslında bize bir anlatısallık göstergebilimi sunmaktadır. Trajik oyun öykü, karakterler, söyleniş biçimi, düşünce, sahne ve müziği içerir ama bütün bunlar arasında en önemlisi, olayların düzenlenmesidir.⁶²²

Bin Hüzünlü Haz'da da anlatıcı bir hikâye anlatıyor gibi gözükür ama aslında bize öykülerini nasıl düzenlediğini, anlatısını nasıl inşa ettiğini, anlatısının göstergebilimini sunar. *Poetika*'da Aristoteles şöyle der: “Öyle ki eylemler ve öykü, tragedyanın başlıca ereğidir.”⁶²³ Rus biçimcileri, öykü ve olay örgüsü kavramlarını ayırdederken öykü ile öykünün kurgulanış biçimini birbirinden ayırır:

Öykü ve olay örgüsü ayrımı için Rus biçimcilerinin kullandığı terimler *fabula* ve *sjuzet*'tir. Buna göre ‘*fabula* (fabl) temel öykü malzemesi, anlatıyla ilişkilendirilebilecek olayların bütünü; *sjuzet* ise olayları birbirine bağlayarak anlatıldığı biçimiyle öykü’ olarak tanımlanmaktadır. Burada *fabula* yani anlatıyla ilişkilendirilebilecek olayların bütünü, başlangıç öncesini final sonrasını kapsayacak şekilde genişler. *Sjuzet* ise bu geniş dünyanın bize nasıl ifade edildiğini, yani oyun

⁶²¹ Arıcı, a.g.e., s. 50.

⁶²² Eco, *Edebiyata Dair*, s. 292.

⁶²³ Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*, s. 30.

metninin nasıl kurgulandığını ve hangi kısımların nasıl bir sırayla seyirciye sunulduğunu göstermektedir.⁶²⁴

Bin Hüzünlü Haz'da da anlatıcı öyküsünü nasıl kurguladığının serüvenini anlatır. *Bin Hüzünlü Haz*'ın asıl arzusu; hikâyenin konusunu anlatmak değil hikâyenin öyküsünü anlatmak, hikâyenin peşinden gitmektir. Hikâyeyi ucundan çekiştire çekiştire genişletmek, kelimelere bölmek, minyatüre dönüştürmek ya da hikâyenin ipini bırakıp gidişini izlemektir; hikâyenin doğumunu, ölümünü, olgunlaşmasını, dallanıp budaklanmasını göstermektir. Rus biçimcileri, öykünün ne anlattığından ziyade öykünün yapısını çözmeye çalışır:

Rus biçimcilerine göre bir yapıtı edebi yapan şey hangi öyküyü (*fabula*) anlattığı değil, bu öyküyü nasıl kurguladığıdır (*sjuzet*). 'Belli bir konun kurgulanma taktikleri ise öykünün zamansal şeması, kişilerin işlevleri, kişilerarası dinamiklerin sürprizleri gibi kurgulamada oynanacak oyunlardan' oluşur.⁶²⁵

Anlatıcı da hikâyenin ne anlattığını değil hikâyenin kurgulanış biçimini anlatının asıl arzusu haline getirerek *Poetika* ile birlikte Rus biçimcilerinin izinden gider. Anlatı serüvenini bir oyuna dönüştürür ve üstkurmaca bir anlatı inşa eder. Diğer yandan anlatıcı, *Poetika*'nın izini sürerken Eco'nun *Gülün Adı* adlı romanını da yineler. Eco, *Gülün Adı* romanında Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinin kayıp ikinci kitabının peşinden gider. *Gülün Adı*'nda Rahip Baskervilleli William, bir Orta Çağ manastırının labirentvari kütüphanesinde lanetli bir el yazmasını, *Poetika*'nın ikinci kitabını okumaya başlar.

Aristoteles *Poetika*'da tragedya üzerinde durur. *Poetika*'nın komedya bölümünün olup olmadığı konusunda net bir sonuca ulaşamamıştır: "Fakat 19. yüzyılda bulunan ve adına 'Tractatus Coislianus' adı verilen metin, *Poietika*'da

⁶²⁴ Arıcı, **a.g.e.**, s. 54.

⁶²⁵ **A.e.**, s. 55.

komyaya da yer verildiğine dair büyük bir kanıt sun[ar.]”⁶²⁶ Richard Janko, Tractatus Coislianus’un *Poetika*’nın kayıp ikinci kitabının eskizlerini içerdğini savunur.⁶²⁷

Walter Watson *The Lost Second Book of Aristotle’s Poetics* adlı eserinde *Poetika*’nın kayıp kitabına kanıt olarak Aristoteles’in *Politika* adlı eserinde “katharsis” kelimesini *Poetika*’da ayrıntılı olarak açıklayacağını dile getirmesini fakat *Poetika*’nın günümüze ulaşan kitabında böyle bir açıklamaya yer verilmemesini gösterir.⁶²⁸ Eco’nun, *Gölün Adı* romanında Rahip Baskerville’li William, *Poetika*’nın kayıp kitabının izini sürer. *Bin Hüzünlü Haz*’ın anlatıcısı da *Poetika*’yı takip eder.

1.9.2. Cinayetin İzi: Parçalanmış Kimlik

Anlatıcı, eline kocaman bir mum alıp mahzenin karanlığına inerken hikâyedeki ürpertici sahneyi, okura daha etkileyici bir dille anlatabilmek ister, herkesin zevk alacağı bir hikâye kurmak ister:

Tabii bunu, kesinlik şeytanıyla duyarlılık şeytanını gizlice yanıma alıp bu tüyler ürpertici sahneyi size daha dokunaklı bir dille, daha net anlatabileyim, ya da karşısına dikilir dikilmez Alaaddin benim Tatar kızına olan benzerliğimi (biliyorsunuz, o kız için daha önce ‘bana benim gençliğimi anımsatan’ demiştim) fark etsin de ipin ucunu oradan yakalayıp şöyle ikide bir hallaç pamuğu gibi oraya buraya dağılmayan, herkesin hoşlanacağı türden, doğru dürüst bir hikâye kurabileyim diye değil,⁶²⁹

⁶²⁶ A.e., s. 15.

⁶²⁷ Richard Janko, *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*, University of California Press, 1955.

⁶²⁸ Walter Watson, *The Lost Second Book of Aristotle’s Poetics*, University of Chicago Press, 2012.

⁶²⁹ Toptaş, a.g.e., s. 120.

Anlatıcı, Alaaddin'e labirentin içinde ipin ucunu kaybetmemesi için ipuçları verir. Dallanıp budaklanan, başka uçlara savrulan hikâyeyi okura biraz olsun gösterir. Tatar kızı, anlatıcının benzeri/ikizidir. Alaaddin, Tatar kızını öldürürken aslında anlatıcıyı da öldürür. Anlatıcının mahzene, yer altına inmesi anlatıcının ölümüdür.

Anlatıcı, "Alaaddin benim"⁶³⁰ derken dil oyunu yaparak aslında kendisinin Alaaddin olduğunu açık eder. Anlatıcı hem ölendir hem öldüren, hem katildir hem maktul. Yer altına inen anlatıcı; kendi kimliğini yeniden inşa eder, kendi hikâyesini elde eder. Eline kütük gibi kocaman bir mum alıp kimsecikler görmeden mahzenin karanlığına inmek isteyen anlatıcı, kardeşinden saklanıp kimse görmeden mahzene inen Alaaddin'e benzer. Anlatıcının gizlice mahzene inişi Alaaddin'in mahzene inişini yineler. Alaaddin'le konuşmak için mahzene inen anlatıcı, aslında kendisiyle konuşmak, yüzleşmek için mahzene iner. Alaaddin'i sorguya çektikçe kendi gözünde biraz daha var olur, tamamlanır. Anlatıda yer altına iniş, kimliğini yeniden inşa etme anlamını taşır.

Anlatıcı yer altında, Tatar kızını Alaaddin öldürmüşse ihtimali üzerinden, kesinliği olmayan hikâyeler anlatır: "Düşündüğümüz gibi Tatar kızını gerçekten Alaaddin öldürmüşse, uçsuz bucaksız bir sessizliğin ortasında, tek başına, elinde bıçakla kalakalmıştır herhalde..."⁶³¹ Alaaddin, işlediği cinayetin içinde uçsuz bucaksız bir labirente girer. Cinayet, bir labirenttir ve anlatıcı bu labirentte iz sürer, düğümleri çözmeye çalışır. Alaaddin suçlu mudur, masum mu? Alaaddin bu hikâye olasılıklarında suçsuzdan suçluya, maktulden katile doğru evrilir, değişir, dönüşür.

Anlatıcı, cinayetin sırlarını çözmek için mahzene iner, Alaaddin'i bir dedektif gibi sorgular. Cinayet, cinayet işleyeni doğurur, başka biri yapar. Karısının onu aldatmasının ardından ülkedeki bütün genç kızları öldürmeye başlayan Şehriyar başka biridir artık. Suçtan arınmış Alaaddin de cinayet işlediğinde başka biridir. Anlatıcı, Alaaddin'in işlediği cinayetin onu nasıl dönüştürdüğünü merak eder. İçindeki merak kurdunu doyurdukça var olur. Cinayeti çözmeye çalışırken kendi benliğini de yeniden inşa eder:

⁶³⁰ A.e., s. 120.

⁶³¹ A.e., s. 119.

yalnızca bir insanı öldürmenin öncesinde ve sonrasında neler olup bittiğini görebilmek, bu amaçla Alaaddin'in iç coğrafyasında gezintilere çıkabilmek, ya da bir cinayetin cinayeti işleyeni nasıl doğurduğunu, bu doğumun ne kadar sürdüğünü, hangi karmaşık aşamalardan geçtiğini ve bütün bunlar sessiz sedasız yaşanırken, çevrede (...) ne gibi tuhaf değişiklikler olduğunu anlayabilmek ve böylece içimdeki merak kurdunu biraz daha doyurup kendi gözümde biraz daha var olabilmek için isterdim.⁶³²

Binbir Gece Masalları'nda kahraman, bir yer altı kapağı görür ve onu açma arzusu duyar. Kapağın altında ne olduğunu merak ederek yer altına iner. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı; cinayetin havasındaki, sesindeki, kokusundaki, rengindeki değişiklikleri merak eder ve mahzene iner. Merak arzusuyla Alaaddin'e ipe sapa gelmez sorular sorar, cinayet işlemenin hazzını merak eder. Anlatıcı, cinayeti ve cinselliği birleştirir, cinayetin hazzını ortaya çıkarır. Alaaddin'e sorular sorar:

Sana sırlısıkam âşık olan Tatar kızını öldürmeyi kafana koyup da bunu ne zaman ve nasıl gerçekleştireceğine karar verdiğinde, derdim, kendini hiç, hiç o güne dek tatmadığın özel bir yolculuğa çıkıyormuş gibi hissettin mi?⁶³³

Anlatıcı; cinayeti, hazzı ve arzuyu bir araya getirir: “Öldürmeye karar vermeden önce kızın gözlerindeki parıltıların tatlılığına bakar[.]”⁶³⁴ Cinayetin anlamını irdeler:

⁶³² A.e., s. 120.

⁶³³ A.e., s. 120.

⁶³⁴ A.e., s. 120.

Birisini öldürmek seni hiç bilmediğin, mahzeninkinden de beter bir karanlığa mı alıp götürdü, derdim, yoksa gözlerindeki perdeleri yırtıp öteki insanların asla göremediği, pırl pırl bir aydınlığa mı çıkardı?⁶³⁵

Anlatıcı; cennet ile cehennem, suç ve ceza arasında dolaşır.⁶³⁶ Anlatıcı; soru sordukça Alaaddin'in geçmişine, çocukluğuna iner. Bilinçaltındaki benlikleri/ötekini ortaya döker. Anlatıda sırma saçlı kız, anlatıcı, Alaaddin hepsi birbiriyle ikizleşir, birbirine dönüşür:

bir an için de olsa, ille de öldüreceğim diye çocukluk yıllarında hayalî bir bıçakla peşlerinden koşturup durduğun o altınlarla gümüşlerin ışıltılarını anımsadın mı? Bıçağı belinden sıyırıp alelacele kızın boğazına çalarken, derdim, sana bir an bıçağı tutan sen değil de bir başkasıymış gibi geldi mi? ayak seslerine vuran elindeki yemek tepsisinin ağırlığıyla yavaş yavaş merdiven basamaklarının sonuna gelen kız, derdim, sana o anda yalnızca bir kişi olarak mı göründü? Kızın boğazından fışkıran hırıltıları işittiğinde, derdim, acaba senin boğazında da şöyle belli belirsiz, ateşten bir karınca sürüsü geziniyormuş gibi, tuhaf bir yanma oldu mu?⁶³⁷

Cinayetin öznesi ve nesnesi, katili ve maktulü, yapan ile maruz kalanı sürekli değişir. Anlatıcı, cinayeti de bir oyuna çevirir. Bıçağı tutan, cinayeti işleyen Alaaddin değil artık bir başkasıdır. Cinayet insanı dönüştürür. Cinayeti işleyen hem Alaaddin olur hem anlatıcı. Maktul, hem Tatar kıızıdır hem anlatıcıdır hem de bir cariyeye benzeyen Alaaddin'in kendisidir. Alaaddin, kızı öldürürken aslında kendini öldürür, aynı hırıltıyı kendi boğazında duyar. Ölen kız, Alaaddin'in bölünmüş benliklerinden biridir.

⁶³⁵ A.e., s. 121.

⁶³⁶ *Binbir Gece Masalları*'nda Sindbad yer altına iner, bir cinin sırtında gökyüzünü gezer, cenneti ve cehennemi dolaşır. Anlatıda da yer altına iniş, cennet ve cehennem arasındaki bir yolculuktur. Marlowe'un *Doktor Faustus* oyununda da Faust, bir cinin sırtında cenneti, cehennemi dolaşır. Bkz.: Cristopher Marlowe, **Doktor Faustus**, Çev. T. Yılmaz Ögüt, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2003.

⁶³⁷ Toptaş, a.g.e., s. 120-121.

Anlatıcı, cinayetin sırlarını çözmek için mahzene inerken palimpsest bir imge yaratır. Bir palimpsesti kazıya kazıya papirüsün altındaki izlere ulaşmaya çalışan araştırmacı gibi iz arar, sırları çözmeye çalışır.⁶³⁸ Yerin kat kat altına iner. Anlatıcı, hikâyeleri, olasılıkları kazıya kazıya mahzene iner. Alaaddin'in çocukluk hikâyelerini kazır. Cinayeti de bir oyuna dönüştürür. Bozkırın ortasındaki altı ölünün en genci olan ölüyü, yer altına indirir.

1.9.3. Cinayeti Çözmek: Sesler Âlemi ve Sessizlik

Anlatıcı, cinayetin sırlarını çözmek için mahzene iner. Alaaddin'e bin bir çeşit soru sorar:

O, bunların hiçbirini yanıtlamazdı belki; Tatar kızının cesedi yerde değil de sanki olanca ağırlığıyla dilinin üstünde yatıyormuş gibi, iri iri yutkunurdu. (...) Onun bu yutkunuşu bana cinayetin karanlık noktaları hakkında, inanılmaz bir hızla ve binlerce sayfayı dolduracak ölçüde öyle çok şey anlatırdı ki[.]⁶³⁹

Alaaddin'in yutkunuşu, içinde henüz anlatılmamış hikâyeleri barındırır. “Yutkunuş”; cinayetin karanlık noktalarını aydınlatacak, binlerce sayfayı dolduracak kadar çok şey anlatır. Yutkunuş kelimesi, hikâyenin söylemediği anlamları da içine alır. Bu yutkunuşla anlatıcı, Sindbad'ın hikâyesini, daha sonra anlatacağı Alaaddin'in hikâyesini ve daha pek çok metni anlatır. Alaaddin'in dilinin üstünde yatan ceset Alaaddin'in, Tatar kızın etlerini çiğ çiğ yiyeceği hikâyeyi anlatır.⁶⁴⁰

⁶³⁸ Anlatıcı, Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanı ile metinlerarası ağ örür. Eco, *Gülün Adı* romanında kahramanını bir dedektif gibi kayıp bir el yazmasının peşinde dolaştırır. Bkz.: Umberto Eco, **Gülün Adı**, Çev. Şadan Karadeniz, İstanbul, Can Yayınları, 2012.

⁶³⁹ Toptaş, **a.g.e.**, s. 121.

⁶⁴⁰ *Binbir Gece Masalları*'nda Sindbad, dördüncü yolculuğunda yer altında bir çukura atılır ve hayatta kalabilmek için kendisi gibi çukura atılan insanların öldürür ve onların ekmeğini yer, yaşamak için ötekini yok eder. *Bin Hüzünlü Haz*'da Sindbad, yamyamlığı sembolize eder. Anlatıcı, Alaaddin'i bir yamyama dönüştürür. Alaaddin, yaşamak için ötekini öldürür.

Alaaddin'in yutkunuşu sihirli bir anahtara dönüşür. Anlatıcıya hiç bilmediği bir sesler âleminin kapısını açar. Alaaddin başka bir dünyaya adım atar. Bu dünya, *Harikalar Diyarı* ya da *Binbir Gece*'nin yer altı hazineleri gibi değil sestten oluşan bir âlemdir: merdiven basamaklarının sesleri, karanlığın sesleri, mum ışığının sesleri, Tatar kızının sesleri, binlerce cümlelerin uğuldayan sesleri. Anlatıcının kendisi de bu âlemde bir sese dönüşür. Bu âlem, içinden çıkmanın imkânsız olduğu başka bir labirenttir. Anlatıcı bu âleme adım attığında masal kahramanları gibi, Alice gibi şaşırır, afallar, korkar. Cinayetin izlerini ararken kendisi bir ize, ses izine dönüşür ve peşine düştüğü cinayetin içinde kaybolur. *Bin Hüzünlü Haz*'da sesler de bir labirenttir, başka bir dünyadır; dil anlama ulaşmak için yetersizdir. *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatı sese ve sessizliğe dönüşür, dilin anlatamadığı ayrıntıları ses ve sessizlik anlatır:

Ardından da mahzenin, yanına sessizlik genişliğinde gözüken duvar taşlarıyla merdiven basamaklarının seslerini, karanlığın seslerini, mum ışığının seslerini ve Tatar kızının seslerini de alarak, aynı anda binlerce cümleyi konuşurcasına uğul uğul uğuldadığını görürdüm. Alaaddin'in yutkunuşu sihirli bir anahtara dönüşüp hiç bilmediğim bir sesler âleminin kapısını açmış da ben oraya adımımı atar atmaz artık geri dönemeyeceğimi anlamışım, bu yüzden hem sevinmiş hem de korkmuşum, hatta (diyelim) biraz da afallamışım gibi belki üst üste ürperirdim sonra... Belki de seslerin içine düşmüş, küçücük bir ses olduğumu sanırdım. Neyi işaret ettiği anlaşılmayan, nereden geldiği bilinmeyen ve sestten çok ses izine benzeyen şöyle küçücük bir ses...⁶⁴¹

Anlatıcı, cinayetin sırlarını çözmek için mahzene iner fakat cinayetin karanlığında kaybolur. Mahzen, anlatıcının cinayetin ipuçlarını ararken kaybolduğu bir labirente dönüşür:

⁶⁴¹ A.e., s. 121.

Ya da bir cinayetin sırlarına ulaşacağım derken, o cinayet sonrasının karanlığında yavaş yavaş kaybolduğumu düşünür, boş yere telaşlanır ve kendi kendime acaba cinayet işlemeye hazır bir yanım var da şimdi ben bu cinayetin etrafında dolanıp durmakla o yanımı mı susturmaya çalışıyorum ya da bana benzeyen birisi öldürüldüğü için, kendimin de ona benzerliğim ölçüsünde öldürüldüğünü düşünüp Tatar kızının cesedindeki minik cesedimden mi ayrılamıyorum, derdim.⁶⁴²

Anlatıcı, yer altında Alaaddin'i arıyorum derken aslında kendisini arar. Hem Tatar kızına hem Alaaddin'e dönüşür. Anlatıcı, cinayetin sırlarını çözmeye çalışırken cinayetlerin etrafında dolaşır ve cinayetlerin kıyısında dolaşan Alaaddin'le ikizleşir. Anlatıcı da Alaaddin de cinayet işlemeye arzu duyar. Anlatıcı, cinayeti çözmeye çalışırken trajik bir şekilde cinayeti işleyene dönüşür.

Mitte Gılgamış, benzerinin/Enkidu'nun ölümünde kendi ölümünü görür. Anlatıcı da Gılgamış gibi benzerinin ölümünde kendi ölümünü görür. Anlatıcı, daha önce verdiği ipuçlarına göre Tatar kızının benzeridir, ikizidir. Diğer taraftan Alaaddin, Tatar kızını öldürürken aslında anlatıcıyı öldürür. Ayrıca Alaaddin, anlatıcıyı öldürürken aslında kendisini öldürür. Alaaddin, anlatıcı ve Tatar kızı birbirinin içine geçen, sürekli birbirine dönüşen öznelerdir. Anlatıda üçü arasında paradoksal bir döngü oluşur.

1.9.4. Olasılıklar: Alaaddin'in Mahzende Kayboluşu

Bir başka hikâye olasılığına göre, Alaaddin'i bulmak için mahzene inen anlatıcı, Alaaddin'i bulamaz. Uçsuz bucaksız bir sessizliğin ortasında kalakalır:

⁶⁴² A.e., s. 122.

Böyle diyorum ya, belki de ben Alaaddin'i hiç bulamazdım orada. (...) Yani, elimde kocaman bir mumla mahzenin zifiri karanlığına indiğimde, uçsuz bucaksız bir sessizliğin ortasında tek başına kalakalan ben olurdum.⁶⁴³

Cinayeti çözmek için mahzene inen anlatıcı, elinde bıçakla kalakalan Alaaddin'e benzer, Alaaddin'le ikizleşir: "Düşündüğünüz gibi Tatar kızını gerçekten Alaaddin öldürmüşse, uçsuz bucaksız bir sessizliğin ortasında, tek başına, elinde bıçak kalakalmıştır herhalde..."⁶⁴⁴ Anlatıcı, hikâyelerin içinde tüm olasılıkları hesaplayarak aynı hikâyeyi yeniden yazar. Hikâyenin öznelerini değiştirir, hikâyeyi ters çevirir, hikâyenin olasılıklarıyla oynar. Bu hikâyeye göre anlatıcı, uçsuz bucaksız bir sessizliğin ortasında kalırken Alaaddin, mahzenin uçsuz bucaksız derinliğinde kaybolur. Yerde yatan ceset, Alaaddin'e dönüşür. Ölen öldürenin şeklini alır, özneler değişir, birbirine dönüşür:

Hem de mahzenin boyutlarını da aşarak bir anda öyle çok genişler, öyle çok genişlerdi ki, ben ayaklarımın dibinde yatan cesedin tıpatıp Alaaddin'e benzediğini, genişlik dediğim bu tuhaf örtü yüzünden oldukça geç fark ederdim. (...) Fark edince de yoksa ölen öldürenin şeklini mi aldı, diye bir hayli şaşırırdım tabi (...) eğilip merakla baktıktan, Tatar kızını titreyen mum ışığı altında erkek giysileri içinde gördükten ve uzun uzun düşündükten sonra da belki size dönüp kendimle konuşurcasına; kızın üzerindeki giysilerle kendininkileri değiştirip mahzenden çıktığına göre, Alaaddin şu anda, haremde gülüşüp oynayan cariyelerin arasında olabilir, derdim.⁶⁴⁵

Yerde yatan cesedin tıpatıp Alaaddin'e benzemesi, ölenin öldürenin şeklini alması, Alaaddin'in Tatar kızını öldürürken aslında kendini/ötekini öldürdüğü imgeler. Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*'da Edgar Allan Poe'nun *Wilson William*

⁶⁴³ A.e., s. 122.

⁶⁴⁴ A.e., s. 119.

⁶⁴⁵ A.e., s. 123.

hikâyesini yeniden yazar. Hikâyeler arasında metinlerarası bir ağ örer. Poe'nun *Wilson William* hikâyesinde Wilson, benzerini, ötekini öldürürken aslında kendisini öldürür. Alaaddin de Tatar kızını öldürürken aslında kendisini öldürür. Diğer yandan, Alaaddin, Tatar kızını öldürürken Tatar kızının benzeri olan anlatıcıyı da öldürür. Anlatıda öznel kaygan bir zeminde sürekli yer değiştirir.

Erkek giysileri içindeki Tatar kızı, Alaaddin olur. Tatar kızının kıyafetlerini giyen Alaaddin ise Tatar kızı olur. Kıyafet değiştirme, anlatı boyunca oynanan bir oyundur. Anlatıcıya MOTEL ROM'u tarif eden garson, öldürdüğü kişinin kıyafetlerini giyerek öldürdüğü garsona dönüşür. Alaaddin bir başka hikâyede kıyafet değiştirerek, şehirde tebdil gezerek kendi kimliğini gizler. *Binbir Gece*'de kılık değiştirerek şehri gezen Bağdat halifesini tekrar eder. Huizinga, *Homo Ludens*'te şöyle der: "Kılık değiştiren veya maske takan kişi, başka bir kişiyi 'oynamaktadır'. Başka bir 'kişidir'!"⁶⁴⁶

Hikâyenin olasılıklarına göre Alaaddin, haremde gülüşüp oynayan cariyelerin arasında olabilir. Anlatıcı bu olasılık üzerinden Alaaddin'in hikâyesini yeniden yazar, hikâyenin iplerini bırakır. Yazarından/anlatıcısından kurtulan hikâye; özne olur, istediği yöne gider. Bu yolculuk, okuru meraklandırır, hikâye kendi hızını alır:

Kendi hikâyesinin böyle havai fişek gibi patlaya patlaya nereye gittiğinden en az benim kadar habersiz olan Alaaddin, gerçekten güvenli bir yer diye düşünüp Tatar kızının giysilerini giyer giymez soluğu haremde almışsa, ta baştan beri 'cariye yüzlü mahcup bir şehzadeye' benzediği, bozkırın ortasında altı ölüyle birlikte yatıyorkenki görüntüsünden anımsadığım kadarıyla bıyısız olduğu ve 'kendi karanlığına eğilmiş nazlı bir dal' sessizliğiyle varıp hangi köşeye oturmuşsa orada öylece kalakaldığı için, belki de kimse kuşkulamayacaktır ondan.⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ Huizinga, **a.g.e.**, s. 33.

⁶⁴⁷ Toptaş, **a.g.e.**, s. 123.

Anlatının nereye gideceğini bilip de bilmezlikten gelen, hem bilen hem bilmeyen anlatıcı, sonunu bildiği bir öyküyü anlatmaktan haz duyar. Bilmiyormuş gibi davranarak anlatının tadını çıkarır. Barthes *Metnin Hazzı*'nda şöyle der:

Sonunu bildiğim bir öyküyü anlattığımı duyumsamaktan haz alırım: hem bilirim hem bilmem, bilmiyormuşum gibi yaparım kendime: Oidipus'un maskesinin düşeceğini, Danton'un giyotine gideceğini bilirim, ama yine de...⁶⁴⁸

Diğer taraftan anlatıcı/yazar, hikâyesinin nereye gittiğini bilip de bilmezlikten gelirken okurla karşılıklı oyun oynar. Bilmiyormuş gibi davranarak hikâyeyi gizler. Anlatıyı, okurun çözeceği bir bilmeceye dönüştürür. Haremin çeşit çeşit esans, çeşit çeşit buhur ve terli düş bulutlarıyla dolu havası hikâyenin ipuçlarıdır, hikâyenin gittiği yolu okura gösterir. Haremin bütün sesleri bu olasılığın seslerine dönüşür: haremdeki ud sesleri, şarkılar, uzak ülkelerden gelen kızların anlattığı uzak ve korkunç masallar, nalın tıkırtıları, çınlayan hamam, gülüşmeler, horultular, uçuşan altın sesleri, ayak sesleri, iç çekişler, fısıltılar. Sesler de hikâyelerin olasılıklarını anlatır.

Alaaddin'in güvenli bir yer diye hareme girmesi, tam zıddı anlamlar taşır. Güvenli kelimesi güvensiz kelimesinin anlamlarını da beraberinde getirir.⁶⁴⁹ “gerçekten güvenli bir yer diye düşünüp Tatar kızının giysilerini giyer giymez soluğu haremden almışsa”⁶⁵⁰ Alaaddin açık bir tehlikenin, tehdidin içine girer. Zaten bir yanıyla cariye yüzlü mahcup bir şehzade, nazlı bir dal olan Alaaddin, haremden bir cariyeye dönüşmeye başlar.

Alaaddin ölümden kurtulmak için hareme sığınır ama bu da başka bir ölüm şekli olur. Haremden olmanın yaratacağı ihtimallerin kâbusu, Alaaddin'i günden güne

⁶⁴⁸ Barthes, **Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı**, s. 128.

⁶⁴⁹ Derrida, yapısöküm kuramında ikili karşıtlıklar üretir. Karşıtlıkları birbrinin içinde yok eder, erkek ve kadın da bu ikili karşıtlıklardan biridir: “Kadın, erkeğin karşıtı, ‘ötekisi’dir: Kadın erkek-olmayandır, kusurlu erkektir[.]” Bkz.: Eagleton, **Edebiyat Kuramı: Giriş**, s. 143. Alaaddin, Tatar kızına dönüştükçe kimliğinin parçalanmış, kusurlu, güçsüz yanlarını açığa çıkarır.

⁶⁵⁰ Toptaş, **a.g.e.**, s. 123.

değiştirir. Bu kâbus onun “ta küçüklüğünden beri tahtın ışıltısına ayarlanan bakışlarını kirli bir yün gibi eğirip bükmekte (...) arada bir ürperen belini de eski hallerinden çıkarıp sanki giderek daha narin ve daha tuhaf bir hâle sokmaktadır.”⁶⁵¹ Alaaddin bir yün gibi dokunur, Alaaddin’in şekli değişmeye başlar.

Penelope’nin örgüsünü yineleyen anlatıcı, tahtı ele geçirme hayalleri kuran Alaaddin’i bir yün gibi eğirir, bükür. Onu haremdeki bir cariyeye/sırma saçlı Tatar kızına dönüştürür. Alaaddin iktidar olacakken tam tersine evrilir, köle olur. Kardeşinin hizmetine girer, ele geçirilir. Alaaddin’in hareme girmesi aynı zamanda kardeşiyle oynadıkları taht oyununu kaybetmesi anlamına gelir. Kardeşi art arda düzenlediği kanlı entrikalarla tahtı ele geçirir geçirmez haremi de ele geçirir. Hikâyenin olasılıklarıyla birlikte Alaaddin, kardeşinin yatağında Tatar kızının yerini alır. İki kardeş arasındaki taht oyunu haremde muzip oyunlarla devam eder:

Alaaddin, bu korkunun içinde hep böyle dönüp dönüp duracak hayata hep hissettiği erkeklikle görüntüsüne sığındığı kadınlığın arasından bakacak ve hemen her gece rüyasında, Tatar kızın yerine ipek çarşafların üzerine uzanıp kendisine muzip muzip el sallayan kardeşini görecektir.⁶⁵²

Oidipus, ensest bir figürdür, annesiyle evlenir. Anlatıcı, ikiz şehzadeleri aynı yatağa sokarken ensest figür imgesini yineler ve *Oidipus* mitini yeniden yazar. Tüm bu cinsellik-iktidar ilişkisi savaş, zafer ve yenilgiyle çevrili bir oyundur. Alaaddin’in kardeşi, Alaaddin’le taht oyunu oynar.

1.9.5. Anlatının Ertelenmesi: *Différance* Oyunu

Bu hikâyede Alaaddin’in şüphesi, kâbusu, korkusu gerçeğe dönüşür. İki erkek kardeş birlikte yatağa girer. Bu birleşme, metinde yavaş yavaş ortaya çıkar. Anlatıcı,

⁶⁵¹ A.e., s. 125.

⁶⁵² A.e., s. 124.

hikâyenin düş gücünü okura bırakarak, “Anlatmak istemiyorum.” deyip anlatarak, hikâyeyi bir gösterip bir göstermeyerek olacakları, hikâyeyi, anlamı erteler, geciktirir; *différance*’ın sonsuz oyununu oynar, anlatıyı yapısöküme uğratar.

Yapısöküm, sanatın bir anlamı olduğuna dair varsayımlarımızı yok etme peşindedir. David Lodge’un eğlenceli romanı *Small World: An Academic Romance*’ın başkarakteri, bize bu yok edişi anlatır. Yapısöküme benzeyen bir eleştiri tipinin uygulamacısı ve savunucusu Morris Zapp, İngiliz üniversitesi “Rummidge”’in düzenlediği bir konferansa katılır. “Bildığınız gibi (...) bir zamanlar yoruma inanan birisiydim. Yorumun amacının metinlerin anlamını oluşturmak olduğunu sanıyordum.” der, sonra da söylediğini ters çevirir: “Bu, mümkün değil, bizatihi dilin doğasından ötürü mümkün değil, anlam orada, dilde, sürekli olarak bir gösterenden diğerine aktarılıyor ve onu asla ele geçiremezsiniz.”⁶⁵³

Zapp; çözülen her şifrenin, yeni bir şifre doğuracağını ve anlamın bu şekilde kaçarak, saklanarak asla ele geçirilemeyeceğini söyler: “Her deşifre bir şifredir.”⁶⁵⁴ Çözüldüğü anda yeniden kurulur. Anlatıcı da Alaaddin’in hikâyesinde benzer bir oyun oynar. Şifreleri çöze çöze metni açarken diğer taraftan yeni düğümler örer. Hikâyenin sona ulaşmasını engeller, hikâyeyi geciktirir. Böylece anlam sürekli ötelenir. Hikâyeyi geciktiren anlatıcı, babasının intikamını almayı erteleyen Hamlet’in kararsızlığını yineler. Derrida’nın *différance* kavramı ile nitelendirdiği erteleme oyununu tekrarlar; *différance* kılık değiştirmeler, hileler ve dolambaçlarla sabit bir anlama ulaşmamızı engeller.

Binbir Gece Masalları’nda Şehrazad sonuna vardığı, çözdüğü, açık ettiği her hikâyenin sonunda okura daha merak uyandırıcı, daha ilgi çekici yeni bir hikâye vadeder. Hikâyenin sonuna bir ilmik daha atar, hikâyelerinin sona ulaşmasını engeller, sonsuz bir örgüyü dokur; anlamı geciktirir. *Bin Hüzünlü Haz*’da anlatının çözülüp yeniden düğümlenme döngüsü Şehrazad’ın hikâye anlatma serüvenini yineler. Hikâyelerin içindeki sonsuz döngüyü Vernon Hyde Minor birbirine tutulmuş aynalara benzetir:

⁶⁵³ Minor, **a.g.e.**, s. 250.

⁶⁵⁴ **A.e.**, s. 250.

Yorumlama edimiyle bir sanat yapıtına dair bir hakikati ifade etmekten ziyade yeniden yorumlanması gereken başka bir şifre yaratırız. Bu nedenle anlam daima ötelenir. İki aynayı karşılıklı olarak birbirine tuttuğumuzda son imgeyi bulabilmek nasıl imkânsızsa, anlama ulaşmak da mümkün değildir. Buna sonsuz geriye çekilme denir ve eleştirmenler için bir paradokstur.⁶⁵⁵

Vernon Hyde Minor, bu paradoksu Lodge'un kahramanı Zapp'ın sözleriyle örnekler:

klasik striptiz geleneği, okuma etkinliği için geçerli bir metafor önerir. Dansçı seyirciyi kışkırtırken, metin de okuyucuyu kışkırtır ve sonsuza dek ertelenen nihai bir açıklama vaat eder. Tül üstüne tül, giysi üstüne giysi çıkarılır, ama heyecan verici kılan şey, bizatihi soyunma değil soyunmada geciktirilen şeydir; bir giz açığa çıkar çıkmaz ona olan ilgimizi yitirdiğimiz için de hemen bir yenisini arzularız.⁶⁵⁶

Metnin kendini yavaş yavaş çözümü ve çözüldükçe yeni bir giz vadedişi, striptize benzer. *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıcı da uçuşan tüller, kadife perdelerle yavaş yavaş açılan metne yeni gizler, heyecanlar, soluklar, düğümler ekleyerek okuru kışkırtır. Metnin her çözülüşünde daha heyecan verici bir başka çözülüş vadeder. Anlamı, olacakları, hikâyeyi sürekli erteler:

Ama ben, şimdi bu çehrenin karanlıkta kalan ayrıntılarına dalıp oradan iki erkek kardeşi bir yatağa götürecek olan olabilirliğin nasıl gerçekleşeceğine geçmek, o sırada zavallı Alaaddin'in nasıl soğuk soğuk ter dökceğini düşünmek, ya da sonsuzluğu içeren büyülü bir zincir kıvamıyla uzayıp giden şehvetli inlemelerin, ipek çarşafların yumuşaklığını dallandıra dallandıra, şaşkınlık dolu bir haykırış anına

⁶⁵⁵ A.e., s. 250.

⁶⁵⁶ A.e., s. 251.

doğru nasıl akacağını anlatmak istemiyorum. Belleğinizde yer eden bir yığın kokuyu, korkuyu, rengi, ışığı ve kıpırtıyı kullanarak, sizin böyle bir sahneyi gözlerinizin önünde çoktan canlandırdığınızı düşünüyorum çünkü. Hatta, her biri çocuk büyüklüğündeki dev mumlarla, mum cızırtıları arasında uçuşan tüllerle, kadife perdelerle, halılarla ve duvarların yüzüne yansıyor da sanki insana birbirlerini kovalıyormuş, birbirlerinin üstüne abanıyormuş, ya da ayrılıp ayrılıp birbirlerine yeniden sarılıyormuş gibi gözüken gölgelerle bu sahneyi tepeden tırnağa süslediğinizi düşünüyorum.⁶⁵⁷

Binbir Gece'de de *Bin Hüzünlü Haz*'da da seyircinin karşısında giysilerini çıkartan metin, asla ele geçirilemez. Okur, metnin kışkırtıcılığından aldığı zevkle yetinmelidir. Bu bölümü Zapp'ın sözleriyle bitirelim:

Okumak, kişinin kendisini cümleden cümleye, metinden metine sonsuz bir merak ve arzu değişimine teslim etmesidir. Metnin kendisi karşımızda 'giysilerini çıkarır' (bize gizli yüzünü gösterir), ama onu ele geçirmemize asla izin vermez, bilakis onu ele geçirmeye çalışmak yerine, onun bizi kışkırtmasından zevk almamız gerekir.⁶⁵⁸

1.9.6. *Metnin Hazzı*: Köle ve Efendi, Cinsellik ve Oyun

Yapısöküm "heyecanlı bir oyundur[.]"⁶⁵⁹*Bin Hüzünlü Haz* da bu oyunu oynar. Hikâyede Alaaddin'in şüphesi, kâbusu, korkusu gerçeğe dönüşür; iki erkek kardeş birlikte yatağa girer. Cariye kılığındaki Alaaddin, tahtı ve haremi ele geçiren kardeşinin iktidarına girer. Bu birleşme arka planda köle-efendi, savaş-barış ve bir iktidar oyunudur. Anlatıcı, hikâyenin düş gücünü okura bırakırken anlatının sınırlarını genişletir. "Anlatmak istemiyorum."⁶⁶⁰ deyip anlatarak "Sizin çoktan

⁶⁵⁷ Toptaş, **a.g.e.**, s. 125.

⁶⁵⁸ Minor, **a.g.e.**, s. 251.

⁶⁵⁹ **A.e.**, s. 249.

⁶⁶⁰ Toptaş, **a.g.e.**, s. 125.

canlandırdığınızı düşünüyorum.”⁶⁶¹ deyip susarak okura gideceği yolu açar. Okurla karşılıklı oyun oynar.⁶⁶²

Anlatıcı birleşme sahnesini bir gölge oyununa dönüştürür. Birbirlerini kovalıyormuş, birbirlerinin üstüne abanıyormuş ya da ayrılıp ayrılıp birbirlerine yeniden sarılıyormuş gibi görünen gölgelerle bir dans koreografisi ya da savaş ve barış oyunu çizer. İpek çarşaf, uçuşan tüller, kadife perdelerle eşyaları da oyunun ritmine uydurur. Ardından seslerle sahneyi derinleştirir. Fısıltılar, soluklar, titreyişler, gümbürtüler, hırıltılar, irkilişlerle metni çoksesli bir operaya çevirir.

Huizinga, cinselliğin de bir oyun olduğunu söyler.⁶⁶³ Bir gölge oyununa dönüşen sahne aynı zamanda ikinci bölümde Alaaddin’le anlatıcının birlikte olma sahnesinin yeniden yazımıdır.⁶⁶⁴ Anlatıcı, daha önce yazdığı hikâyeyi bu olasılıkla farklı bir kılığa sokarak yeniden yazar. Önceki sahneyi bu hikâyede giderek büyütür, derinleştirir. Anlatının iplerini okura bırakarak anlatının zevkine, suçuna, günahına okuru da ortak eder:

Sonra da derinleştirmişsinizdir belki (...) Alev alev büyüyen, ağız dolusu, kucak dolusu, yatak dolusu soluklar koymuşsunuzdur sonra. Solukların sıcaklığını aralaya aralaya uzanan, açlığı titreyişe dönüşmüş, kocaman eller koymuşsunuzdur. Derken, bunların yanına yöresine kılıç gibi parlayıveren bakışlar, boşluğu dişleyen dişler, pis pis kokan gülüşler ve çevreleri kesik hırıltılarla sarılmış ölümden beter irkilişler koymuşsunuzdur ama, ben sizin hayal ettiklerinizi içneden ipliğe bir kez daha hayal ederek, şimdi buraya cümle cümle, görülmüş resimler gibi sıralamak da istemiyorum.⁶⁶⁵

⁶⁶¹ A.e., s. 125.

⁶⁶² Umberto Eco, yazarın okurla oynadığı bu oyuna “metinlerarası ironi” der. Yazar, metinlerarası ilişkiler açısından temkinli olan okuru, anlatı şölenine davet eder. Bkz.: Eco, **Edebiyata Dair**, s. 263. *Bin Hüzünlü Haz*’da da anlatıcı, okuru, anlatıyı inşa etmeye davet eder ve mitler ve masallar arasında dolaştırır.

⁶⁶³ Huizinga, **a.g.e.**, s.173.

⁶⁶⁴ İkinci bölümde, anlatıcı ve Alaaddin iç içe geçmiş aynalar gibi kendi görüntüsünde ötekini seyreder, birlikte olur, savaşır, oyun oynar. Anlatıcı, anlatıyı parçalayıp metnin içine dağıtır. Bu yapısökümün yollarından biridir.

⁶⁶⁵ Toptaş, **a.g.e.**, s. 125-126.

Anlatıcı, metnin arasına boşluklar bırakır. Hikâyenin yavaş yavaş çözülmesini ister. Tül perdelerin arkasından aralanan metin, yavaş yavaş ortaya çıkar. Tüm bu erotik çözülme metnin hazzını ortaya çıkarır.⁶⁶⁶ Anlatı, *Binbir Gece*'nin hazlarını takip eder. *Binbir Gece*'nin adı okura sonsuz bir yolculuk vadeder.⁶⁶⁷ *Bin Hüzünlü Haz* da hazdan doğar. *Bin Hüzünlü Haz* tıpkı *Binbir Gece* gibi haz verir. Anlatıcı şehvetli inlemelerin, haykırıışların, ipek çarşafkların yumuşaklığının, uçuşan tüllerin, kadife perdelerin içinde bir *Binbir Gece* dünyası kurgular ve bu hazzın inşasını okurun ellerine teslim eder.

Binbir Gece Masalları her ne kadar sansüre uğrasa da *Masallar*'ın içinde cinsellikle örölmüş bir yaşam ve haz vardır. Anlatıcı *Bin Hüzünlü Haz*'la *Binbir Gece*'nin cezbedici dünyasını yeniden inşa eder ve *Binbir Gece*'nin cezbedici dünyasını, cinselliğini yinelerken masallar kadar açık davranamaz/davranır. Fransa'da Mardrus'un *Binbir Gece*'nin metinlerini çevirirken yaşadığı ikilemi yaşar. Açık mı etmeli, örtmeli mi? Anlatıcı/yazar, metni örter, "anlatmak istemiyorum" diyerek kalemi okura teslim eder, geri çekilir. Metni perdelerin, tüllerin arkasına gizler. Diğer taraftan metni tüllerin arkasına gizlerken metnin cinselliğinin dozunu artırır. Anlatıyı derinleştirir, iyice açık eder, örttükçe açar.

Bin Hüzünlü Haz cinselliği de zıddıyla birlikte inşa eder ve cinselliği de metnin içine sinen kararsızlıktan doğurur. Metnin tamamen çözölmesine izin vermez. Anlatının içine boşluklar koyarak hikâyeyi hem gizler hem özgür bırakır. Hikâyenin rahat bir soluk alabilmesini, kendisi olabilmesini ister. Hikâye özneye dönüşür, kendi yoluna gider, varoluş kazanır:

Hikâyenin bütönlüğü daha fazla çözölmessin diye, bu bölümde de boş bırakılmış birkaç sayfa tadı bulunsun istiyorum çünkü ve böylece hikâye, bir süre de olsa benliğimin sınırlı bakışından kurtulup rahat bir soluk alabilsin, kendisi kalabilsin, ya

⁶⁶⁶ Barthes, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı*, s. 101.

⁶⁶⁷ Borges bin bir sözcüğünün insanın ruhunda sonsuzluğu çağrıştırdığını söyler. Bkz.: Jorge Luis Borges, *Yedi Gece*, Çev. Celâl Üster, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 49.

da anlatmakla ben onu bir yandan yaşatıp bir yandan öldürüyorsam bu güzel günahın birazı da sizin olabilsin istiyorum.⁶⁶⁸

Hikâye anlatıcılığının doğasında bir paradoks yer alır. Hikâye, anlatıldıkça yaşar, anlatıldıkça ölür. Anlatıldıkça hafızalara kazınır, dilden dile dolaşır, ölümsüzleşir hem de anlatıldığında sona erer, biter. *Bin Hüzünlü Haz* bu paradoksu yineler. Anlatıcı tüm bu yaşatıp öldürme günahına, hikâye anlatma hazzına okuru da ortak etmek istediğini itiraf eder. *Binbir Gece* hikâyeleri gibi nefes kesici bir hikâye anlatır ve anlattığı anda hikâyeyi öldürür. Anlatı kendini kelime kelime silerek geri gider; kendi kendini yok eder. *Binbir Gece*’nin kahramanları işledikleri suçtan, cinayetten haz alır. *Bin Hüzünlü Haz* da hazzı; cinselliğin, iyiliğin, kötülüğün, suçun, gücün, parçalanmış bedenlerin arasından çıkarırken *Binbir Gece*’nin yaptığını yapar.

1.9.7. Yeni Hikâye: Yapıyı Sökmek

Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*’ın nefes kesici hikâyesinin iliklerini yavaş yavaş çözer, metni açık eder; derken birdenbire metni parçalara ayırır, dağıtır, bozar. Metni yok eder. Metin kendi kendini imha eder. Hikâye başladığı noktaya geri döner. Yapısöküm, metni “çökertme tehdidi”nde bulunur. “Tıpkı *Mission Impossible* dizisindeki kendini yok eden kasetler gibi metin de kendi kendisini birkaç saniye içinde yok edeceği vaadinde bulunur.”⁶⁶⁹

Anlatıcı, hikâyeyi vardığı noktadan büyük bir hızla geri geri siler ve hiçbir şey olmamış gibi yeni bir hikâye anlatmaya başlar. Hikâye bittiği noktadan yeniden başlar. Anlam yeni hikâyeye aktarılır, hikâye düğüm örmeye devam eder ve asla ele geçirilemez. Anlatıcı, Penelope’nin örgüsü gibi gündüz ördüğü ipi gece söker ve yeniden örür, okurla oyun oynar:

⁶⁶⁸ Toptaş, **a.g.e.**, s. 126.

⁶⁶⁹ Minor, **a.g.e.**, s. 249.

Hem zaten, ben Alaaddin'in korkudan helak olacağı bu nefes kesici sahneyi anlatmaya başlasam bile, büyük bir olasılıkla, daha mum cızırtıları arasında uçuşan tüllerin ağartılarını geçip iki erkek kardeşin yatağına ulaşmadan yarı yolda kalabilirim. Artık sonunu kolayca görebildiğimizi sezen hikâye tam da bu noktada birdenbire çark edip kendini yeni kelimelerle geriye doğru kelime kelime silerek, sanki bütün bunların hiçbiri olmamış gibi bizi alıp gene mahzenin zifiri karanlığına götürebilir çünkü.⁶⁷⁰

Anlatıcı, hikâyeyi silerken anlatının suçunu, günahını da yok eder. *Binbir Gece*'nin mütercimleri gibi anlatıyı sansürler. Hikâyenin kendi kendini silmesi, başladığı noktaya dönmesi özne olduğu anlamına da gelir, yazarını öldürdüğü anlamına da. *Bin Hüzünlü Haz* kendini öldürüp öldürüp diriltten bir anlatıcı/yazar imgesi yaratır. *Bin Hüzünlü Haz*'ın özü, hikâyedir. Anlatıcı, *Binbir Gece*'yi yeniden anlatırken aslında "hikâye"yi anlatır. Alaaddin'in yolculuklarında aslında hikâyenin yolculuklarını izleriz.

Alaaddin'in hikâyesi kendini yeni kelimelerle geriye doğru kelime kelime silerek bütün bunların hiçbiri olmamış gibi başladığı noktaya döner. Peki, yazı silindiğinde yazılmamış gibi olabilir mi? Silme, tamamen yok etme midir yoksa ardında bir iz bırakır mı? Anlatıda metni silme, masum bir eylem değildir, bir oyundur, ardında iz bırakır. Anlatıcı, "sanki bütün bunların hiçbiri olmamış gibi" derken okuru aldatır. Silinen yazı; Alaaddin'in hazzını, günahını, pişmanlığını anlatının derinliklerinde saklar, silindiğinde daha da kalıcı olur. Silinen yazı, üzerine yeniden inşa edilen yazıyla mücadele eder, ona meydan okur. Silinen parçalar hayalet bir metin olarak okurun zihninde yaşamaya devam eder. Barthes'a göre silme eylemi yeni bir stratejidir. Carlo Ossola şöyle der:

Barthes'ın elyazmalarında, silme eylemi, gözden geçirmek için kullanılan yeni bir stratejidir, resimde, fırçanın, daha önceden çizilmiş olana meydan okuması gibi: silmek suretiyle -pişmanlıklar-, projenin gizli kalmış gücü *açığa çıkarılır*. *Yazı*

⁶⁷⁰ Toptaş, a.g.e., s. 126.

Üzerine Çeşitlemeler'in elyazmalarında, silinen parçalar, gerçek bir klavye gibidir, grafik açıdan kaybedilenleri, renkler aracılığıyla tekrar kurmak için hazırlanmış bir klavye: atılan sözcük ya da söz dizisi keçeli kalemle çizilir[.]⁶⁷¹

Kil tabletlerde, yazıtlarda, abidelerde her silme eylemi yüzeyi aşındırır, yazıyı değiştirir. Çağımızda ise elektronik yazı, silme işlemini görünmez bir eyleme dönüştürür:

Barthes için ve ondan binyıllarca öncesinden beri, yazı, belirli bir yere çakılırdı, tersinmezdi, heykelde olduğu gibi, hata yapmak, maddeyi değiştirirdi, yontmak ya da sayfayı koparmak gerekirdi, yüzeyi aşındırmak, farklılaştırmak gerekirdi. Şimdi ise (...) Yazı bütünüyle silinebilir özellik taşıyor ve yazıyı taşıyan yüzeyde hiçbir zedelenme olmuyor[.]⁶⁷²

Alaaddin'in hikâyesi bizi mahzenin karanlığına geri götürür. Metin silindiği anda yeni kelimelerle yeniden yazılmaya başlar. Anlatıcı, palimpsest bir imge yaratır. Silinen parşömenin üzerine yeni bir metin yazar: “eski metin silinir, öznel malzeme tekrar el değmemiş hale getirilir ve yeni bir metin yazılır: bu bir *palimpsest*'tir, yani her tür yazının simgesidir[.]”⁶⁷³ Yazı silindiğinde parşömen el değmemiş gibidir, hikâye silindiğinde sanki bütün bunların hiçbiri olmamış gibidir. Hâlbuki hikâye de parşömen de geride iz bırakır. Anlatıcı, bütün hikâyeyi siler ve Alaaddin'i mahzenin karanlığına geri götürür:

Hatta, bize Alaaddin'i (...) hâlâ elinde bıçak, Tatar kızının cesedi başında öylece dikiliyorken gösterebilir. Sonra, Alaaddin orada, cesedin hareketsizliğine yapışıp

⁶⁷¹ Barthes, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazı, s. 23.*

⁶⁷² A.e., s. 22-23.

⁶⁷³ A.e., s. 77.

kalmış da bir türlü kopamıyormuş ve kopamayınca da o hareketsizliği ister istemez aynı şiddetle tekrar ediyormuş gibi günlerce dikilir belki.⁶⁷⁴

Anlatıcının olasılıklar üzerinden anlattığı Alaaddin'in hikâyeleri bir labirentte dolaşır gibi ileri geri gider. Kendini imha eden nefes kesici hikâyenin ardından hikâye, geçmişte kaldığı noktadan yeniden yazılarak devam eder. Silip yeniden yazılan bu defaki hikâyenin olasılığına göre Alaaddin, mahzenin karanlığında hâlâ elinde bıçak, Tatar kızının cesedi başında öylece dikilir. Cesedin hareketsizliği Alaaddin'e de bulaşır: "Sonra, Alaaddin orada cesedin hareketsizliğine yapışıp kalmış da bir türlü kopamıyormuş ve kopamayınca da o hareketsizliği ister istemez aynı şiddetle tekrar ediyormuş gibi günlerce dikilir."⁶⁷⁵ Alaaddin, Tatar kızının yerde yatan cesedine dönüşür ve hikâyeye kan bulaşır:

Ve elindeki bıçaktan hikâyenin yüzüne günlerce, şıp şıp kan damlar. Hem de mahzenin boşluğunda, bu boşluğa sığmayan başka bir boşluğu dile getirircesine; şıp şıp... O sırada, artık böcek çıtırtıları gezinmez herhalde ortalıkta (...) taş kovuklarına saklanırlar.⁶⁷⁶

Alaaddin'in hikâyesi şıp şıp kan sesi ve böcek çıtırtılarıyla grotesk, Kafkaesk bir yapıya bürünür. Oğuz Atay'ın *Unutulan* adlı hikâyesine dönüşür. *Bin Hüzünlü Haz*, Atay'ın hikâyesiyle metinlerarası ağ örür. Hikâyede kahraman, tavan arasında yerde yatan bir ceset görür ve cesedin etrafında gezinen böceklerin; hafızanın ve anlatıların arasında yolculuk eder. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı, Alaaddin'i mahzende cesedin ve böceklerin arasında dolaştırır.

Alaaddin bu boşlukta ölümü düşünür. Ölüm, Tatar kızının şeklini alır. Alaaddin, ölüme bakar ve "Ölüm nedir?" diye sorar, ölümü sorgular. Ölümü

⁶⁷⁴ Toptaş, **a.g.e.**, s. 126.

⁶⁷⁵ **A.e.**, s. 126.

⁶⁷⁶ **A.e.**, s. 127.

anlamaya çalışır. *Gılgamış* mitinde Gılgamış, benzerinin ölümünde kendi ölümünü görür ve ölümü sorgulamaya başlar. Tatar kızı da Alaaddin'in benzeridir. Alaaddin, Tatar kızının cesedinde kendi ölümünü görür ve benzerinin ölümünde kendi ölümünü gören Gılgamış gibi ölümü sorgular.

Mahzende Tatar kızının cesedi başındaki Alaaddin “Tatar kızının şeklini alan ölüme kocaman gözlerle baka baka; ölüm nedir, nedir ölüm, nedir, nedir, diye sorar.”⁶⁷⁷ Alaaddin, ölümü sorgularken zamanda yolculuk eder, kendisini geçmişte bulur ve başka bir dünyanın kapısını açar: “Sonra, işte böyle sorarken, nasıl olduğunu bile anlayamadan, birdenbire belleğindeki geçmişte bulur kendini...”⁶⁷⁸

Mahzendeki Alaaddin bu hikâye ile belleğinde yolculuk eder, geçmişe gider, geri döner. *Binbir Gece*'nin simyacıları gibi zamanlar arasında yolculuk yapar. Bu yolculuk aynı zamanda mekândan mekâna yapılan bir yolculuktur. *Binbir Gece Masalları*'nda Alaaddin lamba cininin omuzlarında yer altından yeryüzüne, ülkeden ülkeye göz açıp kapayıncaya kadar yolculuk eder. *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıcı, lamba cini gibi Alaaddin'i göz açıp kapayıncaya kadar mahzenden çocukluğundaki saraya taşır:

Rengârenk Acem halılarının varıp dayandığı, yüzü damar damar süslemelerle dolu, ahşap bir kapının önündedir. Ayaklarında, bir çift heves gibi gözüken, kırmızı fiyonklu beyaz pabuçlar.⁶⁷⁹

Alaaddin, rengârenk Acem halılarıyla bir *Binbir Gece* sarayını andıran saraya varır. Kırmızı fiyonklu beyaz pabuçlarıyla masal kahramanları gibi/Alice gibi ahşap bir kapının önünde durur. Bu kapıdan geçen Alaaddin başka bir dünyaya adım atar. Dünyanın göbeğine/labirentin merkezine varır. Dünyanın göbeği, yeniden doğuş yeridir:

⁶⁷⁷ A.e., s. 127.

⁶⁷⁸ A.e., s. 127.

⁶⁷⁹ A.e., s. 127.

Alaaddin odanın ortasına doğru birkaç adım yürür, halıdaki desenin göbeğinde durur, dizlerini kırar ve oturur. Haraptarlı Nafi, kabaca bir minderin üstüne bağdaş kurmuş, upuzun sakalıyla köşede oturuyordur. Dizlerinin dibinde cızır cızır yanan ufacık bir mum vardır. Mumun aydınlığındaysa, neredeyse tabuta benzeyen, kapkalın bir kitap... Alaaddin, işte o kitaba gözlerini dikmiş heyecanla bakıyor, heyecanla bekliyor[.]⁶⁸⁰

Alaaddin, zamanda yolculuk yaparak girdiği bu başka âlemde Nafi'ye hayatı ve ölümü sorar. Gılgamış gibi ölümü bilme arzusu duyar ancak daha sorusunu soramadan yer altına geri döner:

-Hocam, hayat nedir?

-Hayat nedir diye sorarsan, bilmiyorum evlat (...) sormazsan, biliyorum...⁶⁸¹

Alaaddin, arzu ettiği bilgiye ulaşamadan geri döner. Roman boyunca anlatıp anlatıp sonra “bilmiyorum” diyen anlatıcı, Nafi ile ikizleşir.

1.9.8. Alaaddin ve Sindbad: Yamyam Hikâyeleri

Alaaddin kendini yeniden mahzenin karanlığında bulur. Hikâye, mahzendeki noktasına geri döner ve buradan başka bir uç çıkarır. Anlatıcı, bu hikâye ile *Binbir Gece Masalları*'nın *Gemici Sindbad'ın Öyküsü*'nü yeniden inşa eder. Masalda Sindbad yer altı kuyusuna atılır ve hayatta kalmak için kuyuya atılan insanları öldürüp onların ekmeklerini yer. Alaaddin de *Bin Hüzünlü Haz*'da Sindbad'ın hikâyesini yineler. Alaaddin, mahzende hayatta kalabilmek için Tatar kızının etini

⁶⁸⁰ A.e., s. 127.

⁶⁸¹ A.e., s. 127-128.

çiğ çiğ yer. Anlatıcı, *Binbir Gece* masalını bir adım daha ileri götürerek Alaaddin'i/Sindbad'ı bir yamyama dönüştürür. *Binbir Gece*'nin masal kahramanı Alaaddin, *Binbir Gece*'nin masal kahramanı Sindbad'a dönüşür:

Böyle bile olsa, başka bir olabilirliğe sarılıp şimdi ben mahzendeki Alaaddin'in o sırada yaptıklarından ne denli pişmanlık duyacağını, akıp giden zamanı geri getirebilmek için karanlığı avuçlayıp avuçlayıp nasıl sarsacağını, ardından hıçkırığa hıçkırığa nasıl gözyaşı dökceğini, artık kendisine gizliden gizliye yiyecek getiren de olmayınca her gün oturup Tatar kızının etlerini uzun ve gönülsüz çiğneyişlerle biraz daha nasıl yiyeceğini, ama ne kadar yerse yesin giderek nasıl iğne ipliğe döneceğini, sonra içinde büyüyen suçluluk duygusunu sesiyle birlikte dışarı atmak istercesine birdenbire Tatar kızının adını haykırıp bir gün kendini nasıl ele vereceğini ve bütün bu olup bitenlerden sonra, merdiven basamaklarında saç sakalı birbirine karışmış kopkoyu bir karanlık halinde sürüklenip götürülüyorken, dönüp omzunun üzerinden kederli bir yüzle geride kalan Tatar kızının kemiklerine nasıl iç çekerek bakacağını da anlatmak istemiyorum.⁶⁸²

Anlatıcı, Alaaddin'in hikâyesini, Sindbad'ın hikâyesine dönüştürür. Anlatıcının hikâyeleri sürekli kılık değiştirir, birbirine evrilir. *Binbir Gece Masalları* şekil değiştirendir, *Bin Hüzünlü Haz*'ın hikâyeleri de şekil değiştirir. Anlatıcı, hikâyelerini olasılıklar denizinde yüzdürür, böyle olsa deyip başka bir olasılığa geçer. Hikâyelerinin içinden yeni uçlar çıkarır. Anlatmak istemiyorum deyip anlatır. Anlatıda anlatma eylemi de zıddıyla birlikte var olur. Anlatıcı bu ikilikten bin bir oyun çıkarır, yeni anlamlar doğurur.

Cinayet hikâyesi pişmanlık hikâyesine evrilir. Alaaddin, kızı öldürdüyse bile yaptıklarından pişmanlık duyar. Zamanı geri getirmek ister, aylarca gözyaşı döker ve sonunda suçluluk duygusuyla kendini ele verir. Böylece önceki hikâyede Alaaddin'i ele veren Tatar kızına dönüşür. Sonunda yine merdiven basamaklarında sürüklenip ölüme götürülür. *Binbir Gece Masalları*'nda yer altından çıkan kahraman inisiye

⁶⁸² A.e., s. 128.

olur, deneyim kazanır, yeniden doğar. *Bin Hüzünlü Haz*'da ise yer altından çıkan kahraman döngüsel olarak yeniden yer altına gelir. Ebedî bir döngünün içinde dolanır. Bu hikâye, Alaaddin'in suçlu olduğu bir olasılık üzerinden anlatılır. Bu hikâyede *Bin Hüzünlü Haz*'ın başından beri suça bulaşma arzusu duyan, suçtan arınmış, masum Alaaddin sonunda suça bulaşır. Masumken suçlu olur, maktulken katil olur. *Bin Hüzünlü Haz*, masalı tersine çevirir.

Alaaddin ve Sihirli Lambası masalında Alaaddin, cinlerle münasebeti olduğu için halife tarafından suçlu ilan edilip mahzene atılır. Halife, Alaaddin'in öldürülmesini emreder. Ancak masalın sonunda Alaaddin'in masumluluğu ortaya çıkar. *Bin Hüzünlü Haz* ise masalın masum Alaaddin'ini bir suçluya, katile, yamyama dönüştürür; masalı ters düz eder. Hikâye birbirinin zıddı anlamları içinde barındırır. Alaaddin suçlu mudur suçsuz mu? Okur karar veremez.

Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz*'da bin bir olasılık oyunu oynar. Alaaddin'in hikâyelerinin her birini başka bir olasılığın parçası yapar. Hikâyeler kesinlikten uzaktır, hem olabilir hem olmayabilir. Olasılıklar hep bir sonraki olasılığı doğurur ve bu sonsuz bir hikâye döngüsü yaratır. Anlatıcı; *Binbir Gece*'nin ardındaki sonsuzluğu, modern çağın olasılık hesaplarıyla takas eder.

Edgar Allan Poe, korku ve gerilim hikâyesi *Arthur Gordon Pym'in Öyküsü*'nde şu soruyu sorar: "Güvertede korkunç cinayetler işlenirken kamaradan dışarı bakmaya cesaret edebilecek misin?" Borges bu öyküyü Poe'nun yazdığı en büyük eser olarak kabul eder. Hikâyede genç ve maceraperest Arthur Gordon Pym'in kaçak olarak bindiği gemide denizler arasında yaptığı yolculuk anlatılır. Gemide çıkan isyandan sonra Arthur, hayatta kalmak için mücadele eder, bir yamyam gibi insan eti yer. *Bin Hüzünlü Haz*'da da Alaaddin hayatta kalmak için Tatar kızının etini çiğ çiğ yer. Kendinden önce yazılmış anlatıları yineler.

1.9.9. Dev Kütüphane: Yazarını Kaybeden Kitap

Anlatıcı, ördüğü hikâyelerin içinde sonsuz bir örgüyü dolaşır. Devasa bir labirentin içinde yol alır ve nihayetinde başladığı noktaya döner. Hikâyeleri anlatır, anlatır, türbeye baktığı ana geri gider:

Benim o gün başımı çevirip türbeye baktığımda hissettiğim yorgunluk, böyle çalakalem yazılıp insanı bir meraktan diğerine sürükleyecek ilginç hikâyeler zinciriyle açıklanabilecek türden değildi çünkü.⁶⁸³

Anlatıcı, *Bin Hüzünlü Haz* boyunca anlattığı bin bir çeşit Alaaddin hikâyesine “çalakalem” der. Bir taraftan tekrar tekrar kullandığı hikâye yöntemini -yapısökümü “çalakalem yazma” diyerek indirger. Anlatı için yetersiz bulur, -miş gibi yapar. Diğer taraftan bu yöntemin sınırsızlığından, sunduğu olasılıklardan zevk alır. Kendini onun uçsuz bucaksız akışına bırakır. Anlatıcının hikâyelerinin en güçlü özelliği meraktır. Anlatıcı, hikâyelerine insanı “bir meraktan diğerine sürükleyecek ilginç hikâyeler zinciri”⁶⁸⁴ der. Bu, aynı zamanda *Binbir Gece*’nin özeti gibidir.

Anlatıcı; merakla içinde dolaştığı hikâyelerin içindeki her şeyi tadar: “ya da ruhumun olanca diriliğiyle ben bütün bu sayıp döktüklerimi doğuran, bunları kat kat çevreleyen ve gelecekte gene bunlardan doğup çeşitli kılıklarda boy gösterecek olan hikâyelerin hepsini birden yaşamışım.”⁶⁸⁵ Anlatıcı, hikâyelerine dönüşür ve *Bin Hüzünlü Haz*’da metinler arasındaki bağın sonsuza yolculuk edişini anlatır. Alaaddin’in hikâyeleri, sadece şimdi ve geçmişteki hikâyelerle değil gelecekte yazılacak hikâyelerle de bağ kurar. Metinlerarasılık ve Derrida’nın yapısöküm kuramı bu nokta üzerinde durur. Metinlerarasılık ve metinlerarasılığı bir yöntem olarak kullanan yapısöküm, bir metnin gelecekte yazılacak metinlerle de ilişki kurduğunu savunur. *Bin Hüzünlü Haz* da geçmiş ve gelecekteki metinlere ağ ören dev bir örümcek gibidir.

⁶⁸³ A.e., s. 128.

⁶⁸⁴ A.e., s. 128.

⁶⁸⁵ A.e., s. 129.

Anlatıcı, hikâyelerini yeniden doğumların ölümsüz rahmine bırakır. *Binbir Gece*'yi yeniden yazarken onun ölümsüzlüğünden, doğurganlığından pay alır. *Bin Hüzünlü Haz* boyunca anlattığı hikâyeleri yaşayan bir hikâye anlatıcısı olur. Anlattığı masalın içinde yaşayan Şehrazad'a dönüşür.

Şehrazad'ın anlattığı muhteşem çarşılar, göz alıcı dükkânlar, cezbedici hanlar *Bin Hüzünlü Haz*'da tam tersine “yıkıldı yıkılacak iş hanlarına, beti bereketi uçmuş tozlu dükkânlara, harap çarşılara, renk renk ışıklar içerisinde yüzen lüks alışveriş merkezlerine”⁶⁸⁶ çevrilir. Anlatıcının şehri; boz bulanık görüntüler, tıklım tıklım apartman yalnızlıkları, külüstür otobüslerle taşınan sıkıntılar, iri gözlü cüceler gibi yalnızlıkların gölgesinden bakan çocuklarla dolu bir şehirdir. Modern çağın görüntüleri, Şehrazad'ın anlattığı masal ülkesini yıkar.

Anlatıcı; anlattığı her şeye, boz bulanık şehrin tüm görüntülerine, seslerine, karartılarına, kıpırtılarına ve tüm kahramanlarına dönüşür. MOTEL ROM'daki kadın olur, üçkâğıtçı serseri olur, Alaaddin olur, sırma saçlı Tatar kızı olur.⁶⁸⁷ Anlatının içinde kendi serüvenini anlatır:

Bir oluyor, kırkına merdiven dayamış yorgun bir kadın edasıyla çürük duvar gölgeleri arasında soluk alıp veriyordum bu gezintilerde sözgelimi; bir oluyor, nedenini bilmediğim bir suçluluk duygusunun ağırlığı altında ezim ezim eziliyor; bir oluyor, insanlık en aşırı ölçüsünü ancak ölçüsüzlerde anlar diye olmadık yerlerde olmadık çılgınlıklar yapıyor.⁶⁸⁸

Anlatıcı, Alaaddin'in hikâyesini bin bir kılığa sokar. Sonra da Alaaddin'in hikâyesini mahzenin karanlığına gömer. *Binbir Gece Masalı*'nı başladığı noktaya getirir. Masalda Alaaddin, Magribi'nin arzu ettiği sihirli lambayı bulmak için mahzenin karanlığına iner. Büyücünün sinirlenip kapağı kapatmasıyla yer altında

⁶⁸⁶ A.e., s. 129.

⁶⁸⁷ Anlatıcı “Tatar kızının kemiklerini belli belirsiz de olsa görebiliyordum.” A.e., s. 129 derken kızın kemiklerine bakar ve önceki hikâyenin sonunda, merdiven basamaklarından sürüklenip götürülürken Tatar kızının kemiklerine bakan Alaaddin'e dönüşür.

⁶⁸⁸ A.e., s. 129-130.

mahsur kalır. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı, Magribli büyücü gibi Alaaddin'in hikâyesini mahzenin derinliklerine gömer ama hikâye tıpkı Alaaddin gibi mahzenden çıkar ve yüzlerce yıl öteden gelip yazarın/anlatıcının kıpırtılarına sızar:

O gün orada, uzun bir zamanın derinliklerine gömülen Alaaddin'in hikâyesindeki mahzenin karanlığında hâlâ bembeyaz bir kelime gibi ağarıp duran Tatar kızının kemiklerini belli belirsiz de olsa görebiliyordum bu yüzden; o kemiklerin duruşunda katmerlenen korkunç bir hareketsizliğin yüzlerce yıl öteden gelip yavaş yavaş benim kıpırtılarına sızdığını sezebiliyor, hatta bir yanımla Asip Dağı'nın eteklerindeki türbenin önündeyken, bir yanımla da gidip gövdesinden kopmuş avare bir ruh gibi başka yerlerde gezindiğimi hissedebiliyordum.⁶⁸⁹

Anlatıcının yarattığı mahzenin karanlığında, Tatar kızının kemikleri bembeyaz bir kelime gibi durur. Anlatıcı, mahzene masalın yaptığı gibi çeşit çeşit mücevherleri, türlü meyveleri değil kelimeleri yerleştirir. Karanlık-aydınlık, ölü-diri her şeyin zıddıyla beraber var olduğu Alaaddin'in mahzeninden bu kelimelerle çıkılır. Anlatıcı bir yanımla Tatar kızının kemiklerine/kelimelerine dönüşürken bir yanımla da avare bir ruh gibi gezinir. Hem hareketsizdir hem gezgin, hem ölüdür hem diri, hem ölendir hem öldüren. Tüm zıtlıklarla anlatıcı, kendi oyununu inşa eder.

Diğer yandan Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanında labirentvari bir kütüphane yer alır, bu kütüphanenin görevlisinin adı Burgoslu Jorge'dur. Eco, Jorge Luis Borges'i yarattığı dev kütüphanenin içine yerleştirir. Anlatıcı da *Bin Hüzünlü Haz*'da bu dev kütüphaneyi tıpkı Alaaddin'in cini gibi göz açıp kapayıncaya dek Anadolu'nun bozkırında bir dağın eteğine -kendi anlatısının içine- taşır:

bazen nerede olduğu bilinmeyen dev bir kütüphanenin içinde yaşadığı romanı arayan yarı deli bir roman kahramanı gibi kayboluyor; sonra koşa koşa uykulu mumlarla aydınlatılmış alacakaranlık bir koridor diye çeşitli değişimlerin, araştırmaların,

⁶⁸⁹ A.e., s. 129.

kovalamacaların, fedakârlıkların, bilmecelerin, keşiflerin ve serüvenlerin içinden geçip kendimi salaş sokakların karmaşasına atıyor ve sonuçta Asip Dağı'nın eteklerine gelip gene türbenin önündeki gövdeme yerleşiyordum ki, birdenbire bütün yorgunluğumdan sıyrıldım.

Dönüp bana bakan Alaaddin'le göz göze gelmiştim çünkü...⁶⁹⁰

Nerede olduğu bilinmeyen bu dev kütüphane; kaybolunan, tekrar tekrar geri dönülen, içinden çıkılamayan bir labirenttir. Anlatıcı da bu kütüphanenin içinde kaybolur, yaşadığı romanı arayan Jorge Luis Borges'e dönüşür. *Bin Hüzünlü Haz* hem *Gülün Adı*'nı hem de Borges'in kitaplığını yineler. Borges, mutlak bir kütüphanenin hayalini kurar, *hipermetin* kavramının yaratıcısı Ted Nelson da dünyadaki mevcut tüm metinleri birbirine bağlamanın düşünüyü kurar.⁶⁹¹ Anlatıcı da *Bin Hüzünlü Haz*'da bir hipermetin inşa eder.

Borges'in, Şehrazad'ın masalını yeniden inşa ederek *Binbir Gece Masalları*'na eklemlenmesi gibi anlatıcı/yazar da *Bin Hüzünlü Haz* ile *Binbir Gece Masalları*'nın ağına eklemlenir. Alaaddin, *Bin Hüzünlü Haz*'ın içinde yaptığı yolculuklarla kendi masalını devam ettirir. *Bin Hüzünlü Haz*, *Binbir Gece Masalları*'nı yeniden örerken etrafından dolaştığı tüm diğer anlatılarla birlikte dev bir kütüphane inşa eder: *Gülün Adı*, *Dönüşüm*, *Yeraltından Notlar*, *Don Kişot*, *Başını Vermeyen Şehit*, *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Hansel ve Gretel*...

Anlatıcı, bu dev kütüphanenin açtığı labirentte kaybolur. Kendi yaşadığı romanı arar; *Bin Hüzünlü Haz*'ı, *Binbir Gece Masalları*'nı ya da başka binlerce kitabı... *Bin Hüzünlü Haz*, içinde yazarının kaybolduğu bir metindir. Kendi kendini

⁶⁹⁰ A.e., s. 130.

⁶⁹¹ "İletişimde labirentin yeniden kullanılmaya başlaması 1965 yılında *hipermetin* kavramının bulunmasıyla başladı. Hipermetinler bilgisayar ekranları üzerinde bir metnin bir noktasından başka bir metnin diğer noktasına, metnin tamamını inceleme gereği olmaksızın geçmek için tasarlanmış bilgi işlem süreçleri idi. Böylece metinler arasında yolculuk etmek mümkün oluyor, yeni metinler eklenebiliyor, kesilip yapıştırılabilir ve geçişler arasında bağlantılar kurulabiliyordu. Hipermetin kavramının yaratıcısı Ted Nelson bu şekilde, mutlak bir kütüphanenin hayalini kuran Arjantinli yazar J. L. Borges gibi, dünyadaki mevcut tüm metinleri birbirine bağlamanın düşünüyü kuruyordu." Bkz.: Attali, a.g.e., s. 110.

arayan, sonunda yine kendine dönen bir labirenttir. Alaaddin'le başlayıp Alaaddin'le biten bir *Binbir Gece Masalı* 'dır.

Elindeki pergelin ucunu türbenin önüne yerleştiren anlatıcı, pergelin diğer ucuyla tüm şehri gezer, kaybolur, çıkmaz yollara sapar, yer altına iner, köşe bucak dolaşır ve çemberi tamamlayıp başladığı noktaya geri döner. Mevlevîlerin dönüşünü anımsatan sonsuz bir döngüyü tekrarlar. Değişimlerin, kovalamacaların, bilmecelerin, keşiflerin ve serüvenlerin peşinden gidip sonunda yine *-Gilgamiş Destanı* gibi, *Binbir Gece* gibi, *Hüsn ü Aşk* gibi- en başa döner.

Anlatıcı, bir şehrin sokaklarının karmaşasında ya da bilinçaltının koridorlarında gezerken mit ve masal kahramanlarının yaptığı yolculukları takip eder. Sindbad gibi tehlikelerle dolu serüvenlere atılır, keşfetme arzusuyla dolaşır, her yolculuğunda başka birine dönüşür, kendi kimliğini, hikâyesini arar.

Anlatıcı; *Bin Hüzünlü Haz*'da *Binbir Gece* 'nin kahramanlarının tehlikeler, tuzaklar, hazinelerle dolu serüvenlerini, bir şehrin farklı yüzyıllarında işlenmiş suçların, cinayetlerin serüvenlerine dönüştürür. Okur, Oidipus gibi cinayetlerin izlerini takip ederek, bilmeceleri çözmeye çalışarak labirente ilerler. Anlatıcı *Bin Hüzünlü Haz*'ın sonunda Alaaddin'le karşılaşır, kendini/ötekini görür. Aşk'ın Hüsn'ü bulması gibi, Simurg'un yolculuğun sonunda gizli yüzü görmesi gibi tamamlanır ama bu son da anlatının olasılıklarından sadece biridir. *Bin Hüzünlü Haz* asla tamamlanmayacak bir Bâbil Kulesi'dir.

1.9.10. Alaaddin: Modern Oidipus

Umberto Eco *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı yapıtında, Agatha Christie'nin ünlü polisiye romanı *The Murder of Roger Acroyd*'dan söz eder. Romanda birinci tekil şahıs olarak konuşan bir anlatıcı, Hercule Poirot'nun nasıl

adım adım suçluyu bulma noktasına ulaştığını anlatır. Anlatının sonunda suçlunun, aslında öyküyü anlatan kişi olduğunu Poirot'nun sesinden öğreniriz.⁶⁹²

Bin Hüzünlü Haz'da da anlatıcı/Alaaddin, adım adım cinayetin izini takip eder. Mahzenin karanlığına iner, cesedin etrafında gezinir, Tatar kızını kimin öldürmüş olabileceğini araştırır. Cinayetin karanlık noktaları hakkında binlerce sayfayı doldurabilecek ipucu bulur. Tatar kızını, Alaaddin öldürmüşse ihtimali üzerinden olasılık hikâyeleri anlatır ve sonunda hikâyeyi, Alaaddin'in suçlu olduğu bir noktada bırakır.

Anlatıcının, Alaaddin'in ikizi/benzeri olduğunu hatırlarsak cinayetin düğümü çözülür. Anlatıcı/Alaaddin, başından beri sırlarını araştırdığı cinayetin failidir. Kendi işlediği cinayeti anlatır, kendi işlediği cinayetin etrafında dolaşır, kendi işlediği cinayeti araştırır. *Binbir Gece Masalları*'nın çerçeve hikâyesi de bir cinayet hikâyesidir. Dinleyici, Şehrazad'ın anlattığı masalları dinlerken bu cinayetlerin izleri etrafında gezinir. Şehrazad, öykülerini bu cinayetlere son vermek için anlatır:

Şahın yanında olduğum sırada seni çağırtacağım; geldiğin ve Şahın benimle işinin bittiğini anladığın zaman, bana: 'Ablacığım, bana o harika öykülerinden birini anlat da geceyi hoşça geçirelim!' de! Bunun üzerine, sana anlatmaya başlayacağım öyküler, eğer Allah isterse, Müslüman kızlarının kurtuluşunun nedeni olacaktır' demiş.⁶⁹³

Bin Hüzünlü Haz polisiye hikâye geleneğiyle metinlerarası ağ örür. İz sürme, metnin içinde bir cinayetin esrarını çözmeye çalışarak ilerleme postmodern anlatının araçlarından biridir.⁶⁹⁴ Anlatının içinde bir dedektif gibi dolaşan okur, hikâyenin

⁶⁹² Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 44.

⁶⁹³ *Binbir Gece Masalları: Cilt 1/1*, s. 58.

⁶⁹⁴ Hakan Sazyek, postmodernist roman tarzının ana özelliklerini şöyle sıralar: üstkurmaca, metinlerarasılık, polisiye/gerilim, tarihe yönelme. Bkz.: Hakan Sazyek, **Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler**, Türk Romanı Özel Sayısı, Hece Dergisi, Mayıs/Haziran/Temmuz, 2002, s. 65-67. *Bin Hüzünlü Haz* bu dört özelliğin hepsini birden taşır. Hem üstkurmaca bir metindir hem metinlerarası ilişkiler kurar hem polisiye bir hikâyedir hem de Osmanlı tarihindeki taht kavgası hikâyelerini alt metninde kullanır.

sonunda anlatının sırlarına ulaşır. Anlatıyı, hikâyeyi keşfeder. Anlatıcının asıl arzuladığı da budur.

Ahmet Altan'ın *Tehlikeli Masallar* romanında kahraman, metnin ilk cümlesinde “Romanı bir cinayeti tasarlar gibi tasarladım.”⁶⁹⁵ der. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı, anlatıyı bir cinayeti tasarlar gibi tasarlar. Anlatının soluğunu keser, anlatıyı kovalar, anlatının arkasında bıraktığı izleri takip eder. Anlatıyı ipuçlarıyla örür. Anlatının içine aldatmacalar, yanlış cevaplar, yanılgılar yerleştirir. Suç aletlerini ortalığa serer, tuzaklar kurar, planlar yapar, oyunlar oynar. Anlatıyı öldürür, yaşatır, yeniden doğurur.

Anlatıcı, anlatının izini sürer. Anlatının içinde bir dedektif gibi dolaşır. Postmodernizm popüler polisiye romanlarını, 19. yüzyılın cinayet öyküleriyle birlikte anlatının içine sokar. Korku, gerilim, heyecan ve merak ile “Katil kim?” sorusunu anlatının kıvrımları arasında dolaştırır. Anlatıda, Edgar Allan Poe'nun öyküleriyle dedektif romanları iç içe geçer.

Bin Hüzünlü Haz palimpsest bir metindir. *Bin Hüzünlü Haz*'da, görünürdeki hikâye asıl hikâyeyi gizler. Okur; anlatıları kazıya kazıya tirşenin üzerindeki silinmiş/gizli anlatıyı keşfetmeye çalışır. Sarah Dillon, palimpsest hikâye ile okur arasındaki ilişkiyi, bir dedektifin, cinayet çözme yolculuğuna benzetir:

Tıpkı bir palimpsest gibi, klasik dedektif romanı da iki metin içerir: suçun failinin sildiği ya da silmeye çalıştığı olayların ‘gerçek’ versiyonunun hikâyesi ve onun üzerine bindirilmiş olan olayların görünüşteki versiyonunun hikâyesi[.] (...) Altta yatan metnin varlığını üstteki metinde görünür olan çeşitli ipuçları beyan eder, dolayısıyla üstteki metin suç hikâyesini hem saklar hem de ortaya serer. Palimpsest okuru olarak dedektifin görevi bu ipuçlarını tanımak ve altta yatan hikâyeyi açığa çıkarıp yeniden inşa etmektir.⁶⁹⁶

⁶⁹⁵ A.e., s. 65.

⁶⁹⁶ Dillon, a.g.e., s. 91.

Bu palimpsest imgesi ile anlatıcı, Eco'nun, *Gülün Adı* romanını da anlatının katmanlarına tekrar ekler. *Gülün Adı* romanının kahramanı William; hakikati açığa çıkarmaya, manastırdaki cinayetlerin altta yatan metnini yeniden inşa etmeye kararlı bir palimpsest dedektif okurudur.⁶⁹⁷ *Bin Hüzünlü Haz*'ın okuru da anlatıcısı da Alaaddin'i de palimpsest anlatının içinde bir dedektif gibi iz sürerek dolaşır.

İz sürerek anlatının içinde dolaşan Alaaddin, anlatıcı ve okur; Oidipus mitini yineler. “İyi ama, eskiden işlenmiş bir cinayetin kaybolan izlerini şimdi nasıl buluruz.”⁶⁹⁸ Oidipus'un sözleridir bunlar. Sophokles'in *Kral Oidipus* tragedyası bir cinayet soruşturmasıyla başlar. Kral Oidipus anlatı boyunca bu cinayetin izini sürer. *Oidipus* mitinde anlatı boyunca Oidipus kendisini arar, kimliğinden emin olamaz, katilin kendisi olduğunu içten içe bilir. Tragedya, okura şu soruyu sordurur: Gerçekten bunu yapacak mı? Kendisini ifşa edecek mi?

Bin Hüzünlü Haz'da da Alaaddin/anlatıcı tüm bu soruşturma boyunca kendisini arar. Aslında katilin kendisi olduğunu bilir ve anlatının sonunda kendisini ifşa eder. *Bin Hüzünlü Haz*, Sophokles'in *Kral Oidipus* tragedyasını yeniden yazar. *Kral Oidipus* gibi kahramanını kendi işlediği cinayetin etrafında dolaştırır. Oidipus gibi Alaaddin de kendi işlediği cinayeti çözmeye çalışır. Alaaddin, modern bir Oidipus'tur. *Bin Hüzünlü Haz* postmodern bir tragedyadır.

Alaaddin/anlatıcı, anlatı boyunca yüzeyde görünmeyen anlama ulaşmaya çalışır. Bir dedektif gibi cinayetin izlerini arar. Bin bir hikâye olasılığının içinde katilin kendisi olduğu sonucuna varır ama *Bin Hüzünlü Haz*'da anlam belirsizdir ve asla sona ermez. Derrida, yapı sökümde, anlama asla ulaşmayacağımızı söyler. Dil yetersiz ve istikrarsızdır. Göstergeler, anlamı bir başka göstergeye taşır. Anlam sürekli ertelenir ve *différance*'ın sonsuz oyununa katılır: “anlam daima hakkında kararverilemez olandır.”⁶⁹⁹

Alaaddin'in hikâyelerinde de her hikâye başka bir sonu gösterir, anlatıda anlam, merkezin sabit olmadığı oynak bir zeminde *différance*'ın sonsuz oyununu

⁶⁹⁷ A.e., s. 104

⁶⁹⁸ Sophokles, *Kral Oidipus*, Çev. Bedrettin Tuncel, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1992, s. 34.

⁶⁹⁹ Sarup, a.g.e., s. 82.

yineler. *Bin Hüzünlü Haz*'da anlam sürekli ertelenir. Tam anladım, derken anlam değişir, zıddına dönüşür, önceki anlamından ayrılır. Anlatı başka bir yola kıvrılır. Anlatıcı, cinayetin çözümünü geciktirir. Anlattığı hikâyeyi geri geri siler sonra yeniden yazar. Okur, Alaaddin'in cinayet olasılıkları etrafında bitimsiz bir dolambacı dolaşır.

Mite dönersek Oidipus, bilmece çözen kraldır. Sfenks bilmecesini çözer, kenti beladan kurtarır. Ancak kent, bu defa başka bir felaket ile karşı karşıya kalır. Thebai kenti, geçmişte işlenen bir cinayetle kirlenmiştir ve lekenin temizlenmesi gerekir. Oidipus, kendi işlediği cinayetin katilini ararken şöyle der:

Pekâlâ; bu davayı başından ele alıp aydınlatacağım. (...) Bu lekeyi sadece uzak dostlar için değil, kendimi de düşünerek temizlemeye çalışacağım. Laios'un kanına giren eller, benim canıma da kastedebilir. Onun öcünü almakla kendimi de korumuş olacağım. (...) Her şeyi göze aldım; tanrı da bizden yardımını esirgemezse, kazanacağız bu dâvâyı; kazanamazsak mahvolacağız.⁷⁰⁰

Kral Oidipus, cinayeti çözerek kentteki "leke"yi temizlemeye çalışır. Katil kentin lekesidir, kiridir, belasıdır. Kreon şöyle der: "Phoibos, bu memleketin kendi bağrında beslediği bir çirkefi, vakit geçirmeden, topraklarımızdan temizlememizi kesin olarak emrediyor."⁷⁰¹ Kreon'un sözünü ettiği leke, cinayete işaret eder ve suçun izini kasteder.

Kreon "başımıza gelen belâlar hep bu yüzdenmiş."⁷⁰² der. Kentteki felaketler katil yüzündendir. Oidipus, kenti lekeden -kendi işlediği cinayetin izinden- arındırır. Gözlerini kör eder ve kendini kentten sürgün eder. *Bin Hüzünlü Haz*'da da Alaaddin/anlatıcı bir sürgün gibi şehir şehir, sokak sokak dolaşır; kendini arar, suça bulaşıp arınmaya çalışır. Suça bulaşıp arınmaya çalışan Alaaddin, Oidipus mitini baş aşağı çevirir:

⁷⁰⁰ Sophokles, **a.g.e.**, s. 35-36.

⁷⁰¹ **A.e.**, s. 33.

⁷⁰² **A.e.**, s. 33.

Beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor. (...) Kimi zaman, şöyle adamakıllı kirlenip de kim olduğumu anlayayım diye kendimi pervasızca şu şehrin alkol kokulu karanlığına vuruyor, hangi köşede bir üçkâğıtçı bulur, hangi sokakta bir serseri görür ya da nerede bir ayyaşa rastlarsam hemen arkadaş oluyor, sonra onlarla birlikte hayatın el değmemiş noktalarına yürüyüp kimilerinin çirkinlik adını verdiği birtakım şeylerin içinde yüzüyor, renk renk ışıklarla süslü çamur deryalarına batıp çıkıyor, postu batakhanelerin başköşesine serip yıllarca kalıyor ve bütün bunlar olup biterken, dünyada insanoğlunun işleyebileceği ne kadar suç varsa hepsini kocaman bir mıknaş gibi varlığında toplamak istiyorum ama, bunu bir türlü başaramıyorum.⁷⁰³

Alaaddin *Bin Hüzünlü Haz* boyunca suça bulaşmaya çalışır, suçun etrafında dolaşır ve sonunda Alaaddin'in hikâye olasılıklarının birinde suça bulaşır. *Kral Oidipus* oyununda: "Oidipus adım adım suçsuzluğunun kanıtlarını derlemeye çalışırken bunlar, adım adım suçluluğunun kanıtlarına dönüşür."⁷⁰⁴ *Bin Hüzünlü Haz*'da da Alaaddin/anlatıcı suçun etrafında gezinirken, suça bulaşmaya çalışırken ve suçun izini ararken kendi işlediği cinayete karşı karşıya gelir.

Bin Hüzünlü Haz karşıtlıkları birbirinin içinde eriterek anlatıyı yapışököme uğratar. Alaaddin hem masumdur hem katil, hem köledir hem şehzade, hem anlatıcıdır hem kahraman. Alaaddin'in kim olduğu belirsizdir. Anlatı, okura Sfenks'in bilmecesini sorar: Kimsin sen? *Kral Oidipus* oyununda Sfenks, Oidipus'a bilmece sorarken aslında ona kim olduğunu sorar. Oidipus kim olduğundan emin değildir, kimliğinden şüphe duyar:

[Oidipus] derinden derine, son tahlilde tam bir güvensizlik içindedir: Soyunu bilmiyor, ana babasının kim olduğunu bilmiyor. Bu ise, Yunanlılara göre kimliksizlikle eşit. Homeros'ta, yabancı biri geldiğinde sorulan soruya ilişkin

⁷⁰³ Toptaş, a.g.e., s. 7.

⁷⁰⁴ Joachim Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları: Tüm Oyunlar Tarihçe İnceleme Yorum*, Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2006, s. 215.

bilinen düzeyi anımsayalım: “Selam, yabancı! Kimsin?” (...) ve işte bu soruyu yanıtlamıyor Oidipus. Kim olduğunu bilmiyor. Akli ve zekâsı, krallık değeri, tüm dışsal mutluluğu bir boşluk üstüne kuruludur!⁷⁰⁵

Bin Hüzünlü Haz da aynı soru etrafında döner: Alaaddin kimdir? İn midir cin midir? Anlatıda bu sorunun cevabına ulaşmak imkânsızdır. *Binbir Gece Masalları*’nda da Sindbad tehlikelerle dolu her yolculuğunun sonunda hep aynı soruyla karşılaşır “Sen kimsin?”⁷⁰⁶ Anlatı; Homeros’un destanları, *Oidipus* miti ve *Binbir Gece Masalları*’nın kimlik sorusunu üst üste, alt alta, yan yana getirir; birbiriyle çakıştırır

Peki, *Binbir Gece Masalları*’nın Alaaddin’i kimdir? Anlatı neden Oidipus ile Alaaddin’in hikâyesini birlikte inşa eder? Anlatıda neden Alaaddin’in arayışı, Oidipus’un arayışına dönüşür ve 21. yüzyıla taşınır? *Binbir Gece Masalları*’nda Alaaddin, suçlu-masum ikiliğini imgeler.

Masalda kızının oturduğu sarayın bir gecede büyücülükle ortadan yok olduğunu gören sultan, Alaaddin’i suçlu ilan eder ve onun kellesini ister. Alaaddin, suçlu değil tam tersine masumdur; cömertliği, iyiliği sayesinde ölümden son anda kurtulur. Hikâyenin sonunda Alaaddin’in masumiyeti ortaya çıkar. Masal şöyle der: “Bunu gören sultan, Alaaddin’in suçsuzluğuna tümüyle inanmış[.]”⁷⁰⁷ Anlatıcı, masalı bir ters bir düz örür. Masalda; bahçelerde, çarşı girişindeki meydanlarda kendi gibi serserilerle oynamakla meşgul olan Alaaddin’i, mahallesinden çekip çıkarır. 21. yüzyılın metropollerinden birine taşır. Onu renk renk ışıklarla süslü çamur deryalarının, batakhanelerinin içine sokar.

Masalda Alaaddin, ecinnilerin omuzlarında göz açıp kapayıncaya kadar ülkeden ülkeye seyahat eder. Anlatıcı da; masalın yaptığını yapar, lamba cini gibi Alaaddin’i ülkeden ülkeye taşır. *Binbir Gece Masalları*’nda Alaaddin ülkeden ülkeye, yer altından üstüne gezer. *Bin Hüzünlü Haz*’da Alaaddin yerin altını, üstünü,

⁷⁰⁵ A.e., s. 214.

⁷⁰⁶ *Binbir Gece Masalları*: Cilt 2/1, s. 283.

⁷⁰⁷ *Binbir Gece Masalları*: Cilt 1/1, s. 609.

içini, dışını dolaşır. Anlatıda Alaaddin, modern kentin hep aynı labirentin içinde dolaşan kimliksiz insanına evrilir. Alaaddin kirlenip, suç işleyip, çirkinliğe bulaşp zıddına, ötekine dönüşerek kim olduğunu görmek ister. Alaaddin anlatı boyunca değişir. Hem katil hem maktul, hem köle hem efendi, hem ben hem öteki, hem minyatür hem bir oyun figürü olur.

Alaaddin hem Odysseus'tur hem Sindbad. Hem Hamm hem Clov, hem Vladimir hem Estragon, hem bir soytarıdır hem bir Hamlet. Anlatı; karar verilemezliğin, eyleme geçememenin, birey olamamanın ve asla sona ulaşamayacak, tamamlanamayacak hikâyelerin sınırında dolaşır.

1.9.11. *Mise En Abyme*: Alaaddin ve Hamlet

Hikâye anlatmak neden bu kadar önemli? Yeryüzündeki yazılı ilk edebî metin, *Gılgamış Destanı* hikâye anlatma arzusuyla başlar ve dünyanın sonunu, tohumun filiz vermediği bir bitiş ânını anlatan Beckett'ın *Oyun Sonu*'nun figürleri öykü anlatma arzusu duyar. Öykü anlatmakta direnir ve öykünün sonunu erteleyerek dünyanın sonunu geciktirir, yaşama dair bir izi devam ettirir. Hikâye ölümsüzlük, ad kazanma ve yaşamı elde etme anlamına gelir. Mitte, Gılgamış kendi hikâyesini bir anıt taşına kazır. *Gılgamış Destanı*'nın birinci tableti şu sözlerle başlar:

Yerin dibindeki suyun kaynağını görenin hikâyesini dinle, yurdum! Dünyada her şeyi bilen adamın adını ünlendireyim: onun görmediği hiçbir şey yoktur. Dünyanın bütün bilgeliklerini bilip torunlarına bırakan bir adamdır. Sırları görüp perdesini yırtan bir adamdır. Tufandan önce olanın haberini getirdi. Uzun yoldan gelip yorgun düştü; ama farımadı. Bütün çektiklerini bir anıt taşına kazdı.⁷⁰⁸

⁷⁰⁸ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gılgamesh Destanı:** Çev. Muzaffer Ramazanoğlu, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2001, s. 18.

Kendi hikâyesini bir anıt taşına kazıyan Gılgamış, palimpsest bir metin üretir. Hikâyesini ölümsüzleştirir, yüzyıllar sonra dirilmesi için hikâyesini bir taş yazıtta muhafaza eder. Destanın şairi, Gılgamış'ın hikâyesini anlatan taş yazıtın, bakır bir kutunun içinde olduğunu söyler. Bu bakır kutu, yeryüzündeki ilk mizanabim (mise en abyme)/anlatı içinde anlatı örneğidir:

Destan okura bir uyarıda bulunarak başlar ve yüzyılları aşarak, öğrenmenin sorumluluğunu bize teslim eder. Sen ve ben der şair okura Uruk şehrine girmeli ve şehrin temelinde, Gılgamış'ın hikâyesinin yazılı olduğu gök mavisi tabletleri saklayan bakır kutunun peşine düşmeliyiz. Bu, bugün bildiğimiz kadarıyla, edebiyat tarihinin ilk “kitap içinde kitap” örneğidir. Tüm hikâyeler burada başlar.⁷⁰⁹

Mizanabim (mise en abyme)/anlatı içinde anlatı tekniği *Gılgamış* mitinde iki şekilde karşımıza çıkar, birincisi bu bakır kutudur. Diğeri ise Utnapiştım'ın hikâyesidir. Gılgamış kendi hikâyesinin içinde Utnapiştım'ın tufan hikâyesini de anlatır ve anıt taşına kazır. Anlatı içinde anlatı inşa eder.

Binbir Gece Masalları anlatı içinde anlatı tekniğiyle örölmüş, biri biterken diğeri başlayan sonsuz hikâyeden oluşur. *Bin Hüzünlü Haz* da anlatı içinde anlatı/mizanabim tekniğiyle biri biterken diğeri başlayan sonsuz hikâyeye örer. Mizanabim (mise en abyme), bir ayna gibi bir sonraki hikâyeyi yansıtır:

Hiçbir şey yapıtın tüm boyutlarını daha sağlam olarak aydınlatıp kurmaz. Örneğin Memling'in ya da Quentin Metsys'in şu ya da bu tablosunda, küçük bir dışbükey ve bulanık bir ayna, içerisinde resmedilen sahnenin oynandığı piyesin içini yansıtır. Aynı biçimde Velasquez'in *Menines* adlı tablosunda (ancak biraz farklı olarak) böyledir. Son olarak, yazın alanında, *Hamlet*'teki komedi sahnesi böyledir; ve daha başka pek çok öteki piyeste. Wilhelm Meister'de kukla ya da şatodaki şölen sahneleri; 'Usher'ların Yıkılışı'nda, Roderick'in okuduğu kitap vb. Bu örneklerden

⁷⁰⁹ Alberto Manguel, **Kelimeler Şehri**, Çev. Esen Ezgi Taşcıoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 35.

hiçbiri salt kesin değil. Belki daha kesin olacak, Cahiers’lerimde, Narcisse’imde ve Tentative’de istediğim şeyi daha iyi dile getirecek olan, ikincisi birincisinin içerisinde bir anlatı içinde anlatı (içanlatı) mantığına göre katmaya dayanan şu arma yöntemiyle yapılan karşılaştırmadır.⁷¹⁰

Bin Hüzünlü Haz da ayna içinde ayna, hikâye içinde hikâye inşa eder. Mizanabim (*mise en abyme*) tekniği ile “Bir sanat yapıtında, yapıtın konusu başka bir bağlamda ‘yeniden’ karşımıza çıkar.”⁷¹¹ *Bin Hüzünlü Haz*’da da anlatıcı, mizanabim (*mise en abyme*) tekniği ile aynı hikâyeleri birbirinin içinde tekrar eder, yineler. Hikâyeler, ayna görevi görür:

Anlatı içine bir başka anlatı sokulurken, ilk anlatı, içerisine sokulduğu anlatıyı yansıtır. Anlatılan ilk öyküye koşut olarak metinde yer verilen ikinci metin, ilk öyküyü yineler. Yeni metne sokulan bir başka metin, yeni metnin aynadaki bir yansıması olur, bir bakıma. Ayna benzetmesi kuşkusuz boşuna değildir. Lucien Dällenbach’ın söylediği gibi: ‘iyi yerleştirilmiş bir ayna, arkamızda ne olup bittiğini görmemize, görüş alanımızın dışında kalan şeyi açığa çıkarmaya olanak sağlar.’⁷¹²

Aynada, metnin gerisinden bize yansıyan şey, anlatının anlamıdır. Anlatı içinde anlatı, hikâyeyi yinelerken aynı zamanda önceki hikâyenin göstermediği gizli hikâyeyi açık eder. Kubilay Aktulum, mizanabimin (*mise en abyme*) en iyi örneği olarak Shakespeare’in *Hamlet* oyununu gösterir. *Hamlet*, içerdiği kurguyla oyun içinde oyun yönteminin somutlaştırır.

Shakespeare’in *Hamlet* oyununda Hamlet, cinayetin izini ortaya çıkarmak için “anlatı içinde anlatı” tekniğini yineler, oyun içinde oyun oynar. Oyunculardan, sarayda kral ve kraliçenin önünde, babasının öldürülüşüne benzeyen bir oyun oynamalarını ister. Bu oyunun, cinayetin gizli kalmış yanlarını açığa çıkaracağına

⁷¹⁰ André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris Gallimard, Bib. de la Pléiade, 1948, s. 41.

⁷¹¹ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 162.

⁷¹² A.e., s. 159.

inanır. Kral ve kraliçenin bu oyunu izlerken verecekleri tepki, cinayeti işleyip işlemediklerini ortaya serecektir. Hamlet şöyle der:

Duydum ki,

Suçlu kişiler oyun seyrederken (...)

İçlerindeki kötülüğü açığa vururlarmış.

Çünkü cinayet, dili olmasa da

Mucizelerde ele verir kendini.

Şu oyuncuların, amcamın önünde,

Babamın öldürülüşü gibi bir şey oynamalarını isteyeceğim.⁷¹³

Hamlet oyununun içinde yer almayan, Hamlet'in babasının öldürülüş biçimi, saraya davet edilen oyuncuların oynadığı oyunda gösterilir. Hamlet, kral ve kraliçenin önünde, babasının öldürülüşüne benzeyen bir oyun oynatır. Oyuna sokulan “Gonzago’nun Katli” adlı oyun; hayaletin gelip haber verdiği hikâyeyi, kralın öldürülüşünü, yani öykü öncesini anlatır. Anlatı içinde anlatı, asıl hikâyede gösterilmeyen gizli anlatıyı açığa çıkarır. Hikâye bir aynadır, gözün görmediğini gösterir.

Bin Hüzünlü Haz’da da bir ayna içine konulmuş gibi birbirini yansıtan Alaaddin’in bin bir hikâyesi açıla açıla en sonunda Alaaddin’in, sırma saçlı kızını nasıl öldürdüğünün, sırma saçlı kızının etini çiğ çiğ nasıl yediğinin hikâyesini ortaya çıkarır. Anlatı içinde anlatı; bir ayna gibi gizli hikâyeyi gösterir, cinayetin hikâyesini yansıtır.

Bin Hüzünlü Haz’ın hikâyeleri kesinliği olmayan, söz gelimi, belirsiz hikâyelerdir. Bu hikâyeler bir aynanın içine yerleştirilmiş gibi sonsuz bir görüntü

⁷¹³ Shakespeare, **Hamlet**, s. 110.

oluşturur ve birbirini yineler. *Bin Hüzünlü Haz*'da şehirdeki, ormandaki, yer altındaki, bozkırdaki, terastaki hikâyelerin hepsi birbirinin yansıması, biri diğerinin yinelenişidir. Bu yineleniş *Bin Hüzünlü Haz*'da sonsuza kadar sürer.

Kubilay Aktulum *Metinlerarası İlişkiler* adlı kitabında Shakespeare'in *Othello* adlı oyununun da tam bir anlatı içinde anlatı/mizanabim olduğunu söyler. Anthoine, âşık olduğu Fougère'i kendi benzeri olan Alfred'den sürekli kıskanır. Anlatıcının kendi ikizine olan ölümcül kıskançlığı, *Othello* oyunundan alıntılarla anımsatılır. Anthoine ve Othello isimlerindeki “th” sesleri, onların benzerliklerini yansıtır.

Aynadaki hikâye, mizanabim; ötekini yansıtır. Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* adlı romanında “Aynaya Girdi Hikâye” bölümünde kahramanın rüyasında gördüğü hikâye ötekini yansıtır: “Rüyamda, en sonunda yıllardır olmak istediğim kişi olduğumu gördüm.”⁷¹⁴ Ayna/rüya mizanabimdir, hikâyeyi çerçeveye alır, çerçeve içinde çerçeve çizer.⁷¹⁵

Anlatı içinde anlatı, ötekini gösterir. İhsan Oktay Anar'ın *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* adlı romanındaki “Dünya Tarihi” hikâyesinde Aptülzeyyat'ın rüyası, mizanabim örneğidir. Aptülzeyyat'ın rüyasında gördüğü hikâye, onun ayna görüntüsüdür, ötekisidir. Anlatı içinde anlatı hikâyedeki gizi açar ve Aptülzeyyat, aslında Salih olduğunu, kimliğini görür.

Alaaddin'in hikâyeleri de ayna hikâyelerdir ve ötekini gösterir. Sırma saçlı Tatar kızının, ikiz şehzadenin hikâyelerini anlatan bu hikâyelerde Alaaddin kim olduğunu görür, öteki ile karşılaşır. Alaaddin hem ikiz şehzadedir hem sırma saçlı kız. Anlatı içinde anlatı, gizli hikâyeyi yansıtır. Kim olduğunu bilmek için ötekinin arzusunu bilmek gerekir. René Girard *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* adlı

⁷¹⁴ Orhan Pamuk, **Kara Kitap**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s. 353.

⁷¹⁵ Christopher Nolan'ın yönettiği 2000 yapımı *Memento* filmi; çerçeve içinde çerçeveler ve labirentler çizerek mizanabim, anlatı içinde anlatı tekniğini kullanır.

Diego Velázquez, “Nedimeler” (*Las Meninas*) adlı tablosunda kullandığı çerçeveler ve ayna imgesi ile mizanabim/anlatı içinde anlatı tekniğini kullanır.

eserinde “Metafizik arzu son derece bulaşıcıdır.”⁷¹⁶ der. Ben ve öteki birbirini taklit eder ve birbirinin zıddı olan bu iki kişi, ayna görüntüsünde üst üste gelir:

tıpatıp aynı ancak ters duran iki üçgen üst üste gelecektir. Arzu iki rakip arasında giderek daha hızlı dolaşacak ve yoğunluğu da yüklenen bir pildeki elektrik akımı gibi her gelgitte artacaktır.⁷¹⁷

René Girard, herkesin ötekini taklit ettiğini, tüm ilişkilerin simetrik olduğunu söyler. Ona göre, düşman kardeşler, rakip kardeşler hep aynı yola girer. Bize, *Don Kişot*’ta kayıp bir eşeği bulmak için anıarak dağda dolaşan iki yargıcı anımsatırlar: “Taklit öyle kusursuzdur ki iki arkadaş her an eşeği bulduklarını sanarak birbirlerinin bulunduğu yere koşarlar.”⁷¹⁸ Girard, şöyle devam eder: “Modern toplum yalnızca olumsuz bir taklittir ve herkesin gittiği yoldan çıkma çabası herkesi karşı konulamaz bir biçimde tekrar o yola iter.”⁷¹⁹

Bin Hüzünlü Haz’ın hikâyeleri de ben ve ötekini karşı konulmaz bir şekilde bir araya getirir. *Bin Hüzünlü Haz*’da ben ve öteki, iki rakip şehzade birbirini taklit eder, birbirinin arzusunu yansıtır; her hikâye, her mekân, her figür birbirinin taklidi, ikizidir; bir kopyanın kopyasının kopyasıdır. *Bin Hüzünlü Haz*, birbirinin yansıması olan hikâyeleriyle bu dünyanın kaçınılmaz döngüsünü ortaya koyar.

⁷¹⁶ René Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Ebedi Yapıda Ben ve Öteki**, Çev. Arzu Etensel İldem, İstanbul, Metis Yayınları, 2005, s. 91.

⁷¹⁷ A.e., s. 93.

⁷¹⁸ A.e., s. 93-94.

⁷¹⁹ A.e., s. 94.

İKİNCİ BÖLÜM

BİNBİR GECE MASALLARI VE EFRÂSİYÂB'IN HİKÂYESİ

İhsan Oktay Anar'ın *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* adlı romanı ilk olarak 1988 yılında yayımlanır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* bir çerçeve hikâye etrafında örülen sekiz hikâyeden oluşur. Cezzar Dede, canı karşılığında Ölüm'le bir anlaşma yapar ve birbirlerine sırayla hikâye anlatacakları bir oyun oynar.

Cezzar Dede ve Ölüm anlatacakları ilk hikâyenin konusunu korku hikâyesi olarak belirler. Ölüm, *Güneşli Günler* adlı ilk hikâyesini anlatmaya başlar. Bu hikâye, Anadolu'nun bir köyündeki hapishane misali bir yatılı okulda geçer. Günün birinde, müdürün değişmesiyle yatılı okulda birtakım esrarengiz gelişmeler yaşanır.

Yeni müdür porfiria hastasıdır, gün ışığı onun cildinde derin yaralar açar. Talebeler; siyah elbiseler giymiş, diş etleri çekilmiş müdüre “Kont” lakabını takar. Kont, muhteşem bir yağlı boya takımı karşılığında kanlı canlı bir çocuk olan Alyanak'ın kanını içmeye başlar ve yatılı okul tehlikeli bir labirente dönüşür.

İkinci hikâyeyi Cezzar Dede anlatır. Bu hikâyenin adı *Bidaz'ın Laneti*'dir. Hikâye, Anadolu'nun bir köyünde define hikâyeleri dinleye dinleye aklını kaçırmış Kallioğulların'dan Hamdi'nin öyküsüdür. Günlerden bir gün kasabaya Abdülkehribar adında gerçek bir defineci gelir. Definecinin elinde Bidaz'ın hazinelerle dolu mezarının yerini gösteren bir harita vardır. Kayınvalidesinin bileziklerini alan Galloğlu Hamdi, Aptülkehribar ile ortak olur ve Kral Bidaz'ın lanetli mezarına doğru tehlikeli bir yolculuğa çıkar.

Anlattıkları korku hikâyelerinin ardından Cezzar Dede ve Ölüm, dinî konulu birer hikâye anlatmaya karar verir. Cezzar Dede'nin dile döktüğü hikâyenin adı *Bir Hac Ziyareti*'dir. Bu hikâye Divana adında bir köyün imamı olan İlimdâr ile hac yolculuğuna çıkan Zekeriya Dede ile onun kara sevdalı, asabi torununun hikâyesidir.

İlimdâr, bir gün kırdaki Uzak Doğu medeniyetleri ile ilgili bir kitap bulur ve bu kitabın içindeki bir resim, gülümseyerek oturan Buda heykeli Gothama, İlimdâr'ın

hayata bakış açısını değiştirir. Böylece İlimdâr; Zekeriya Dede ve asabi torun ile hac yolculuğuna diye bir Budist manastırına yolculuk eder.

Cezzar Dede'nin hikâyesinin ardından Ölüm, *Dünya Tarihi* adlı bir hikâye anlatmaya başlar. Hikâye; küçük bir Anadolu şehrinde üç asırlık bir çarşıda tüccar olan Aptülzeyyat'ın, gördüğü bir rüya sonucunda tüm servetini fakir fukaraya dağıtarak Salih adında mübarek bir zatı aramak için Acıpayam Dağı'na yaptığı yolculuğu anlatır.

Dinî konulu hikâyelerin ardından Cezzar Dede ve Ölüm, birer aşk hikâyesi anlatmak ister. Cezzar Dede'nin hikâyesinin adı *Ezine Canavarı*'dır. Bu hikâye; Ezine'de yaşayan Nafile Kalfa adında bir çöpçatanın aracılığı ile başlayan Ayvaz Kasap ve dört erkek evladı ile Hamiyet Hanım ve dört kızının düğün serüvenini, konu edinir.

Hikâye anlatma sırası gelen Ölüm'ün anlattığı aşk hikâyesinin adı *Hırsızın Aşkı*'dır. Hikâye; Bursa civarında bir kasabada hırsızlık ve yankesicilik yoluyla geçimini sağlayan bir sülalenin fertlerinden olan Fezai adındaki bir delikanlının, bir resital salonundan çaldığı bir kemana duyduğu ilgi ile vuku bulan aşk macerasını anlatır.

Cezzar Dede ve Ölüm son olarak cennet konusunda iki hikâye anlatmaya karar verir. Cezzar Dede *Şarap ve Ekmek* adlı hikâyeyi anlatmaya başlar. Bu hikâye; iyi niyetli ama mesuliyetsiz bir mirasyedi olan Sefa adındaki bir adamın hikâyesidir. Günün birinde bir bohçacı kadın, Sefa'ya nur yüzlü bir bebek verir. Sefa, bebeği evlatlığa kabul eder, ona Bestenur adını koyar ve onu emzirmesi için sütannesine götürür.

Aradan beş yıl geçer, Bestenur uslu mu uslu, terbiyeli bir kız çocuğu olur. Sütnesi ona, kilitli bir sandıktan çıkardığı firfırlı kırmızı bir etek, kırmızı bir şapka, bir çift kırmızı ayakkabıyı verir. Babası Sefa'yı terbiye etmesini vasiyet ederek kızın sepetine, babasına götürmesi için üzüm suyu şişesi ile ekmek koyar. Böylece Bestenur bir yolculuğa çıkar.

Cezzar Dede anlatısını bitirince Ölüm, *Gökten Gelen Çocuk* adlı hikâyesini anlatır. Hikâye; yaşları elliyi çoktan geçmiş olmasına rağmen çocuk sahibi olamamış bir karı kocanın bahçelerine günün birinde gökten beş yaşlarında, gürbüz bir çocuğun düşmesi ile başlar. Karı koca, oğlana Gülerk adını koyar. Baba, oğluna kahraman olmasını öğütleyerek ona mavi bir elbise ve kırmızı bir pelerin verir. Anne ise oğlunu tertemiz ve uslu bir kız gibi yetiştirmek ister ve ona uslu çocuk elbiseleri giydirir; beyaz gömlek, ütülü pantolon, kalın çerçeveli bir gözlük verir. *Seyyare* adlı bir gazetede çalışmaya başlayan çocuk hem kahraman hem de uslu bir çocuk olma çabası içinde sivrulür.

Hikâye anlatma oyunu sona erdiğinde, Cezzar Dede oyunu kazanır. O, hikâye anlatarak yaşamı, Efrâsiyâb'ın hazinesini elde eder.

2.1. Dante'nin Yolculuğu: Cehennem

2.1.1. Girit Labirentini Yeniden İnşa Etmek

Girit labirenti mitinde, Girit Kralı Minos, insan vücutlu boğa başlı yaratık Minotauros'u hapsetmek için Mimar Daidalos'tan karmaşık koridorlarla dolu bir labirent yapmasını ister. Böylece canavarı içinden çıkmanın imkânsız olduğu labirente hapseder.⁷²⁰ Anlatıcı, *Güneşli Günler*'de Girit labirentini yeniden inşa eder. Anadolu'nun ıssız, kuytu, tekinsiz bir köşesinde, neredeyse hiç güneş ışığının girmediği, devasa bir hapisane, gotik bir yapı bina eder. Hapishaneyi andıran bu dev yapı sınıksız kapalı küçük pencereleriyle bir Girit labirentidir:

Anadolu'nun orta yerindeki bir köyün hemen dışında, hapishane misali dört katlı devasa bir taş bina vardı. Tepesindeki rüzgârgülünde bir bayrağın dalgalandığı

⁷²⁰ Attali, a.g.e., s. 33.

kulesi, perdeleri sımsıkı kapalı küçük pencereleri, geçende eziklik ve hiçlik duygusu uyandıran âbidevî kapısı ile bu bina bir yatılı okuldu.⁷²¹

Girit labirenti bir hapishaneydi. *Güneşli Günler*'in yatılı okulu da bir hapishanedir: “okulun nizam ve intizamı oğlanlara hayatı zindan etmek için kurulmuştu.”⁷²² Muallim zili çaldığında sesin soluğun kesildiği okul, çocuklar için kasvetli bir zindan halini alır. Yapı; âbidevî kapısı, dev yemekhanesiyle korkutucu bir görünüme sahiptir. Yatılı okul; canavarları, tuzakları, karmaşık koridorlarıyla tehlikeli bir labirenttir. Binanın dışı da içi gibi ürküntü verir. Silüetinde cin, peri cinsinden mahlûkları gizler:

Yetmiyormuş gibi, yatılı okulun dış görünüşü de o muhitte yaşayanlara pek itimat telkin etmez, hava karardıktan sonra binanın çevresinden gelip geçen olmazdı. Hatta soğuk kış gecelerinde kurtlar ve vahşi köpekler, bu kasvetli binanın ayışığı altındaki silüetine bakar, gönlü hoş etmeyen şeyler hissettiklerinden midir, sabaha kadar ulurlardı.⁷²³

İçi, dışı gotik gölgelerle örülü binanın, muazzam bir kapısı ve bu muazzam kapının tam tepesinde dehşetengiz bir kartal heykeli vardır: “Bu heykel aşağıdakilere daima yan yan bakar, talebeleri dehşete düşürürdü.”⁷²⁴ Anlatıcı, bir Orta Çağ mimarı gibi yapıya, binadan fışkıran gotik figürler ekler. Victor Hugo'nun *Notre Dam'ın Kamburu*'nda, Umberto Eco'nun *Gülün Adı*'nda inşa ettiği katedralvari bir yapı inşa eder. Binayı bir kahramana dönüştürür ve bir metin gibi işler:

Kapı, yüksek tavanlı ve alabildiğine geniş, duvarları kirli sarı badanalı bir salona açılırdı. Yatılı okulda şimdiye kadar saltanat sürmüş müdürlerden altısının

⁷²¹ İhsan Oktay Anar, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 18.

⁷²² A.e., s. 19.

⁷²³ A.e., s. 19.

⁷²⁴ A.e., s. 18.

fotoğrafları ve ikisinin yağlıboya portresi bu salonun duvarlarından birine asılıydı. Müdürlerin resimlerinin altında muavinlerin daha küçük fotoğrafları vardı. Ancak bu küçük resimlerdeki şahıslar da nemrutlukta müdürlerden geri kalmıyor, tokat, cetvel, değnek gibi silahlar aracılığıyla cehaletle yıllardır savaştıklarından olsa gerek, gözlerinde bir öfke ateşi ısıl ısıl parılıyordu.⁷²⁵

Anlatıcı, aynı zamanda mekânla oynar. Aynı mekânları söküp yeniden inşa eder. *Binbir Gece Masalları* şekil değiştirendir. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde de yapı şekil değiştirir. *Güneşli Günler*'deki yatılı okul, *Bidaz'ın Laneti* hikâyesinde bir yer altı mezarına dönüşür, biçim değiştirir:

Gaz lambasını yaktıklarında buranın gerçekten de kayalara oyulmuş bir mezar olduğunu gördüler. Duvarlarda putperestlerin resimleri vardı. Pek meymenetsiz baktıklarına göre, topunun da büyü konusunda birer üstat olduğu belliydi.⁷²⁶

İssız koridorları, yüksek ve çirkin duvarları, duvarlara asılı asık yüzlü fotoğraflarıyla içinde hayaletlerin geçit yaptığı yatılı okul, *Bidaz'ın Laneti* hikâyesindeki yer altı mezarının bir benzeri/ikizidir. Mekândaki ikizlik, hikâyeleri de ikizleştirir her iki hikâyede de kahraman, Dante'nin cehennemini dolaşır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, Dante'nin *İlahi Komedyâ*'da yaptığı yolculuğunu yineler, kahramanlar cehenneme iner ve yedi kat gezerek cennete doğru bir yolculuk yapar.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde mezar, labirent, hapishane iç içe geçer ve kahramanın yolculuğunu gösterir. Cezzar ve Ölüm anlattıkları ilk iki korku hikâyesiyle cehenneme girer; anlatıcının korkunç cehennemi ironi doludur. Meymenetsiz putperest resimleri ve saltanat süren müdürler; yer altının, karanlığın, korkunun dehşetini baltalar; korkuyu gülünçleştirir:

⁷²⁵ A.e., s. 18.

⁷²⁶ A.e., s. 49.

Ayrıca müdürler ve muavinlerin suratlarından pek farklı olmayan duvarlar da yüksek ve yüce, çirkin, kirli bir renkteydi. Çirkinliğe büyüklük eklendiğinde tikslenme duygusunun korkuya dönüşeceğini bilen devlet, okulların böyle bir renge boyanmasını uygun görmüştü. Zaten korku, bu binada hüküm süren nerdeyse yegâne hayaletti.⁷²⁷

Anlatıcı, yarattığı ironiyle toplumsal normları ve hiyerarşileri söker. Eğitim sistemini, iktidarı ve devleti alaya alır. *Güneşli Günler*'de iktidar; etrafına korku salan yüce, çirkin, grotesk bir yapıya evrilir: Girit labirenti. Anlatıcı, masalın ve mitin açtığı kapıdan geçerek devlet ve korku ikilisini grotesk bir figür olarak inşa eder.

Anlatıda, okul müdürlerinin ve muavinlerinin birer hayalete dönüştüğü bina, devletin gotikleşmiş, biçim değiştirmiş bir görüntüsüdür. *Binbir Gece Masalları* bize halifesi, sadrazamı, âlimi, tüccarı, köylüsüyle gücü-güçsüzlüğü, iyiliği-kötülüğü, ödülü-cezayı anlatır. Anlatıcı da masalın büyülü dünyasını ironize ederek masalın anlattığını; gücü ve güçsüzlüğü, iyiliği ve kötülüğü, ödülü ve cezayı anlatır. Masalı, hikâyeyi, romanı ve şiiri birleştirir.

Binbir Gece Masalları yer altı mezarlarıyla doludur. Bu mezarlar birer labirenttir ve başka dünyalara açılır. Mezarda, yer altında yolculuk eden kahraman değişerek, başka biri olarak yolculuğunu tamamlar. Anlatıcı *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde *Binbir Gece Masalları*'nın yer altı yolculuklarını yeniden üretir. Bu yolculukları gülünçleştirir, anlatılarla oyun oynar.

2.1.2. Baş Aşağı Dünya: Ritüel ve Oyun

Anlatıcı, anlatıyı oyun içinde oyunlarla örür. Yatılı okuldaki muallimin öğrencileri sözlüye kaldırma geleneğini hem kurban ritüeline hem de ölünün başında Kur'an okuma ritüeline dönüştürür:

⁷²⁷ A.e., s. 19.

Hele hele dersin hocası, cebinden kara kaplı not defterini çıkarınca, zavallılarda şafak atardı. İşin kötüsü hoca, sözlüye kaldıracağı kurbanını hemen seçmez, adeta Kuran okur gibi sayfaları yavaş yavaş çevirerek işkence faslını uzatırdı.⁷²⁸

Anlatıcı; ritüellerle geleneği bozar, ironik bir metin inşa eder. Huizinga, ritüellerin birer oyun olduğunu dile getirir: “ayın, büyü, dinsel tören, kutsama ve esrar kavramları oyun kavramının kapsamına dâhil olurlar.”⁷²⁹ Kara kaplı defter de bu oyunun bir parçasıdır, anlatının içinde dolaşır. Ölüm’ün yol boyunca elinde dolaştırdığı, içinde canını alacağı kişinin adının ve adresinin yazılı olduğu kara kaplı defter, bu kez muallimin elinde karşımıza çıkar.

Anlatıcı, aynı imgeleri anlatının içinde tekrar tekrar kullanarak okurda, dejavu hissi yaratır. Okurla oyun oynar, bu oyunla kahramanları ikizleştirir, Muallim ve Ölüm birbirinin benzeri/ikizi olur. Ölüm gibi muallim de asık yüzlüdür, otoritenin bir parçasıdır. “Şafak atardı.”⁷³⁰ cümlesini de anlatının içinde tekrar tekrar görürüz. Anlatıcı, anlatıyı söker ve metnin içine dağıtır. Aynı nesneleri, imgeleri, cümleleri farklı hikâyelerin kahramanları arasında dolaştırırken hikâyelerin arasından görünmez bir ip geçirir ve tüm hikâyeleri birbirine bağlar.⁷³¹

Anlatıcı, John Milton’ın *Kayıp Cennet*’ini yeniden inşa eder. *Kayıp Cennet*’i ironik bir oyuna, bir ateş yakma ritüeline dönüştürür:

⁷²⁸ A.e., s. 20.

⁷²⁹ Huizinga, a.g.e., s. 40.

⁷³⁰ Anar, a.g.e., s. 21.

⁷³¹ *Güneşli Günler*’de muallimlerin dolapları, çekmeceleri ararken ortaya döktükleri sırlar, *Düğün* hikâyesinde Maymun Saniye’nin hafiyeliğinde de ortaya dökülür. Maymun Saniye de Ayvaz Kasap’ın evini araştırırken dolaplardaki, çekmecelerdeki gizi açık eder: “Maymun Saniye elbisesinin yeninin şifonyerin çekmecesine takıldığını fark etmişti. Aksilik sonucu çekmece epeyce bir açılmış, içindeki bazı, gazeteden kesimli açık saçık kadın resimleri görünür olmuştu.” A.e., s. 177.

Anlatıdaki tekrarlar, labirent imgesi yaratır. Cezzar ile Ölüm, hikâye anlatma yolculuklarının sonuna geldiklerinde bir labirentin içinde olduklarını dile döker:

Cezzar: Biz buraya nasıl geldik?”

Ölüm: “daha önce geçtiğimiz yerlerden tekrar geçmiş bulduğumuz kesin.” A.e., s. 201.

Efrâsiyâb’ın *Hikâyeleri* bir labirenttir. Cezzar Dede ile Ölüm anlattıkları hikâyelerle bu labirenti dolaşır. Aynı hikâyeleri benzer imgelerle yeniden örür. Okur da bu döngünün içinde kaybolur, aynı yerlerden tekrar tekrar geçer.

Cepler, dolaplar, çekmeceler aranırken, tütün denilen zararlı madde yanı sıra, yarı çıplak ya da anadan doğma kadın fotoğraflarına, iskambil kâğıtları ve oyun zarlarına, müstehcen kitaplar ve aşk mektuplarına da tesadüf edilir (...) İşin kötüsü geceden zaptedilen tütün, iskambiller ve fotoğraflar, sabah vakti okul avlusunda yakılırdı. (...)

Adam, Romalı bir hatip edasıyla kürsüye çıkar, savaş narası atar gibi bağırarak verir veriştirir, talebelere duman attırırdı. Bu merasim tütün ve iskambil yığınlarının ateşe verilmesiyle son bulur, o güzelim tütünle birlikte, elli ikilik desteler, aslar, papazlar, valeler, kızlar ve sinema artistlerinin resimleri alevler arasında kül olurken, oğlanlar dumanı koklayıp adeta yasak güzelliklerin kokusunu ve kayıp cennetlerin bulutlarını ciğerlerine çekerlerdi.⁷³²

Anlatıcı, ritüelden ritüele geçiş yapar. Yatılı okulun disiplin geleneğini, Romalı bir hatibin söylevine dönüştürür. Bu merasim, kitap yakma ritüeli ile son bulur. Aslar, papazlar, valeler ve sinema artistlerinin resimleri; anlatıcının yeniden inşa ettiği *Kayıp Cennet*'in figürleridir. Anlatıda arzu nesneleri, ateşin içinde alev alarak cenneti yeniden inşa eder. Anlatıcı, daima arzu edilen *Kayıp Cennet*'i yatılı okulda yasak güzelliklerle dolu bir çekmeceye dönüştürürken minyatür bir *Kayıp Cennet* yaratır.

Metinlerarasılık, tüm yazarların tek bir kitap yarattığını ve her yapının bir metinlerarası olduğunu ileri sürer.⁷³³ Anlatıda da yeryüzündeki tüm metinler birbirine bağlanır. John Milton *Kayıp Cennet*'te, Âdem ile Havva'nın yasak meyveyi yiyerek cennetten kovuluşunu anlatır. Anlatıcı, yasak meyveyi, bir yatılı okulun çekmecesindeki iskambil kâğıtlarına dönüştürür. Çekmecelerden açığa çıkan sırlar, arzu edilen cennet, zarlar, cinsellik, aşk; hepsi birer oyundur. Oyunlarla örülü *Kayıp Cennet*'in yakılarak yok edilmesiyle anlatı, Orta Çağ havasına bürünür. Anlatıcı,

⁷³² A.e., s. 21-22.

⁷³³ Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 18.

Umberto Eco'nun *Gülün Adı* romanı ile metinlerarası ağ örür. Skolastik düşüncenin kitap yakma ritüelini yinelerken dinî dogmaları gülünçleştirir.

Oyun, hayatımızın en ciddi ve en sıradan anlarında varlığını sürdürür. Okul müdürünün çektiği söylev, din dersi hocasının nasihatleri de anlatıdaki parodiyi devam ettirir: “Adam, iskambil destesindeki papazların onları dinden imandan çıkarıp kâfir yapacağını, (...) tütün içenleri ise, ateşten yaratılan cinlerin er geç çarpacağını anlatırdı.”⁷³⁴ *Binbir Gece Masalları*'nda bir ağaç kovuğunda, su kenarında ya da Alaaddin'in lambasında karşımıza çıkan cinler, anlatının ve gündelik hayatın içinde yaşamaya devam eder. *Güneşli Günler*'de, matruşka bebekler gibi, bir ritüelin içinden bir başka ritüel çıkar. Anlatıcı, muallimin sınıfta ders anlatma eylemini hem bir şaman ritüeline hem de bir simya yolculuğuna dönüştürür:

Sağır, ümmetine hakikati değil de haliyle, güzelliği getiren bir peygamber edâsıyla sınıfa girer, hava perspektifi, insan vücudunun oranları, ana renkler ve türevleri hakkında bildiklerini adeta ahretten sır veriyormuş gibi oğlanlara anlatırdı. Sözelimi altın kesimi tarif ederken, coşkusunun zirveye erdiği o kaleme gelmez vecd anlarında kelimeler, ona değil de sanki bir başka varlığa aitlermiş gibi dudaklarından dökülür, gözbebekleri tarife gelmeyecek kadar irileşir, bakışları boşluğa, belki de kendi içinde bir yere dönerdi.⁷³⁵

Geleneksel kültürde şaman, aynı zamanda bir hikâye anlatıcısıdır. Ritüel esnasında; öte dünyalara geçiş yapar, kendinden geçer, şekilden şekile girer, şiir okur.⁷³⁶ *Güneşli Günler*'de de ders anlatan muallim, hikâyesini anlatırken kendinden geçer ama dinleyicisini büyüleyemez. Anlatıcı, *Güneşli Günler*'de hikâye anlatıcılığını ters yüz eder. Ritüellerle oynayarak otoriteyi alaya alır. Muallim, bu büyümlü ânı kıkırdarak bozan çocuklara tokat atarak karşılık verir: “güzelliğin,

⁷³⁴ Anar, **a.g.e.**, s. 22.

⁷³⁵ **A.e.**, s. 25.

⁷³⁶ And, **a.g.e.**, s. 25.

inceliğin ve zarafetin gazabı gerçekten de büyüleyici ve gösterişli olur, tokatlar fiyakalı şaplatılır, tekmeler afili olurdu.”⁷³⁷

Sağır’ın ders anlatma serüveni, aynı zamanda simyacının altın yapma yolculuğunu parodize eder. Simyacı, hayatı boyunca altın yapmaya çabalayarak mükemmele ulaşmaya çalışır. Anlatıda Sağır da mükemmele ulaşmak için çabalar ama mükemmelin yanına bile yaklaşamaz. Anlatıcı, geleneği bozarak anlatıyı bir oyun alanına dönüştürür. Otoritenin yarattığı korkuyu gülünçleştirir. Ritüellerle, oyunlarla toplumsal normları yıkarak okuru, baş aşağı çevrilmiş bir dünyada dolaştırır. *Güneşli Günler*; anlatının ipliklerini masalın, mitin içinden geçirerek şiddeti ve kötülüğü anlatır:

Hele hele Sağır, oğlanların yaptıkları resimlere not verirken daha bir zarif olur. Renk armonisi kuramayan oğlanın bir kulağını mengene gibi kavradıktan sonra, dişlerinin arasından, ‘sana armoniyi öğreteceğim,’ diye fısıldadı. Bu sözden sonra belki de kontrpuan olsun diye zavallının diğer kulağına da asılır, biçare ise her iki kulağından böylece bir ıstırap senfonisi dinlerdi.⁷³⁸

Güneşli Günler’de anlatı; müzik, resim ve şiir sanatı ile çoksesli bir yapı kazanır. Bu çoğulcu yapı, mutlak güçleri yıkar.

2.1.3. Odysseus’un Yolculuğu: Miti Yıkma

Peter Brooks “Anlatı, masum bir etkinlik değildir.”⁷³⁹ der. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde de hikâye anlatıcılığı, masum bir etkinlik değildir. *Güneşli Günler*’de hikâye, dinleyicinin düşlerine sızar. Dededen, nineden hortlaklı, cinli, perili hikâyeler

⁷³⁷ Anar, **a.g.e.**, s. 25-26.

⁷³⁸ **A.e.**, s. 26.

⁷³⁹ Peter Brooks, **Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı**, Çev. Hivren Demir Atay, Hakan Atay, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014, s. 90.

dinleyen talebelerin bilinçaltına yerleşen ucubeler, hayaletler karanlıkta ortalığa çıkar ve tekinsiz bir mekân yaratır:

Kısacası yağmuru, fırtınası, şimşegi, uğultusu, gök gürültüsüyle tabiatın bütün kuvvetleri, sanki elbirliği etmişlercesine, karanlıktan ucubeler ve umacılar yontan düşgücünün mayasının kolayca tutabileceği, gam, kasvet, hafakan ve dehşet dolu kapkara, yapışkan bir sisi her yana üflüyorlardı. O esnada yataklarında olan talebelerin aklına, dededen nineden dinlenen, hortlaklı, cinli perili hikâyeler geliyor; her ne kadar battaniyeye iyice sarsalar da bu hayaletlerden biri maazallah ayaklarına dokunacak diye biçarelerin ödü kopuyordu.⁷⁴⁰

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde hayaletler, ucubeler, umacılar düşle gerçek arasında yaşamaya devam eder. Anlatıcı, Homeros'un mitleri ile metinlerarası ağ örür. *Odyseia* mitinde Homeros, Odysseus'un denizler arasındaki bin bir yolculuğunu anlatır:

Anlat bana tanrıça bin bir düzenli yaman adamı,
Kutsal Troya'yı yerle bir etmişti hani,
Sonra sürünmüş durmuştu oradan oraya,
Ne çok yerler görmüş, ne çok insan tanımıştı,
Ne çok acı çekmişti denizlerde yüreği,
Kurtarayım derken kendi canını⁷⁴¹

⁷⁴⁰ Anar, **a.g.e.**, s. 30.

⁷⁴¹ Homeros, **a.g.e.**, s. 33.

Odysseia miti, Odysseus'un fırtınalarla, canavarlarla savaştığı tehlikeli serüvenleri hikâye eder. Anlatıcı da *Güneşli Günler*'de Homeros'un *Odysseia* mitini yeniden inşa eder:

O gökgürültülü, şimşekli ve dehşetli havada, saatler tam da geceyarısını vurduğu anda, artık kendisini zaptedemeyen kısmetsiz bir talebe ise Allah'a emanet sayılırdı: ranzasından iner ve o ana kadar kalın battaniyesinin sağladığı emniyetten artık mahrum biri olarak karanlıkta el yordamıyla önce masayı bulmaya çalışırdı. Masadaki kibrite erişip mumu yakmayı başardığında, elbette en azından iki duayı bitirmiş olurdu. Derken koridora çıkar, mumun titreyen alevi duvardaki heybetli müdür resimlerini aydınlatığında, bu felekzedenin yüreği ağzına gelir, beti benzi atardı. Bedbaht talebe, maceralı ve tüyler ürpertici bu hela yolculuğunda sık sık, arkasında biri olduğu vehmine kapılır, gelgelelim eğer dönüp bakarsa dehşetengiz bir manzara göreceğinden korktuğu için bunu yapmaya çekinirdi. En büyük felaket ise mumun sönmesiydi: Mumu tekrar yakmaya çalışırken aksi gibi o karanlıkta çakan bir şimşek koridoru ve içindekileri çok kısa bir süre aydınlatığı an, talebede daima birini gördüğü hissi uyanır; yetmiyormuş gibi, gök gürler gürlemez zavallının dudağı uçuklayıverirdi. Helaya eriştiğinde uçkurunu çözer, işini görürken sağı solu kollamayı ihmal etmezdi. Ne var ki artık rahatlamış bir halde yatakhaneye geri dönmesi gerekirdi: Gökgürültüsü, yağmur şakırtısı, fırtına uğultusu ve pancur gıcırıltılarının sürüp gittiği o koridorları, kaderine bu kez boyun eğmiş olarak koşaradım kat eder. Çok geçmeden yemekhaneye kapağı atardı. Uçarcasına ranzasına tırmanır, hortlağın biri tam da bu sırada onu ayağından yakalayacak diye ödü kopardı. Nihayet talebe, battaniyesini kulaklarına kadar çektiğinde bu Odysseus yolculuğu tamamlanmış olurdu.⁷⁴²

Anlatıcı, "Odysseus'un mitik yolculuğu"nu yatılı okuldaki bir talebenin gece yarısı çıktığı "helâ yolculuğu"na dönüştürür. Mitin yüceliğini, büyüünü bozar. Miti gündelik, sıradan hayatın içine yerleştirir. Denizler arasındaki serüvenlerinin

⁷⁴² Anar, **a.g.e.**, s. 31.

sonunda Penelope'ye ulaşan Odysseus'u, tehlikeli yolculuğunun sonunda helâya ulaşan talebeye dönüştürür. *Odyseia* mitini parodileştirir.

Talebenin yaşadığı macerada izlediği yol, Odysseus'un denizaşırı serüvenlerinde izlediği yolu yineler. Odysseus, denizler arasında yıllarca dolaşır. Bin bir çeşit sınavdan geçer, canavarlarla karşılaşır, kaybolur, başladığı noktaya geri döner, ipuçlarını takip eder, tuzakları aşar ve sonunda Penelope'ye ulaşır. Labirenti geçmeyi başarır.⁷⁴³ *Güneşli Günler*'de helâya giden öğrenci de uçarcasına ranzasına tırmanırken canavarları, dağları, çölleri aşar. Dua ve mumun aydınlattığı yolda, ipuçlarını izler ve yolculuğun sonunda arzusuna/helâya ulaşır.

Anlatıcı *Odyseia* mitini yeniden yazarken “kahramanın yolculuğu”nun da parodisini yapar. Mitlerde kahraman, yola çıkma ritüellerinin ardından bir yolculuğa çıkar. Bu yolculukta karanlık geçitleri aşar, tehlikelerle savaşır ve yolculuğunu tamamlar ve arzu ettiği şeye ulaşır/ulaşamaz, değişir, ad kazanır. Joseph Campbell mitlerin birbirini tekrar ettiğini söyler ve mağarada da yaşasak New York'da da yaşasak aynı imgelere tepki vereceğimizi söyler: “İster Polinezya ister Iroquois ister Mısır mitlerini okuyayım, imgeler aynıdır ve aynı problemlerden söz ederler.”⁷⁴⁴

Anlatıcı da kurguladığı tüyler ürpertici helâ yolculuğuyla kahramanın yolculuğunun safhalarını tekrar eder. Yolculukta geçilen dağları, atlatılan tehlikeleri gülünçleştirir. Cesaretle çıkılan yolculuğu tersine çevirir. Cesaretin yerine korkaklığı yüceltir. Tüm serüveni, eğlenceli bir oyuna dönüştürür. Anlatıcı miti yıkarken yeniden üretir: “Parodi sadece yıkıcı değil (...) aynı zamanda yeniden yapıcıdır.”⁷⁴⁵

Mit kahramanları maceralarının sonunda kaderlerine boyun eğer. *Gılgamış* mitinde ölümsüzlük peşinde koşturan Gılgamış, yolculuğunun sonunda ölümsüzlük otunu yılanı çaldırır ve kaderini kabullenerek geri döner. *Oidipus* mitinde yazgısını kabul etmek istemeyen kahraman, kaderini değiştirmek için çabalar ama yolculuğunun sonunda yazgısına boyun eğer, gözlerini kör eder. Anlatıcı, kadere boyun eğme normunu alaya alır.

⁷⁴³ Attali, a.g.e., s. 158.

⁷⁴⁴ Joseph Campbell, **Mitolojinin Gücü: Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler**, Çev. Zeynep Yaman, İstanbul, MediaCat Yayınları, 2013, s. 61.

⁷⁴⁵ Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, s. 70.

Bu yolculuk, Theseus'un Girit labirentinde izlediği yolu da tekrar eder. Theseus, bal mumundan bir top ve Ariadne'nin ipini alarak Minotauros'u öldürür. Girdiği labirentten çıkmayı başarır. *Güneşli Günler*'de de anlatıcı, labirent içinde labirent örür. Helâya giden çocuğun girdiği labirentin içinden Odysseus'un labirenti, onun da içinden Girit labirenti çıkar.

Denizler arasında dolaşan Odysseus da mumun aleviyle arkasında biri olduğu vehmine kapılan talebe de uçsuz bucaksız bir labirentte dolaşır. Modern insanın korku ve kaygıları, arzuları bu karanlık, gotik koridorları inşa eder. Anlatıcı, okul müdürlerini ve asık yüzlü otoriteleri labirentlerin içindeki canavara dönüştürerek eğitim sistemini ters yüz eder.

James Joyce *Ulysses*'te *Odyseia* mitini yeniden yazar. *Efrâsiyâb*'ın *Hikâyeleri* de *Ulysses*'in, *Odyseia*'nın anlatı zincirine eklenir. Odysseus; ölümler ülkesine yolculuk eder, yer altına iner, kendini arar. *Binbir Gece Masalları*'nda da Sindbad, yedi deniz arasında yolculuk ederken kimliğini arar. *Efrâsiyâb*'ın *Hikâyeleri*'nde metinler arasında dev bir örümcek ağı oluşur.

2.1.4. Kahramanın Yolculuğu: İskambil Oyunu

Anlatıda, kahramanın yolculuğu, kuralları önceden belirlenmiş bir iskambil oyununa dönüşür:

müspet ilimlerle pek haşır neşir olduğu için hortlak hayalet gibi tabiatüstü mahlûkların varlığına pek inanmak istemeyen deliduman bir talebe, fen tahsiline katkıda bulunması için bu asılsız korkularını yenmeye yemin etti ve gece vakti ıssız koridorlarda tek başına şöyle bir dolaşacağına dair kitaba el bastı. Zaten bu iş için, pille çalışan bir el feneri tedarik etmişti. Saatler geceyarısını vurmaya başladığında, bu delifişek oğlan ranzasından inip ileride kahramanlığına şahit olacak arkadaşlarını uyandırdı. Beklenildiği gibi, şimşekler çakıp çakıp gök gürlüyor, yağmur şakır şakır yağıyor, üstelik çatıda bir yerlerde birkaç baykuş ötüyordu. Maceraperest talebe, bir

deste iskambil kâğıdına bahse tutuştuğu arkadaşlarına dediği gibi, bütün koridorları ve merdivenleri geçip o yağmurda bahçeye çıkacak ve yatakhane penceresine doğru feneri yakıp söndürerek, görevini ifa ettiğini oğlanlara ispatlayacaktı.⁷⁴⁶

Talebeler arasında bir anlaşma yapılır. Maceraperest talebe, elli ikilik bir iskambil destesi karşılığında tehlikeli bir yolculuğa çıkmayı kabul eder. Maceraperest talebe, yolculuğun ilk safhasında hazırlık yapar. Gece vakti ıssız koridorlarda tek başına dolaşmak için bir el feneri tedarik eder. Şimşek, gök gürültüsü, baykuş sesi eşliğinde tehlikeli yolculuğa çıkar, labirente adım atar. Karanlıkta, ıssız koridorlarda dolaşır; bir denizci gibi el fenerini yakıp söndürür ve labirentin merkezindeki canavarla karşılaşır. Anlatıcı, gözü pek talebenin hikâyesini ironik bir dille anlatır:

Bu gözü pek talebe, sessiz olmak için koridorlarda yalınayak ilerlemeye başladı, fenerini söndürdü, zemin kata indi. Bahçeye çıktı. Arkadaşlarına fenerle işaret verdi. Bunu yaptıktan sonra koşaradım kapıya ilerledi ve binaya girdi.

Feneri tam yakmak üzereydi ki, koridorun diğer ucunda ince uzun, kapkara bir silüet görünce yüreği ağzına geldi. Derhal bir köşeye sindi ve yüreği güm güm ata ata beklemeye başladı. (...) oğlan, köşeden başını uzatıp bakar bakmaz dehşete düştü: Kanlı dişetleri ve bembeyaz suratıyla, kara elbiseli canavar, tabiatüstü bir şekilde adeta uçarcasına alt sınıfların yatakhanesine doğru gidiyordu. (...) Tüyleri ürperen talebe bağırıp yardım istemeye çalıştı ama sesi çıkmıyordu. Dizlerinin bağı çözüldü ve oracığa çöktü.

Bir koşu yatakhane kapısına erişti. Kapı aralıktı. Önce içeri bakmayı akıl ettiğinde, şimşek çakıverdi: Böylece, alyanaklı bir çocuğun boynuna eğilmiş, şahdamarına sapladığı ucu iğneli bir hortumdan zavallının kanını iştahla emen canavarı yine gördü. Akıllı giden oğlan deli gibi merdivenlere atıldı. Üst katta koridoru koşarak geçti ve yatakhaneye girdiğinde, arkadaşları saçlarının bembeyaz kesildiğini gördüler. Yeni saç rengi nedeniyle arkadaşları tarafından artık “Dede”

⁷⁴⁶ Anar, **a.g.e.**, s. 32.

lakabıyla anılacak olan bu talebe, cesaretini ve pervasızlığını cümle âleme ispat ettiği için girdiği bahsi kazanmış ve elli ikilik bir iskambil destesinin sahibi olmuştu.⁷⁴⁷

Labirentin merkezindeki canavar Minotauros, *Güneşli Günler*’de bir vampire, Kont Dracula’ya dönüşür. Canavarla karşılaştıktan sonra labirentten çıkmayı başaran talebe; kahraman olur, ad kazanır ve değişir. Mitte Gılgamış, Humbaba’yı öldürmek için yola çıkarken ad kazanma arzusu duyar. *Dede Korkut Masalları*’nda da kahramanlık gösteren Oğuz gencine, Dede Korkut ad verir.

Maceraperest talebe de tehlikeli yolculuğunu tamamladıktan sonra “dede” lakabını alır. Anlatıcı, ad kazanmak için yolculuğa çıkan mit kahramanının parodisini yapar, geleneği ters yüz eder. Yaptığı korkutucu yolculuk sonunda saçları bembeyaz kesilen kahraman, labirenti geçmiş ve artık başka biri olmuştur. “Dede” lakabı aynı zamanda *Güneşli Günler* hikâyesini *Dünya Tarihi* hikâyesine bağlayan bir iptir. Anlatıcı, elinde tuttuğu ipi farklı hikâyelerin arasından geçirir. Tekrarlarla, dil oyunları ile anlatılar arasında koridorlar açar. Okur, bu koridorlarda topladığı ipuçlarıyla dolaşır:

Arkadaşlarının kendisine uzattığı desteyi aldığı an, aslında hayatının dönüm noktası sayılmalıydı. Çünkü fazlasıyla isyankâr olduğu için okuldan atıldıktan birkaç ay sonra, dört kasaba tüccarını kumar masasında bu kartlarla söğüşleyecek ve bir dükkân açabilmesi için gerekli sermayeyi böyle elde edecekti.⁷⁴⁸

Güneşli Günler hikâyesinde canavarı gördüğünde dili tutulan “dede”, *Dünya Tarihi* hikâyesinde “r”leri yuvarlayan dili peltek dede Salih’e dönüşür. Salih’le ikizleşir. Dahası, Salih aslında tüccar Aptülzeyyat’tır. Bahis sonunda kazandığı iskambil kâğıtlarıyla bir dükkân açabilmesi için gerekli sermayeyi kazanan dede de

⁷⁴⁷ A.e., s. 33.

⁷⁴⁸ A.e., s. 33.

aslında Aptülzeyyat'tır. Anlatıdaki tekrarlarla, iki hikâyenin kahramanları; Aptülzeyyat, Salih, maceraperest talebe ve dede ikizleşir.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde, öyküler birbirini tamamlar, birbiriyle ikizleşir, birbirine dönüşür. Anlatıcı, hikâyeleri parçalar ve metnin içine dağıtır. Okur, parçaları birleştirerek metnin ördüğü bulmacayı çözmeye çabalar. Anlatıdaki “Dede biraz peltekti r'leri yuvarlıyordu.”, “saçı sakalı ak dede” cümleleri birer ipucudur. Kitap; bir labirent, bir bulmaca, bir oyundur.

2.1.5. İkarus'un Düşüşü: Kendini Yok Eden Arzu

Anlatıcı, Resim Öğretmeni Sağır'ın altın renkli tablo yapma çabasını bir simyacının laboratuvarında altın yapma uğraşına dönüştürür:

İçeride sadece bir mum yanıyordu. Yeni müdürün odasının duvarlarında, hepsi de Sağır tarafından yapılmış yağlıboya tablolar vardı. Neredeyse tümü, kulağını kesip bir aşifeye hediye eden şu ünlü ressamın kiler gibi güneşli kır manzaralarıydı. Gerçekten de hepsinde güneş vardı ama, doğrusunu söylemek gerekirse bu krom sarısı güneşler pek sönük duruyorlardı. (...) Renkleri palet üzerinde bir simyacı titizliğiyle ne kadar ince hesaplasa hesaplasın, resim tekniğinin bütün nimetlerinden bu şekilde yararlanmasına rağmen eserinin neden güzel olmadığına kendisi de şaşardı.⁷⁴⁹

Simyacı; her ayrıntıyı hesaplayarak, sabırla çalışarak mükemmele ulaşmaya ve altın elde etmeye çalışır. Sağır'ın yağlı boya tabloları mükemmele ulaşamaz. Sağır, Vincent van Gogh'un altın sarısı tablolarını arzu ederken sönük, krom sarısı güneşler elde eder. Anlatıcı, simya sanatını alaya alır. Sağır'ın bir simyacı titizliğiyle giriştiği çabayı gülünçleştirir. Sağır'ın çalışmaları, ünlü ressamın resimlerinin kötü birer taklidi olur.

⁷⁴⁹ A.e., s. 27.

Anlatıcı, mükemmel ile zıddını yan yana getirir. Vincent van Gogh'un altın sarısı tabloları ile metinlerarası ağ örür. Van Gogh'un tablolarını, simyacının çalışmalarının sonunda ürettiği altınlara dönüştürür.⁷⁵⁰ Simya sanatı ile resim sanatını iç içe geçirir. Simya geleneğinin üzerindeki ölü toprağını atarken aynı zamanda simyacının mükemmellik arzusunu ters yüz eder. Sağır, bir simyacı titizliğiyle resim sanatıyla nafiye uğraşır.

Anlatıcı, geleneği imha ederek eğitim sistemindeki şiddeti ve çürümeyi anlatır. Anlatıda güzelliğin yerini para, şiddet ve kurnazlık alır. Sağır'ın, vakıf olamadığı sır, güzelliği görebilme yeteneğidir. Güç tutkusu ve şiddet, güzelliği ve dişilliği yok eder. Anlatıcı, eril-dişil karşıtlığını ortaya çıkarır:

Belki de güç tutkusunun insanı vardıracağı yegâne yer erkeklik ve onu kullanmanın en kaba yolu şiddetti. Gel gör ki şiddetin en yalın biçimi, güzel olan belki de dişil bir şeyi parçalamak ya da kirletmekti; bu elbette insanda güçlü olduğu duygusunu uyandırır.⁷⁵¹

Anlatıcı, mükemmele ulaşma hırsının yarattığı güç arzusunu, korku edebiyatı geleneğine eklenerek anlatır. Anlatıcı, Bram Stoker'ın *Dracula* adlı gotik romanını yeniden yazar. Vampir hikâyeleri geleneğine eklenir. Doğu'nun ve Batı'nın mitlerini birlikte örür:

Gel zaman git zaman, günün birinde işte bu yatılı okulda bazı garip değişiklikler oldu: Dışarıdaki cennetin ışığını zaten zor sızdıran küçük pencerelere, kalın, siyah perdeler takıldı. Bu yetmiyormuş gibi, her sınıfta ikişer tane bulunan kırk mumluk lambalardan biri söküldü, diğeri ise yirmi beş mumlukla değiştirildi. Söylentiye bakılırsa bu tadilatın sebebi, yeni gelen müdürün porfiria hastalığında mustarip olması, değil günışığının, lambaların bile adamın cildinde esrarengiz bir şekilde

⁷⁵⁰ Vincent van Gogh'un altın renkli tablosu, *Buğday Tarlası ve Kargalar (Wheatfield with Crows)* bir tarla dolusu altını andırır.

⁷⁵¹ A.e., s. 25.

derin yaralar açmasıydı. Zaten müdürü ilk gören talebelerin dudakları uçuklamıştı: Güneşe hiç çıkmaması sonucu adamın beti benzi kül gibiydi ve herhalde hastalığı nedeniyle dişetleri çekilmişti. Aksi gibi bir de siyah elbiseler giymiş, hatta ellerini ışıktan korumak için olsa gerek, siyah eldiven bile takmıştı. Bu kılık kıyafeti, oğlanların ona ‘Kont’ lakabını yakıştırmalarına yol açacaktı.⁷⁵²

Anlatıcı, *Dracula*’nın labirentlerini yeniden inşa eder. Zaten korkutucu bir labirent olan yatılı okul, yeni müdürün gelişiyile Kont Dracula’nın zor geçitlerden geçilerek ulaşılan Karpat Dağları’ndaki şatosuna dönüşür. İçinden kaçmanın tek yolu kendini aşağı atmak olan şato, bir Girit labirentidir. *Güneşli Günler*’in dev yatılı okulunun içinden Kont Dracula’nın şatosu, onun içinden de Girit labirenti çıkar. *Dracula*, İkarus miti etrafında örülü bir hikâyedir. *Güneşli Günler*’de de anlatıcı, İkarus mitinin etrafına *Dracula*’yı örür.

Gotik edebiyatın en önemli eserlerinden *Dracula*, vampir hikâyelerinin yeniden-yazımıdır. Gün ışığına hiç çıkmayan siyah elbiseli, solgun yüzlü Kont Dracula kan içerek beslenir. *Güneşli Günler*’in yeni gelen müdürü de “porfiria” hastasıdır ve değil gün ışığı, lambalar bile adamın cildinde esrarengiz şekilde derin yaralar açar:

Böylece açılan pencereden içeri giriveren günışığı Kont’un yüzüne vurur vurmaz adam çılgık atıp yere kapandı. Talebeler Kont’un yüzünde açılan yaralardan ve çekilen dişetlerinden oluk gibi kan aktığını gördüklerinde dehşet içinde kaldılar.⁷⁵³

Zaten karanlık olan bina, Kont’un gelişiyile daha derin bir karanlığa gömülür. Kahramanlar gibi, hikâyeler gibi yapı da değişir, en ufak bir ışığın sızmadığı bir cehenneme dönüşür. *Dracula* bir dönüşüm hikâyesidir. Karpat Dağları’nda bir şatoda

⁷⁵² A.e., s. 22.

⁷⁵³ A.e., s. 23.

yaşayan Kont'un, bir canavara dönüşümünü anlatır. *Güneşli Günler* de bir canavar hikâyesidir.

2.1.6. Kont Dracula: Labirentteki Canavar

Sağır, bir gece, Kont'un yatağının başucundaki gramofonu kurup *İkarus'un Yükselişi* adlı bir eserin taş plağını gramofona yerleştirir ve Kont'a "yakında güneşi göreceksin."⁷⁵⁴ der. Sağır, gramofon sahnesi ile *Hac Yolculuğu* hikâyesinde gramofona taş plak yerleştiren ve dinlediği müzikle başka bir diyara geçiş yapan imam İlimdâr ile ikizleşir. Bu sahne ile anlatıcı *Güneşli Günler* hikâyesi ile *Hac Yolculuğu* hikâyesini birbirine bağlar, hikâyeleri sökerek yeniden yazar. Anlatıdaki tekrarlarla "yükseliş ve düşüş" imgesine, okuru geri döndürür. Cennete yükseliş ve cennetten düşüş mitlerini ters yüz eder.

Sağır, güneş ışığını resmetmede kendisi yetersiz kalınca renkleri kullanmada bir dâhi olan kanlı canlı, gürbüz talebesi Alyanak'a, muhteşem bir yağlıboya takımı hediye eder ve ondan güneşli manzaralar yapmasını ister. Ertesi gün ise Sağır, bu defa çocuğa "Yaptığımız iyiliğe karşılık sen de bize kan verirsin herhalde."⁷⁵⁵ der. Anlatıcı, masalların "Dile benden ne dilersen!", "gökten düşen üç elma", "lambadan çıkan cin" gibi dilek motiflerini ters çevirir. Resim yapma arzusuyla yağlı boya takımlarını kabul eden çocuğun, her gece Kont tarafından kanı emilir. Anlatıcı, masal ile korku hikâyelerini birleştirir. Çocuk ölünce Sağır, çocuğun dolabını arar ve güneş açtığı zaman kırlarda yaptığı üç resmi bulur:

Canavarın her gece kendisini ziyaretinden sonra çocuk, yatağından kalkıp kırlara giderek güneşin doğuşunu izlemiş olmalıydı. Çünkü tuvalde bir gündoğumu manzarası vardı: Güneşin ve ışığın resmini görmeye can atan Kont'u hayal kırıklığına uğratacak şekilde, güneş resmedilmemişti. Belki de Kont çocuğun kanını değil, bu resimdeki ışığı emmişti.

⁷⁵⁴ A.e., s. 28.

⁷⁵⁵ A.e., s. 29.

Bu şafak manzarasında, güneşin henüz doğmadığı, ama onun ilk ışıklarının görüldüğü ufukların gerisindeki yeşilimsi sarı gökyüzü ve bu ışığın aydınlatığı tabiat yanı sıra, çocuk kendisini de çizmişti: Ağaçların hemen yanında, elinde palet, şövalesinin başında resim yapan, kırmızı, kısa pantolonlu bir oğlan da vardı. Sanki güneşin doğmasını ve kâbusun bitmesini bekliyordu.⁷⁵⁶

Anlatıda, güneş doğarken Kont ölür. Kont ölürken Alyanak yeniden doğar. Güneş hem ölüm hem yeniden doğuş anlamına gelir. Tablo ile öykü tamamlanmaya devam eder. Alyanak'ın hikâyesi başka bir yöne kıvrılır. Güneşin ışıkları ile Kont ölürken anlatı, İkarus miti ile kesişir.

İkarus mitinde Girit Kralı Minos; Kurnaz mimar Daidalos'u, oğlu İkarus ile birlikte içinden çıkılması imkânsız bir labirente hapseder. Daidalos, kendi inşa ettiği labirentin çıkış yolunu bulamaz. Daidalos, labirentten çıkmak için tüyden kanatlar yapar ve kanatları kendisinin ve oğlunun omuzlarına bal mumu ile yapıştırır. Havalanmadan önce İkarus'a; güneşin, bal mumunu eritmemesi için çok yükseklerle çıkmamasını, dalgaların tüylerini ıslatıp ağırlaştırmaması için de çok alçaktan uçmamasını tavsiye eder. Fakat İkarus yukarı çıktıkça kendinden geçer, giderek yükselir ve en sonunda güneş, İkarus'un bal mumundan kanatlarını eritir. Böylece kanatlarını kaybeden İkarus, denize düşerek boğulur.⁷⁵⁷

Anlatıcı, *Güneşli Günler* hikâyesinde İkarus mitini yeniden inşa eder. Hikâyede; canavar, mahkûm, kral, mimar hepsi aynı kişiye dönüşür. Kont, hem labirente hapsedilmiş İkarus'tur hem labirentin içindeki canavar hem de labirentin sahibi kraldır. Ayrıca labirenti inşa eden ve inşa ettiği labirentten çıkamayan Daidalos'tur.

Kont, bal mumundan kanatlarıyla uçarken güneşe yaklaşma arzusuna engel olamayan İkarus'tur. İkarus, güneşin cazibesine kapılır ve dengede uçmayı unuttur. *Güneşli Günler*'de de Kont, Aristoteles'in "altın orta" dediği dengeden sapar ve trajik hata yapar. Bu hata onu ölüme götürür. Kendisine gün ışığını armağan edecek

⁷⁵⁶ A.e., s. 35.

⁷⁵⁷ Attali, a.g.e., s. 37.

çocuğun kanını emer. Kont'un kana duyduğu arzu, ışığa duyduğu arzuyu bastırır. Sağır, çocuğun yaptığı resimleri Kont'a verirken "Sana güneşi ve ışığı vaat etmiştim. Üzgünüm, kanı ışığa tercih eden sen oldun. Böylece hayat senin için ışık değil kanın ta kendisi oldu. Şüphe yok ölümün de ışık olacak."⁷⁵⁸ der. Kont'u, İkarus gibi "ışık" arzusu öldürür:

Hayatı boyunca asla görmediği güneş yine doğmamıştı. Kendisine güneşi vadeden dostuna baktı. Yüzündeki anlamı biliyordu: Sağır, şifonyerin çekmecesini açıp revolveri aldı ve Kont'un arkasındaki yatağa çöktü. Gramofonda *İkarus'un Yükselişi* çalıyordu. Kont dostunun ne yaptığından emindi. Revolver horozunun tıkırtısını duyduğunda, sesini çıkarmadı. Silah patladığında da istifini bozmuş değildi. Loş odada müzik, kreşendo ile sürüyordu.⁷⁵⁹

Kont ölürken gramofonda *İkarus'un Yükselişi* çalar. Anlatıcı, "İkarus'un düşüşü" adlı tabloları ve besteleri tersinden yazar. Müzik, Kont'un/İkarus'un yaptığı yolculuğu tekrar eder, yükselip düşerek dağılır. Odaya dolan müzik, kreşendo yapar; İkarus'un yükselişini taklit ederek en yüksek noktaya ulaşır. İkarus'un labirentteki yolculuğunu yineler. Gramofondaki müzik de aynı labirenti tekrar eder. İçinde serbestçe dolaşılan bir sanat olan müzik; seslerdeki geri dönüşler, çıkmazlar ve kıvrımlarla bir labirent oluşturur.

Kont, İkarus gibi ışığı görme arzusu duyar ama ışığa giden yolu yine kendi tutkusuyla kapatır. Böylece kendi ölümünü kendi tutkusu hazırlar. Kont'un paradoksu, labirentini oluşturur. Bu bakımdan Kont aynı zamanda Daidalos'tur. Kendi inşa ettiği labirentten çıkamaz, arzularının arasında kalır. Arzu, verdiği hazzı kemirmeye başlar. Kont da Alyanak'ın kanını emerek ışığı görme şansını yitirir. Labirentin efendisi olan Kont/müdür, tutkusunun kölesi olur. Labirent, bir aldatmacadır. Kont da labirentin çıkışına yaklaştım sanırken çıkıştan daha da uzaklaşır.

⁷⁵⁸ Anar, **a.g.e.**, s. 35.

⁷⁵⁹ **A.e.**, s. 35-36.

Kont, müdür kimliğiyle hapishanenin içindeki otoritedir. Hapishanenin sahibi, iktidarı Girit Kralı Minos'tur. Diğer taraftan, porfiria hastalığı sebebiyle perdelerini sımsıkı kapatmak zorunda olduğu hapishanenin esiridir. Notre Dame'ın Quasimodo'su gibi, ışık sızdırmayan bina onun kabuğudur. Kont, aynı zamanda Girit labirentinin merkezindeki canavar Minotauros'tur. Mitteki boğa başlı canavar, *Güneşli Günler*'de çocukların kanını emen bir vampire/Kont Dracula'ya dönüşür. Ölümün anlattığı ilk hikâye bir korku hikâyesidir. Cezzar ve Ölüm bu hikâye ile karanlığın, korkunun, kötülüğün; cehennemin içinden geçer.

2.2. Tunç Kenti: Büyülü Çarşı

2.2.1. Tunç Kentinin Olağanüstü Öyküsü ve Çarşı

Binbir Gece Masalları'nda Tunç Kentinin Olağanüstü Öyküsü adlı bir hikâye vardır. Anlatıcı, *Dünya Tarihi* hikâyesiyle Tunç Kenti'ni yeniden inşa eder. Masal şöyle başlar:

Anlatırlar ki, Şam'da Emevi halifelerinin tahtında, bir zamanlar, Tanrı tek hükümdar olsa da Abdülmelik bin Mervan adlı bir hükümdar varmış. Bu hükümdar, ülkesinin bilgeleriyle, efendimiz dua ve barış üzerine olası Süleyman bin Davud'dan, onun erdemlerinden, gücünden ve تنها yerlerin vahşi hayvanları, havada yaşayan ifritler, deniz ve yeraltı ecinnileri üzerindeki yetkisinden söz etmeyi pek severmiş.⁷⁶⁰

Günün birinde halife, içi şeytansı şekillerde garip bir dumanla dolu eski bakır sürahiler hakkında anlatılan bir öyküyü merakla dinler ve bu bakır sürahilerden birini görmeyi arzular. Böylece Şeyh Abdüssamed, Emir Musa ve adamları, Süleyman bin Davud'un başkaldıran ecinnileri tıktığı eski bakır sürahileri arayıp bulmak için Magrip'in uç sınırlarına, hiçbir yabancının henüz girmediği Tunç Kenti'ne doğru

⁷⁶⁰ *Binbir Gece Masalları: Cilt 2/2*, s. 377.

yola çıkar. Yolcular; tehlikelerle, ifritlerle dolu yolculuk boyunca türlü levhalarla karşılaşır:

“Buradan içeri gir ve burayı yönetmiş bulunanların öyküsünü öğren! Onlar göçüp gittiler (...) Ölümle gölgeler gibi dağıldılar!”⁷⁶¹

“Zevk âleminin sarhoşluğu ateşli hastanın sayıklamaları gibi geçer gider...”⁷⁶²

“Yarın seni çağıranlara, toprak ‘O öldü! Kıskanç bağırm ona sonsuza dek gömülenleri geri vermez!’ diye yanıt verecek!”⁷⁶³

“Bil ki, buralarda dolaşan yolcu, görünüşe kapılarak mağrurlanma! Onun parlaklığı geçicidir!”⁷⁶⁴

“Hayallerle gözlerinin kamaşmamasına izin vermemeyi öğren! Onlar seni uçurumlara fırlatır.”⁷⁶⁵

“Ey insanoğlu! Ruhunu zevklerde boğuyorsun ve omuzlarına çöken ölümün, seni izlemekte olduğunu görmüyorsun. Dünya bir örümcek ağı gibidir ve bu narin dokunun ardında hiçlik seni gözetliyor!”⁷⁶⁶

“Ey âdemoğlu, başını çevir, ruhuna çökmek üzere olan ölümü göreceksin! İnsanoğlunun babası Âdem hani nerede? Nuh ve onun ardılları nerede? O korkunç Nemrut nerede?”⁷⁶⁷

Bu yolculuk bir labirent yolculuğudur. Masalın kahramanları, levhalardaki ipuçlarını takip ederek Tunç Kenti’ne ulaşır. İçinde insan varlığından iz olmayan kentin giriş kapısı yoktur. Yolcular surları bir merdivenle aşıp levhalardaki şifreleri çözerek kente girer. Kıpırdamayan, konuşmayan muhafızları geçerek kentin çarşısına varır:

⁷⁶¹ A.e., s. 380.

⁷⁶² A.e., s. 381.

⁷⁶³ A.e., s. 381.

⁷⁶⁴ A.e., s. 381.

⁷⁶⁵ A.e., s. 381.

⁷⁶⁶ A.e., s. 390.

⁷⁶⁷ A.e., s. 394.

sonunda arşı girişine ulaşıncaya kadar yürümüşler. Kapıları açık görüp içeri dalmışlar. Pazar alışveriş eden kişilerle doluymuş; ve dükkanların vitrinleri eşyalarla harika biçimde donatılmış imiş. Emir Musa ve yoldaşları onları gördükleri andan başlayarak tüm satıcılar ve müşterilerin ve çarşıda bulunan herkesin ortaklaşa uyum sağlamış gibi donup kaldıklarını görmüşler (...) cevahirciler çarşısını, ipekiler çarşısını, saraçlar çarşısını, manifaturacılar çarşısını ve sonunda baharatılar çarşısını ve kokucular çarşısını dolaşmışlar.⁷⁶⁸

Yolcular, arşının ardından mermer bir saraya girer. Hazinelele dolu bir salonda kralın kızı bakire Tadmor uyumaktadır. Yatağın başındaki bir levhada “ekiciliğime ve cinselliğime kapılıp bedenime el uzatmayın”⁷⁶⁹ yazar. Bu uyarıya uymayan Talib bin Sehl, hemen orada ölür. Bunun zerine Emir Musa ve adamları korkarak saraydan çıkar. Deniz kenarına gider, içine ifritler tıkıldıktan sonra ağzı mühürlenerek denize atılmış bakır kapları bulur ve şam’a geri döner.

Hikâyede Tunç Kenti, çok eski zamanlardan beri büyülenmiş ve hüküm gününe kadar büyülü kalacak bir kenttir. İçi tuzaklarla, ipuçlarıyla ve hazinelerle dolu bir labirenttir. Labirentin içindeki levhalar; geçmişin kadim bilgisiyle, deneyimle ve sır dolu sözlerle donatılmıştır. Levhaların her biri, ayrı bir hikâye anlatır. Dünyanın geçiciliğini, zevklerin aldaticılığını, ölümün çok yakın olduğunu yineler.

Muhteşem bir arşısı ve içi hazine dolu sarayları olan Tunç Kenti’nin büyüsüne kapılmamaları için masal, yolcuları yol boyunca levhalarla uyarır. Gösteriş, ihtişam, zevk, g ne kadar büyük olursa olsun yaşamın sonunda onları ölümün karşılayacağını tekrar eder. Dünya zevkleri ile ahiret arasında iki zıt dünyayı anlatır.

⁷⁶⁸ A.e., s. 393.

⁷⁶⁹ A.e., s. 397.

Anlatıcı, *Dünya Tarihi* hikâyesinin insanın aklını başından alıp dünya ile ahiret arasında kararsız bırakan çarşısı ile Tunç Kenti’ni yeniden inşa eder. Hikâyeyi yeniden yazar:

Bir zamanlar küçük bir Anadolu şehrinde, açgözlü birinin bile hemen hemen bütün ihtiyaçlarını karşılayabileceği kadar geniş, en azından üç asırlık bir çarşı vardı. Bulduğuyla yetinemeyen insanoğlunun ihtiyaçları bir türlü bitip tükenmediğı için, şehrin ahali her fırsatta çarşıya hücum edip burada bir izdihama sebebiyet verir, sokaklar ve dükkânlar pire gibi müşteri kaynardı. Öyle ki, haliyle, çarşının en yüksek binası olan minarenin şerefesine çıkan müezzin, cep saatine bakıp namaz vaktinin gelmesini beklerken, cennete çok yakın olan bu yüksek yerden aşağıdaki ahaliye bir nazar eyler, dünya işlerine bu kadar daldıklarından dolayı içinden onlara sitem ederdi. Sadece göklerden günde beş vakit çağrı değil, bu çarşıya ayrıca dünyanın dört bir yanından mal mülk de gelir, ahalinin aklını başından alıp onları dünya ile ahiret arasında kararsız bırakırdı.⁷⁷⁰

Dünya Tarihi’nin gösterişli mallardan oluşan çarşısı, Tunç Kenti çarşısının bir benzeridir. Büyük bir iştahla bin bir çeşit mal alıp satan esnaf ve ahali ile onları yukarıdan izleyen müezzin, kenti iki zıt dünyaya böler: dünya işleri ve ahiret. Çarşı, sunduğu zevk ve cazibelerle dünyayı, minare şerefesi ise cennete çok yakın oluşuyla ahireti akla getirir. *Dünya Tarihi*’nde çarşı ahali, Tunç Kenti’nin kapıldığı büyüye kapılır. İki dünya arasında kararsız kalır. Anlatıcı; ahalinin şaşkınlığını, ikiliğini alaya alır.

İnsanın aklını başından alan görkemli çarşı, kadim Şark çarşılarını anımsatır. Anlatıcı; doğu-batı kapıları, yağ taşıyan kervanları, top top kumaşları, develeri, arabacıları, bakırcıları, seyyar satıcıları ile bir *Binbir Gece* çarşısı inşa eder. Korna sesi, kavga sesi, çekiç sesi, seyyar satıcının yükselip alçalan sesi ve uhrevi bir seda ile bu çarşayı çoksesli bir alana dönüştürür:

⁷⁷⁰ Anar, **a.g.e.**, s. 84.

Bir kervanın deri tulumlarda Vakfikebir yağı taşıyan develeri çarşının doğu kapısından girince, batı kapısından yeni geçmiş, top top kumaş yüklü külüstür bir arabanın korna sesleriyle ürkerler derken deveci ile arabacı arasında yol verme tartışması çıkardı. Ancak bu tartışma, paydosları biten bakırcıların çekiçlerinden kopan velveleyle sönüp gider, o sırada oradan geçmekte olan bir seyyar satıcının en büyük sermayesi olan gırtlığından, malını övmek için kopardığı bir feryat ise, bu seslerin teknilini birden bastırır, ama çok geçmez, han duvarlarında yankılana yankılana çarşının görkemli uğultusunda silinirdi. Gelgelelim bu uğultu da baki kalmaz, hava kararıp ortadan el ayak çekilirken, indirilen son kepenklerin gıcırtiları kesildiği an bir sessizlik başlar, her dünyevi sesin aslında fani olduğu bir kez daha anlaşılır, işte belki de bu anda hoş bir seda duyulurdu.⁷⁷¹

Çarşının içindeki ses, bir labirentin kıvrımlarını dolaşır gibi dolaşır, yükselir, alçalır ve söner. Dünyevi seslerden uhrevi seslere doğru yolculuk eder. Çarşı, iki dünyaya açılan bir koridor yaratır, parça parça seslere ayrılır, insanın ikiliklerini yansıtır. *Dünya Tarihi* hikâyesinin muhteşem çarşısı, tıpkı Tunç Kenti gibi tuzaklarla, arzu nesneleriyle dolu bir labirenttir. Anlatıda, dünyanın dört bir yanından gelen malların oluşturduğu ağ, dev bir labirent örer. Pire gibi müşteri kaynayan üç asırlık çarşı, bu dev ağın merkezini oluşturur. Ticaret ağları, modern dünyada da bir labirent şeklini alır:

Ekonomi bugün yeniden labirent haline dönmüştür. (...) Sermayenin gerçekte kimin elinde olduğunu bulmak, labirentler konusundaki uzmanlar hariç, neredeyse imkânsız bir duruma gelmiştir. Üretim süreçleri hammadde ile bitmiş ürün arasındaki mesafenin gezegenin tümüne yayılmış mekânlardan geçip gittikçe daha da dolambaçlı olan yollardan geçtiği karmaşık döngüler halinde çeşitlenir.⁷⁷²

⁷⁷¹ A.e., s. 84-85.

⁷⁷² Attali, a.g.e., s. 89.

Anlatıcı, bu ticaret ağının merkezini oluşturan çarşının çatallanan yollarında okuru gezdirir ve tüccarların mesken tuttuğu bir sokağa varır. Sırlarla dolu bir dünyaya adım atar.

2.2.2. Labirente Giriş: Kötü Ruhları Kovmak

Anlatıcı, dev bir labirenti andıran çarşının bir diğer yüzünü anlatmaya başlar. Tüccarları, batıl inançları, ritüelleriyle ticaret yaşamının sapaklarını, kıvrımlarını gösterir:

İşte bu çarşıda, el zanaatıyla geçinen esnaf yanı sıra bir de un, bakliyat, yağ ve meyve ve sebze alım satımıyla ekmeğini kazanan tüccarların mesken tuttukları, Elem Sokağı derler bir yer vardı. (...) Hemen hepsi, özellikle yağ ve un tüccarları, göbekli, tıknaz ve kalın enseli olurlardı.⁷⁷³

Modern dünyada da olsa *Binbir Gece Masalları*'nın Bağdat şehrinde de olsa ticaret ağlarının içinden geçebilmek kurnazlık, hile ve oyun gerektirir. Günümüzde finansal kriz, iflas, enflasyon, teknoloji gibi ekonomik tuzaklarla örülü ticari labirentleri aşabilmek için savaştan iş adamları, CEO'lar ve teknokratlar; göçebenin izlediği yolu takip eder.⁷⁷⁴

Göçebe; tuzaklarla örülü labirenti aşmak, kapısının eşikindeki kötü ruhları kovmak için labirentin girişine nazarlık resmi çizer.⁷⁷⁵ *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde de tüccarlar, tuzaklarla örülü labirentleri aşmak için göçebenin izlediği yolu tekrar eder. Kötü ruhları kovmak için kapı eşiklerine nazar boncuğu asar. Kurşun dökme, mevlit okuma, kurban kesme gibi ritüellere başvurur:

⁷⁷³ Anar, **a.g.e.**, s. 85.

⁷⁷⁴ Attali, **a.g.e.**, s. 89-90.

⁷⁷⁵ **A.e.**, 162.

bu adamların batıl inançları da sağlamdı. Bazan, aldığı mal çürük çıkan bir müşterinin laneti sonucu dükkânlardan birinin bereketi kesildi mi, lanet sirayet etmesin diye komşu tüccarlar dualar okutur, kurşunlar döktürürlerdi. Tedbirler elbette bununla da kalmazdı: Her dükkânda kem gözlere karşı nazar boncukları da asılı olurdu.⁷⁷⁶

Nazarlıklar, dualar, ritüeller labirentten geçişi kolaylaştırır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde tüccarlar dua okutup, kurşun döktürüp başlarına gelen laneti savuşturmaya, dükkânlarına astıkları nazarlıklarla kem gözleri hanelerinden uzaklaştırmaya çalışır ve böylece tuzakları aşar:

Hatta bir vakit, tam da bayram öncesine rastlayan günlerden birinde, artık hangi meluna aittir bilinmez, çarşıda kol gezen bir çift kem gözün teması bütün nazar boncuklarını bir bir çatlatarak dükkânların betini bereketini kesmişti. Hâsılatı bu sebepten düşen esnaf bedduayı bertaraf etmek için Çarşı Camiinde mevlût okutmuş, tarikat şeyhinden aldıkları kâr getirecek duaları da kapılarına asmışlardı.⁷⁷⁷

Anlatıcı, ritüelleri ters yüz ederek geleneği aşındırır, batıl inançları alaya alır. Ritüelden ritüele geçiş yapar. Nazarı defetme ritüelini, ölü gömme ritüeline dönüştürerek tüccarın labirentten geçiş çabasını parodileştirir: “Kem nazarın def’ini müteakip, kesat giden işler düzelerek müşteriler yine sükün edince, kâr bereket kesilmesin, gani gani artsın diye bir deve, iki koç ve on iki oyun kesilmiş, etleri zebunlara zelillere dağıtılmıştı.”⁷⁷⁸ *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde on binlerce öküzü doyurabilecek devasa servetlerin kilit altında tutulduğu dükkânları ile çarşı, insanoğlunun açgözlülüğünü anlatır.

⁷⁷⁶ Anar, **a.g.e.**, s. 86.

⁷⁷⁷ **A.e.**, s. 86.

⁷⁷⁸ **A.e.**, s. 86.

2.2.3. Tavşan Uykusu: Tehlikeli Labirent, Rüya, *Itérabilité*

Anlatıcı, Aptülzeyyat adlı bir tüccarın tavşan uykusunu, tehlikeli bir labirent yolculuğuna dönüştürür:

Gelgelelim, uykuyla uyanıklık arasındaki bu hal ticaret erbabınca tehlikeli addedilirdi. Çünkü tam da bu tavşan uykusunda, fırsatı ganimet bilen ak sakallı bir mübarek dedenin tüccarların rüyalarına ansızın girivermesi, onları böylece gafil avladıktan sonra, esasını tehditkâr bir şekilde sallayarak, zavallılardan mallarını mülklerini fakirlere dağıtmalarını talep eylemesi olağan bir şeydi. Bu yüzden tüccarlar, sızdıkları takdirde kalçalarına bir çimdik atmalarını çiraklarına tembih ederlerdi. Ne var ki günlerden bir gün olan oldu; öğle vakti gerdan kebabı ve yarım tepsi kaymaklı kadayıfı mideye indirdiğinden olsa gerek, Aptülzeyyat adlı bir tüccar, nargile içerken ticarethanesinde uyuyakaldı, marpuç elinden düştü.⁷⁷⁹

Anlatıda tavşan uykusu; tehlikelerle, tuzaklarla dolu bir labirenttir. Tavşan uykusundaki tüccar, labirentin tuzaklarına düşmemek için kurnazca bir tedbir alır. Kalçasına çimdik atması için çırağını tembihler. Anlatıcı bu “çimdik” hilesi ile, göçebenin labirent yolculuğunun parodisini yapar. Kötü ruhları kovmak için kapısının eşiğine nazarlık takan; ip, çift taraflı balta, bal mumu top gibi göstergelerle labirente adım atan labirent yolcusunu alaya alır. Tüccar uykuya dalar ve labirentin tuzağına düşer. Tüccar, oburluğu yüzünden uyuyakalır ve rüyasında ak sakallı bir dede ile karşılaşır. Anlatıcı, masalların ak sakallı dede motifini gülünçleştirir:

Rüyasında Aptülzeyyat elinde asa, sırtında harmanisiyle, ak sakallı, mübarek yüzlü bir dede gördü. Sisler içinden tüccara doğru ağır ve emin adımlarla yaklaşan dedenin çok önemli, hatta vahim şeyler söylemeye hazırlandığı yüzündeki vakur ifadeden belliydi. (...) derin ve delici bakışlarıyla onu bir süzdükten sonra, gökgürültüsünü

⁷⁷⁹ A.e., s. 87.

andıran davudi ve uhrevi bir sesle şunları söyledi (Dede biraz peltekti “r”leri yuvarlıyordu):⁷⁸⁰

Anlatıcı; parantez içine bir ipucu yerleştirir, bu ipucu ile labirentin içinde dolaştırdığı okurunu, *Güneşli Günler* hikâyesindeki maceraperest talebenin hikâyesine geri götürür. Hikâyede, giriştiği maceranın sonunda “dede” lakabını alan ve kumarda kazandığı parayla dükkân açan, peltek çocuk, parantez içindeki ipucuyla tüccarın rüyasındaki ak sakallı dedeye/Salih’e/Aptülzeyyat’a dönüşür. Anlatıcı, tüccar ile ak sakallı dede arasındaki atışmayı Karagöz-Hacivat misali bir oyununa çevirir. Tüccar ile dede arasındaki diyaloga bakalım:

-‘Ey tüccar! Haftalarca, aylarca yıllarca ve on yılarca bu dünyada günahkârların gözlerini bağlayan, onları yollarından saptıran onca nimeti bire alıp ona, yüze, bine satıp durdun. Çil çil altınlar biriktirdin. Keseler dolusu paran ve ciltler dolusu senedin kasana artık sığmaz oldu. (...) Ama sonunda en zenginlerden bile zengin oldun. Gel gör ki gönül fakiri biri haline geldin. Heyhât! Aslında sen onca zahmete girip bunca parayı biriktirmezdten önce söylemem gerekirdi talebimi. Fakat kısmet bu güneymiş. İşte söylüyorum şimdi: Doğrusu sen, ahreti bırakıp dünya işlerine dalmakla yanlış bir iş yaptın. Çünkü senin kısmetin ticarete değil, bendedir. Bu nedenle senden istediğim şey, yılladır dışından tırnağından arttırarak biriktirdiğin servetini derhal fakire fukaraya dağıtman ve gelip Acıpayam’da beni bulman. Benim adım Salih’tir ve kısmetin de bendedir. Şimdi uyanır uyanmaz (...) paranı ve mallarını zebuna zelile dağıt, hemen Acıpayam’a gel ve oradaki dağa tırman. Ben, işte o dağın zirvesindeki bir münzeviyim. Yanıma gelip elimi eteğimi öp.’

(...) Aptülzeyyat kuru gürültüye pabuç bırakacak biri de değildi. Bu yüzden kendini topladı ve dedeye şunları söyledi:

-‘Ey saçlı sakalı ak, harmanisi pak, sözleri hak münzevi! Paramı, pulumu, malımı mülkümü, zevki sefayı, dünyanın bütün nimetlerini terk edip tâ Acıpayam Dağı’na, senin yanına gelip dizlerine kapanmamı, elini eteğini öpüp hayır duanı almamı

⁷⁸⁰ A.e., s. 87.

istiyorsun. Peki, benim yerimde sen olsaydın ne yapardın? Dağın başında inzivaya çekilerek, tefekküre dala dala, dünya nimetlerinden habersiz, saçını sakalı ağartıp ununu elemiş eleğini asmışsın. Belin bükülmüş, dişlerin dökülmüş. Bak! Peltek peltek konuşuyorsun. Bu halinle sen elbette, paraya pula değer verecek bir adam değilsin. Zaten bir ayağın çukurda. Ama vakit henüz geç sayılmaz. Dağın zirvesinde tefekkürle ziyan ettiğin onca zamandan sonra, iyisi mi sen gel de kandilinin yağının giderek tükendiği hayatının şu son demlerinde, kuyruğu titretip rahmeti rahmana kavuşmadan, bir nebze zevkü sefa içinde yaşa! Kısacası benim kısmetim sende değil, senin kısmetin bendedir. Hem senin kefen parası olarak kıyıda köşede biriktirdiğin üç beş kurşun da vardır. Bana gelirken o parayı da getir; ikimiz birlikte meyhanede kerhanede yeriz.’

Aptülzeyyat, mübarek bir şahsa söylenmemesi icap eden bu terbiyesizce sözleri henüz bitirmemişti ki, densizlik karşısında öfkeden küplere binen ihtiyarın dudakları gazaptan titremeye başlamış, kan beynine sıçradığı için fal taşı gibi açılan gözleri yuvalarından uğramıştı. Çileden çıkan dede, hınçtan alt dudağını ısırarak, bir hamlede kaldırdığı esasını utanmaz tüccarın beynine tam indiriyordu ki, talih eseri rüya kesildi ve edepsiz, paçayı kıl payı kurtardı.”⁷⁸¹

Tüccar Aptülzeyyat ile ak sakallı dede/Salih aynı kişidir. Biri diğerrinin ötekisidir. Aptülzeyyat’ın rüyasında gördüğü bu diyalog, ayna karşısındaki bir diyalogu andırır. İki kişinin konuşmaları, birbirinin yansımasıdır. Hikâyenin sonunda anlatıcı, bu sahneyi Salih’in bakış açısından aktarırken aynı replikleri tekrar eder. Anlatıdaki tekrarlarla metni yapısöküme uğratar. Derrida’nın yapısöküm kuramının anahtar kelimelerinden biri de *itérabilité* (tekrarlanabilme) kavramıdır:

bir işaret ne zaman tekrarlanırsa tekrarlansın, o işaret, farklı bir bağlam ve kavramsal değişimde görünür/yeniden görünür. Bu durumda söz konusu işaretin anlamı da kaçınılmaz olarak değişime uğrar. Derrida, bu süreci *itérabilité* olarak adlandırır.⁷⁸²

⁷⁸¹ A.e., s. 89.

⁷⁸² Zima, a.g.e., s. 219.

Metindeki tekrarlar aynı zamanda anlamın sonsuz oyununa işaret eder. Derrida anlamın hiçbir zaman kendisiyle özdeş olmadığını söyler. Anlam henüz ortaya çıkmamış, ertelenmiştir. Yapısökümde dil istikrarsızdır, anlam ötelenir ve yeniden üretilir. Oyun, merkezin yokluğu anlamına gelir. Reddetme ve kabul etme iç içe geçer.⁷⁸³ Merkezin olmadığı bu oynak zeminde anlam bir gösterenden diğerine taşınır.

Derrida “Différance” adlı yazısında “différer” fiilinin birbirinden tümüyle ayrı görünen iki anlama sahip olduğunu belirtir: “Erteleme ya da sonraya bırakma anlamında différer, zamanlama, bilerek ya da bilmeyerek, bir ‘istek’ ya da ‘istenç’in tamamlanmasını ya da yerine getirilmesini askıya alan bir dolambacın zamansal ve zamanlayıcı aracılığına başvurma demektir.”⁷⁸⁴ Différer’in öteki anlamı ise daha çok herkesin bildiği “özdeş olmama, başka, ayırdedilebilir olma[dır.]”⁷⁸⁵

Anlatıcı, anlatıdaki tekrarlarla okurun anlama ulaşmasını engeller. Anlamı erteler ve *différance*’ın sonsuz oyununa bırakır. Diğer yandan; masalların ak sakallı, mübarek, bilge dede tipini “beyni sultanmış bir kıranta pîr”e dönüştürürken de masalı yapısöküme uğratar. Masalın büyüğü, yüce, kutsal dünyasını bozar. Tüccar, ak sakallı dedeye kerhaneye gitmeyi teklif eder.

Ayrıca anlatıcı, bu son sahne ile *Hac Yolculuğu*’ndaki İlimdâr ile Zekeriya Dede arasındaki asa sahnesini yeniden yazar. Anlatılar arasında koridor açar. *Dünya Tarihi* hikâyesindeki ak sakallı dede ile *Hac Yolculuğu* hikâyesindeki Zekeriya Dede’yi ikizleştirir. Anlatıcı, anlatıyı parçalayıp metnin içine dağıtır. Aynı imgeleri yineler. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’ni* hikâyelerin birbirine yansıdığı bin aynalı bir odaya dönüştürür.

Diğer yandan anlatıcı, *Dünya Tarihi* hikâyesinde *Tunç Kenti*’ni yeniden yazarken tüccarın sözleriyle *Tunç Kenti*’nin öğretilerini yıkar. Masalı baş aşağı çevirir. *Tunç Kenti*’nin kutsal levhaları dünya zevklerine kapılmamayı, hayatın geçici olduğunu öğütler. Tüccar, son sözleri ile bu öğütleri alaşağı eder, öte dünya

⁷⁸³ Aytaç, a.g.e., s. 217-218.

⁷⁸⁴ Derrida, “Différance”, s. 51.

⁷⁸⁵ A.e., 51.

korkusunun içini boşaltır. Zevk ve sefayı, dünya lezzetlerinden haz almayı yüceltir. Anlatı hem oburluğu, açgözlülüğü hem de normları, yasaları alaya alır. Karşıtlıkları birbirinin içinde eritir.

2.2.4. Dükkânın Silinmesi: Büyülü Kent

Dünya Tarihi hikâyesinde anlatı, bir satranç oyununa dönüşür. Tüccar Aptülzeyyat; Odysseus gibi hile yapmayı, labirentleri kurnazlıkla aşmayı bilir. Oyun kurar, misilleme yapar, rakibini sinirlendirir, tuzağa düşürür:

Uykusundan sıçrayarak uyanan Aptülzeyyat, heyecanı geçtikten sonra derin bir oh çekti ve şu iki günlük fâni dünyadaki yegâne dayanağı ve tesellisi olan devasa servetini, mübarek dedeyi terslemek suretiyle, onu kendi silahıyla yenip adeta çoban matı ile kurtardığı için şükürler ve dualar etti. Çünkü bir tüccar olarak elbette, kendisinden talepte bulunan birini yıldırmanın en iyi yolunun, en azından onun istediği kadar bir şeyi yine ondan istemek olduğunu biliyordu.⁷⁸⁶

Aptülzeyyat çoban matı ile rakibini yendiğini, tehlikeleri savuşturduğunu düşünür. Lakin pek de düşündüğü gibi olmamıştır. *Gılgamış* mitinde Gılgamış bir rüya görür ve rüyanın anlamını merak eder, hemen anası Ninsun'a rüyayı yorumlatır. Anası, onun rüyasını hayra yorar.⁷⁸⁷ Gılgamış, rüyanın yorumuna göre ilerleyeceği yola karar verir. Anlatıcı; rüya yorumlama, rüyada anlam arama geleneğini gülünçleştirir:

Gelgelelim, rüya pek hayırlı çıkmadığından mıdır, ertesi günü tüccarın dükkânında bet bereket kesilmiş gibiydi: Çarşıda kol gezen binlerce müşteri dükkânın önünden geçerken, satışa arzedilen envai çeşit mala lâkayıt bakıp omuz silkiyor, fiyatlar

⁷⁸⁶ Anar, **a.g.e.**, s. 90.

⁷⁸⁷ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 27-28.

ehven olmasına rağmen onca devleti ve nimeti dudak büküp geri tepiyordu. Bunun üzerine Aptülzeyyat gidip toptancıdan şatafatlı cafaçflı, türlü türlü mal alıp bunları makul ve hesaplı fiyatlarla dükkânına doldurdu. Ne var ki müşteriler ordusu, bu albenili mallar ve kelepir fiyatlara yine burun kıvrıp hor bakıyor, Allah'ın bir tek kulu bile dükkândan içeri adım atmadığından zavallı tüccar siftah bile edemiyordu. (...)Aptülzeyyat, yolun karşısından dükkânına bakınca işi anlar gibi oldu. Komşularınıninkine nazaran kendi ticarethanesi gerçekten epeyce sönük görünüyordu; elbette, bu haliyle onun hakiki olduğunu bile anlamak zordu. Dükkân ve içindeki mallar adeta hayal gibiydi. Anlaşılan bereket iyice kesilmiş, dükkân bir ateş gibi sönmeye yüz tutmuştu. Gerçeği nihayet gören Aptülzeyyat'ta bet beniz attı: Yıllardır ekmek kapısı bellediği ticarethane adının Salih olduğunu söyleyen mübarek bir ihtiyarı adamakıllı gücendirdiğinden midir, giderek yok oluyor, zaman ilerledikçe bir hayal gibi gözden siliniyordu.⁷⁸⁸

Aptülzeyyat'ın rüyası hayırlı çıkmaz, dükkânının bereketi kesilir. Anlatıcı bir taraftan geleneği yıkarken diğer taraftan da yeniden inşa eder. Ak sakallı dedeyi haklı çıkarır. Aptülzeyyat'ın gördüğü rüyanın sonucunda dükkân büyülenmiş, lanetlenmiş gibi gözden silinmeye, yok olmaya başlar. Süleyman Bin Davud tarafından büyülenen Tunç Kenti gibi Aptülzeyyat'ın dükkânı da Salih tarafından büyülenir. Müşteriler, Aptülzeyyat'ın dükkânını görmezlikten gelir.

Rüyanın hayırsız çıkması sonucu; Aptülzeyyat'ın dükkânındaki şatafatlı, cafaçflı mallar tılsımını kaybeder. İnsanları büyüleyen, etkisi altına alan, albenili dükkân, yok olur. Aptülzeyyat'ın dükkânının gözden silinmesi alışveriş merkezleri tarafından yutulan dükkânları da örnekler. Postmodern anlatıda dükkânlar, bir nostalji imgesi olur. *Kara Kitap*'ta Alaaddin'in dükkânına, *Efrâsiyâb*'ın *Hikâyeleri*'nde Aptülzeyyat'ın dükkânına dönüşür.

2.3. Yola Çıkış Ritüelleri: Oyun

⁷⁸⁸ Anar, **a.g.e.**, s. 90.

2.3.1. Yolculuğun Parodisi: Rüya

Gılgamış mitinde Gılgamış, Humbaba'yı öldürmek ve ad kazanmak ister. Bu arzuyla yolculuğa çıkar. Yolculuğa çıkmadan önce anası Tanrıça Ninsun'u, kentin yaşlılarını ziyaret eder. Tanrı Şamaş'a dua eder, sungu yakar. Savaş aletlerini hazırlar, yere un serper, kuyu kazar. Gılgamış'ın yolculuk hazırlıkları bir dizi ritüelden oluşur. Anlatıcı da Aptülzeyyat'ın yolculuk hazırlıklarını, bir mit kahramanının yolculuğuna dönüştürür. Anlatıcı, Aptülzeyyat'ın yola çıkış hazırlıkları ile kahramanın yola çıkış ritüellerinin parodisini yapar:

Aptülzeyyat adlı dert ehli, hüsnüniyet sahibi bir fukara babasının, gördüğü bir rüyada gayb âleminin sırrına vakıf olması sonucu, artık dünya değil de ruh zenginliğinde karar kıldığını; işte bu nedenle varını yoğunu sefil süfelaya dağıtacağını (...) ihya olmayı arzu eden muhtaçların ve öksüzlerin, önümüzdeki mübarek Cuma namazını müteakip, cami yanındaki tekke önünde sadaka ve rızıklarını nakit olarak alabileceklerini cümle âleme duyurdular. (...) Dudaklardan kulaklara fısıldana fısıldana haber tez zamanda şehrin sınırlarını aştı.⁷⁸⁹

Anlatıcı, Aptülzeyyat'ın sadaka duyurusunu ölü salâsına dönüştürür. Ritüellerle oyun oynar. Cenaze namazı çağrısını andıran bu duyurunun ardından gerçekleştirilen fakir fukaraya para dağıtma ritüeli sonucunda tüccar Aptülzeyyat ölür, derviş Aptülzeyyat doğar.

Sadaka duyurusu, labirentin kıvrımları arasında dolaşır gibi dilden dile dolaşır: “Hiçbir şey söylentilerden ve ağızdan ağza dolaşan sözlerden daha fazla labirente benzemez.”⁷⁹⁰ Söz dilden dile dolaşırken labirent örür: “Dudaklardan kulaklara fısıldana fısıldana haber tez zamanda şehrin sınırlarını aştı.”⁷⁹¹

⁷⁸⁹ A.e., s. 93.

⁷⁹⁰ Attali, a.g.e., s. 108.

⁷⁹¹ Anar, a.g.e., s. 93.

Anlatıcı, sadaka dağıtımının yapılacağı “tekke”yi, bir “sirk”e dönüştürür: “Tıpkı sırık cambazları gibi koşup, yere dayadığı esasını payanda yaparak havada uçtu ve iki ayağını kapıya vurup gümletti.”⁷⁹² Sadaka dağıtım törenine, Münker ve Nekir meleklerinin günah sevap yazma eylemini ekler. Anlatıcı, melekleri karikatürize eder:

Aptülzeyyat’ın sağ omzundaki melek de boş durmuyordu. Sevapları bir bir defterine düşmekle mükellef olan bu melek fasılasız çalışırken, adamın sol omzundaki günah yazıcı melek de artık ilham gelmediğinden midir nedir sıkıntıdan esneyip duruyordu.⁷⁹³

İronik bir şekilde Aptülzeyyat’ın sevap defteri dolar, geriye son üç altın kalır. Kurnaz Aptülzeyyat, meleğin uyarısıyla bu üç altını koynunda bir yere sıkıştırır. Böylece, sadakasını alamayan son kişi, tüccara beddua eder: “sana beddua ediyorum işte: Muhtaç olduğun kişiyi asla ve asla bulamayasın! Hayatın onu aramakla geçsin!”⁷⁹⁴ Anlatıcı; ritüelleri, batıl inançları, dogmaları alaya alır. Anlatıyı bir oyuna çevirir. Diğer yandan kurnazca yapılan son üç altın hamlesiyle labirente bir ipucu daha bırakır. Aptülzeyyat’ın/Salih’in gerçek kimliğini açığa çıkarır.

Tüm bu ritüellerin sonunda tüccar Aptülzeyyat, servetini dağıtıp zenginliğe ve dünya nimetlerine “elveda” deyince bir dervişe dönüşür. Böylece kahramanın yolculuğu, bir dervişin yolculuğuna evrilir. Kahraman/derviş evladiyelik çarıklarını, demir esasını alarak yola çıkar. Anlatıcı, klasik edebiyattaki dervişlik geleneğinin parodisini yapar:

Allah içine sindirsin, verdiği karar sonucu zenginliğe ve dünya nimetlerine elveda diyen Aptülzeyyat, Acıpayam’a gitmek için şehri terk edeceği doğu kapısına doğru yollanırken kunduracıya uğrayıp, bir hafta önce sipariş ettiği çarıkları aldı. Özünü ve

⁷⁹² A.e., s. 94.

⁷⁹³ A.e., s. 95.

⁷⁹⁴ A.e., s. 95.

kaderini arayacağı bitimsiz ve engebeli yollarda hayatını tüketecek bir çilekeş için yapılmışa benzeyen bu evladiyelik çarıkların tabanları, fani dünyada uzun süre dayansın, hatta ebediyete intikal etsin diye, demirdendi. Aptülzeyyat çarıkları ayağına geçirdikten sonra, kunduracının yanındaki marangozhaneye girdi. Gül ağacından yontulup cilalanmış, her iki ucu da sivri demirli asası hazırды. Servetini savdıktan sonra kazandığı derviş sıfatıyla, artık onun yegâne sermayesi kaderiydi. Hayatında açılan bu yeni sayfaya talihin derkenar ettiği üç altını da yokladıktan sonra, doğu kapısından çıkarak demir asa demir çarık yollara düştü.⁷⁹⁵

Anlatıcı, mit kahramanının arayış arzusunu alaya alarak Aptülzeyyat'ı özünü ve kaderini arayacağı bitimsiz ve engebeli bir yolculuğa çıkarır. Modern-postmodern anlatılarda birey, yeni bir hayata başlamayı ve başka biri olmayı arzular. Aptülzeyyat'ın hayatında açılan yeni sayfaya talihin derkenar ettiği üç altını da ekleyen anlatıcı, “yeni hayat” arzusunun parodisini yapar. Karşımızdaki mit kahramanı da olsa modern/postmodern anlatının bireyi de olsa labirentin bitimsiz yollarında dolaşır.

Gılgamış mitinde Gılgamış; karanlık geçitleri aşar, fersah fersah yol gider, gece gündüz uyumadan yol alır. Dağın aslanıyla mücadele eder, ölüm denizini geçer. Klasik edebiyatta da dervişler aç, susuz yol alır. Sevgiliye kavuşmayı diler. *Leyla ile Mecnun*'da Mecnun günlerce çölde dolaşır, sevgiliyi arar. Anlatıcı, derviş yolculuğunun parodisini yapar. Kahramanın yolculuğunu bir dervişin yolculuğuna dönüştürerek her iki geleneği de alaya alır.

Aptülzeyyat, dervişlik payesiyle kahramanın yolculuğunu tekrar ederek labirente adım atar. Yağmura ve fırtınaya yakalanmadan dereleri ve tepeleri aşar. Köprülerden geçip viranelerde konaklar. Ancak fersah fersah yol alan mit kahramanının tersine, dervişin üç günde gücü tükenir: “Fakat üç gün sonra azığı bitince, dervişliğin ne kadar zor olduğunu idrak etmeye başladı. (...) Midesi kazanıyor, gıdasızlıktan elleri ayakları titriyordu.”⁷⁹⁶ Anlatıcı, derviş gülünç ve acıklı duruma düşürerek kahramanın yolculuğunu ters yüz eder. Kahramanın yolculuğuna

⁷⁹⁵ A.e., s. 96.

⁷⁹⁶ A.e., s. 96.

Âdem ile Havva mitini, Newton'un elma hikâyesini ekler. Anlatıları birbirine karıştırır:

Nihayet, harap ve bitap bir halde, bir ağacın dibine külçe gibi yığıldı ve iki gözü iki çeşme, ağlayıp dövünmeye başladı. Bu halde feryat ve vaveylâ ederken, lisanı hal ile tam gönlünden derin bir 'Âaahhh!' koyuveriyordu ki, açık olan ağzına ağaçtan bir armut düşünce feryadı yarıda kaldı. (...) Kaderin gökten ağzına düşürdüğü bu helal meyvayı dişleyip tattığında, yaşadığı açlık cehenneminden, bir tokluk ve nefaset cennetine yükseldi.⁷⁹⁷

Anlatıcı; klasik edebiyatta kullanılan "Âaahhh!" nidasını pastiş yoluyla kendi bağlamından çıkararak postmodern anlatıya taşır ve gülünçleştirir. Âdem ile Havva mitini tersine çevirir. Yasak meyveyi "helal meyve"ye, Âdem ile Havva'nın cennetten kovuluşunu "cennete yükselişe", elma imgesini armuda dönüştürür. Mitle oyun oynar, mitle bilimi yan yana getirir. Anlatıcı, Aptülzeyyat'ın yolculuk hikâyesini, türler arası hiyerarşilerin sökülerek anlatıların iç içe geçtiği bir şölene dönüştürür. Aptülzeyyat, armut ağacının altında uykuya dalar ve başka bir dünyaya adım atar.

Buda, Sanskritçede "uyanmış kişi" anlamına gelir. Buda'nın asıl adı Siddhartha Gotama'dır. Buda, yaşam ve ölümün ardındaki gerçeği arar. Bir gece Bo ağacı denilen bir tür incir ağacının altında murakabe halindeyken aydınlanmaya erişir.⁷⁹⁸ Anlatıcı, Buda'nın aydınlanma hikâyesiyle Âdem'in yasak meyveyi yeme hikâyesini yeniden yazar, iki anlatıyı birleştirir:

Rüyasında, meyvasını yediği armut ağacını gördü. Bu ağacın gövdesine sarılan bir yılan, İshak adında bir âlime, eğer meyvalarından birini tadarsa, Tanrının cazibesinden kurtulup dünyevî cazibeyi göreceğini, çünkü bu ağacın bilgelik ağacı

⁷⁹⁷ A.e., s. 97.

⁷⁹⁸ Günay Tümer, Budizm Maddesi, TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 6, 1992, s. 352.

olduğunu söylüyordu. Bunun için âlim ağaçtaki meyvalardan birinin tam altına geçip ağzını sonuna kadar açtı ve armudun ağzına düşmesini beklemeye başladı. Gelgelelim göklerin cezbisine kapılan armut, cenneti bırakıp dünyaya düşmeyi pek istemiyor, âlim de bu yüzden sabırsızlanıyordu. Nice sonradır ki, göklerden gelen rahmet kesildi ve olgunlaşıp pişen armut, tövbe istiğfar ile âlimin ağzına düşerek onu bilge eyledi.⁷⁹⁹

Anlatıcı, cenneti bırakıp dünyaya düşmek istemeyen meyve metaforuyla Âdem miti ve Newton'un elma hikâyesinin parodisini yapar. Mit ile bilimi eşitler. Sınıfsal ayrıcalıkları ortadan kaldırır. Kutsalı dünyevileştirir ve karşıtlıkları kendi içinde eritir.

Anlatıcı, Tanrı'nın cazibesinden kurtarıp dünyevi cazibeyi gösteren armut ağacı metaforuyla, Buda'nın incir ağacı altında aydınlanma hikâyesini parodize eder. İncir ağacını, armut ağacına dönüştürür. Aptülzeyyat'a, armut ağacının altında bilgelik kazandırır. Aptülzeyyat'ı, İshak'a dönüştürür. Kutsal anlatıları iç içe geçirerek çağdaş anlatıya ekler. Siddhartha'nın bilgelik ağacı altında Buda'ya dönüşmesi efsanesini, Aptülzeyyat'ın armut ağacının altında İshak'a dönüşmesi hikâyesine çevirir. Kutsal hikâyelerin başındaki haleyi kaldırır.

İshak, Yahudiliğe göre, daha bu dünyada iken gelecek dünyayı tadan üç seçilmiş kişiden biridir.⁸⁰⁰ Anlatıda Aptülzeyyat, İshak'ın mucizesini tersine çevirerek Tanrı'nın cazibesinden kurtulup dünyevi cazibeyi görür. Aptülzeyyat, yediği yasak meyve ile dünyevi cazibeyi tadan Âdem'dir ve şeytanın/yılanın buyruğunu dinleyen, dünya zevklerinin peşinden giden Faust'tur.

Anlatıcı, bilgelik ağacı efsanesini; Âdem ile Havva miti, İshak'ın mucizeleri ve *Faust* ile birleştirir. Metinler arasında dev bir örümcek ağı örer. Bu ağ ile Doğu'nun ve Batı'nın hikâyelerini iç içe geçirir. Aptülzeyyat'ı Doğu'nun bilgelerine Âdem'e, İshak'a, Buda'ya ve Batı'nın bilginlerine Faust'a, Newton'a dönüştürür.

⁷⁹⁹ Anar, **a.g.e.**, s. 97.

⁸⁰⁰ Ömer Faruk Harman, İshâk Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 22, 2000, s. 519.

Aptülzeyyat, ağacın altında gördüğü rüya ile bilinçaltının labirentlerine girer. İnisiye olur ve yeniden doğar.

2.3.2. Lût Efsanesi: Tavşan Kaç, Tazı Kovala

Klasik edebiyatta mesnevi kahramanı çıktığı yolculukta; cadılarla, canavarlarla mücadele eder, kışın ayazını yazın sıcağını aşar, çölleri geçer ve gücünün sonuna ulaştığında kendisiyle yüzleşir. Yolculuktan veya sevgiliden şikâyet eder. Anlatıcı, mesnevi kahramanının yoldaki serzenişlerini, sayıklamalarını parodize eder. Kahramanın mücadelesini gülünçleştirir:

Karnı tok olsa da tarife gelmez bir keder içini gün geçtikçe daha fazla kemirmeye başlamıştı. Çünkü günlerdir bu gurbet illerde yalnızdı ve kara bahtı, onun yoluna, hasbihal edip dertleşeceği bir tek kul bile çıkarmış değildi. Kaderine vasıl olmak için taban teptiği bu yolda, içindeki gamı ve kederi döküp söyleyeceği, karşılıklı ağlaşıp birbirlerine gönül alıcı sözler söyleyerek teselli bulacağı bir yarene rast gelmek için niyazda bulunuyor, böyle biriyle karşılaşmak henüz kısmet olmadığından derdini gönlüne gömüp yaşını içine akıtıyordu. Ruhunu kavuran yalnızlık illeti, sonraki gün daha da artınca zavallının gözleri bulutlandı. (...) Bu hâl ile bağı yanıp ciğeri sızladığından ağzını açıp var gücüyle, ‘Âh ü vâh!’ diye figan eyledi.⁸⁰¹

Anlatıcı, türler arasındaki sınırları ortadan kaldırarak mesnevileri, halk hikâyelerini ve klasik şiir tasvirlerini birleştirir. Geleneği söküp yeniden örer. Narkissos ve Echo miti ile Ömer Seyfettin’in *Gökkuşağı* hikâyesini birbirine ekler ve yeniden yazar:

⁸⁰¹ Anar, **a.g.e.**, s. 97-98.

Yalnızlıktan bunalan felekzede, hiç olmazsa bir ses işitmek için yine, ‘Âh ü vâh’ diye feryadı bastığında, vadinin diğer ucundan ‘Hoy de lo!’ diye bir nidâ geldi. Yağmur işte tam bu esnada diniverdi ve güneş açtı. Gökyüzünde bir ebemkuşağı peyda olmuştu. Yüreği sevinçle titreyen Aptülzeyyat, sesin geldiği yere baktığında, ahû gözlü, kiraz dudaklı, fidan boylu, kirpikleri ok, kaşları yay gibi güzeller güzeli bir afet gördü.⁸⁰²

Anlatıcı, pastiş tekniğiyle klasik şiirin sesini çağdaş anlatıya taşır. Klasik edebiyatın “Âh!” nidasını kabalaştırır, “Hoy de lo!” nidasına dönüştürür. Bu nidalara mitolojik sesleri, Narkissos ve Echo mitindeki yankıları da karıştırır. Mitteki yankı seslerini, klasik edebiyattan bozma nidalara dönüştürür ve diyalogik bir metin üretir.

Anlatıcı, dönüşüm hikâyelerini alaya alır. Gökkuşağı efsanesine göre gökkuşağının altından geçen kadın, erkek olur. Ömer Seyfettin’in *Gökkuşağı* hikâyesi de bu efsaneye dayanır. Bu hikâyede gökkuşağının altından geçen Ayşe, erkek olur ve nara atmaya başlar. Anlatı *Gökkuşağı* hikâyesini yeniden üretir:

Onu görür görmez gönlünden vurulup kalbi aşkla atmaya başlayan adam, sevdiğine erişip onu kiraz dudaklarından bir öpmek için, ‘Yâ Ali! Yâ Hasan! Yâ Hüseyin!’ diye nidâ ederek kıza doğru koştu. Eli asâlı, çarıkları demirli bir dervişin şehvetle kendisine doğru seğırttiğini gören kız da kaçmaya başladı. Adam kovalayıp kız kaçarken, nihayet ebemkuşağının altına geldiler. Kız ebemkuşağından geçince, kader icabı ansızın babayiğit bir delikanlı oldu.⁸⁰³

Gökkuşağının altından geçen kız, kader icabı ansızın babayiğit bir delikanlı olur. Anlatıcı, mit ve tragedyaların kader anlayışının parodize eder. Divan şiirini, gökkuşağı efsanesiyle birlikte örer. Hikâyelerin ilmiklerini birbirinin içinden geçirerek anlatıyı dev bir kütüphaneye dönüştürür.

⁸⁰² A.e., s. 98.

⁸⁰³ A.e., s. 98.

Anlatıcı, klasik edebiyatta dinî inançlarla yapılan derviş yolculuğunun anlamlarını yıkar. Geleneksel anlatıları yapısöküme uğratar. Kiraz dudaklarından bir kere öpmek için şehvetle karşısındaki afete doğru koşan derviş Aptülzeyyat ile derviş figürünü karikatürize eder.

Anlatıcı, halk şiirlerindeki ‘Yâ Ali! Yâ Hasan! Yâ Hüseyin!’ nidalarını pastiş tekniğiyle kendi bağlamından kopararak postmodern anlatıya ekler. Ayrıca bu nidayla, *Dünya Tarihi* hikâyesini *Hac Yolculuğu* hikâyesine bağlar. Anlatılar arasında koridorlar açar. Elinde asasıyla ‘Yâ Ali! Yâ Hasan! Yâ Hüseyin!’ diye nida eden Aptülzeyyat, *Hac Yolculuğu* hikâyesindeki Zekeriya Dede ile ikizleşir. Zekeriya Dede de elinde asa ile aynı nidayı atar. Anlatıcı, aynı imgelerle hikâyeleri yeniden yazar.

Anlatıcı, klasik şiirin ahu gözlü, kiraz dudaklı, fidan boylu güzel tasvirini babayiğit bir delikanlıya dönüştürerek klasik şiir geleneğini ters çevirir. Divan şiirinin “canan” figürünü palabıyık, müzekker bir yiğide dönüştürür. Gelenekle oyun oynar. *Binbir Gece Masalları*’nda kahraman; dere kenarında, ağaç kovuğunda gördüğü peri kızına birdenbire âşık olur. Anlatıcı, masalların ilk görüşte âşık olma motifini de alaya alır. Aptülzeyyat, arzu ettiği güzelin peşinden koştukça gülünçleşir:

Sevdiğine erişememiş, işin kötüsü, aklını başından alan cânı cânanı, palabıyık, müzekker bir yiğit olup çıkmıştı. Aksi gibi ebemkuşağı da söndü gitti. Hâl böyle olunca, bu kez yiğidin kendisi Aptülzeyyat’ı fena niyetle kovalamaya başladı. Zaten şaşkına dönen adamcağız, malum sona maruz kalmamak için yaradana sığınıp vadiden ovaya doğru kaçarken, ‘Üçler, yediler, kırklar, evliyalar ve nebîler aşkına! Yâ Hızır! Yâ İlyas! Yetiş! Medet, aman!’ diye avazı çıktığı kadar bağıırıyordu.⁸⁰⁴

Anlatıcı, Aptülzeyyat’ın nidası ile Karagöz oyunlarının “Medet, aman!” nidasını da pastiş yoluyla postmodern anlatıya taşır. Halk şiirlerinin, hikâyelerinin, oyunlarının seslerini bir araya getirir. Çoksesli bir metin inşa eder, anlatıyı “tavşan

⁸⁰⁴ A.e., s. 99.

kaç, tazı kovala” oyununa dönüştürür. Ardından oyun içinde oyun oynar ve tavşanla tazının yerini değiştirir. Aptülzeyyat’ı tazı iken tavşana çevirir. Eril gücü tersinin içinde eritir. Tavşan kaç, tazı kovala oyununa halk geleneğindeki testi kırma oyununu ekleyerek eril-dişil, güçlü-zayıf, kadın-erkek karşıtlıklarını bozar:

Peşinde gözünü şehvet bürümüş yiğit olduğu halde yol boyunca koşarken bir çeşmeye rast geldi ve köyün su yolunda olduğunu anladı. Lûtilerin pek meraklı olduğu testisinin peşindeki yiğit tarafından çatlatılmasını önlemek için var gücüyle koşup kadere adeta meydan okudu.⁸⁰⁵

Testi çatlatma, düğünlerde oynanan bir halk oyunudur. Anadolu’da dilden dile dolaşan oyun; nazar çıksın, bereket olsun diye oynanır. Kapı eşiğini aşan gelin ve damat, çatıdaki testiye kırar. Anlatıcı, “testisinin çatlatılmasını” derken dil oyunu oynar. “Testi(s)” kelimesini çift anlamlı kullanır. Hem yumurtanın hem testinin kırılmasını, cinselliği ve bereketi çağrıştırır.

Dinî literatürde İshak’ın hikâyesiyle Lût kavminin hikâyesi kesişir. İbrahim’e İshak’ın doğum haberini veren melekler, Lût kavminin helak olacağı haberini de verir.⁸⁰⁶ Anlatıda da anlatıcı, İshak’ın hikâyesiyle Lût kavminin hikâyesini kesiştirir. Sodom ve Gomora halkının helak olma hikâyesi ile metinlerarası ağ örür.⁸⁰⁷ Bilgelik meyvesini tadan İshak/Aptülzeyyat, peşindeki yiğit testisini çatlatacak korkusuyla Lûtilerden kaçır. Anlatıcı, dinî hikâyelerle, geleneksel halk hikâyelerini birleştirir. Yüce ile sıradanı yan yana getirir, kutsalın içini boşaltır.

Mit ve tragedyalarda kahraman, giriştiği mücadele ile kadere meydan okur. Anlatıcı, kadere meydan okuyan kahramanı, testi(s)ini kurtarmaya çalışan bir dervişe dönüştürür. Büyük anlatıları yapısöküme uğratar. Aptülzeyyat’ın dervişlik yolculuğu bir komedyaya dönüşür.

⁸⁰⁵ A.e., s. 99.

⁸⁰⁶ Ömer Faruk Harman, Lût Maddesi, TDV İslâm Ansiklopedisi, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 27, 2003, s. 229.

⁸⁰⁷ Lût peygamber, Sodom’a gider. Kavmine, kadınlar yerine erkeklerle beraber olmalarının büyük bir ahlâksızlık ve günah olduğunu bildirir, onlardan bundan vazgeçmelerini ister. Bkz.: A.e., s. 229.

Diğer taraftan Aptülzeyyat'ın kadere meydan okuyan yolculuğu, *Güneşli Günler*'deki talebenin helâ yolculuğunun yeniden yazımıdır. Anlatıcı, her iki hikâyede de kahramanın yolculuğunu parodize eder. Gündüz ördüğü ipi gece söken Penelope gibi aynı mitleri tekrar tekrar dokuyup söker. Kahraman, böylece Acıpayam Dağı'nın sınırına ulaşır. Yolculuğun ilk aşaması sona ererken dağa tırmanış aşaması başlar.

2.4. Çatallanan Hikâye

2.4.1. Yeni Hikâye: Büyük Oğlun Hikâyesi

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde Acıpayam Dağı “ovanın sonunda, ufukta, eflatun bir dev gibi yükselen, zirvesi bulutlu, muhteşem bir dağ”⁸⁰⁸dir. Kafdağı gibi gizemli, sırlı, tehlikeli, olağanüstü bir yerdir: “herkes tepeden tırnağa ürperip dağdan bakışlarını kaçırdı.”⁸⁰⁹ Dağ; kutsal bir alanı, yeniden doğuş yerini, yaşamın kaynağını imgeler. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde* dağın zirvesine ulaşan kahraman başka biri olur.

Acıpayam Dağı, aşılması imkânsız geçitlerle, tuzaklarla dolu bir labirenttir. Aptülzeyyat, dağın zirvesine çıkmaya çalışırken mit ve masal kahramanlarının yolculuğunu tekrar eder. Dağın zirvesinde saklı bir hazineye ulaşmaya çalışan masal kahramanına dönüşür:

bir ihtiyar ona, bu dağın eteğindeki bir konakta yaşayan biri diğerinden zalim dört beyzadenin yolculara asla geçit vermediklerini, hatta başını alıp köyden dağa gidenlerin bir daha asla geri dönmediği, kısacası oranın tehlikelerle dolu bir yer olduğunu anlattı.⁸¹⁰

⁸⁰⁸ Anar, **a.g.e.**, s. 99.

⁸⁰⁹ **A.e.**, s. 99.

⁸¹⁰ **A.e.**, s. 99.

Labirente girmek cesaret gerektirir. Aptülzeyyat, dağa giden yolun eşğinde kararsız kalır, mit kahramanlarının kararlılığını sekteye uğratır:

Bunu işiten Aptülzeyyat'ta şafak atıverdi. Çünkü bir kez elden çıkmış olan serveti bir yana, bu tehlikeli dağa gitmekle, şimdi de canından olabilir, hayat sermayesini batırabilirdi. Gelgelelim, kısmeti, işte bu dağın ta tepesindeydi. Böylece adamcağız, çaresizlik içinde, oturup sabaha kadar kara kara düşündü.⁸¹¹

Anlatıcı, hikâyeyi askıya alır ve okuru merakta bırakır. Aptülzeyyat tehlikelerle dolu labirente girecek mi, girmeyecek mi? *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazad, anlatıyı en heyecanlı yerinde keser ve ertesi gece anlatmaya devam edeceğini söyler. *Dünya Tarihi*'nin anlatıcısı da Şehrazad'a dönüşür ve hikâyeyi en heyecanlı yerinde keserek başka bir hikâye anlatmaya başlar. Hikâye içinde hikâye anlatır. Aptülzeyyat'ın hikâyesine ara verir ve Feyyuz'un hikâyesine giriş yapar. *Binbir Gece Masalları* gibi *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde de her kahramanın anlatacak bir hikâyesi vardır. Anlatıcı, Selami Tuz ile iki oğlunun hikâyesine adım atar:

Vaktiyle Erzurum'un Derman Mahallesi'nde, dadaşlardan Selami Tuz adında, dini bütün, namazında niyazında gayet sofu bir şahsın iki oğlu vardı. Bunlardan isminin zikredilmesi şimdilik pek münasip olmayacak olan büyük oğul, sabahtan akşama kadar ibadet eder, sofuluk hususunda muhterem pederiyle adeta yarıştırdı. Ne var ki küçük oğul Feyyuz, gerek babasının, gerekse sofulukta ondan geri kalmayan ağabeyinin nasihatlerine kulak asmayarak kara ilimlere merak saldı.⁸¹²

Anlatıcı, hikâye anlatıcılığının kurallarını bilir. Daha hikâyenin başında ortaya bir sır atar ve dinleyicisini içinden çıkılması imkânsız bir labirentin içine sokar. Dinleyici/okur, hikâye boyunca ipuçlarını toplayarak bu sırrı çözmeye,

⁸¹¹ A.e., s. 100.

⁸¹² A.e., s. 100.

labirenti aşmaya çalışır. Anlatıcı, okuru bir oyuna davet eder. İsminin zikredilmesi şimdilik pek münasip olmayacak olan büyük oğul kimdir? Selami Tuz'un iki oğlu vardır ve bu iki oğul, birbirinin tam zıddıdır. Sabahtan akşama kadar ibadet eden büyük oğlun tersine Feyyuz, kara ilimlere merak salmış bir simyacıdır:

Dünyaya bir kez gelmişken, kâinatın esrarını çözmeden göçüp gitmek istemiyor, ilim sonsuz iken ömür sınırlı olduğu için, elini çabuk tutup derhal büyük şehre vararak oradaki Darülfünun adlı fen külliyesinde felsefe, tıp ve simya öğrenmek hevesiyle yanıp tutuşuyordu.⁸¹³

Feyyuz, kâinatın sırlarını öğrenmeyi arzu eder, sonsuz bilginin peşinden koşar. Anlatıcı, simyacının arzusunu gülünçleştirir:

zavallı baba Allahın mekrinden emin olmak için hem bu dünyanın, hem de gayb âleminin sırlarını öğrenmeye susayan küçük oğul Feyyuz'un, ya nazara geldiğini ya da cinlerin tesirine maruz kaldığını düşünerek, onu Erzurum'un namlı kocakarılarına, büyücülerine ve üfürükçülerine götürdü. Kurşunlar döküldü, muskalar bağlandı, kaplıcalara gidildi. Gel gör ki bunların hiçbiri şifa ya da fayda vermedi. (...) Oğlunu tatlılıkla hizaya getiremeyeceğini gören babası, sonunda odunu kaptı ve Allah yarattı demeden Feyyuz'u ayaklarının altına alıp eşek sudan gelinceye kadar patakladı.⁸¹⁴

Anlatıcı, geleneksel ritüelleri yineler: cin çıkarma, üfürükçülere gitme, kurşun dökürme, muska bağlama. Feyyuz'un babası oğlunun tehlikeli labirente girişini engellemek için kocakarı yöntemlerine başvurur. Geleneksel yöntemlerle kötü ruhları eşliğinden uzaklaştırmaya çalışır ama başarılı olamaz. Anlatıcı, bir taraftan ritüelleri inşa ederken diğer taraftan yıkar.

⁸¹³ A.e., s. 100.

⁸¹⁴ A.e., s. 100.

Feyyuz, kâinatın sırrını çözmeye çalıştığı uçsuz bucaksız labirente adım atar: “Kâinatın esrarını çözmek yoluyla Allah’ın mekrinden emin olup iç huzuru bulmak için kara ilimleri öğrenmek isteyen Feyyuz’un, felsefe ve simya tahsili için gerekli olan (...) parayı çalarak kaçması sonucu ailesi fakir kaldı.”⁸¹⁵

Feyyuz, bilginin peşinden koşarken geleneksel yöntemleri tekrar eder: remil, istihare, filozof taşı. Feyyuz’un altın yapmasına ramak kalır. Üç yıl sonra gazetede baş sayfada, Frenkler gibi redingot giyip papyon bağlamış Feyyuz’un resmi vardır. Anlatıcı, Feyyuz’u Batılı bir kılığa sokarak onu alaya alır. Bu fotoğraf, okuru hem *Ezine Canavarı* hikâyesine -Ayvaz Kasap’ın oğluna- hem de *Bidaz’ın Laneti* hikâyesinin definecisi Galloğlu’na götürür. Feyyuz, iki kahramanla ikizleşir. Anlatıcı, aynı imgeleri söküp yeniden yazar, Penelope’nin örgüsünü yineler.

Sabah akşam camiye gidip ibadet ederek kaderin kendisine çizdiği yoldan sapmayan, isminin zikredilmesi şimdilik pek münasip olmayan büyük oğul ise bir muammadır. Anlatıcı, kaderin çizdiği yoldan sapmama ironisi ile mitlerin kader döngüsünü alaya alır. Aslında büyük oğul söylenenin aksine, kaderin çizdiği yoldan sürekli saparak kaderi bir yapboz tahtasına çevirir. Anlatıcı, kaderden kaçmanın imkânsız olduğunu yineleyen mitlerin karşısına “yeni hayat” mitini çıkarır. Büyük oğul, yeni bir hayatın peşinden gider. Dedeye, tüccara, Zerdüş’t’e, hikâye anlatıcısına dönüşür. O hem Salih, hem Aptülzeyyat’tır.

Simyacı Feyyuz da sonsuz bilgiyi, altın yapmanın sırrını ve ölümsüzlüğü ararken mit kahramanının arzusunu tekrar eder, kaderin sınırlarını aşmaya çalışır. Anlatıcı, anlatıyı zıtlıklarla örer. Büyük oğul ve Feyyuz gibi Hürmüz ve Ehriban da birbirinin tam zıddıdır. Anlatıcı, Zerdüştiliğin kutsal metni *Avesta* ile metinlerarası bağ kurar. *Avesta*’nın iki tanrısı Hürmüz ve Ehrimen’in hikâyelerini yeniden yazar. Hürmüz, Zerdüştiliğin iyiliği temsil eden tanrısıdır. *Avesta*’da Ahura Mazda adıyla anılır, en yüce tanrıdır. Temizliğin ve doğruluğun yaratıcısıdır. Hürmüz’ün karşıtı

⁸¹⁵ A.e., s. 101.

olan kötü güç ise Ehrimen'dir. Hürmüz ilim ve kudret sahibi, mükemmel bir varlıktır. Ehrimen ise karanlığın ve cehaletin ruhudur.⁸¹⁶

Anlatıcı, Ehrimen ve Hürmüz ile Firdevsi'nin *Şahnâme* adlı eseriyle de metinlerarası ağ örür. Hürmüz, *Şahnâme*'de zulmünden dolayı gözüne mil çekilmiş İran hükümdarıdır. Ehrimen ise *Şahnâme*'de Efrâsiyâb adıyla anılır.⁸¹⁷ Efrâsiyâb, kötülük ilahı Ehrimen'in yeryüzündeki temsilcisidir. Anlatıcı, iyilik tanrısı Hürmüz'ü iyilik timsali bir kadına dönüştürür:

onda kötülüğün ve hırsın zerresini bile bulmak mümkün değildi. Bunu en çok, ermişlerden sonra Tanrı'ya en yakın varlıklar olan hayvanlar da hissediyor (...) ceylanlar, güvercinler, keklikler (...) Hürmüz'deki iyiliği ve güzelliği apaçık gördüklerinden, yanına kadar sokulup onunla adeta hasbihal etmek istiyorlardı.⁸¹⁸

Kötülük tanrısı Ehrimen'i ise kötülülük, hırs, tutku, haz, arzu dolu bir kadına dönüştürür. Anlatıcı, kelimelerle oynar: Ehrimen/Ehriban. Anlatıcı *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ni zıtlıklarla inşa eder. Birbirinin zıddı ikizler yaratır: Abuzer-Alemdar, Salih-Feyyuz, Ehriban-Hürmüz. Hikâye şöyle başlar. Büyük oğul Salih, bir saat tamircisinin yanında çalışır. Saatçinin, Ehriban ve Hürmüz adında iki kızı vardır. Büyük oğlan, Hürmüz'e gönlünü kaptırır, aşk ateşiyle kavrulur ve anlatı bir halk hikâyesine, *Ash ile Kerem*'e dönüşür:

Zavallının ciğeri aşk aleviyle yanıp kavrulduğu için gün be gün mum gibi eridi bitti. Sonunda yüksek ateşle yataklara düştü. Kendini bilmez bir halde yatarken,

⁸¹⁶ Mustafa Sinanoğlu, Hürmüz Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 18, 1998, s. 495.

⁸¹⁷ Kötülük ilahı Ehrimen'in yeryüzündeki temsilcisi Efrâsiyâb'dır. Efrâsiyâb, Firdevsi'nin *Şahnâme*'sinde geçer. Korkunç bir savaşçı ve büyük bir kumandandır. Hilekâr ve kötü insan tipini temsil eder. Yer altında, duvarları demirden kale içinde bulunan yüz sütunlu bir sarayda yaşar. Bkz.: Tahsin Yazıcı, Efrâsiyâb Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 10, 1994, s. 478.

⁸¹⁸ Anar, **a.g.e.**, s. 110-111.

vurulduğu kızın adını sayıklamaktaydı. (...) Eğer sevdiğine varamazsa, çok değil en fazla bir ay sonra oğlandan geriye sadece küller kalacaktı.⁸¹⁹

Halk hikâyesinde Kerem, Aslı'nın düğümlerini çözemez ve aşkından kül olur. Anlatıcı, halk hikâyesini ve aşkından kül olma motifini alaya alır.

2.4.2. Oyun: Narkissos Miti ve Azazil

Salih'in aşkı üzerine Hürmüz, babasından istenir. Hürmüz'ün babası, evlilik için bir şart koşar: “Kızlarının ikisini birden aynı anda, üstelik iki erkek kardeşle evlendirmek istiyordu.”⁸²⁰ Bu kural gereği, Feyyuz da Ehriban ile evlenmelidir. Anlatıcı, kız isteme geleneğini bir oyuna dönüştürür. Masallarda padişah, kızını vereceği kişiyi yarışma ile seçer. *Hüsn ü Aşk*'ta Aşk'ın Hüsn ile evlenebilmesi için simyayı bulması gerekir. Bilgisayar oyununda, Hugo'nun prensese ulaşabilmesi, labirenti geçmesine bağlıdır. Geleneksel oyunlarda da dijital oyunlarda da olsa labirentin tuzaklarını aşmasını bilen, arzusuna ulaşır.

Anlatıcı, ortaya koyduğu absürt şartla ve Feyyuz'un cevabıyla düğün ritüellerini alaya alır. Feyyuz “evlenmeyi hiç düşünmediğini, çünkü vaktinin yarısını ilme, diğer yarısını da aşiftelere harcadığını”⁸²¹ söyler. Anlatıcı, bu aile geleneği şartıyla, oyun içinde oyun kurar ve okuru *Düğün* hikâyesindeki dört kız ile dört erkek kardeşin evlenme macerasına götürür. Aynı ritüelleri parçalayıp tekrar yazarak geleneği yapı sökümü uğratır.

Anlatıcı, aynı imgeleri tekrarlayarak gülünç olan ortaya çıkarır ve bir bozukluğa; gramerden, normdan sapmaya işaret eder. Bergson *Gülme* adlı kitabında tekrar eden hareketlerin, nesnelerin gülmeyi açığa çıkardığını, bizi güldüren şeyin bir

⁸¹⁹ A.e., s. 102.

⁸²⁰ A.e., s. 102.

⁸²¹ A.e., s. 102.

tür otomatizm olduğunu söyler.⁸²² Anlatıcı da dildeki tekrarlarla bu otomatizmi yaratır.

Feyyuz, evlenmeyi düşünmese de kızın adını ve fotoğrafını rica eder. Bunun sonucunda esrarengiz bir şekilde Feyyuz, kızla evlenir: “kızın ismini okur okumaz, fotoğrafa bakmaya bile gerek görmemiş, evlenmeyi derhal kabul etmişti.”⁸²³ Ehrimen’in adındaki sır ve anlam, Feyyuz’u cezbeder. Düğün gerçekleşir. Anlatıcı, *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ni merasimler, törenler üzerine kurar, geleneği bir ters bir düz örer:

üç gün süren düğünde borç harç, altmış koyun, yirmi koç kesildi, kazan kazan pilavlar pişirildi, testi testi ayranlar taşındı, zurnalar zırladı, davullar gümbürdedi, halaylar çekildi, horalar tepildi, lenger lenger yemekler dağıtıldı (...) Nihayet damatlar gerdeğe girdi.⁸²⁴

Binbir Gece Masalları gibi *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde de cinsellik, hayatın bir parçasını yansıtır: “Gece bitip gün doğarken (...) göğün kızarmaya başladığı o saatlerde Feyyuz’un gönlü fercin rengi gibiydi.”⁸²⁵ *Binbir Gece Masalları*’nda Şehrazad, gece boyunca anlattığı masalı gün doğarken keser. Güneşin doğuşu; oyuna, hikâyeye, hazza ara verir. *Dünya Tarihi*’nde de anlatı, haz, cinsellik *Binbir Gece*’nin zamanına kurulu olarak işler.

Binbir Gece Masalları’nda hikâye anlatma ve cinsellik denkleştir, birbirine dönüşür. İkisi de bir oyundur, haz verir ve bilgiyi aktarır. Şehrazad, hikâye anlattıkça ilmini Şehriyar’a açar. Şehriyar’ın öfkesini sağaltır ve ölümden kurtulur. *Dünya Tarihi* hikâyesinde de Feyyuz, Ehrimen’le evlendiği gece, kötülüğü bilir. Anlatıcı, masalı ters çevirir. Şehrazad, bilgeliğini ülkesindeki kadınları kurtarmak için kullanır. Ehrimen ise kötülüğün bilgisini öğretir. Ehrimen, Feyyuz’a şöyle der: “Zevk

⁸²² Bergson, **a.g.e.**, s. 13.

⁸²³ Anar, **a.g.e.**, s. 103.

⁸²⁴ **A.e.**, s. 103.

⁸²⁵ **A.e.**, s. 103.

ve sefa içinde geçirdiğimiz gerdek gecesinde, sen sadece beni değil, aynı zamanda kötülüğü de bilmiş bulunuyorsun.”⁸²⁶

Büyük oğlun hikâyesinde ise cinsî birliktelik tamamlanmayınca bilgiye ulaşmak da mümkün olmaz. Hürmüz ile evlenen büyük oğul, gece bitip gün doğarken bekâretini hazine gibi muhafaza ettiği için Hürmüz’ün bilgisine, iyiliğine erişemez. Lakin büyük oğul, Feyyuz ve Hürmüz öldükten seneler sonra töre gereği Ehrimen’le evlendiğinde, Ehrimen’in ilmine erişir:

Ey erkeğim karın olmama rağmen benim için kocalık vazifelerini yapmıyor, bana bazı zevkleri ve lezzetleri tattırmıyorsun. Gerdeğe girip beni bilerek bu zevkleri sen de tatmış değilsin. İyisi mi, işte gel bu işe şimdi son verip gece boyunca oynasarak şehvetle ve cümbüşle sevişelim. Tadacağımız zevkten ağzımızın suyu aksın. Hem beni bildiğinde bendeki bilgeliği de bilmiş olacaksın. İlmimi sana ispatlamam için bana bir fırsat ver. Benimle gerdeğe gir. Bak gör! Sabah olduğunda felçli elini ilmimle iyileştireceğim.⁸²⁷

Böylece Ehrimen’in ilmini bilen büyük oğlun felçli eli iyileşir. Cinsellik, bilgiye sahip olmayı imgeler ve şifa getirir. Feyyuz ile Ehriban’ın hikâyesinde anlatıcı, Narkissos mitini yeniden yazar. Ehriban’ın aynanın karşısına geçmesi ve aynadaki aksini görmesiyle Ehriban, Narkissos’a dönüşür, aynadaki aksine hayranlıkla bakar. Aynadaki ikiz, Ehriban’ın öteki benliği Azazil’dir:

Bir ara, endam aynasında kendini seyreden karısı Ehriban’a gözü kaydı. Kadın aynadaki aksini, aksi de kadını, karşılıklı bir hayranlıkla seyrediyordu. Tam bu esnada, ne gördüğünü fark eden Feyyuz’da şafak attı, beti benzi kül kesildi.

⁸²⁶ A.e., s. 103.

⁸²⁷ A.e., s. 112.

Karısının aksi yerine aynada bir adam vardı. Dehşete kapılan Feyyuz terliğini çıkardığı gibi aynaya fırlattı, ayna tuz buz oldu.⁸²⁸

Anlatıcı, Narkissos mitini gülünçleştirir. Aynadaki görüntü ile dehşete kapılan Feyyuz'un terliğini çıkardığı gibi aynaya fırlatması anlatıyı *Hac Yolculuğu* hikâyesine bağlar. Feyyuz'un terlik fırlatma sahnesi ile *Hac Yolculuğu* hikâyesinde Zekeriya Dede'nin terlik fırlatma sahnesini tekrar eder. Feyyuz bu sahne ile Zekeriya Dede'ye dönüşür. Anlatıcı, hikâyeler arasında kurduğu bağlarla öznelere birbirine dönüştürerek diyalojik bir metin üretir. Aynadaki ikiz imgesi ile Ehriban-Azazil'dir, Azazil-Ehriban. Ayna, ben ve öteki imgesi yaratır:

Ey Feyyuz, sevgili kocam. Aynada benim yerimde gördüğün kişi, erkek kardeşim Azazil'dir. Birlikte kötü işler yaptığımız için babam onu tâ Acıpayam'a sürdü. Şimdi o, Acıpayam Dağı eteklerinde seyyahlar, serseriler gibi dolaşıp durmaktadır. Zevk ve sefa içinde geçirdiğimiz gerdek gecesinde, sen sadece beni değil, aynı zamanda kötülüğü de bilmiş bulunuyorsun. Benimle yaptığın nikah akdi, kardeşim Azazil iledir de. Bu mukavelede onun imzası ve mührü eksik. Onu bulman ve onunla akit yapman gerekli. Büyük bir ihtirasla yıllardır peşinde koştuğun ilmi ve irfanı, ben değil asıl o sana verecektir. Bu fırsatı kaçırma Azazil'i bul.⁸²⁹

Hüsn ü Aşk'ta perdedeki yansımayı gören Aşk, gerçeği anlar: Aşk Hüsn'dür, Hüsn de Aşk'tır. Ehrimen, Zerdüşt inanışında kötülük tanrısıdır, Azâzîl de kötülükleri çağrıştırır. Anlatıcı, Azâzîl ile ilgili kıssaları yeniden yazar. Azâzîl/Azazel, insanlara çirkinlikleri ve kötülükleri öğretir. İblis ve cin olarak görülür. “[Enoch kitabında] insan türünden olan kızların güzelliğine kapılarak

⁸²⁸ A.e., s. 104.

⁸²⁹ A.e., s. 104.

Hermon Dağı üzerinde yere inmiş 200 meleğin reisleri arasında onun adı Azael olarak geçmektedir.”⁸³⁰ Tevrat’ta söz konusu olan kıssa, özetle şöyledir:

insan türünden olan kızlar ile birleşmelerinden peyda olan devlerin yeryüzüne saçtıkları kötülükler yüzünden Allah bu melekleri cezalandırmış (...) Dudael’deki bir çukura attırmıştır.⁸³¹

Kızlar ile birleşmelerinden dolayı Tanrı tarafından cezalandırılarak Dudael’deki bir çukura atılan Azâzîl, *Dünya Tarihi*’nde kardeşiyle girdiği ilişki sonucu Acıpayam Dağı’na sürgün edilen Azazil’e dönüşür. Anlatıda hikâyeler birbirinden doğar. Anlatıcı, metinlerarası bir ağla Azâzîl kıssasına Narkissos mitini ve Faust sözleşmesini ekler.

Acıpayam, Dudael’deki çukur gibi bir sürgün yeridir. Cehennem gibi, Himnon gibi sürülmüşlerin, günahkârların toplandığı yerdir. Burada Aptülzeyyat, Salih, üç harami, dört kardeş, Abuzer-Alemdar, Zerdüş karşı karşıya gelir. Anlatıda nikâh akdinin gerçekleşmesi için Azazil’in mührü gerekir. Simyayı bulmak için yola çıkan Aşk gibi Feyyuz da mührü bulmak için Acıpayam’a doğru yola çıkar. Acıpayam, Salih’in, Feyyuz’un ve Aptülzeyyat’ın hikâyesinin kesiştiği yerdir.

2.5. Cennet: Düşüş ve Yükseliş Mitleri

2.5.1. Büyülü Hikâyeler

Bağdat şehrinin, Çin’in *Binbir Gece Masalları*’nda geçen bir masal ülkesi olması gibi Anadolu da bir efsane ülkesidir. Her taşının altında bir hikâye saklar. Anadolu köylerinde hikâye anlatma geleneği asırlardan beri sürer. Anadolu,

⁸³⁰ Salih Tuğ, Azâzîl Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 4, 1991, s. 311.

⁸³¹ **A.e.**, s. 311.

efsanelerin fişkırdığı oluktur. Hitit, Frig, Lidya, Pers, Roma, Bizans gibi sonsuz medeniyeti kesiştirir. Anlatıcı, *Bidaz'ın Laneti*'nde Anadolu'daki hikâye anlatma geleneğini ortaya serer. Peki, hikâyeler nasıl anlatılır? Anlatıcı, hikâye anlatma geleneğini bir ritüele dönüştürür:

Anadolu köylerinde gecelerin, özellikle çocuklar için çok uzun, çok zevkli ve biraz 'ürpertici' geçmesinin sebeplerinden biri de dedelerin ve ninelerin anlattığı şu cinli perili masallardı. Sinilerde yemek yendikten sonra torun tosun doğruca ninenin yanına gelir, o sırada kahvesini içen kadından masal anlatmalarını istirham ederlerdi. Rahmetli kocasıyla didişmeleri, konu komşuyla yaptığı dedikodular, çekiştirmeler ve çektiği zılgıtlar sonucu, kelimelerin insan üzerindeki güçlü etkisi konusunda adeta bir mütehassıs kesilmiş olan kadın da zavallıların ricasını kırmaz, bir gece öncekinden çok daha korkunç bir hikâye anlatırdı.⁸³²

Anadolu'da hikâye anlatma eylemi, her gece yemekten sonra aynı âdetler ve seremoniler ile devam eder. Hikâye anlatmak zevk verir. Hikâye anlatıcısı nine, kahvesini içerken anlatının tadını çıkarır ve anlatıcılık saltanatını kurar.⁸³³ *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde hikâye anlatma masum bir etkinlik değildir. Hikâyeler dinleyicisini büyüler, etkisiz hale getirir.⁸³⁴ Hikâye anlatıcısı nine de kelimelerin güçlü etkisini bilir. Bu gücü; didişmeler, dedikodular, çekişmeler, zılgıtlarla ortaya çıkarır.

Binbir Gece Masalları'nda Şehrazad her gece bir öncekinden daha güzel, daha cezbedici bir hikâye anlatır: "Sonra Şehrazad 'Ama sanma ki, ey bahtıgüzel şah, bu geceyi tamamlamak üzere sana anlatmak üzere sakladığım öyküye bakınca, bu öykü daha hayranlık verici ve daha olağanüstüdür!' demiş."⁸³⁵ Hikâye anlatıcısı

⁸³² Anar, **a.g.e.**, s. 39.

⁸³³ Barthes, hikâye anlatmanın bir oyun olduğunu ve oyun oynamanın anlatıcıya ve dinleyiciye zevk verdiğini söyler. Bkz.: Barthes, **Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazı**, s. 99.

⁸³⁴ Şehrazad hikâye anlatırken kelimelerin gücünü kullanır ve ölümden kurtulur. Peter Brooks, *Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı*'nda hikâye anlatmanın bir yaşamı değiştirebilecek güce sahip olduğunu vurgular. Bkz.: Brooks, **a.g.e.**, s. 90.

⁸³⁵ **Binbir Gece Masalları: Cilt 3/1**, s. 211.

nine de Şehrazad’a dönüşür ve çocuklara bir gece öncekinden çok daha korkunç bir hikâye anlatır. Hikâye anlatıcısı nine, *Binbir Gece Masalları*’nın hikâye anlatma geleneğini tekrar eder. Ninenin anlattığı korkunç hikâyeler, çocuklara ders verir:

Böylece çoluk çocuk, sabi sübyan hep birlikte, ana baba sözüne kulak asmayıp dereye yıkanmaya giden kırk yaramaz veledin şöhretli dev İsfendiyar tarafından bir bir enselenerek tandırda kebab edildikten sonra nasıl mideye indirildiğini ses soluk etmeden, bet beniz atmış bir halde dinlerlerdi.⁸³⁶

Anlatıcı bu korkunç hikâyeleri ironik ve grotesk bir kılığa sokar. Bir taraftan hikâye anlatıcılığı geleneğinin üzerindeki örtüyü kaldırırken diğer taraftan da bu geleneği alaya alır. Hikâye anlatıcılığının sırlarını açık eder:

Masal anlatırken, torunlarının muhayyilesi üzerindeki saltanatı neredeyse sınırsız olan kadın, zavallıları daha çok ürpertmek için neyin anlatılıp neyin gizleneceğini gayet iyi bilir, lafının arasında durarak, ‘Ormandaki umacının nerede saklandığını size değil, Selahattin’ime anlatacağım; siz gidin hele!’ derdi. Bu tehdit üzerine çocuklar hüsrana uğrayıp önce yalvar yakar olurlar, ancak ninelerinin kararlılığı üzerine istemeye istemeye uzaklaşırlardı. Ardından kadın, Selahattin adlı gözde torununun kulağına, diğerlerinden esirgediği sırrı fısıldar, köşede heyecandan kıvrım kıvrım kıvranan çocuklara da bu sırada nispetkâr bir bakış fırlatmayı ihmal etmezdi. Masaldaki gerilim bu sayede had safhaya ulaşır, hem erişilmesinin zorluğu, hem de aralarından biri tarafından bilinmesi, sırrın değerini kat be kat artırır, çocuklar Selahattin’in peşini bırakmayıp kah yalvarma kah tehditle, umacının saklandığı yeri öğrenmeye çalışırlardı.⁸³⁷

⁸³⁶ Anar, **a.g.e.**, s. 39.

⁸³⁷ **A.e.**, s. 39-40.

Binbir Gece Masalları'nda Şehrazad hikâye anlatırken her masalın sonunda daha merak uyandırıcı bir başka hikâye vadeder. Hikâye anlatıcısı nine de Şehrazad'ın hikâye anlatma hilelerini tekrar eder. Hikâyesinin sırlarını saklar, gerilimini artırır. Çocukları kıvrım kıvrım kıvrandırır. Çocuklar arasında rekabet yaratır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde hikâye anlatmak bir oyundur. Hikâye anlatıcısı nine de bu oyundan zevk alır ve iktidarı ele geçirir.

Binbir Gece Masalları'nda hem hayatın türlü zevklerinin tadıldığı hikâyeler anlatılır hem de su kenarında yaşayan cinler, başı kesilen perilerle ürpertici hikâyeler anlatılır. Anadolu köylerinde de geceleri dedeler, nineler çocuklara cinli, perili masallar anlatır. Masallar hem zevk verir hem korkutur.

Nine, çocukları içine ipuçları yerleştirdiği bir labirente sokar ve onları labirentin kıvrımları arasında dolaştırır. Ninenin ortaya attığı sırrı, ormandaki umacının nerede saklandığını, bulmaya çalışan çocuklar tuzakları bir bir aşarak labirentin sonuna ulaşmaya çabalar. Çağımızda bilgisayar oyunu oynayan çocuklar da masal labirentlerine girer. Labirentin şifrelerini çözmeye, tuzaklarını aşmaya çabalar. Can kazanarak farklı yolları, olasılıkları deneyerek hikâyeyi/oyunu tamamlamaya ve başında canavarın beklediği hazineyi kazanmaya çalışır. Böylece çocukların dinledikleri korkutucu masallar bir labirenti dolaşır gibi asırlar arasında dolaşır:

Masal bitince çocuklardan kimi, pencereden dışarıdaki esrarengiz karanlığı süzer, ürpertici düşüncelere gark olması sonucu alt dudağı sarkardı. Nine ise bir sigara yakar, tütünü tellendirirken köpüklü kahvesini keyifle içip, kendisinin çocukluğunda yaşadığı korkuların yeni nesle de sirayet etmesiyle, belki adaletin yerini bulduğunu düşünürdü.⁸³⁸

Masal, çocukların bilinçaltında yaşamaya devam eder. Anadolu'da cinli, perili masalların yanı sıra torunlara bir de define masalları anlatılır:

⁸³⁸ A.e., s. 40.

İşte böyle gecelerde torunlara bazen define masalları da anlatılırdı: Silahir adlı bir beyzadeye gelin giderken Ferahnur adlı perinin, korkunç Binnaz tarafından çalınan bir çömlek dolusu pembe inciden ibaret çeyizi; Zekeriya, İsfendiyar ve Efrâsiyâb adlı devlerin dişlerinden tırnaklarından artırarak biriktirdikleri bir mağara dolusu altın; cimriliğiyle meşhur zalim büyücü Üzeyir'in bodrumundaki elmaslar; Hıdır, Cemşit, İshak, Adem, Lokman, İmam ve Osman adlı cücelerden Abtûlvahap adlı bir hırsız tarafından çalınan bir küp altın tozu; İşvenaz Sultan'ın pırlantaları, yankesici Veysel'in tam bir kese dolusu gümüşü, paraya pula değer verip sağlam toprağa bassınlar diye çoluk çocuğa anlatılır dururdu.⁸³⁹

Dedeler, nineler define masalları anlatarak çocukları definelerden uzak tutmaya çalışır. Bu masallar çocuklara hayalperestçe işlere kalkışmasınlar diye anlatılır ama masal tam tersini yaratır:

ata yadigârı define hikâyelerini sanki kendi başlarından geçmiş gibi anlatarak torunlarının akıllarını durdururlardı: Hikâyeyi hayatındaki bazı gerçek teferruatla süsleyen dede, torunlarına her bayram verdiği harçlığı, yeraltında yaşayan Şuayip adlı bir devin hazinesinden gençliğinde kuyu kazarak çaldığını, eğer biriktirmeyip israf ederlerse, canavarın er ya da geç onların yakasına yapışacağını söylerdi. Dedeler elbette, cinli perili masallarla torunlarını korkuttukları sürece dikkate alınıp sözlerinin dinleneceğini bilirlerdi.⁸⁴⁰

Hikâye anlatıcılığı, dedeler için de saltanat yoludur. Dedeler de nineler gibi torunlarının akıllarını başından almayı, onları kandırmayı ve sözün etkisi altında tutmayı bilir:

⁸³⁹ A.e., s. 40.

⁸⁴⁰ A.e., s. 40-41.

Çocukları korku yoluyla yönetmenin zevkini artık bir kez tattıkları için, bazen onları kıra dağa götürür, asırlar önceki putperestlik devirlerinde Rumlardan kalan mermer lahitleri, bir bayırın ortasındaki abideyi ve üzerindeki garip, anlaşılmaz, efsunlu yazıları gösterir, bu kalıntıların altındaki defineyi çıkarmanın sihir nedeniyle imkânsız olduğunu anlatırlardı[.]⁸⁴¹

Hikâyeler, korku verir. Korku ise yönetimi kolaylaştırır. Anlatıcı; hikâye, korku ve yönetim arasındaki üçgeni ortaya çıkarır. *Güneşli Günler* hikâyesinde okul müdürünün kullandığı aynı güçtür. Tebaasını korku yoluyla yönetmek otoriteye, iktidara zevk verir. Anadolu'da her taşın altından bir define masalı çıkar: terk edilmiş bir ev, Rum kaysarları zamanından kalma bir sınır taşı, dağ başında bir harabe; lahitler, abideler, efsunlu yazılar, sihirli mezarlar. Ancak bu taşı kaldırmak, masalın peşinden gitmek cesaret gerektirir. Bu masallar cinli, perili hikâyelerdir:

İçinde ve altında çömlek çömlek altınlar olmasına rağmen, sihirle korunan putperest mezarlarını kurcalamanın her baba yiğidin harcı olmadığını, bu heves uğruna çarpılan, ağzı burnu yamulan bir nice talihsizin tövbeler edip üfürükçülerin nefesine ya da yatır ziyaretlerine bel bağladığını söylerdi.⁸⁴²

Çocuklar define masalları dinleye dinleye büyürken masallara gerçekten inanır. Anadolu kültüründe masalla gerçek iç içe geçer. Kazmalı, kürekli karanlık şahıslar, köylülerin burunları dibinde gömülü defineyi çıkarıp küp küp altınların sahibi olunca efsaneler, masaldan gerçeğe dönüşür. Anadolu, bir labirenttir ve içinde bin bir çeşit hazineyi saklar. Anlatıda; okur, anlatıcı, kahraman elinde bir define haritasıyla bu labirentti dolaşır.

⁸⁴¹ A.e., s. 40-41.

⁸⁴² A.e., s. 41.

2.5.2. Modern Don Kişot Hamdi yahut Bir Define Avcısı

Anlatıcı, Cervantes'in *Don Kişot* romanını yeniden yazar. Şövalye romanları okuya okuya aklını kaçıran Don Kişot, *Bidaz'ın Laneti*'nde define hikâyeleri dinleye dinleye pusulayı az buçuk şaşırmış Kallioğulları'ndan Hamdi'ye dönüşür: "işte Anadolu'nun bir köyünde, define hikâyeleri dinleye dinleye pusulayı az buçuk şaşırmış, Kallioğulları'ndan Hamdi adında elli yaşlarında bir adam, karısı ve eli maşalı kaynanasıyla aynı evde yaşıyordu."⁸⁴³ Kallioğlu/Galloğlu; nemrut, zilli maşa karısı ve cadalog, çaçaron kaynanasıyla yaşar. Anlatıcı, Galloğlu'nu karikatürize eder, gülünçleştirir:

Galloğlu! Galloğlu! Seni bet beşeret lapacı seni! Buldun gül gibi ahû kızımı, yalvar yakar oldun, aldın ceylanımı koynuna, şimdi de beğenmezsin ha! Kendi şu işkembe suratına bak, maymun seni! Muhtarlar çavuşlar istedi de vermedim, senin gibi bet gudubet çayır cücesine verdim! Hay ermez olaydım senin gibi kaz suratlıya! İbiş seni! Şuna bak! Yaka bir tarafta paça bir tarafta! Hımbıl mendebur. Fülûsu ahmeme muhtaç ettin bizi, donsuz maymun seni! Hele bundan sonra kızımı bir incit bak, donunu indirir gözlerini oyarım senin!⁸⁴⁴

Anlatıcı, savaş ve zılgıt ritüelleriyle klasik şiirin sevgili tasvirlerini birleştirir ve ortaya parodik bir tablo çıkarır. Zılgıt, halk oyunlarında bir kadın çılgılığıdır; savaş, düğün, evlilik gibi ritüellerde görülür. Anlatıcı, geleneksel oyunları parodi malzemesi yaparak gülünçleştirir. Şövalye romanlarının parodisini yapan Cervantes gibi anlatıcı da Anadolu'da anlatılagelen define masallarının parodisini yapar. Define masalları tıpkı şövalye romanları gibi baş döndürücü bir cazibeye sahiptir. Anlatının gücü, dinleyiciyi kendinden geçirir. Galloğlu Hamdi günün birinde dinlediği bir define hikâyesi sonucu kitaba el basarak hayatını defneciliğe adamaya yemin eder.

⁸⁴³ A.e., s. 42.

⁸⁴⁴ A.e., s. 44.

Hikâyeye göre, adamın biri “sihirdir cin çarpar” demeden, bir abidenin altını kazar ve büyük bir define bulur. Bu define dünyanın bütün kuyumcularının asırlardır aradığı Fatti Kralı Abunezayir’in hazinesidir. Hikâyeyi dinleyip görkemli altınları gözleriyle gören Galloğlu’nun aklı başından gider. Hamdi, artık Don Kişot gibi hayal dünyasında yaşamaya başlar. Görkemli düğünü hatırlar. Define bulma arzusuyla tarla, bayır dolaşır. Dua okuyup efsunları aklınca bertaraf ederek lahitleri araştırır.

Mezarlıklar arasında dolaşırken dua okuyup efsunları dağıtmaya çalışan Galloğlu’nun yolculuğu, kapısının eşiğindeki kötü ruhları rüya kapanı veya nazarlıkla kovmaya çalışan göçebenin yolculuğunu yineler.⁸⁴⁵ Bulunan define sonucunda fazlasıyla görkemli ve muhteşem bir düğün meydana gelir. Anlatıcı, Kral Abunezayir’in hazineleri ile çizdiği düğün manzarasıyla define masallarının parodisini yapar:

Kırk davulcu meydanı velveleye verirken elli bir zurnacının kopardıkları yaygara göklere varmış, ahali üç gün üç gece hora teperek yeri göğü inletmişti. Takı merasimine başlandığında ise, kırk bir ırgatın güç bela taşıyıp getirdiği hazine sandığından ilk gerdanlığı, gelinin görümcəsi alıp kıza takmış, ardından sıra kayınçoya ve Fatti Kraliçesi Pentafonifa’nın pırlanta yüzüğüne gelmişti. Derken eltiler bilezikleri, yengeler kolyeleri, enişte ise hızmayı takmıştı. Çok geçmeden damadın amcalarından biri altın halhalı gelinin ayak bileğine bağlarken, dayılar sandıktaki tektaş yüzükle hücum edip bunları gelinin parmaklarına geçirmişler, dedelerin bazısı kızın beline altın kordonlar dolamış, kimisi de pentopenaları iğneyle göğsüne tutturmuştu. Sırası gelince geline altın bir göğüs zırhı giydiren kaynanadan sonra, damadın babası, Kral Abunezayir’in muhteşem tacını, gelin yerine oğlunun başına oturttuğunda takı merasimi sona ermiş, galeyana gelen ahali de sevinçten çiftelerini patlatıp ortalığı velveleye vermişti.⁸⁴⁶

⁸⁴⁵ Göçebe topluluklar kapı girişlerine asılan dua, nazarlık ve mandalaların kötü ruhları kapı eşiğinden uzaklaştıracağına inanır. Mandalalar; yaşamın merkezini, kaynağını sembolize eder. Bkz.: Mircea Eliade, **İmgeler ve Simgeler**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2018, s. 35.

⁸⁴⁶ Anar, **a.g.e.**, s. 43.

Anlatıcı, ritüelden ritüele geçiş yaparak geleneği aşındırır. Takı töreninden savaş merasimine, savaş merasiminden tahta geçiş seremonisine evrilen düğün, kopardığı cümbüş ve yaygarasıyla bir oyununun tüm safhalarını yansıtır. Bu görsel şölen; hızmasından halhalına, altın göğüs zırhından “pentopenaları”na kadar alışlageldik takı törenlerini aşar ve kraliyet altınlarının sergilendiği bir müzeyi andırır.

Nebukadnezar’ın hazine sandığına dönüşen gelin, ikonik ve gülünç bir tablo oluşturur. Anlatıcı, dil oyunları ile Bâbil Kralı Nebukadnezar’ı, Fatti Kralı Abunezayir’e, kraliçeyi de Fatti Kraliçesi Pentafoonifa’ya dönüştürür. Kelimeleri bozar, kullandığı abartılı dil ile metne ironik ve alaycı bir üslup kazandırır. Anlatıyı bir oyun alanına çevirir.

Bu parodik define masalıyla aklı başından giden Galloğlu günlerden bir gün gerçek bir defineci ile tanışır. Galloğlu’nun tanıştığı bu defineci, anlatıcının hikâyeler arasında kurduğu oyunun bir parçasıdır. Defineci hem *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nin başlangıcında karşımıza çıkan kabadayıdır hem de *Güneşli Günler* hikâyesindeki maceraperest delikanlıdır. Anlatıda öznel birbiri dönüşür. Definecinin hikâyesi, kabadayının hikâyesine o da maceraperest talebenin hikâyesine bağlanır ve hikâyeler arasında dev bir labirent örülür. Anlatıda, hikâyeler başka kılıklarda birbirinin içinde devam eder. Anlatıcı, bütün hikâyeleri parçalamış ve anlatının içine dağıtmış gibidir. Defineci Aptülkehribar, *Güneşli Günler* hikâyesindeki maceraperest delikanlı gibi kesik kesik konuşur:

şehlevent, minare boylu, ancak zayıftı. Turuncu bir tesbihi kemikli parmaklarında doğrusu pek de afili sallayıp şaklatıyor, bir bitirim gibi kesik kesik, hecelerin üstüne basa basa konuşuyordu... ancak bağrındaki muska, yeleğindeki köstekli saat ve egzozu bozuk motosikletinin hengâmesiyle, raconunu ve fiyakasını tekmil etmişti. Sanki dünyaya metelik vermiyordu.⁸⁴⁷

⁸⁴⁷ A.e., s. 45.

Defineci Aptülkehribar aynı zamanda *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki muska takan külhanbeyi Abdurrahman'dır. Anlatıcı, kahramanların isimleri arasında da bir oyun kurar. Definecinin adı Aptülkehribar, külhanbeyinin adı Abdurrahman'dır. *Güneşli Günler*'deki maceraperest talebenin adını bilmesek de daha sonra, onun da aslında *Dünya Tarihi* hikâyesindeki Aptülzeyyat'a dönüştüğünü görürüz. Anlatıcı dil oyunları ile "Aptül"leri birbirine bağlar.

Binbir Gece Masalları'nda kahramanlar, ikizleri/benzerleri ile karşılaşır. Hamal Sindbad, Denizci Sindbad ile karşılaşır; karadaki Abdullah, denizdeki Abdullah ile karşılaşır. Anlatıcı *Binbir Gece Masalları*'nın Abdullahlarını, "Aptül"lere dönüştürür. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde muska, kara kaplı defter, şövalye yüzük gibi nesneler de hikâyeleri birbirine bağlayan bir ip gibi anlatılar arasında dolaşır. Anlatıcı, aynı imgeleri tekrar ederek geleneği, normları, kuralları bozar; okuru, aynı koridorlardan tekrar tekrar geçirir. Okura, Defineci Aptülkehribar'ı *Güneşli Günler*'deki maceraperest delikanlı ile ikizleştiren bir başka ipucu daha verir:

Uysal hayırlı bir evlat olsaydı, şimdi altından Rum padişahlarının ve dirilme tehlikesi arz eden ölülerin peşinde olmayacaktı. İsyankâr ve maceraperest bir genç olarak baba sözü dinlemeyip yıllar önce verdiği bir kararın sonuçları, işte şimdi burnundan fitil fitil geliyordu.⁸⁴⁸

Anlatıcı, *Güneşli Günler* hikâyesi ile *Bidaz'ın Laneti* hikâyesini ikizleştirir. Birbirine paralel hikâyeler örer. *Güneşli Günler* hikâyesinde, talebenin yatılı okul binasında bir gece yarısı çıktığı Odysseus'un yolculuğunu/kahramanın yolculuğunu, iki defineci, Bidaz'ın mezarının içinde tekrar eder. Yatılı okul da Bidaz'ın yer altı mezarı da bir labirenttir. Anlatıcı, anlatıyı sökülüp yeniden üretilen bir yapıya dönüştürür.

⁸⁴⁸ A.e., s. 47.

Cervantes *Don Kişot* adlı eserinde şövalyeleri alaya alır. Anlatıcı da *Bidaz'ın Laneti*'nde definecileri alaya alır. *Don Kişot*'un parodisi gerçek bir şövalye olmayışından çıkar, Galloğlu da gerçek bir defineci değildir. Anlatıcı, gerçek defineci olarak karşımıza Aptülkehribar'ı çıkarır: "Hayatın bir cilvesi olarak bu adam, takımı, teçhizatı tam, memleket çapında faaliyet gösteren gerçek bir defineciydi."⁸⁴⁹

Anlatıcı, definecilik serüvenini alaycı bir dille anlatır. Anlatının ciddiyetini bozar, definecileri gülünçleştirir. Definecinin elinde eksik bir harita ve haritanın işaret ettiği bir hazine vardır: Rum padişahı Bidaz'ın hazinelerle dolu mağarası. Bu mağara, ucunda hazine bulunan bir labirenttir. İki defineci, bu tehlikeli labirentte adım atar. Galloğlu ve Aptülkehribar, defineyi bulmak için yolculuğa çıkarken Don Kişot ile Sancho'ya dönüşür. Birbirinin zıddı iki kahraman, parodik bir yolculuk yapar. Anlatıcı, bu define masalıyla *Don Kişot* romanını Midas efsanesine bağlar. Kral Midas'ın efsanesini yeniden yazar:

İşte bu sultan, günün birinde, pek sevdiği kızının başını okşamak istemiş, fakat dokunur dokunmaz zavallı ansızın altın olmuştu. Olanları görünce Bidaz, ah edip elini alnına çarpar çarpmaz, kendisi de altına dönüşmüştü. Devrin alimleri, ancak bir insanoğlu ona dokunduğu takdirde Bidaz'ın tekrar eski haline döneceğini söylemişler, gelgelelim milletinden hiçbir baba yiğit, lanetli addedildiği için ona dokunmaya yeltenmemişti. Altına dönüştüğü için ölümsüz olan Bidaz, bu haliyle mezara yerleştirilmiş ve hala beklemekteydi. Sözün kısası, mezara girip ona dokunmaya kalkarsa, Allah korusun Bidaz dirilecekti!⁸⁵⁰

Anlatıcı, Anadolu'nun Batı bölgesinde Gordion kentinde yaşamış, efsanevi Frigya Kralı Midas'ı, dil oyunları ile Bidaz'a dönüştürerek efsaneyi gülünçleştirir. Efsanede, Midas'ın dokunduğu her şeyi altına çevirme arzusu bir lanete

⁸⁴⁹ A.e., s. 45.

⁸⁵⁰ A.e., s. 46-47.

dönüşmüştür. Anlatıcı da bu laneti sürdürür ve kahramanlarını trajikomik bir sona doğru götürür.

Labirentte ilerlemenin şartı kurnaz olmaktır. Odysseus, kurnaz olduğu için denizler arasındaki labirentleri aşar ve Penelope'ye kavuşur.⁸⁵¹ Anlatıda, hırsla altın peşinde koşan defineci Aptülkehribar da kurnazca bir oyun oynar. Aptülkehribar gözyaşlarını koluyla siler, yüzündeki mağrur ve fedakâr ifadeyle Galloğlu'na, bu lanetli mezara tek başına girip tehlikeyi göğüsleyeceğini söyler. Anlatıcı, definecinin kurnazlığını alaya alır:

zaten parada pulda pek fazla gözü yoktu... Eğer bu iş selametle biterse kendisinde hayır dualarını eksik etmemeleri, putperest bir kral tarafından şehit edildiğinde de cenazeden sonra bir mevlût okutmaları yeterli olacaktı.⁸⁵²

Külyutmaz kaynana, definecinin oyununa kanmaz ve damadı ile bir anlaşma yapar. Mezara defineci ile birlikte girmesi için damadına kitaba el bastırır. Böylece iki defineci yolculuğa çıkar.

2.5.3. Yer Altı Mezarı ve Som Altın Canavar

Anlatıcı, iki define avcısının hazine peşindeki yolculuğu ile mit kahramanının yolculuğunu ters çevirir. Galloğlu ve Aptülkehribar ellerindeki haritayla dağ, tepe aşarak aç kurtlar ve baykuşlar eşliğinde labirentin içinde korkuyla yol alır:

İşte bu esrarengiz gecede iki karaltı nihayet tepeye doğru seğırtti. Bu sarp tepeye tırmanmaya çalışan iki kişi, ta uzaktan bakıldığında, ay ışığı altında gerçekten pek

⁸⁵¹ Attali, **a.g.e.**, s. 158.

⁸⁵² Anar, **a.g.e.**, s. 48.

küçük, pek zavallı görünüyor, hesaba gelmez tehlikelerle dolu vahşi tabiatın içinde adeta gözden siliniyorlardı. İki biçare sonunda zirveye erişti.⁸⁵³

Anlatıcı, mit kahramanının yolculuğunu iki biçarenin yolculuğuna dönüştürür. Tehlikeli labirenti geçerek zirveye ulaşan kahramanlar, bir mağaranın eşğine varır. Mağara dönüşüm, inisiye, yeniden doğuş yeridir.⁸⁵⁴ Mağarayı/labirenti geçen kahraman başka biri olur:

Çevreye baktıklarında ağzı bir kaya ile kapanmış mağarayı gördüler. İşin erbabı olan defineci, Galloğlu'nun taşıdığı çuvaldan bir torba dolusu arpa alıp, bir huni yardımıyla kayadaki çatlağa döktü. Ardından, boynuna asılı torbadan yudum yudum su alıp çatlağı dolduran arpaya ağzıyla püskürtmeye başladı. Öyle ki, suyla şişen arpa genişleyecek ve mağarayı kapatan kayayı çatlatacaktı. Onlar bir süre bekledikten sonra gerçekten de kaya aniden çatırdadı. Bileğe kuvvet mağaranın ağzını temizlediler; ama kalpleri sanki duracak gibiydi.⁸⁵⁵

Anlatı ironi doludur. Suyla şişen arpa, mağarayı kapatan kayayı çatlatır ve çatlayan kaya ile tavşan deliği/mağaranın ağzı açılır. İki kahraman, başka bir dünyaya adım atar. Ancak bu dünya Alice'in masal dünyasına benzemez: "Böylece iki kişi temiz kalpli hiçbir insanoğlunun asırlardır ayak basmadığı mağaraya girdiler."⁸⁵⁶ İki kahramanın labirente girişi, mezarın kutsallığını bozar.

Binbir Gece Masalları'nda yer altına inen kahraman ne görür? *Yeraltı Sultanı Yemliha'nın Öyküsü*'nde Hasib, yer altına indiğinde Kraliçe Yemliha'dan dinlediği hikâyelerle bilgi ve deneyim kazanır, başka birine dönüşür. *Binbir Gece*'de yer altı, kahramanın mücadele ederek ilerlediği ve sırlar öğrendiği yerdir. Anlatıcı,

⁸⁵³ A.e., s. 48-49.

⁸⁵⁴ Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, Çev. Lale Arslan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2008, s. 77.

⁸⁵⁵ Anar, a.g.e., s. 49.

⁸⁵⁶ A.e., s. 49.

kahramanın erginleşme yolculuğunun parodisini yapar. Galloğlu, Aptülkehribar ve kaynana girdikleri labirentte korkunç bir canavarla karşılaşır.

Anlatıcı *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde mit ve masalları yapısöküme uğratar. Geleneği bozar, gülünç bir hale getirir. Anlatıyı tekrarlarla parçalar ve yeniden üretir. Birbirinin ikizi/yansıması labirentler yaratır. İki korkak define avcısının adım attığı kral mezarı, *Güneşli Günler*'in maceraperest talebesinin/Odysseus'un gece yarısı geçtiği yatılı okul labirentinin bir benzeridir:

Gaz lambasını yaktıklarında buranın gerçekten de kayalara oyulmuş bir mezar olduğunu gördüler. Duvarlarda putperestlerin resimleri vardı. Pek meymenetsiz baktıklarına göre, topunun da büyü konusunda birer üstat olduğu belliydi.⁸⁵⁷

Güneşli Günler hikâyesinde yatılı okulun duvarında da asık yüzlü resimler vardır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* dev bir labirenttir. Bu labirent hem bir yatılı okul hem bir mezar hem de bir resital salonudur. Anlatıda, labirentler bin bir kılığa girerek hikâyeleri dolaşır. Labirentin içinde ilerleyen iki kahraman, sonunda hazineye ulaşır. Lanetli Kral Bidaz'ın ışıltılı, som altın vücudu ile karşılaşır:

Asıl mezar odasına girdiklerinde bu kuvvetli ışığın kaynağını gördüler: Lanetli Kral Bidaz'ın ışıltılı, som altın vücudu, asırlar önceki aslına sadık bir şekilde taş bir blok üzerine uzanmıştı. Aşırı parıltısı ve yaydığı sarı ışık ile günahkârların gözlerini kamaştırıp onları yollarından eden bu habis maden, mezara giren iki kişiyi kendilerinden geçirdi. Rum padişahı Bidaz'ın som altın bedeninde parlayan yakamozlar, onların gözbebeklerinde de ışıltıyor, bu altın kütlenin neşrettiği ziya, elektrik çarpar gibi, şerarelerle kalplerine girip ruhlarını tutuşturuyordu.⁸⁵⁸

⁸⁵⁷ A.e., s. 49.

⁸⁵⁸ A.e., s. 49-50.

Som altınla karşılaşan iki defineci kendinden geçer. Anlatıcı, Galloğlu’nu dil oyunları ile *Yüzüklerin Efendisi*’nin Gollom karakteri ile ikizleştirirken kahramanı gülünçleştirir:

Manzaranın ihtişamı karşısında mest olmuş iki kişi, sanki hipnotizma altındaymış gibi vecd içinde sarı ışığa doğru yavaş yavaş ilerlerken, kendilerine hâkim olamıyorlar, o haleti ruhiyeleri içinde, böyle bir şeyi zaten düşünmüyorlardı.⁸⁵⁹

Anlatıcı, altın arzusunun parodisini yapar. Altını, bir hükümdara dönüştürür. Anlatıda altın; iktidar, güç ve otoriteyi simgeler. Galloğlu, *Yüzüklerin Efendisi*’nin kahramanı Gollom gibi altının emrine girer:

Taş blok üzerine uzanan kütlenin, bu lanetli maden mi yoksa Bidaz mı olduğunu söylemek zordu; ama aslında her ikisi de insana, ne pahasına olursa olsun erişip ele geçirmesini, yani dokunmasını emrediyordu. Zaten baştan çıkmış olan Galloğlu nefisini yenemeyerek sultana doğru uzandı.

Ne var ki el, sanki Galloğlu’na ait değilmiş de ayrı bir varlıkmiş gibi, titreye titreye uzanmaya devam ediyordu. Sonunda felaket gerçekleşti ve taharet parmağı altına değdi!⁸⁶⁰

Binbir Gece Masalları’nda Süleyman’ın yüzüğü sonsuz gücü simgeler. Yüzük kimdeyse Süleyman odur. Yüzük, ölümsüzlük ve mükemmellik anlamına gelir. Altına, simyaya ulaşmak da aynı arzuyu imgeler. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* bu arzuyu baş aşağı çevirir. Bidaz uyanır, böylece labirentin içindeki hazine, canavara dönüşür. Labirentin merkezindeki Minotauros olur.

⁸⁵⁹ A.e., s. 50.

⁸⁶⁰ A.e., s. 51.

2.5.4. Kırmızı Pelerin Karnavalı

Şarap ve Ekmek adlı öyküde; anasının torun okşamak arzusunu hiçe sayıp yaşı yirmi yediyi geçmesine rağmen evlenmeye yanaşmayan Zeynelabidin'in hikâyesini dinlerken bu hikâyenin içinde Sefa'nın hikâyesini, onun içinde de Kırmızı Başlıklı Kız'ın hikâyesini dinleriz. Anlatı, matruşka bebekler gibi açıla açıla özünde bir masalı ortaya çıkarır ve bu masal, içi öfke dolu Zeynelabidin'i sağaltır.

Binbir Gece Masalları 'nda Şehriyar'ın içindeki intikam arzusu, Şehrazad'ın hikâyelerini dinledikçe dizginlenir. Hikâyeler, onun öfkesini sağaltır. *Binbir Gece* 'de masal kahramanı hikâye dinledikçe anlatıcının bilgeliğinden pay kazanır. Zeynelabidin de bir *Binbir Gece* kahramanı gibi hikâye dinledikçe değişir, iyileşir.

Binbir Gece Masalları 'nda yolları tesadüfen kesişen kahramanlar birbirlerine hikâye anlatır ve hikâyeler onlara kim olduklarını söyler. *Şarap ve Ekmek* 'te de Zeynelabidin bir köyden geçerken uğradığı meyhanede, köyün imamı ile karşılaşır ve meyhaneci ona, imamın hikâyesini anlatır. *Binbir Gece* 'de hikâyeler anlatıla anlatıla dev bir labirenti gezer. *Şarap ve Ekmek* 'te de hikâyeler, bir labirentin kıvrımları arasında gezinir gibi kulaktan kulağa dolaşır:

Meyhaneci yanına geldi ve kulağına, sıkılıp mahcup olmamasını, çünkü imam efendinin uzun yıllar önce hem hovarda hem de içkiye düşkün biri olduğunu, ancak zavallı kızını yad etmek için her akşam meyhaneye gelerek içip içip ağladığını fısıldadı.⁸⁶¹

Binbir Gece Masalları 'nda hikâyenin başlangıcına kulak misafiri olan kahraman, hikâyenin devamını merak eder ve hikâyeyi dinleme arzusu duyar. *Şarap ve Ekmek* 'te de bu fısıltının yaktığı kıvılcımla hikâyenin ayartıcılığına kapılan Zeynelabidin, hikâyenin devamını dinlemek ister ve anlatının fitilini ateşler: “Bunları

⁸⁶¹ A.e., s. 206.

duyan Zeynelabidin'in merakı kabardı ve meyhaneciden, imam efendinin bütün hikâyesini anlatmasını rica etti.”⁸⁶² Böylece meyhaneci anlatmaya başlar.

Şarap ve Ekmek'te anlatıcı, hikâyesine başlarken anlatıyı ironize eder: “Meyhaneci ise yüzünde kederli bir ifadeyle, bir sandalye çekti ve Sefa adlı bu imam ile beş yaşındaki kızının acıklı hikâyesini anlatmaya başladı.”⁸⁶³ *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazad ve Şehriyar'ın çizdiği çerçeve hikâyenin etrafında köylü, hamal, köle, tacir, halife herkes bir hikâye anlatır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde de Ölüm ve Cezzar'ın çizdiği çerçeve hikâyenin etrafında tüccar, meyhaneci, talebe, müdür; herkes bir hikâye anlatır ve her birinin öyküsü dinleyene bilgelik kazandırır. Çocuk sesi duydukça cinleri tepesine üşüşen Zeynelabidin, meyhaneciden, Safa'nın hikâyesini dinlediğinde kendisiyle yüzleşir ve öfkesini sağaltır. Anlatının gücü onu iyileştirir:

Meyhaneci, imam Sefa'nın hikâyesini bitirdikten sonra, hisleri coşan Zeynelabidin hüngür hüngür ağlamaya başlamıştı. Öyle ki, hıçkırmaktan zaman zaman soluksuz kalıyor, gözlerinden yaşlar aktığı halde çehresi kızarıp morarıyordu. Hatta meyhaneci, müşterisi tıkanıp boğulmasın diye yerinden kalkıp zavallının sırtına pat pat vurmaya bile yeltendi. Ancak Zeynelabidin'in gönlü yatışacak gibi değildi. İçtiği onca rakı gözlerinden yaş olup gittiği için, bir yenisini söylemek zorunda kaldı. (...) Aslında Zeynelabidin, zavallı anasının haklı olduğunu, yani dünyada, terbiyeli, intizamlı ve ağırbaşlı çocukların da olduğunu ancak şimdi anladığı için, pişmanlıktan gözyaşı döküyordu.⁸⁶⁴

Anlatıcı bir taraftan hikâye anlatırken diğer taraftan hikâye anlatıcısını ve dinleyicisini alaya alır. Anlatı geleneğini gülünçleştirir. Oyuncaklarıyla oynayan bir çocuk gibi bir eliyle inşa ettiği kuleyi diğer eliyle bozar. Zeynelabidin geleneğin bir parçasını temsil eder. Köy köy dolaşıp Yasin, Tebareke, Kuran cüzleri, mızraklı ilmi-haller, karınca duaları, “Hakkımda ne düşünüyorsan Allah sana iki katını

⁸⁶² A.e., s. 206.

⁸⁶³ A.e., s. 206.

⁸⁶⁴ A.e., s. 216.

versin!”⁸⁶⁵ temennileri satar. Zeynelabidin bir gün cuma hutbesini dinledikten sonra akşama kadar düşünür. Hutbe onu derinden etkiler: “gelgelelim kafası o kadar karıştı ve içi o kadar sıkıldı ki, gece olunca bir meyhaneye gidip demlenmeye karar verdi.”⁸⁶⁶ Anlatı cami ile meyhaneyi, kutsal ile zıddını yan yana getirirken hiyerarşik çitleri aşındırır. Anlatıcı, Derridacı bir mimariyle günah-sevap, hayır-şer karşıtlıkları kendi içinde eritir.

Zeynelabidin, gittiği meyhanede imam efendiyi içip içip ağlarken görür: “Anlaşılan bu, hayrı olduğu kadar şerri de bilen, sevaplar kadar günahların da ilmine vakıf bir imam, adeta bütün gayb âlemini arzdan arşa sular seller gibi yutmuş bir kozmografit.”⁸⁶⁷ Her türlü otoriteyi, normu, kuralı alaya alan anlatıcı, imamın hikâyesini anlatmaya başlar: “vaktiyle Anadolu’nun kasabalarından birinde fazlasıyla mesuliyetsiz bir adam yaşıyordu.”⁸⁶⁸

Anlatıcı, Grimm Kardeşler’in derlediği Alman halk masalı *Kırmızı Başlıklı Kız*’ı Anadolu’da bir ormanda dolaştırarak yeniden yazar. Anadolu’nun masallarına Avrupa masalını da ekler. *Şarap ve Ekmek* modern bir *Kırmızı Başlıklı Kız* masalıdır. Anlatıcı, *Kırmızı Başlıklı Kız*’ı yaşlandırarak masalı tersinden yazar, masalla oynar. Masalın içine Hristiyanların kutsal şarap-ekmek ritüelini yerleştirir. Anlatıcı, masalı ritüellerle örerken geleneği, ritüelleri, normları bozar ve yeniden inşa eder. Şarap ve ekmek töreni; inisiye olma, başka birine dönüşme, arınma anlamına gelir. Anlatıcı bu ritüeli gülünçleştirir.

Sefa, babasından kalan miras sonucu bütün gününü dünya nimetlerinden kâm almaya hasretme talihine nail olmuştur. Fitresini masa parası çıkışmayan fakir kumarbazlara verir, sefahat ve kumar camiasında hayırsever biri olarak anılır. Günün birinde bohçacı bir kadın, Sefa’ya bakması için nur yüzlü bir bebek verir. Sefa, bebeğin adını Bestenur koyar ve onu emzirmesi için kendi sütninesine götürür. Yaşı yetmişe varan sütnine, erişilmesi zor bir dağ köyünde yaşar. Sefa bu köye varır. Kadın, nur yüzlü bebeği yaşatacak sütün göğsünden gelmesi için dua eder:

⁸⁶⁵ A.e., s. 205.

⁸⁶⁶ A.e., s. 205.

⁸⁶⁷ A.e., s. 206.

⁸⁶⁸ A.e., s. 206.

gerçekten de bu sütnine duası makbul bir kadındı. Böylece nur yüzlü Bestenur, onun göğsünden gelen semavi ve galaktik sütü eme eme büyüdü, serpildi. Aradan beş yıl geçince, tertemiz yüzlü, uslu mu uslu, mazbut ve terbiyeli bir kız çocuğu oldu.⁸⁶⁹

Yetmiş yaşındaki sütninenin sütünü eme eme büyüyen Kırmızı Başlıklı Kız Bestenur, uslu mu uslu bir kız çocuğu olur.⁸⁷⁰ Çok fazla vakti kalmayan nine, kıza vasiyetini açıklar, ondan babası Sefa'yı adam edip ona gerekli terbiyeyi vermesini ister. Sütnine, vasiyetini söyledikten sonra bir sandık getirir:

Sütnine kilitli küçük eski bir sandık getirdi. Boynunda taşıdığı muskayı çıkarıp çözdü ve içinden bir anahtar çıkardı. Belki de onlarca yıl kilitli duran sandığı açtı. Burada ikişer tane bembeyaz iç çamaşırı, fırfırlı kırmızı bir etek, beyaz bir gömlek, ponponlu iki çift çorap, iki beyaz kurdela, kirazlı, kırmızı bir hasır şapka, kırmızı bir hırka aynı renkte bir pelerin ve yine parlak kıvılcık bir çift ayakkabı vardı. Elbette ki bu beş yaşındaki bir kız için hazine sandığıydı.⁸⁷¹

Anlatıda sandık kapağı, açıldığında içine girilen gizli bir yer altı geçidine ya da masalın büyülü dünyasına açılan gizli bir kapıya dönüşür. Kapı açıldığı zaman karşısındakini kendinden geçirir, büyüler. Sütnine bu tehlikeli labirente girmeden önce Kırmızı Başlıklı Kız'ı uyarır:

Sevgili kızım. Bunlar büyükannesini bir kurt yediği için hayatta kendisini bekleyen bütün tehlikeleri idrak etmiş, bu nedenle ömrünü sadece iffetini korumaya adanmış

⁸⁶⁹ A.e., s. 208.

⁸⁷⁰ “uslu mu uslu bir kız çocuğu” olan Bestenur, aynı zamanda “uslu çocuk elbiseleri” içindeki Gülerk/Clark Kent'tir. Anlatıcı tekrarlarla hikâyeleri birbirine bağlar, kahramanlarını ikizleştirir, birbirine dönüştürür. Bu bağ ile anlatıcı, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalı ile *Süpermen* mitini birleştirir. Sandıktan çıkan pelerin imgesi etrafında yeniden örür.

⁸⁷¹ A.e., s. 209.

küçük bir kızındı. Namusuna düşkün olduğu için gelin bile olamadı ve iffetiyle kocadı.⁸⁷²

Anlatıcı, takındığı ciddiyetle masalın parodisini yapar. Geleneği, normları, ahlak yasalarını gülünçleştirir. Kırmızı Başlıklı Kız'ı iffetiyle kocamış bir ihtiyara dönüştürür.⁸⁷³ Kurt tarafından yutulan *Kırmızı Başlıklı Kız* masalını ters çevirir.⁸⁷⁴ Masalın paradigmasını söker.

Anlatıcı, masalı bir törene dönüştürür. Hikâyede, “Kırmızı Başlık Kız olma” payesi devredilen bir şeye evrilir. Bestenur, Kırmızı Başlıklı Kız'ın halefidir. Sandığın içindeki pelerin ile masal, bir taht gibi yüzyıldan yüzyıla aktarılır. Masalın tacı anlatıdan anlatıya taşınarak sonsuza gider.⁸⁷⁵ Sandıkta ayrıca, bir kafa kemiği içinde asma dalından yapılmış bir kalem ile bir buğday tanesi vardır. Sütüne, yaptığı ekmeği ve üzüm suyunu kıza vererek onları babası Safa'ya götürmesini tembihler. Kırmızı Başlıklı Kız'ın kurabiyelerinin yerini öyküde üzüm suyu ve ekmeğe alır.⁸⁷⁶ Bestenur, sandıktan çıkan pelerini giydiğinde Kırmızı Başlıklı Kız'a dönüştür ve ormana adım atar. Orman, tehlikelerle dolu bir labirenttir. Sütüne, ormana girmeden önce Kırmızı Başlıklı Kız'ı uyarır:

⁸⁷² A.e., s. 209.

⁸⁷³ Anlatı “iffetiyle kocamış kız” imgesiyle *Gökten Gelen Çocuk* hikâyesinde temizlik takıntısıyla kendisine el sürdürtmeyen Süpermen'in annesi ile bağ kurar. Kırmızı Başlıklı Kız ile Süpermen'in annesini ikizleştirir. Masal kahramanlarıyla tabuları, ahlak yargılarını alaya alır.

⁸⁷⁴ Angela Carter *Kanlı Oda* adlı yapıtında masal metaforlarını cinsellik öğelerini ele alarak işler. *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın tarihteki anlatımına geri döner. “Masalın ilk anlatımlarında bir kurt değil, kurt adam vardır. Tutkuyu, cinselliği, bekâreti ve regl kanını simgeleyen kırmızı başlık ise sonradan giydirilmiştir. Carter, masalın cinsel olanı örtmeye başlamadan önceki haline (...) geri döner.” Bkz.: Melek Özlem Sezer, **Masallar ve Toplumsal Cinsiyet**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2010, s. 168. Kırmızı Başlıklı Kız'ın kurt tarafından yutulması; cinsel arzunun doyurulması, bekâretin bozulması, cinsel ilişki ya da tecavüz gibi anlamları sembolize eder. Anlatıcı, Kırmızı Başlıklı Kız'ı “iffetiyle kocamış” bir ihtiyara dönüştürür. Masalı tersinden yazarken ahlak yasalarını, cinsellikle ilgili tabuları, toplumsal normları gülünçleştirir. Diğer taraftan masalın paradigmasını yerinden oynatır. Masal çocuklara annelerinin sözünden çıkmamalarını öğütler: “kız, annesinin sözünden dışarı çıkmanın cezasını çeker.” Bkz.: A.e., s. 169.

Anlatıcı, hikâyesi ile tüm bu öğretiler, değerler silsilesini alaya alır. Masalın yapısını söker ve masalı yeniden inşa eder. *Gökten Gelen Çocuk* hikâyesindeki temizlik takıntısıyla kendisine el sürdürtmeyen Süpermen'in annesi de benzer bir ironi yaratır.

⁸⁷⁵ *Gökten Gelen Çocuk* hikâyesindeki Gülerk/Clark Kent de Süpermen'in halefidir. Anlatıcı sandıktan çıkan pelerinle miti, masalı devam ettirir.

⁸⁷⁶ Anlatıcı; üzüm suyu ve ekmeğe ile Kırmızı Başlıklı Kız'ı ormanda bir yolculuğa çıkarırken Hristiyanların ekmeğe şarap ritüelini yineler. Ekmeğe ve şarap ritüeli; dinî yolculuğu, arınmayı sembolize eder. Anlatıcı, masalı ritüele dönüştürerek yeniden yazarken ritüelleri ve geleneği bozar.

Ancak şunu sakın unutma: Bunları sen değil, yaşadığı sefil hayattan kurtulmak için baban yemeli ve içmeli. Eğer emanete hıyanet edip bunları ağzına götürürsen, ömrü billah, artık ne şeker yiyebilir ne de şerbet içebilirsin.⁸⁷⁷

Âdem'in cennette kalabilmesi için yasak meyveyi yememesi gerekiyordu. Bestenur'un da çocukluk cennetinde kalabilmesi aynı şarta bağlıdır. Anlatıcı, masalın içinde Âdem miti ile şarap ekmek ritüelini birleştirir. Masalı ritüellerle bir oyuna dönüştürür. *Binbir Gece Masalları*'nda rastlantılar sonucu karşılaşan kahramanlar birbirlerine şu soruyu sorar: "Sen kimsin?" Kırmızı Başlıklı Kız da girdiği labirentte canavarla/kurtla karşılaşır ve ona aynı soruyu sorar.⁸⁷⁸

Böylece Bestenur, sütünün elini öptükten sonra, içinde üzüm suyu şişesi ve ekmek olan sepeti koluna takıp dağdan aşağı inmeye başladı. Ancak civarda kötü niyetli biri dolaşıyordu ve küçük kıızı gözüne kestirmişti. Peşinde melun bir yaratık olduğundan habersiz, Bestenur yokuş aşağı inerken yoruldu ve tam da bir yol ayrımında bu hain karşısına çıktı. Bestenur irkilerek "Sen de kimsin?" diye sordu. Melun ise ona "Ben senin babanım," diye bir yalan kıvırdı.⁸⁷⁹

Kurdun yalanı, labirentteki tuzaktır ve Kırmızı Başlıklı Kız, bu tuzağa düşer. Kız, ekmek ve üzüm suyunu kurda verir:

-“Babacığım! Elbiselerin ne kadar güzel! Timsah derisi iki renk ayakkabıların, kaşmir ceket ve geniş kenarlı devetüyü şapka harika! Neden bu kadar güzel giyindin?”

⁸⁷⁷ Anar, **a.g.e.**, s. 209.

⁸⁷⁸ *Binbir Gece Masalları*'nda Sindbad her yolculuğunun sonunda aynı soruyla karşılaşır. *Alice Harikalar Diyarı*'nda da Alice'e aynı soru sorulur: "Sen kimsin?" Bu soru aynı zamanda Sfenks'in sorusudur.

⁸⁷⁹ **A.e.**, s. 209-210.

-“Ben şöhret ve itibara açım. İnsanlar görünüşüme aldanıp bana saygı duysunlar diye böyle giyindim,”

-“Koltuğunun altında kocaman, kalın birkaç kitap görüyorum. Bu kitapları neden okuyorsun?”

-“Ben bilgiye de açım. Bu nedenle tıpkı kötü çocuklar gibi üstüme vazife olmayan şeyleri kurcalayıp öğrenmek için okuyorum.”

-“Peki söyle bana! Dişlerin neden sivri?” diye sordu..

-“O dişler senin içindi. Fakat şimdi hiçbir anlamı yok. Çünkü bana verdiğin ekmeği yiyip, üzüm suyunu içtiğim için, artık acıkmayacak ve susamayacağım. Bir insan için bu bir kurtuluş olabilirdi, ama benim için bu, ölüm ve sonsuz acı demektir.”⁸⁸⁰

Anlatıcı, Kırmızı Başlıklı Kız ve kurdun diyalogunu anlatıların birbirine karıştığı parodik bir metne dönüştürür. Şarap ve ekmek ritüelini⁸⁸¹ *Faust* ve *Narkissos* mitiyle *Dünya Tarihi* hikâyesini iç içe geçirir, hikâyeler arasında oyun kurar. *Şarap ve Ekmek* hikâyesinin yaratığını/kurdunu *Dünya Tarihi* hikâyesindeki Azazel ile ikizleştirir. Azazel’in kıyafetlerini kurdun üzerinde tekrar eder: Timsah derisi iki renk ayakkabıları, kaşmir ceket ve geniş kenarlı devetüyü şapkasıyla kurt aynı zamanda Azazel’in tasviridir. Anlatı, tekrarlarla örülür. *Narkissos* gibi gösterişe, *Faust* gibi bilgiye aç olan kurt aynı zamanda hem *Faust* hem *Narkissos*’tur.

Anlatıcı, hikâyeler arasında kurduğu oyunu, kutsal bir törene dönüştürür. Kırmızı Başlıklı Kız ve kurdun yediği yemek, Hristiyanların Şarap ve Ekmek ayinini tekrar eder.⁸⁸² Sembolik bir son akşam yemeğidir. Anlatıcı, ritüeli ters çevirir. Kurt

⁸⁸⁰ A.e., s. 210.

⁸⁸¹ “Son Akşam Yemeği”, Hristiyanlık’ta İsa’nın çarmıha gerilmeden önceki gece havarileri ile yediği yemeğe denir. Efkariyya (Komünyon) ayininde, İsa’nın son akşam yemeği anılır. Ekmek; İsa’nın bedenini, şarap ise İsa’nın kanını sembolize eder. Ekmek şarap ayini; arınma, kurtuluş, cennete yolculuk anlamına gelir.

⁸⁸² “Küfürden imana, günahattan tövbe, ölümden hayata ve dünyadan kiliseye geçişi ifade eden vaftiz ve ardından icra edilen kutsal Komünyon (Evharistiya) bütün Hristiyan gruplarında (Quakerlar hariç) en önemli ritüeldir. Katolik, Ortodoks ve çoğu Anglikan Hristiyan için kurtuluş Hristiyan cemaatine katılmakla elde edilmekte, vaftiz de bunun işareti olmaktadır.” Bkz.: Salime Leyla Gürkan, *Vaftiz Maddesi*, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 42, 2012, s. 426.

için üzüm suyu ve ekmek kurtuluş değil acı getirir. Küçük kız ekmeği yiyip, şarabı içtiğinde çocukluk cennetinden çıkar.

Anlatıcı, ekmek-şarap ayininin gülünç bir taklidini yaparken ritüelleri, dini geleneği yıkar, kavramların içini boşaltır. Rabelais'nin eserleri ile de metinlerarası bağ örür. Rabelais eserlerinde, ortaçağ öğretilerinin ve dinsel ayinlerinin bütün öğelerinin parodisini yapar. Tersine çevirerek anlatısını gülünçleştirir. Kanı şaraba, uzuvlarına ayrılmış bedeni ekmeğe, pasyonu şölene dönüştürür.⁸⁸³ Anlatıda ekmek ve şarap ritüeli yükselişi değil düşüşü ifade eder. Trajikomik olarak İkarus mitini tekrar eder. Mitte İkarus güneşe doğru uçarken bal mumundan kanatları erir ve düşer.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde düşüş ve yükseliş mitleri tekrar eder. *Güneşli Günler*'de Kont, İkarus'un düşüşünü tekrar eder. *Hac Yolculuğu*'nda kurt oğlan ve imam efendi yükseliş ve düşüşü yineler. Yükseliş ve düşüş imgesiyle anlatıcı, cennet ve cehennem yolculuğunu alaya alır. Dante'nin cennet ve cehennem yolculuğunu yinelerken aynı zamanda bu yolculuğu gülünçleştirir. *Şarap ve Ekmek* hikâyesi gibi *Gökten Gelen Çocuk* hikâyesi de yükseliş ve düşüş mitlerinin bir parodisidir.⁸⁸⁴

Gözlerindeki zalim parıltılarla kurt, Kırmızı Başlıklı Kız'ı tuzağına düşürür.⁸⁸⁵ Ona ekmeği yedirir, şarabı içirir. Yasak meyvenin tadına bakan Kırmızı Başlıklı Kız, artık başka biridir. Tavşan deliğinden geçen Alice gibi başka bir dünyaya adım atar, değişir ve kendini sorgular:

Anlatıcı; küfürden imana, günden tövbeye geçişi ifade eden ritüeli yeniden inşa ederken küfür-iman, günah-tövbe gibi normları yerinden oynatır.

⁸⁸³ Mihail Bahtin, **Rabelais ve Dünyası**, Çev. Çiçek Öztekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005, s. 410.

⁸⁸⁴ *Gökten Gelen Çocuk* adlı hikâyede, çocuğu olmayan bir aileye hediye olarak cennetten “düşen” çocuk bir süre sonra ceza olarak tekrar cennete “yükseltilir.” Yükseltilirken de şişman çocuğun ağlayarak hafiflemesi sağlanır. *Şarap ve Ekmek* hikâyesi de benzer bir parodiyi yineler.

⁸⁸⁵ “Gözlerindeki zalim parıltılar” tekrarı da bizi *Ezine Canavarı* hikâyesindeki canavar fareye götürür. Anlatıcı aynı hikâyeleri yeniden yazar. *Dejavu* hissi yaratır. *Ezine Canavarı* adlı hikâyede de labirentin ortasında “gözlerinde zalim parıltılar” olan bir canavar vardır.

Küçük kız böylece onun kim olduğunu anladı. Ancak çocukluk cennetinden bir kez çıkmış, artık iyi nedir, kötü nedir biliyordu. Büyük bir üzüntüyle kendi kendine şöyle dedi: ‘Eyvahlar olsun ne yaptım ben?’⁸⁸⁶

Anlatıda Âdem miti, şarap ekmek ritüeli, *Alice Harikalar Diyarında*, *Kırmızı Başlıklı Kız*, Narkissos miti ve *Faust* iç içe geçer. Ayrıca anlatı Gabriel García Márquez’in büyülu gerçekçi hikâyeleriyle de metinlerarası ağ örür. Bestenur, ekmek ve üzüm suyu olmasa da babasını terbiye etmek için çalışır:

Böylece küçük kız, bir meşe palamudunu oracıkta toprağa gömdü ve oturup dua etmeye başladı. Gözyaşları dökerek babasını ıslah etmek için, cennete gidişinin, palamut meşe ağacı oluncaya kadar ertelenmesini diledi. Ama yerinden kalkıp yola koyulduğunda palamut filizlenmişti bile. Belki de duasının bir sonucu olarak kader, küçük kızı göklere yükseltmeyi şimdilik bırakmış, tohumun doğasını zorluyordu.⁸⁸⁷

Bestenur, kasabada babasını çilingir sofrasında demlenirken bulur. Bestenur, babasına söylediği sözlerle *Dünya Tarihi* hikâyesindeki Salih’in sözlerini tekrar eder:

seni mazbut, ahlaklı ve dindar biri yapmayı bir kez aklıma koydum. Bu nedenle derhal, içkiyi, kumarı bırakacak malını mülkünü fakirlere dağıtıp hidayete ereceksin.⁸⁸⁸

Anlatıcı, *Kırmızı Başlıklı Kız*’ı, *Dünya Tarihi* hikâyesinin kahramanı Salih ile ikizleştirir. *Kırmızı Başlıklı Kız*, Salih’in Aptülzeyyat’a söylediği sözleri tekrar eder. Anlatıcı, hikâye içinde hikâye anlatır, oyun içinde oyun oynar. Anlatıda aynı yerlerden tekrar tekrar geçer. Hikâyeler arasında koridorlar açar, bir labirent örür.

⁸⁸⁶ Anar, **a.g.e.**, s. 211.

⁸⁸⁷ **A.e.**, s. 211.

⁸⁸⁸ **A.e.**, s. 212.

Anlatıcı, anlatıdaki tekrarlarla ve ciddiyetle ahlakçılığın parodisini yapar. Rabelais, eserlerinde eski dünyanın yakıldığı neşeli bir karnaval ateşi yaratır. Rabelais eski dünyanın öğretilerini, kurallarını, dogmalarını yıkar. Ciddiyeti ve bağnazlığı bozar, korku üreten her şeyi tepetaklak eder:

Özgürleştirici süreç başta, insanın incir çekirdeğini doldurmayan endişelerindeki ciddiyetten başlar, oradan açgözlülüğe ve pratik hayata geçilir; daha sonra ahlakçılarla bağnazların didaktik kasvetine gelinir. Bu süreç, dünyanın karanlık sonunu tasvir eden resimde, yani kıyamet günü ve cehennemde olduğu kadar cennet ve uhrevi saadet imgelerinde de yansıtılan korkunun o müthiş ciddiyetinde son ifadesini bulur.⁸⁸⁹

Anlatıcı da korkularımızı gülünçleştirirken dinî otoriteleri alaya alır. Dogmaların ciddiyetini bozar. Korku imparatorluğunu ve dindarlık hiyerarşilerini yıkar, askıya alır. Tehdit, yasağın ağırbaşlı tonu, boyun eğme ve toplumsal yaptırımı alaşağı eder. Bestenur, babasından perhiz yapmasını ister: “Ben cennete yükselirken senin de ayaklarıma asılarak benimle gelmeni istiyorum.”⁸⁹⁰ Bu göğe yükseliş planı, *Gökten Gelen Çocuk* isimli hikâyenin kahramanı Gülerk’in/Süpermen’in bir leylek tarafından cennete götürülüşünü tekrar eder.

Baba ve Kırmızı Başlıklı Kız, bahçedeki kulübede bir somun ekmek ve bir maşrapa su ile yaşamaya başlar. Kulübe inisiye yeridir, inisiye törenleri yeniden doğuşu imgeler.⁸⁹¹ Ancak kurt yine bir tuzak kurar ve yağlı bir tas kebapı hazırlatarak Sefa’nın bahçesine koyar, Sefa da dayanamayıp yer, tuzağa düşer. Sefa’nın girdiği perhiz ve inisiye yolculuğu kesintiye uğrar. Anlatıcı; ritüelleri, dinî geleneği ve her türlü normu alaya alır, gülünçleştirir. Kuralların, tabuların aksayan, çarpık yönlerini okura gösterir, ezberi bozar. Anlatıcı, Gabriel García Márquez’in

⁸⁸⁹ Bahtin, **Rabelais ve Dünyası**, s. 412.

⁸⁹⁰ Anar, **a.g.e.**, s. 212.

⁸⁹¹ Mircea Eliade, **Mitlerin Özellikleri**, Çev. Sema Rifat, Alfa Yayınları, İstanbul, 2017, s. 21.

Dünya Tarihi hikâyesinde Aptülzeyyat da kulübede inisiye olma ritüelini tekrarlıyordu. Anlatıcı aynı imgeleri yeniden yazarken ritüelleri ve erginleşme yolculuğunu alaya alır.

büyülü gerçekçi dünyalarını yineler. Kırmızı Başlıklı Kız, rüzgâr ile cennete yükselir:

Fakat ne olduysa bundan sonra oldu.

Bir rüzgâr, Bestenur'un ayaklarını yerden kesiverdi. Küçük kız bağıryordu:

- “Babacığım müjde! Göklere, cennete uçuyorum! Haydi gel! Ayaklarıma tutun!”⁸⁹²

Kız, cennete yükselirken Sefa aşağı düşer, cennete gidemez. Anlatıcı cennet-cehennem, günah-sevap gibi dini değerlerin, tabuların, kuralların yarattığı otoriteyi kahramanını gülünçleştirerek bozar. Düşüş ve yükseliş ikiliği yaratarak cennete yükselme ya da cehenneme gitme inancıyla oynar. Sefa'nın küçük kızın ayaklarından tutarak göğe yükselme çabası ve ardından aşağı düşmesi parodiktir. Cennete yükselmeye çalışırken cehenneme düşmenin gülünç bir taklididir. Rabelais'nin dünyası bir bütün olarak, bütün ayrıntılarıyla beraber, hem dünyevi hem de bedensel anlamda yer altı dünyasına doğru yönelmiştir:

Bu aşağıya doğru hareket, bütün popüler şenlikli eğlence ve grotesk gerçekçilik biçimlerine de içseldir. Aşağıya inme, içi dışına çıkma, tersine dönme, baş aşağı olma... tüm bu hareketlerin yönü işte böyledir. Bu hareketlerin hepsinde, hem uzamın doğrudan doğruya hem de imgenin metaforik anlamıyla aşağı doğru saplanma, altüst olma, kafayla itme, yukarının aşağıya, aşağının yukarıya gelmesi vardır.⁸⁹³

Anlatıcı da Rabelaisvari bir karnaval yaratarak cehennem, ahlak, yasa, kural, ceza, günah gibi kavramları askıya alır. Korkunun ciddiyetini bozar, eski dünyayı baş aşağı çevirir ve yeni bir dünya inşa eder.

⁸⁹² Anar, **a.g.e.**, s. 215.

⁸⁹³ Bahtin, **Rabelais ve Dünyası**, s. 401.

2.5.5. Cennetten Düşen Kırmızı Pelerin

Anlatıcı bu hikâyede Süpermen mitini yeniden yazar. Peki, neden Süpermen miti? Süpermen dünyalı değildir. Başka bir gezegenden gelir ve hem kahraman hem de bir anti-kahramandır. Süpermen ikiliği temsil eder. Clark Kent; gözlüklü, çelimsiz, sıradan bir gazetecidir. Pelerinli elbisesini giydiğinde Clark Kent'in tam tersi bir kimliğe bürünür. Olağanüstü güçleri olan, uçabilen, yakışıklı bir kahraman olur. Anlatıcı da hikâyesinde bu ikiliği parodileştirerek yeniden inşa eder. Joseph Campbell, mit kahramanının macerasını, eylemini kendi iradesiyle gerçekleştirdiğini söyler.⁸⁹⁴ Anlatıda ise kahraman, eylemini kendi iradesiyle gerçekleştirmez, ötekinin arzusunu ortaya koyar.

Süpermen miti, alıştığımız süper kahraman mitlerini yıkar. Karşımıza çelimsiz, gözlüklü bir kahraman çıkarır. Anlatıcı da Süpermen mitini yeniden yazarken hem kahraman mitlerini alaya alır hem de toplumsal tabuları, normları, ahlak kurallarını, yasalarını altüst eder. Anlatıcı, diğer taraftan mesnevileri, halk hikâyelerini, peygamber kıssalarını parodileştirerek yeniden yazar. Yaşı geçkin olmasına rağmen mucizevî bir şekilde çocuk sahibi olan kahramanların hikâyelerini alaya alır:

Yakın zamanda, Anadolu'nun orta yerinde bir kasabada, yaşları elliye çoktan geçmesine rağmen henüz çocuk sahibi olamamış bir karı-koca yaşıyordu. Zavallı adam, hoşgörüsüz kasaba ahalisi adını "tohumsuza" çıkaracak diye oldum olası korktuğu için, konu komşuya mesafeli davranıyor (...) üstelik Cuma namazını kaçırmayıp firtresini ve zekâtını fazlasıyla veriyordu. Kadıncağızın hali ise daha bir içler acısıydı. Çünkü o, çocuğunun üstelik bir de kız olmasını istiyordu. Bunun için onlarca yıldır babalara evliyalara gidip teller bağlamış, şifalı ve büyülü sular içmiş, okuyup üfletmişti. (...) ne var ki kocası bir süre sonra, ille de oğlan diye tutturmaya,

⁸⁹⁴ Campbell, **Mitolojinin Gücü: Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler**, s. 170.

bir türlü dünyaya getiremedikleri bu çocuğa Berke, Erke gibi yeni icat isimler yakıştırmaya başlamıştı.⁸⁹⁵

Anlatıcı toplumsal normları, bu normların yarattığı korkuları ve erkek-kadın, gibi hiyerarşileri yıkar. Ritüellerle anlatıyı bir oyuna dönüştürür. Klasik anlatıları, leylek masalını, Süpermen mitini birbirine karıştırır ve büyülü gerçekçi bir dünya yaratır:

Sonunda, bekledikleri çocuk bir gece vakti gökten bahçelerine düştü. O sırada karı koca akşam yemeklerini yiyorlardı. Bir an şimşek çaktığını sandılar. Fakat pencereden dışarıya baktıklarında yağmur yağmadığını fark ettiler. Bu, tuhaf bir durum olduğu için adamcağız elinde keserle bahçeye çıktı. Bir süre sonra karanlıkların içinden, elinden tuttuğu beş yaşlarındaki, şişman, gürbüz bir veletle geri geldi. Diğer elinde ise bir leylek ölüsü vardı. Anlaşılan oğlanı getiren leylek, yükü ağır olduğundan bitap düşmüş ve derhal bahçelerine çakılmıştı.⁸⁹⁶

Tuhaf ve beklenmedik bir şekilde gökten bahçeye düşen beş yaşlarında şişman gürbüz bir velet ile anlatıcı, leylek masalını tersine çevirir. Mesnevilerin, halk hikâyelerinin mucizelerini alaya alır. Mesnevilerin, leylek efsanesinin etrafına Süpermen mitini örür. Anlatıları iç içe geçirir.

- Çocuğun adını Gülerk koyalım.
- Olmaz o kız ismi. Ama hatırın için Gülerk koyalım bari.⁸⁹⁷

Karı-koca arasında geçen bu diyalogla Süpermen mitinin kahramanı Clark, Gülerk'e dönüşür. Anlatıcı, Clark Kent'i yerelleştirir, dil oyunları ile miti yeniden

⁸⁹⁵ Anar, **a.g.e.**, s. 220.

⁸⁹⁶ **A.e.**, s. 220-221.

⁸⁹⁷ **A.e.**, s. 221.

inşa eder. Süpermen mitindeki ikiliğe erkek-kız ikiliğini de ekler. Anlatı, kahramanın yolculuğuna dönüşür ve kahramanın yolculuğunun parodisini yapar. Babası, gökten gelen oğluna güçlü ve kahraman olmasını öğütler:

Yani güçlü olduğun kadar kahraman da olmalısın. Herkes seni gösterip, işte bu gürbüz, yel gibi koşan, haysiyetli ve kahraman çocuk “Muhasebeci Muhittin Kent’in oğludur demeli”. O yüzden sana, çocukluğumda giydiğim mavi elbiseyi ve kırmızı pelerini vereceğim.⁸⁹⁸

Çocukluğunda giydiği mavi elbise ve kırmızı pelerinle Muhasebeci Muhittin Kent de Süpermen’dir. Anlatı iki Süpermen yaratarak ve Süpermenliği babadan oğla geçen bir geleneğe dönüştürerek miti gülünçleştirir. Muhittin Kent, üzerine babası Sabri’nin baş harfini (S) işlediği elbiseyi oğluna verir. Anlatıcı; sembollerle, dil oyunları ile Süpermen mitini açığa çıkarır. Baba, bir kahraman inşa etmeye çalışırken anne de uslu mu uslu bir kız çocuğu yetiştirmeye çalışır. Anlatıcı bu ikilikle Süpermen mitini gülünçleştirir. Mitin Clark kimliğini tertemiz ve uslu bir kıza dönüştürür:

Yarın hemen çarşıya çıkıp sana papyon ve gömlek, bir takım elbise, bir çift de gıcır gıcır ayakkabı alacağım. Bunlar o kadar temiz, pırıl pırıl, gıcır gıcır şeyler olacaklar ki sokağa çıkıp da toz toprakla oynadığın anda hemen kirlenecekler. Çünkü bunlar uslu çocuk elbiseleridir. Eğer onların üstünde kir görürsem, beni kandırıp üzdüğünü anlayacak ve artık senin annen olmayacağım. Ha! Sana ayrıca bir gözlük de alacağım. Gözlerin elbette sağlam. Ama bunu takınca her şeyi bulanık göreceksin, böylece uslu çocuklar gibi, her gördüğünü istemeyeceksin.⁸⁹⁹

⁸⁹⁸ A.e., s. 222.

⁸⁹⁹ A.e., s. 223.

Anne, kahramanın yolculuğunun ilk aşaması olan evden ayrılmayı engellemeye çalışır: “Sokağa çıkıp üstünü başını batırma. Evde kalırsan sana kurabiyeler, reçeller yapar, seni çilekler, bademlerle büyütürüm.”⁹⁰⁰ Baba ise tam tersine çocuğa, kahramanlığın kuralını, ün kazanmasını söyler:

Derhal sokağa çık. Arkadaşlarına kim olduğunu göster. Onlardan daha yükseğe zıpla, herkesten daha hızlı koş. Ayrıca on beş gün içinde birinin hayatını kurtar. Mühim biri olduğunu herkese göster.⁹⁰¹

Gülerk; sokağa çıkar, maceraya adım atar, canavarla savaşı ve ün kazanır; kendi arzusuyla değil babasının arzusuyla kahraman olur. Anlatıcı, bu tersinleme ile kahraman mitlerini ve eğitim modellerini yıkar:

Babası gittikten sonra Gülerk mavi elbiselerini giyip kırmızı pelerinini taktı ve sokağa fırladı. Kaldırırma çıkar çıkmaz, bisikletli bir adamla tabana kuvvet yarışmaya başladı ve köşeye varmadan onu geçti. Ayrıca bu adam bir sağlık memuru, daha doğrusu, oğlan çocuklarının korkulu rüyası bir sünnetçiydi. Bütün bu olanlar mahalle çocuklarının gözlerinden elbette kaçmamıştı. Hepsi, zalim iğneciyi bir koşuda geçen çocuğun çevresini sardı ve ona nerede oturduğunu, ana babasının kimle olduğunu sordu. Ancak oğlan soruları cevapsız bıraktı[.]⁹⁰²

Anlatıcı, mitlerde kahramanının mücadele ettiği korkunç canavarı, bir sünnetçiye dönüştürür. Çocuk, sünnetçiyle yarışarak ün kazanır, kahraman olur. Anlatıcı, mitleri alaya alır:

⁹⁰⁰ A.e., s. 222.

⁹⁰¹ A.e., s. 224.

⁹⁰² A.e., s. 224.

Çocuklar onu gözden kaybolana kadar izlediler. Çok geçmeden onun kimi dövüp kimi dövemeyeceğini tartışmaya başladılar. Biri, onun yedi cüceleri dövebilecekğini iddia etti. Bazıları ise karşı çıkarak, eğer teke tek olursa onun cüceleri yeneceğini, ama yedisini birden aynı anda tepeleyemeyeceğini söylediler.⁹⁰³

Anlatıcı, kahraman mitini ters çevirir. Çocuklar tuhaf ve gülünç bir şekilde nam kazanan kahramanın, yedi cüceleri dövüp dövemeyeceğini tartışır. Diğer taraftan babanın inşa ettiği Süpermen kimliğini, anne temizlik miti etrafında uslu bir çocuğa dönüştürür:

Yeni elbiselerini giydirmeden önce, annesi Gülerk'i mahalle hamamına götürdü. Onca kadın arasında oğlanı pırpır etti ve başını dört sabun yıkadı. Zavallıyı o kadar keseledi ki, oğlanın cildi kızardı. Ev geldiklerinde ona temiz iç çamaşırlarını, beyaz gömleğini, ütülü pantolonunu giydirdi. Papyonunu bağlayıp ayaklarına pabuçlarını geçirdikten sonra, kalın, kemik çerçeveli gözlüğünü de taktı. Ceketini sırtına geçirip düğmelerini ilikledi[.]⁹⁰⁴

Uslu çocuk elbiseleriyle Clark kimliğini kazanan Süpermen, Seyyare gazetesinde yeni bir kişilik kazanır:

Sevgili Gülerk. Artık uslu çocuk elbiseleri giymiş bulunuyorsun. Bu güzel elbiseleri kirletme, buruşturma. (...) Bundan sonra efendi, uslu bir çocuk olacaksın. Bak, sana bir de iş buldum. Kasabamızda çıkan *Seyyare* gazetesinde çalışacak, tertip, düzen, mesuliyet nedir öğreneceksin. İşyerinde kılığınla ve kıyafetinle herkese örnek olacak, orada şahsiyetini kazanacaksın. (...) Artık hayatı öğren. Bana da anlat. Ama sakın üstünü pisleteyim deme.⁹⁰⁵

⁹⁰³ A.e., s. 224.

⁹⁰⁴ A.e., s. 225.

⁹⁰⁵ A.e., s. 226.

Anlatıcı, “hayatı öğren. Bana da anlat.”⁹⁰⁶ direktifiyle anlatıyı *Dünya Tarihi* hikâyesine bağlar. “Senin annen olmam.”⁹⁰⁷ tehdidi ile de *Şarap ve Ekmek* hikâyesindeki küçük kızın tehdidini yineler. Anlatıyı tekrarlarla örür, tekrarlarla toplumun gülünç yanlarını açığa çıkarır.

Anne, bir temizlik miti yaratır. Süpermen’in annesi temizlik takıntısıyla gerdeğe girmez.⁹⁰⁸ Anlatıcı, toplumun ahlak yargılarını karikatürize eder. *Düğün* hikâyesinde de temizlik mitini tekrar eder. İki hikâyeyi birbirine bağlar. *Düğün* hikâyesinde de anne figürü Nizamettin, Hüsamettin, Celaledin adlı erkek çocuklarını temizlik miti etrafında yetiştirir. Onlara ölürken temiz olmalarını vasiyet eder ve altında “Annen seni görüyor.”⁹⁰⁹ yazılı bir fotoğrafını helâyâ astırır.

Anlatıcı, yarattığı gülünç kahramanlarla ahlak kurallarını, toplumsal normları alaşağı eder. Saplantılı, kuralcı, otoriter anne-baba figürlerini alaya alırken tuhaf, absürt bir anlatı inşa eder. Süpermen, bu iki absürt figürün yarattığı ikilikten doğar. Gülerk iki kimliği üst üste giyer:

Ertesi gün Gülerk, her iki elbiseyi de giymek zorundaydı. Bu yüzden önce babasının armağan ettiği mavi elbiseyi ve kırmızı pelerini kuşandıktan sonra, annesinin aldığı takım elbise ve beyaz gömleği bunların üzerine giydi. Papyonunu da bağlayıp işine yollandı.⁹¹⁰

Gülerk, kasabada meydana gelen bir olay sırasında Süpermen mitinin kıyafet değiştirme ritüelini tekrarlar ve kahraman olur:

⁹⁰⁶ A.e., s. 226.

⁹⁰⁷ A.e., s. 226.

⁹⁰⁸ Aşırı derecede temizlik takıntısı olan kadın figürü, normdan sapmıştır. Anlatıcı, bu figürle, Aristoteles’in “altın orta” olarak nitelendirdiği orandan sapar ve gülünç olanı ortaya çıkarır. Anlatıcı normdan sapmış kahramanlar yaratırken anlatıyı gülünçleştirir ve toplumun ahlak yasalarını alaya alır.

⁹⁰⁹ A.e., s. 162.

⁹¹⁰ A.e., s. 227.

bir koşu kasaba postanesine giderek annesinin aldığı uslu çocuk elbiselerini bir telefon kulübesinde çıkardı. Mavi elbisesi ve kırmızı pelerini zaten içindeydi. Bu haliyle uçarcasına meydana yetiştii ve atı dizginlerinden yakalayıp durdurdu. (...) Artık babasının istediğı gibi biri olmuş, yani bir insanın hayatını kurtarmıştı.⁹¹¹

Gülerk bir taraftan kahraman olurken diğeri taraftan kahramanlık haberini kaçırdığı için “hımbıl” olarak adlandırılır. Gazetede patronundan tokat yer. Gülerk bir kahraman mıdır, hımbıl mı? O, modern insanın parçalanmış kimliğini ironize eder. Bu ikilik Gülerk’e çok ağır gelir ve kasaba camisinin minaresine çıkar. Anlatıcı, babanın kahramanlık arzusu ile kahramanlık mitini iyice absürtleştirir:

“Haydi oğlum! Göreyim seni! At aşağı kendini! Yel olup esecek, ateş olup yakacaksın! Haydi bırak kendini aşağı! Çünkü artık uçman da gerekir. Baban olarak sana emrediyorum!”

Bütün bunlar olup biterken caminin kubbesine yuva yapan leylek olanlara daha fazla seyirci kalamadı. (...) Çocuk düşerken leylek, gagasıyla oğlanı uçkurundan yakaladı ve var gücüyle kanatlarını çırpmaya başladı. Aşağıdan babası bağırdı:

_ “Uçuyor! Aslan oğlum benim! Babasının oğlu!bak!bak! uçuyor işte!”

Kadın ona cevap verdi:

- “Salak! Benim Gülerk’im öyle şeyler yapmaz. Onu leylek uçuruyor.”

Ne var ki oğlan çok ağırdı. Bunun üzerine leylek ona, “Haydi, ağla artık. Gözyaşların boşanırsa hafiflersin. Ben de seni geldiğin cennete geri götürebilirim. Artık tutma kendini,” dedi.⁹¹²

Anlatıcı *Şarap ve Ekmek* hikâyesini yeniden yazar. Hafifleyerek cennete uçma imgesini tekrar eder. Cennet-cehennem, yükseliş-düşüş, günah-sevap gibi

⁹¹¹ A.e., s. 229.

⁹¹² A.e., s. 231.

korkuları, yargıları alaya alır. Kaygı yaratan kuralları, tabuları yıkar. Gökten düşen üç elma motifini, İkarus'un düşüşünü, cennetten yeryüzüne gönderilen Âdem mitini ironize eder. Kendisi olamayıp bir başkası olmaya zorlanan modern insanın trajikomik halini anlatır.

2.5.6. Bal Mumu Labirent: Hırsız ve Hazinesi

Binbir Gece Masalları'nda erişilmez, gizemli geçitlerin ardında saklı olan Süleyman'ın hazinesi, *Hırsızın Aşkı* hikâyesinde hırsızlık ve yan kesicilik yoluyla geçimini sağlayan bir sülalenin sandığında karşımıza çıkar. Anlatıcı, Süleyman'ın hazinesini *Binbir Gece* hikâyelerinin sırlı dünyasından kopararak bir Çingene mahallesine yerleştirir. Masal hazinelerini, kenar mahallelere taşıyarak masalın büyülü dünyasını bozar. Olağanüstü ile sıradanı yan yana getirir, anlatıyı karşıtlıklarla örür:

Ailenin en büyüğü olan büyük dedenin sandığında muhafaza edilen bazı çalıntı mallar, mesela atalardan biri tarafından Kral Süleyman'ın hazinesinden yürütüldüğü rivayet edilen gümüş sikke, Acı Yolu'nda çarmıhını taşıdığı sırada İsa Peygamber'in koynundan aşırılan kupa, yine aileden bir hırsızın Hac farızası nedeniyle Mekke'ye gittiği sırada Hacerü'l Esved'den kaşla göz arasında kopardığı paha biçilmez taş parçası gibi şeyler, sülalenin aslında ne kadar köklü ve asil olduğunu gösteriyordu.⁹¹³

Anlatıcı; soylu ve asil kavramlarının içini boşaltır, hiyerarşileri söker: “Gel gör ki, kenar mahallede ve hiç de zengin sayılmayacak bir hayat yaşadıklarına bakılırsa, sülalenin o eski ihtişamı sönmeye yüz tutmuş gibiydi.”⁹¹⁴ *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde anlatı, oyunlarla örülür. Hırsızlık ailesine reislik eden Büyük Dede, sülalenin kaderini değiştirecek bir oyun planlar:

⁹¹³ A.e., s. 189.

⁹¹⁴ A.e., s. 189.

Büyük Dede sülalenin makûs talihini değiştirecek büyük bir inkılap tezgâhlamış, fevkalade bir karar almıştı. Ailenin kara bahtına bir son verecek olan bu dönüşüm de Fezai'nin şahsında gerçekleşecekti. Evet! Hassas ve ince ruhu nedeniyle Fezai, artık keman çalacaktı.⁹¹⁵

Fezai'nin çalacağı keman “Usturadavarus” isimli bir âlim tarafından yapılmıştır. Anlatıcı; keman çalmak eylemini çift anlamlı kullanır. “Stradivarius” kelimesiyle oynar. Stradivarius kemanlarının üreticisi Antonio Stradivari'yi “usturadavarus”a dönüştürür. Dili bozarak anlatıyı gülünçleştirir. *Hırsızın Aşkı* bildiğimiz dünyayı baş aşağı eder. Ahlak yasalarını, geleneksel normları ters çevirir: “Dedelerden bazıları ise büyük sözü dinlemeyip namuslu yaşama eğilimi gösteren isyankâr gençleri mesleğe azmettirirdi.”⁹¹⁶

Anlatıcı, Fezai'nin hırsızlık yapmak için çıktığı yolculuğu bir “labirent yolculuğu”na dönüştürür. Labirent yolculuğunu parodileştirir, kutsal anlamlarından sıyrır. Büyük Dede, dalgın ve hülyalı torununu resital salonuna -labirente- gönderirken ona, labirentin tuzaklarına düşmemesi için, bal mumu verir:

Fezai, biletini uzatıp içeri girdiğinde, dedesinin verdiği bal mumuyla kulaklarını tıkadı. Tecrübeli ihtiyar herhalde, niyet edilen nazik işte, musikinin, hayta torununun karışık zihnini dağıtmasına bu şekilde engel olmak istemişti.⁹¹⁷

Anlatıcı “bal mumu” imgesi ile Girit labirentini yeniden inşa eder. Theseus'un, bal mumundan yapılmış top ile labirente girişini tekrar eder.⁹¹⁸ Dedenin

⁹¹⁵ A.e., s. 191.

⁹¹⁶ Anlatıcı, *Bidaz'ın Laneti*'nde ana baba sözü dinlemeyip define avına çıkan çocukların kötürüm kaldığı söylentisini tersinden yazar. Aynı imgeleri tekrar ederken toplumsal kuralları yıkar.

⁹¹⁷ A.e., s. 191.

⁹¹⁸ Bal mumu imgesi hem Theseus'un hem de Daidalos ve oğlu İkarus'ın labirentten çıkmak için kullandıkları mitolojik bir objedir. Bal mumu, labirentten çıkışı kolaylaştırır. Daidalos, labirentten çıkmayınca oğlu İkarus ve kendisi için bal mumundan kanatlar yapar ve labirentten çıkar.

kurnazca aldığı tedbir, Fezai'nin labirentten hazine ile çıkmasını sağlar. Anlatı, resital salonunu hazine dolu bir labirente, Fezai'nin hırsızlık serüvenini de Theseus'un labirent yolculuğuna dönüştürür. Anlatıcı, Fezai'nin hırsızlık manevralarıyla, el çabukluğuyla katettiği serüven ile Theseus'un mitik yolculuğunu gülünçleştirir:

Salonda daha birçok boş koltuk vardı. Bu yüzden, yanındaki tüccarın altın cep saatini çarpmasının hemen ardından, yerinde rahat edememiş numarası ile bir başka koltuğa oturdu. (...) sağında oturan vakıf müdürünün cüzdanını ve altın şövalye yüzüğünü, solundaki maliye amirinin ise elmas kravat iğnesini yürütüp, yerinden kalkarak bir ön sıraya geçti. (...) dinleyicilerin gafletinden faydalanıp, kadınların bileziklerini, gerdanlarını, broşlarını, hatta küpelerini birer ikişer aşırıldı.⁹¹⁹

Anlatı, Theseus'un yolculuğunu parodize ederken *Düğün* hikâyesindeki Maymun Saniye'nin hareketlerini de tekrar eder. Fezai, yaptığı numaralar ve bir maymun çabukluğuyla aşırıldığı mücevherlerle Maymun Saniye ile ikizleşir. Maymun Saniye de bin bir çeşit numarayla Ayvaz Kasap'ın evini didik didik eder:

Buradaki hayatı didiklemek için nasıl olsa tam bir saat vakti vardı. Bu yüzden Ayvaz Kasap'ı takip edip yukarıdaki oturma odasına çıktı ve yorulmuş numarası yaparak sedire uzandı.⁹²⁰

Anlatıda tekrar tekrar karşımıza çıkan şövalye yüzük de benzer bir oyuna hizmet eder. Hikâyeler arasında dolaşır, kahramanları ikizleştirir, anlatıları birbirine bağlar. Anlatıcı, tekrarlarla okurda dejavu hissi yaratır, hep aynı yerlerden geçiyormuş duygusu uyandırır. Hikâyeler arasında koridorlar açar ve okuru çıkışı

⁹¹⁹ A.e., s. 192.

⁹²⁰ A.e., s. 177.

olmayan bir labirente sokar. Tekrar eden imgeler, nesneler, kelimelerle; toplumun çarpık, gülünç yüzlerini karikatürize eder.

Hırsızın Aşkı hikâyesinde müzik, labirentin içindeki tuzaktır. Dede, musikinin büyüüne kapılmaması için torununa kulaklarını bal mumuyla tıkamasını öğütlerken kahramanın labirentten geçişini kolaylaştırır. Müzik bir hikâye anlatır ve bu anlatı masum bir etkinlik değildir. Dinleyeni kendinden geçirir, büyüler:

yayın tellere sürtünmesiyle, dünyanın belki de en güzel sesini işitti. Aşkın sesi idi bu; fevkalade bir renk ve tınıda, oldukça buğulu, ne var ki üzgünceydi; sesi duyar duymaz Fezai'nin ruhu tutuşuverdi. Yay teller üzerinde gezdirirken coşku ve huşu ile dinlemeye başladı. (...) Evet, çalgı onu büyülemişti.⁹²¹

Jacques Attali'ye göre dans ve yükselip alçalarak dolaşan müzik, labirentte kaybolan bir kişinin izlediği yolu izler. Sarmallardan geçer, kaybolur, başladığı noktaya geri döner.⁹²² *Hırsızın Aşkı*'nda da müzik, alaturkadan alafrangaya çoksesli bir yol izler ve klasik bir aşk hikâyesi anlatır. Romantik kahraman Fezai'nin, aşk yolculuğundaki safhaları adım adım takip eder. Naz yapar, geri çekilir, karşılık verir, araya rakip girdiğinde direnir ve tekrar kavuştuklarında yeniden yükselir: "bu sırada kemandan umut dolu ve sevinçli nağmeler yükselmeye başlamıştı. Üstelik bu sevinç bir kreşendoyla zafere doğru yükseliyor gibiydi."⁹²³

Anlatıcı, yükselen müzik imgesi -kreşendo- ile anlatıyı *Güneşli Günler* hikâyesine bağlar. Kreşendo ile yükselen müzik, İkarus'un yükselişini ve düşüşünü tekrar eder. Anlatı; aynı hikâyeleri, mitleri, masalları tekrar tekrar örer. Metinler arasındaki sonsuz döngüyü takip eder. Anlatıcı, *Hırsızın Aşkı*'nda Doğu'nun klasik aşk hikâyeleri ile Batı müziğini aynı labirentin içinde dolaştırır. Keman, bir hikâye anlatıcısıdır. Çıkardığı büyüleyici sesle karşısındakini kendinden geçirir. Fezai,

⁹²¹ A.e., s. 194.

⁹²² Attali, a.g.e., s. 144.

⁹²³ Anar, a.g.e., s. 199.

kemanın sesini dinledikçe büyülenir ancak keman, delikanlının aşkına karşılık vermez. Anlatıcı, Fezai'nin kemana olan aşkını, klasik şiirdeki bir aşka dönüştürür:

kemancı hanımı görür görmez, kalbine ansızın düşen bir yıldırımı tüm ruhunda hissetti. Baktığı anda, hayran olup yıldırım aşkıyla vurulduğu bu hanım, yüzü ay, gözleri ahu, kaşları yay, kirpikleri ok, dudakları kiraz, dişleri inci, görenin aklını derhal başından alıp onu deli divane eden bir melek bir afet ve bir felaketti.⁹²⁴

Fezai, keman çalmayı öğrenmek için bu defa başka bir labirente girer. Her öğrenme deneyimi, yeni bir labirente giriş yolculuğudur.⁹²⁵ Fezai, Klas Hıdır adında bir Kıpti'den kemanın dilini öğrenmek ister. Dualar okuyup canı, cananının o güzel sesiyle kendisine cevap vermesini, tatlı ahenkli sözler söylemesini niyaz eder. Onunla konuşmaya çalışır. Aşk ona yarım ağızla cevap verir, naz yapar.

Anlatıcı; Fezai'nin âşık olduğu kemancı, klasik şiirin ahu gözlü, nazlı güzellerine; Fezai'nin aşk öyküsünü de klasik şiirdeki bir aşk öyküsüne dönüştürür. Klasik şiir ile modern anlatıyı birleştirirken türler arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Klasik şiir-nesir, gelenek-modern karşıtlıklarını söker. Batı müziğini, klasik şiiri ve modern anlatıyı birbirine ekler.

⁹²⁴ A.e., s. 192.

⁹²⁵ Attali, a.g.e., s. 148.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİNBİR GECE MASALLARI VE BİZE KUŞ DİLİ ÖĞRETİLDİ

Murat Gülsoy'un yazdığı Sercan Şengün'ün illüstrasyonunu yaptığı *Bize Kuş Dili Öğretildi*-Resimli Kitap⁹²⁶, altKitap tarafından dijital olarak 2008 yılında yayımlanır. Şengün, kitabın tasarımında kara kalem çizimler, siyah beyaz fotoğraflar, boyama kitaplarından alınmış papağan resimleri, minyatür figürler, gemi maketleri ve nazarlık, cevşen, Arapça yazı, boncuk, dantel, iğne oyası gibi objeler kullanır. Esere eski bir fotoroman görünümü kazandırır.

Bir akşamüstü iki eski arkadaş, çay sohbetinde bir araya gelir ve hikâye anlatmayı seven İlhan, arkadaşına dayısının hikâyesini anlatmaya başlar. Böylece anlatıcı ile dinleyici arasında gizli bir sözleşme kurulur. İlhan, hikâyesini bir *Binbir Gece* anlatıcısı gibi anlatırken arkadaşı da onu merakla dinler. İki arkadaş geleneksel hikâye anlatıcılığının aşamalarını yeniden inşa ettikleri bir serüvene adım atar.

İlhan, dayısının kayboluş öyküsünü anlatır. 1953 doğumlu İlhan'ın dayısı Ali, annesinden cin masalları babasından denizci hikâyeleri dinleyerek büyür. Cevizli'deki evlerinde bir çiftlik hayatı sürerken bir yandan da üniversitede hukuk okur. Ali, üniversitelerin karışık yıllarında ev ile okul arasında sıkışıp kalır. İçine kapanır ve bir gün elinde büyük bir kafesle eve gelir.

O, kuşların dilini öğrenmek ister; eve getirdiği papağanla konuşmaya çalışır. Ancak kısa bir süre sonra kuşun tüyleri dökülmeye başlayınca papağanı aldığı yere geri götürür fakat kendisine papağanı satan adamı bulamaz. Ali, kuşçuyu ararken ticanî kılıklı bir adam, esas arzusu hayvanların dilini öğrenmek olan Ali'nin yanına gelir ve ona, kabul ederse onu sorularının cevaplarını bulabileceği bir kapıya götürebileceğini söyler.

Böylece Ali, bir maceraya atılma arzusuyla bilmediği bir âleme merakla adım atar. Kapıya vardıklarında İlhan'ın dayısı içeri alınır ve şeyhe benzeyen bir adamın bulunduğu odaya götürülür. Şeyh ona, Hazreti Süleyman'ın hikâyesini anlatır,

⁹²⁶ Murat Gülsoy, Sercan Şengün, *Bize Kuş Dili Öğretildi*, <http://www.altkitap.net>, 2008.

Süleyman'ın ilmine varmanın iki yolu olduğunu söyler. Bunlardan ilki uzun ve çetin bir yolculuğa çıkmaktır, ikinci yol ise bir büyü sürecini içerir.

Hayvanların dilini öğrenebileceği inancıyla Ali, evin altındaki bir mahzende tek parça elbiseyle tuzsuz ekmek yiyip su içerek ve ibadet ederek kırk gün kalmayı kabul eder. Kırkıncı günün sonunda mahzenden çıkar. Şeyh onu avluda bir taşla yatırır, Ali'nin tüm bedenine ayet yazar.

Büyü sürecinin sonunda Ali evden çıktığında kimsenin bilmediği bir dilde güvercinlerle konuşur ve Eyüp sırtlarında kaybolur. İlhan'ın hikâyesini dinleyen arkadaşı bu hikâyenin içindeki mantık hatalarını bulur ve ona Ali'nin hikâyesinin uydurma olduğunu söyler. Bunun üzerine İlhan yeni bir hikâye anlatır. Bu hikâye son derece kısadır. İlhan'ın dayısı, papağanı vermek için evden çıkar, Eminönü meydanında başka birine benzetilerek yanlışlıkla vurulur ve olay yerinde ölür. Dinleyici bu iki hikâyenin arasında şaşkınlıkla kalır, ikinci hikâyenin İlhan'ın kendisine oynadığı bir oyun olmasını diler.

3.1. Hikâye Anlatıcılığı

3.1.1. Hikâye Anlatma: Sözleşme-Oyun

Bize Kuş Dili Öğretildi adlı eser, postmodernizmin parçalı anlatılarından biridir. Bir fotoroman biçiminde tasarlanan eserde, fotoğraf ve çizimler gibi hikâye de parça parça ilerler. Anlatı “Sana dayımın hikâyesini anlatmış mıydım?”⁹²⁷ diyen, geçmişin örtüsünü kaldırma arzusu duyan bir soruyla başlar. Bu arzu, anlatıyı açığa çıkaracak gücü de içinde barındırır.

Başlangıçta geçmişin basitçe anımsanması olarak düşündüğümüz şey bambaşka bir şeye dönüşür. Anlatma arzusuyla yüz yüze gelen kişi geçmişi yeniden üretirken kendisini de yeniden yaratır. Bu durum Sfenks bilmeceyiyle benzer bir

⁹²⁷ A.e., s. 2.

paradoksu paylaşır. Hikâyeye başlama, aynı zamanda “Ben kimim?” sorusunu sorma, tavşan deliğinden geçme ve dönüşüme hazır olma anlamlarını taşır.

Hikâyenin başlangıcını haber veren soruyla beraber, İlhan/anlatıcı modern bir hikâyeye anlatıcısı kisvesine bürünür. Metnin devamı hikâyeye anlatıcısıyla dinleyicisi arasında yapılmış sessiz bir sözleşmeyi andırır. Anlatıcı, geleneğe uyarak anlatısına başlamadan önce dinleyicisinin hazır olmasını beklerken dinleyici de sözleşmenin kurallarını bilir: “Lokmamı bitirip bir sigara yakmamı, gözlerimi gözlerinin içine dikip anlatacaklarına yoğunlaşmamı bekliyor.”⁹²⁸

Roland Barthes şöyle der: “Anlatı, baş döndürücü bir incelikle, kendisini kuran sözleşmenin gösterimidir[.]”⁹²⁹ Barthes, anlatının her zaman anlatıcı ve dinleyici arasındaki örtük ve açık değiş tokuş vaadine dayanan bir sözleşme olduğunu savunur.⁹³⁰ Şehrazad ve Şehriyar’ın öyküsünü anımsatarak her anlatının muhtemelen aynı soruyu sorduğunu söyler: “Anlatıyı neyle değiştirmeli?”⁹³¹

Binbir Gece Masalları’nda Şehrazad’ın anlattığı her öykü bir gün daha hayatta kalmasını sağlar. Anlatının bedeli, ödülü, cezası yani karşılığı olur. *Bize Kuş Dili Öğretildi*’de de benzer bir değiş tokuş vaadi işler. Anlatıcının sorusunun bıraktığı boşluğu dolduran dinleyici, bir arka ses olarak, ikinci bir hikâyeye anlatıcısına dönüşür:

Tabağıma aceleyle göz atıyorum. Hâlâ bir simidin yarısı ve beyaz peynir kırıntıları süpürülmek için beni bekliyor. (...) Akşamüstleri İlhan’a uğramayı alışkanlık haline getirmeme neden olan anlattığı hikâyeler olduğu kadar bu kaçamak beş çayı törenleri galiba. Bir de İlhan’ı hep bıraktığım yerde bulmanın verdiği rahatlık.⁹³²

⁹²⁸ A.e., s. 2.

⁹²⁹ Barthes, *S/Z*, s. 96.

⁹³⁰ Brooks, *a.g.e.*, s. 63.

⁹³¹ Barthes, *S/Z*, s. 96.

⁹³² Gülsoy, *a.g.e.*, s. 2.

Dinleyici, hikâyenin kesildiği anlarda hikâye anlatıcısına dönüşürken aynı zamanda yeni bir hikâyenin ilmiklerini atmaya başlar. Bu, kendi hikâyesini yaratmaya başladığı anlamına gelir. Peter Brooks, anlatıların çoğunun, anlatıcının olduğu kadar dinleyicinin de hikâyesi olma arzularını dile getirdiğine inanır. Bu itkiyi Roman Jakobson’un dilin “ilişkisel” (*phatic*) işlevi adını verdiği şeye, telefonda “Beni duyabiliyor musun?” dediğimizde hatların açık olduğunun doğrulanmasına benzetir.⁹³³

Anlatıcı, dinleyici ve okurun birlikte bulundukları anlatı meclisinde, ilişkiler ağı kaygan bir zeminde örülür. Söz dönüp dolaşır; anlatıcı, dinleyici ve okur birbirinin yerine geçer. Hem dinleyici hem okur, anlatıcının bıraktığı boşlukları doldururken metni yeniden üretir. Anlatıcı da anlattığı hikâyenin hem anlatıcısı hem dinleyicisi olur.

3.1.2. Fotoğraflar: Gerçek Hikâye

Dinleyicinin doldurduğu boşluğun ardından hikâye anlatıcısı İlhan, anlatmaya başlar ve: “Dayım 53 doğumludur. Üç kız kardeşten sonra özlemle beklenen evin tek erkek çocuğu.”⁹³⁴ diyerek dinleyicisinin kucığına siyah beyaz fotoğraflardan oluşan birkaç albüm bırakır. Hikâyeye eklenmiş bu siyah beyaz fotoğraflar, anlatıcının hikâyesinin gerçekliğine delil oluşturur.

Fotoğraflar, dinleyicinin anlatıdan şüphe duymasını bir süre geciktirirken hikâyenin içine kapılıp gitmesini de çabuklaştırır. Dinleyici; fotoğraflarla hikâye arasında bir ağ örür, fotoğrafları metne ekler, fotoğrafta gördükleriyle anlatıyı karşılaştırır ve fotoğraflarla yeni bir hikâye inşa etmeye başlar.

Dinleyici, hikâyeyi fotoğraflarla tamamlamaya çalışır. Kafasında oluşan soruların -İlhan’ın dedesiyle benzerliği, dayısıyla benzerliği gibi- cevaplarını

⁹³³ Brooks, **a.g.e.**, s. 63.

⁹³⁴ Gülsoy, **a.g.e.**, s. 3.

fotoğraflarda arar. Fotoğraflar anlatıdaki boşlukları doldurur, anlatıya gerçeklik kazandırır:

Albümlerden birini çekip kucağıma bırakıyor. Hakikaten bir sürü siyah beyaz fotoğraf. Geleceğe doğru gülümseyen bu insanlar nereye doğru baktıklarını tahmin edebilirler miydi acaba? Neredeyse başka bir çağın insanının zihninde uyandıracakları karmakarışık duyguları...⁹³⁵

“Şimdi”den “geçmiş”e bakan göz, fotoğraf aracılığıyla geçmiş ve geleceği çarpıştırır. Gelecekte habersizce deklanşöre gülümseyen yüzler, geleceğin yaratacağı kaosu öngörebilir miydi? Metin, üzerine yerleştirilmiş kanaviçe örtünün gelenekselliği ile zamanın doğuracağı kargaşayı birbirine ilişir. Okur, metinde geçmiş ve geleceği bir film şeridi gibi seyreder.

Anlatı, hayatın kendisinin büyük bir örümcek gibi sürekli hikâye örmesi olgusuna dikkat çeker: “İnsanın geniş bir ailesi olması büyük bir romanda yaşamak gibi olmalı. Her birinin hikâyeleri ve dedikoduları ile akan bir hayat...”⁹³⁶ Hikâyeleri merak duygusu ayakta tutar. Anlatıcı, dinleyiciyi/okuru merakta bırakmak için hikâyeye ipuçları serpiştirir: “Tuhaftır dayım ortadan kaybolduğunda Kont da yok olmuştu.”⁹³⁷ Böylece hikâyenin açtığı yarıklarla oluşan labirente kaybolan tek kişi İlhan’ın dayısı olmaz, dinleyici de okurla birlikte bu labirente girer.

İlhan, anlatmaya devam eder: “Her neyse dayım böyle bir çocukluk geçiriyor. Anneannemden cin masalları, dedemden ise denizci hikâyeleri dinleyerek müthiş bir hayal gücüne sahip oluyor.”⁹³⁸ Anneanne ve uzun yol kaptanı dede de birer hikâye anlatıcısıdır. Anlatıların iki zıt ucunu -hüfe, gerçek- birleştirir. İlhan’ın dayısının zihninde cin masallarıyla, denizci hikâyeleri birlikte örölür. İlhan da bu hikâye geleneğinin içinde büyür.

⁹³⁵ A.e., s. 4.

⁹³⁶ A.e., s. 4.

⁹³⁷ A.e., s. 5.

⁹³⁸ A.e., s. 5.

Walter Benjamin, bütün hikâye anlatıcılarının beslendiği kaynağın, ağızdan ağza aktarılan deneyim olduğunu söyler: “Bütün usta hikâye anlatıcıları, deneyimlerinin basamaklarında sanki bir merdivenden inip çıkıyormuşçasına bir aşağı bir yukarı rahatça dolaşıp dururlar.”⁹³⁹ Deneyim, hikâyelerin ocağıdır; deneyimin mayası ise yolculukla atılır. İlhan’da eksik olan şey de yolculuktur:

İlhan’ın kime çektiğini şimdi daha iyi anlıyorum. Aslında bir insanın ailesini anlatışı kendisi hakkında ne çok ipucu veriyor. Her geldiğimde bana anlatacak ilginç bir hikâyesi olan bu müzmin bekâr dostumun bunların çoğunu uydurduğunu düşünmüşümdür hep. Ya da bir yerlerden duyduğu hikâyeleri kendisi tanık olmuş gibi anlattığından şüphelenmişimdir. Bu kadar tuhaf ve ilginç olaya nasıl tanık olabilir ki insan. Hele İlhan gibi evinden hiç çıkmadan yaşayan bir mirasyedi...⁹⁴⁰

Evinden çıkmayan İlhan’ın aile geleneğinden gelen deneyimi aktarıyor olması, anlatısının üzerindeki şüpheleri dağıtır. Şüphe ertelenir ve dinleyici, hikâyenin büyüüne kendisini kaptırır. Benjamin “Yolculuğa çıkanın anlatacakları vardır[.]”⁹⁴¹ diyen atasözünü hatırlatır. Ona göre hikâye anlatıcısı, halkın gözünde uzaklardan gelen biridir. O, iki tür anlatıcının varlığından söz eder: Biri yerleşik çiftçi diğeri ise ticaret yapan denizcidir. Benjamin’e göre hikâye anlatıcılığı bu iki arkaik tipin birbirine derinden nüfuzuyla kavranabilir. Onlarda uzakların bilgisiyle geçmişin bilgisi kaynaşır.⁹⁴²

Denizci dede, çok gezen insanın yurduna dönerken getirdiği bilgiye sahiptir. Yolculuk, onu bilge kılar. Anneanne ise yerleşik kişinin geçmiş bilgisini -hurafeleri, ritüelleri, gelenekleri- hafızasında taşır. Uydurma hikâyeler, bilgeliği; şüphe, anlatıyı baltalar. Bu yüzden *Bize Kuş Dili Öğretildi*’de anlatılan cin masalı da olsa denizci hikâyesi de olsa inanılarak anlatılır. Adını bilmediğimiz dinleyici, İlhan’ı hikâyesindeki ipuçlarıyla keşfetmeye çalışır. Metnin yüzleri karalanmış resimleri gibi

⁹³⁹ Benjamin, **a.g.e.**, s. 93.

⁹⁴⁰ Gülsoy, **a.g.e.**, s. 7.

⁹⁴¹ Benjamin, **a.g.e.**, s. 78.

⁹⁴² **A.e.**, s. 78.

esasinda tüm karakterleri bir bilinmeyendir. İlhan da İlhan'ın dayısı da dinleyici de kendi içinde bir labirenttir ve hikâye açıldıkça birbirlerini görürler.

3.1.3. Hikâye Anlatan Şehrazad

İlhan, asıl hikâyenin başlayacağını vurgulayarak “O kaybolmadan önce çekilen son fotoğraflardan...”⁹⁴³ der. Anlatıcı, bu noktaya kadar hikâyeyi belli bir aşamaya getirir. Dinleyici, anlatıcıyla aralarındaki sözleşmenin kurallarına uyarak anlatıyı dikkatle dinler: “Hikâyenin asıl başlangıcına geldiğimizi haber veriyor İlhan'ın vurgusu.”⁹⁴⁴ *Bize Kuş Dili Öğretildi*'de hikâye anlatıcılığının kendisi de ayrı bir öykü yaratır. Hikâye içinde hikâyenin söyleyeceği tam da budur. Anlatıcı ve dinleyici, rollerini oynadıkça anlatıcılık geleneğinin tüm safhalarından geçer. Okur, hikâyenin inşa sürecini izler.

Anlatıcı ve dinleyici girdikleri labirent yolculuğunun içinde hikâye anlatıcılığını modernize eder, gelenekle oynar. İlhan; hikâyeyi en heyecanlı yerinde kesme, anlatıyı erteleme, boşluk bırakma gibi Şehrazadvari tavırlarıyla giderek bir *Binbir Gece* anlatıcısına dönüşürken dinleyici de Şehrazad'a öykünür ve anlatıyı keser:

Hemen bir çay tazeleme molası istiyorum. Hikâyeye kendimi kaptırdığımı göstermek istercesine koşar adım mutfığa gidiyorum. Çay bitmiş olduğu için kola ve bardak kapıp geliyorum. Yolda da İlhan'ın hikâyelerini düşünüyorum.⁹⁴⁵

Dinleyici, anlatıyı bir tüketim nesnesi ile böler; geleneği temsil eden çay yerine tüketim kültürünü sembolize eden kolay anlatı ritüeline dâhil ederek anlatıcılık sanatının normlarını değiştirir. Bilgelik taşıyan hikâye anlatıcılığının

⁹⁴³ Gülsoy, **a.g.e.**, s. 7.

⁹⁴⁴ **A.e.**, s. 8.

⁹⁴⁵ **A.e.**, s. 8.

büyüsünü bozar. Diğer taraftan dinleyici, adım attığı bu anlatı labirentinin içinde anlatıcının serpiştirdiği ipuçlarıyla “İlhan bilmecesi”ni çözmeye çalışır:

Şimdi düşünüyorum da. Aslında İlhan hakkında çok az şey biliyorum. Anlattığı hikâyeler dışında hemen hemen hiçbir şey. Çok konuşan bir insan kendisi hakkında da çok şey söyler sanırdım. Oysa anlıyorum ki, sadece hikâyeler anlatan bir insanı hiç tanıyamamak da mümkün.⁹⁴⁶

Anlatıda kimlikler belirsizdir. Dinleyici, İlhan için “Çevirmen olarak tanıyordum onu o sıralar.”⁹⁴⁷ derken İlhan da yavaş yavaş, anlattığı hikâyelerdeki gibi bir kurmacaya dönüşür. Aynı belirsizlik dinleyici için de geçerlidir: “Belki de tanımak istemeyen benim, kim bilir. Çok açık biri olmadığımı biliyorum.”⁹⁴⁸

İlhan’ın dayısının Cevizli’deki evde çiftlikte yaşar gibi süren hayatı, üniversite yıllarının kaosu ile bölünür. Karanlık dev koridorlar, yüzlerce kişinin doldurduğu amfiler, kaba saba öğrenciler, neden başladığı nasıl sonuçlanacağı belirsiz boykotlar, her köşe başında düşman gölgelerle dışarıdaki kriz her geçen gün artarken Ali de dalgın biri olup çıkar. Anlatıda huzur ve kaos iç içe geçer:

Verandada, şehirden uzakta, bahçede açan mayıs gülleri, dizine başını koyup seilmeyi bekleyen Kont, saat gibi işleyen evin mutfağından yükselen taze yemek kokuları... Bu akşamüzeri dalgınlıklarının giderek artışı evdekileri hemen huzursuz etmeye başlıyor.⁹⁴⁹

Ali, bu ikiliğin arasında bambaşka bir dünyada yaşamak ister, kuşların dilini öğrenmeyi arzular ve içine kapanır.

⁹⁴⁶ A.e., s. 8.

⁹⁴⁷ A.e., s. 8.

⁹⁴⁸ A.e., s. 8.

⁹⁴⁹ A.e., s. 9.

3.1.4. Nazar-Cin-Hurafe

Evdeki kadınlar biricik oğullarına nazar değdiği, belki de büyü yapıldığı olasılığını dile getirirken İlhan'ın dedesi bu sözleri keser; büyü, nazar gibi inançları hurafe olarak görür. Ali kaybolduğunda kadınların haklılığı ortaya çıkar ve dedenin inandığı değerler sistemi yıkılır. Anlatı, gerçeği kaygan bir zemine yerleştirir. Neyin gerçek, neyin hurafe olduğunu sorgular. Bilimsel bilgi ile batıl inançlar arasındaki hiyerarşik çitleri kırar.

Diğer taraftan anlatı; anlatıcılık sanatını devam ettirir, Şehrazad'ın hikâyeye anlatma geleneğini yineler. *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazad, hikâyeye güneşin doğuşuyla ara verir: “Tam o sırada, Şehrazad günün doğmakta olduğunu görerek, verilen izni aşmak istemediğinden yavaşça susmuş.”⁹⁵⁰ *Bize Kuş Dili Öğretildi*'de ise güneşin batışı ile dinleyici hikâyeyi keser. Anlatı, Şehrazad'ın zamanını ters çevirir ve anlatıcıyla dinleyicinin yerini değiştirir:

Karşısında da ben, iştahla anlattığı hikâyeleri dinleyen bir arkadaş. Sanki hayatın tuhafliklarını izleyen iki çocuğuz. Oysa güneş iyice alçaldı, binaların arkasından batıyor bile. Bir günün daha bitişi... Ben hala kendimden uzakta, başkalarının hikâyelerinde, başka hayatlarda geziniyorum. Garip bir pişmanlık hissi...⁹⁵¹

Bize Kuş Dili Öğretildi, Sindbad'ın hikâyeden hikâyeye yolculuk etme isteğini de bir taraftan tekrar ederken bir taraftan ters çevirir. *Binbir Gece*'de Sindbad yeni hikâyeler elde etmek arzusuyla yedi seyahat yapar, serüvenden serüvene dolaşır:

⁹⁵⁰ *Binbir Gece Masalları: Cilt 1/1*, s. 69.

⁹⁵¹ Gülsoy, *a.g.e.*, s. 11.

Ve içimdeki hain ruh yeni ülkeler, yeni insanlar tanıyarak elde edebileceğim yararları göstermekte gecikmedi. Artık ben de bu ayartılara daha fazla dayanamadım ve bir gün, evimi ve servetimi orada bırakarak (...) büyük bir gemiye bindim.⁹⁵²

Anlatıda ise dinleyici, Sindbad'ın baş aşağı çevrilmiş bir benzeridir. O, Sindbad gibi serüvenden serüvene dolaşır ancak kendi hikâyelerinin içinde değil başkalarının hikâyelerinin içinde gezinir. Anlatıcı İlhan gibi, dinleyici de eylemsizdir, her ikisi de yerinden kıpırdamadan, gerçek bir maceraya adım atmadan anlatılar arasında dolaşır.

Benjamin “Hikâye Anlatıcısı” adlı yazısında “Adı size ne kadar tanıdık gelirse gelsin, hikâye anlatıcısının hayatımızda hiçbir hükmü yok. Çoktan uzaklaştı bizden, gittikçe de uzaklaşıyor.”⁹⁵³ der. Bunun nedenlerinden biri olarak da deneyimin değer kaybetmesini gösterir. *Bize Kuş Dili Öğretildi* hikâye anlatıcılığını yerinden kıpırdamadan devam ettiren anlatıcı ve dinleyicisiyle, Benjamin'in sözlerini bir taraftan haksız çıkarmaya çalışırken bir taraftan da doğrular.

3.2. Sindbad'ın Serüvenleri

3.2.1. Merak: Kuş Dili

Anlatıcı, *Binbir Gece Masalları*'nın *Gemici Sindbad'ın Öyküsü* ile metinlerarası ağ örür. İlhan'ın dedesi de bir nevi Sindbad'dır, geçmişin bilgisini taşır, deneyimin bilgeliğine sahiptir ve onun anlatacak hikâyeleri vardır. Sindbad gibi denizler arasında dolaşır ve kendi serüvenini aktarır. Ali de elinde bir papağanla eve geldiğinde, babasından dinleyerek büyüdüğü Sindbad'ın maceralarına adım atar:

⁹⁵² *Binbir Gece Masalları: Cilt 2/1*, s. 273.

⁹⁵³ Benjamin, *a.g.e.*, s. 77.

Bir gün elinde büyük bir kafesle çıkageliyor dayım, içinde de bir papağan. Ev halkının pek tanımadığı, dedemin ise Avustralya yolculuklarından çok iyi hatırladığı bir kuş. Dayımı dizine oturtup anlattığı denizci hikâyelerinde, Sinbad'ın maceralarında mutlaka önemli bir rolde görünen renkli bir kuş. Herkes derin bir oh çeker dayımın bu davranışı karşısında. Meğer derdi buymuş, merakı bunaymış, oturduğu yerde alık alık hayaller kurmazmış, işte kanıtı...⁹⁵⁴

Papağan zayıflayıp tüylerini yolunca denizci dede “Hayvan burayı sevmeydi.”⁹⁵⁵ diyerek papağanı geri gönderir. Ali, papağanı geri vermek için Çiçek Pazarı'na gider ve hikâye başka bir serüvene sapar. Ali, papağanı aldığı adamı bulamaz. Dükkân sahiplerinden hiçbiri, bir hafta önce Ali'ye papağanı satan kişiyi tanımaz. Anlatı, meçhul bir noktaya doğru gider. Anlatıcı, Şehrazad gibi anlatıyı erteleyerek; anlatının tadını çıkararak anlatmaya devam eder:

İlhan bir masalın en güzel yerine yaklaşan masalcıların aldığı keyifle kolasından yudumlar alıp beni meraklandıran duraklamalarla devam ediyor. Artık hikâyenin içine kaptırmışım kendimi. Hava kararırken, hikâye mayasını tutuyor.⁹⁵⁶

Anlatı, içinde haz barındırır: “Hikâyeler, hikâye anlatmanın verdiği zevkten dolayı, ifade edilmediği takdirde ebedi bir bekârete mahkûm edilecek bir arzuyu anlatma isteğiyle anlatılır.”⁹⁵⁷ Anlatıcı, hazzın sona ulaşmasını engellemek için hikâyenin sonunu geciktirir. Anlatının içine bazı kesintiler, boşluklar, gedikler yerleştirir. Böylece “sona ulaşmak amacıyla metnin basitçe yutulmasını”⁹⁵⁸ engeller. Barthes “Okumadan alınan haz, elbette bazı kopmalardan kaynaklanır.”⁹⁵⁹ der. İlhan da bir *Binbir Gece* anlatıcısı gibi anlatısının sonunu geciktirmekten zevk alır. Yarıda

⁹⁵⁴ Gülsoy, **a.g.e.**, s. 11.

⁹⁵⁵ **A.e.**, s. 11.

⁹⁵⁶ **A.e.**, s. 13.

⁹⁵⁷ Brooks. **a.g.e.**, s. 111.

⁹⁵⁸ **A.e.**, s. 43.

⁹⁵⁹ Barthes, **Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı**, s. 99.

kesilen, askıya alınan ya da yolundan saptırılan hikâye, anlatı meclisinin konuklarıyla birlikte bin bir gecelik yolculuğa çıkar:

Söylemin akışı içine *gecikmeler* yerleştirmelidir (anlaşmazlıklar, durdurmalar, yol değiştirmeler). Bu öykünün yapısı özünde tepkiseldir, çünkü dilin kaçınılmaz olarak öne çıkmasının karşısına, duraklarla basamaklanmış bir oyun koyar: Soru ve yanıt arasında oyalayıcı bir uzamdır bu, simgesi “kesme” olabilir; bu sözbilimsel figür tümceyi yarıda keser, askıya alır ve yolundan saptırır[.]⁹⁶⁰

Barthes, *S/Z*’de “geciktirici uzam”dan bahseder. Geciktirici uzamın, meydana gelecek sona doğru ilerlediğimiz ama aynı zamanda sapkın bir biçimde erteleyerek vadedilen sonu geciktirmek ve böylece sahip olduğu anlamı daha da pekiştirmek için geriye doğru döndüğümüz anlatının orta kısmının özü olduğunu iddia eder.⁹⁶¹

3.2.2. Serüven: Tuzak

Anlatıcı, hikâyeyi en can alıcı noktasına taşır. Hikâye, mayasını tutarken akşam olur. *Binbir Gece*’de Sindbad, misafirlerine yedi olağanüstü gezisini anlatırken -Şehrazad’ın tersine- akşam olduğunda anlatıyı keser ve ertesi gün anlatmaya devam eder. *Binbir Gece*’de hikâyeler güneşin doğuşu ve batışına göre anlatılır. İlhan’ın dayısının hikâyesi, Sindbad’ın öyküleri gibi olağanüstü bir noktaya doğru kıvrılır:

Sonra çaresizlik içinde dükkâncıya derdini açmış. Amacı hayvanlarla konuşabilmek. Papağanı dükkâncıya teslim ettikten sonra dükkâncı ona herkesin bildiği bir şeyi söylemenin rahatlığıyla işin sırrını vermiş: “Senin konuştuklarını her hayvan anlar.

⁹⁶⁰ Barthes, *S/Z*, s. 83.

⁹⁶¹ *A.e.*, s. 83-84.

Eğer sabredersen sen de onların söylediklerini anlarsın. Sabredip onları izlersen, onları sevip, kulak verirken, ne istediklerini duyarsın.”⁹⁶²

Hikâye anlatıcılığının gelişmesinde denizcilerin yanı sıra tüccarların da rolü olur. Ticaretle uğraşan kişi, nasıl hile yapılacağını bilir: “onların işi hikâyelerin öğretici içeriğini artırmaktan çok, dinleyiciyi hikâyeye çekecek hileleri inceltmektir. *Binbir Gece Masalları* çevriminde derin etkiler bıraktılar.”⁹⁶³ Ali de dükkân sahiplerinin arasında hilelerle dolu, cezbedici bir hikâyenin içine doğru çekilir. Tam dükkândan çıkarken bir adam onun koluna girer:

“Sen Hazreti Süleyman misali tüm hayvanların, bitkilerin dilini öğrenmek istersin; istersin de nereye gideceğini bilemezsin” demiş de bu ticani kılıklı, poturlu, sakallı adam dayıma hiç güven vermemiş. Adam sorularının cevaplarını bulacağı kapıyı bildiğini söyleyip düşmüş yola. Adam önde, sallana sallana, tesbihini çeke çeke gidiyor, dayım endişeler içinde arkada onu izliyor, içinden bir ses onu durmadan azarlıyor, bir başka ses ise işte, bunca zaman beklediğin fırsat, şu sıkıcı hayatta ilginç bir macera, belki de bu hayattaki görevin deyip onu yola devam etmeye zorluyormuş.⁹⁶⁴

İlhan’ın dayısı da Gemici Sindbad gibi yeni maceralara atılmak, gerçek bir hikâye elde etmek, serüvene başlamak arzusuyla tehlikeli bir yolculuğa çıkar. Tekinsiz bir labirente adım atar ve bir kapıya varır. Kapı; eşik noktası ve dönüşüm yeridir, başka bir dünya vadeder:

Çiçek Pazarı’ndan çıkıp Mısır Çarşısı’na, oradan çıkıp şehrin keşmekeş sokaklarına dalmışlar. En sonunda bir evin kapısını çalmış ticani kılıklı adam. Açılan kapıdan loş serinliğe adımını atmış ve macerası gerçekten de o noktada başlamış. Onu oraya

⁹⁶² Gülsoy, **a.g.e.**, s. 13.

⁹⁶³ Benjamin, **a.g.e.**, s. 93.

⁹⁶⁴ Gülsoy, **a.g.e.**, s. 14.

getiren adam ortadan kaybolmuş, kapıyı açan adam da en az onun kadar meymenetsizmiş.⁹⁶⁵

Anlatıcı sözün burasında hikâyeyi keser. Şehrazad gibi anlatıyı geciktirir, anlatının hazzını yaşar:

Sözünü tamamlamadan ayağa kalkıp mutfağa yöneliyor. Beni merakta bırakacak ya... Sanki Bin Bir Gece Masalı. Hikâyenin buraya varacağını aslında tahmin ediyordum. Daha en başından. Değil mi ki, dayımın hikâyesi diye başladı. Kesinlikle bu hikâyede bir bit yeniği olacaktı. İlhan'ı artık tanıyorum. Daha doğrusu hikâyelerini tanıyorum.⁹⁶⁶

Kapı açılır, meymenetsiz adam gözüdür, dinleyici/okur gizemli kapının ardındakileri görmeye çalışırken anlatıcı, metni keser. Bu durum, parça parça açılmaya/soyulmaya çalışan kitabın birdenbire kapatılmasına benzer. Barthes, *Metnin Hazzı*'nda "Bedenin en erotik yeri, *kıyafetin esnediği yer* değil midir?"⁹⁶⁷ diye sorar. Ona göre iki parça arasında bir görünüp bir kaybolan şey, baştan çıkarıcıdır.⁹⁶⁸ Anlatıdaki oyunlarla, dinleyici kendisini bir *Binbir Gece* masalı içinde hisseder ve hikâyeden kuşku duymaya başlar:

En olmayacak hikâyeleri bile inandırıcı kılmak için ne hınzırlıklar, ne planlar, ne numaralar düşünür biliyorum. Şu aile albümlerini bile bir eskiciden düşürmüş olabilir. Hatta albümleri, resimleri eskicinin tezgâhında daha eline alır almaz beni kandıracağı masalın tohumları aklına düşmüştür. Olsun. Dinlemeyi seviyorum.⁹⁶⁹

⁹⁶⁵ A.e., s. 14.

⁹⁶⁶ A.e., s. 16.

⁹⁶⁷ Barthes, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı*, s. 101.

⁹⁶⁸ A.e., s. 101.

⁹⁶⁹ Gülsoy, a.g.e., s. 16.

Baştan beri dinleyicinin içinde gezinen şüphenin fitili ateşlenir. Anlatıcı “Evet. Nerede kalmıştık?”⁹⁷⁰ diye sorarak anlatmaya devam eder:

Evet, evet. Dayım bu evin içinde bir odaya alınıyor. Orada şeyh gibi bir adam. Dua etmekten gözleri baygınlaşmış, sakalı özenle taranmış, cildi sürekli yıkanmaktan ve yaşlılıktan incelmış bir adam.⁹⁷¹

İlhan’ın dayısı Ali, odadaki şeyhe arzusunu söyler: “Efendim, ben hayvanların dilini öğrenmek istiyorum. Onlarla konuşmak, söyleşmek, anlatacakları hikâyeleri dinlemek istiyorum.”⁹⁷² Şeyh, bunun üzerine ona Süleyman’ın hikâyesini anlatmaya başlar:

Süleyman Davut’un oğludur. Büyük bir Yahudi kralıdır. Davut öldükten sonra yerine geçmiştir ve Tanrı ona peygamberlik ihsan etmeden önce onu bir sınavdan geçirmiştir. Ona sorulmuştur. Güç mü istersin, ilim mi diye. Süleyman öyle bir ilim istemiştir ki bu ilim sayesinde dünyanın tüm gücünü elinde toplamıştır. Ona hayvanların dili öğretilmiş. Cinler, rüzgâr ve bilumum varlık onun emrine verilmiştir. O da Tanrı’nın emirlerini putperestlere yaymak için çalışmıştır. İlmi öyle güçlümüş ki cehennem zebanisi gibi cinleri kızdı mı şişelere koyup ağzını mühürleyip denize atarmış. Daha sonra, o şişeleri bulanlar anlatmışlar onun hikâyelerini bin bir gece boyunca. Cinlere saraylar şehirler inşa ettirmiş. Tüm hayvanlardan bir ordu kurmuş. Hatta bir gün, böyle sıcak bir yaz günü, şafak vakti toplamış ordusunu tekmil alıyor. Bir de bakmış ki Hüt Hüt kuşu ortada yok.⁹⁷³

Anlatı, *Binbir Gece Masalları*’nın *Tunç Kentinin Olağanüstü Öyküsü* ile metinlerarası bağ kurar. Masalda Emir Musa ve adamları, Süleyman bin Davud’un

⁹⁷⁰ A.e., s. 16.

⁹⁷¹ A.e., s. 16.

⁹⁷² A.e., s. 16.

⁹⁷³ A.e., s. 17.

ecinnileri içine kapatıp mühürleyerek denize attığı şişeleri bulmak için tehlikeli bir yolculuğa çıkar. Yolda, ecinnilerin babası İblis'in soyundan gelme bir ifrit olan Dahiş İbn-el Amaş ile karşılaşır ve ondan Süleyman bin Davud'un buyruklarına karşı çıkmış ecinnilerden oluşan bir ordunun nasıl yok olduğunun öyküsünü dinler:

Süleyman ulağının nasıl karşılandığını anlayınca, öfkenin son sınırına ulaşmış ve kullanılabilecek ecinni, insan, kuş ve hayvanlardan oluşmuş tüm güçlerini bir araya getirmiş. İnsanların başına Asaf ibni Barkiya'yı; ifritler kralı Dimriyat'ı da tümü altmış milyonu bulan ecinniler ile evrenin her yanındaki kara ve denizlerden toplanmış tüm hayvanların ve yırtıcı kuşların başına getirmiş. Bu işi tamamlayan Süleyman, bu müthiş ordunun başına geçerek benim efendim Deniz Hükümdarı'nın ülkesini zaptetmeye geldi.⁹⁷⁴

Dahiş İbn-el Amaş savaşın sonunda hayvanlardan, ecinnilerden ve âdemoğullarından oluşan Süleyman'ın ordusunun, Süleyman'a itaat etmeyen ecinnileri dumana çevirip bakır kaplara kapatarak ağızlarını Süleyman'ın mührüyle mühürleyip denize fırlattıklarını anlatır.⁹⁷⁵ Süleyman bin Davud *Binbir Gece Masalları*'nda sonsuz hazine, güç ve ilim sahibi bir hükümdar olarak geçer. Cinleri hükmü altına alır, hayvanların dilini bilir, mührün sahibidir. Anlatı, Hz. Süleyman ve Sebe Melikesi kıssası ile kutsal metinlerle de metinlerarası ağ örür. Şeyh hikâyeyi anlatmaya devam eder:

Tabii hemen gürleyivermiş: 'Bu Hüt Hüt kuşu kendini ne sanıyor da emirlerime karşı geliyor, eğer bana değerli bir haber getirmez ise vay haline.' Çok geçmeden Hüt Hüt kuşu gelip omzuna konmuş ve ona Magrib'de adı Belkıs olan, namı diğer Seba Melikesi diye bir kraliçenin güçlü bir ordu kurduğunu, bunların Tanrı'nın yolundan sapmış azgınlar olduğunu, ateşe taptıklarını anlatmış. Süleyman cinleri ve âlimleri ve komutanlarını toplamış. Onları bir sınava çekmiş: Kim bana Belkıs'ın

⁹⁷⁴ *Binbir Gece Masalları: Cilt 2/2*, s. 386.

⁹⁷⁵ *A.e.*, s. 387.

tahtını önce getirir demiş. Cinlerin başı izin verin göz açıp kapayıncaya kadar getireyim demiş. Âlimlerin başı ise daha bir şey söylemeye gerek kalmadan tahtı getirivermiş. İşte o ilimdir bu geldiğin mektepte okutulan.⁹⁷⁶

Hız. Süleyman ve Sebe Melikesi kıssası, Ahd-i Atık'te ve Kur'ân-Kerîm'de farklı şekillerde anlatılır. Ahd-i Atık'te Sebe melikesinin tahtının bir anda Hız. Süleyman'ın huzuruna getirilmesi, melikenin saraya girerken eteklerini toplaması gibi ayrıntılar yer almaz.⁹⁷⁷

Sebe melikesinin Hız. Süleyman'ı ziyaret etmesi Kur'ân-ı Kerîm'de Neml Sûresi'nde (27/20-44) Belkıs'ın adı zikredilmeksizin geçer. Hız. Süleyman, hüdhüdün getirdiği bilgi üzerine, güneşe tapan Sebelilerin kadın hükümdarlarına, hüdhüd vasıtasıyla bir mektup gönderir ve onları dine davet eder. Melike, Hız Süleyman'a net bir cevap vermek yerine ona hediye gönderir. Bu duruma öfkelenen Hız. Süleyman, Belkıs'ın hediyelerini elçiler aracılığıyla geri verir ve onu tehdit eder. Sonunda Sebe melikesi, Hız Süleyman'ın ziyaretine gitmek zorunda kalır ve onun gerçek bir peygamber olduğunu anlar.⁹⁷⁸ Sözlü kültür geleneğinde Davutoğlu Süleyman hikâyesi masal, efsane, menkıbe gibi pek çok formda karşımıza çıkar. Anlatı; kutsal metinlerle, masalları ve efsaneleri birbirine bağlar. 21.yüzyılda bir masal dünyası inşa eder.

3.2.3. Hikâye: Hile

İlhan'ın dayısı, şeyhten dinlediği hikâyeye şaşırır ve hikâyenin devamını merak eder: “Sonra ne olmuş?”⁹⁷⁹ diye sorar. “Aslında, ‘sonra ne oldu’ sorusunun geçerli olmadığı hiçbir hikâye yoktur.”⁹⁸⁰ Hikâyeler; dinleyicisini kışkırtır,

⁹⁷⁶ Gülsoy, **a.g.e.**, s. 18.

⁹⁷⁷ Orhan Seyfi Yüçetürk, Belkıs maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 5, 1992, s. 421-422.

⁹⁷⁸ **A.e.**, s. 421.

⁹⁷⁹ Gülsoy, **a.g.e.**, s. 19.

⁹⁸⁰ Brooks, **a.g.e.**, s. 92.

sabırsızlandırır. İlhan'ın anlattığı hikâyeyi dinleyen arkadaşı da aynı sorunun çıkmazında kalır:

İlhan sigarasını yakmak için kısa bir mola veriyor. O sırada yüzündeki hınzır ifadeyi çözmeye çalışıyorum. Ee, sonra ne olmuş diye sormamak için kendimi tutuyorum. Dayısının aslında acıklı olan hikâyesini yeni yeni anlamaya başlıyorum. Kim bilir İlhan bu hikâyeyi bana neden Fars üslubu ile anlatıyor. Kimi zaman işi şakaya boğmak acıları aşmanın bir yolu değil midir?⁹⁸¹

Dinleyici, anlatının tuzağına düşmemek için merakını gizler ve anlatıdan şüphe duyar: “Öyledir tabii. İlhan'ın ailesinde aklını kaçırmış birinin olması, ona kuşkuyla bakmama neden oluyor. Sonra yine derin bir suçluluk duygusu.”⁹⁸² Kuşku, anlatıcı ile dinleyici arasındaki anlaşmanın bir parçasıdır. Kuşkulanan okur/dinleyici hikâyeyi yeniden üretmeye başlar:

Bütün anlatılar için geçerli olmakla birlikte en açık biçimini modernist ve postmodernist anlatılarda gördüğümüz üzere, anlatısal söylemin hikâyeye ilişkisi belli bir kuşku içerir. Bizim okur olarak rolümüz, hikâyeye kulak verirken belli bir kuşkuyu elden bırakmamanın yanında, anlatı metnini, anlatıcının sözcükleriyle hem işbirliği hem de mücadele içinde yeniden-yazmaktır. Metinler, tıpkı analiz edilen hastalar gibi direnç gösterirler ve bu direnç aşama aşama anlamlandırılmalıdır.⁹⁸³

Bize Kuş Dili Öğretildi'de İlhan'ın dayısı Ali ise şeyhin anlattığı hikâyeden şüphe duymayı erteler, hikâyeye kendini kaptırır ve hikâyenin tuzağına düşer. Şeyh ona hayvanlarla konuşabilmesi için uzun bir yolculuğa çıkması ve Irak ile Mekke arasındaki bir mağaraya gitmesi gerektiğini söyler. O mağarada bulunan bir hayvandan bahseder:

⁹⁸¹ Gülsoy, **a.g.e.**, s. 19.

⁹⁸² **A.e.**, s. 19.

⁹⁸³ Brooks, **a.g.e.**, s. 74-75.

Bu mağarada bir hayvan yaşar. Neye mi benzer? Arapça konuşan bir kadına benzer, uzaktan. Bunun bir mevsimi vardır. O hayvanı avlayıp etini yiyenler, suyunu çorba yapıp içenler, işte senin arzuna nail olurlar, hayvan, böcek, balık ne varsa dilinden anlarlar.⁹⁸⁴

İlhan'ın dayısı, merakla mağaranın yerini öğrenmek isterken şeyh bu sefer ona hayvanların dilini öğrenmenin bir yolu daha olduğunu belirtir ve daha önce hiç denenmemiş bir büyüden bahseder. Annesinden dinlediği cin masallarıyla büyüyen Ali, şeyhin hikâyesine kapılır ve tehlikeli bir labirente girmeyi kabul eder:

Dayım zaten alışık olmadığı bu ortamın çoktan büyüüne kapılmış Pavlov'un köpeği gibi hazır, beklemededir. Belki onun da içinde şeyhinkine benzer bir ışıma, kim bilir...⁹⁸⁵

Binbir Gece Masalları'nda denizler arasında yedi yolculuk yapan Sindbad, elde ettiği yedi hikâyenin sonunda başka biri olur. İlhan'ın dayısı da kuşların dilini öğrenme arzusuyla gireceği *Binbir Gece* hikâyesinin içinde başka birine dönüşür.

3.3. Yer Altına İniş: Dönüşüm

3.3.1. Labirent: Bedeni Yazma

Şeyh, Ali'yi ikindi namazının ardından evin altındaki bir mahzene götürür ve büyü ritüeli başlar. Ona üzerindeki her şeyi çıkarmasını ve elinde tuttuğu kefene benzer tek parça elbiseyi giymesini söyler:

⁹⁸⁴ Gülsoy, **a.g.e.**, s. 20.

⁹⁸⁵ **A.e.**, s. 22.

dayım o mahzende kırk gün kalmayı kabul etmiş. Tuzsuz ekmek yiyip, su içerek. Ve bir de Kitab'ı hatmederek. Ve duvarın dibinden fışkıran kaynak suyu ile beş vakit ovunup, ibadet ederek. Kırkinci gün sona erip dayım saç sakalı birbirine karışmış bir şekilde dışarı çıktığında, şeyh onu arka avluda bir taşla yatırmış.⁹⁸⁶

Mahzene iniş, Ali'nin başka birine dönüşeceği yolculuğun başlangıcıdır. Kırk gün mahzende kalan Ali'nin vücuduna şeyh, ayet yazmaya başlar:

Ayetler birbirini izlemiş, Neml yani karınca suresi, Bakara, Cin suresi... Arapça harfler kıvrıla kıvrıla dayımın bedenini kaplamışlar. Şeyh yılların verdiği alışkanlıkla öyle ustaca yazıyormuş ki bu meçhule gitmek isteyen adamın bedenine... İki saat içinde dayımın üzerinde boş yer kalmamış. Dayım orada bir taşın üzerinde canlı bir kitap gibi açık öylece yatıyor, görüntüyü düşünebiliyor musun?⁹⁸⁷

İrvin Cemil Schick; *Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak* adlı eserinde, İslâm kültüründe insan vücudu ile Arap yazısı arasında yakın bir ilişki olduğundan söz eder. Hattatlar harfleri eğip bükerek onlara insan biçimi verdiği gibi mutasavvıflar tarafından da insan vücudu ve yüz hatları, Arap harflerine benzetilir. Benzer bir şekilde çağdaş kültür kuramında da yazma ile insan bedeni ilişkilendirilir:

Bir tarafta sünnet, dövme, delme (piercing) ve yara izi bırakma (scarification), diğer tarafta kıl aldırma, perhiz, egzersiz, âdab-ı muaşeret ve modaya kadar, vücut üzerinde etkili olan, onu işaretleyip dönüştüren, toplumsal normlara ve gerekliliklere uygun anlamlar ve değerlerle donatan bir dizi “yazma uygulaması” söz konusudur. Vücut bu sûretle bir kimliğe büründürülerek toplumsallaştırılır, yani münferit bir öğeden ziyade bir bütünün üyesi olarak görülür. Bir başka deyişle, vücut yazmaları,

⁹⁸⁶ A.e., s. 22.

⁹⁸⁷ A.e., s. 23.

vücudu bir “toplumsal ilişkiler dizgesine bağlar, “beşeri düzen” içinde ona bir yer tayin eder.⁹⁸⁸

Ayet yazılan Ali’nin bedeni kutsallık kazanır, boyut değiştirir. O artık başka biridir:

Sonra dayım çıkmış o evden. Arada sırada durup bir serçeyle, belki -insanlar için görünmez olan bir böcek, uçan sineklerle sohbet ederek ağır ağır Beyazıt’a inmiş. Meydandaki güvercinlere varmış. Güvercinler onu neşe içinde karşılamışlar. Kimsenin duymadığı, duyduğunda anlayamadığı, fark edemediği bir dilde konuşup durmuş onlarla, sonra Eyüp’e doğru yollanmış ve Eyüp sırtlarında kaybolmuş...⁹⁸⁹

Hikâyenin sonunda Ali, mucizevî bir şekilde Süleyman’ın ilmine ulaşır. Kutsal bir kimlik kazanır. Taberî’nin, Hz. Süleyman üzerine verdiği bilgilere dayanarak Metin And *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*’nda şöyle der:

H. Süleyman evinden çıktığında kuşlar ona saygı göstererek başı üzerinde havada halkalar oluşturur, tahtına oturuncaya kadar cin ve insanlar ayakta dururlardı. H. Süleyman her sefere çıktığında tahtadan bir döşeme yapılır, taht bunun üzerine konurdu (...) H. Süleyman rüzgâra buyurur, rüzgâr döşemenin altına girer, döşemeyi yükseltip götürmeye başlardı.⁹⁹⁰

Anlatıcı, hayvanların dilini bilen Hz Süleyman’ın hikâyesini yeniden yazar. Ali’nin, kuşların dilini öğrenme arzusu gerçekleşir.

⁹⁸⁸ İrvin Cemil Schick, **Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak: İslâm, Cinsiyet ve Kültür Üzerine**, Çev. Pelin Tünaydın, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 59.

⁹⁸⁹ Gülsoy, **a.g.e.**, s. 23.

⁹⁹⁰ Metin And, **Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 175.

3.3.2. Oyunbozan: Hikâyeyi Çözme

Ali sırlara karışır, ermişe dönüşür, kaybolur. Dinleyici hikâyedeki boşlukları tamamlamaya çalışır:

Hikâyenin burasında, İlhan ürkütücü bir sessizliğe gömüldü. Ne diyeceğimi bilemiyordum. Neyi nasıl yorumlayacağımı da kestiremiyordum. Binbir Gece Masalı ile bir aile dramı arasında bir hikâye dinlemiştim. Fakat her şey, beni kandırmak için uydurduğu bir hikâye de olabilirdi. Sonra birden, her şeyi anladım. Kendimden emin bir biçimde masa lambasının düğmesini çevirdim ve söze girdim...⁹⁹¹

Dinleyici, anlatıdan şüphe duyar. Hikâyenin açıklarını ortaya döker: “İlhan güzel bir masaldı. Hep anlattıklarının gerçekliğinden şüphelenmişimdir ama o hikâyelerde fark edemiyordum. Fakat bu hikâyede kendini ele verdin...”⁹⁹² Hikâyedeki mantık hatalarını bulur. Hikâyenin uydurma olduğunu çözer:

Şöyle ki dostum, kaptırıp dinlerken fark etmediğim fakat çok açık bir mantık hatası var. Hikâyeye göre dayın bir daha kimseyle konuşmamış, karşılaşmamış. Fakat sen onun nereye gittiğini, neler yaşadığını, neler hissettiğini, hatta şeyhin kafasının içinden geçenleri bile aktardın. Bunları bilemeyeceğine göre uydurmuş olmalısın.⁹⁹³

Anlatıcı, uydurma bir hikâyeyi gerçek süsü verip anlatarak dinleyiciyi kandırır, onu hikâyenin tuzağına düşürür, anlatıya kapılması için hile yapar: “Hikâye

⁹⁹¹ Gülsoy, **a.g.e.**, s. 24.

⁹⁹² **A.e.**, s. 24.

⁹⁹³ **A.e.**, s. 24.

anlatmanın kendisi de bir hile olarak görülür.”⁹⁹⁴ Anlatıcı görünürdeki hikâyeyi anlatarak gerçek hikâyeyi gizler:

İlginç hikâyeler anlatan, acayip şakalar yapan birinin hilesini yüzlemenin keyfi ile bir sigara yaktım. Arkama yaslandım. Aslında yine de kendimi kötü hissediyordum. Ne de olsa oyunbozanlık yapmıştım. Bir oyunu kurmak tabii ki bozmaktan daha zordur. Ve zevki de daha büyüktür. Benimkisi kumdan kaleleri tekmelemek gibi, dümdüz karın üzerinde dev adımlar bırakarak koşmak gibi açıklanması zor. Çocukça bir saldırganlık. Tam bu düşüncelerden sıkılmaya başlamıştım ki İlhan’ın mırıldandığını duydum...⁹⁹⁵

Anlatıcı, anlattığı ilk hikâyeyi geri geri sarar ve yeniden yazar. *Bize Kuş Dili Öğretildi*’de anlatı bir oyundur, sökülüp yeniden örülür.

3.3.3. Hikâyeyi Sökmek

Anlatıcı hikâyeyi yeniden anlatır, bu hikâye bir dönemin toplumsal fotoğrafını yansıtır, gazete haberlerinden alınmış kısa bir metin gibidir:

Peki şu hikâyeye ne dersin? Oldukça kısa: Dayım papağanı geri vermek üzere evden çıkar ve Eminönü meydanında sırf birine benziyor diye, yanlışlıkla vurulur. Olay yerinde hemen ölen dayımın yanında Şila dehşet içinde haykırmaktadır, Ali, Ali!⁹⁹⁶

Anlatıcı, hikâyesini yıkarken aynı zamanda hikâye anlatıcılığı geleneğinin de yapısını, gramerini bozar, kısacık bir hikâye anlatır. İlk hikâyesinde hikâye

⁹⁹⁴ Brooks, **a.g.e.**, s. 88.

⁹⁹⁵ Gülsoy, **a.g.e.**, s. 24.

⁹⁹⁶ **A.e.**, s. 25.

anlatıcısının bütün hünerini sergilerken ikinci hikâyesiyle anlatıcılığın zaman alan doğasını bozar. Benjamin “Hikâye Anlatıcısı”nda hikâye anlatıcılığının hiçbir hükmünün kalmadığını; minyatürler, ince ince işlenen fildişi oymalar gibi uzun zaman alan şeylerin yok olduğunu, zamanın önemsiz olduğu zamanların geride kaldığını ve insanoğlunun hikâye anlatıcılığını bile kısaltmayı başardığını söyler.⁹⁹⁷

Gerçekten de insanoğlu hikâye anlatıcılığını bile kısaltmayı başardı. Kendini sözlü gelenekten kopartan *short story*’nin gelişimine tanık olduk. Artık kısa öykü, çeşitli anlatışların katmanlaşmasından doğan yetkin anlatının en yakın resmini çizen ince, saydam katların yavaş yavaş birbiri üstüne birikmesine izin vermiyor.⁹⁹⁸

Bu kısacık hikâye, tarihin sayfalarındaki pek çok görüntüyü özetler. Dinleyici, ikinci hikâyenin de bir oyun olmasını diler. İkinci hikâyenin de oyun olma ihtimalini, sökülüp atılma ihtimalini akla getirir:

Bir an gözüm karadı. Yumruk yemiş gibiydim. Utancın, kederin ve çaresizliğin böylesine ağır olduğunu ilk kez o zaman anladım. İlhan’ın ölene dek konuşmayan dedesi, parçalanan ailenin trajedisi, dayının cenaze töreni daha yeni seyretmiş olduğum bir filmin parçaları gibi canlı bir şekilde geçti gözümün önünden. Kem küm edip İlhan’ı yalnızlığı ile bırakıp kaçtım evinden. Günlerdir İlhan’a uğrayamayışımın nedeni de bu. Keşke anlattığı ilk hikâye doğru olsa. Ya da ikinci hikâye de İlhan’a yakışır bir oyun olsa...⁹⁹⁹

Bize Kuş Dili Öğretildi’de hikâyeler gerçek de olsa uydurma da olsa bir oyunun parçasıdır. Hikâye anlatıcılığı bir oyundur. Brooks “Şehrazad hikâye anlatmanın hiç de masum bir etkinlik olmadığını ve bir hayatı değiştirebilecek gücü

⁹⁹⁷ Benjamin, **a.g.e.**, s. 85.

⁹⁹⁸ **A.e.**, s. 86.

⁹⁹⁹ Gülsoy, **a.g.e.**, s. 28.

elinde tuttuğunu çok iyi bilmektedir.”¹⁰⁰⁰ der. Anlatıcı da hikâye anlatmanın hiç de masum bir etkinlik olmadığıнын farkındadır. Anlatıcının hikâyeleri hem gerçekçi hem masalsıdır, hem uydurmadır hem değildir. Anlatıcı, Türkiye tarihinin siyasi karmaşasını, krizlerini, belki bir gazete haberini *Binbir Gece*’ye bürüyerek anlatır. Masalla gerçeği, tarihi, siyasi olayları iç içe geçirir.

3.3.4. Hikâyenin Yok Oluşu

Brooks, *Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı*’nda şöyle der: “Başlangıçta geçmişin basitçe anımsanması olarak düşündüğümüz şey oldukça farklı bir şeye dönüşür. Değişen koşullar altında geçmiş artık geçmişin hikâyesidir.”¹⁰⁰¹ *Bize Kuş Dili Öğretildi*’de başlangıçta geçmişin basitçe anımsanması olarak düşündüğümüz şey oldukça farklı bir şeye, geçmişin hikâyesine dönüşür.

Benjamin, hikâye anlatıcılarına giderek daha az rastlıyorsak bunda enformasyon ağının payı olduğunu söyler. Hakikatin destansı boyutunun, bilgeliğin, deneyimin değer kaybettiğini dile getirir. Uzaklardan gelen bilginin değil, bizi en yakınımızda olup bitene ulaştıran enformasyonun kabul gördüğünü belirtir. Bütün olaylar bize hazır bir açıklamayla ulaşır ve hikâyenin katmanlarına yer kalmaz. Hikâye anlatıcılığının devri kapanır. Modern insan, kısaltılamayacak şeyler üzerinde çaba sarf etmemektedir artık.¹⁰⁰²

İlk hikâyeyi çözen, eriten, çabuklaştıran öteki hikâye/kısa hikâye Benjamin’i akla getirir: “Adı size ne kadar tanıdık gelirse gelsin, hikâye anlatıcısının hayatımızda hiçbir hükmü yok. Çoktan uzaklaştı bizden, gittikçe de uzaklaşıyor.”¹⁰⁰³ Son kertede, bütün anlatının kendi kendini imha edip kısa bir gazete manşetine dönüşmesi, hem hikâyeyi hem de anlatıcılık sanatını yapısöküme uğratar. Anlatıcı, ilmi ilmi dokuyarak ördüğü yapıyı bir çırpıda söker.

¹⁰⁰⁰ Brooks, **a.g.e.**, s. 90.

¹⁰⁰¹ **A.e.**, s. 22.

¹⁰⁰² Benjamin, **a.g.e.**, s. 85.

¹⁰⁰³ **A.e.**, s. 77.

İkinci hikâye, birinci hikâyeyi yok eder. Fransa’da tren yolu geçitlerinde şöyle bir işaret levhası görülür: “‘Attention: un *récit* peut en cacher un autre’ (Dikkat: Tren, hemen ardından gelen bir başka treni görmenizi engelleyebilir)”¹⁰⁰⁴ Brooks, bu levhayı şöyle çevirir: “Görünürdeki hikâye başka bir hikâyeyi gizliyor olabilir.”¹⁰⁰⁵

Anlatıcının masal gibi hikâyesi, başka bir hikâyeyi, cinayet hikâyesini gizler. Siyasi hikâyeyi, dönemin hikâyesini gizler. Kaosu gizler. Öteki hikâyenin açığa çıkması ise görünürdeki şüpheli hikâyedeki gedikler aracılığıyla olur. Şüpheli hikâyedeki soru işaretleri, gizli olan hikâyeyi deşifre eder. En başından beri anlatıdaki hileyi çözmeye çalışan, ipuçlarını takip eden dinleyicinin metni yeniden yapılandırmasıyla diğer hikâye açığa çıkar.

¹⁰⁰⁴ Brooks, **a.g.e.**, s. 108.

¹⁰⁰⁵ **A.e.**, s. 108.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GILGAMIŞ MİTİ VE HAYAT BİR KERE

Özen Yula'nın *Hayat Bir Kere* adlı romanı 2000 yılında yayımlanır. Yula, *Hayat Bir Kere*'de *Gilgamiş* mitini yeniden yazar. *Hayat Bir Kere* sekiz bölüm ve bir ilaveden oluşur. Romanın her bir bölümünde *Gilgamiş* mitinin kahramanları - Utnapiştım, tapınak fahişesi, yılan, Akrep adam, İştär- kendi hikâyelerini anlatır.

Yazar, *Hayat Bir Kere*'de *Gilgamiş* mitinin kahramanlarını 21. yüzyılda Amerika'da bir adaya -Manhattan- taşır. Romanın "İsten Alu" adındaki birinci bölümünü Utnapiştım anlatır. Utnapiştım, 21. yüzyılda Manhattan'da Out now adını alır, eski paralar konusunda uzman bir koleksiyoncu olarak tanınır. Bu bölümde Out now, tufan kahramanı Utnapiştım'ın hikâyesini anlatır. Ölmek isteyip bir türlü ölmeyi beceremeyen bir anti-kahraman yaratır.

Romanda "Sanu Zikar" adındaki ikinci bölümü Paxton anlatır. Paxton, *Gilgamiş* mitinin kayıkçısı Urşanabi'nin benzeridir. 21. yüzyılda Manhattan'da İrlandalı bir gemici olarak tanınır. O, yer altının sırlarını bilir ve Out now'u yer altında dolaştırır. Romanın "Salsu Sinnis" adlı üçüncü bölümünü *Gilgamiş* mitinin tanrıçası İştär (İnanna) anlatır. İştär 21. yüzyılda Manhattan'da Agnes adını alır, eskicilik yapar, eski hatıraları satar. Out now'u takip ederek *Gilgamiş*'a ulaşmaya çalışır. Görünüşünü değiştirir ve Betty'nin kafesi Deukalion'da takılır.

Romanda "Rebu Azag" adlı dördüncü bölümü *Gilgamiş* mitinde ölümsüzlük otunu çalan yılan anlatır. Yılan, ölümsüzlüğe nasıl ulaştığını anlatırken Âdem ile Havvâ'ya yasak meyveyi nasıl yedirdiğini, bir duvar halısı üzerine -Şahmaran gibi- işlenmişken gördüklerini anlatır. Romanın "Hamsu Lemnu" adlı beşinci bölümünü Akrep adam anlatır. *Gilgamiş* mitinde Mâşu Dağı'nın bekçisi Akrep adam, 21. yüzyılda Manhattan'da hem katil hem yazar hem jigolo kimliğiyle var olur. Kızıl bir naylon torba içinde saklanan ölümsüzlük otuna ulaşmaya çalışır, Out now'u, Paxton'u takip eder.

Romanda “Sessu Damik” adlı altıncı bölümü *Gılgamış* mitinin tapınak fahişesi anlatır. Ortadoğu’da Leyla Linuri adıyla dansözlük yapan tapınak fahişesi, 21. yüzyılda Manhattan’da Hope Faith adını alır, meşhur bir porno yıldızı olarak tanınır. Enkidu’nun intikamını almak için Agnes’i takip eder. Romanın “Sebu Baltutu” adlı yedinci bölümünü Betty anlatır. Betty, *Gılgamış* mitinin deniz kenarında oturan tanrıçası Sakiye Siduri’nin bir benzeridir. Manhattan’da Deukalion adında bir kafenin sahibidir. Vietnamlı, özel eğitim gören bir çocuk olan Enrique’yi evlat edinir. Enrique, Enkidu’nun benzeridir. Anlatıcı; miti ters çevirir, Gilles adını alan Gılgamış ile birlikte olur.

Romanda “Samnu Namlugallu” adlı sekizinci bölüm New York’ta yeni yıl arifesinde bir gece buluşan Out now ile Gılgamış arasındaki diyalogdan oluşur. Bu bölümün sonunda “Bu roman aslında burada bitmiştir.” uyarısının ardından “Tisu Kia” bölümü gelir. Bu bölüm; romandaki hataların açığa çıktığı, romanın yapısöküme uğratıldığı, ters çevrildiği, altüst edildiği bölümdür.

Yazı Tanrısı Nebo eksik, kusurlu, tamamlanmamış bir roman yazmayı arzular ve hatalar üzerine kurulu *Hayat Bir Kere*’yi yazar. Özen Yula *Hayat Bir Kere* adlı eserinde *Gılgamış* mitinin kahramanlarını Amerika’da bir adaya taşır. Miti yeniden inşa eder. Mitin kahramanlarını Deukalion adında bir barın etrafında bir araya getirir.

Anlatının sonuna geldiğimizde farklı anlatıcıların ağzından anlatılan hikâyelerin aslında Yazı Tanrısı Nebo’nun bir oyunu olduğunu öğreniriz. Tüm hikâyeyi Yazı Tanrısı Nebo anlatmıştır. Nebo farklı anlatıcıların kılığına girerek farklı farklı ağızlardan anlattığı hikâyelerle okuru yanıltır. Okuru tuzaklarla dolu bir labirentin içinde gezdirir. Geleneksel anlatının kurallarını yıkar ve anlatıyı dolambaçlı yollara sokar.

4.1. Yazı Tanrısı Nebo: Oyun

4.1.1. Parçalı Metin: Yapıyı Sökmek

Gilgames miti on bir tabletten oluşur fakat destanın sonuna bir tablet daha ilave edilmiştir. Mütercim şöyle der: “Gilgames destanı 11’inci tablette sona ermiştir. 12’nci tablet ancak bir ilâveden ibarettir. Ve destanla hiçbir alâkası yoktur.”¹⁰⁰⁶ 12. tablette mit, başka bir hikâyeye anlatır. Enkidu, Huluppu ağacını cehennem çukurundan çıkarmak için yer altı âlemine iner. Bu yazmada Enkidu ile Gilgames arasındaki ilişki daha ziyade köle-efendi ilişkisidir.

Hayat Bir Kere’nin anlatıcısı da aynı yolu izler. *Hayat Bir Kere* sekiz bölüm ve Tisu Kia¹⁰⁰⁷ adlı bir ilaveden oluşur. Sekizinci bölümün sonuna anlatıcı şöyle bir not düşer: “Bu roman aslında burada bitmiştir. Devam edip etmemek size kalmış.”¹⁰⁰⁸ Anlatıcı bu ilave bölümle daha önceki anlatıların üstünü çizer. İnşa ettiği metni sökerek anlatıyla oyun oynar. İronik bir dille anlatıyı çözerken okuru anlama karar veremeyeceği bir noktada bırakır.

Gilgames, parçalı bir metindir; taş tabletlere kazınan mitin bazı parçaları kırılmış, silinmiştir, tabletlerde okunamayan parçalar yer alır.¹⁰⁰⁹ Mitin çevirisinde mütercim, metinde boşluklar bırakır, eksik satırları atlar ya da kendi tamamlamaya çalışır. *Hayat Bir Kere*’de de anlatıcı, mitin parçalı yapısını bir oyuna dönüştürür. Parçalanmış bir metin inşa eder, atlaya atlaya anlatır, hikâyede boşluklar bırakır. Anlattığı hikâyeleri yalanlar, bazılarının üstünü çizer, bazılarını siler, sonra yeniden yazar. Silinmiş, bozulmuş bir metni yeniden inşa etmeye çalışır. Parçaları dağıtır, sonra toplar, boşlukları doldurmaya çalışır.

¹⁰⁰⁶ “1’inci tabletten 11’inci tablete kadar olan kısmı, serbest bir nazımdır ki eski kaynaklardan istifade edilmiş olmasına rağmen, bu eski kaynaklardan müstakil bir şekilde değiştirilip yeni bir kalıba sokulmuştur. 12’nci tablet ise İsa’dan önce takriben iki bin yılında yazılmış olan Sümerce bir metnin sadık tercümesidir (...) Görünüşe nazaran bu metnin tercümesi, yeraltı âleminin heyecanlı tasvirinden ve bu âlemin âdetlerinden (...) bahsediyor[.]” Bkz.: **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgames Destanı**, s. 93-94.

¹⁰⁰⁷ Sümerce karşılığı: dokuzuncu dünya.

¹⁰⁰⁸ Özen Yula, **Hayat Bir Kere**, İstanbul, Everest yayınları, 2013, s. 171.

¹⁰⁰⁹ Tabletlerdeki yazıların bazı kısımları okunamamış ve metin parçalı, eksik bırakılmış veya mütercimler tarafından tamamlanmaya çalışılmıştır. Örneğin Gilgames’in vücudunun tasvir edildiği kısımda mütercim metne şöyle bir not düşer: “Gilgames’in vücudunun tasvirini son yeni Bâbil yazmasında muhafaza edilmiş olan ufacık bir parçadan, aşağıdaki şekilde tamamlamaya çalışabiliriz[.]” Bkz.: **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgames Destanı**, s. 19.

Gilgames Destanı’nın birçok yerinde mütercim, boşluklar bırakır ve parantez içine notlar düşer: “Bir satır eksik”, “Dokuz satırlık boşluk”, “Yedi satır eksik.” “On satırlık boşluk” Bkz.: **A.e.**, s. 32-33.

Diğer taraftan sekiz parçaya ayırdığı metnin her bir parçasına Sümerce bir ad koyar: Alu,¹⁰¹⁰ Sanu Zikar,¹⁰¹¹ Salsu Sinnis,¹⁰¹² Rebu Azag,¹⁰¹³ Hamsu Lemnu,¹⁰¹⁴ Sessu Damik,¹⁰¹⁵ Sebu Baltutu,¹⁰¹⁶ Samnu Namlugallu.¹⁰¹⁷ Mitin ölü dilini yeniden doğurur. Sümer dilini çağdaş anlatıya ekler, çok dilli bir metin üretir. Anlatıcı, parçalı bir metin yaratırken metin ile başlık arasındaki bağı da bilinçli olarak koparır. Metnin her parçasına anlatıyla doğrudan ilişkisi olmayan Sümerce başlıklar koyar. En azından bize öyle söyler:

Bu romandaki bölüm adlarına gelince, hiç takılmayın onlara. Eski bir alışkanlıktan dolayı yazıldılar sadece. Belki ses uyumundan kaynaklanan birkaç çağrışım olabilir. Boş verin!¹⁰¹⁸

Diğer taraftan aradaki bağı kurmayı okurun hayal gücüne bırakır. Okurun metni yeniden üretmesinin yolunu açar. Anlatıcı/Yazı Tanrısı Nebo, metin ve başlık arasındaki ilişkiyi koparırken geleneksel anlatının kurallarını yıkar. Anlatıyı yapısöküme uğratar, sonra da yıktığı metni okura yeniden inşa ettirir. *Hayat Bir Kere*'de anlatı bir yapıp sökme işidir.

4.1.2. Yazı: *Pharmakon*

Derrida'nın *Platon'un Eczanesi*'nde yazı, *pharmakon*'dur, deva -şifalı ilaç (drogue)- anlamına gelir. Bu ilaç faydalıdır, onarır, bilgiyi artırır, unutkanlığı azaltır. Diğer yandan Platon, yazıyı gizemli ve bu yüzden şüphe edilecek bir güç olarak

¹⁰¹⁰ Sümerce karşılığı: birinci şehir.

¹⁰¹¹ Sümerce karşılığı: ikinci erkek.

¹⁰¹² Sümerce karşılığı: üçüncü dişi.

¹⁰¹³ Sümerce karşılığı: dördüncü dev yılın.

¹⁰¹⁴ Sümerce karşılığı: beşinci kötü.

¹⁰¹⁵ Sümerce karşılığı: altıncı iyi.

¹⁰¹⁶ Sümerce karşılığı: yedinci yaşayanlar.

¹⁰¹⁷ Sümerce karşılığı: sekizinci uygar insanlar.

¹⁰¹⁸ Yula, **a.g.e.**, s. 180.

sunar. Tanrı Theuth, bir zehre deva süsü vermiştir.¹⁰¹⁹ *Hayat Bir Kere*'de de anlatıcı, Derrida'nın *Platon'un Eczanesi*'ndeki çift anlamlılığı yineler. *Hayat Bir Kere*'de yazı hem barış hem savaştır, hem yaşam hem ölümdür, hem yer altı hem yeryüzüdür. Yazı Tanrısı Nebo şöyle der:

Böyle olmasını istemezdim. Tarih şahidimdir. Ben yazıyı barış için düşünmüştüm. Barışın yazıyla mümkün olacağına inanmıştım. Oysa siz savaşı gerçek kıldınız. Ve bunu barış için yaptığınız yalanını söylediniz (...) Yazıyı kargaşa için kullandınız. Öldürmeyle eşanlamlı kıldınız.¹⁰²⁰

Yazı Tanrısı Nebo; yazı ile barışı, iyiliği anlatmayı planlarken şiddeti, kötülüğü, cinayetleri, ötekileştirmeyi, soykırımları anlatır. Yazıyı yeryüzündeki katliamları, vahşeti, karışıklığı göstermek için kullanır. Anlatıda da yazı *pharmasi*'dir, hem ilaçtır hem zehirdir. Okur, bu ikiliğin arasında gidip gelirken anlama karar veremez. Anlatıcı, *Gılgamış* mitini yeniden yazarken çağımızın cinayetlerini, savaşlarını anlatır:

İmdi, diyeceksiniz ki, bütün bunları yazıya yükleyen ve yazı yazmaya bunları yükleyen biri, nasıl olur da okuduğumuz bu baplarda türlü türlü vahşeti, cinayetleri, hatta rezillikleri anlatır? Cevabım basit: bütün bu diyeceklerinizi yazıya yükleyen sizsiniz.¹⁰²¹

Anlatıcı, toplumun dilini yinelerken anonim bir eser yarattığının da altını çizer. Destanların anonim yapısını tekrar eder ve ironik bir oyun oynar: “Kullandığım sizin söylemlerinizi, üsluplarınızı, cümlelerinizi ve sözcüklerinizi.

¹⁰¹⁹ Derrida, *Platon'un Eczanesi*, s. 50.

¹⁰²⁰ Yula, *a.g.e.*, s. 174.

¹⁰²¹ *A.e.*, s. 175.

Bunların tamamı anonim ve size ait.”¹⁰²² Anlatıcı, *Hayat Bir Kere*’yi çağın insanların icat ettiği/ürettiği modern bir destana dönüştürür. *Gılgamış* mitini bir modern çağ miti olarak yeniden inşa eder.¹⁰²³

4.1.3. Miti Sökmek

Anlatıcı; Tisu Kia bölümünde metni söker, kurduğu bilmeceyi çözer, yıktığı kuralları itiraf eder, hikâyeyi karıştırdığını dile getirir:

Kadim bir söylenceye yer alan kahramanlarımızın -pek iyi hatırlamadığınız, isimlerini şöyle bir duyup, üstünde durmadan geçtiğiniz adamlarla kadınların- son durumlarını anlattım. Onlar gibi, onların dilinden gibi, sizin dilinizden gibi. Sarkmalar oldu, birbirine geçişler oldu. Neticede mutsuzluğumuzu anlattım, ölümsüzlüğün getirdiği huzursuzluğu.¹⁰²⁴

Anlatıcı, *Gılgamış* mitinin kahramanlarını yaşadıkları çağla birlikte tüm zamanlardan geçirerek 21. yüzyıla taşır. Miti bir ters, bir düz örer:

Her bir karakter hikâyesini anlatırken benzer sözcüklerle konuştu. Bazıları, kendilerine yakışmayan kelimeler kullandı. Ama, anlatacaklarını anlattılar neticede. Cinayeti kelimelerle işlediler, kelimelerle âşık oldular, efsane yaşadılar, seviştiler, baştan çıkardılar, sır sakladılar; belki hepimizden çok yaşadılar, gerçeği anlattılar. Uzun İzlanda gecelerinde ben de onların gerçeğini anlattım size.¹⁰²⁵

¹⁰²² A.e., s. 175.

¹⁰²³ J. Campbell, mitlerin modern çağda da yaşamaya devam ettiğini söyler: “Mitler bizim yüzlerce yıllık gerçek ve anlam arayışımızın hikâyeleri. Hepimiz ölümü anlamaya ve onunla başa çıkmaya ihtiyaç duyarız.” Bkz.: Campbell, **Mitolojinin Gücü: Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler**, s. 23.

¹⁰²⁴ Yula, a.g.e., s. 175.

¹⁰²⁵ A.e., s. 177.

Anlatıcı, anlatıda bazı kahramanları benzer bir dille konuştururken okura ipucu verir. Okurun metinden şüphe duymasını sağlar. Okur, kimin kim olduğuna karar veremez. Anlatıcı kimdir; Nebo mu, Out now mu? Anlatıda sesler, söylemler birleşir, ayrılır. Akrep adam ve Utnapiştım benzer bir üslup kullanır. Farklı kahramanlar aynı argo dil ile konuşur. Okur; şaşırtmacalarla dolu bir labirentte, gerçek-yalan bir anlatının içinde gezinir. Nebo, anlatıcının kendisi olduğunu açık ederken dinleyicisinin kim olduğunu da söyler: Nana. Anlatıda Nebo ve Nana, Şehrazad ile Şehriyar’a dönüşür. Hikâye anlatıcısıyla dinleyicisi olur:

Bunca zaman boyunca nice konuşup anlattım. Sevgili Nana hep dinledi beni, rahatlattı. Yeryüzünde ölümsüz veya ölümlü her canlı için, hayatın böyle bir şey olduğunu hatırlattı bana. Unutmak ve hatırlamak, bütün hayatın özetiydi.¹⁰²⁶

Anlatıcı Nebo, *Gilgamiş* mitini yeniden yazarken geleneksel anlatının kurallarını yıkar. Gramer kurallarını bozar, metinde boşluklar açar:

Evvelden çok öfkelenirdim yazının gramerinden anlamayanlara; yazarken sık sık hata yapanlara. Bütün Sümer yazıcıları da benim gibiydi. Sonra baktım, cümleler doğru, kelimeler iyi seçilmiş, gramerde bir hata yok. Ancak yazının ruhu yok! O zaman vazgeçtim. Gördüm ki, bazı şeylerin bozulması gerekiyor. Eksik, yitik bırakılması gerekiyor. Bu yüzden, Amerikalı bir kaltağın, Yakındoğulu kadınların dilleriyle konuşmasını hoş buldum, yazdım. Sonra bir yığın karışıklık, unutulup bırakılmış konular da cabası...¹⁰²⁷

Anlatıcı Nebo; bilinçli hatalar yapar, metni söker ve yeniden inşa eder. Haritayla oynar; yönleri, sokakları değiştirir:

¹⁰²⁶ A.e., s. 178.

¹⁰²⁷ A.e., s. 178.

Mekânlarla ilgili yalan yanlış saptamaları da unutmamak gerek. New York’u bilenler anlayacaktır demek istediğimi. Bazı bölgeler niçin yanlış konumlandırılmış? Asıl önemli nokta, bir bölgeyi bilmeden, o bölge anlatılabilir mi? Tabii bu arada, Doğu Nehri’nin ortalarında yer alan Roosevelt Adası’nın es geçilmesini anlamak mümkün değil. New York’u çıkış noktası olarak ele alan bir romanda bu kadar hata yapılması olacak iş değil ama, asıl amaç New York’u anlatmak değil zaten.¹⁰²⁸

Anlatıcı; tufan mitinin bilgisiyle, sembolleriyle oynar. *Gilgamiş* mitinin ölümsüzlük otunu, topalak bitkisine ve yosuna dönüştürür. Mitin sembollerini ironize eder:

Tabii, topalak bitkisinin yosuna dönüşmesi, büyük fırtınadan sonra karayı bulmak için gönderilen kuşların, gerçek fırtınadakinden sonra gönderilenlerden başka olması gibi yanlış kullanımları da unutmamalı. Buhurdanlıktan yükselen yosun tütsüsünün kokuları beni bu yola itti.¹⁰²⁹

Anlatıcı; metinde bariz hatalar yapar, okuru şaşırtır, kandırır, anlatının sonunda kendini ele verir:

Agnes’ın ve Scorpion’ın birbirinden haberdar olmadıkları halde, *Gilgamiş* için Gilles adını kullanmaları, okurun, bütün bölümlerin tek kişi tarafından yazıldığını anlamaları için ipucu olur diye düşünmüştüm. O yazarın da yazı tanrısı Nebo olması, bazı okurlara ilginç gelebilir elbette!¹⁰³⁰

¹⁰²⁸ A.e., s. 179.

¹⁰²⁹ A.e., s. 179.

¹⁰³⁰ A.e., s. 179.

Anlatıcı, bazı olayları belirsiz bırakır. Okur, ikilemde kalır; neyin doğru, neyin yalan olduğuna karar veremez:

Bir de farklı bakış açılarından yansıtılan konular söz konusu. ‘Görecelilik’ elbette! Örneğin, Gılgamış’ın, Utnapiştim’i ilk bulduğu zaman, yosunu çalıp çalmadığı muallâkta kaldı. Sonra, Deukalion Kafe’deki sevişme, iki tarafın bakış açısından çok farklı anlatıldı. Biri, belki de ikisi yalan söylüyordu, bilinmez...¹⁰³¹

Hatalar üstüne bir roman nasıl kurulur? Eksik bir roman nasıl yazılır? Yazı Tanrısı Nebo, *Hayat Bir Kere*’de bu soruların cevabını arar. Hatalı, eksik, kusurlu bir roman yazma arzusu duyar. Noktalama işaretlerini, mantık kurallarını, tarihi bilgileri, mitleri ters yüz ederek anlatıyı yapısöküme uğratar. Düzensiz, karmaşık bir metin inşa eder. Anlatıcı; tanrısal bakış açısını, mükemmellik kaygısını, hiyerarşileri yıkarken kendi dilini icat eder:

Bir de hatalar üstüne bir roman nasıl kurulur sorusuna yanıt olabilir bu sayfalar bütünü. Çünkü tarih boyunca okuduklarımin tamamı, hatasız, kusursuz, bütüncül olmak kaygısıyla yazılmış romanlardı. Yazar-tanrı her şeyi tasarlamış, düşünmüş, oturtmuştu. Eksik bir roman nasıl olabilirdi? Bunu hep merak ettim. Hayat kadar tamamlanmamış, yalanlar üzerine kurulu, yarım, kusurlu bir roman.¹⁰³²

Anlatıcı, ölümsüzlük bilgisinin peşinde koşan Gılgamış’ın arzusunu yapısöküme uğratar. Bilgeliği, kahramanlığı, mitin kutsallığını bozar:

Yakında bu romanı bitireceğim. Bir zamanlar yaşamıştık, ilk bilgelik, erdem, bilginin ve aklın peşinde koşma, deneyim kazanma, insan ömrünü en yüce ve ilkeli

¹⁰³¹ A.e., s. 178-179.

¹⁰³² A.e., s. 179.

biçimde değerlendirme gibi değerlerin gerçek olmadığını göstermek boynumun borcudur. Çünkü bu kahramanları iyi tanıdım. Bizim gibiydiler. Bunu söylemek istedim sadece.¹⁰³³

Anlatıcı, anlatının düğümlerini çözer. Hatalarını, eksiklerini açık eder ama son kertede okuru yine şüphede bırakır: “Size gelince, biliyorum, bana inanmayacaksınız. Umurumda değil.”¹⁰³⁴ Okur, anlama karar veremez.

4.1.4. Nebo ve Nana: Utnapiştim ve Eşi

Gilgameş mitinde Utnapiştim ve eşi uzakta, nehirlerin denize döküldüğü yerde yaşar. Anlatıda da Yazı Tanrısı Nebo ve eşi İzlanda’da herkesten uzakta yaşar:

Şimdi, Reykjavik’in otuz kilometre doğusundaki küçük bir köyde, bir banliyöde yaşıyoruz. Nana’yla ben. Doğrusu, unutulmayı biraz da biz seçtik. Tercihimizi sükûnetten yana kullandık. Uzun, karanlık kış günlerini huzur içinde geçiriyoruz bu köyde, taş zemin üzerine oturtulmuş, köknarlardan yapılma bir kulübemiz var. ‘Ev’ diyebiliyoruz buraya.¹⁰³⁵

Anlatı, Yazı Tanrısı Nebo ve eşi ile Utnapiştim ve eşini ikizleştirir. Sümer şehri Şurippak’ın kralı, tufan mitinin ölümsüz kahramanı Utnapiştim’i; Bâbil’in Yazı Tanrısı Nebo’ya dönüştürür. Utnapiştim’in ölümsüz eşini de Yazı Tanrısı’nın eşi Taşmettum’a/Nana’ya çevirir. Utnapiştim ve eşi Sümer cenneti Dilmun’da yaşarken Nebo ve eşinin yaşadığı yer modern bir yer altı ülkesi, karanlık bir dünyadır:

¹⁰³³ A.e., s. 180.

¹⁰³⁴ A.e., s. 181.

¹⁰³⁵ A.e., s. 175.

İzlanda ruhumuza çok uygun düştü bu yüzyılda (...) karanlık günler, derin geceler, gizlice gerçekleştirilen nükleer denemeler, gizli laboratuvarlarda genetik kodlarla oynanması.¹⁰³⁶

Anlatı, Utnapiştim ve eşinin yaşadığı Sümer cenneti Dilmun’u karanlık bir yer altı ülkesine -İzlanda- dönüştürürken çağın bilimini ironize eder. Anlatı, mitte bilimin ve modernizmin eleştirisini yapar. İnsanlığın bilim uğruna yarattığı cehennemleri ortaya koyar. Diğer taraftan anlatıcı, kutsal alanların turistik alanlara dönüşmesini alaya alır:

Ürdün’deki Nebo Dağı’nda yaşamak da mümkündü bu çağda. Madaba’nın on kilometre batısındaki o yalnız ve rüzgârlı tepe. Hani şu eski mucizeler yaratıcısı adamın mezarının olduğunu zannettikleri yerde.¹⁰³⁷

Yazı Tanrısı Nebo; kutsal Nebo Dağı’nın turistik bir bölgeye dönüştüğünü, kutsalın anlamını yitirdiğini dile getirir. Anlatıcı, Nebo ve eşini aynı zamanda Gılgamış ve Betty ile ikizleştirir. Özneleri birbirine dönüştürür, kimin kim olduğunu belirsizleştirir:

Nana’yla duvardaki halıya bakıyoruz. Mezopotamya’dan getirdiğimiz, üstüne mavi pullu bir yılan dokunmuş, kırmızı halıya. Sanki bakan, baktığını gören, bezgin, hareketsiz bir ejder duruyor duvarımızda. Ama konuşan, anlatabilen, dert yanabilen bir ejder bu. Karşılığında bizim söyleyebileceğimiz bir şey yok.

(...)

‘Artık sana Taşmetum diyeceğim!’

¹⁰³⁶ A.e., s. 177.

¹⁰³⁷ A.e., s. 176.

‘Ben de sana Marduk’un oğlu derim o zaman. Ne de olsa yeni bir Bâbil zamanı yaşıyoruz.’¹⁰³⁸

Aynı diyalogu anlatıcı, yılanın anlattığı bölümde yeniden yazar. Betty ile Gılgamış aynı halının önünde benzer bir konuşma yapar. Anlatıcı, aynı sahneleri yeniden yazarken okurda “dejavu” hissi yaratır. Okuru aynı yerlerden tekrar geçirir, yanıltır. Okur, anlatının içinde bir labirenti dolaşır. Kimin kim olduğuna karar veremez. Derrida’nın kararverilemezlik ilkesi işler.

4.1.5. Bâbil Kulesi: İnternet

Anlatıda Nebo ve Nana’nın yaşadığı yerdeki su kanalları bir labirenttir. Nebo ve Nana bu labirenti dolaşır:

Evler arasında döşenmiş sıcak su yolları vardır. Suyun dolaşımını sağlayıp, genel bir ısıtma sistemi oluşturmuşlar bizim köyde. Arada bisikletle, bu sıcak su yollarının üstünde geziyoruz.¹⁰³⁹

Anlatıda televizyon da bir labirenttir, bir örümcek gibi ağ örer ve yüzlerce farklı dili birbirine bağlar:¹⁰⁴⁰

Uydular aracılığıyla yüzlerce farklı kanalı seyredebiliyoruz evlerimizde. Yüzlerce farklı dil. İnsan bazen Bâbil öncesini özlüyor. Hoş, gerek de yok ya! Dünyanızda yeni bir Bâbil öncesi dönem yaşanıyor zaten.¹⁰⁴¹

¹⁰³⁸ A.e., s. 180.

¹⁰³⁹ A.e., s. 175.

¹⁰⁴⁰ Attali, *Labirent’in Tarihi*’nde şöyle der: “Televizyon kanalları, taşıma sistemleri ve uzaktan kumanda edilen sayısız hizmet labirentlerden oluşacak.” Bkz.: Attali, a.g.e., s. 110.

Anlatı, yüzlerce farklı dili birbirine bağlayan televizyonu yetmiş iki dilin konuşulduğu Bâbil'e dönüştürür. Eski Ahit'te Bâbil sözcüğü “karışıklık, kargaşa” anlamına gelir.¹⁰⁴² Eskiden insanlar Bâbil'de aynı dili konuşurlardı. Bâbil Kulesi'ni inşa ettiklerinde Tanrı insanlara kızarak kuleyi yıkar ve dillerini yetmiş iki ayrı dile böler. Böylece insanlar bir daha anlaşılamazlar.

21. yüzyılda televizyon yüzlerce farklı dili bir araya getirirken internet de insanları tek bir dil altında toplar. İnternet; çağın diline dönüşür, tek bir dil olur. Anlatıcı, kelimeleri zıtlarıyla birlikte örer: Bâbil-Bâbil öncesi, tek dil-yetmiş iki dil, televizyon-internet. Anlatı hem yetmiş iki dili hem tek dili, hem Bâbil'i hem Bâbil öncesini bir araya getirir ve Bâbil Kulesi efsanesini yeniden yazar:

Tek dil, bir zamanlar yeterdi insanoğluna. Sonra, onca birlikteliğin, konuşup anlaşabilmenin getirdiği sorunlar, sorgulamalar çıktı ortaya. Erki sorguladılar, esrikliği ve yüceliği. Bunların ne menem şeyler olduğunu. O zamanın insanları çok daha uygardılar günümüz insanından. Güçlüydüler ve daha da güçlenmeye kararlıydılar. Sırf bunun için engel olunması gerekiyordu onlara. Olundu da.

Zigguratları yıkıldı. Dünyaları değişti. Düşman kılındılar. Başka başka dillerde, kurallarda anlaşamadılar elbette. Zamanla, aynı dili konuşanlar da anlamaz oldular birbirlerini.¹⁰⁴³

Bâbil Kulesi'nin yıkılışıyla insanların tek dil altında birleşmesi son bulur. Dillerin bölünmesi şeytani bir oyundur,¹⁰⁴⁴ Bâbil'deki birliği bozar.¹⁰⁴⁵ Anlatı,

¹⁰⁴¹ Yula, **a.g.e.**, s. 175.

¹⁰⁴² Erdem, Bâbil Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, s. 392.

¹⁰⁴³ Yula, **a.g.e.**, s. 176.

¹⁰⁴⁴ “Hikâye, Bâbil Kulesi hakkındadır; kuleyi inşa edenler semaya ulaşmayı düşünmüşler ancak konuşmaları farklı dillere bölününce planlarını terk etmek zorunda kalmışlardır. Tekvin hikâyesindeki Bâbil kelimesi şaşkınlık anlamına gelen *balal* kelimesinden gelir ancak Yakup'un rüyasındaki yeri adlandırdığı ‘Tanrı’nın kapısı’ anlamındadır. Sema ile yeryüzü arasındaki tezdin dilin kullanımına bağlı olduğunu fark ederiz.” Bkz.: Frye, **a.g.e.**, s. 189. Efsane, şeytani bir parodiyi de içinde saklar.

Bâbil'in karmaşasını 21. yüzyıla taşır. Modern çağın insanının iletişimsizlik problemini Bâbil Kulesi efsanesiyle anlatır. Çağın iletişimsizliğini, kargaşasını ironize eder. Bâbil Kulesi'ni 21. yüzyılda yeniden inşa eder ve yeniden yıkar. Anlatı, Bâbil Kulesi efsanesinin bir başka versiyonu olan *Sammuramat Efsanesi* ile de metinlerarası ağ kurar. Efsaneleri birbirine teğeller:

Göğe çekildiği düşünülen genç adamın doğumundan yedi yüz elli yıl önce, gerçek sevgili Nana'yla benim adımıza bir mabet kurmuşlardı. Sammuramat adlı güvercin kadın yaptırmıştı zigguratı. Yunanlılar, 'Suriyeli tanrıça Semiramis' adıyla tanır onu. Sırf bize gösterdiği bu saygı nedeniyle onun kavmini uygarlık bakımından ihya ettiydik.¹⁰⁴⁶

Anlatı, interneti bir mabede/ziggurata dönüştürür. Zigguratların Bâbil'de yeryüzü ile gökyüzü arasındaki bağı sağladığına inanılırdı.¹⁰⁴⁷ Modern dünyada da internet, insanlarla dünyayı birbirine bağlayan ağıdır:

Bizi dünyaya bağlayan, yalnızca internet var. Farklı bir mabet. Eskiden çok fazla geziniyordum orada. Şimdi ise -en azından bütün cismimizle gireceğimiz outernet ağı saptanana kadar- çok fazla girmeye niyetim yok o âleme.¹⁰⁴⁸

¹⁰⁴⁵ “Bütün dünyanın dili bir, sözü birdi. Doğudan göçtükleri zaman Şinar diyarında bir ova buldular ve orada oturdular. Birbirlerine gelin kerpiç yapalım ve onları iyice pişirelim dediler. Taş yerine kerpiçleri, harç yerine ziftleri vardı. Bütün yeryüzüne dağılmayalım diye gelin kendimize bir kent ve başı gökyüzüne erişecek bir kule yapalım. Ve Râb, Âdemoğularının yapmakta olduğu kuleyi görmek için yeryüzüne indi. İşte bir kavimdirler, dedi, hepsinin bir dili var, yapmaya başladıkları şey budur (...) Gelin inelim ve birbirlerinin dilini anlamasınlar diye dillerini karıştıralım. Ve Rab orada onları bütün yeryüzüne dağıttı.” (Tekvin 11/1-9)

Kuran-ı Kerim’de Kasas sûresinde şöyle yazılıdır: “Ben sizin için benden başka bir tanrı bilmiyorum. Ey haman, haydi benim için çamur üzerine bir ocak yak da bana bir kule yap, belki Musa’nın tanrısına çıkarım.” (Kasas 28/38)

Mü’min sûresinde de şöyle yazılıdır: Firavun dedi ki “Ey haman! Bana yüksekçe bir kule yap, belki yollara, göklerin yollarına erişirim de Musa’nın ilahını görürüm.” (Mü’min 40/36-37)

¹⁰⁴⁶ Yula, **a.g.e.**, s. 176.

¹⁰⁴⁷ Eliade, **Babil Simyası ve Kozmolojisi**, s. 26.

¹⁰⁴⁸ Yula, **a.g.e.**, s. 177.

Anlatıda internet, bütün dilleri birbirine bağlayan bir labirenti imgeler:¹⁰⁴⁹ “internet, potansiyel olarak içerisinde sonsuz sayıda yön ve çatallanmış yol barındıran, ‘kütüphaneler’ine bağlı sınırsız kullanıcısı olan bir bilgi labirentidir.”¹⁰⁵⁰ Ayrıca anlatı, insanları tek bir dil altında toplayan interneti Bâbil Kulesi’ne dönüştürür ve kulenin yıkılacağı kehanetinde bulunur:

Yazının ve dilin ayırdığı âlemde, insanlık, yeni bir alanda birleşiyor. Ama korkarım saadetiniz uzun sürmeyecek. Bir yıkım bekliyor insanoğlunu. Çünkü yeni bir ortak dil altında bir araya gelmeye başladınız.¹⁰⁵¹

Anlatıcı, interneti bir adım daha ileri götürerek -bütün cismimizle gireceğimiz- “outernet” çağını vadeder. Dil oyunu oynar: İnternetin zıddını üretir “outernet”. Anlatıcı, insanların tek bir dil altında toplandığı internet ağının yıkılıp outernet ağının geleceğini öngörür: “Outernette istediğimiz maskeyi ve vücudu seçerek, istediğimiz çevrede, istediğimiz olayı ve hazzı yaşayacağımız için, internet geçici bir heves olarak geliyor bana.”¹⁰⁵² Anlatı, miti bilimkurguyla birlikte yeniden inşa eder.

4.2. Utnapiştım

¹⁰⁴⁹ “1969 yılında, sonraları adı Internet’e dönüşecek olan, bilgisayarları birbirine bağlamayı amaçlayan (...) bir iletişim sistemi doğar. Cerf ve Kahn adındaki iki Amerikalı mühendis TCP ile IP adı verilen ve bilgisayarları bağlamak için kurulmuş ilk şebekeye sınırsız sayıda ‘sokak’ ve abone eklenmesine imkân tanıyan iletişim labirentlerinin yapısını ortaya koyar. (...) Gopher sistemi 1991’de internet labirenti içinde, aralarında ilişki kurmayan yerleri birbirine bağlayan ‘tüneller’in yaratılmasına izin veriyordu. Aynı zamanda açıkça bir örümcek ağını çağrıştıran ‘World Wide Web’ ağı ortaya çıkıyordu. (...) Burada söz konusu olan dar sokakların ve çıkmazların oluşturduğu karışıklıklar, sonu çıkmazlarla biten ve bazen sonunda hiç beklenmeyen karşılaşmaların yaşandığı binlerce yoldur. Eski şehirlerdekine benzer bir durum bu. İnternet de yakında, gerçek anlamda bir mimarı olmayan bir Orta Çağ kentine benzeyecek.” Bkz.: Attali, **a.g.e.**, s. 110-111.

¹⁰⁵⁰ **A.e.**, s. 111.

¹⁰⁵¹ Yula, **a.g.e.**, s. 177.

¹⁰⁵² **A.e.**, s. 177.

4.2.1. Yapısöküm: Parça ve Boşluk

Out now, hikâyesini anlatmaya başlarken metni parçalar. Hikâyesini anlatının içine dağıtır. Boşluklarla, atlamalarla, dil oyunları ile anlatıyı örür. *Hayat Bir Kere*'de hikâye bir *puzzle*'ın parçaları gibi dört bir yana dağılır. Okur, bu parçaları tamamlamaya çalışırken aynı zamanda zıtlıklarla örülü bir labirenti dolaşır:

Her parça bütünü tamamlamaya yöneliktir ister istemez. Bütün dedikleri ise kat kat bir bilinmezlik perdesinin ardında tutar kendini. Bu yüzden bütün olarak kalabilmiştir. Bu öyle bir perde ki, bir yandan tül gibi ardındakini aşıkâr kılacağına inandırır insanı, öte taraftan kefen gibi sarıp sarmalar ışığı, görünmez kılar; aynı anda dört yönü ve yedi iklimi gösterir, farklı zamanlarda boşluğun en temel unsur olduğunu belletir. Hiçliğin değil ama! Boşluğun.¹⁰⁵³

Hayat Bir Kere'de anlatıcı, metinde boşluklar açar. Boşluklarla anlatıyı söker. Boşluğun karşısına doluluğu çıkarır. Metinde kelimeler, zıddının anlamını da çağırır. Böylece anlam sürekli ertelenir, anlama karar verilemez:

Çünkü her 'şey' bir boşluğun üzerine temellendirilmiş, her hiçlik bir boşluğun içinde yüceltilmiştir. Boşluğun olabilmesi için bir doluluğun da olması gereklidir. Sorun, önce boşluğun mu, yoksa doluluğun mu var olduğunu bulmaktır. Eğer öncelik doluluktaysa, boşluğun yokluğunu yaşayan insanların veya varlıkların (Dil, tehlikeli elbette. İnsan varlık değil midir? Değilse nedir?) bir zamanlar müthiş bir yoğunluk içerisinde yaşadıklarını, bu yoğunluğun onları çıldırma raddesine getirdiğini söylemek hayalcilik olmaz. (Dil de öyle ne kadar kuntsa o kadar kabız yazan için de okuyan için de. Onun için dili de biraz gevşetmek gerekir. Gerekirse örgüsü de çözülmeli.)¹⁰⁵⁴

¹⁰⁵³ A.e., s. 1.

¹⁰⁵⁴ A.e., s. 2.

Anlatıcı, parantez içleriyle anlatıda ikinci bir koridor açar. Anlatıyı böler, askıya alır. Derrida'nın yapısöküm kuramında bir sözcüğü parantez içine almak, kelimelerin üstünü çizmek sözcüğün hem varlığına hem de yokluğuna işaret eder. Sözcüğün üstü çizilse de izi kalır. Bu durumu Derrida “sous rature” kavramı ile özetler: “[sous rature] önce bir sözcük yazmak sonra üstünü çizmek, ardından da hem sözcüğü hem de üstü çizilmiş halini baskıya vermek demektir.”¹⁰⁵⁵

Anlatıcı, bir taraftan boşluk ile doluluğu varoluşsal bir düzlemde tartışırken diğer taraftan dil üzerine akıl yürütür. Bir taraftan anlatıyı bir mantık metnine dönüştürürken diğer taraftan kurduğu mantığı bozar, yapısöküme uğratar. Boşluğun ironisini yapar, boşluğu alaya alır, ürettiği tezi çürütür. Out now, metinde boşluk konusunu tartışırken parantez içinde de dil meselesini tartışır. Anlamı parantez içine alır. Dilin de boşlukları olması gerektiğini söyler. Dilin sıkı örgüsünü çözer, dili gevşetir. Dilin örgüsünü çözerken gündüz ördüğü ipi gece söken Penelope'yi yineler:

Ya ilkin boşluk varsa? Var olduysa? O takdirde, yoğun bir boşluğun içinde bezmiştir varlıklar. (Artık her türlü, tutarlı, belirli bir mantık dizgesini izlemeye çalışan cümleleri bir yana bırakıp sakınaklı olmaktan vazgeçmekte fayda var. Yani, ‘varlıkların bezdiğini tahmin etmek zor değil’ gibi eklerle uğraşmamalı. Hiçbir şeyin kesin olmadığı bu dünyada artık kesin karar bildiren cümlelere ihtiyaç var. ‘Ben boşluğu tercih ediyorum’ gibi.) Öyle anlar olur ki insan hayatında, boşluk en tercih edilen konum haline gelebilir. Elbette konum. Boşluğu konumlandırmak gerekir, değil mi? Boşluğun kendisine konum demek -en azından vahim- bir hata sayılmaz.¹⁰⁵⁶

Anlatı, bir tür Sfenks bilmecesine dönüşür, kılık değiştirir: “İnsan varlık değil midir, değilse nedir?” Anlatıcı boşluğu sorgularken varoluşu da sorgular. Dil oyunları oynarken dilin tehlikesini, aldaticılığını da ortaya çıkarır. Out now, boşluk üzerine bir paradoks yaratır. Derridacı bir savla “Boşluğun olabilmesi için bir

¹⁰⁵⁵ Sarup, **a.g.e.**, s. 52.

¹⁰⁵⁶ Yula, **a.g.e.**, s. 2.

doluluğun da olması gereklidir.”¹⁰⁵⁷ der. Derrida karşıtlıkları, ancak karşıt terimlerden birinin yalnızca diğeri içinde varolabileceğini göstermek yoluyla altüst edebileceğimiz bir yöntem ortaya koyar.¹⁰⁵⁸

Out now, bir taraftan mantığı askıya alırken diğerk taraftan bir mantık metni örer: “Ben boşluğu tercih ediyorum.”¹⁰⁵⁹ gibi. Metni kesinlik ile belirsizlik, tutarlılık ile tutarsızlık arasında dolaştırır. Anlatıyı hatalı, kuralsız, kararsız bir yapıya dönüştürür. Boşluğu varoluşun, yaratılışın başına koyar. Boşluğun felsefesini yaparken diğerk yandan boşluğu alaya alır: “yoğun bir boşluğun içinde bezmiştir varlıklar.”¹⁰⁶⁰ Kurduğu felsefeyi bozar. Savunduğı tezi aynı cümlelerin içinde çürütür: “Hiçbir şeyin kesin olmadığı bu dünyada artık kesin karar bildiren cümlelere ihtiyaç var.”¹⁰⁶¹ derken kesinliği alaya alır. Kesinliğin mümkün olmadığını gösterir.

Out now, karşıtını doğuran cümlelerle anlatıyı bir oyun alanına çevirir. Anlatıda her sözcük, anlamı bir sonraki sözcüğe taşır ve anlam sürekli ertelenir. Anlatıcı anlatının içinde eğlenir, tutarsız cümleler sıralar. Büyük bir ciddiyetle yazdığı metni alaya alır. Tırnak içi cümleler, ara sözler, parantezlerle metin içinde oyun kurar. Cümleleri teze ve antiteze dönüştürür.

4.2.2. Yeniden Doğuş: Tufan Miti

Anlatıda Manhattan şehri yeniden doğuşu simgeler. Tufan mitini yineler. Şehir; cehennem sıcakından güz fırtınalarına, fırtınadan bahara dönüşerek yeniden doğar. Tufanı, cehennemi ve cenneti bir döngünün içinde tekrar eder:

Mevsimler birbiri ardınca sükün eder Manhattan’da. Bir bakarsınız cehennem sıcakında asfaltlar erirken, bir bakarsınız güz yağmuru felç etmiş köprüleri. Ardı sıra

¹⁰⁵⁷ A.e., s. 2.

¹⁰⁵⁸ Sarup, a.g.e., s. 60.

¹⁰⁵⁹ Yula, a.g.e., s. 2.

¹⁰⁶⁰ A.e., s. 2.

¹⁰⁶¹ A.e., s. 2.

tipi iner adaya ve sonrasında Central Park'ın ağaçları çiçeğe durur. İnsanlar yaşayıp ölürler, törenler düzenlenir. Büyük binalar yıkılıp aslına uygun yeni binalar dikilir yerlerine. Zaman akar adada.¹⁰⁶²

Anlatıcı, yeniden doğuş mitini yinelerken anlatının içinde daldan dala atlar. Şehrin suç tarihini de yeniden doğuş olarak sunarak yeniden doğuş mitini ironize eder. Şehrin tarihinde içki yasağı günleri, suçun yeniden doğuşunu imler. Gangsterleri, yer altı dünyası, suç örgütleriyle içki yasağı günleri yeni bir dönemin doğuşunu, şehrin yeni yüzünü muştular.

Anlatıcı, Manhattan şehrinde yer altı dünyasının doğuşu mitini anlatırken bir başka yeniden doğuş miti anlatmaya başlar: tufan miti. İnsanlığın yeniden doğuş hikâyesini anlatır. Anlatıcı, anlatısında kutsal hikâyelerle gündelik, alelade hikâyeleri birbirine bağlar. Mitin başındaki kutsal haleyi kaldırır. Out now, tufan mitini anlatmaya başlar. *Gilgameş* mitinin tufan hikâyesini yeniden yazar. *Gilgameş* mitinde Utnapiştım tufan ânını şöyle anlatır:

Artık gökten kara bulutlar yükseldi. Bulutların içinde Adad gürledi. (...) Tanrıların saçtıkları şua, memleketi kızıla boyuyordu. Fırtına tanrısının saçtığı yalım, gökyüzünü yalıyordu. Bütün güneşin ışıklarını kararttılar, büyük fırtına memleketi bir çanak gibi parçaladı. Bir gün karayel esip hepsini sildi süpürdü. Sonra birden poyraz esip memleketin altını üstüne getirdi. Rüzgârlar insanların tepesinde savaş edercesine çarpıştılar. Kimse kimseyi göremiyordu. Ve gökten bakılınca insanlar tanınmıyordu. Tanrılar bile tufandan korkarak geri çekildiler. Ve göğün en yüksek katına kadar çıktılar.¹⁰⁶³

Anlatıda Out now, *Gilgameş* mitini yeniden yazarken aynı zamanda miti yapısöküme uğratar. Anlatıyı parantez içine alır, parantez içleriyle anlatıyı erteler, anlatının akışını bozar, okurla oyun oynar, kimliğini gizler, okura öğüt verir,

¹⁰⁶² A.e., s. 19.

¹⁰⁶³ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 83-84.

büyüklik taslar, diğer tufan mitlerini hatırlar. Anlatının içinde metinlerarası koridorlar açar:

Kapkara gök, karanlık yeryüzüne boşaldı birden. Göğün gazabı bitmiyordu, bitmeyecekti. Yeryüzününkinden çok daha sert ve acımasızdı. (Kimliğim hakkında ne düşündüğünüzü tahmin edebiliyorum. Ama o, benden çok daha sonraki bir söylencededir. Üstelik adı üstünde, söylence! İnanmaya gelmez, değmez.) Geminin altından sular yükseldi.¹⁰⁶⁴

Anlatıcı; miti parodileştirir. Anlatıda Out now/Utnapiştım inancını yitirir, umutsuzluğa düşer. Eski bir sedir ağacı kabuğunu başının üstünde tutarak tufandan korunmaya çalışır. Anlatı, mit kahramanını karikatürize eder. Diğer taraftan sedir ağacının ölümsüzlüğünü yineler:

Duracağına olan inancımı üçüncü günün akşamında yitirmiştim. Hepimiz boğulup gidene kadar devam edecekti bu sağanak. Hızını azaltmak bir yana, dördüncü gün iyice artmıştı. Geminin açık yerlerinin tepesine yerleştirdiğim palmye yaprakları tamamıyla delinmiş, işe yaramaz bir hale gelmişti. Başımın üzerine tuttuğum eski bir sedir ağacı kabuğuyla güvertenin başında oturup her şeyin nasıl da bitmediğini düşünmeye başlamıştım.¹⁰⁶⁵

Anlatı, miti tersine çevirir. Ölümden kurtulmaya çabalayan değil kendini tufanın çamurlu sularına atan, intihar eden, tufanı kurtuluş olarak gören bir kahraman yaratır. Trajikomik bir şekilde sular, Out now/Utnapiştım'i güverteye geri kuser. Ölmeye çalışıp ölmeyi beceremeyen kahraman; mitin ölümsüzlük arzusunu yıkar, mit kahramanını gülünçleştirir, miti yapısöküme uğratar:

¹⁰⁶⁴ Yula, **a.g.e.**, s. 20.

¹⁰⁶⁵ **A.e.**, s. 21.

Dünyanın sonu gelmişti ve ben binlerce hayvanla bir gemide bilinmeyene doğru gidiyordum. Belki de benim bitmem gerekiyordu. Hiçbir umut kalmamıştı. Yapılmaması gerekeni yapmalıydım. Kendimi kurtarmaktan başka bir düşüncem yokmuş gibi davranmaktan vazgeçip, canımı tehlikeye atmalıydım. (O an gerçekten bunu düşünüp düşünmediğimi hatırlayamıyorum. Daha sonraları, o zaman dilimini düşünürken, o anda yalnızca bunu düşünmüş olmam gerektiğini kurmuşumdur belki de.) Aniden kendimi çamurlu suların içine bıraktım. Çırpınmadım bile. Ölümü istiyordum. O garip ülkeye varmak beni kurtaracaktı. Bu sağanaktan, bunca çırpınarak yaşamaktan, hayat dediğimiz bu bataktan kurtulacaktım. Kendimi suların derinliklerine bıraktım. (Eskiden olsa bunları anlatmaya utanırdım, ama zaman, insanlık imi taşıyan her varlıkta değişikliklere yol açıyor.) Nefesimi olabildiğince salıverdim suya. Tabii, bir yanımla ölümü isterken, çok derinlerde bir şey, ölüme karşı çıkmam için zorluyordu beni. Tam ölümün geldiğini hissettiğim anda, beklenmedik bir şey oldu. Bulanık sular beni güverteye kustu. Yağmurlar istemiyordu beni. Dehşete kapılmıştım (toydum o zamanlar).¹⁰⁶⁶

Anlatıcı, parantez içleriyle hikâyenin gerçekliğini sarsar, anlatıyı alaya alır. Anlatının kesinliğini kırar, okuru yanıltır, ikilemde bırakır. Okur neyin gerçek, neyin yalan olduğuna karar veremez. Out now/Utnapiştım bir türlü ölemeyince ironik bir şekilde ölümsüzlüğe alışmaya çalışır. Anlatı, mitin ölümsüz kahramanı Utnapiştım'ı, ölmeye çalışıp ölemeyen bir antikahramana dönüştürür:

Daha sonraları da defalarca sınıdım ölümsüzlüğümü. Bileklerimdeki kesik izleri bu yüzdendir, boynumdaki urgan izi bu yüzden, acıdan kendimi kaskatı bırakıp anlık ölmelerim, elektriğin keşfinden sonra vücudumdaki yanık izleri hep bu yüzden. Sınamaktan yorgun düştüğüm gün bıraktım bütün ölme gayretlerimi bir yana. Ölümsüzlüğe alışmaya çabaladım.¹⁰⁶⁷

¹⁰⁶⁶ A.e., s. 21.

¹⁰⁶⁷ A.e., s. 22.

Anlatıcı, tarihi de yapışöküme uğratar. Gılgamış'ın ölümsüzlük arzusuyula koşturduğunu yazan tarih kitaplarını, kahramanlık mitlerini yalancı çıkarır. Daha önce yazılanların hepsine “zırva”, “maval” der:

Tarihler doğru yazmaz bunu (zaten hangi tarih neyi doğru yazmıştır ki? Her ülke, kahramanlık destanları yazar kendince; ama bunların çoğunun zırva olduğu, okunduğu anda belli olur. Asil kanlar, soylu toplu, derli toplu, temiz maziler hep mavaldır. Sanki, tarih kitapları okuyan kişiyi aptal yerine koymak için yazılmıştır []) (...), yağmur eski şiddetini ancak sekizinci günde kaybetti, sadece çisildemeyi sürdürdü.¹⁰⁶⁸

Mitin trajik arzusunu yok eden anlatıcı, mitle oynar. Tufanın ardından hayvanlar arasında kargaşa çıkarır. Hayvanlar birbirini yemek ister. *Gılgamış* mitinde tufanın ardından denizden bir ada yükselir. Utnapiştim, gemi dağa oturunca dışarı bir güvercin uçurur:

Yedinci gün gelince dışarı bir güvercin çıkarıp uçurdum. Güvercin gitti, geldi. Onca konacak bir yer belli olmayınca geri döndü. Dışarı bir kırlangıç çıkarıp uçurdum. Kırlangıç gitti, geldi. Onca konacak bir yer belli olmayınca geri döndü. Dışarı bir karga çıkarıp uçurdum. Karga gidip bir keliyi gagaladı.¹⁰⁶⁹

Anlatı, tufandan sonra Utnapiştim'in dışarı saldığı kuşların sırasını, adlarını değiştirir ve kuşları ironize eder:

¹⁰⁶⁸ A.e., s. 22.

¹⁰⁶⁹ Keli: Suların, bataklıkların, çamurlu tarlaların ortasındaki kuru yerlere dendiğı gibi, su altı olmayan dik tarlalara da 'keli tarla' denir. Bkz.: **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gılgameş Destanı**, s. 85.

Bir kara parçası bulabiliriz umuduyla ilkin kuzgunu saldırm göklere. (...) Beyhude yere umut ettim. Kuzgun ıslak pençeleriyle döndü. On üçüncü gün doğanı saldırm göklere. (...) İki gün sonra doğan ıslanmış gagasıyla geri döndü. Gözleri kan çanağı gibiydi. Eski vakur tavrını yitirmişti; devranı tanımış, bilge ve acı bir hali vardı. Kanatlarını sıkıca birbirine tutturup, gözlerinin derinliklerine baktım. (...) Gözleri artık görmüyordu. Bezgin, umarsız bakıyordu derinliklerime. (...) Son bir denemeye karar verdim. On altıncı gün tarlakuşunu saldırm güverteden. On altıncı gün kurt kuzuyu, örümcek ipekböceğini, yılan cardını yedi ve ben hiçbir şey yapmadan gözlerim ufka çivilenmiş bekleyedurdum. Göğün kararsızlığı içimi burkuyordu.¹⁰⁷⁰

Out now/Utnapiştım, anlatıyı bir oyun alanına dönüştürür, kaygan bir zeminde mitin sembollerinin yerini değiştirir. Mitin kutsallığını bozar.

4.2.3. Ölümsüzlük Otu Nasıl Oluştı?

Gilgameş mitinde Utnapiştım, ölümsüzlük peşinde koşturan kahramana ölümsüzlük otunun sırrını şu sözlerle anlatır:

Gilgameş, sana gizli bir şey açayım. Ve hiç kimsenin bilmediği yegân bir otun yerini sana açığa vurayım: bu ot tıpkı deve dikenine benzer. Fakat dikenleri gül dikeni gibi keskindir; yaklaşıp batar. Eğer sen bu otu eline geçirmek istersen, eline batacağından korkma!¹⁰⁷¹

Peki, *Gilgameş* otu nasıl elde eder? *Gilgameş* mitinde Utnapiştım, ölümsüzlük peşinde koşturan *Gilgameş*'a ölümsüzlük otunun sırrını verir ve *Gilgameş*, otu elde etmek için tatlı su denizinin dibine iner. Hiç kimsenin giremeyeceği yer altına, tehlikeli bir labirente girer ve otu elde etmeyi başarır:

¹⁰⁷⁰ Yula, a.g.e., s. 23

¹⁰⁷¹ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı*, s. 91-92.

Gilgameş bunu duyar duymaz derin bir kuyu kazdı. Ve ayaklarına ağır taşlar bağlayıp kuyuya indi. Ayağına bağladığı taşlar onu yerin altındaki tatlı su denizinin dibine kadar batırdı. Fakat o, otu aldı ve dikenleri ellerine battı. Bundan sonra Gilgameş, ağır taşları kesip yukarı fırladı. Kuyunun suyu onu fırlatıp denizin kenarına attı.¹⁰⁷²

Anlatıcı, ölümsüzlük otunun hikâyesini yeniden yazarken mitin parodisini yapar. Gilgameş'in korkusuzca, kahramanlıkla elde ettiği ölümsüzlük otunun hikâyesini gülünçleştirir. Utnapiştim, kahramanlıkla alakası olmayan bir şekilde intihar etmeye çalışırken otu elde eder. Tufan sırasında sulara atlayan Utnapiştim ölmeyi beceremez, sular onu geri tükürünce otlar onun göğsünde asılı kalır. Otları fark eden Utnapiştim, acıkınca yemek amacıyla otları tel dolapta kurutur ve böylece ölümsüzlük otu ortaya çıkar:

sular beni tükürdüğünde kalbimin üstüne asılı bulduğum yosunları da bir gün acıkınca yerim düşüncesiyle alt ambardaki teldolapta kurutmuştum. Yosunun iyice kuruyup çıtırdamaya başlayan küçücük bir parçasını ambarda yere düşürmüştüm. Ardım sıra dolanan ağır kaplumbağanın bu parçayı ağzını öne ite ite yediğini gördüm. (Artık kaplumbağaların neden uzun ömürlü olduğunu anlamışsınızdır sanırım. Bağalarında mutsuz ama uzun ömürlü.)¹⁰⁷³

Anlatıcı; Gilgameş'in kahramanlık hikâyesini, ölümsüzlük otunu bulma serüvenini yapısöküme uğratar. Miti yeniden inşa eder. Gilgameş'in ölümsüzlük mitine, kaplumbağaların ölümsüzlük efsanesini ilişitir. Hikâye içinde hikâye örür. Out now, *Gilgameş* mitinin Mezopotamya'sında yer altı sularında gizli olan ölümsüzlük otunu, Manhattan adasında Doğu Nehri'nin dibine taşır: "Sır dediğim,

¹⁰⁷² A.e., s. 92.

¹⁰⁷³ Yula, a.g.e., s. 22.

kızıl bir naylon poşete sarılmış, Doğu Nehri'nin çamurlu dibinde yatıyor.”¹⁰⁷⁴ Otu, Mezopotamya'nın göbeğindeki kutsal alanından ayırır. Amerika'nın merkezine getirir.

Böylece anlatıcı, Gılgamış'ın ölümsüzlük serüvenini bir dedektif romanına dönüştürür. Mitin kahramanları, gizli bir mücevherin peşindeki elmas hırsızları gibi otu elde etmeye çalışır. Para ve güç elde etmek ister. Anlatının içinde bin bir çeşit avcı, iz sürme oyunu oynanır. Out now ölümsüzlük otunun bekçisi, koruyucusu olur:

Ben de bu adanın sokaklarında merhametli bir avcı gibi gezinmekten bitap düşmüş bir ölümsüzüm. Doğu Nehri'ne bakan, insanlık tarihinizin derinliklerine akan eski bir evde, kendi sırrımı korumaya çabalıyorum.¹⁰⁷⁵

Anlatıda ölümsüzlük otu, elde edildiğinde kıyameti başlatacak kadar tehlikeli bir nesneye dönüşür:

İnsanoğlu bu sırra eriştiği takdirde kıyamet de başlayacaktır. Kıyamet başlasa belki ben de ölüp kurtulurum ama, insanlık da üzerinde yaşadığımız dünya da hiçliğe karışır. Bir korkum da var elbet. Ya gene ölmezsem? Bunca fırtınadan, tufandan, entrikadan kurtulmuşken, ya kıyametten de kurtulursam? Dünya bile yok olmuşken ya ben sağ çıkarsam, ne yaparım bir başıma? İyisi mi bu sırrı canım gibi koruyayım. (İşte huzursuzluk verecek bir tersinleme! Canımdan olamamaktan korkarken, başka bir nesneyi canım gibi korumaya karar vermek¹⁰⁷⁶

Out now, trajikomik bir şekilde ölümsüzlük otu insanlar tarafından keşfedildiğinde kopacak kıyametten sağ kurtulmaktan korkar.

¹⁰⁷⁴ A.e., s. 25.

¹⁰⁷⁵ A.e., s. 15.

¹⁰⁷⁶ A.e., s. 15.

4.2.4. Ölümsüzlük Otu: *Buck Thorn*

Anlatıcı, *Gilgamiş* mitinin arzu nesnesi ölümsüzlük otunu Paxton'un bahçesindeki bir bitkiye dönüştürür. Mitle oyun oynar. Paxton, Urşanabi'nin 21. yüzyıldaki benzeridir. Out now, Paxton'un bahçesine gider: “Bana ‘topalak’ adında bir bitkiyi anlattı. Bahçeme en yakışacak bitki oymuş. Hünnapgillerden.”¹⁰⁷⁷ der. Anlatıcı, *Gilgamiş* mitinin ölümsüzlük otunu ‘topalak’ adlı bir bitkiye dönüştürür. Yanı sıra, mitin diliyle oynar. Mitte Gılgamiş, ölümsüzlük otunu bulduğunda Urşanabi'ye şöyle der: “Urşanabi bu büyülü bir ottur; insan bununla gençliği kazanır. Bu ota ‘İhtiyar genç olur’ denir.”¹⁰⁷⁸ Out now ise mitin dilini ters çevirir: “‘İnsan ihtiyarlıkta genç olur.’ Öyle derler bu bitkiye. Yalan yanlış söylemişler işte.”¹⁰⁷⁹ Anlatıcı, mitin büyülü otunu kılıktan kılığa sokar. Yosuna, topalak bitkisine ve *Buck Thorn* adında “yırtık pırtık bir araba satıcısı”na dönüştürür. Mitin büyüsünü bozar. Paxton şöyle anlatır:

Topalak denilen bitkinin tohumlarını bulup ekim bahçeye. Buckthorn tohumları aynı yerde olsun diye uğraştım ama, nasılsa saçılıverdi bahçenin genişçe bir bölümüne. Adı bir tuhaf bu bitkinin. İnsan adı gibi. Buck Thorn. Bir araba satıcısını getiriyor akla. Şöyle yırtık bir adamı. Takım elbise giyip, önünü kaşıyarak döner koltuğunda oturan takma saçlı bir satıcı. Yüzde hesaplarıyla müşterilerinin canını okuyor.¹⁰⁸⁰

Gilgamiş mitinde Utnapiştim, tufandan sağ kurtulunca tanrılar meclisinde ölümsüzlüğü elde eder. Gılgamiş da ölümsüzlük arzusuyla kırlara koşar, ölümsüzlüğün sırrını bilen adamı bulmaya çalışır. Anlatı ise, Gılgamiş'in ölümsüzlük arzusunu ters yüz eder: “Ölümün kısa bir acı, ama büyük bir çözüm olduğunu belletti

¹⁰⁷⁷ A.e., s. 56.

¹⁰⁷⁸ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı*, s. 92.

¹⁰⁷⁹ Yula, a.g.e., s. 56.

¹⁰⁸⁰ A.e., s. 58.

zaman.”¹⁰⁸¹ *Gilgames* mitinin problemi olan ölüm, *Hayat Bir Kere*’de bir çözüme dönüşür. Out now “Asıl acı ölememektir.”¹⁰⁸² der. Out now ölememekten şikâyet eder. Ölüm arzusuyla okuru şaşırtır, yanıltır, okurun ölümle ilgili öğretilerini kırar.

Anlatı, ölümsüzlük otunu oyunlarla, ritüellerle anlatır. Out now’un Şarap-kadın, Urşanabi ve Akrep adama yosunu uzatma ânını Hristiyanlık’taki şarap ekmek ritüeline -Efkaristiya, Komünyon- dönüştürür. Huizinga’ya göre dini ritüeller birer oyundur. Ritüele göre şarap ve ekmekten tadan kişi arınır. Cennete, ölümsüz hayata yaklaşır. Anlatıda da ölümsüzlük otunu yiyen ölümsüzlükten pay kazanır. Anlatıcı, Out now’u paganizm sonrası bir tapınak adamına dönüştürür. Akrep adam şöyle anlatır:

Yaşayıp gidiyorduk. Moruk, paganizm sonrası bir tapınak adamı gibi ağzımıza o yosun parçasını uzatana kadar. Kabul etmediler yemeyi. Bir ben kabul ettim içlerinde, bütün düzenim bozuldu.¹⁰⁸³

Ölümsüzlük otu/yosun, Akrep adam için de düzen bozucu olur. Anlatı, *Gilgames*’ın ölümsüzlük arzusunu boşa çıkarır. Ölümsüzlük arzusunun anlamlarının içini boşaltır. Şarap-kadın ve Urşanabi ölümsüzlük otunu arzulamaz. Otu almayı reddeder. Akrep adam ise ottan bir parça alır, tamamen ölümsüz olmak istemez. Ölümü yaşam için gerekli görür. Utnapiştım ona, yosundan küçük bir parça uzatır:

Ne olur, ne zaman geleceğini bilmeyeyim ölümün. Ölümsüzümü gibi yaşamayayım. Eğer tamamıyla yiyip de bunu, ölümsüz olursam, mutsuz olurum. Günün birinde ölebilmeliyim. Belki yüz yıl içinde belki bin yıllar sonra, bilmiyorum.¹⁰⁸⁴

¹⁰⁸¹ A.e., s. 2.

¹⁰⁸² A.e., s. 3.

¹⁰⁸³ A.e., s. 97.

¹⁰⁸⁴ A.e., s. 95.

Böylece Akrep adam tamamen ölümsüz olmaz. Ölümsüzlüğe yakın bir noktada -arada- kalır. Anlatı; ölümsüzlüğü kararsız, muğlâk, absürt bir noktaya taşır. Anlatı, ölümsüzlüğü derecelendirir, parçalara ayırır. Kahramanlar bir parça ot alır, bir parça ölümsüzlük kazanır. Ölümsüzlüğü çılgınca arzulayan Gılgamış'ın yerine anlatı; ölümsüzlüğü biraz isteyen, hiç istemeyen ya da isteyip pişman olan kahramanlar yaratarak ölümsüzlüğün cazibesini yok eder. Dahası ölümü anlamlı kılar. Ölümün hayat için, yaşamın güzelliği için gerekli olduğunu öne sürer. Akrep adam şöyle der:

bu acayip dünyada ne kadar zamanımın kaldığını bilmiyorum. Bütün ölümlüler gibiyim. İşin heyecanı da burada işte: Ne zaman öleceğimi bilmiyorum. Dolayısıyla, her an ölüm beni bulacakmış gibi yaşayabilirim.¹⁰⁸⁵

Anlatı; ölümsüzlüğü değil, zıddını savunur. Ölüm korkusunu gerekli, zevkli kılar. *Gılgamış* mitinin arzusunun tersini yaratır:

o zamanlar hakikaten iyi bir fikir gibi gelmişti bu bana. Ölüm korkusunu taşıyarak koşturabilecektim sınırlar arasında. Ölüm korkusu ve ölümün kendisi olmaksızın hayat çok boktan olurdu.¹⁰⁸⁶

Hayat Bir Kere mitin arzusunu çürütür, ölümsüzlük kavramını içi boşalmış harflere dönüştürür.

¹⁰⁸⁵ A.e., s. 95.

¹⁰⁸⁶ A.e., s. 95.

4.2.5. *Gılgamış: Kararverilemezlik*

Mitte Gılgamış, Enkidu'nun/benzerinin ölümünü gördüğünde onun gibi ölmek için, ölümsüzlüğün sırrına ulaşmaya çalışır: “Arkadaşımın başına gelenler, benim de başıma gelecek diye korktum. Ölümünden korktuğumdan kırlara düştüm.”¹⁰⁸⁷ Utnapiştım’i arar, ona ölümsüzlüğün sırrını sorar: “Anlat! Tanrıların meclisinde hayatı aramağa nasıl karar verdin?”¹⁰⁸⁸

Anlatı, Gılgamış’ın ölümsüzlük arzusunu bir ters, bir düz örer. Anlatıda Gılgamış, Utnapiştım’in yanına geldiğinde hayattan bezmiştir. Ölümsüzlüğü arzulamaz, otu kendisi için istemez. Otu öteki benliğini/Enkidu’yu hayata döndürmek için ister. Anlatıda Gılgamış; arayış içinde dolaşır, yolculuk eder, benzerini arar:

Bu dünyada çok şey görüp yaşadığını, artık yaşamak istemediğini söyledi. Bu tezat karşısında şaşkına dönmüştüm. Yaşamak istemeyen bir adamın bana ulaşması kadar saçma bir şey olamaz ki! Benden ne istediğini sordum. ‘Ben,’ dedi ‘ölümsüzlüğün sırrına ulaşmak istiyorum!’ (...) Ölümsüzlüğü kendi için istemiyormuş. Tek istediği, kaybettiği bir dostunu yeniden hayata döndürmekmiş. Bunun için buraya gelmesinin beyhude olduğunu söyledim. (...) birden sarsıla sarsıla ağlamaya başladı. Bunu yapmaya mecburmuş. Yoksa kendinin kalan yarısını da yitirecekmış. Dostunu ölümler diyarında bulacağına emin olsa kendini çoktan öldürürmüştü.¹⁰⁸⁹

Anlatıcı, Gılgamış’ın hikâyesini anlatırken okuru yanıltır, ikilemde bırakır. Gılgamış’ın otu kendisi için istemediğini anlatırken diğer taraftan otu Utnapiştım’dan çaldığını, gizlice yediğini söyler. Okur hangi anlatının doğru olduğuna karar veremez. Anlatıda anlam sürekli olarak değişir, ertelenir, zıddına dönüşür. Derrida’nın *kararverilemezlik* ilkesi işler.

¹⁰⁸⁷ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 77.

¹⁰⁸⁸ A.e., s. 80.

¹⁰⁸⁹ Yula, a.g.e., s. 27.

Anlatı, Gılgamış'ın ölümsüzlük arzusunu kararsız bir arzuya dönüştürür. Anlatı, bu arzuyla kararsız, belirsiz, tutarsız bir metin inşa eder. Gılgamış'ın ölümsüzlük arzusu, okuru ikilemde bırakır. Gılgamış, ölümsüzlüğü kimin için ister? Öteki için mi, kendisi için mi? Anlatı, Gılgamış'ın yalan söylediğini iddia eder. Okur, şüphe içinde anlatı labirentinde ilerler. Mitte Gılgamış, ölümsüzlük otunu yerin kaynağından çıkardıktan sonra otu yılan çalar:

Gilgameş burada suyu soğuk bir kuyu gördü. Suda yıkanmak için aşağı indi. Bir yılan otun kokusunu aldı. Ve taşların yarığında yukarı çıkıp onu götürdü. Gilgameş geri döndüğü sırada yılan gömleğini atmıştı!

Bu anda Gilgameş yere oturup ağlıyordu. O, gemici Urşanabi'ye geldi:

'Urşanabi kollarım kimin için yoruldu? Kimin için kalbimden kanlar boşandı? Kendime iyi bir kazandım. Yer aslanı için iyilik yapmış oldum.'¹⁰⁹⁰

Gılgamış, yolculuğunun sonunda ölümsüzlüğü elde edemez, yurduna eli boş döner. Kahramanın ölümsüzlük arzusu söner. Anlatı ise; miti yalanlar, alaya alır. Hikâyenin aslında anlatıldığı gibi olmadığını söyler. Miti tersine çevirir, Gılgamış'ı ölümsüzlüğe ulaştırır:

Efsaneler, onun ölümsüzlük bitkisini aldıktan sonra, bir kuyudan su içmek için yolda durduğunu anlatır. Gılgamış, göğsüne sakladığı bitkiyi suya düşürmemek için çıkarıp yere bırakmış. Kana kana suyunu içerken, nereden çıktığı belli olmayan bir yılan bitkiyi çalıp kaçırılmış. (Bakın şu yılanın adiliğine, fesatlığına, fırsatçılığına! Bir de paganizm sonrasında ilk günahı işletmişti insanoğluna. Elmayı yutturmuştu. Bir değil, iki değil ne kadar öldürseniz kârdır. Bir de tufandan kurtuldu. Gemilere kaçak binmişti herhalde.) Suyu kanan Gılgamış da arkasını dönünce bakmış ki bitki yok ortada. Ne kadar arasa da nafile. Ölümsüzlüğün sırrını elinden kaçırın biçare adam, oturup böğürerek ağlamaya başlamış. Anlamış ki, insan için ölümsüzlük mümkün

¹⁰⁹⁰ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 92-93.

değildir. Anlamış ki, insan ölmek için doğmuştur (...) Dostu ve kendine en yakın insan olan Enkidu'nun sonu gibi olacaktı sonu. Bunun acısını ve korkusunu yüreğinin en derininde duymuştu. Bunlar tamamıyla zırva!¹⁰⁹¹

Mitte Gılgamış, otu yılanı çaldırdığında ölümü kabullenerek Urşanabi'yle Uruk'a döner. Mitte dönüş yolculuğu anlatılmaz. Anlatı miti yalanlarken mite bir de dönüş hikâyesi ilave eder. Gılgamış, ölümsüzlük peşindeki yolculuğundan dönerken Akrep adam ve Şarap-kadın'ın yanına uğrar. Akrep adam anlatır: "Gılgamış, dönüşte tekrar yanımıza uğradı. Şarap-kadın'ın pişirdiği lezzetli yulaf köftelerden yedi. Bir tuhafılık vardı halinde."¹⁰⁹²

Gılgamış tekrar yola çıkmak için ayağa kalktığı anda sendeleyip düşer, kendinden geçer: "İşte o an anladım ki, Gılgamış da ölümsüzlük yolunda bir adım atmıştır. Bu korkunç bir duyguydu."¹⁰⁹³ Anlatıda Akrep adam, ölümsüzlük otunu yemenin nasıl bir his olduğunu anlatır. Okurun beklentisini kırar, ölümsüzlük efsanesinin cazibesini bozar:

Bu korkunç bir duyguydu... tufan başlamış. Habersizce gelip sokulmuş koynunuza, sol göğsünüzün altında, kalbin çeperlerini kemiren bir sırtlan geziniyor. Gözlerinizde bir fil sürüsü iri gövdeleriyle çamur banyosu yapıyor. Beyninizde timsahlar av arıyor. Tuhaf bulmayın bu söylediklerimi! Afrika karası gibi hissediyorsunuz kendinizi. Kanlı darbeler, sınır ihlallerinin... ölüyorsunuz ama ölemiyorsunuz. Ölmek için yalvarıyorsunuz ama, beyhude!¹⁰⁹⁴

Ölümsüzlüğe ulaşan kahraman mutsuz olur. Anlatı, ölümsüzlüğü bir ödüle değil cezaya dönüştürür. Derridacı bir mimariyle kelimeleri zıddıyla beraber inşa eder: ödül-ceza, zevk-acı. Ölümsüzlük zevk değil, acı verir: "Gizlice yuttuğu

¹⁰⁹¹ Yula, **a.g.e.**, s. 110-111.

¹⁰⁹² **A.e.**, s. 111.

¹⁰⁹³ **A.e.**, s. 111.

¹⁰⁹⁴ **A.e.**, s. 111-112.

yosunun ona ne kadar mutsuzluk getirdiğini, hayatının acılarla ve umutsuzluklarla dolu olduğunu bir bir anlatıyordu bakışları.”¹⁰⁹⁵

Anlatı, Gılgamış’ın yemediğini söylediği otu yediğini iddia eder: “Aldığı yosunun çoğunu yemişti. Ölümsüzlük konusundaki hırsı müthişti.”¹⁰⁹⁶ Anlatı; miti yalanlar, mitin yapısını söker. Anlatıda Gılgamış, otu yılanın çaldığı hikâyesini insanlardan ölümsüzlüğünü gizlemek için uydurur: “ölümsüz olduğunu duyarlarsa insanlar ona huzur vermeyecek, ölümsüzlüğün sırrını arayacaklardı. İyisi mi doğru dürüst bir yalan uydurmalıydı. Mesela, yosunu yılanın kaçırması gibi bir yalan.”¹⁰⁹⁷ Ölümsüzlük otunu Utnapiştım’dan çalan Gılgamış, otu yer ve yeniden doğar. Okur şu soruları sorar: “Hangi hikâye gerçek?”, “Ölümsüzlük bir ceza mıdır, ödül mü?” Anlatı bu sorular etrafında dolanır.

4.3. Manhattan: Yer altı ve Yeryüzü

4.3.1. Manhattan: *Neva Bulvarı*

Mitte Utnapiştım, Şurippak şehrinin kralıdır, tufandan kurtulunca tanrılar meclisinde ölümsüzlüğü elde eder ve nehirlerin denize döküldüğü yerde eşiyle birlikte yaşar. Anlatı, Utnapiştım’i eski para uzmanı olarak karşımıza çıkarır:

Eski paralar konusunda uzman olduğumu kabul ediyorlar. Hakikaten de gösterilen bir paranın hangi döneme ve ülkeye ait olduğunu hemen söyleyebilirim. Müthiş bir antika para ve sikke koleksiyonum olduğu da biliniyor.¹⁰⁹⁸

¹⁰⁹⁵ A.e., s. 110.

¹⁰⁹⁶ A.e., s. 112.

¹⁰⁹⁷ A.e., s. 112.

¹⁰⁹⁸ A.e., s. 29.

Gilgamiş mitinde Gılgamiş “uzun yoldan” gelir. Yerin dibindeki suyun kaynağına kadar dünyadaki her şeyi bilir. Uruk’u ve Uruk’un dışını dolaşır. Ölümsüzlük bilgisini arar:

Yerin dibindeki suyun kaynağını görenin hikâyesini dinle, yurdum! Dünyada her şeyi bilen adamın adını ünlendireyim: onun görmediği hiçbir şey yoktur. (...) Uzun yoldan gelip yorgun düştü; ama farımadı.¹⁰⁹⁹

Gılgamiş’in hikâyesi arayış hikâyesidir. Gılgamiş, ölümsüzlüğü ararken ölümlü olduğunu keşfeder. *Hayat Bir Kere* de bir arayış romanıdır. *Hayat Bir Kere*’nin kahramanları Doğu’dan Batı’ya yolculuk eder, dünyayı bir uçtan bir uca gezer. Merkezinde ölümsüzlük otunun olduğu bir labirenti dolaşır.

Anlatı, mitin kahramanlarını birer gezgine dönüştürür. Her birine kendi hikâyesini anlattırır. İsten Alu bölümünde Utnapiştım, bir hikâye anlatıcısına dönüşür ve kendi serüvenini anlatır. Out now Mezopotamya topraklarının mitini, Manhattan adasına taşır ve miti yeniden inşa eder.

Out now adım adım adayı gezer. Ne aradığını bilmeden sokak sokak dolaşır: “Adanın yollarında, milyonlarca farklı insan suretinde bir şeyler ararım. Ararım aramasına da gerçekte neyi aradığımı bilemem. Belki de hatırlayamam.”¹¹⁰⁰ Tüm adayı baştan uca gezer: “akşamüstleri gene yollara düşerim. Doğu senin, batı benim gezer dururum.”¹¹⁰¹ Okuru da beraberinde gezdirir.

Anlatı, *Neva Bulvarı*’nı yeniden inşa eder. Gogol’ün *Neva Bulvarı* ile metinlerarası bir ağ örür. Caddelerde naklen yayınlanan tv görüntüleri, bu görüntülerdeki fiyakalı erkekler, dilşeker kadınlarla Manhattan bulvarlarında çantaların, cüzdanların, farklı miktarlardaki ‘yeşiller’in yürüyüşü Gogol’ün *Neva Bulvarı*’nı gözümüzün önüne getirir:

¹⁰⁹⁹ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 18.

¹¹⁰⁰ Yula, **a.g.e.**, s. 19.

¹¹⁰¹ **A.e.**, s. 20.

Petersburg için her şeydir Neva Bulvarı. Nasıl da pırıl pırıl parlar, başkentimizin bu alımlı, fattan dilberi. (...) Neva Bulvarı insanoğlunun yarattığı en iyi şeylerin sergi alanı niteliğindedir. Herkes bir şeylerini göstermeye çalışır: Kimi kuduz kürklü yakalıklı takım elbisesini, kimi serçe parmağındaki tılsımlı yüzüğü...¹¹⁰²

Manhattan bulvarları, üzerinden akıp giden cezbedici hayatlarıyla göz alıcı, baştan çıkarıcı tv görüntülerine dönüşür. Bu üç boyutlu görüntüler bir başkası olma arzusunu besler. Bulvarlarda fiyakalı erkeklerin, dilşeker kadınların yürüyüşü ikiz gölgeler yaratır. Bir başkası olmak isteyen güçsüz gölgeler çizer. Gogol *Neva Bulvarı*'nda okurunu köşe bucak gezdirir. Bu yolculuk sabahın erken saatlerinden öğlen saatlerine, ikindi saatlerinden akşam saatlerine doğru zamanı bölerek ilerler:

Sabahın erken saatlerinden başlayalım: Bu saatlerde Petersburg bomboştur. Göbekli mağaza sahipleri de onların tezgâhtarları da ya Hollanda gecelikleri içinde uyuyorlardır ya da kalkıp asil yüzlerini yıkamışlardır ve kahvelerini içmektedirler. (...) Şurası kesinlikle söylenebilir ki, öğle saatlerine kadar Neva Bulvarı kimse için amaç değil, yalnızca bir araçtır (...)¹¹⁰³

Anlatıcı da bize/okura Manhattan adasını adım adım gezdirir. Sokak sokak, mahalle mahalle adayı dolaştırırken adanın zamanını parçalara böler. Sabahını, öğlenini, gecesini ayrı ayrı gösterir:

Manhattan'da yapılacak en iyi şey sabah saat on buçukta Central Park'a gitmektir. (...) Central Park sakın olur sabahın bu saatinde. Spor yapan gençler çoktan evlerine dönüp, ılık bir duştan sonra işyerlerine gitmişlerdir. Ayyaşlar ve bencileyin avareler

¹¹⁰² Nikolay Vasilyeviç Gogol, **Bir Delinin Anı Defteri Palto-Burun: Petersburg Öyküleri ve Fayton**, Çev. Mazlum Beyhan, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2007, s. 1.

¹¹⁰³ **A.e.**, s. 2.

parkın bu saatini sevenlerdeniz. Sükûnet hüküm sürer. Bir buçuk saate kadar park dolacaktır (...)¹¹⁰⁴

Gogol bize *Neva Bulvarı*'nın kırık, dökük, zayıf yönünü de izlettirir, adım adım caddeyi gezdirir. Caddenin ironik bir fotoğrafını çeker:

Sokaklar her işe yarar insanla doludur. Arada bir, aceleyle işe giden Rus köylüleri görülür; çizimleri öylesine kireç lekesi içindedir ki, sularının temizliğiyle ünlü Yekaterina Kanalı'na sokup çıkarsanız bile temizleyemezsiniz.¹¹⁰⁵

Anlatıcı da şehre çift taraflı bir ayna tutar. Adanın görkemli, gösterişli yüzünün tersini, kırık dökük yanını da anlatır: “Bozuk, yamalı, kırık dökük asfaltlar, belirli markalar, evsizler, yurtsuzlar. Evet. Markalar, evsizler, yurtsuzlar, bilumum sapsızlar”¹¹⁰⁶ adada yaşar. Anlatıcı, Derridacı bir mimariyle şehri zıtlıklarıyla birlikte örür. Anlatıda yazı gibi, metin gibi, hayat gibi ada da çelişkilidir. Out now, Manhattan'ı anlatırken şehrin zıtlıklarını gösterir. Ada hem tehlikeli hem romantiktir; diğer taraftan bu bir zıtlık değil, iç içeliktir. Out now laf kalabalığı yapar, anlatıyı dolandırır, okuru dolambaçlı yollara sokar. Okurla oyun oynar, anlatıyı uzatır, geciktirir:

Çelişkileri, güzel, farklı ve yaşanılır kılar bu adayı. Tıpkı, hayat gibi. Central Park, bin tehlike ile göz kırparken, kıyısındaki büyük caddelerden birinde konuşlanmış - evet, burada doğru sözcük budur: konuşlanmış- faytonlar, tuhaf bir romantizmin imgeleri olarak gezinir. Tehlikeyle romantizm her zaman iç içe olmasına rağmen, ikili karşıtlıklarla beyinleri yıkanmış siz ölümlüler için güzel bir çelişki örneği olacağını düşündüğümden dolayı bu fuzuli ayrıntıyı böylece yazmak ve açıklamak

¹¹⁰⁴ Yula, **a.g.e.**, s. 17-18.

¹¹⁰⁵ Gogol, **a.g.e.**, s. 2.

¹¹⁰⁶ Yula, **a.g.e.**, s. 5.

zorunda hissediyorum kendimi. Tabii, genellikle bütün ölümlüler böyle öğretici bir üsluptan nefret ettikleri için bu yazıdan da hoşlanmayacaklardır. Farkındaysanız burada birebir hitaptan vazgeçip ölümlülerini ayrı bir özne olarak ortaya koydum ve sizleri yabancılaştırdım.¹¹⁰⁷

Out now karşıtlıklarla dolu bir metin yazar: “Yazdıklarına baktıkça, çelişkilerle dolu olduğunu görüyorum. Hayat gibi, bu ada gibi.”¹¹⁰⁸ Az önce söylediği cümlelerin az sonra tersini iddia eder: “Size kibirli gelebilirim. Ama aslında hiç de öyle değilim.”¹¹⁰⁹ der, sonra da kibirli olmaya hak iddia eder:

Evet, bir ölümsüz olarak size kibirli gelebilirim. Ama aslında hiç de öyle değilim. Bir de şu yönden bakın: Zamansız ama mekânları olan bir ölümsüzün kibirli olmaya hakkı vardır. Onun da ötesinde, istemiyorsanız okumayın!¹¹¹⁰

Anlatıcı; anlatıyla, okurla oyun oynar. Anlatıda anlama karar verilemez. Anlam sürekli değişir. Out now önce okuru yanına alır, sonra okura rest çeker. Okurla ikili oyunlar oynarken geleneksel anlatının kurallarını yıkar. Yazdığı metni yapısöküme uğratar. Tutarsız, çelişkili bir anlatı ör, sonra ördüğü ipi söker. Out now mahalle mahalle, semt semt okuru Manhattan’da gezdirirken de şehrin ikili yapısını izlettirir. Village’da zengin ile fakir; bohem, punk, garip ve sıradan iç içe geçer:

Zenginler, adanın doğusunda oturur, yoksullar ise başta batısı olmak üzere her yerinde. Batı mahallelerine gittiğiniz zaman büyük variller içinden püsküren alevleri, ellerini ısıtmaya çalışan yoksulları görürsünüz. İşte bu ülke onlara minnettardır. Yalnız bu ülke değil, bu dünya da. Onlar olmasaydı, başkaları zengin ve mutlu

¹¹⁰⁷ A.e., s. 6.

¹¹⁰⁸ A.e., s. 7.

¹¹⁰⁹ A.e., s. 7.

¹¹¹⁰ A.e., s. 7.

olamazlardı. Sonra o yoksulların yanı başlarındaki muhtelif sanat galerileri karşılar sizi. Artık, bohem yaşantısının merkezine, Village’a girmişsinizdir. Hem de hiç farkına varmadan. Saçları rengârenk punklarla, anlaşılamamış sanatçılarla, sanatçı olma potansiyeline sahip, gözlerinin feri sönmüş gariplerle, pazardan alışverişini yapan sıradan insanlarla karşılaşınca anlayın ki Village’desiniz. Hayır. Amacım adanın kılavuzluğunu yapmak değil. Onun için birçok bölgesini anlatmıyorum.¹¹¹¹

Out now, okura Manhattan’ı dolaştırırken üstkurmaca oyunlarla anlatıyı keser. Manhattan’ı gezerken şehrin “öteki” yüzünü de okura gösterir. Irkçılığı eleştirir:

Karaderililer zenciler. Kara köpekler. Modern dünyanızda, garip gezegeninizin bu tuhaf coğrafyasında halen aşağılık adlarla nitelendirilen bir yığın insan var. Gırtlaklarından boğuk ve yaşanmış sesler çıkaran insanların bir araya geldiği, kendi düzenlerini oluşturdukları mahalleri de ilginç yerlerden biri burada. Akderililer kolay kolay gitmez o mahallelere. (...) İzle, dinle; ama senden uzak olsun. Sakın yaklaşma! Irkçılık, fanatizm manasız ama, çok hâkim yeryüzünde.¹¹¹²

Out now, adım adım azınlıkların yaşadığı semtleri, azınlıkların mahallelerini gezer, Harlem’e gelir. Karaderililer hakkında uydurulan efsaneleri ve cazıyla Harlem’i izlettirir. Harlem’de gotik, sıradan, klasik, çağdaş mimari iç içe geçer, birbirine karışır. Şehri dolaşırken şehrin etnik yapısını, kültürünü, müziğini, efsanelerini gözümüzün önüne serer. Out now çoksesli bir ada görüntüsü çizer. Yanı sıra anlatı, iktidarı ironize eder. Anlatıda iktidar lanetlenmiş bir zümredir ve sürekli oyun oynar:

¹¹¹¹ A.e., s. 7.

¹¹¹² A.e., s. 7-8.

iktidarın ellerinden gitmesini hiçbir biçimde istemezler. Bir kısmı iktidarı elinde tutmak için derin oyunlar çevirirken, bir kısmı da bunlara alkış tutar. Bir de bunları aval aval seyredenler vardır. Bilenler ise susarlar, çünkü can kıymetlidir. Aklı başında hiç kimse ağzını açmaz. Yıllarını yalan suçlamalarla hapisane dediğiniz kaya mezarlarında geçirmek veya bir kere geldikleri bu dünyadan vakitsizce tinler âlemine geçmek, akıl baliğ adamların harcı değildir çünkü. (Yazıda yapılmaması gerekeni yapıp bağlacı sona attığımı biliyorum ama, sözdiziminde bazı kurallar yıkılmadıkça, yeni ve daha güzel olanları geliştiremiyor. Ya da anlatmanız gerekeni hakkıyla anlatamıyorsunuz.) Her neyse, bunlar lanetlerini hak ederler ve asla da iflah olmazlar.(...) Ola ki kızarsınız veya kızarırsınız, aldırmayın! Yaşsızlar böyle rastgele konuşur işte! Evet, yazı ile konuşma arasına bir yerlerde gezindiğimi biliyor ve bundan mutluluk duyuyorum. Hoşlanmıyorsanız siz de aynı şeyi yapmayın. Veya daha iyisi, okumayın!¹¹¹³

Out now; iktidarı, düzen koyucuları ironik bir dille eleştirirken biçimsel olarak anlatının düzenini bozar. Yüklemin, bağlacın yerini değiştirir; söz diziminin kurallarını yıkar. Anlatmak istediğini kuralları yıkarak anlatır. Parantez içi cümleler de anlatıda aynı görevi görür. Hem anlatının kurallarını yıkar hem de anlatıyı tamamlar.

Anlatıcı, dille oynar: “kızarsınız veya kızarırsınız.”¹¹¹⁴ Anlatıyı alaya alır, geleneksel metinlerin ciddiyetini bozar. Anlatıyı atlaya atlaya anlatır. Konudan konuya sıçrayarak anlatıyı böler. Adayı da atlaya atlaya anlatır. Hem metni hem adayı yapısökümcü bir mimariyle inşa eder: “Atlaya, atlaya anlatıyorum adayı”¹¹¹⁵ Adayı anlatırken parçalanmış bir puzzle gibi adanın parçalarını değiştirir. Anlatıcı, anlatının kurallarını bozarken okuru dürter.

Utnapiştım, çömeldiği yerde uyuyakalan Gılgamış’ı dürterek uyandırır. Gılgamış uyandırıldığında uykuya/ölüme yenildiğini anlar. Ölümlü olduğunu kabul eder. Uyandırıldığında ölüm bilgisini kavrar. Anlatıda da Out now okuru dürter.

¹¹¹³ A.e., s. 11.

¹¹¹⁴ A.e., s. 11.

¹¹¹⁵ A.e., s. 11.

Okura yapıyı sökmeyi, düzeni/metni bozmayı, kuralları yıkmayı, sabırsız olmayı öğütler. Geleneksel metinlerde ve iktidar sistemlerinde sabrın yüceltilişini alaya alır:

Teolojinizde ve tarihinizde sabrıyla örnek gösterilen adamlar da var elbet. Ancak bu, insanları uyutmak, uyandırmamak için başvurulmuş bir diğer insan yöntemi. Eğer herkes sabırlı olsaydı, bu dünyada hiçbir şey değişmezdi. İyisi mi, ölçülü bir biçimde sabırsız olun. Belki bir şeyleri değiştirebilirsiniz.¹¹¹⁶

Out now geleneksel normları, kuralları, tabuları yıkar; tutarsız bir metin inşa ederek anlatıyla oynar.

4.3.2. Manhattan: Uzaktaki Utnapiştim

Gilgameş mitinde Utnapiştim “Uzakta. Nehirlerin denize döküldüğü yerde!”¹¹¹⁷, ölüm suyunun ötesinde yaşar. Peki, anlatı Utnapiştim’in adasını nasıl bir yere dönüştürür?

Tabii eski zamanlarda sevdiğim, yaşadığım bir adayı da anlatmak isterdim size, ama şimdi, o kadar uzak ki! En ziyade sazlar kalmış aklımda. (Uzun uzadıya anlatmam da mümkün ama, artık eski hayatımdan ziyade yenisi önemli benim için.) Sazlık bir kıyıdan, sislerin arasından geçerek girilirdi adama. (Doğu’da saz içli, elemli bir ruhtu. Acının sesiydi yılgınlık zamanlarında. Huzurlu saatlere en rahat ney sesiyle ulaşıldı. Eğilip rüzgârlara sakince yol verirdi. Yegâneydi. Çoktandır duymamışım o sesi. Ne kadar özlemişim meğerse!) Adam, adalar içinde bir taneydi. Tek kayıkçı vardı oraya gelebilen. Cesur bir adamdı. Yoksa, kimsenin harcı değildir öyle tehlikeli, yırtıcı bir adaya rastgele gelebilmek.¹¹¹⁸

¹¹¹⁶ A.e., s. 11.

¹¹¹⁷ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı*, s. 87.

¹¹¹⁸ Yula, a.g.e., s. 13.

Anlatı, Utnapiştim'in adasını yapısökümcü bir mimari ile inşa eder. Zıtlıklarla öreri: varlık/yokluk, aydınlık/gece, gitmek/kalmak, korunak/tehlike. Utnapiştim'in adasına belirsizliklerle dolu bir sis geçilerek gidilir. Metinde anlama karar verilemez. Boşluk, hiçlik, varlık, yokluk gibi ikilikler arasında anlam ötelenir. Utnapiştim'in adası içinde kaybolunan, tehlikeli, sırlı bir labirenttir:

Ama sis unutulamaz. O, varlığın en ilginç parçası. Yokluğu da içinde barındırır. Boşluğu ve hiçliği barındırdığı gibi. Aydınlık bir gecedir sisten kalan. Orada, gitmekle kalmak aynıdır. Sağır, kör, topal kılar insanı. Genelde saklar, gözetir ama, tehlikeli bir tarafı da vardır. Daha ziyade tehlikeye işaret eden bir tarafı. Korkarsanız kaybolursunuz. Bütün işin sırrı da burada işte! Korkmayan, yolunu bulur. Sis içinde dahi.¹¹¹⁹

“Bana uzaktaki Utnapiştim'i göster!”¹¹²⁰ *Gilgameş* mitinde Utnapiştim “uzaktaki Utnapişim”dir. O; insanların dünyasından uzakta, ölüm suyunun ardında, “nehirlerin denize döküldüğü yerde” yaşar. Utnapiştim, tufandan kurtulup tanrılar meclisinde ölümsüzlük elde ettiğinde Enlil şöyle der:

Utnapiştim, bundan önce bir insandı. Fakat şimdi, Utnapiştim ve dışısı bizim gibi Tanrılar olsunlar! Utnapiştim otursun! Uzakta. Nehirlerin denize döküldüğü yerde!¹¹²¹

Mezopotamya kültüründe “nehirin çatalında” deyişi cennete girilen yeri, yalnızca ölümsüzler ile kahramanların aşabileceği eşiği ifade eder. Sümer-Bâbil

¹¹¹⁹ A.e., s. 13.

¹¹²⁰ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı*, s. 73.

¹¹²¹ A.e., s. 87.

cennetini çevreleyen nehrin dört kolu vardır.¹¹²² Utnapiştim bu dört kolun çevirdiği Sümer-Bâbil cennetinde yaşar. Anlatı, Utnapiştim'in yaşadığı yeri, “uzaktaki”, “nehirlerin denize döküldüğü yer”i New York’ta bir adaya ¹¹²³ /Manhattan’a dönüştürür. Out now, Manhattan’da “her şeyden uzakta” yaşar: “Burası, her şeyin içinde, her şeyi içine alan ve her şeyden uzak bir yer.”¹¹²⁴

Utnapiştim içine girilmesi imkânsız bir labirentin merkezinde oturur. Labirentin merkezi kutsaldır ve içinde ölümsüzlüğün sırrını taşır. Manhattan da yer altından örümcek ağlarıyla ana karaya bağlanmış tehlikeli bir labirenttir. Anlatı, mitin kutsal alanını tehlikeli bir yer altı labirentine dönüştürür:

Acı vermeyi bile, onun da ötesinde bunu seven bir adadır Manhattan. Yer altından örümcek ağlarıyla ana karaya bağlanmıştır. Çağınızda, ‘metro’ denilen bu yerde, her gün üç beş cinayet işlenmektedir.¹¹²⁵

Manhattan “köprülerle ana kara parçalarına bağlanmış, yüceler yücesi bir ada”dır. Paranın ve teknoloji ağının kutsallaştırdığı yerdir: “İnsanların ‘teknoloji harikası’ dedikleri köprülerle ana kara parçalarına bağlanmış, yüceler yücesi bir ada.” ¹¹²⁶ Anlatı, kutsalın anlamını değiştirir, kutsal kavramının içini boşaltır. “Kutsal”, para ve teknoloji anlamına gelir. Anlatıda metro bir labirenttir. Manhattan bir labirenttir: köprülerle ana kara parçalarına bağlanmış, örümcek ağı gibi bir labirent. Köprüler bu labirentin kollarıdır. *Gilgameş* mitinde Utnapiştim'in yaşadığı yere ulaşmak imkânsızdır:

-Şimdi, Sâkiye, Utnapiştim’e giden yol hangisidir? Haydi bana onun simini ver!

¹¹²² Eliade, **Babil: Simyası ve Kozmonolojisi**, s. 23.

¹¹²³ Manhattan, Brooklyn, Queens, Bronx ve Staten Island ile birlikte New York şehrini oluşturan beş ana bölgeden biridir.

¹¹²⁴ Yula, **a.g.e.**, s. 4.

¹¹²⁵ **A.e.**, s. 5.

¹¹²⁶ **A.e.**, s. 4.

-Gilgameş şimdiye kadar böyle bir geçit yoktu. Ezeldenberi denizi aşan hiç kimse mevcut değildir. Denizi aşan yalnız kahraman Şamaş'tır. Şamaş'tan başka öte geçeye kim gider? Geçiş güçtür. Deniz yolu çetindir. Bundan başka orada ölüm suyu da vardır. Bu, denizin önünü kapar!"¹¹²⁷

Mitte Akrep adam da Gilgameş'a aynı sözleri söyler, Gilgameş'ın aşmaya çalıştığı yolun içinden çıkılması imkânsız labirentlerle dolu olduğunu vurgular ama mit kahramanı bu uyarılara kulak asmaz, ölümsüzlük arzusuyla yolculuğuna devam eder:

Gilgameş, bunu bilecek insan yoktur! Dağların kopuzuna kimseler girmedi. Dağların içinde iki kere on iki saat uzaklığında bir boğaz vardır, içi koyu karanlıktır. Işık yoktur. Güneş doğduğu zaman dağın kapısı açılır, battığı zaman kapanır."¹¹²⁸

Gilgameş, nehirlerin ağzındaki Utnapiştım'in yaşadığı yere varmak için korkutucu yerlerden geçer; ölüm suyunu, dağ geçitlerini ve aslanları aşar. Ölümsüzlüğe kavuşacağı inancıyla yol alır:

Bana ölüm korkusu geldi. Şimdi kırlara koşuyorum. Ubar-Tutuş'un oğlu Utnapiştım'e gitmek için yol aldım. Acele oraya gidiyorum. Dağın geçitlerine gece vardım. Aslanları görüp korktum. Başımı yukarı kaldırıp Ay tanrısına yalvardım. Bu yalvarışım bütün tanrılara yöneldi: Korkulu yerde beni sağ bırakın!"¹¹²⁹

¹¹²⁷ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 72.

¹¹²⁸ A.e., s. 66.

¹¹²⁹ A.e., s. 64.

Anlatıda da Out now'un yaşadığı yere ulaşmak zordur. Manhattan adasına ulaşmak isteyenler aşılması imkânsız, karmaşık bir labirentin içine girer; caddeleri ve bulvarları aşar; teknolojik ağları dolaşır:

Ulaşılması çok zor. Ancak yürekten arzu edenlerin ve canını dişine takıp çabalayanların ulaşabileceği, sonra da üstünde yaşayabilmek için kendilerini bile unutup bambaşka kimliklerle ortaya çıkabilecekleri bir caddeler ve bulvarlar yumağı. Yok, öyle hayali bir adadan söz etmiyorum size. Manhattan burası. Birçoğunun yaşamak istediği, ama pek azının başarabildiği.¹¹³⁰

Labirentin merkezine ulaşmayı başaran 'başka biri' olur, değişir, dönüşür. Manhattan, insanların arzu nesnesine -paraya- ulaşmak için kimliklerinden sıyrıldıkları, kabuk değiştirdikleri bir yerdir. Anlatı, mitin ölümsüzlük arzusunu, paraya ve güce dönüştürür. Out now'un yaşadığı Manhattan'a varmak için de mitteki gibi yürekten arzu etmek ve canını dişine takıp çabalamak gerekir.

Anlatı, miti Manhattan adasında yeniden örer, yeniden inşa eder. *Gilgameş* mitinde tufandan sonra Utnapiştim'in gemisi suların arasında yükselen bir adaya oturur. Anlatı, bu kutsal adayı/dağı Manhattan'a dönüştürür. Utnapiştim'i Amerika'da bir adaya oturtur. Kutsalın anlamını bozar. Teknoloji ve paranın merkezi Manhattan, çağın kutsalına dönüşür. Anlatı anlamın içini boşaltır, yapıyı söker. Bununla birlikte Utnapiştim'i ve mitin diğer kahramanlarını bu adaya, Manhattan'a taşır. Peki, anlatıcı uzaktaki Utnapiştim'in olduğu yeri nasıl bir dünyaya dönüştürmüştü?

4.3.3. Manhattan: Teknoloji Ağı

¹¹³⁰ Yula, a.g.e., s. 4.

Teknoloji ağırları, birer labirenttir. Anlatı, Mezopotamya'nın labirentlerini yeniden inşa eder. MÖ 2000 yıllarının Mezopotamya'sını, 21. yüzyılın “teknoloji harikası”, “yüceler yücesi”, “köprülerle ana kara parçalarına bağlanmış” bir adaya taşır. *Gilgameş* mitinde Utnapiştım'ın yaşadığı yer ile insanların dünyası arasında ölüm suyu vardır. Utnapiştım'ın kölesi Urşanabi, ölüm suyunu Taştankiler¹¹³¹ vasıtasıyla aşar. Ancak Gilgameş, ölümsüzlük peşinde hırsıyla koşarken Taştankiler'i öldürür ve kendi geçişine engel olur:

- “Şimdi Urşanabi, Utnapiştım'e giden yol hangisidir? Haydi bana onun simini ver! Bana simi versene? Eğer olursa denizi aşayım. Olmazsa kırdan geçip gideyim!”¹¹³²

- “Ey Gilgameş kendi ellerin geçişe engel oldular! Sen taştankileri darmadağın ettin... sen kürekçileri mahvettin. Taştankiler darmadağın oldukları için geçit yoktur! Gilgameş baltayı eline al! Hemen aşağı ormana git, beş kere on iki endaze uzunluğundaki karşına çıkacak yüz yirmi küreği kes ve sonra onlara meme biçiminde aynı¹¹³³ yapıp bana getir.”¹¹³⁴

Gilgameş'in ölüm suyunu aşmak için bir “gemi”¹¹³⁵ yapması gerekir. Anlatıda; ölüm suyunu aşan Taştankiler'in ve kayıkçı Urşanabi'nin yerini ‘teknoloji harikası köprüler’ alır. Manhattandan modern köprülerle karaya bağlanır. Utnapiştım'ın yanına ulaşmak için bu teknoloji harikası köprüleri geçmek gerekir. Anlatı, miti çağın araçlarıyla birlikte yeniden inşa eder:

¹¹³¹ Taştankilerin ne oldukları tamamen belli değildir (...) ölüm suyunun damlaması bir insana sıçrayınca, o insanı öldürüyor. Binaenaleyh bu kadar tehlikeli suyu geçmek için belki taştan kürekçiler kullanılmıştır. (Prof. Landsberger) Bkz.: **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 72.

¹¹³² **A.e.**, s. 75.

¹¹³³ Küreğin suya giren kısmı. Eski devirlerde bu aynaların muhtelif şekillerde yapılmış olduklarını ele geçen resim ve kabartmalardan anlıyoruz. Nuh'un gemisinin kullandığı küreklerin aynasının da meme biçiminde olduğunu bu destandan öğreniyoruz. (Mütercim) Bkz.: **A.e.**, s. 75.

¹¹³⁴ **A.e.**, s. 75.

¹¹³⁵ Utnapiştım'ın tufandan kurtulması için bir gemi yapması gerekir. O gemiyi kendisine söylenen ölçülerde yapar, tufandan kurtulur ve ölümsüzlüğü elde eder, yeniden doğar. Gilgameş da ölümsüzlük yolculuğunda Utnapiştım'ın yolculuğunu yineler. Urşanabi'nin söylediği ölçüde gemiyi yapar ve ölüm suyunu aşar. Bu geçiş de yeniden doğuştur. Ölüm suyunu aşan Gilgameş, artık başka biridir. Gemi yeniden doğuşun sembolüdür.

İnsanların ‘teknoloji harikası’ dedikleri köprülerle ana kara parçalarına bağlanmış, yüceler yücesi bir ada. (...) Görkemli bir ada. Geniş, ferah bulvarlar. Onları enlemesine kesen nispeten daha mütevazı caddeler. Milyonlarca insan. Benzer giysiler, benzer duygular, benzer cüzdanlar ve çantalar, farklı miktarlarda ‘yeşiller’ yani dolarlar. Her yıl mevsimine göre değişik saç modelleri, inişli çıkışlı ruh halleri. En ziyade panik ataklar, maniler, depresyonlar revaçta. Hele de naklen yayınlanan ‘tele-savaş’ zamanlarında. İnsanlık tarihinin en harika buluşu bu televizyon. İktidarın ta kendisi. Onun yerinde olmak için birçok insanın ömrünün bir bölümünü seve seve vereceği özgün gölgeler, fiyakalı erkekler, dilşeker kadınlar hep onda.¹¹³⁶

Anlatı, Mezopotamya mitini dünyanın ticari merkezine taşır. Utnapiştim’in oturduğu yeri teknoloji ağının ördüğü bir adaya dönüştürür. Bu teknoloji ağı da bir labirenttir. Adayı ana kara parçalarına bağlayan köprü ağı, televizyon kanallarının ağı, internetin bağlantı ağları, paranın dolaştığı ağ, yer altı metrosunun ağı hepsi “teknoloji harikası” Manhattan’ın oluşturduğu dev labirentin parçalarıdır. J. Attali *Labirentin Tarihi*’nde şöyle der:

Yarın şehirler bugünden daha çok labirentleşecek. Nüfus sebebiyle. Daha fazla insan istiflemek gerekecek. Bu durumda yerin altı ve üstü, üst üste gelen metrolarla, platrolarla, otoyollarla, asma bahçelerle ve ayrıca içinde suyun, enerjinin, paranın, mesajların dolaştığı her türden ağla dolu, çok boyutlu bir düzene geçecek.¹¹³⁷

Manhattan’da evler de labirent örür: “her ev bir hapishanedir.”¹¹³⁸ Yalnızlık, kapatılmışlık ve kapitalizmin ağları evleri ve tüm şehri doldurur.

4.3.4. Manhattan ve Metro: Ölüler Evi

¹¹³⁶ Yula, **a.g.e.**, s. 4.

¹¹³⁷ Attali, **a.g.e.**, s. 106.

¹¹³⁸ Yula, **a.g.e.**, s. 5.

Gilgamiş mitinde Gılgamiş; gözleri uykuya doymadan, uykusuz yol alır, karanlık geçitleri, yer altını, ölüm denizini geçer. Utnapiştim de tufan sırasında altı gün yedi gece mücadele eder, uyanık kalır. *Hayat Bir Kere*'de de Out now uykusuzdur, gece gezginidir. Geceleri karanlığı, yer altını gezer. "Lanetlenmiş" bir dünya tasvir eder. Dünya hem acımasız hem güzeldir: "Uykusuz çok geceler geçirdim ve bu lanetlenmiş dünyanın gecelerinin sabahları kadar acımasız, lakin bir o kadar da güzel olduğunu gördüm."¹¹³⁹ Mitin kahramanı Out now/Utnapiştim 21. yüzyıl Amerika'sında huzursuz gezer:

Bazen gecenin karanlığına sığınır, düşerim yollarına bu mutsuz adanın. Neler görürüm gecede bir bilseniz! Bu dünyanın on binlerce gecesinde gördüklerim nelerdir, bir anlayabilseniz! Hırslar, öfke, kin uyanıktır yirmi dört saat. En ziyade gecede ele verirler kendilerini. Çünkü gecede yalnızdır insanlar, ıssızdır, maskesizdir. Derin uykulara veya kimsesiz uykusuzluklara hazırlanırlar. Dış gıcırdattıran, sayıklatan, kâbuslara gebe uykulara, düşündüren, kısır döngüsünde boğan, planlara gebe uykusuzluklara. Huzur çok uzaklardan geçen, çoğu yolcunun biletini iptal ettirdiği transatlantiktir. Sakin, aldırıışsız, heybetli geçer gece denizlerinden. Ve ben, binyılların uykusuzluğuyla tanıklık ederim geceye. Acıdır gece. Sümer tanrıçalarının gözleri, yaşlı veya yaşsız bir bilgenin lakırdıları kadar acıdır. Benim hocam gecedir. İstekli, çığlıkların atıldığı, sırtlarına gece haritalarının çizildiği, aşk izleri, nefret közleriyle dolu o sıradan zaman dilimi. İnsanı hakiki şiire ve gerçek yazıya (Elbette, sahtesi de vardır; yoksa bu kadar kolay okuyamazdık birçoğunu) hazırlayan gecedir.¹¹⁴⁰

Mitte Gılgamiş, ölümsüzlük peşinde koşarken yer altına iner. Karanlığı ve ölüm suyunu geçer, suyun dibini görür. Enkidu, rüyasında tozun evine yolculuk eder, ölümler diyarına iner. 12. tablette de Huluppu ağacını çıkarmak için yer altına iner ama orada tutsak kalır. Bâbil'de labirentler ölümlerin yolculuğunu simgeler. Yer altına iniş aynı zamanda ölümlerin dünyasına inmektir. Cehennemi geçmek, ölümlerle

¹¹³⁹ A.e., s. 2.

¹¹⁴⁰ A.e., s. 8-9.

karşılaşmaktır. Enkidu, *Gılgamış* mitinde Huluppu ağacını yeryüzüne çıkarmak için yer altına iner ve ölülerle karşılaşır. Tanrıçanın tuzağına düşer:

Labirentler ve ölülerin yolu arasındaki ilişkiye Bâbil kültüründe de rastlıyoruz. Gılgamış'ın düşmanı olan ve ölülerin ülkesini koruyan Humbaba adındaki şeytanın korkunç yüzü, iç organlardan ve çene resimlerinden yapılmış labirentvari bir çizimle betimlenmişti.¹¹⁴¹

Mitin ejder yapılı canavarı Humbaba da labirentvari bir figürdür. Labirentin girirşinin, ölüler yolunun bekçisidir. Anlatıda ölüler evi, yer altı metrosuna dönüşür. Yer altından örümcek ağlarıyla ana karaya bağlanan Manhattan metrosu bir yer altı labirentidir, Hades'in evidir. Hades, Yunan mitolojisinde ölülere hükmeden yer altı tanrısıdır. Yer altının tüm hazineleri ona aittir:

Acı vermeyi bilen, onun da ötesinde bunu seven bir adadır Manhattan. Yeraltından örümcek ağlarıyla ana karaya bağlanmıştır. Çağınızda, 'metro' denilen bu yerde, her gün üç-beş cinayet işlenmektedir. Soygun, mafya hesaplaşması, hükümet işlerinin kısa yoldan halledilmesi hep bu Hades evinde gerçekleşir. Akdeniz kıyılarında evvel zamanlarda durmaksızın bu masallar anlatılırdı. Biraz hayat, biraz gerçek. Bolca masal. Sıcakkanlı ve soğuk. İnanılmaz ama hayatın içinden. İntikam, kin, kan, kurban.¹¹⁴²

Yer altında örümcek ağı gibi yayılan metro ağı, karmaşık bir labirent çizer. Yer altına inmek tehlikeli bir labirente girmektir. Labirentin tehlikelerini aşan kişi inisiye olur, olgunlaşır. *Binbir Gece Masalları*'nda yer altına inen kahraman eğer labirenti geçebilirse yolun sonunda bir hazine -hikâye- elde eder, başka biri olur. Anlatıda da yer altı tehlikeli bir labirenttir. Masallardaki yer altı labirentinin

¹¹⁴¹ Attali, *a.g.e.*, s. 55.

¹¹⁴² Yula, *a.g.e.*, s. 5.

tehlikeleri; anlatıda cinayetlere, insanoğlunun akıl almaz kötülüklerine, şiddetin yuvasına dönüşür. Anlatıda da yer altına inen kişi; ölümle, cinayetlerle karşılaşır, Hades'in evinde yürür. Yer altı metrosuna giriş, mağaraya giriş ritüelini yineler. Mağaraya girmek, labirente girmektir:

“İlk göçebe kabileler önce geçici bir süre yaşadıkları mağaralarda, daha sonra da elleriyle yaptıkları kulübelerde oturmaya başlayıp yerleşik düzene geçtiklerinde grubun üyeleri daha önceki hayatlarından anımsadıkları kadarıyla ve tamamen doğal bir şekilde duvarların üzerine labirentler çiziyordu. Onlar mağaraların ve kuyuların içinde, atalarının geldiği ve öldüklerinde gittiği yer altı dünyasının giriş kapılarını, labirentimsi sınırları görüyorlardı.”¹¹⁴³

Anlatıcı; yer altı metrosunu geçmenin, ölümlerin yolculuğunu yinelemek olduğunu söyler. Enkidu'nun yolculuğunu, Gilgamesh'ın yolculuğunu tekrar eder. Yanı sıra yer altı hikâyelerine, Akdeniz'de anlatılagelen mitolojik hikâyeleri, masalları da ekler. Manhattan bir yer altı şehridir, yer altında örümcek gibi ağ örür. Mitlerin yer altı dünyası, ölümler evi anlatıda metropollerin yer altı şehirlerine dönüşür. Anlatıda yer altı; çoksesli, tehlikeli, kaotik bir oyun yeridir:

Manhattan'dan bahsederken metrosunu anlatmamak haksızlık olur. Hades evi, bedellerin ödendiği yerdir. Oranın kendisine has bir yapısı ve kuralları vardır. Çağımızın Hades evine gelince, orası bambaşka bir gösteri merkezine dönüşmüş durumda. Sokak çalgıcıları, jonglörler, niyetçiler, kimi ararsanız orada. Zenginler bile.¹¹⁴⁴

¹¹⁴³ Attali, **a.g.e.**, s. 51-52.

¹¹⁴⁴ Yula, **a.g.e.**, s. 13-14.

Gilgameş mitinde yer altı, ölümler evidir. Ölümler üzerinde kurtların dolaştığı yerdir. Enkidu yer altına indiğinde gördüklerini anlatmak istemez. On ikinci tablette Enkidu ile *Gilgameş* arasındaki diyalogu hatırlayalım:

-“Arkadaşım söyle bana! Söyle bana, yer altında gördüklerini anlat bana!”

-“Söyliyeem arkadaşım! Söyliyeem! Eğer sana yer altı âleminde gördüklerimi anlatacak olursam sen, oturup ağlamalısın. Ve ben de oturup ağlayayım. Ellemekle zevk duyduğun benim güzel vücudumu, şimdi haşereleler eski bir elbise gibi dertleniyor¹¹⁴⁵. Ellemekle zevk duyduğun benim güzel başım, bir çamur teknesi gibi toprak doludur.¹¹⁴⁶

Anlatı, mitin ölümler evini rengârenk, cıvıl cıvıl bir gösteri merkezine dönüştürür. Yer altı, bir reklam dünyası olur:

Yukarıdaki trafik sıkışıklığından kurtulmak için dalıveriyorlar yeraltına. Duvarlar dolusu ilanlar. Her istasyon, panolarla dolu. Reklam dünyasının kalbi yeraltında atar buralarda. Çünkü yeryüzünün çoktan ırzına geçilmiştir. Gökyüzü de pahalıya mal olduğundan kala kala yerin altı kalmıştır onlara. Vagonların tavanlarına paralel dizilmiş orta ve küçük boy reklam tabelaları, duvarlarda daha büyük boy ilanlar. Belirli istasyonlarda farklı müzikler, çalgılar eşlik eder gezintinize. Bazen gayda, bazen keman, hatta harp. Farklı dillerden ezgiler kırar duvarları. İstasyonlar arasında giderken asıl duvarları yıkan ise rengârenk resimler ve yazılardır. Duvarlar ortadan kalkınca kırmızı, mor, sarı, yeşil, mavi harflerin, kabaca çizilmiş resimlerin hükümranlığı başlar. Dünya farklılaşır, kayıp biçim değiştirir yeraltında.¹¹⁴⁷

¹¹⁴⁵ Dertlenmek: Hayvanların yemesine denir. (Mütercim)

¹¹⁴⁶ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: *Gilgameş Destanı*, s. 100-101.**

¹¹⁴⁷ Yula, **a.g.e.**, s. 14.

Anlatı, yer altı dünyasını yapısöküme uğratar. Yer altını parçalara böler. Bir yüzüyle yer altı renkli bir dünyadır, diğer yüzüyle karanlık bir dünyadır. Parantez içleri de anlatıyı parçalara böler, iki kola ayırır. Anlatıcı parantez içleriyle, metni yeniden üretir. Parantez içleri anlamı tamamlarken aynı zamanda yoldan çıkarır:

(Bunca farklı cıvıl cıvıl renkleri bir de Pakistan ile Hindistan’da görmüştüm. Doğa insanlara cimri davranıp onlardan renklerini sakınınca, insanlar da galiba kendilerini griye, kurşuniye, kül, toz ve kahve renklerine karşı savunmak için farklı renk ve biçim arayışlarına başvuruyorlar. Bazen biraz aşırıya kaçsalar da bunca farklılık göze hoş görünebiliyor.)¹¹⁴⁸

Reklamlar, panolar, duvar dolusu ilanlar yer altı dünyasını bir gösteri merkezine dönüştürür. Kapitalizm, para, reklam bu gösterinin bir parçası olur. Yer altının gösteri dünyası adım adım değişir. Mitte Gılgamış, ölümsüzlüğün sırrına ulaşmak için karanlık dağ geçitlerini geçer. Bu geçiş Bâbil kültüründe ölümler ülkesinden geçiştir: “Mezopotamya kültüründe dağın, ‘öte dünyanın eşiği’ anlamı da vardır. Ruhlar ölümler dünyasına dağlardan geçerek girerler.”¹¹⁴⁹ Gılgamış, Mâşu Dağı’nın karanlık geçidinden geçtikten sonra Sâkiye Siduri’nin bahçesine çıkar: “O cins taşların bahçesine girdi. Bunların ihtişamını görünce rahatladı. Akik meyvasını taşıyor; üzüm salkımları dallarda asılıdır.”¹¹⁵⁰

Gılgamış’ın geçtiği yer altı dünyası gizli bir dünyaya açılır. Maşu Dağı’nın karanlık geçidi, mücevherlerle dolu bir bahçeye çıkar. *Binbir Gece* kahramanları da yer altı labirentini aşabilirlerse gizli bir dünyayla karşılaşır. Hasib tehlikeli bir labirenti geçip Yemliha’nın yer altı ülkesine ulaşır.

Anlatıda ise müzik ve resim, duvarları ortadan kaldıran sihirli bir parolaya, başka dünyaya geçmeyi sağlayan tavşan deliğine dönüşür. Yer altına inen kahraman bambaşka bir dünyayla karşılaşır. Anlatı, yer altı yolculuğunu bir serüvene

¹¹⁴⁸ A.e., s. 14.

¹¹⁴⁹ Eliade, *Babil: Simyası ve Kozmonolojisi*, s. 28.

¹¹⁵⁰ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgames Destanı*, s. 68.

dönüştürür. Bu serüvende tehlike, eğlence ve ölüm birbirine karışır. Yer altı alevler arasında bir cehenneme, eğlence merkezine ya da cinayetlerin işlendiği bir suç dünyasına dönüşür. Yer altı renkten renge, kılıktan kılığa girer:

Arada bir yangın çıkar istasyonlarda. Serserinin biri eğlenmek istemiştir. Ya da bir cinayet işlenir birkaç ‘yeşil’ uğruna. Yolcular alışkindır maceraya; çünkü, onlar bu dev şehirde yaşamayı gönüllü seçmişlerdir. Yeraltı istasyonlarının merdivenlerinden yeryüzüne tırmanırken berduşlarla, aç bakışlı insanlarla ve meczuplarla karşılaşsınız. Kimi koynunuzda yatmak, kimi de size esrar, marihuana satmak ister. Ötesi size kalmış. Bu gariplerin birçoğu yeraltını ev bellemiştir. Orada mutsuz ve huzursuz gecelere hazırlanırlar. Bazıları sabaha sağ çıkmayacaktır. Bilip susarlar.¹¹⁵¹

Gılgamış, çıktığı ölümsüzlük serüveninde yer altında yolculuk eder; dağ geçitlerini, karanlıkları, ölüm suyunu ve su kuyularını aşar. *Binbir Gece Masalları*’nda Sindbad yedi deniz arasında yolculuk yapar, serüvenden serüvene yer altını ve yeryüzünü dolaşır. Anlatıda metroya, yer altına inmek de bir maceraya adım atmaktır.

4.3.5. Ziggurat: Dünya Ticaret Merkezi

Bâbil’de zigguratlar yeryüzü ile gökyüzünü birbirine bağlar. Zigguratların merdivenleri yer altından gökyüzüne uzanır. Zigguratlar kentin göbeğinde, kutsal bir alanda yükselir. Anlatı da Manhattan şehrinin göbeğinde yer altından gökyüzüne uzanan bir ziggurat inşa eder: Dünya Ticaret Merkezi. Bâbil zigguratını/EA Tapınağı’nı yeniden inşa eder. Bâbil’in zigguratını, yer altı metrosunun merdivenlerinden Manhattan adasındaki en yüksek binaya/Dünya Ticaret Merkezi’ne uzanan dev bir ziggurata dönüştürür.

¹¹⁵¹ Yula, a.g.e., s. 14.

Anlatıda yer altı istasyonlarının merdivenlerinden yeryüzüne tırmanan anlatıcı, Bâbil’de zigguratın merdivenlerini tırmanan kralın yürüyüşünü tekrar eder. Bâbil’de yer altından yeryüzüne çıkan kral, gökyüzüne doğru/tanrılara en yakın olacağı noktaya tırmanır. Anlatıda da yer altından yeryüzüne çıkan anlatıcı, iş merkezlerinin, gökdelenlerin dünyasına doğru yol alır. Kendisini bir mabede, tapınağa ulaştıracak kutsal yolu geçer. Bâbil’in göğe yükselen, en yüksek zigguratının basamaklarını çıkar: Dünya Ticaret Merkezi.

Anlatıda da Dünya Ticaret Merkezi, Manhattan adasındaki en yüksek binadır. Bâbil zigguratının en yüksek noktasıdır. Anlatıda yer altı metrosuna inen kahraman; Enkidu ve Gilgamiş’in yer altında, ölümler ülkesinde yaptığı yolculuğu tekrar eder. Anlatı; tufandan kurtulan, ölümsüzlüğü elde eden Utnapiştim’i kutsallığından arındırır, miti anlamlarından uzaklaştırır.¹¹⁵²

4.3.6. Manhattan’ın İkizi: Yer Altı

Gilgamiş mitinin kayıkçısı Urşanabi kimdir? Urşanabi mitte, Utnapiştim’in kara ile bağlantısını sağlar. Utnapiştim’in yaşadığı ada ile kara arasında ölüm suyu vardır. Urşanabi, hiç kimsenin geçemeyeceği ölüm suyunu her gün geçer. Anlatıda ise iki Urşanabi ile karşılaşırız: Biri Out now’un Mezopotamya çağında yardımcısı olan Urşanabi’dir, diğeri ise Out now’un 21. yüzyılda Amerika’da tanıştığı Paxton’dur. İrlandalı tekne kaptanı Paxton, *Gilgamiş* mitinin kayıkçısı Urşanabi’nin benzeri/ikizidir. Anlatı, *Gilgamiş* mitinin kayıkçısı Urşanabi’yi Amerika’da yaşayan İrlandalı bir tekne kaptanına dönüştürür.

Anlatıda da Urşanabi, Out now’un yer altı ile bağlantı yoludur. Bâbil cennetinde yaşayan Out now’a hayatın karanlık yüzünü gösterir. Out now ve Urşanabi/Paxton birlikte yer altına yolculuk eder. Mitte de Gilgamiş ve Urşanabi birlikte ölüm suyunu geçer, yer altında yolculuk eder.

¹¹⁵² Nuh peygamberin Sümer destanındaki adı, Utnapiştim’dir.

Anlatıda yer altına iniş cinsel bir haz verir. Out now sıcak gecenin koynunda dolaşmaktan haz duyar. Daha önce görmediği bir dünyanın hazzıdır bu. *Binbir Gece*'de yer altına inen kahraman, başka bir âleme ulaşır. Anlatıda da yer altı yeni bir dünyadır: Hades diyarıdır, ölüler ülkesidir:

Yeryüzündeki Hades diyarını bulmak için Paxton'la sözleştim. İki hafta sonra, dünyanın sıradan bir gününde buluştuk. İkizler'in orada. (Bu konuya fazla girmeden, 'İkizler'in bir çift gökdelen olduğunu söylemekle yetineceğim. Bilgi ve gözlem dağarcığımın bu bölümünü sizinle paylaşmadığım için bana minnettar kaldığınızı hisseder gibiyim.)¹¹⁵³

Out now ve Paxton "İkizler'in orda", dünyanın merkezinde buluşur. Bu nokta labirentin merkezidir. Anlatıcı, parantez içi ile okuru merakta bırakır, anlatının akışını keser. İkiz kuleler ile de ikiz imgesi yaratır.

Akşama kadar Paxton'ın muhitinde gezdik. İrlanda kafeleri, barları, pazarı, dükkânları. Havadan sudan ve hayattan konuştuk. (...) Gece, Manhattan'ı sardığında 'Hazır mısınız?' dedi. Tereddütsüz 'Evet,' dedim. Böylece gecenin koynuna girdik. Sıcaktı ve galiba ağustos'un on üçündeydik.¹¹⁵⁴

Paxton ve Out now yer altı labirentlerinde dolaşır. Harikalar Diyarı'ndaki Alice gibi başka dünyalara geçer. Gizli geçitlere girer. *Binbir Gece*'nin yer altına inen kahramanları gibi yeni dünyalar keşfeder. *Tunç Kenti* yolcuları gibi çıkmaz yolları parolalarla aşar. *Binbir Gece*'de, Kasım "Açıl Susam Açıl!" şifresini, sihirli sözleri unuttuğu için mağaradan çıkamaz. Out now da yer altına tek başına geldiğinde gizli kapıları bulamaz. Labirentin şifrelerini çözemez. Paxton yer altı

¹¹⁵³ A.e., s. 31.

¹¹⁵⁴ A.e., s. 31.

şehrini dilini, şifrelerini bilir. Anlatıda dil de bir şifredir, başka bir âlemdir. Paxton bu âlemde dilin sınırlarını aşar:

Caddeler boyunca gidip aralarda, daha önce var olduğunun farkına varmadığım sokaklara girdik. (Daha sonraları aynı yerlere gittiğimde o sokakların hiçbirini bulamadım. Üstünde yürüdüğümüz bulvarları, caddeleri çok iyi bilmeme rağmen sanki, o sokaklarla çıkmazlar ertesi sabah yok olmuşlardı. O gün bu dünya hakkında bilmediğim bir şey öğrenmişim: Bazı şeyler sırlarını yalnız onlara ait insanlara verirler. (...) Öğrenmenin ve bilginin sınırsızlığına inancımı pekiştirmiştim.) O sokaklarda ve çıkmazlarda bazı demir kapıları çaldık. Paxton, parolalar, işaretler aracılığıyla beni başka âlemlere soktu. Yeryüzü dillerinden farklı bir dil hüküm sürüyordu orada. Argo, dediğiniz avam kelimelerinin sınırları aşılmış, çok ötelere geçilmişti. Paxton ustaca kullanıyordu bu yeni dili. Gittiğimiz yerlerde herkes ona saygı gösteriyordu. Dildeki ustalığından ziyade dev cüssesinden kaynaklanıyordu bu saygı.¹¹⁵⁵

Paxton, bir masal devi gibi yer altındaki dünyaları dolaşır. Out now'un bu dünyada gördüğü sırlar, gizemler ertesi gece kaybolur. Paxton; *Binbir Gece*'nin şifrelerini, argo bir dile dönüştürür. Yer altının kapılarını bu gizli dille açar. Out now'a yer altının kılavuzluğunu yapar. Mitte de Urşanabi, Gılgamış'a ölüm suyunu geçerken kılavuzluk yapar.

Anlatı; mitin yer altı dünyasını, ölüm suyunu 21. yüzyıldaki bir yer altı şehrine dönüştürür. Bu yer altı şehriinden geçmek için de kılavuza/Urşanabi'ye ihtiyaç vardır. Urşanabi, ölüm suyunun sırlarını bilir. Paxton da yer altının sırlarını bilir. Mitte Gılgamış, Utnapiştım'e giden yolu ararken Urşanabi'ye yolun sırrını sorar. Urşanabi, Gılgamış'a yer altı yolculuğunda yol gösterir.

Anlatıda üst üste getirilmiş kâğıtlar gibi yer altı ve Manhattan şehri birbirine paralel iki dünyadır. Biri yer altında, biri yeryüzünde birbirinin ikizi dünyalardır. Anlatı ikiz imgesi ile Narkissos mitini yineler. Yer altı, Manhattan'ın sudaki

¹¹⁵⁵ A.e., s. 31.

yansıması, aynadaki görüntüsü, ötekisidir. Yer altı ve Manhattan şehri, birbirinin zıddı iki dünyadır.¹¹⁵⁶

Bu âlemde, sudaki yansımasına benziyordu Manhattan: Tepetaklak, biçim değiştirmiş, giriftleşmiş ama bütüncül ve görkemli. Her insan, kendince bir Manhattan görüyordu gece sularında. Öpüşen adamlar, kadınlar, adamlarla kadınlar, yaşlılarla küçük çocuklar; uyuşturucu, tabancalar, envai çeşit silah, yarı tanrılar ile tanrıçalar, melekler, katiller iç içeydi. Binalar yer üstünden yeraltına yükseliyordu. Yeraltına doğru tırmanıyordunuz. Savaşan, sevişen, savaşırçasına sevişen insanların dünyasıydı orası. Parayla her şeyi satın alabiliyordunuz. Mutluluk dahil. Ayırdına varılmayan, ama insanın kanını donduran bir müzik eşlik ediyordu gezimize. Yeryüzünde bayağı addedilen her şey, yeraltında olağan ve saygındı. Canlı gösteriler izledik. Farklı kutulara girip, hayvanlarla ve nesnelerle ilişki kuran insanları gördük.¹¹⁵⁷

Anlatıcı, yer altında Manhattan'ı tersine çevirerek yeniden inşa eder. Bu dünyada anlatıcı; tanrılar, tanrıçalar, melekler, katiller ile Hades'in evini yeniden yaratır. Yeraltı dünyası suçları ve günahları ile karanlık bir dünyadır.

4.3.7. Manhattan Adası: Yeryüzünün Göbeği Ziggurat

Binbir Gece Masalları'nda yer altı kapağını gören kahraman kapağın altındaki dünyayı merak eder ve bu arzuyla yer altına iner. Out now'un dürtüsü de meraktır. Paxton ve Out now, Dünya Ticaret Merkezi'nin altında buluşur ve yer altına iner:

¹¹⁵⁶ *Stranger Things* dizisindeki gibi yer altı ve yeryüzü birbirine paralel, ikiz iki dünyadır.

¹¹⁵⁷ A.e., s. 31-32.

Yeraltını merak ediyordu. Hatta meraktan içi içini yiyordu. Gün boyu gezdik. İrlandalıları iyice gözlemleyebileceği her yere götürdüm onu. Keltçe bir-iki sözcük bile öğrendi. Her ne kadar sular seller gibi Keltçe konuşmasam da biraz biliyorum elbette. Ona bir sürü Polonya fıkrası anlattım. Hani şu, bir milleti, azınlığı veya ırkı küçük düşüren, ama gerçekten de gülünç olan fıkralardan. Bayağı güldü.¹¹⁵⁸

Gece indiğinde sudan sonra ikinci iyi bildiğim yere yeraltına götürdüm onu. Her şeyi bildiğini sandığım bu yaşsız adam, yeraltında adeta bir bebeğin meraklılığıyla yöneldi her tarafa. Alışıldık yer altı konuşmalarını hayretle dinliyor, farklı yaşantılara, onları daha önce hiç görmemişçesine kocaman gözlerle bakıyordu. Çaldığımız kapıların önünde heyecana kapılıyor; içeri girip kendine yeni gelen bildik hikâyeleri bir süre izledikten sonra sıkıntı duymaya başlıyordu. Sonra yeni mekânlar, yeni birtakım kişiler, yeni durumlar görmek istediğini söylüyordu. Hevesle, keyifle, hayatı sil baştan öğreniyordu adeta.¹¹⁵⁹

Out now bu dünyada bilmediği bir dille karşılaşır: argo. Anlatıda argo yer altı dünyasının kapılarını açan bir paroladır. Out now ve Paxton labirentin şifrelerini çözerek başka bir diyara adım atar:

Yeraltının kalbine girdik. Burada gördüklerinden dehşete kapılmıştı. Hayvanlarla yapılan canlı gösteriler, hastalık nedeniyle ölümü yaklaşan bir kadının -gösterinin bir kısım gelirinin ailesine kalması şartıyla- kendini hayvanlara parçalatması, küçük bir kıza tecavüz edilip öldürülmesi ve bunun filme çekilmesi, Sodom ve Gomorra'nın yeni versiyonları, yaşlı bir kadının mükâfat olarak konulduğu, topal veya kambur zengin adamların oynadığı kumar, yaşsız adamı korkutmuştu. Bir noktan sonra parmakları koluma geçirip sıkmaktan başka bir şey yapamadı. Dışarı çıkma vaktimizin geldiğini anladığımda, dehşetten kaskatı kesilmiş Out now'ı kafası dumanlı kalabalığın arasından çektim.¹¹⁶⁰

¹¹⁵⁸ A.e., s. 47.

¹¹⁵⁹ A.e., s. 47.

¹¹⁶⁰ A.e., s. 47-48.

Binbir Gece'nin, mitlerin hazinelerle dolu yer altı dünyası anlatıda dehşet görüntülerden oluşan bir dünyaya açılır: günah, suç, tecavüz, şiddet, kötülük... Out now bu âlemde daha önce hiç görmediği dünyaları keşfeder, anlatıda yer altı yeniden doğuş yeridir. *Gilgameş* mitinde, tufandan kurtulan Utnapiştim'in gemisi denizden yükselen bir dağa/adaya oturur. Geminin dağa oturması altı gün sürer ve yedinci gün yeniden doğuş başlar:

Her tarafa on iki kere on iki defa bakınca denizden bir ada yükseldi. Nihayet gemi Nissir dağına oturdu. Nissir dağı gemiyi tutup sallanmaya bırakmadı. Birinci, gün, ikinci gün, Nissir dağı gemiyi tuttu ve sallanmaya bırakmadı. (...) Yedinci gün gelince, dışarı bir güvercin çıkarıp uçurdum.¹¹⁶¹

Bâbil tapınakları, zigguratlar yeniden doğuşun başladığı bu kutsal dağ simgeleri. Tapınak/ziggurat yeryüzünün göbeğidir. Kutsal bir alandadır, yaratılış orada başlar. Tufan suları zigguratın zirvesini/dağın tepesini yutamamıştır. Bir kral, zigguratın katlarını çıkarken kutsal dağa giden yolu sembolik olarak kat eder. Zigguratın tepesine vardığında evrenin merkezine ulaşır, zigguratın zirvesinde oturan tanrı ile özdeşleşir.¹¹⁶²

Anlatıcı/Out now da anlatıda Manhattan adasını tufandan sonra ikinci yaratılışın başladığı, Utnapiştim'in gemisinin yükseldiği dağa/adaya dönüştürür. Irak-Acem coğrafyasının Nissir Dağı'nı¹¹⁶³ New York'ta bir adaya taşır. Anlatıda Manhattan adası bu kutsal dağdır, ziggurattır.

Anlatıcı/Out now anlatıda, Utnapiştim'in gemisinin yükseldiği dağ/adayı yeniden inşa eder. Manhattan adasını dev bir ziggurat şeklinde inşa eder. Anlatıda Manhattan adası yer altından yeryüzüne yükselen bir Bâbil tapınağına dönüşür.

¹¹⁶¹ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 85.

¹¹⁶² Eliade, **Babil: Simyası ve Kozmonolojisi**, s. 26.

¹¹⁶³ "Bugünkü Irak-Acem hududunda, Rumiye gölünün cenubunda bulunan yüksek dağlardan biri olsa gerektir. (...) Beni İsrail yazmasına göre, Nuh'un gemisi, Ağrı Dağı'nın üstüne oturmuştur." (Prof. Landsberger) Bkz.: **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 85.

Adanın merkezinde yeryüzünden gökyüzüne yükselen Bâbil tapınağının en yüksek noktası/zigguratın gök ile birleştiği nokta yer alır: Dünya Ticaret Merkezi/İkizler.

Out now ile Paxton adanın göbeğinde, zigguratın merkezinde -Dünya Ticaret Merkezi'nin altında- buluşur ve yer altından yeryüzüne tırmanan bu dev zigguratın katlarını gezmeye başlar. Bâbil kültüründe zigguratlar yer altı dünyasına da açılır: “Gerçekten de ziggurat Dünya gibi inşa edilmişti; katları evrenin bölümlerini simgeliyordu: Yer altı dünyası, yeryüzü, gökkubbe.”¹¹⁶⁴

Out now ile Paxton ilk olarak yer altına iner. Korkunç Hades diyarının en kuytu, köşe derinliklerini dolaşır. Yer altından yeryüzüne tırmanır ve adanın, tapınağın merkezine varır: Dünya Ticaret Merkezi/İkizler. *Gılgamış* mitinde Uruk kentinin merkezinde kutsal E-anna Tapınağı bulunur. Tapınak Uruk'un göbeğidir.¹¹⁶⁵ Eşsiz tapınağa kutsal bir yol geçilerek varılır:

Kutsal E-anna'nın ve temiz hazinenin duvarına bak! O duvar didilmiş yünden örülen bir urgan gibidir. Onun köşe burçlarını da gözden geçir! Onun eşini hiç kimse yapamaz. Ta öteden beri orada duran taş merdivenden yol alıp İhtar'ın oturduğu E-anna tapınağına yaklaş! Sonradan gelen hiçbir Kral onun eşini yapmadı.¹¹⁶⁶

Anlatı aynı zamanda Uruk kentini, Ea Tapınağı'nı ve kutsal yolu yeniden inşa eder. Anlatıda tapınağa giden kutsal yol, Wall Street'e evrilir. Kutsal E-anna Tapınağı ise Dünya Ticaret Merkezi'ne/İkizler'e dönüşür. Anlatıcı, okuru bu kutsal yolda gezdirir ve tapınağa ulaştırır:

¹¹⁶⁴ Eliade, **Babil: Simyası ve Kozmonolojisi**, s. 26.

¹¹⁶⁵ Tapınak, yeryüzünün göbeğidir. Gılgamış, Urşanabi'ye Uruk duvarına çıktığında “İhtar tapınağının çukurunu” göreceğini söyler: “Urşanabi, Uruk duvarının üstüne çık! İleri yürü! (...) 3600 dönüm kerpiç kuyu. Üstelik İhtar tapınağının çukuru. [...]”**Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gılgamesh Destanı**, s. 93.

¹¹⁶⁶ **A.e.**, s. 18.

Acımasız şartların gökdelenler biçiminde karşınıza dikildiği Wall Street bin bir türlü entrikanın döndüğü, şeker pambesi adamların pas rengine büründüğü tuhaf bir diyardır. Sıradan bir caddenin iki kıyısındaki devasa gökdelenler, size bu diyarda küçük bir piyondan başka hiçbir şey olmadığını, şehrin bu kesiminde, her insanın kalp para muamelesi gördüğünü hatırlatır. Beğenin ya da beğenmeyin, o dev gökdelenlerin her sabah yutup her akşam kustuğu on binlerce insan, bu caddeyi, kendilerini bir mabede ulaştıran kutsal yol olarak görürler. Para mabedinde işler her zaman yolunda gitmez. Bir gün çıkan, ertesinde tepetaklak oluverir. Onun yerine, bu caddeyi kateden on binlerden biri geçecektir kuşkusuz. Her ev eski bir kalıntının üzerine inşa edilir, her hayat bir başka yıkıntının üzerine. Hırsınıza engel olabilirsiniz, buradan uzak durmakta fayda var. Gezin ve uzaklaşın! Hoş, buraya girenin sonsuz aynalar labirentinde yitip gittiğine çok tanık olunmuştur.¹¹⁶⁷

Binlerce insan bu kutsal yolda paranın mabedine doğru yolculuk eder. Anlatı, *Gilgamiş* mitinin kutsal yolunu, Gilgamiş'in Ea Tapınağı'na giden kutsal yolda yürüyüşünü paranın merkezine/Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan yolculuğa dönüştürür. Kapitalizm çağında, 21. yüzyılda para insanların mabedi olur. İnsanlar paraya tapar, paraya inanır. Para; güç, tanrı, iktidar demektir. İki yanında devasa gökdelenlerin olduğu cadde/Wall Street “mabede ulaştıran kutsal yol”, Dünya Ticaret Merkezi de kutsal yolun sonundaki mabettir.

Anlatıda tüm şehir bir labirenttir; insanlar burada kaybolur, tuzağa düşer. Anlatıcı masalla miti birleştirir. Wall Street'i, Uruk'un kutsal yolunu bir masal diyarına dönüştürür. *Hansel ve Gretel* masalının şekerden evini, çocukları yutan cadıyı anıştırır. Devasa gökdelen biçimindeki devler, çocukları/şeker pambesi adamları her sabah yutup her akşam kusar.

Anlatıda, insanları çalışma saatleri boyunca içine hapseden gökdelenler, iş merkezleri çocuk yutan devlere dönüşür. Yanı sıra, anlatı Jonathan Swift'in *Gulliver'in Gezileri*'ni, devler ülkesi Brobdingnag'da dolaşan Gulliver'i akla getirir. Gökdelenler arasındaki insanları, devler ülkesi Brobdingnag'da dolaşan Gulliver'e dönüştürür.

¹¹⁶⁷ Yula, a.g.e., s. 15.

4.4. Tanrıça İştar

4.4.1. Gılgamış: Kurnaz Odysseus

Salsu Sinnis bölümünde Tanrıça İştar, Anna adını alır ve bir hikâye anlatıcısına dönüşür. Kendi hikâyesini anlatmaya başlar:

Ama gene de anlatmaya çalışacağım. Sırf, insanlık tarihine kayıt düşmek için yapıyorum bunu. Tarih, her şeyi kendine göre biçimlendirerek anlatır. Hele de gerçek kahramanlarından emin olmadığı zaman dilimlerinde. (...) Hele bir dinleyin de.¹¹⁶⁸

İştar anlattıkça tarihin gerçekliğiyle, güvenirliliğiyle oynar. Anlattığı hikâyeyeyle tarihi, miti, geçmişe dair bilgimizi yalanlar, boşa çıkarır: “Tarihi, hurafeyi, arkeolojiyi ve esatiri hep erkeklerin gözünden yazdınız. (...) Oysa, bir zamanlar (...) kadınların kendi dili ve hikâyeleri olduğunu bilmiyorsunuz.”¹¹⁶⁹ Gılgamış ile olan hikâyesini anlatırken miti yeniden yazar. Gılgamış, 21. yüzyılda Amerika’da G./Gilles adını alır. Peki, Tanrıça İştar, Gılgamış hakkında nasıl bir hikâye anlatır? Gılgamış nasıl biridir? İştar’a göre Gılgamış bir oyuncudur ve oyununun amacı ün kazanmaktır. Gılgamış oynadığı oyunun içinde kendi efsanesini örür, adını halkın belleğine işler:

Rakibinin kurallarına göre oynuyordu oyunu. Bu yüzden de başarılıydı. İnsanoğlu, kendine aynı silahla cevap verildiğinde önce bir bocalama devresi geçirir. İşte ne yaparsanız bu devrede yapabilirsiniz. O da bütün megalimini olanca hüneriyle bu dönemlerde ortaya koyuyordu. Rakibini tesirsiz hale getirdikten sonra bir dişi

¹¹⁶⁸ A.e., s. 63.

¹¹⁶⁹ A.e., s. 64.

örümcek gibi usulca öldürüp, sarmalıyor, gelecekteki efsanesi için bir numune olarak halkının zayıf belleğine sunuyordu.¹¹⁷⁰

Gılgamış kurnaz oyuncudur, bin bir hüner sahibidir. Oyununu nasıl oynayacağını bilir. Anlatı, Gılgamış'ı kurnaz Odysseus'a dönüştürür. Yunan mitolojisinde Odysseus “her çeşit oyunu”, “gizlice planlar yapmayı” bilen “bin bir hünerli” adamdır. Odysseus denizcilerin ilk örneğidir.¹¹⁷¹

Kurnazlık denizcilerin en önemli özelliğidir. Sophokles denizciliği, *pantaporos* yani “yolların şifrelerini çözen kişi” diye adlandırır. Kurnazlık, dümencinin gemiye volta vurdurarak bile olsa yönünü korumasına, istikrarsız durumlarda bile geminin gideceği yere varmasına olanak sağlar.¹¹⁷² Kurnaz Odysseus, her durumda bir çıkar yol bulmayı, rüzgârdan sinsice faydalanmayı, durmaksızın tetikte olmayı bilir.¹¹⁷³ Yolculuğunu tamamlamayı başarır ve karısına talip olanları tuzağa düşürür. Gılgamış da ağ ören bir örümcek gibi rakibine tuzak kurar.

4.4.2. Oyun: İnsan Avı

Mitte Gılgamış, kırlarda kendisine benzer birinin doğduğunu öğrenince ona tuzak kurar. Enkidu'yu yenebilmek için bir avcı ile Tapınak Fahişesi'ni kıra gönderir. Enkidu'nun gücünü zayıflatarak onunla karşı karşıya gelir. Anlatı, Gılgamış'ın oyununu “insan avı”na, cunta idarecilerinin bir oyununa dönüştürür. Anlatıya göre Gılgamış'ın oyunu ile az gelişmiş ülkelerde cunta idarelerinin başlattığı vahşi harekâtlar aynı şeydir:

¹¹⁷⁰ A.e., s. 65.

¹¹⁷¹ Attali, a.g.e., s. 158.

¹¹⁷² A.e., s. 158.

¹¹⁷³ A.e., s. 158.

Günlerden birinde, kapan kuran bir avcı bu mahluku gördü. Avcının bire bin katıp anlatmasıyla haber bir anda bütün memlekete yayıldı. İnsan avı başladı memlekette. Daha doğrusu mahluk avı. (Bazen terimleri karıştırabiliyorum. ‘İnsan avı’ denildiğinde, bunun, çok gelişmiş ülkelerin çıkarları doğrultusunda destekledikleri az gelişmiş ülkelerdeki cunta idarelerinde, muhbirlerin yardımı sayesinde başlatılan vahşi bir harekât olduğunu biliyorum bilmesine de gene yanlış yerde kullanıyorum.)¹¹⁷⁴

Anlatıcı, hikâyeyi bir ters, bir düz örer, dille oynar. İnşa ettiği metni parantez içi ile söker, bozar, alaya alır. Parantez içiyle, anlattığı hikâyenin tersini söyler. İnsan avı, terimini yanlış kullandığını söylerken bir yandan kelimenin üstünü çizer. Diğer taraftan tam da söylemek istediği şeyi söyler. Anlatıcı, metni Derridacı bir iplikle örer. Anlatıcı, parantez içleri ile anlatıyı iki ayrı koldan inşa eder, çift anlamlar yaratır.

Anlatı, *Gılgamış* mitini yeniden üretirken aynı zamanda az gelişmiş ülkelerdeki cunta idarelerinin yarattığı vahşeti anlatır. Gılgamış’ı cunta idarecilerine dönüştürür. Gılgamış, kurnaz planını hazırlarken bir avcı gibi hareket eder. Avcılık ritüellerini yineler:

Ustaca bir plan hazırladı. Öncelikle, bu mahluku gizlendiği, sırlarını bildiği ve içinde, kendi gücünü hissedebildiği yerden uzaklaştırmak gerekiyordu. Yaşadığı yere yabancılaşmalıydı. (...) Bunun da ötesinde, mademki karşısındaki çok güçlü bir mahluku, o halde onu güçsüz düşürmek gerekiyordu.¹¹⁷⁵

Anlatı, *Gılgamış* mitini bir oyuna, av-avcı oyununa dönüştürür. Oyunun sonunda Gılgamış, tuzağa düşürdüğü rakibini dost edinir. Onunla yolculuk eder, serüvenden serüvene atılır, kendi gücünü ikiye katlar, kurnazca hamle yapar. Mitte

¹¹⁷⁴ Yula, a.g.e., s. 68.

¹¹⁷⁵ A.e., s. 67.

Gılgamış “Uruk’un çobanı”dır: ¹¹⁷⁶ “Gilgameş ağılı bol Uruk’un ne biçim çobanıdır?” ¹¹⁷⁷ Kendini her şeyin sahibi ve iktidarı olarak görür. Anlatıda da Gılgamış/Gilles kibirli, zalim bir kraldır: “Evet, koca şehrin tek hâkimiydi. İktidar yolunda hiçbir zaaf göstermiyordu. Biliyordu ki, iktidar ondan başka kimsenin olamaz.”¹¹⁷⁸ Anlatıda Gılgamış, gücünü daha da ölümsüz kılmak için türlü iktidar oyunları oynar. Önce bir canavar yaratır, sonra kendi yarattığı canavarı öldürür. Halkın gözünde nam kazanır. Anlatı, Gılgamış’ın Humbaba ormanına yaptığı yolculuğunu stratejik bir oyuna dönüştürür.

4.4.3. Sedir Ağacı: Pandora’nın Kutusu

“Enlil onu, katranları korusun diye insanların başına belâ kılmıştır. Her kim yukarı, ormana çıkarsa, kötürüm olur.” ¹¹⁷⁹ *Gılgamış* mitinde Humbaba, içine girmenin çok tehlikeli olduğu sedir ormanında yaşar. Humbaba, kutsal sedir ağacının bekçisidir ve memleketin başına bela olmuştur. Gılgamış bu belayı ortadan kaldırma ve ad kazanma arzusu duyar: “Ejder yapılı Humbaba ormanda oturuyor. Sen ve ben onu öldürüp şu belâyı memleketten kaldıralım. Kendimize katran ağaçları devirelim.”¹¹⁸⁰

Mezopotamya mitinde kutsal sedir ağacı dünyanın göbeğinde bulunur. Ona ulaşan yaşamın kaynağına ulaşır.¹¹⁸¹ Diğer taraftan Mezopotamya topraklarında çok geniş bir alana yayılmış olan sedir ormanları Mezopotamya tarihindeki savaşların kaynağıdır. Sedir ormanlarına sahip olan, ülkeye egemen olur.

Anlatı; Mezopotamya mitini, Yunan miti *Pandora’nın Kutusu* ile birlikte yeniden yazar. Mezopotamya mitinin kutsal sedir ağacını Yunan mitolojisinde kötülüklerin yeryüzüne saçıldığı Pandora’nın Kutusu’na dönüştürür. Doğu’nun ve Batı’nın mitlerini birbirine teğeller. Metinler arasında bir örümcek ağı örer:

¹¹⁷⁶ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 20.

¹¹⁷⁷ **A.e.**, s. 20.

¹¹⁷⁸ Yula, **a.g.e.**, s. 65.

¹¹⁷⁹ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 34.

¹¹⁸⁰ **A.e.**, s. 33.

¹¹⁸¹ Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, s. 269.

Kutsal bir sedir ağacının kesilmesi gerekiyordu. Bu ağaç o zamanki dünyayı kötülükleri tutsağı haline getirmişti. Bir şekilde bütün kötülüklerden kurtulmak lazımdı. Bu, biraz da sonraki dönemlerde, elindeki kutunun açılmasına ve dünyaya kötülüklerin saçılmasına neden olan pandoraya nazireymiş gibi geliyor. Şunu da söylemem gerekir ki, pandora olayı, uydurmadır. Diğer olayların birçoğu ucundan bucağından gerçeğe bulaşsa da Pandora'nın kutusu düpedüz yalandır.¹¹⁸²

Anlatı, miti yeniden yazarken alaya alır. Anlatıcı, önce anlatır sonra anlattığı hikâyeyi yalanlar. Pandora'nın Kutusu efsanesine “uydurma” der. Bu vurgu, içinde zıddının -“gerçeklik”- anlamlarını da taşır: Okur neyin gerçek, neyin yalan olduğuna karar veremez.

Yunan mitolojisinde Pandora'nın Kutusu kötülüklerin yeryüzüne saçıldığı kutudur. Tanrı Zeus, ateşi tanrılardan çalan Prometheus'u cezalandırmak için Pandora'yı yaratır ve ona içinde kötülüklerin olduğu bir kutu verir. *İşler ve Günler*'de Zeus'un öfkesi şöyle anlatılır: “İnsanların başına öyle bir dert açacağım ki onu öpüp okşamadan edemeyecekler.”¹¹⁸³ Pandora kutuyu açar ve dünyaya kötülük yayılır. *Gılgamış* mitinde de Humbaba -kötülük, bela- sedir ormanında oturur. Mitte Gılgamış sedir ormanlarına doğru yolculuk ederken “kötü”yü ortadan kaldırıp barışı getirmek ister. Humbaba'yı öldürme arzusu duyar:

Ninsun ben kuvvetlendim; yeni bir şey başarmak istiyorum: Humbaba'nın yanına, uzak bir yola yürüyeceğim. Bilmediğim bir savaşa atılıyorum, bilmediğim bir yola çıkıyorum. Benim gidip geri dönmem, katran ormanına varmam, ejder Humbaba'yı öldürmem, Şamaş'ın nefret ettiği o belâyı memleketten temizlemem için gereken vakti benim hesabıma Şamaş'tan dile. Onu öldürüp katran ağacını ben devirince

¹¹⁸² Yula, **a.g.e.**, s. 71.

¹¹⁸³ Hesiodos, **İşler ve Günler: Tanrıların Doğuşu**, Çev. Furkan Akderin, İstanbul, Say Yayınları, 2014, s. 16.

memleketin yukarısında, aşağısında barış olsun. Zafer alâmetini senin önünde dikeyim.¹¹⁸⁴

Peki, sedir ormanlarının bekçisi Humbaba kötü müdür, kötülüğün kaynağı mıdır? Anlatı bu sorunun cevabını verirken miti yapısöküme uğratar. Mit kahramanlarının canavar öldürme arzusunu alaya alır. Mitin yapısını bozar, Humbaba'yı gülünç bir film sahnesinin içine yerleştirir.

4.4.4. Parodi: Mafya Babası Humbaba

Tehlikeli yolculuk başlar: “G, ve dostu, sedir ağacını kesmek için uzak diyarlardan birindeki bir ormana doğru yola koyuldular.”¹¹⁸⁵ Anlatıcı, hikâyeye çift taraflı bir ayna tutar, hikâyenin iki zıt yönünü de okura gösterir. Hikâyeyi bir yandan anlatırken diğer yandan parantez içiyle alaya alır, mitin parodisini yapar. *Gılgamış* mitinin korkunç devi Humbaba'yı bir mafya babasına, Gılgamış ve Enkidu'yu da can dostu iki İtalyan'a dönüştürür:

Önlerinde uzun bir yol, tedirginlik verici bir söylenti vardı. Sedir ağacını kesmeye gittikleri ormanda Hum diye bir tehlikeden söz etmişlerdi onlara: Hum diye anılan, kötülüklerin koruyucusu, kötücül, irikıyım bir adamdı bu. (Onların hikâyesi, tıpkı sizin çağınızda geçen tehlikeli hikâyelere benziyor. Can dostu olan iki İtalyan'ın, her şeyi göze alıp bir mafya babasına karşı koymaları, onu öldürmeye çalışmalarına mesela!)¹¹⁸⁶

¹¹⁸⁴ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 39.

¹¹⁸⁵ Yula, a.g.e., s. 71.

¹¹⁸⁶ A.e., s. 72.

Hayat Bir Kere, büyük anlatıları tahtından indirir.¹¹⁸⁷ Miti, ucuz bir mafya filmine dönüştürür, mitin kutsallığını bozar. Diğer yandan, miti bir mafya filmi kılığına sokarken Joseph Campbell'ın sorusunu sorar: “Mitoloji neden her yerde, çeşit çeşit kılığın altında aynıdır?”¹¹⁸⁸ Mit, bir mafya filmi kılığına da postmodern bir romana da bürünse mitolojik hikâyenin çekirdeği aynı kalır. Anlatının kabuğunu kırdığımızda bizi “hep şekil değiştiren fakat buna rağmen olağanüstü biçimde aynı kalan o hikâye”¹¹⁸⁹ karşılar.

Anlatıcı, mitin kaynağından fişkırlarak çağımıza taşınan bu hikâyeleri sıradanlaştırır, mitin büyüünü bozar: “Bu kadar sınırlı sayıda konu olması, her şeyin bu kadar birbirine benzemesi, dünyanın bunca kısırlığı canınızı sıkıyor mu gerçekten?”¹¹⁹⁰ Diğer taraftan miti yeniden inşa ederken aynı büyüye kapılır. Yıktıkça yeniden üretir. *Hayat Bir Kere*, mitleri kılıktan kılığa sokarak, yeniden yazarak mitlerle, anlatıyla oyun oynar. Hem mitin üzerindeki ölü toprağını kaldırır, miti uyandırır hem de mitleri ters yüz eder. Anlatıcı ördüğü ve söktüğü metinler arasında dolaşır.

4.4.5. Humbaba Labirenti: Ariadne'nin İpi

Gılgamış mitinde sedir ormanları, içinden çıkılması imkânsız bir labirenttir ve labirentin merkezinde, Humbaba adlı canavar bulunur:

Bizim işittiklerimiz, Humbaba'nın çok acayip oluşudur. Onun silâhının karşısına çıkacak olan kimdir? Orman iki kere on bin saat uzaklık çekiyor. Yukarı çıkıp onun

¹¹⁸⁷ Lyotard şöyle der: “Artık büyük anlatılara başvurmuyoruz. Artık ne Tin'in diyalektiğine ne de insanlığın kurtuluşuna sığınabiliriz.” Sim, **a.g.e.**, s. 22.

¹¹⁸⁸ Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Kabalıcı Yayınları, 2013, s. 14.

¹¹⁸⁹ **A.e.**, s. 14.

¹¹⁹⁰ Yula, **a.g.e.**, s. 72-73.

içine girecek olan kimdir? Humbaba onun böğürtüsü tufandır, evet, onun nefesi ateş, onun hücumu ölüm.¹¹⁹¹

Mitte katran/sedir ormanı hayret uyandırıcı bir yerdir. Kutsal bir alandır, içinde tanrıların tapınağı yükselir.¹¹⁹²

Ormana göz dikip baktılar. Katranların yüksekliğine hayret ettiler. Ormana girilen yola hayret ettiler. Humbaba'nın geçtiği yerde bir ayak izi vardı. Yollar iyi bir haldedir. Büyük yol güzel yapılmıştır. Onlar katran ağacı dağını görüyor, tanrılarının oturma yerini, İrnina'nın yüksek tapınağını. Bu dağın önünde bir kantar vardı (...) Çalılar birbirine girmişti. Büyük ormanın ağaçları da birbirine girmişti.¹¹⁹³

Mitte sedir ormanı tuzaklarla doludur. Gılgamış ve Enkidu ormanda kaybolmamak için Humbaba'nın ayak izini takip eder ve düş görerek Humbaba'ya giden yolu bulmaya çalışır: "Humbaba'nın izini böyle bulabilir miyiz? Bırak birbiri arkasına düşler görelim."¹¹⁹⁴ , "Düşler üç defa olmalı."¹¹⁹⁵ Gılgamış ve Enkidu labirenti aşabilmek, ormanın aldıcılığına kanmamak için rüyaların izini takip eder:

Arkadaş, düşün güzeldir, mükemmel düştür. Arkadaş, gördüğün dağ Humbaba'dır. Humbaba'yı yakalıyacağız; onu öldüreceğiz ve ölüsünü dışarı tarlaya atacağız. Yarın her şey sona erecek.¹¹⁹⁶

¹¹⁹¹ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgames Destanı**, s. 36.

¹¹⁹² Mitte katran ağacı dağı, tanrılarının oturma yeri olarak geçer. Burası aynı zamanda tapınaktır. Dağ kutsal alandır, ormanın merkezidir.

¹¹⁹³ **A.e.**, s. 44.

¹¹⁹⁴ **A.e.**, s. 44.

¹¹⁹⁵ **A.e.**, s. 44.

¹¹⁹⁶ **A.e.**, s. 45.

Gılgamış mitinde rüyalar, işaretlerdir. Girit labirentindeki “Ariadne’nin ipi” gibi kahramana yol gösteririr.¹¹⁹⁷ Anlatıda ise Gılgamış ve Enkidu labirentin tuzaklarına düşmemek, ormanın derinliklerinde kaybolmamak, ormanın cazibesine kapılmamak için gözlerine “palmiye ağacı yaprağı” bağlar. *Gılgamış* mitinin işaretleri rüyalar, anlatıda gözbağına dönüşür:

Ormanın derinliklerine ulaştılar. Orası acımasızdır. Yeşil, binlerce tonuyla gözeneklerden içeri sızan bir ağı gibi vücuduna, yüreğine, beynine dağılır insanın, tutsak eder. Yeşillik sarhoşluğu başlar. Orman kıyısındaki bir palmiye ağacının iki yaprağını koparıp, üstlerine küçük delikler açıp gözlerine bağlamışlardı. Gözlerinin önlerindeki yeşillik, bütün yeşil tonlarını etkisiz hale getirdi. Bu yüzden de esir düşmediler ormanın yeşiline.¹¹⁹⁸

Anlatıcı, anlatıda Humbaba labirentini Girit labirentiyle birlikte yeniden inşa eder. Girit labirenti mitinde labirentin merkezinde boğa başlı canavar, Minotauros bulunur. Theseus, Ariadne’nin ipi ve bal mumundan top ile labirenti aşar. Anlatıda Ariadne’nin ipi ve bal mumundan top, palmiye yapraklarından yapılmış gözbağına dönüşür. Gılgamış ve Enkidu gözlerine bağladıkları palmiye yaprakları sayesinde labirentin tuzaklarını aşar. Ormanın aldaticılığına kanmaz. Anlatıda kutsal sedir ormanı, içine gireni büyüleyen bir alana dönüşür. Orman, içine dalanı derinliklerinde kaybeder, kendinden geçirir. *Hayat Bir Kere*’nin kahramanları, Humbaba ormanına girerken aynı zamanda Girit labirentine de girer. Anlatıcı, Humbaba labirentini inşa ederken Girit labirentini de yeniden inşa eder. Humbaba labirentinin, Girit labirentinin tuzaklarını yeniden örür.

4.4.6. Parodi: Kutsal Sedir Ormanı

¹¹⁹⁷ Girit labirenti mitinde Theseus girdiği labirentten Ariadne’nin ipi ile çıkar. *Hüsn ü Aşk*’ta da dua ipi yol göstericidir. *Dark* dizisinde de Ariadne’nin ipi imgesi tekrar eder ve Jonas mağaradan bu ip ile çıkmaya çalışır.

¹¹⁹⁸ Yula, **a.g.e.**, s. 73.

Gılgamış mitinde sedir ağacı; labirentin merkezinde bulunur, kutsaldır. Ona ulaşan yaşamın kaynağına ulaşır: “Katransa, ben bunun dağına çıkmak istiyorum. Bu dağ geniş ormanın ortasında bulunuyor.”¹¹⁹⁹ Sedir ormanlarına yolculuk aynı zamanda *Gılgamış*’ın erginleşme yolculuğudur. Mitte *Gılgamış*, sedir ormanlarına doğru yolculuğa çıkarken kutsal bir yolculuğun ritüellerini yerine getirir.

Uruk’un yaşlılarından nasihat alır: “Akşam molanda bir kuyu kaz. Kırbanda daima temiz su bulunsun. Şamaş’a soğuk su sun. Daima Lugalbanda’yı hatırla!”¹²⁰⁰ Anası Ninsun onun için dua eder, tütsü yakar: “Merdivene basıp damın üstüne çıktı. Kurban yerine çıkararak tütsü yapıp Şamaş’ın önüne koydu. Tütsüsünü yakıp Şamaş’ın huzurunda kollarını kaldırdı[.]”¹²⁰¹ *Gılgamış* yolda kuyu kazar, dağa un serper,¹²⁰² Şamaş’a dua eder: “Şamaş’ın önünde bir kuyu kazdılar. Lâkin *Gilgameş*, dağa tırmandı ve ince ununu dağa serpti.”¹²⁰³

Anlatıda da sedir ağacı ormanın merkezindedir, kutsal bir alandadır ama anlatıcı, parantez içleri ile mitin kutsal yolculuğunu bozar. *Gılgamış*’ın ritüellerle çıktığı yolculuğu, ucuz bir televizyon filminde iki askerin düşmana karşı yüzü gözü boyalı yaptığı yolculuğa dönüştürür. Sedir ormanlarının yerini, Vietnam ormanlarında bir film seti alır. *Gılgamış* ve *Enkidu*, iki Amerikan askerine dönüşür:

Sedir ağacı ormanın tam kalbindeydi. Onca yeşil arasında gövermiş kara bir gövde. (Vietnam’da bir ormanda nereden çıkacağı belli olmayan düşmana karşı tetikte yürüyen iki askeri düşünün bir! Elde silahlar, yüz göz boyaya belenmiş. -Bunu da geçen gece gösterilen ucuz bir televizyon filminde gördüm- Konular ve ‘an’lar tarih dediğiniz sınırlı geçmişin pek çok anında ürküntü verecek kadar birbirine benziyor.)¹²⁰⁴

¹¹⁹⁹ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: *Gilgameş* Destanı**, s. 34.

¹²⁰⁰ **A.e.**, s. 38.

¹²⁰¹ **A.e.**, s. 40.

¹²⁰² “Un, ruhları yerin altından çıkıp düş göstermeleri için serpilir. Bu ruhlar düşte görünürler.” **A.e.**, s. 45.

¹²⁰³ **A.e.**, s. 45.

¹²⁰⁴ Yula, **a.g.e.**, s. 73.

Anlatıcı, mit kahramanının erginleşme yolculuğunu, labirente giriş ritüelini parantez içiyle gülünçleştirir. Mitle oyun oynar, miti tersinden yazarak yeniden üretir, mitin parodisini yapar.

4.4.7. Korkunç Humbaba: Parodi

Anlatıcı, parantez içleriyle metni bir ters, bir düz örer. Humbaba'nın korkunçluğundan bahsederken parantez içiyle mitin korkunçluğunu bozar. Miti kötü bir korku filmine dönüştürür, mitin parodisini yapar. Anlatıda parantez içi ve dışı birbirinin zıddını söyler. Anlatıcı, parantez içi ile ördüğü metni söker. Mitin anlamlarının içini boşaltır:

İkisi de donakaldılar. Gerçekten korkmuşlardı. Gerçekten. Az sonra, önlerindeki çalılar aralandı. İnanılmaz büyüklükte bir adam belirdi karşılarında. İnsandan çok, bir hilkat garibesiydi o. (Kötü bir korku filminde gördüğüm bir sahneyi hatırladım bu defa da. Ormanda kaybolan iki kardeş ne olduğunu tam olarak bilemedikleri kötücül bir güçten kaçıyorlardı. Kötücül gücün ormandaki mabedine giriyorlardı. Her şey orada bir nihayete kavuşacaktı. Aniden kötülüğün geldiğini hissediyorlardı. Karşılarında beliren kötülük aslında akraba evliliğinden doğmuş, vücudu fazla gelişmiş, geri zekâlı bir çocuktü. Öldürmeyi bir oyun zannediyordu. Tehlikede olduklarına inanan iki kardeş, tehlikenin kaynağını görünce biraz rahatlıyorlardı. Neticede...) ¹²⁰⁵

Anlatıcı, mitin korkunç canavarı Humbaba'yı bir hilkat garibesine, kötü korku filmlerinin korkutucu figürü geri zekâlı bir çocuğa dönüştürür. Mitin canavarını gülünçleştirir. Mitin kurduğu dünyayı yıkar. Humbaba'yı, mitin korkunç ejderini alaya alır: "Hum'un üstüne çullandılar. Zavallı, geri zekâlı adamın

¹²⁰⁵ A.e., s. 74.

yakarışlarına aldırmadan eşek sudan gelinceye kadar dövdüler onu.”¹²⁰⁶ Anlatıcı, miti kötü bir korku filmine dönüştürürken ucuz Amerikan filmlerini de ironize eder.

Mitte Gılgamış; katran devirip sedir ormanının bekçisini öldürmek, memleketi Humbaba belasından temizlemek istiyordu: “Onu öldürüp katran ağacını ben devirince memleketin yukarısında, aşağısında barış olsun. Zafer alâmetini senin önünde dikeyim.”¹²⁰⁷ Anlatı, Gılgamış’ın arzusuyla alay eder.

Katran devirerek kötülüklerin biteceğine inanmak anlamsız bir çabadır: “Kötülüklerin biteceğinin muştusuydu tok gövdeden her nasılsa çıkan kof gürültü.”¹²⁰⁸ G. katranı devirirken ağacın kalbini, kutsallığını, yaşamın kaynağını da yok eder: “G.’nin dostu Hum’u tetikte beklerken, G., sert ve geniş darbelerle ağacın kalbine girip, kısa bir sürede cansız gövdeyi yere sermişti.”¹²⁰⁹

Yanı sıra anlatı, Gılgamış’ın Humbaba’yı öldürme sahnesini Kâbil’in Hâbil’i öldürme hikâyesine dönüştürür. İki anlatı arasında metinlerarası ağ örer. Gılgamış Kâbil’e, Humbaba Hâbil’e dönüşür. Gılgamış Humbaba’yı öldürdüğünde Humbaba’dan akan kan, kardeşkanıdır.¹²¹⁰

Ensesine takılı kalan kafa, bir an dünyaya tersinden bakıp sallanmaya başladı ense kökünden aşağı. Kardeşkanı ağacının özsuyna benzer bir sıvı fışkırdı kesik gırtlaktan. (...) Ormanın kalbine huzursuz edici bir sessizlik çöktü.¹²¹¹

Anlatıda Gılgamış ve Humbaba birbirinin benzeridir. Humbaba sedir ağacının koruyucusu, ormandaki gücün sahibidir. Gılgamış da Uruk kralıdır. Gılgamış, sedir ağacını devirdiğinde Humbaba’nın gücünü elinden alır. Mezopotamya’da sedir

¹²⁰⁶ A.e., s. 74.

¹²⁰⁷ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgames Destanı**, s. 39.

¹²⁰⁸ Yula, a.g.e., s. 73-74.

¹²⁰⁹ A.e., s. 73.

¹²¹⁰ Kardeş kanı ağacı (Dracaena), Ejder Ağacı da denir. Reçinemsi, kırmızımtırak bir özsu akar. *Gılgamış* mitinde de sedir ağacının koruyucusu Humbaba, “Ejder” Humbaba olarak anlatılır.

¹²¹¹ A.e., s. 75.

ağaçlarına hâkim olmak, ülke topraklarının büyük bir kısmına sahip olmak anlamını taşır.

Gılgamış'ın Humbaba ile yaptığı kavga, toprak kavgasıdır. Yeryüzünde işlenen ilk cinayetin tekrarıdır. Anlatıcı, miti yeniden yazarken Kâbil ile Hâbil'in hikâyesini¹²¹² de yeniden üretir. Mit ile dinî kıssayı birleştirir. Anlatı, yeryüzündeki ilk cinayetle eşleştirdiği bu ölüm sahnesini bir oyuna dönüştürür: “Sanki güneş girmiş gibi kırptı gözlerini, bir daha açmadı. Güneşin bir oyunu olmalıydı bu.”¹²¹³ Anlatıda; hayat da ölüm de iktidar savaşı da birer oyundur.

4.4.8. Kötülük, İktidar, Güç: Yoyo Oyunu

Mitte Gılgamış, Humbaba'yı memleketin başındaki belaya son vermek için öldürmüştü. Anlatıcı, miti ters yüz eder. Gılgamış'ın arzusunu anlamsızlaştırır. Aslında halkın Hum'dan huzursuzluk duymadığını söyler:

iki adam sarılıp kutladı birbirini. Bir sıkıntıyı sona erdirmişlerdi. Artık bölge halkı huzur içinde yaşayabilecekti. Halbuki bölge halkı Hum'dan yana bir huzursuzluk duymuyordu.¹²¹⁴

Anlatıda Humbaba'nın kötülüğü, iktidar tarafından uydurulmuş bir kötülüktür. İktidar oyununun bir parçasıdır. Anlatı, Gılgamış'ın Humbaba'yı yok etme arzusunu bir “yoyo oyunu”na dönüştürür. Kahramanca çıkılan yolun arkasında,

¹²¹² Kabil'in, kardeşi Habil'i öldürdüğüne ve tarihteki ilk katil olduğuna inanılır. Tevrat'a göre Kabil, kardeşi Habil'i öldürdüğünde Rab, Kabil'i lanetler ve onu durmadan yeryüzünü dolaşmaya mahkûm eder. Bkz.: Ömer Faruk Harman, Hâbil ile Kâbil Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 14, 1996, s. 376.

Hâbil ile Kâbil kıssası, Sümer mitolojisinde “Dumuzi ile Enkimdu” efsanesine benzer. Çoban Tanrı Dumuzi ile çiftçi tanrı Enkimdu tanrıça İştâr'ın sevgisini kazanabilmek için yarışa girer, tanrıçaya armağanlar sunar. Bkz.: Samuel Henry Hooke, **Ortadoğu Mitolojisi: Mezopotamya – Mısır – Filistin – Hitit – Musevi-Hristiyan Mitosları**, Çev. Alâeddin Şenel, Ankara, İmge Kitabevi, 1991, s. 145.

¹²¹³ Yula, **a.g.e.**, s. 75.

¹²¹⁴ **A.e.**, s. 75.

kurnazca bir plan yatar. Yöneticiler, iktidarda kalabilmek için hayali bir düşman yaratır ve bu olmayan düşmanla savaşıır. Oyun içinde oyun oynar:

Bölge halkı da bir tuhaftı doğrusu. Zekâ ve akıl pek önemli değildi oralarda. Varsa yoksa kurnazlık, riya, yalan dolan. Asla uyandırılmayı istemedikleri bir gaflet uykusunun kollarında, müthiş bir boşvermişlik içinde sürüklenip gidiyorlardı. Kurnaz olanlar bir biçimde başa geçip bölgeyi idare ediyordu. Bir de kurnaz olanları, idare edenler vardı ki asıl tehlike buydu işte. Sürekli var olmayan düşmanlardan bahsedip yok yere kendilerine karşıt güçler yaratıyorlardı. Bölge halkı da ‘Meğer bizim ne kadar çok düşmanımız varmış! Bunlar bizi korusunlar!’ diyerek, onlara yardım etmeden duramıyordu. Dışarıdan bakıldığında bir yoyo gibi kolayca çözülebilen bu oyun, içeride gitgide çetrefilleşiyordu.¹²¹⁵

Anlatı, miti alaya alırken yönetilenler ile yöneticiler arasındaki kurnaz düzeni de açık eder. Yöneticiler bir mit inşa eder gibi canavar ürettikçe halk, iktidara teslim olur ve “bizim ne kadar çok düşmanımız varmış! Bunlar bizi korusunlar!” diye düşünür. Bu kurnaz oyun düzeni, George Orwell’ın *Hayvan Çiftliği*’ni anımsatır. Çiftlikteki yeni iktidarın sahibi domuzlar, çiftlik halkını şu sözlerle sindirir:

Biz domuzlar görevimizi gereğince yerine getiremezsek ne olur, biliyor musunuz? Jones geri gelir! Evet, Jones geri gelir! Aranızda Jones’un geri dönmesini isteyen var mı?¹²¹⁶

Anlatı *Hayvan Çiftliği* ile metinlerarası ağ örür.¹²¹⁷ Doğu’nun ve Batı’nın hikâyelerini uç uca getirir. Okura; masalların, mitlerin canavarlarının modern dünyada nasıl yeniden üretildiğini gösterir:

¹²¹⁵ A.e., s. 75.

¹²¹⁶ George Orwell, *Hayvan Çiftliği Bir Peri Masalı*, Çev. Celâl Üster, İstanbul, Can Yayınları, 2008, s. 51.

Dünyanızın bu coğrafyasında koşullar bambaşka. Burada da tekil gücün tehlikeli olduğunu biliyor ve kendilerine bir rakip, bir düşman bulmaya çabalıyorlar. Bu rakip yeryüzünde bulunamadığı takdirde gökyüzünde bulunacak. Bir düşman olmalı ki, bütün hatalar, bütün korku yaratacak unsurlar ona yüklenebilsin. Eğer tekil güç olarak kalırlarsa, biliyorlar ki, egemenliklerindeki insanlar ama kısa ama uzun bir süre sonra, bu gücün hatalarını görmeye, onu sorgulamaya başlayacaklar. Tartışılmaz güç, tartışılır bir duruma gelince de güç olmaktan çıkıp bir canavara dönüşecek.¹²¹⁸

Anlatıda ironik bir şekilde iktidar, korku imparatorluğu için canavar yaratırken kendi de birer canavara dönüşür. Anlatı şu soruyu sorar: “Asıl canavar kimdir?” Diğer yandan anlatı, Humbaba cinayetini, Enkidu’nun her gece gördüğü bir kâbusa dönüştürür. *Gilgameş* mitinde Enkidu, kendi ölüm kararını düşününde görür:

Arkadaş neden ötürü yalnız büyük tanrılar müşavere yaptılar? Bu gece gördüğüm bir düşü dinle: Anu, Enlil, Ea ve göksel Şamaş toplandılar. Anu Enlil’e dedi: gökyüzünün boğasını öldürdüklerinden Humbaba’yı vurduklarından ve dağın katranını devirdiklerinden içlerinden biri ölsün! Fakat Enlil dedi: Engidu ölsün lâkin: Gilgameş ölmesin.¹²¹⁹

Enkidu, tanrıların verdiği karar sonucu hastalanır. Sonraki düşününde, yer altına yolculuğunu, ölümünü görür: “Girdiğin tozun evinde, tahtlar devrilmiş, kral taçları

¹²¹⁷ George Orwell’ın *Hayvan Çiftliği*’nde domuzlar iktidarlarını güçlendirmek için halkın geçmişte kalan korkularını/canavarlarını yeniden yaratır: “Biz domuzlar düşün emekçisiyiz. Bu çiftliğin tüm yönetim ve düzeninden biz sorumluyuz. Gecemizi gündüzümüze katarak, sizin sağlığınıza koruyoruz. Bu sütleri sizin uğruna içiyor, bu elmaları sizin uğruna yiyoruz. Biz domuzlar görevimizi gereğince yerine getiremezsek ne olur, biliyor musunuz? Jones geri gelir! Evet, Jones geri gelir! (...) Aranızda Jones’un geri gelmesini isteyen tek bir hayvan yoktur sanırım!”

Anlatıcı şöyle der: “Hayvanların en küçük bir kuşku bile duymadıkları tek bi şey varsa, o da Jones’un geri dönmesini istemedikleriydi.”

Bkz.: A.e., s. 51.

¹²¹⁸ Yula, a.g.e., s. 75-76.

¹²¹⁹ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 55-56.

yere atılmıştı”¹²²⁰ Anlatıda ise, Enkidu’nun ölmeden önce gördüğü düşler bir iç hesaplaşmasına, vicdan azabına evrilir. Enkidu, Humbaba’yı öldürdükten sonra bilinçaltına yerleşen kâbuslarla savaşıır. Bu düşlerde kendi kendisiyle yüzleşir:

Enkidu, her gece rüyasında, Hum’un ölümünü gördü. Aynı sahneyi tekrar tekrar yaşıyordu. Hum, af diliyordu. Affetmiyorlardı onu. G. kılıcını savuruyordu. Enkidu, Hum çabucak ölsün diye kafayı ense kökünden koparıyordu. Sedir ağacı ile kafa birlikte dile gelip, hep aynı soruyu soruyorlardı Enkidu’ya: ‘Neden?’ Bir türlü cevap veremiyordu. Ama gecelerden bir gece, ‘Bu dünyanın kanunu!’ deyiverdi. ‘ben sizi yok etmeseydim, siz beni sağ bırakacak mıydınız?’¹²²¹

Anlatı, Humbaba cinayetini “Büyük balık, küçük balığı yutar.” mottosuna ulaştırırken geleneksel yasaları, toplumsal normları ironize eder. Humbaba’nın ölümünü dünyadaki güç kavgalarının, cinayetlerin tipik bir örneğine dönüştürür.

4.4.9. Oyuncu Tanrıça: Tammuz Miti

Gilgames mitinde İştar, Gılgamış’a aşkını ilan eder: “Gel benim güveyim ol.”¹²²² Gılgamış ise tanrıçayı reddeder. Bunun üzerine öfkelenen tanrıça, Gılgamış’tan öç almaya girişir. Gılgamış, İştar’ı reddettikten sonra İştar’ın, babası Anu’ya söylediğı sözleri hatırlayalım:

Babam, Gilgames’i öldürmesi için bana gökyüzünün boğasını ver!

Fakat sen gökyüzünün boğasını bana vermezsen, o zaman ben, cehennemın kapılarını kırar, direklerini fırlatır, kapıları dibine kadar açarım. Yaşıyanları yemeleri

¹²²⁰ A.e., s. 61.

¹²²¹ Yula, a.g.e., s. 79.

¹²²² Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgames Destanı, s. 48.

için ölüleri kaldırırim. Dirileri yesinler diye. O zaman dünyada ölüler dirilerden fazla olur!¹²²³

Gilgamiş mitinde İştâr güçlü, hırslı, her istediğini elde eden bir tanrıçadır. Anlatı, miti tersine çevirir. *Gilgamiş* mitinin güçlü tanrıçası İştâr'ı bir eskiciye dönüştürür. Sıradan bir yaşamın içine sokar. Mitin olağanüstülüğünü, tanrısallığını bozar:

Burada, sıradan insanlar gibi yaşamayı öğreniyorum. Bu, çağınızda çok zorlaşmış. Sıradan denilebilecek pek kimse kalmamış. Eski eşyalar topluyorum sağdan soldan. Eski hayat parçacıkları. Ne kadar çok. (...) Sonra o hayat parçacıklarını, kendi hayatlarını başkalarının hayatlarıyla zenginleştirmeye çalışan insanlara satıyorum. Eski olan birçok şey para getiriyor dünyanızda. (...) Böylece, hatıraları toplayıp satmaya karar verdim. İyi yapmışım.¹²²⁴

Anlatı, İştâr'ı/Anna'yı eskiciye dönüştürürken *Binbir Gece Masalları*'yla da metinlerarası ağ örür. *Binbir Gece Masalları*'nda eskici kılığında eski lambaları toplayan kurnaz Magribi, Alaaddin'in lambasını ele geçirir. Arzu ettiği nesneye ulaşır. *Hayat Bir Kere*'de de bir eskici gibi eski hayat parçacıklarını toplayan İştâr, insanlara başkası olma şansı verir.

Bir başkası olma arzusu, modern çağın en sık tekrarlanan imgelerinden biridir.¹²²⁵ Kendi kimliğini onaramayan birey, başka biri olmayı ister. *Hayat Bir Kere*'de kimlikler parçalanmıştır. Modern çağın insanı, farklı kimlik parçalarını birleştirerek kimliğini tamamlamaya çalışır. Çağın nesnesi televizyon da bu parçalanmışlığın sembolüdür: “Görüntü sağanağında hayatlara, parçalara,

¹²²³ A.e., s. 52.

¹²²⁴ Yula, a.g.e., s. 70-71.

¹²²⁵ René Girard, modern edebiyatın başkası olma arzusu duyan kahramanlarla dolu olduğunu örnekler: “Arzunun doğumunda, başka bir deyişle öznelliğin kaynağında, muzaffer bir edayla yerleşmiş öteki’ni buluruz hep.” Bkz.: Girard, a.g.e., s. 45.

bütünlenmemişliklere tanık oldum.”¹²²⁶ *Hayat Bir Kere*’nin diğer kahramanları gibi İştar da bin bir kimliğe girer. Kılıktan kılığa gezer:

Entelektüel bir kadınlıktan masalcı teyzeliğe, tatlı su sosyalciliğinin idrakinde olan burjuva bayanlıktan pembe kitaplar yazan aristokrat hanımefendiye kadar bin türlü kadınlık söyleminde cirit atan bir ölümsüzün abes konuşmalarına tanık oldum. Gitgide, tiksindiğim insan cinsine benzemeye başlamışım.¹²²⁷

Hayat Bir Kere’nin diğer kahramanları gibi İştar da dünyayı dolaşırken New York’a varır. Anlatıda, Deukalion Kafe labirentin merkezidir. Anlatının bütün kahramanları dönüp dolaşıp bu noktaya gelir. Kahramanların hepsi gezgindir, hepsi arayış içinde dolaşır. Peki, İştar neden Mezopotamya topraklarından Amerika’ya yolculuk eder?

Sık sık çağınızda neden bu büyük kente geldiğimi soruyorum kendime. Geçerli hiçbir yanıtlım yok. Eşikteki dünyayı görmek istediğim için belki de. Büyük bir dönüşümün eşiğindeki, eski, bildik, dünyanızı en görkemli yerlerinde seyretmek istedim. Ama beni New York’a neyin sürüklediğini gerçekten bilmiyorum.¹²²⁸

New York, dünyanın en görkemli yeri, eşikteki dünyanın göbeğidir. Anlatıda kutsal merkez New York’tur. İştar bir avcı gibi Amerika’nın sokaklarında Gılgamış’ın izini sürer: “Günlerim çok zor geçiyor şimdilerde. Yeryüzü kentinin görkemli caddelerinde gezinip duruyorum. Onun izlerini arıyorum.”¹²²⁹ Böylece anlatı, bir dedektif romanına dönüşür. İştar, Out now’u takip ederek Gılgamış’a

¹²²⁶ Yula, **a.g.e.**, s. 71.

¹²²⁷ **A.e.**, s. 82.

¹²²⁸ **A.e.**, s. 70.

¹²²⁹ **A.e.**, s. 66-67.

ulaşmaya çalışır: “Beni, G.’ye götürebilecek tek kişi o!”¹²³⁰ Oyun oynamaya başlar, bir hafiye gibi kılık değiştirir:

Önce dış görünüşümü değiştirdim. Tanınmamak için bir hayli uğraşmam gerekiyordu. Elimden gelen çabayı gösterdim. Out now’ın nerelere gittiğini araştırmaya başladım.¹²³¹

İştar, Gılgamış’a ulaşmayı arzular: “Az kaldı Anna! Az kaldı İştar! Az kaldı Agnes! İsteddiğine kavuşacaksın. Utnapiştım seni Gılgamış’a götürecektir. Az kaldı!”¹²³² Diğer taraftan İştar, avcıken ava dönüşür. Kim olduğunu bilmediği bir kadın tarafından sürekli takip edilir: “Fakat o kadın, çok eski bir yüz gibi, o sınır tanımadan beni takip eden kim? Ulaşmaya çalıştığım da kaçan o masum ama yaşamış yüz kimin?”¹²³³ Anlatı, oyun içinde oyunlarla ilerler. İştar, Gılgamış’ı takip eder. Tapınak Fahişesi, İştar’ı takip eder. Bir çemberi dolaşır gibi kahramanlar birbirinin peşinde dolaşır.

Tanrıça İştar dinleyicisine tehlikeli bir soru sorar: “Bir tanrıça nedir veya kimdir size göre? Neler yaşamıştır gerçekte? Efsanelerle örülmüş hayatı nasıldır tanrıçalar ile tanrıların?”¹²³⁴ Anlatı, tanrıçaların hayatını bir oyuna dönüştürür. Tanrıça, tuzak kuran oyuncudur: “Genellikle, zamanları intikam planları yapmakla, tuzaklar hazırlamakla ve öfkelenmekle geçer bir punduna getirip, karşısındakini alt etmeden işi rast gitmez...”¹²³⁵

İştar da tuzak kuran bir oyuncudur. Kendisine âşık olan erkekleri tuzağa düşürür. Onun kurbanlarından biri de Temmuz’dur. Anlatıcı, Temmuz mitini ters yüz eder, hikâyeyi iki zıt açıdan anlatır, okuru kararsız bırakır. *Gılgamış* mitinde İştar ile Gılgamış arasındaki diyalogu hatırlayalım:

¹²³⁰ A.e., s. 67.

¹²³¹ A.e., s. 67.

¹²³² A.e., s. 83.

¹²³³ A.e., s. 83.

¹²³⁴ A.e., s. 63.

¹²³⁵ A.e., s. 64.

-Gel Gilgameş! Benim güveyim ol! Bana meyvanı hediye et, hediye etsene! Sen benim kocam ol ben senin karın olayım!¹²³⁶

-Senin gençliğinin sevgilisi olan Tammuz’a yıl be yıl ağıdı mukadder kıldın. Sen renkli çoban kuşunun aşkına düştün; fakat sonra onu da vurup kanadını kırdın; şimdi ormanda ‘kappi’ diye bağırıp duruyor.¹²³⁷

Sen kuvveti üstün olan aslanın aşkına düştün; fakat sonra ona yedi ve yedi tuzak çukurları kazdın.¹²³⁸

Gilgameş mitinde İştâr; âşıklerini oyuncağa çevirir, onlarla eğlenir. Anlatıda ise İştâr kendi hikâyesini anlattığı bölümde miti yalanlar:

Gerçeği söylemek gerekirse en çok July’i sevdim ben. Her sonbaharda ortadan kaybolur, ulaşamayacağım yerlere giderdi. Bir umut bırakarak içimde. Söz verirdi döneceğine. Geleceğini bilirdim; beklerdim. Mandalina zamanında yiter, saz ve söz zamanı gene benimle olurdu. İlkbaharda ağaçların meyveye durduğu ilk gün yolun ucunda görünürdü.¹²³⁹

Gilgameş mitinde “İştâr’ın sevgilisi olan Tammuz, yazın ölen nebatlarla birlikte cehenneme gider; bütün memlekette bunun için matem merasimleri yapılır. İki ay sonra İştâr tarafından cehennemden çıkarılıp yeryüzüne getirilir.”¹²⁴⁰ Anlatı, mitin zamanıyla oynar. İştâr’ın anlattığı hikâyede terk edilen, aldatılan, acı çeken kendisi olur:

¹²³⁶ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 48.

¹²³⁷ **A.e.**, s. 50.

¹²³⁸ **A.e.**, s. 50.

¹²³⁹ Yula, **a.g.e.**, s. 66.

¹²⁴⁰ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 50.

Artık July yok ama. Son yolculuğundan geri dönmedi. Ayvalar rengini aldığıında, gittiği yollardan bir elemli yel eserdı, ben ağlardım. Yalan söylemişti. Belki de ölmüştür yaban ellerin koynunda.¹²⁴¹

İştar, miti yalanlayarak anlatırken Gılgamış gerçeğın öyle olmadığını ima eder. Anlatı şu soruyu sorar: Hangi hikâye gerçek? Gerçek ne? Anlatı, okuru kararsız bırakır. Metin belirsizliklerle, ikiliklerle, yapısökümcü bir örgüyle örölür. Bununla birlikte anlatı Temmuz'u Mezopotamya topraklarından alır, 21. yüzyılın Manhattan'ına getirir. Temmuz bu şehirde July adını alır. Deukalion Kafe'de çalışan bir Amerikalı olarak karşımıza çıkar.

4.4.10. İstanbul: Yer Altı Şehri-Oyun

Anlatıda, İstanbul da Manhattan gibi bir yer altı şehridir. Paxton, İstanbul'da yaşadığı bir yer altı serüvenini anlatır:

Yıllar önce böyle bir gece daha yaşamıştım ben. İstanbul adında bir şehre gitmişim iş icabı. (...) Seyyit isimli bir denizci beni şehrin, eskinin ihtişamını taşıyan ancak artık maddi durumu iyi olmayan ailelerin oturduğu bir semtine götürmüştü. İsminin Balat olduğunu öğrendiğim semtte müthiş bir rutubet hüküm sürüyordu. Geçmişin görkemini yaşatan evlerin üst üste yığıldığı bir tepede dolunay bin türlü oyun oynuyordu gözlerimize. Tepe bir anda bir Ortaçağ derebeyliğine dönüşüyor, bir sonraki zaman diliminde bir İskoç köyünün silüeti düşüveriyordu gecenin dokusuna.¹²⁴²

Anlatıcı ve arkadaşı, yer altı dünyasına gizli kapılardan geçerek parolalar, şifreler ile girer:

¹²⁴¹ Yula, **a.g.e.**, s. 66.

¹²⁴² **A.e.**, s. 59.

Sarp kayalara tırmanır gibi, nefes nefese tepenin ara yollarından tırmanmaya başladık. Seyit, tahtaları yeni dökülmüş bir eski zaman konağının önünde durdu. ‘Burası!’ diye fısıldadı. Eski demir kapıyı çaldı. Kapının üstünde açılan pencereden bakan bir çift sürmeli göze parolayı söyledi. Kısa bir bekleyişten sonra içeri kabul edildik. Burası, vaktiyle bir Ermeni ailesinin eviymiş. Eski zaman eşyaları halen pırıl pırıl duruyordu. Şaşırmıştım.¹²⁴³

İçeride masanın etrafında bir oyun oynanır. Anlatı bir kurban ritüeline dönüşür. Bu kaosun ortasında bir kadın gelir ve “Bu geceki kurban benim!”¹²⁴⁴ der. Anlatıcı; kurban mitlerini yeniden inşa eder:

Göbek dansı sona ermişti. (...) Aralarında İngiliz, Amerikalı, Fransız, Alman, Rus, İtalyan konukların da olduğu bu tuhaf topluluk içerideki daha geniş bir salona buyur edildi. Biz de peşlerinden girdik. Az önce gördüğüm kurban kocaman bir tepsinin üstünde, çevresindeki insanlara bakıyordu. Vazgeçmiş, bezgin bir hali vardı. (...) Kadına ne yapacaklarını merak ediyordum.¹²⁴⁵

Konuklar arasında açık artırma başlar: “buraya dünyanın sayılı zengileri gelir. Biraz eğlendikten sonra da yemek için açık artırmaya girerler. Genellikle yabancılar kazanır.”¹²⁴⁶ Anlatıda, İstanbul’un yer altı şehri de hazzın ve kötülüğün, paranın ve gücün hüküm sürdüğü bir başka yer altı şehridir. Anlatıcı, kötülüğü kurban ritüeli ve oyun ile anlatır.

4.4.11. Oyun: Süpermen Miti

¹²⁴³ A.e., s. 60.

¹²⁴⁴ A.e., s. 60.

¹²⁴⁵ A.e., s. 60.

¹²⁴⁶ A.e., s. 61.

Mitte, Gılgamış ve Enkidu birbirinin benzeridir; ikisi de üstün özellikler, tanrısal güçler taşır:

-Baba, dağdan bir adam geldi. Bu memleketin en kuvvetlisidir. Güçlüdür. Semadan inen kesif cevhere benzer.¹²⁴⁷

-Biliyor musun oğlum, Gilgameş Uruk'ta oturuyor. Onu yenecek kimse yoktur. Gökten inen kesif cevhere benzer.¹²⁴⁸

Gılgamış, Enkidu'yu düşünde gördüğünde şöyle der: “Orada gökyüzünün yıldızları birdenbire yere döküldüler. Meteor taşı gibi yukardan aşağı üstüme düştü.”¹²⁴⁹ Anlatı, mitin kahramanlarının “gökten gelme” payesini bir oyuna dönüştürür. Miti Süpermen miti ile birlikte yazar. Süpermen mitinde Süpermen, Kripton gezegeninden dünyaya gönderilir. Gılgamış yıldızdan geldiğini iddia ederken modern mit kahramanı Süpermen'e dönüşür. Anlatı; Süpermen mitini absürt bir düzlemde, bir Beckett kahramanı gibi yeniden yazar, dille oynar:

G: Ben bu yıldızdan gelmişim.

Enkidu: Hiçkimse bir yıldızdan gelemmez. Sen buralısın!

(...)

G: Hiç kimse bir yıldızdan gelemmez ben buralıyım!

Enkidu: Yanılıyorsun, sen o yıldızdan gelmişsin.¹²⁵⁰

¹²⁴⁷ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 22.

¹²⁴⁸ A.e., s. 23.

¹²⁴⁹ A.e., s. 26-27.

¹²⁵⁰ Yula, a.g.e., s. 72.

Kahramanlar birbirine az önce söylediklerinin tam tersini söyler. Anlatı oyuna dönüşür. Anlama karar verilemez. Anlatıcı mitleri alaya alır, absürtleştirip yeniden yazar. Mit kahramanlarının olağanüstülüklerini bozar, tersine çevirir. Anlatıcı ayrıca, Gılgamış ile Enkidu'nun ilk karşılaşmalarını da bir oyuna dönüştürür. *Gılgamış* mitinde Gılgamış ile Enkidu'nun güç mücadelesi şöyle anlatılır:

Bunun üzerine boğalar gibi böğürerek kapıştılar; kapının direklerini paramparça ettiler. Duvar yerinden sarsıldı! Gilgameş ve Engidu, evet, boğalar gibi böğürerek birbirleriyle kapıştılar. Kapının direklerini paramparça ettiler. Duvar yerinden sarsıldı! Gilgameş diz üstü yere düşünce, öfkesi indi ve göğsünü geri çekti.¹²⁵¹

Anlatıcı Tapınak Fahişesi, Gılgamış ile Enkidu'nun savaşma sahnesini hem oyuncusuna hem izleyicisine haz veren, büyümlü bir dans biçiminde anlatır:¹²⁵²

Ellerini, kollarını savurarak saatlerce boğuştuktan sonra, yaman bir güreşe durdular. Saatlerce güreştiler. Son demlerde, artık birbirlerini bellerinden kavrayıp, her biri, kendi vücudunu diğerrinin içine sokmak istemişçesine kenetlendi. Yüzlerinde yorgunluk kadar haz da vardı. Bağrıışmaları, iniltileri farklı bir hal almaya başladı. (...) Yılanların dansında yeni bir tarih kuruluyordu. Artık başka bir âlemdeydiler.¹²⁵³

Bu sahne hem savaşı hem cinselliği hem de yılanların dansını yineler. Huizinga'ya göre cinsellik de savaş da dans da oyundur ve oynanmaya başladığı

¹²⁵¹ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 31-32.

¹²⁵² Mitte bu savaş, mücadele sahnesi geleneksel bir düğün oyunu etrafında döner. Enkidu, Gılgamış'ı düğün odasına bırakmaz. Onun yolunu keser: "Gilgameş yaklaştığı zaman, Engidu caddenin ortasına dikildi. Gilgameş'e yolu kapamak isteyip, Gilgameş'i yatak odasına bırakmak istemedi."

Bkz.: **A.e.**, s. 31.

¹²⁵³ Yula, **a.g.e.**, s. 123.

alanın içinde büyülu bir çember yaratır.¹²⁵⁴ Oyun/anlatı, hikâye anlatıcılığı gibi hem anlatıcısına hem dinleyicisine haz verir.

4.5. Akrep Adam

4.5.1. Urşanabi: Oyun-Tarot

Gilgameş mitinde Akrep adam Mâşu Dağı'nın bekçisidir, dağın kapısında bekler. Mitte Akrep adam şöyle anlatılır:

Dağın adı Mâşu'dur. Gilgameş bu Mâşu dağına gelince, günü gününe güneşin çıkmasını ve girmesini bekliyen¹²⁵⁵ başları gökyüzünün bendine kadar yükselen ve göğüslerine kadar cehenneme batmış bulunan iki akrep insanın, bu dağın kapısını beklediklerini gördü. Bunlar o kadar dehşetli idi ki korkudan yüzlerine bakılmazdı. Bunların görünüşü ölümdür. Bunların korkunç manzarası tüyleri ürpertiyor ve dağları deviriyor. Bunlar, güneşin dağdan çıkmasını da dağa girmesini de güneşi bekliyorlar.¹²⁵⁶

Hayat Bir Kere'de Hamsu Lemnu bölümünü Akrep adam anlatır. Peki, anlatıda Akrep adam nasıl biridir? Akrep adam, bin bir kimliğe bürünür. Mitin çağında Utnapiştım'in kölesidir: “Utnapiştım'in yardımcısıydım. Daha doğrusu yardımcılarından birisiydim Şarap-kadın'la birlikte ustanın hayatını kolaylaştırmanın

¹²⁵⁴ Oyunun oynandığı yer basit bir çemberden de ibaret olsa büyülu bir anlama sahiptir: “Fakat çoğu zaman özellikle oyun için inşa edilmiş büyük bir yer bulunmaktadır ve burası oyundan sonra yıkılıp tamamen kutsal bir alan haline gelir.” Bkz.: Huizinga, **a.g.e.**, s. 88.

Gilgameş ile Enkidu da bu oyunun içinde başka bir dünyaya adım atar:

“Arena, oyun masası, sihirli çember, tapınak, sahne, perde, mahkeme; bunların hepsi biçim ve işlev açısından oyun alanlarıdır, yani tahsis edilmiş, ayrılmış, çevresine parmaklık çekilmiş, kutsallaştırılmış ve kendi sınırları içinde özel kurallara tabi kılınmış yerlerdir. Bunlar bildik dünyanın ortasında, belirli bir eylemin gerçekleştirilmesi amacıyla tasarlanmış geçici dünyalardır.” **A.e.**, s. 29.

¹²⁵⁵ Mâşu Dağı çataldır, Güneş bu çatalın arasından çıkıyor. (Prof. Landsberger) Bkz.: **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 65.

¹²⁵⁶ **A.e.**, s. 65.

yollarını arardık.”¹²⁵⁷ Mit çağının ardından ise katil, yazar, Hasan Sabbah, saray adamı, jigolo olur. Akrep adam, Urşanabi’yi de anlatır. Mitte Gılgamış ile Urşanabi arasındaki diyaloga bakalım:

-Söyle bakalım senin adın nedir?

-Ben uzaktaki Utnapiştım’ın kölesiyim.¹²⁵⁸

Mitte Urşanabi, Utnapiştım’ın gemicisidir. Ölüm suyunu geçen tek kişidir. Gılgamış, ölüm suyunu Urşanabi ile birlikte aşar ve Utnapiştım’ın yanına ulaşır. Anlatıda da Urşanabi; Utnapiştım’ın kölesi, kayıkçısıdır. Anlatı Urşanabi’yi tarot kartlarının üzerindeki bir figüre -Kılıç Altılısı’na- dönüştürür. Anlatı mitin kahramanlarıyla oyun oynar. Anlatıyı bir oyun alanına çevirir. Akrep adam mit çağındaki geçmişini şöyle anlatır:

Bizim işimiz daha çok Ursanabi’yleydi. Utnapiştım’ın kayıkçısıydı Ursanabi. Ona ihtiyacı olan malzemeleri ulaştırırdı. Ölüm Denizi’ni geçebilen tek adamdı. Yüz yirmi ayrı sırik kullanarak geçerdı denizi. Bir kullandığı sıriğı suya bir kez daha sokamıyordu. İşin bütün sırrı buymuş. Tarot kartlarında bir sandal üzerinde sıriklarla giden o tuhaf figürü her gördüğümde ilkin Ursanabi gelir aklıma. Cesareti onu ölümden koruyordu. Deli bir denizin üstünde, tufanın efendisi Utnapiştım’e gerekli malzemeyi taşıyor, onun dış dünyayla bağlantısını kuruyordu.¹²⁵⁹

Diğer taraftan Urşanabi anlatıda labirentsel bir figüre dönüşür. Urşanabi, modern çağın köprüleri gibi Utnapiştım’ın dış dünyayla bağlantı ağıdır. Ölüm suyu ile Utnapiştım’ın cenneti arasındaki bağlantıdır.

¹²⁵⁷ Yula, a.g.e., s. 95.

¹²⁵⁸ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 73.

¹²⁵⁹ Yula, a.g.e., s. 96.

4.5.2. Sirk: Oyun

Anlatı, oyun içinde oyun oynar. Tarot kartlarından sirk gösterisine evrilir. Mitin kahramanlarını -Akrep adam, Şarap-kadın, Kayıkçı ve Utnapiştım'- sirk çalışanlarına dönüştürür. Akrep adam, mit çağındaki günlerini şöyle anlatır:

Adeta aynı kaderi paylaşan sirk elemanları gibiydik. Akrep adam, Şarap-kadın, Kayıkçı ve Efendi. (...) Şarap-kadın, içecekleri hazırlayıp, yola gidenleri uğurlardı. Sirkte sihirbazın yanındaki süslü püslü yardımcı kıza tekabül eder. Ben, istenmeyen misafirlerden kurtulmalarını sağladım bizimkilerin. (Tarihin tekrerründen ibaret olduğu savına bunca inanan ve bunu kanıtlayan bir toplumda yaşadığım için, çağınızda, bana en uygun mesleğin kiralık katillik olacağını söyleyebilirim rahatlıkla (...) Sirkteki sakar bıçak atıcısının temsilcisi olabilirim ancak. Kayıkçı, denizi karaya, karayı da Efendi'ye bağlardı. Hayvanların kafesini temizleyip, onları ertesi günkü gösteriye hazırlayan sakın bakıcıydı sirkimizde. Efendi'ye gelince, gözbağcılarının en ustası olan bu moruk, inanılmaz bir soğukkanlılıkla kafasını timsahın ağzına sokan adamı temsil edebilirdi sirkimizde.¹²⁶⁰

Akrep adam, miti bir sirk gösterisine dönüştürürken miti söker ve yeniden örür. Diğer taraftan parantez içleriyle anlatıyı keser, anlatının kurallarını yıkar ve hikâyenin yönünü değiştirir. Akrep adam argo bir dil kullanır, mitin dilini bozar. Utnapiştım'e "moruk" diyerek tufandan kurtulan mitin kutsal kahramanının kutsallığını altüst eder. Miti gündelik, amiyane tabirlerle yeniden örür.

4.5.3. Kimlik: Akrep Adam

¹²⁶⁰ A.e., s. 97.

Maşu Dağı'nın bekçisi Akrep adamı anlatı bin bir yüzlü bir adama çevirir: Katil, jigolo, yazar, koruma, Utnaşıtim'in yardımcısı, Mecnun, Kanuni, Hasan Sabbah... Akrep adamın kim olduğuna karar veremeyiz:

Kimliğim yok. Çıkartmadım. Ahbablar 'Scorpion' derler adıma. Mutlu mesut yaşıyıp gidiyorum. Son zamanlarda barlarda korumalık yapıyordum, ama sıkıldım artık. Zengin karılardan birine takılıp buralardan gitmeye karar verdim.¹²⁶¹

Anlatıcı, Akrep adamın kimliğini bir puzzle gibi parçalara ayırır. Akrep'in asıl kimliğini gizler? Okuru bir bilmecenin içine sokar. Cevabı geciktirir: "eski bir uygarlıktanım diyelim. Güzel insani ve eski..."¹²⁶² Peki, Akrep kimdir? Akrep "renklere aşına bir yılanın gömleğini soyması misali" her çağda farklı bir kılığa girer. Çağların birinde Hasan Sabbah adını alır:

Çok gezindim (...) Bütün tarihine tanıklık ederim gerekirse. Ne kültürler gördüm, ne imparatorlukların yıkılmasına şahit oldum, bir bilseniz. (...) Her çağda uygun adlar aldım kendime. Kimini hepiniz tanıdınız. Adım sanım aldı yürüdü dünyanın bu coğrafyasında. Hele öyle biri vardı ki, tarihi kendince yazdı. Hasan Sabbah dediler adıma.¹²⁶³

(Bu arada, bütün bunları söyleyerek merakınızı gıdıkladığımı biliyorum. Zaten, bile isteye yapıyorum bunu. Aksi takdirde sıradan bir hayatın bunaltılarıyla derin sıkıntılara gark edebilirim sizi. Halbuki gerçekten çok renkli hayatlarım oldu benim. Birkaçını merak etme hakkınızı elinizden almamalıyım! Düşünün bakalım, ben kimlerdenim? Söyleyemeyeceğim ama! İpuçları var elbette)¹²⁶⁴

¹²⁶¹ A.e., s. 93.

¹²⁶² A.e., s. 94.

¹²⁶³ A.e., s. 97-98.

¹²⁶⁴ A.e., s. 102.

Anlatıcı, okura “Ben kimim?” diye sorar, okurla oyun oynar, okura ipuçları verir. Okuru bir labirente sokar. Şehrazad gibi anlatıyı keser, okuru merak ettirir. Anlatıyı belirsiz bırakır. Anlatıcı; dağınık kimlikler, parçalanmış öznelerle parçalanmış bir metin üretir.

4.5.4. Tarihyazımı: Yapısöküm

Akrep adam, tarihyazımını tersine çevirir, yapısöküme uğratar. Hasan Sabbah hakkında tüm bildiklerimizi, tarih kitaplarında yazılanları yalanlar:

Hasan kimliğimi bir hırs, intikam ve korku masalına dönüştürdüklerinde, hele de başka bir devrin adamı olan ayyaş Hayyam’ı işin içine katıp, gerçekliğin cılkını çıkardıklarında müthiş öfkelenmişim. Nizamülmülk, Hayyam ve ben, bambaşka bir gerçekliğin içinde yuvarlamaya başlamıştık bunların anlattığı kurmacalarda. Kronolojinin hiç mi hiç önemi yoktu onlara göre. Öfkelenmişim.¹²⁶⁵

Akrep adam, tarihi bilgilerimizi masala dönüştürür. Okuru gerçeikle kurmaca arasında ikilemde bırakır: “bir gerçek nerede başlar ve biter ve neye göre gerçektir[.]”¹²⁶⁶ Hasan Sabbah hakkında yazılanlara “uydurma” der: “Her biri kendince bir Sabbah anlattı kâğıtlara. (...) Tek taraflı, uydurma yazılardan gına geldi.”¹²⁶⁷ Okur, anlatıda gerçeğin ne olduğuna karar veremez. Akrep adam, tarihi sökerken bir taraftan da tarihe antitez yazar. Tarihin tezini çürütür. Elimizdeki tarihi bilgiyi değiştirir:

¹²⁶⁵ A.e., s. 98.

¹²⁶⁶ A.e., s. 98.

¹²⁶⁷ A.e., s. 98.

Onlara karşı bir eser yazdım. Gerçek Hasan'ı ve Nizamülmülk'ü anlatan bir eser. Kaç yayıncıdan geri çevrildi, bir bilseniz! Hoş, imla kurallarına dikkat etmemiş, hatta biraz savruk yazmış da olabilirim.¹²⁶⁸

Akrep adam, metni de yapısöküme uğratır. Gramer kurallarını bozar. Atlaya atlaya yazar. Anlatıyı parçalar:

Kimi zaman hamhalat da savruk da olsa yazıyorum işte! Okur, hatalı cümle kuruluşlarına, gramer hatalarına biraz göz yummalı diye düşünüyorum. Ancak böylelikle girilebilir benim hayatıma. İlgilenmeyen de okumasın tabi ki!¹²⁶⁹

Hayat Bir Kere'nin anlatıcısı/anlatıcıları geleneksel anlatı kurallarını alaşağı eder, daldan dala atlar. Akrep adam'ın dili giderek Out now'a dönüşür: "(Biliyorum. İyiden iyiye Efendi gibi konuşmaya başladım, ama gerçek de bu. Ne yapabilirim?)"¹²⁷⁰ Anlatıcı; anlatıyı ipuçlarıyla, işaretlerle örer.

4.5.5. Kimlikler: Oyun

Akrep adam, tutarsız bir kimlik yaratır. Hem saray adamı hem Hasan Sabbah hem yazar olur:

Edebiyata bulaştığım da oldu bu topraklarda. Mühim sayılabilecek bir devlet adamıyken attırdığım şiirler de vardır. Hele içinde 'Şimdi perişandır hurrem bildiğin gönlüm' dizesi olanı o devirde hayli yankı uyandırmıştı. Ondan çok daha önceki bir dönemde de sarayın karanlık koridorlarında, gönlü hurrem, içi kan bir sultana

¹²⁶⁸ A.e., s. 99.

¹²⁶⁹ A.e., s. 99.

¹²⁷⁰ A.e., s. 101.

damatlık etmiştim. Onun isteği üzerine devrin zulmünü düzenlemiştim, arka planda kalmayı seçtim hep.¹²⁷¹

Anlatıda kimlikler de metin de tutarsız, kuralsız, dağınık bir şekilde örülür. Akrep adam, Out now gibi konuşur. Okurun kafasını karıştırır: Yazar kim? Anlatıcı kim? Anlatı bir bilmeceye dönüşür:

Sizde tutarsız bir kişilik imgesi uyandırdığımı biliyorum. Bir yanda, garip bir vasi kalıbının peşi sıra sürüklenip, upuzun bir ömrü sürdüren kıytırık bir adam. Diğer taraftan vücuduyla para kazanan, gününü gün eden bir herif. Biraz, seyahat heveslisi, paraya tapar, açığöz bir bukalemun. Berisinde işlediği cinayetlerden haz alan bir sapık. Ötesinde yazabildiği zannına kapılan hayalperest bir yazar bozuntusu. Nihayetinde alaycı olduğu iddiasında bulunan bir söylence figürü. Tutarsız değilim aslında (...) Kesik, kopuk, bazen uzatıp sündürerek, dallandırıp budaklandırarak. Ama anlattım neticede¹²⁷²

Anlatıcı parçalı bir metin inşa eder. Daldan dala atlar, anlatıyı keser. Kimliğini de metni örер gibi kopuk kopuk örer. Akrep adam, anlatıda, alaycı bir söylence figürüne dönüşür. Akrep adam'ın kimliklerinden biri de kiralık katildir. O, cinayet işlerken haz duyar:

üç kişiyi ayrı yöntemlerle tinler alemine gönderirken, bedenim tuhaf tepkiler vermişti. (...) sevgi, aşk, tedirginlik ve nihayetinde sertleşme. Bunlar beni şaşırtmıştı. Ama, tıpkı bir müptela gibi, ilk defasından sonra, ikincide ve ardından üçüncüde müthiş bir zevk almıştım. (...) İlkinde ince çelik tel kullandım. İkincisinde

¹²⁷¹ A.e., s..102.

¹²⁷² A.e., s. 116-117.

bir enjektör ve tunçtan bir muşta, üçüncüsünde ustura ve ordu bıçağı... beni daha da zevklendiriyordu.¹²⁷³

Akrep adam'ın Amerika'daki kimliği daha önce girdiği kimlikleri yıkar. Onun New Yorklu kimliği jigolodur. Akrep adam kabuk değiştirir gibi önceki kimliklerinden sıyrılır:

Hazır erkeklik yapıyorum. Müşterilerim kimliğimi fark etmiyor. Parası olduğu sürece herkes kabulüm. Oteller, kumarhaneler, barlar, sinema salonları ve saunalar müşteri kusuyor. Çoğunun evine gidiyorum.¹²⁷⁴

Akrep adam, para karşılığı yaptığı işlerle arzu nesnelere ulaşır. Anlatının diğer kahramanları gibi gezgindir, ülkeden ülkeye dolaşır. Akrep adam, gezginliğini İo miti ile anlatır. Anlatı, İo mitiyle metinlerarası ağ örür. Miti hatırlayalım: İo, Hera tapınağında güzel bir rahibedir. Zeus, İo'yu fark eder, ona kur yapmaya başlar. Zeus, karısının kıskançlığından İo'yu korumak için İo'yu beyaz bir ineğe çevirir. Hera intikam almak için İo'nun peşine bir at sineği musallat eder. At sineği, beyaz bir ineğe dönüşmüş olan İo'nun her yerini ısırır. Sinek ısırdıkça İo kıtadan kıtaya, ülkeden ülkeye sıçrar, durur. Geçtiği her yere İo adını iz bırakır. Sonunda kaçıp İstanbul Boğazı'nı geçer.¹²⁷⁵ Prometheus ile karşılaşır. Prometheus, İo'ya eğer Mısır'a gelebilirse insana dönüşeceğini söyler. İo, Mısır'a gider ve Mısır'da tanrıça ilan edilir. İo'nun, Mısır mitolojisindeki adı İsis'tir. Akrep adam, İo mitini tekrar eder. Onun gibi başına musallat olan sinekten kaçır ve Boğaz'ı geçer. Anadolu'ya varır:

¹²⁷³ A.e., s. 115.

¹²⁷⁴ A.e., s. 107.

¹²⁷⁵ İstanbul Boğazı, Bosphorus, öküz geçidi anlamına gelmektedir.

Ömrümce, aşk benim için, bir atın götünde taşımak zorunda kaldığı atsineği idi. Rahatsız edici, benden beslenen, durmadan vızıldayıp, dokunup kendini hatırlatan gereksiz bir duygu.¹²⁷⁶

Anlatıcı; Şehrazad gibi anlatıyı erteler, okuru merakta bırakır, anlatının tadını çıkarır. Sonra asıl aşk hikâyesini anlatır:

yollara düştüm, dağlara vurdum, denizleri dinledim, acemileri anladım. Ne kadar kaçmaya çabalasam da benim de kurtuluşum mümkün olmamıştı bir türlü. Bahtsız ve salak İo'nun zalim Hera'nın kendine musallat ettiği sinekten kaçarken yaptığının tersine, ben, Anadolu'nun karşı tarafına atlayıvermişim. Boğaz'ın iki yakasından biraz aşağılarda, yeryüzünün yegâne mücevheri olan İstanbul'la karşılaşmışım. Bu devirde yaşamam gereken yer burasıydı.¹²⁷⁷

Anlatı; Akrep adamı İo'ya dönüştürür, miti yeniden yazar. Doğu'nun ve Batı'nın mitlerini birleştirir. Akrep adam, İstanbul'daki hikâyesini anlatmaya başlar: “Epey uzun bir zamandır dünyanın en güzel şehrinde yaşıyorum. Bildiniz: İstanbul'da. Efsunlu bir şehir.”¹²⁷⁸ İstanbul anlatıda mucizeler kenti, büyülü gerçekçi, masalsı bir şehirdir, diğer taraftan da bir yer altı şehridir. Anlatıcı, New York ile İstanbul'u karşılaştırır. Birbirinin zıddı iki şehir imgesi yaratır. İstanbul ile New York'u mitlerle hikâyelerle, geleneksel oyunlarla birbirine bağlar:

İstanbul. O da eskinin eline su dökemez. Ama Leyla, Leyla'dır, İstanbul da İstanbul. New York'u çoktan kanıksadım. Yıllardır bu alelacayip memlekette yaşıyorum. Alelacayip demekle, bir olumsuzluğu kastetmiyorum. Tuhaf, dev, ulu, geniş, dikey,

¹²⁷⁶ A.e., s. 94.

Anlatıcı aynı miti daha sonra rahibe ve İhtar arasında yeniden yazar. Aynı hikâyeleri başka şekillerde yeniden yazar.

¹²⁷⁷ A.e., s. 94.

¹²⁷⁸ A.e., s. 93.

göge doğru, kaotik, uçlarda, aynalı. Oysa, aynasızdı İstanbul, yataydı, bir bütüncüllüğü vardı gelir dağılımındaki müthiş adaletsizliğe rağmen, ulviydi fazlasıyla, uhreviydi, bazen insaniydi ve o da tuhaftı.¹²⁷⁹

Anlatıcı bir labirent gibi Amerika'daki bir Musevi düğününden bir yarık, bir koridor açıp İstanbul'daki bir Boşnak düğününe geçer, mekânlar ve zamanlar arasında dolaşır:

4.6. Sâkiye Siduri: Şarap-Kadın

4.6.1. Aspurlu Kek: Parodi

Gılgamış mitinde Sâkiye Siduri yüzü duvakla örtülü bir tanrıçadır. Mitte *Gılgamış*, karanlık geçidi aştıktan sonra Sâkiye Siduri'nin bahçesine varır:

Sâkiye Siduri, denizin تنها bir köşesine yerleşmiştir. O tahtında oturuyor. Sâkiye için ağaçtan ağaçlar yapılmıştır. Bu ayaklar üzerine altından yapılmış sıra fiçileri konmuştur. Tanrıça sık bir duvak örtünmüştür. Yüzü görünmemektedir.¹²⁸⁰

Gılgamış ona Utnapiştım'e giden yolu sorar: “Şimdi, Sâkiye, Utnapiştım'e giden yol hangisidir? Haydi bana onun simini ver!”¹²⁸¹ Sâkiye Siduri bilgelik sahibidir. *Gılgamış*'a işin sonunu önceden söyler: “Sen aradığın hayatı bulamayacaksın. Tanrılar insanları yarattığı zaman, onlar insanlara ölümü verip hayatı kendi ellerinde tuttular.”¹²⁸² Anlatı, *Gılgamış* mitinin denizin تنها bir

¹²⁷⁹ A.e., s. 105.

¹²⁸⁰ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gılgamış Destanı*, s. 68-69.

¹²⁸¹ A.e., s. 71.

¹²⁸² A.e., s. 71.

köşesinde yaşayan tanrıçasını; hayatı üzüm toplayıp şarap yapmakla, mutfak işleriyle uğraşmakla geçmiş deneyimli bir kadına dönüştürür:

Bizim zamanımızda Şarap-kadın'ın o kadar çok şey bilmesine, hayat konusunda, sanki üç-beş hayatı üst üste yaşamış gibi bilgili ve birikimli olmasına şaşırır, hatta gıpta ederdim. Okumuş bir kadın değildi. Aksine hayatı üzüm toplayıp şarap yapmakla, mutfak işleriyle uğraşmakla geçmişti. Sezgisel olarak doğruyu ve yanlışını çok iyi ayırt ederdi.¹²⁸³

Anlatıcı, Sâkiye Siduri'nin mitik bilgeliğini “her durumu, bir yemek tarifiyle açıklayıveren” bir bilgelige dönüştürür. Anlatıyı oyuna çevirir. Şarap-kadın, Gılgamış'ın ölümsüzlük peşindeki yolculuğundan dönüşünü “ters çırpılmış asprulu kek” tarifiyle anlatır. Gılgamış'ın ölümsüzlük peşindeki yolculuğunun parodisini yapar:

Hayatta karşısına çıkan her durumu, bir yemek tarifiyle açıklayıverirdi. Örneğin, Gılgamış'ın Utnapiştım'in yanından dönüşünü “ters çırpılmış asprulu kek” tarifiyle açıklamıştı. Yumurtanın akını şekerle karıştırıp tencerenin ters yönüne doğru çırpıyordunuz. Yani karşı tarafta saçılan aklar vardı bazısı tatlı, bazısına şeker henüz bulaşmamış, hatıralar gibi. Onları kaşıkla tekrar toplayıp tenceredeki karışımın içine katmaya çalışsanız bile, artık tamamıyla bir araya gelmeleri mümkün olmuyor, eski netliklerini kaybederek tencerenin kenarına yapışıp kalıyorlardı. Hatıraları yollarda saçılıp kalmıştı Gılgamış'ın. Hiçbir zaman da eskisi gibi olmayacaktı hayatı. Sonra, kekin ununu kattığınızda, tersine çırpılmış yumurtalardaki köpükler patlayıp, karışım, elekten geçirilmiş unun egemenliği altına giriyordu. Hatıralar puslanıyor, günlerin getirdiği karışıklık, ruha sinen yorgunluk, insanın yaşamışlığını parça parça siliyordu. Asprun katılmasıyla kek renk kazanıyor, kızıl-vahşi bir görünüm alıyordu. Çokça albenili. Kuru asprun keke yakışmaz biraz keskin bir tadı vardır.

¹²⁸³ Yula, a.g.e., s. 118.

Otsu bir tat, acıya çalan. Ama renk getirir keke. Uygunsuz da olsa alışılmadık, hoş bir tat verir. Gılgamış ölümsüzlüğün sırrına ermişti.¹²⁸⁴

Anlatıcı; Gılgamış'ın macerasını kek tarifine dönüştürür. Mitin parodisini yapar. Miti söker ve yeniden inşa eder, mitle oyun oynar. Gılgamış'ın yolculuğu dönüşüm, erginleşme, labirent yolculuğudur. Gılgamış yola çıkarken ve yol boyunca türlü ritüelleri yerine getirir: Dua eder, tütsü yakar, dağa un serper, kuyu kazar, Tanrı Şamaş'tan yardım ister. Gılgamış kutsal bir yolculuğa çıkar ve ölümsüzlük yolculuğundan döndüğünde başka birine dönüşür. Anlatı mitin kutsallığını ve yüceliğini bozar.

4.6.2. Sâkiye Siduri: İkiz Betty-Utnapiştım

Sâkiye Siduri, *Gılgamış* mitinde güneşe içki sunan bir tanrıçadır. Ağaçtan yapılmış tahtının ayaklarının üzerine altından yapılmış şıra fıçıları konmuş olan Sâkiye Siduri güneşin her günkü seyahatinde, yorgunluğa karşı güneşe taze bir içki sunar.¹²⁸⁵ Anlatı 21. yüzyılda Amerika'da Manhattan adasında Sâkiye Siduri'nin benzerini/ikizini karşımıza çıkarır. *Gılgamış* mitinin güneşe içki sunan tanrıçasını Amerika'da bir bar sahibine -Betty- dönüştürür. Betty/Şarap-kadın müşterilerine içki sunar. Betty'nin kolundaki bir dövme de Betty ile Sâkiye Siduri/Şarap-kadın arasındaki ikizliğin izidir. Out now ile Betty arasındaki diyaloga bakalım:

kolunun iç kısmındaki dövme ilişti gözüme. Yarım kadeh şarabı gösteren bir dövmeydi. Allak bullak olmuştu suratım.

‘Nen var talım? Fenalaştın mı?’

‘İyiyim!.. O dövmeyi... Nerede yaptırdın?’

¹²⁸⁴ A.e., s. 117-118.

¹²⁸⁵ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 68.

(...)

‘Ay, bir erkek bana bunu sormayalı o kadar uzun zaman oldu ki, neredeyse ben bile varlığını unutmuşum! Vaktiyle bu mesleğe başladığımda bana ‘Şarap-kadın’ derlerdi.’¹²⁸⁶

Anlatıda, Şarap-kadın ile Betty’i ikizleştiren bir başka ipucu, ustalıklı yaptıkları keklerdir. Şarap-kadın, Aspurlu kek yapmakta ustadır. Betty de böğürtlenli pay ustasıdır: “Betty’nin böğürtlenli pay’ı dedin mi, orada duracaksın. Üstüme yoktur!”¹²⁸⁷ Anlatıda öznelere birbirine dönüşür, iç içe geçer. Anlatıcı, bir bar sahibine dönüştürdüğü Sâkiye Siduri’yi/Betty’i Utnapiştim ile de ikizleştirir. Betty’nin barının adı Deukalion’dur:

Deukalion adını sevdim de koydum. Bir tarz, bir hava veriyor dükkânıma. Sağanağın getirdiği ölümden kurtulan bir adamın adı Deukalion. Yunan adalarından birinde geçirdiğim bir tatilde dinlediğim söylencenin kahramanı. Tufandan kurtulan ilk mitolojik kahramanmış. Etkilenmişim. Yıldırımlar, şimşekler, suyla örtülen bir dünya ve kadere karşı duran bir adam. Çok daha sona, Ortadoğu’ya yaptığım bir gezi esnasında, aynı söylencenin bambaşka bir kahramanın adıyla anlatıldığını öğrenmişim. Utnapiştim diye bir adamın tufandan kurtulduğu bu söylence, Deukalion’unkinden çok daha eskiydi. Ama, Deukalion adı kalbime kazınmıştı bir kere. Bir Arap ülkesinden sonra gittiğim Türkiye’de, Ağrı adında bir dağın yamacında, bambaşka bir tufan söylencesi daha işitecektim. Onun kahramanı da başka bir adamdı. İçlerinde en eski olanı Utnapiştim’di. Ama yok! Varsa yoksa Deukalion.¹²⁸⁸

Anlatı, tufan mitlerini birlikte örür. *Gilgameş* mitinde geçen tufan hikâyesine Yunan mitinin tufan hikâyesini bağlar. Doğu’nun ve Batı’nın mitlerini iç içe geçirir.

¹²⁸⁶ Yula, **a.g.e.**, s. 49.

¹²⁸⁷ **A.e.**, s. 239.

¹²⁸⁸ **A.e.**, s. 150.

Yunan mitolojisinde tufan mitinin kahramanı Deucalion'dur.¹²⁸⁹ Mezopotamya mitinde tufan kahramanı Utnapiştim'in yerini Yunan mitinde Deucalion/Deukalion alır. Anlatı mitler arasında dolaşır, bütün tufan söylencelerini matruşka bebekler gibi iç içe geçirir. Mezopotamya mitinin içinden Yunan mitini çıkarır. Onların etrafına kutsal kitaplardaki tufan hikâyelerini örer. Kutsal hikâyelerle mitleri birbirine bağlar. Aynı hikâyelerin nasıl tekrar tekrar yazıldığını okura gösterir.

Betty coğrafya coğrafya tufan hikâyelerinin içinde dolaşır. Mezopotamya'dan Yunan adalarına, oradan Ağrı Dağı'na geçer. Sonunda tufan söylencesini Amerika'ya taşır: Manhattan adasındaki bir barın adını Deukalion koyar. Utnapiştim'in/Nuh'un gemisini bir bara dönüştürür. Betty anlatıda Nuh'un gemisinin sahibine Nuh'a, Utnapiştim'e, Deukalion'a dönüştür. Anlatı, mitin kutsallığını bozar. Mitin anlamlarının içini boşaltır. Anlatılar arasındaki hiyerarşileri söker. Miti sıradanlaştırır. Peki, mitte Nuh'un gemisi nasıl anlatılır?

4.6.3. Deukalion: Nuh'un Gemisi

Gilgameş mitinde Bilge Ea, tanrıların verdiği tufan kararını kamıştan bir çite anlatır:

Kamış çit, kamış çit! Duvar, duvar! Kamış çit dinle, hatırla! Şurippaklı Ubar-Tutu'nun oğlu evi sök. Bir gemi yap. (...) Yapacağın geminin her yanı âhenkli bir ölçüde olsun. Onun eni ve boyu bir ölçüde olsun.¹²⁹⁰

¹²⁸⁹ “Yunan mitolojisine göre tanrı Zeus gün geçtikçe daha çok günah işleyen insanları bir tûfanla yok etmeye karar verir. Promethee, oğlu Deucalion'u Zeus'un bu kararından haberdar eder ve ona bir tekne yapmasını öğütler. Deucalion tekneyi yaparak karısıyla birlikte bu tekneye biner ve dokuz gün dokuz gece sulara sürüklendikten sonra tûfanın sona ermesiyle Parnassos dağına ayak basar.” Bkz.: Ömer Faruk Harman, *Tûfan Maddesi*, TDV **İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 41, 2012, s. 322.

¹²⁹⁰ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 80-81.

Utnapiştim, Ea'nın sözü üzerine “her yanı ahenkli bir ölçüde” bir gemi inşa eder ve bu gemiyle tufandan kurtulur:

Geminin temeli (omurgası) bir iku genişliğinde idi. Kenarları (küpeştesi) iki kere on kamış yüksekliğinde idi. Üst güvertesi de alt güverteye tam eşitlikte idi. Bunun da her yanı, iki kere on kamış uzunluğunda idi. (...) Gemiği altı katlı yaptım. Geminin alt ve üst güvertelerini yedi kısma ayırdım ambarını da dokuza böldüm. Ortasına da su kazıkları çaktım. (...) Gemi yedinci günde tamam oldu.¹²⁹¹

Yaratılış mitinde dünya yedi günde yaratılır. Mitte de geminin yapım süresi yedi gündür. Utnapiştim'in gemisi yeniden doğuşu sembolize eder. Ölçülü, ahenkli, mükemmel şekilde yapılan gemi kutsaldır, yaşamın kaynağıdır. Tufanın ardından gemi denizde yükselen bir adanın üstüne oturur. Anlatı da Utnapiştim'in gemisini Amerika'da bir adaya, Manhattan adasının üzerine oturtur. Utnapiştim'in mükemmel ölçülü, kutsal gemisini Amerika'da küçük bir bara dönüştürür. Geminin başındaki kutsal haleyi kaldırır. Gemiği kutsal anlamlarından sıyrır, sıradanlaştırır:

Bir barın çevresine monte edilmiş bar tabureleri, biri camekân önünde olmak üzere altı masa, arkada küçük bir tezgâh, barın ardındaki açık pencereden görünen derli toplu mutfak, iki tuvalet, müzik dolabı, sigara ve prezervatif makineleri. Hepi topu bu.¹²⁹²

Anlatı, Nuh'un gemisinin parodisini yapar. Postmodern anlatı kutsalla sıradanı, aleladeyi bir araya getirir. Nuh'un gemisini iki tuvalet, müzik dolabı, sigara ve prezervatif makineleri ile birlikte yeniden inşa eder. Geminin tanrılar meclisinde ölümsüzlük kazanan kutsal sahibini/Utnapiştim'i de eski bir striptizciye/Betty'e

¹²⁹¹ A.e., s. 82.

¹²⁹² Yula, a.g.e., s. 16.

dönüştürür. *Gilgamiş* mitinde Utnapiştım'ın gemisinin içinde “canlı mahlûkatın her nevinden” vardır. Betty'nin Deukalion'unda ise sıradan insanlar bulunur:

Sıradan insanlar vardır burada. Kafenin sahibi Betty adlı eski bir striptizci. Geçkin ve halen alımlı sarışıklardan (...) Sonra, bar taburesine tünemiş oturan Mack vardır. Parası yettiğince ganyan oynayan, sürekli borçlanarak kafeinsiz neskafe içen, huysuz ağzı bozuk bir adamdır. (...) Bir yığın mutsuzluktan sonra sokağa dehlenmiş Agnes da kafenin demirbaşlarındandır. (...) Bir de müthiş ikili Ed ile Sam vardır.¹²⁹³

Anlatı tufan mitini yapısöküme uğratar, ters çevirir. Nuh'un gemisinin tufandan kurtulan tebaasının yerini sıradan insanlar alır.

4.6.4. Utnapiştım'ın Rüyası: Parodi

Anlatı tufan mitini bir Amerikan filmi karesine dönüştürür. Tufan mitinin parodisini yapar. Out now bir rüya görür. Tufan mitini yeniden yazar:

Dün gece korkunç bir kâbus gördüm. Bir tufan gününde kocaman bir gemide yapayalnızım. Ölmek istiyor, lakin bir türlü beceremiyordum. Birden karşıdan gelen gemiyi görüyorum. Betty, Mack, Agnes, Ed ve Sam karşıdaki geminin içinde hiç konuşmadan oturuyorlar. Tıpkı, bazen Deukalion'da yaptıkları gibi. Hepsi tuhaf pozlar almış. Betty, elindeki pötikare mendili gözlerine götürmüş, gözyaşlarını siler gibi. Belki de tozdan sulanmıştır gözleri. Mack, kadehini kaldırmış, şerefe, der gibi. Agnes, takma dişlerini kürdanla temizliyor, çevresindekilere aldırış etmez gibi. Ed, pipo içiyor, çağımızın yorgun bir düşünadamı gibi. Sam, belgisiz zamirleri andıran haliyle tuvale bir resim çiziyor, bir çağın bütün yoğunluğunu yaşıyormuş gibi. Bu beş kişi, adeta, pastelle boyanmış bir eskiz gibi, karşıdan, gözlerimin önünden geçip gidiyor. Bağırıp durdurmak istiyorum onları. Ben de ‘gibi’ olayım, ‘gibi’ yaşayayım

¹²⁹³ A.e., s. 17.

demek istiyorum. Konuşmasını beceremiyorum bir türlü. Birbiri ardınca kocaman yağmur damlaları düşüyor abanoz geminin üstüne. (En ummadığımız insanlar bile ne rüyalar, ne kâbuslar görürler!)¹²⁹⁴

Out now'un rüyası aynı zamanda kendi anlattığı tufan hikâyesinin yeniden-yazımıdır. Anlatı aynı mitleri yeniden yeniden yazar. Mitin yapısını söker sonra yeniden inşa eder. Tekrarlarla anlatının biçimini bozar. Anlatıyı parodileştirir. *Gilgamiş* mitinde rüyalar kutsal birer işaret levhası gibidir. Kahramanlara gidecekleri yolu gösterir. Gilgamiş ve Enkidu rüyalarında geleceğe dair izler, işaretler arar. Gördükleri rüyayı merak eder, çözmeye çalışır. Rüyanın anlamlarını araştırır. Rüyayı yorumlatır. Rüyanın anlamına göre hareket eder. Anlatı, rüyaların anlamının da içeriğini boşaltır. Rüyaları anlamsızlaştırır. Mitin ritüellerini bozar.

4.6.5. Tanrıça İkiz: Striptizci Betty /Tapınak Fahişesi: Betty

Anlatıda Sâkiye Siduri'nin 21. yüzyıldaki ikizi, Deukalion'un sahibi Betty aynı zamanda eski bir striptizcidir. Anlatı, mitin kutsal tanrıçasını Amerikalı eski bir striptizciye dönüştürür, miti ters düz eder:

Geçkin ve halen alımlı sarışınlardan. Hollywood filmlerinden fırlamış, Doğu Nehri kıyısından biraz içerideki bir kafeye düşmüş. Ağzının kıyısında, hep ucundaki kül düştü düşecek bir sigara taşıyan, buğulu sesiyle sipariş alıp kahvaltınızı kayıtsız bir biçimde masanızın kenarına bırakan eski kadındır Betty.¹²⁹⁵

¹²⁹⁴ A.e., s. 28.

¹²⁹⁵ A.e., s. 16.

Bununla birlikte anlatı tekrarlarla, parçalanmış öznelerle örülür. Anlatı Betty/Şarap-kadın/Sâkiye Siduri'yi aynı zamanda Tapınak Fahişesi Leyla ile de ikizleştirir.¹²⁹⁶ Akrep adam anlatır:

Betty'de sükûn vardı. Eski bir İstanbul'da, eski bir Galata meyhanesinde tanıdığım, cami de mihrap da yerinde görkemli bir kadını hatırlatıyordu bana. Eski şarkılar söyleyen, sık sık da müstehcen mısralara göz kırpıp, ardından şuh kahkahalar patlatan saygıdeğer bir fahişeyi. Onun ötesinde, inanılmaz bir biçimde Şarap-kadın'a benziyordu. Aynı duruşlar, bakışlar, kayıtsızlık, yaşamışlık. Bizim zamanımızda Şarap-kadın'ın o kadar çok şey bilmesine, hayat konusunda, sanki üç beş hayatı üst üste yaşamış gibi bilgili ve birikimli olmasına şaşırır, hatta gıpta ederdim. Okumuş bir kadın değildi.¹²⁹⁷

Gılgamış mitinde Enkidu kırlarda hayvanlarla birlikte yaşar. *Gılgamış*'ın talimatıyla Tapınak Fahişesi, Enkidu'nun yaşadığı yere gelir ve vahşi doğasında yaşayan Enkidu'yla birlikte olur. Ona giyinmeyi, yemek yemeyi, içki içmeyi, koku sürünmeyi öğretir. Hayvanlar artık Enkidu'dan kaçır. Tapınak Fahişesi, Enkidu'yu vahşi doğasından ayırır ve ona hayatı öğretir. Onu kente getirir, medenileştirir.

Anlatıda da Enrique, Enkidu'nun yirmi birinci yüzyıldaki ikizi/benzeridir. Anlatı Enkidu'yu otizmli bir çocuğa dönüştürür: "O kendini dünyaya kapatıyor. Bir rahatsızlığı var. Otizm gibi. Ama tam öyle de değil. Tedavisi halen sürüyor."¹²⁹⁸ Enrique/Enkidu dünyaya yabancısıdır ve Betty, Tapınak Fahişesi'nin yaptığını yapar ve onu uygarlaştırır. Ona insanlarla iletişim kurmayı, medeni hayatın kurallarını öğretir: "ama, bu dünyada olan biten çok şeye yabancı henüz."¹²⁹⁹ Betty Enrique/Enkidu'yu evlat edinir, ona bakar. Onu büyütür. Anlatı Betty'i Tapınak Fahişesi'ne dönüştürürken Tapınak Fahişesi'ni de bir üvey anneye dönüştürür:

¹²⁹⁶ Betty, *Gılgamış*'a "Beni bu mabedin rahibesi yap o zaman." *A.e.*, s. 142. derken de anlatı Betty ile rahibeyi ikizleştirir. Anlatıda özneler parçalanmıştır.

¹²⁹⁷ *A.e.*, s. 117.

¹²⁹⁸ *A.e.*, s. 141.

¹²⁹⁹ *A.e.*, s. 141.

Vietnamlı bir çocuğu evlat edinmek istedim. Ülkelerarası yazışmalar, bürokrasi derken yıllar geçti. Sonunda Enrique bana verildi. Geldiğinde bambaşka, Asyalı bir adı vardı. Enrique adını ben verdim ona. Hayatımda ilk defa kiliseye gitmeyi göze alıp, vaftiz ettirdim onu.¹³⁰⁰

Mitte Tapınak Fahişesi, Enkidu'yu tabiatından kopardığında Enkidu yeniden doğar. Anlatıda da Betty, Enrique'yi vaftiz ettirerek yeniden doğuş ritüelini yineler.

4.6.6. Gerilim Filmi: *Gılgamış Miti*

Gılgamış mitinde Gılgamış, Enkidu'yu rüyasında görür. Rüyasını anası Ninsun'a anlatır: “Ondan bir karı gibi zevk aldım.”¹³⁰¹ Ninsun rüyayı yorumlar, Enkidu'nun ona dost olacağını söyler. Tapınak Fahişesi, Enkidu'yu Uruk'a getirdiğinde Gılgamış ve Enkidu önce savaşır sonra dost olur. Birlikte yolculuk eder. Humbaba canavarını yener. Gökyüzü boğasını devirir.

Peki, Gılgamış ve Enkidu arasındaki ilişki bir dostluk mudur yoksa bir aşk ilişkisi mi? Anlatı bu ilişkiyi önce mutlu bir aile tablosuna, sonra da üç kişilik cinsel ilişkiye dönüştürürken miti alt üst eder. Miti bir Amerikan filmine çevirir. Gılgamış, Betty ve Enrique birlikte önce mutlu bir aile tablosu çizer: “Bir an, ama sadece bir an için, mutlu bir aile tablosu çizdiğimizi düşündüm.”¹³⁰² Anlatıcı bu mutlu aile tablosunu iyice ironize eder, alaya alır, mitle oynar:

Hafta sonları, otomobillerine atlayıp pikniğe giden, cuma günleri geleneksel barbekü törenine hazırlanan bir aile. Easter'da, Thanksgiving'de küçük bir Amish kasabasına gidip birkaç gün için de olsa uygarlığın nimetlerinden uzakta, doğal bir yaşam

¹³⁰⁰ A.e., s. 149.

¹³⁰¹ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gılgamış Destanı, s. 27.

¹³⁰² Yula, a.g.e., s. 145.

sürdüren sevimli bir aile. Yaz tatilinde hep birlikte Avrupa turuna çıkıp görkemli şatoları, müzeleri, kentleri gezen ideal bir aile. (...) Biraz Amerikan gotiği, biraz ellili yılların şarkıları, özellikle rock, kökenlerine inilince country, bir Akdeniz dokunuşu da fena olmazdı, Napoliten belki. Taktım bu aileye.¹³⁰³

Bu mutlu aile tablosu ardından anlatı Edvard Munch'un *Çılgılık (Skrik)* adlı tablosuna dönüşür. Anlatı, tablo ile metinlerarası ağ örür. Miti ünlü tablo ile birlikte, Amerikan filmleriyle birlikte yeniden inşa eder. Miti oynak bir zemine yerleştirir, aşındırır.

Enkidu ile Gılgamış'ı aynı yatakta yakalayan Betty, Edvard Munch'ün *Çılgılık* tablosunun kahramanına dönüşür: "Gözlerimden yaşlar akarken ağzımı açıyorum. Tıpkı o Norveçli ressamın tablosundaki insan gibi."¹³⁰⁴ Ardından da anlatı bir Amerikan filmi sahnesine evrilir ve Betty, Enkidu ile Gılgamış'ın arasına katılır. Anlatı miti kaotik, çelişkili bir noktaya taşır. İnşa ettiği mutlu aile imajını bozar, tepetaklak eder. Anlatı, sahnenin dehşeti ile *Çılgılık* tablosunun dehşetini birleştirir.

Gılgamış mitinde Gılgamış, Enkidu'ya tuzak kurar. Mitte av-avcı oyunu döner. Anlatı da Gılgamış ile Enkidu'nun birlikte olma sahnesini av-avcı oyununa dönüştürür. Anlatıda cinsellik oyundur: "Enrique zevk denizlerinde. Gilles, yüzü vahşi, vücudu vahşi. Ellerini Enrique'in kasıklarına geçirmiş. Eski bir av gibi."¹³⁰⁵ Anlatı, ölümsüzlük otunun/yosunun peşinde iz süren kahramanlarıyla tam bir gerilim filmine dönüşür. Anlatı, miti *Malta Şahini* filmi kılığına büründürerek yeniden inşa eder. *Malta Şahini* filmi ile metinlerarası ağ örür.

Filmde Sam ve ortağı bürolarına gelen sıradan bir kayıp vakasının izini sürmeyi kabul eder. Ancak dedektif, davanın içine girdikçe inanılması güç bir komployla karşı karşıya kaldığını fark eder. Üç kişi mücevher kaplı, milyon dolar değerinde bir şahin heykelini ele geçirmeye çalışır. Sam ve ortağı kendilerini bu mücadelenin içinde bulur. Anlatı da içinde gizliden gizliye süren gerilimle *Malta*

¹³⁰³ A.e., s. 146-147.

¹³⁰⁴ A.e., s. 155.

¹³⁰⁵ A.e., s. 154.

Şahini filmine dönüşür. Betty; Paxton, Gilles ve Out now'un içinde olduğu sırrın ortasında kalır. Paxton, Gilles ve Betty hayatlarını değiştirecek güce sahip “yosunu”/otu ele geçirmeye çalışır. Silahlar çekilir ve otu Gilles elde eder. Anlatı boyunca kahramanlar Doğu Nehri'nin dibine gömülmüş naylon poşete sarılı yosunun peşinde koşar. Anlatı değersiz bir nesneyi/kurutulmuş yosunu tam tersine dönüştürerek mitle oyun oynar:

Aslında çok basit bir hikâye. İçine kapalı bir müşteri var kafede. Out now adında bir adam. Tuhaf isim. Ama hakikaten de öyle bir adam. Şimdiki zamanda, şu anda hep dışarıdaymış gibi. Birtakım karanlık işlerle uğraşıyor bu herif. Masum, sakın, hatta bilge bir adam gibi görünüyor ama, değil. Bu adamın bir sırrı var. Çok para getirecek bir şey. Paxton'un dediğine göre kurutulmuş bir tür yosun. Şapşal Pax, bu sırrı ele geçirmiş.¹³⁰⁶

Anlatıda sırlar iç içe geçer, birbirine bağlanır, düğümlenir: “Gilles’e gelince, o da aynı hesap. Out now’un karşısına çıkmaya hazırlanıyor. Başka bir sırrı öğrenecekmiş ondan. Bakalım bunca sır içinde ben ne olacağım!”¹³⁰⁷ Anlatı, sır peşindeki kahramanlarını alaya alır: “Çok basit, çoktan seçmeli boktan hikâyeleri var. Âlem sır peşinde.” Betty’nin dili de yavaş yavaş Out now’a dönüşür, argolaşır: “Anlatsam maval sanılır.”¹³⁰⁸ Anlatıda anlatıcıların dilleri de sabit değildir, sürekli değişir, dönüşür. Bu aynı zamanda, anlatıda tek anlatıcı olduğunun ipucudur. Ayrıca anlatıcı; metinler arasında dolaşırken oyun oynar, alaycı bir dil inşa eder:

Bardak parlatırım, karizma; boğuk sesimle türlü blues mırıldanırım, ambiyans; tatlı-acı bakıp karışık bir film oynatırım, *Malta Şahini*’nden *Kazablanka*’ya, aura; kepenk indirir, iki evsize para bırakıp giderim evime, tandans. Aşk öldürür, benden pas.¹³⁰⁹

¹³⁰⁶ A.e., s. 141.

¹³⁰⁷ A.e., s. 141.

¹³⁰⁸ A.e., s. 140.

¹³⁰⁹ A.e., s. 138.

Anlatı; bir gerilim filmi gibi altan alta kurulan planlar, pusularla ilerler. Neticede silahlar çekilir; Gilles, kızıl naylon parçasını Paxton'dan alır ve onu öldürür. Anlatı bu sahneyi karanlıkta bırakır. Gilles, Paxton'u öldürdü mü, öldürmedi mi? Okur kararsız kalır. Gilles ölümsüzlük otu/yosunu için cinayet işlediği iddiasını yalanlar.

4.6.7. Evvel Zaman İçinde

Anlatının mekânı hem masalın sihirli duvarlarını örер hem de çağdaş anlatının kaotik yapılarını, gökdelenlerini, iş merkezlerini, yer altı şehirlerini inşa eder. Anlatıcı, metnin mimarisini ters düz ederek “tersine çevrilmiş perspektif”ler yaratır.¹³¹⁰ Bu ucu açık bırakılmış hayalgücü hem anlatıcıyı hem dinleyiciyi büyümlü bir oyun alanının içine sokar. Okur, masalın patikalarında dolaşırken modern kentin sokaklarına ulaşır. Dünyanın göbeğinden Uruk labirentlerine, sedir ormanlarına; Arap çöllerinden Manhattan adasına; İstanbul'dan New York metrosuna çıkar:

Her şeyin başladığı ve bittiği bir yer muhakkak vardır. Olmalıdır da! Mekân, yaşadığını, bir hacim kapladığını, var olduğunu ispatlamanın birincil şartı. Zamansız olabilir kişi. Şuursuz, aynasız, densiz. Lakin, mekansız olması mümkün değil. Ada,

¹³¹⁰ Gaston Bachelard “bir nohuta sığabilen evler” fasulyeye ya da baklaya yerleşen kahramanlar hakkında şöyle der:

“Charles Nodier'nin, peri kızının arabasına giren kahramanı Bakla Tanesi'ni izleyelim bir an. Bir fasulye büyüklüğünde olan bu arabanın içine genç adam, omzunda altı ‘ölçek’ fasulyeyle birlikte girer. Bu miktar, uzamın büyüklüğüyle çelişmektedir. Bir tek fasulyenin içine altı bin fasulye sığmıştır. Bir başka yerde şişko Michel, Kırıntılar Perisi'nin bir tutam samanın altına gizlenmiş evine girip, içerde rahatça oturduğunda da aynı şaşkınlığı yaşarız. Michel oraya ‘yerleşir’. (...) Bu minyatüre yerleştiğinde, içerde geniş bölümler görür. Bir iç güzelliğini keşfeder içerden. Burada, tersine çevrilmiş bir perspektif, masal anlatıcısının yeteneğine ve okurun düş kurma gücüne bağlı olarak uçup kaçan ya da dinleyeni daha bir çeken bir tersine çevrilme söz konusudur.” Bkz.: Gaston Bachelard, **Uzamın Poetikası**, Çev. Alp Tümerterkin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008, s. 224.

nohut oda bakla sofa, kaya evi, denizaltı, helikopter, uzaygemisi, neyse ne, bir mekânın var olması zorunluluğu kaçınılmaz.¹³¹¹

Anlatıda mekân, masalların sonsuz, uçsuz bucaksız döngüsüne girer. Masallar şöyle başlar: “Evvel zaman içinde kalbur saman içinde, cinler cirit oynar iken eski hamam içinde, bir varmış bir yokmuş.” Anlatı, masalın tekerlemesini dönüştürür. Yeryüzündeki tüm mekânları iç içe geçirir, birbirine düğümler, labirentler örer:

Bir evren evrenler içinde, bir sistem galaksiler içinde, bir gezegen sistemler içinde, bir yarıküre faraziyeler içinde, bir ülke düğümler içinde, bir bölge çözümler içinde, bir kent sanrılar içinde, bir semt sancılar içinde, bir cadde şarkılar içinde, bir apartman dünler içinde, bir daire bugünler içinde, bir oda kozmos içinde, bir insan kaos içinde, kabuslar birbirine açılan (...) ¹³¹²

Anlatının mekânları *Binbir Gece*’nin birbirine açılan kapıları gibi birbirine bağlanır. Modern kentin yolları köprülerle, alt geçitlerle dev bir ağ örer:

Yalımlarla aydınlanan yollar var, mekânları bağlayan. Yollar kaşmir, ipek, turkuvaz. İyi-kötü yollar. Ortancalar, tekila kurtları, sakız rakıları, çekik gözleri Kore’nin elmas bebekli, bademden usandıran. ¹³¹³

Anlatı, mitin kahramanlarını birer gezgine dönüştürür. Her kahraman anlatının bir örümcek ağı gibi dört bir yana uzanan yollarını dolaşır. Her birinin yolunu Amerika kıtasının Manhattan adasında kesiştirir. Amerika labirentin merkezine, göbeğine dönüşür. Kahramanların her biri dünyayı gezip dolaşıp Manhattan adasına varır.

¹³¹¹ Yula, **a.g.e.**, s. 137.

¹³¹² **A.e.**, s. 137.

¹³¹³ **A.e.**, s. 138.

4.7. Tapınak Fahişesi

4.7.1. Anlaşma: Oyun

Anlatı, Sessu Damik bölümünde Tapınak Fahişesi'nin kendi kendine yazdığı bir mektuba dönüşür. Tapınak Fahişesi kendine mektup yazarak hikâyesini anlatır: “Bir keder menkıbesi yazacak kıvama erişmedin daha, ama bundan sonra, tarihini hatırlatacak bir mektubun var Leyla Linuri.”¹³¹⁴ Böylece anlatıcı, *Gilgamiş* mitinin formunu bozarak miti mektup biçiminde yeniden yazar. Anlatıcı mektuba Leyla Linuri adıyla başlar, Hope Faith adıyla mektubu bitirir. Anlatıda Tapınak Fahişesi'nin kimlikleri de sürekli değişir. En başa gidip mite dönelim. *Gilgamiş* mitinde Gilgamiş kırlarda kendisine benzer birinin doğduğunu öğrendiğinde bir tuzak kurar. Avcı ile Gilgamiş arasındaki diyaloga bakalım:

-Gilgameş, beni dinle ve bana öğüt ver! Dağdan bir adam geldi. Bu, memleketin en kuvvetlisidir. Gökten inen kesif cevhere benzer; kuvveti büyüktür. Daima dağda dolaşıyor, daima vahşi hayvanlarla ot yiyor, daima ayağı suvatın karşı tarafından eksilmiyor. Korkudan ona yaklaşamıyorum.

-Ey avcı; git; beraberinde bir fahişe, bir orosbu götür! Vahşi hayvanlar suvata yaklaştıkları zaman kadın, elbisesini atıp şehvetini kabartsın: kırlarda onunla beraber büyüyen hayvanlar, onu inkâr edeceklerdir.¹³¹⁵

Gilgamiş mitinde Tapınak Fahişesi, Gilgamiş'ın Enkidu'ya oynadığı oyunun bir parçasıdır. Anlatıda ise bu oyun karşılıklı bir anlaşmaya dönüşür. Gilgamiş bir gece Tapınak Fahişesi'nin kapısını çalar ve ona reddedemeyeceği bir teklifte bulunur: “Bir yarattığı erkek olduğuna ikna edebildiğim takdirde, görkemli duvarlı

¹³¹⁴ A.e., s. 132.

¹³¹⁵ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 23.

Uruk şehrinin nadide mücevherleri benim olacaktı. Karşı konulamayacak kadar cazip teklifti; kabul ettim.”¹³¹⁶

Mitte Tapınak Fahişesi görevini yerine getirdiğinde rolü biter. Anlatıda ise hikâye bundan sonra başlar. Anlatıda bu anlaşma Tapınak Fahişesi’nin hayatını değiştirir. Fahişe, “yedi gün yedi gece” Enkidu ile birlikte olur ve Enkidu’ya âşık olur. Enkidu ise Fahişe’yi değil, Gılgamış’ı tercih ederken Tapınak Fahişesi Leyla’ya dönüşür, Leyla olup çöllerde gezer. Enkidu’ya âşık olup çöllere düşünce rahibenin sureti, adı, kimliği değişir.

4.7.2. Tapınak Fahişesi: Leyla-Dansöz

Gılgamış mitinde Tapınak Fahişesi, Enkidu ile birlikte olurken sadece tanrılardan aldığı emri yerine getirir. Anlatıda ise “yedi gün yedi gece” süren cinsellik, Tapınak Fahişesi’ni Leyla’ya dönüştürür. Tapınak Fahişesi başka biri olur, kara sevdaya tutulur ve kendine Leyla adını verir:

Bu adı verdiğin kendine ne zamandı? (...) Bir kalbin coğrafyasında vahaları yırttığın zaman neydi? Linuri adını anmaklığın hangisiydi? Leyla, dili pek mi yordun? Yoğurdun çamurdan bir kili; eline Fırat kumuyla karışık kına yakmadan, tablete aşk dokuduğun sen miydin? Kaşık içine bakıp suretin düzgün gördüğün o var olmamış zamanlar sen neydin Leyla Linuri?¹³¹⁷

Anlatı, Tapınak Fahişesi’ni Leyla’ya dönüştürürken mesneviyi, miti bozar. Fahişe, Mecnun gibi çöllere düşer, dünyayı dolaşır: “Ben, ‘daha az hatırlamak’ için seyahat etmeye karar verdim. Yıllar boyunca köyleri, kasabaları, şehirleri gezdim

¹³¹⁶ Yula, **a.g.e.**, s. 122.

¹³¹⁷ **A.e.**, s. 122.

düz dünyanın ucuna gidip döndüm.”¹³¹⁸ Tapınak Fahişesi hem Leyla’dır hem Mecnun.

Anlatı, Arabistan çöllerinde tasavvufi bir arayışla geçen Leyla ile Mecnun’un hikâyesini *Gilgamış* miti ile birleştirir. Arabistan çölleriyle Mezopotamya çölleri kesiştirir. *Leyla ile Mecnun* mesnevisiyle metinlerarası ağ örür. Mitin kutsal rahibesini, divan şiirinin Leyla’sını Orta Doğu’da bir dansöze dönüştürür. Miti, mesneviyi yapısöküme uğratar. Anlatıda Orta Doğu’nun bütün dansözleri Leyla’dır:

Ortadoğu’nun en namlı dansözü oldun. Asırlarca, farklı adlar alarak, başka başka peruklarla, boyalarla, allar pullarla, aksesuarlarla ve de oryantal giysileriyle, Ortadoğu’nun farklı bölgelerinde nam saldın âleme. Atadan oğula miras kaldı hayranlıklar. Ama her nesil, başka bir dansöze hayran olduğunu sanıyordu. Her dansöz, bir öncekinden izler taşıyordu ama, daha iyisiydi öncekilerin. Öyle bir zaman geldi ki, oryantal geleneğinin bütün inceliklerini bilen, en iyi dansöz diye övgüler bile aldın. O, senin icadın olan dans. ‘Yedi Tül’ dansıyla Yahya’yı tarih kıldığın zamanlar. Neydi onlar Leyla?¹³¹⁹

Anlatı; hikâyelerle oynar, hikâyeleri ters düz eder, alaya alır. Mitin, mesnevinin kutsallığını bozar; diğer taraftan miti, mesneviyi yeniden yazarak eski anlatıları yeniden doğurur, inşa eder. Anlatıcının metinde yaptığını Leyla da dansözlükte yapar, bir yandan geleneği bozarken diğer yandan da yeniden inşa eder. Dansözlüğü yapısöküme uğratar:

Bir yandan, geleneği sürdürdüğü için övgüler alırken, öte yandan göbek dansının orijinallliğini zedelediği için yergiler sıralanmakta. Hem de kendi yarattığın

¹³¹⁸ A.e., s. 126.

¹³¹⁹ A.e., s. 124.

orijinaliği! Baston dansını senin bulduğunu bilmez kimse, ateş dansını, yılan dansını, hançer dansını sonra.¹³²⁰

Anlatıcı, Leyla figürüyle oyun oynar. Leyla'yı Doğu'dan Batı'ya türlü dansların icatçısına dönüştürür: Baston dansı, ateş dansı, yılan dansı, hançer dansı. Anlatı da oyuna dönüşür. Huizinga'ya göre dans ritüelleri oyundur. Anlatıda Akrep adam, Mecnun'a dönüşür ve Leyla'yı da her yanı yağ bağlamış, ama nefis gerdan kıran, göbek titreten bir dansöze dönüştürür. Anlatı, *Leyla ile Mecnun* hikâyesini yeniden inşa eder. Akrep adam ve Tapınak Fahişesi, Leyla ile Mecnun olur:

Daha sonraki bir dönemin Mısır'ında her yanı yağ bağlamış, ama nefis gerdan kıran, göbek titreten başka bir dansöze tutuldum. Yıllar boyu peşinden gezdim. Efsaneler onu masum, güzel bir kız olarak anlattı. Usta, evvel zaman şairlerinin dilinden hikâyemiz yazılıp başka dillere pelesenk oldu.¹³²¹

Anlatı *Leyla ile Mecnun* mesnevisini tekrar tekrar yeniden yazar. Akrep adam Mecnun olur, çölde gezer. Anlatıcı anlamın içini boşaltır:

Ardından yıllarca çöllerde gezdim ve kendimi başka bir kadın hayalini severken buldum bir sabah. O an anladım ki, aşk yüreğinle gördüğün, beyninle yaşadığınmış. Bana, 'deli' anlamına gelen o adı verdiler. O günden sonra da ne zaman bir insan âşık olsa, erkekse benim adım taşıdı.¹³²²

Anlatı; klasik hikâyeleri değiştirir, gelenekle oyun oynar. *Leyla ile Mecnun* mesnevisini ters çevirir, yapısöküme uğratar. Geleneksel edebiyatın tasavvufi figürü

¹³²⁰ A.e., s. 124.

¹³²¹ A.e., s. 104-105.

¹³²² A.e., s. 105.

Leyla'yı porno yıldızına, striptizciye, yağlı, göbekli dansöze çevirir. Klasik anlatıların parodisini yapar, geleneği aşındırır. Anlatı Leyla'yı tüm çağlarda dolaştırır. Leyla Doğu'dan Batı'ya çağlar arasında gezer:

Baston dansını bir Mısırlı dansöz kadar güzel, alımlı, edalı yapan bir kadın daha yoktur yeryüzünde. Bey kızı diye bildikleri Leyla, gelmiş geçmiş en has dansözdü. Şimdi yanımda olan Leyla'dan söz etmiyorum elbette. Beni Mecnun edeni, anlattığım.¹³²³

Anlatı, Leyla'yı kılıktan kılığa sokar. Akrep'in hayatına giren Leylalar'ın aslında hepsi aynı Leyla'dır. Ölümsüz Tapınak Fahişesi'nin/Leyla'nın başka zamanlardaki, çağlardaki halidir:

Hoş, şimdiki Leyla da pek evvel zamanlardan kalmış gibi. İnce, tedirgin, güzel ve işveli. Hepsinden önemlisi terbiyeli ve kendince ahlak anlayışı olan bir kadın olması. Ama eskisinin eline su dökemez. Neden dersiniz, eskisinin asil bir hali vardı. Şimdiki, biraz avam ama gene de Leyla işte! Vazgeçilmiyor.¹³²⁴

Anlatıda bin bir Leyla ile karşılaşırız. Anlatı mesnevilerin kutsal Leyla'sını yıkar, bozar.

4.7.3. Leyla: Porno Yıldızı

Anlatı kutsal Tapınağın Fahişesi'ni önce klasik edebiyatın Leyla'sına, ardından Mısırlı bir dansöze, sonra da Amerikalı bir porno yıldızına dönüştürür. Mitin, mesnevinin, geleneğin parodisini yapar. Anlamın içini boşaltır. Anlatılar

¹³²³ A.e., s. 105.

¹³²⁴ A.e., s. 105.

arasındaki hiyerarşileri söker. Anlatı, mit kahramanlarını kılıktan kılığa dönüştürürken oyun oynar:

Şimdilerde Manhattan'ın batı kesiminde, adanın alt tarafında ucuz bir otelde kalıyorum. Dansözlük buralarda geçer akçe değil. Yapabileceğim en iyi işi yapıyorum. Küçük bir mahalle gazetesinde film oyuncularını arandığına dair bir ilan okuyunca hayat çizgim de iyice belirlendi. Porno filmlerinde rol almam zor olmadı. piyasanın iyi iş gören kızlarından oldum. Adımı Hope, soyadımı Faith koydum.¹³²⁵

Anlatıda Mezopotamya çağının Tapınak Fahişesi önce Dansöz Leyla Linuri'ye, sonra da Amerika'da porno yıldızı Hope Fatih'e dönüşür. Bu sürekli değişen, dönüşen kimlikler parçalanmış benliğin yansımalarıdır. Anlatıda kimlikler, isimler, şehirler, ülkeler devamlı değişir. Tapınak Fahişesi hikâyesini bir kimlikten diğerine dönüşe dönüşe anlatır: Tapınak Fahişesi'nden Leyla'ya, Leyla'dan dansöze, dansözden porno yıldızına dönüşür. Tapınak Fahişesi hem inancı hem inançsızlığı, hem umudu hem laneti anlatır: “İşte böyle Leyla Linuri! Meşhur porno yıldızı Hope Faith'sin bugüne bugün.”¹³²⁶

Tapınak Fahişesi Leyla değiştikçe dili de değişir. Mektubun sonunda Leyla diğer kimliğine seslenir: “Bacak kıllarımı almalıyım. Uzamışlar gene. Jileti getirsene banyodan Hope!”¹³²⁷ Tapınak Fahişesi Doğulu kadın imajından Amerikalı porno yıldızı imajına evrilirken Fahişe'nin dili argolaşır. Anlatıcı, dil ile oynar. Başlangıçtaki romantik dili yok eder. Anlatı mitin kahramanlarını ters düz eder, klasik metinlerle miti yeniden örür. Geleneğin kurallarını çözer.

Gılgamış, mitte arzu ettiği ölümsüzlüğe ulaşamaz. Anlatı ise miti ters çevirir. Gılgamış, Utnapiştim'den ölümsüzlük otunu/yosunu çalar, yosunu yer ve ölümsüz olur, arzusuna ulaşır. Dahası anlatı mitte Tapınak Fahişesi'ni de ölümsüzleştirir. Gılgamış, kente döndüğünde ölümsüzlük otundan Tapınak Fahişesi'ne verir. Anlatı

¹³²⁵ A.e., s. 134.

¹³²⁶ A.e., s. 134.

¹³²⁷ A.e., s. 135.

bir yeniden doğuş sahnesi inşa eder. Fahişe, ölümsüzlük otunu yer, ardından altı gün boyunca Gılgamış'la birlikte olur ve yeniden doğar: “İki gün kımıldamadan yatmışım. Üçüncü günün şafağında, Gılgamış'la seviştim. (...) Altı gün boyunca, Gılgamış'la birbirimizin yüzölçümünde gezindik.”¹³²⁸

Anlatı yeniden doğuş mitini tekrar tekrar yeniden yazar. *Gılgamış* mitinde cinsellik, bir yeniden doğuş ritüelidir. Enkidu, Fahişe ile “altı gün, yedi gece uyanık kalarak” birlikte olur ve yeniden doğar.¹³²⁹ Anlatıcı, tufan mitini yeniden yazar.¹³³⁰ *Gılgamış* mitinde tufan “altı gece” sürer. Utnapiştım'ın altı gün yedi gece gemisiyle fırtınaya direnerek hayatta kalışını, yeniden doğuşunu Gılgamış ve Tapınak Fahişesi'nin birlikte olarak yeniden doğuşuna dönüştürür. Mitin kutsallığıyla oynar. Gılgamış'la sevişen, ölümsüz olan Tapınak Fahişesi artık başka biridir. Değişir. *Gılgamış* mitinde Tapınak Fahişesi ile Enkidu altı gece birlikte olur ve Enkidu yeniden doğar. Anlatı, miti ters çevirerek yeniden yeniden yazar.

4.7.4. Lanetli Çağ: 21. Yüzyıl

Anlatı 21. yüzyılı karanlık, lanetli bir çağ olarak tanımlar. Mitle insanın kötülüğünü gösterir: “Ölmek bir şey değil. Asıl mesele yaşayabilmek bu çağda. Lanetli bir çağ. Hatta, Leyla Linuri diyebilirsin ki, Ortaçağ'da bile bu kadar karanlık değildi her şey.”¹³³¹ Anlatı bu karanlık çağın içinden bir umut ışığı çıkarır. Karanlığın içinden çıkacak ışığı ise *Gılgamış* miti ile anlatır. Mitte Gılgamış Utnapiştım'e ulaşmak için çıktığı yolculukta içine girmenin imkânsız olduğu karanlık bir dağ geçidine girer, karanlığı adım adım aşar ve sonunda aydınlık bir bahçeye çıkar:

¹³²⁸ A.e., s. 130.

¹³²⁹ Bu birleşmenin ardından Enkidu başka biri olur, vahşi tabiatını yitirir: “Engidu'yu gören ceylanlar mertleyip kaçtılar. Artık kırım hayvanları onun vücudundan uzaklaştılar. Hayvanları ondan uzaklaştığı sırada Engidu vücudu bağlanmış gibi, ürperdi. Dizleri tutmadı. Engidu zayıf düştü. Yürüyüşü eskisi gibi değildi.” Bkz.: **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gılgamış Destanı**, s. 25.

¹³³⁰ Altı gün yedi gece, aynı zamanda Tevrat'a göre dünyanın yaratılış süresidir. Utnapiştım'ın gemiyi yapma süresidir. Yeniden doğuş sembolüdür.

¹³³¹ Yula, a.g.e., s. 135.

Gilgameş (...) Şamaş'ın yolunda dağın kapısından içeri ayak bastı. O, iki kere iki saat ileri gidince koyu karanlığa düştü. Işık görünmedi. Küçük bir ışık sızıntısı karanlığın arkasında ne olduğunu ona göstermedi. O, iki kere iki saat ileri gidince koyu karanlığa düştü. Işık görünmedi. (...) O, iki kere sekiz saat ileri gidince yorgunluktan soluyordu; fakat karanlık koyu, ışık yoktu. (...) O iki kere on saat ileri gidince: kapıyı yaklaştı (...) O iki kere on bir saat ileri gidince: güneş girmeden o, dışarı çıktı. O, iki kere on iki saat ileri gidince: aydınlık parlıyordu. O cins taşların bir bahçesine girdi.¹³³²

Anlatı 21. yüzyılı, Gılgamış'ın girdiği karanlık dağ geçidine benzetir ve insanın 21. yüzyıldaki yolculuğunu Gılgamış'ın dağ geçidindeki yolculuğuna dönüştürür. Gılgamış bu karanlık geçidin sonunda akik, ve lacivert taşlarıyla dolu bir bahçeye çıkar: “Akik meyvasını taşıyor; üzüm salkımları dallarda asılıdır. Görünüşü hoştu. Lâcivert taşı goncalar taşıyor, meyvalar taşıyor; görünüşü bir zevktir.”¹³³³ Anlatı da 21. yüzyılın karanlığının sonundan çıkacak ışığı, aydınlık bahçeyi vadeder. Labirentin yolcularını, okuru umutlu bir gelecek hayaliyle baş başa bırakır:

Utnapiştım'e ulaştıran tünelin içindeyiz sanki. Gılgamış anlatmıştı. Günlerce karanlıkta yürümüş. Önceleri tedirgin olmuş, bir korku sarmaya başlamış yüreğini. Ama korkunun, kendini ele geçirmesine izin vermemiş. Yoluna devam ederken birdenbire karanlığa alıştığını fark etmiş. Sanki bütün ömrünü o karanlık yerde geçirmiş gibiymiş. Derken ilerisinde hafif bir loşluk belirmiş. Karanlıktan loşluğa geçmek biraz içini ferahlatmış. Loşlukta yürürken, bu defa da ona alıştığının farkına varmış. Sonunda, aydınlık görünmüş.¹³³⁴

¹³³² Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 67-68.

¹³³³ A.e., s. 68.

¹³³⁴ Yula, a.g.e., s. 135.

Anlatı şu soruyu sorar: “Acaba biz bu karanlıktan loşluğa ne zaman geçeceğiz?”¹³³⁵ Ardından kendi cevap verir: “Yok, zamanı gelmedi henüz, aksak narların, tıksıran hatimilerin, kuzukulağı şikayetlerinin zamanı değil.”¹³³⁶ Anlatı dünyanın çirkinliklerini, kötülüklerini, izbeliğini, yer altı cinayetlerini, içinde bulunduğumuz lanetli çağı mitte anlatır.

4.7.5. İo Miti: Tapınak Fahişesi-At Sineği

Mezopotamya’da tapınak fahişelerinin görevi kutsal sayılır. Fahişe dine hizmet eder. Tanrıça için, devlet adamlarıyla birlikte olur. Anlatıda da fahişe tapındaki görevini yerine getirir, tanrı ve tanrıçalara hizmet eder fakat anlatı, Enkidu’nun ölümüyle miti tersine çevirir. Uruk tapınağının rahibesinin inandığı değerlerin içini boşaltır:

Bir yabancı gibi dolaştım mabette, İnanna’yla Dumuzi’nin duvardaki kabartmalarına, İnanna’nın yer altına indiği sahneleri işleyen kabartmalara baktım uzun uzun. Şu kabartmalar uğruna mı bir ömrü onca heba ettim.¹³³⁷

Tapınak Fahişesi, Enkidu’nun ölümüyle değişir, inancını yitirir. Anlatı; değer yargılarını, inançları sorgular, kalıpları kırar. Tanrı-devlet, iktidar-güç hiyerarşilerini ironize eder. Anlatı, Tapınak Fahişesi’ni/Leyla’yı zamanlar arasında dolaştırıp 21. yüzyılın Manhattan’ına getirir. Tanrı ve tanrıçaların yargılandığı bir çağa ulaştırır.

Anlatı; miti tersine çevirir, güçlü ile güçsüzün dengesiyle oynar. Hiyerarşileri yıkar, kutsalı bozar. Tanrıları ve tanrıçaları hesaba çeker, tanrıçayı cezalandırır:

¹³³⁵ A.e., s. 135.

¹³³⁶ A.e., s. 135.

¹³³⁷ A.e., s. 128.

“Tanrılarla tanrıçaların yaratılıp cezalandırıldığı bir devir bu.”¹³³⁸ Tanrıçanın her emrini görev inancıyla yapan Tapınak Fahişesi’nin değerlerini yıkar. Anlamın içini boşaltır: “Ben bir zamanlar bu kadının mabedinde, onun yüceliği uğruna erkeklerle yatardım. Unutmam!”¹³³⁹ Tapınak Fahişesi, inançlarından arınınca Tanrıça İnanna’dan intikam alma arzusu duyar. Sürekli İnanna’yı takip eder:

Günlerce, Deukalion Kafe’den çıktığında adım adım izledin İnanna’yı. Agnes adıyla tanınıyordu. Eski eşyalar toplayan bir kadın kimliğine bürünmüştü. Senin farkına varmasını sağladın. Durmadan onu takip eden başka bir kadının varlığından huzursuzluk duymaya başladı. Önce, merak etti.¹³⁴⁰

Tapınak Fahişesi, İnanna’yı takip ederken İo mitindeki at sineğine dönüşür. Tanrıça İnanna da beyaz inek İo’ya dönüşür. Anlatı; Doğu’nun ve Batı’nın mitlerini iç içe geçirir, Sümer mitine Yunan mitini ekler, mitlerle oynar. Mitler arasındaki hiyerarşileri söker. Aynı mitleri yıkıp yeniden yazar. Tapınak Fahişesi, bir dedektif gibi İnanna’yı izler: “İo’ya musallat olan at sineği vardı, Nemrud’a da dadanan sinek. İkisi de ölümü özleyecek hale gelmişlerdi. İnanna da onların yaşadıklarını yaşayacak.”¹³⁴¹ Tapınak Fahişesi tuzak kurar, örümcek gibi ağ örür:

Başarıyorsun Leyla! Dudakların sımsıkı kapalı, hiçbir şey söylemeden ona bakıyorsun. O da sana bakıyor. Kuruntu örümceği İnanna’nın beyrinde ağını örüp kalbine uzanıyor ince, ipeksi bir ipliğin ucunda.¹³⁴²

Tapınak Fahişesi amacına ulaşır. İnanna’yı rahatsız eder: “Kötü bir rahibenin, usta bir sinek olabileceğine tanık oldum. Başarmıştım.”¹³⁴³ İnanna peşindeki

¹³³⁸ A.e., s. 131.

¹³³⁹ A.e., s. 133.

¹³⁴⁰ A.e., s. 132.

¹³⁴¹ A.e., s. 131.

¹³⁴² A.e., s. 132.

kadından huzursuz olur: “İnanna, peşi sıra onu takip eden kadından iyice rahatsız olmuş gibi görünüyordu. İki kere, o kadınla konuşmaya çalıştı.”¹³⁴⁴ Kendi kendiyile konuşuyor: “onu çıldırtana kadar takip edersin. Anlaştık mı?”¹³⁴⁵



¹³⁴³ A.e., s. 134.

¹³⁴⁴ A.e., s. 133.

¹³⁴⁵ A.e., s. 135.

BEŞİNCİ BÖLÜM

GILGAMIŞ MİTİ VE KARADUYGUN

Sema Kaygusuz'un anlatı türündeki *Karaduygun* adlı eseri 2012 yılında yayımlanır. *Karaduygun* bir çerçeve hikâye etrafında örülü yedi hikâyeden oluşur. Kaygusuz, *Karaduygun*'da *Gilgamiş* mitini yeniden yazar. Birhan bir sabah nereden geldiği belli olmayan bir sesle uyanır ve sesi aramaya başlar. Sesi ararken Gılgamiş'in yaptığı mitik yolculuğu tekrar eder. Evinin odalarını, koridorlarını gezerken apartmanın merdivenlerini çıkarken bir labirenti dolaşır. Diğer taraftan anlatıcı, Birhan'ın hikâyesini anlatırken bu hikâyenin etrafında yedi ayrı hikâye anlatır.

Anlatıcının anlattığı ilk hikâye *Çağrılan Musa* adını taşır. Anlatıcı bu hikâyede pusuya düşürülerek öldürülen Musa'nın öyküsünü anlatır. Diyarbakır'da bir otelde kalan Musa, Dijvar adlı birinden telefon alır. Dijvar, düşmanlarıyla kendisini barıştırması için Musa'dan yardım ister. Musa'ya, gece yarısı Silvan'a doğru bir yere gitmeyi teklif eder. Musa kuşku duysa da Dijvar'ın davetini kabul eder ve ıssız bir sokakta bir tabancayla öldürülür.

Anlatıcının ikinci hikâyesi *Köpek Çağı*'dır. Anlatıcı, bu hikâyede Tekirdağ'a bağlı bir dağ köyünde, kır evlerinden oluşan bir sitede herkese ürküntü veren bir bahçıvanla sitedeki köpekler arasındaki ilişkinin öyküsünü anlatır. Anlatıcı, bir yaz sabahı köpeklerin havlamalarıyla uyanır ve sesi takip eder.

Anlatıcının anlattığı üçüncü hikâye *Adak* adını taşır. Bora, Mudanya sahilinde gezinirken bir konyak şişesi bulur. Şişenin içinde bir mektup vardır. Mektupta, notu bulan kişiye ücret almadan bir takım elbise dikeceğini söyleyen Beşiktaş'taki bir terzinin daveti yazılıdır. Bulduğu not karşısında akli karışan Bora, aradan geçen bir haftanın ardından merakla terzi dükkânına gider.

Anlatıcının dördüncü hikâyesi *Musallat*'tır. Anlatıcı, bir sabah kapı zili gürültüsüyle uyanır. Gülayşe adındaki kalaycı kadın ara vermeksizin kapıyı çalar ve ev sahibinden ısrarla kalaylanacak tencere, tava ister. Anlatıcı, bu ısrarın sonunda

mutfağındaki kap kacağı kalaylaması için kadına verir. Ancak Gülayşe söylediği sürede dönmeyince anlatıcı, kalaycı kadını sokak sokak aramaya başlar.

Anlatıcının anlattığı beşinci hikâye *Birkaç Kişi* adını taşır. Anlatıcı, bitişik odadan gelen bir inleme sesinin sonucunda sabahın erken saatlerinde kendisini evden dışarı atar. İstanbul'un sesleri; vapur sesi, martı sesi, motor sesi ve anlatıcının kulağının dibindeki inleyiş sesi birbirine karışır.

Anlatıcının altıncı hikâyesi *İki Değişik Lokma*'dır. Anlatıcı bu öyküde, birini duyduğunu diğeri uydurduğunu söylediği iki hikâye anlatır. Hikâyelerin ilki Zühal adında yetim bir kızın öyküsüdür. Bölüşmek yerine tenceredeki bütün yemeği her zaman tek başına yiyen Zühal, çevresinde alay konusu olur ve herkes tarafından dışlanır. Anlatıcının ikinci hikâyesi ise ağzına baldan başka bir şey koymayan Ezel adındaki bir oğlan çocuğunun öyküsüdür.

Anlatıcının anlattığı yedinci hikâye ise *Kelebeğe Düşmeden* adını taşır. Anlatıcı bu hikâyede Kelebekler Vadisi'nde ölü kelebekler arasında yürürken Gılgamış'ın ölümler diyarına yaptığı yolculuğu tekrar eder, Gılgamış'ın öyküsünü yeniden inşa eder. Birhan'ın peşinde dolaştığı ses etrafında anlatıcı bin bir çeşit hikâye anlatır.

5.1. *Gılgamış*'ın Uykusu

5.1.1. Uyku ve Ölüm

“Haydi altı gün ve yedi gece uykusuz kal!”¹³⁴⁶ Utnapiştım'in ölümsüzlüğü isteyen Gılgamış'a söylediği sözlerdir bunlar. Ne var ki uyku, Gılgamış'ın üzerine bir sis gibi çöker ve Gılgamış uyuyakalır. Mezopotamya mitolojisinde uyku, ölüm anlamına gelir.

¹³⁴⁶ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 87.

Yunan mitolojisinde “Uyku” ve “Ölüm” yani “Hypnos” ve “Thanatos” ikiz kardeşlerdir. Yahudiler için ölüm, mezardaki uykuya benzer. Hristiyanlar, ölüm ve uyku benzerliğini mezar taşlarında dile döker. Mezar taşlarına yazılan Latince deyişler ölünün huzur içinde uyumasını diler: *in pace bene dormit, dormit in somno pacis, in pace somni...*¹³⁴⁷

Gilgameş mitini hatırlayalım. Gılgameş, ölüm suyunu aşıp Utnapiştım’ın yanına vardığında ona sorar: “Anlat! Tanrıların meclisinde hayatı aramağa nasıl karar verdin?”¹³⁴⁸ Utnapiştım ona, tufan öyküsünü anlatmaya başlar: “Gilgameş, sana gizli bir şey açayım. Tanrıların sırrını söyliyeyim (...) Tanrıların aklına bir tufan yapmak geldi”¹³⁴⁹ Utnapiştım, Gılgameş’a; tufan haberini, geminin yapımını, tufandan nasıl kurtulduğunu ve tanrıların kararını anlatır.

Mitte gemi yapımı, tufan süresi, geminin dağa oturması yedi gün sürer. Bu yedi günlük zaman, yeniden doğuşu ve mükemmelliği simgeler: “Gemi yedinci günde tamam oldu.”¹³⁵⁰ Ardından tufan başlar: “Fırtına ve tufan, altı gün, yedi geceyi geçti (...) Artık yedinci gün gelince tufan fırtınası mücadeleyi durdurdu.”¹³⁵¹ Fırtınanın durmasıyla denizden bir ada yükselir:

bir ada yükseldi. Nihayet gemi Nissir dağına oturdu. Nissir dağı gemiyi tutup onu sallanmaya bırakmadı. Birinci gün, ikinci gün, Nissir dağı gemiyi tuttu ve onu sallanmaya bırakmadı. Üçüncü gün, dördüncü gün, Nissir dağı gemiyi tuttu ve onu sallanmaya bırakmadı. Beşinci ve altıncı gün Nissir dağı gemiyi tuttu ve onu sallanmaya bırakmadı. Yedinci gün gelince, dışarı bir güvercin çıkarıp uçurdum.¹³⁵²

¹³⁴⁷ Eliade, **Mitlerin Özellikleri**, s. 171.

¹³⁴⁸ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 80.

¹³⁴⁹ **A.e.**, s. 80.

¹³⁵⁰ **A.e.**, s. 82.

¹³⁵¹ **A.e.**, s. 84.

¹³⁵² **A.e.**, s. 85.

Kuran-ı Kerim’de geminin dağa oturması şöyle anlatılır: “Su çekildi; hüküm yerini buldu; gemi Cûdî’nin üzerine oturdu[.]” (Hûd 11/ 44)

Utnapiştim, tufandan sağ kurtulur ve tanrıların verdiği kararla ölümsüzlüğü elde eder:

Enlil, geminin içine binip elimden tuttu ve beni karaya çıkardı. Dişimi de (kadınımı) çıkarıp yanında diz çöktürdü. Alınlarımızı elledi ve aramızda durarak bizi kutladı. ‘Utnapiştim, bundan önce bir insandı. Fakat şimdi, Utnapiştim ve dişisi bizim gibi Tanrılar olsunlar! Utnapiştim otursun! Uzakta. Nehirlerin denize döküldüğü yerde!’¹³⁵³

Utnapiştim, tanrıların yedi gün süren sınavlarını “uyanık”, dinç, kendinde olarak geçtiği için tanrılar meclisinde ölümsüzlüğü elde eder. Utnapiştim’in ölümsüzlük sırrı uykuya direnebilmesinde, kendisini kaybetmeyişinde, ölüme yenilmeyişinde gizlidir.

Utnapiştim, ölümsüzlüğün sırrını Gılgamış’a anlattığında, öykünün sonunda ona “şimdi sana Tanrıları kim toplayacak? Aradığın hayatı nasıl bulacaksın? Haydi altı gün, ve yedi gece uykusuz kal!”¹³⁵⁴ der. Ölümsüzlük elde etmek isteyen kahramana, tanrıların ölümsüzlük sınavını yineler.

Gılgamış, bu sınavı geçemez.¹³⁵⁵ Dizlerinin üstüne çömeldiği yerde uyuyakalır. Uykuya/ölüme yenik düşer, böylece Utnapiştim’in elde ettiği ölümsüzlüğü elde edemez: Utnapiştim, Gılgamış’ın yazgısını dile getirir: “Adama bak! Hayatı istiyordu. Uyku ona sis gibi yavaş yavaş nefes verdi!”¹³⁵⁶ Gılgamış, hayatı isterken ölümü bulur. Yazgının ironik tuzağına düşer:

¹³⁵³ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 87.

¹³⁵⁴ **A.e.**, s. 87.

¹³⁵⁵ “[Uyumamak] yaklaşık olarak bütün dünya üzerinde, nispeten oldukça gelişmiş dinlerde bile, belgelenmiş olan bir erginlenme töreni eylemidir. Uyumamak, yalnızca fiziksel yorgunluğun üstesinden gelmek değil fakat hepsinden daha da önemlisi, iradenin dayanıklılığını ve manevi olarak güçlü olduğunu göstermektir; uyanık kalmak şuurlu olmak, dünyada mevcut olmak, sorumlu olmaktır.” Bkz. Eliade, **Doğuş ve Yeniden Doğuş: İnsan Kültürlerinde Erginlenmenin Dini Anlamları**, s. 46.

¹³⁵⁶ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 88.

Ölümsüzlüğü aramaya giden Mezopotamyalı kahraman Gılgamış, mitsel Ata Ut-napiştım'ın Adasına varır. Orada altı gün altı gece boyunca uyanık kalmak zorundadır, ama o bu *inisiyasyon* sınavasından geçmeyi başaramaz ve ölümsüzlüğe sahip olma şansını elde edemez.¹³⁵⁷

Gılgamış'ın asıl trajedisi uykuya yenildiği bu andır. Gılgamış uykuya yenildiğinde ölümü duyumsar, uykunun ölüm olduğunu anlar, ölüme yenildiğini fark eder: “Bana yardımcı kal! Nereye gideyim? Bütün azamı kötü ruhlar kapladı! Yatak odasında ölüm bekliyor; neye baksam, o, ölümdür.”¹³⁵⁸ Mit kahramanı Gılgamış, yenilgisi karşısında acı çeker

5.1.2. Dürtme: Uyku Eşittir Ölüm

Enkidu'nun ölüm sahnesi de uyku ve ölümü eşitler: “Engidu bir iki gün yattı. Ölüm, Engidu'nun yatak odasında oturuyor.”¹³⁵⁹, “Şimdi seni yakalayan bu uyku nedir? Sen karanlığa gömüldün? Beni dinlemiyorsun!”¹³⁶⁰ Enkidu öldüğünde Gılgamış, ölümü uyku olarak adlandırır. Mitte Gılgamış'ın uykusu da ölüme geçiş anının canlandırıldığı bir sahne gibidir. Uyku ona ölümden bir nefes üfler. Mit kahramanın hafızası, gücü kaybolur. Gılgamış uykuya/ölüme dalar. Gılgamış'ın, Humbaba ormanında dolaştığını anlatan tablette de benzer bir sahne görürüz. Gılgamış, Humbaba'yı yakalamak için rüyaya yatar, düşünde Humbaba'dan bir iz arar. Gılgamış'ın uykuya geçiş sahnesi, tam bir ölüm tasviridir:

¹³⁵⁷ Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, s. 177.

¹³⁵⁸ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgames Destanı*, s. 89.

¹³⁵⁹ *A.e.*, s. 61-62.

¹³⁶⁰ *A.e.*, s. 63.

Fırtına Gilgameş'i uyuttu. Gilgameş uyurken dağların yamaçlarından biten buğdaylar gibi bir tarafa devrildi ve Gilgameş'in çenesi baldırına dayandı, insanlara gevşeklik veren uyku onun üstüne düştü.¹³⁶¹

Gilgameş miti, kahramanına “Uyuma!” der. Uykunun ölüm olduğunu dillendirir. Utnapiştim, ölümsüzlük peşinde koşan Gilgameş'a uykusuz kalmasını öğütler. *Karaduygun*'da da uyku, ölüm demektir. Anlatı, miti tekrar eder: “yeni bir hakikatti uyku. Ölümü ima eden bu karanlık imkânsızlığı tanrılar da tattılar.”¹³⁶² *Gilgameş* mitinde uyku, ölümü yineler. Anlatıda da uyku, ölüm gibi gelir. Birhan uyurken Gilgameş'ın uykuya/ölüme geçiş anını tekrar eder. Uyumak üzereyken Birhan'ın nabızı yavaşlar. Gözleri kapanır, bilinci kumlanır. Bu sahne bir ölüm tasvirini andırır, beden uyur ve geriye ruh kalır:

Sabaha karşı kedi mırıltılarına, buzdolabı motoruna, annesinin üfürüklü uykusuna ve bütün bunların birleşik tartımına gözlerini kaparken, anbean kumlanan bilincin yerini tatlı bir baygınlık aldı. Nabızı yavaşladı Birhan'ın, kalbi sahibinden bihaber kendi kendine düşünmeye başladı.¹³⁶³

Gözlerin kapanması, nabzın yavaşlaması öte dünyaya geçişi imgeler. Birhan uyurken ölümü bir ritüel gibi tekrar eder. Birhan, sesleri duymamaya başladığında uyur. Ses, onu ölümden alıkoyan bir şeydir aynı zamanda. Uyurken çeşitli seslerle örülü dünyasından kopar, sessiz uykuya gömülür.

Gilgameş mitinin kahramanı, ölüm karşısında irkilir: “Ben de ölmeyecek miyim?”¹³⁶⁴ Aynı irkilişleri Gilgameş'ın uykudan dürtülerek uyandırıldığı anlarda da görürüz: “Beni uyku basar basmaz, sen durmadan beni elledin ve sen beni

¹³⁶¹ A.e., s. 46.

¹³⁶² Sema Kaygusuz, *Karaduygun*, İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 11.

¹³⁶³ A.e., s. 14.

¹³⁶⁴ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı*, s. 64.

uyandırdın.”¹³⁶⁵ Gılgamış, Utnapiştım tarafından uyandırıldığında neden dürtüldüğünü sorgular.

Mitte dürtme, uykudan uyandırma öykünün eşiklerinden biridir. Bu anlarda Gılgamış, ölümü nefesinde hisseder. Enkidu’nun/ikizinin ölümü karşısında duyduğu acının benzerini duyumsar. Dürtüldüğünde ölüm onu yakalamış gibi irkilir, ölüme yakalandığını, tuzığa düştüğünü ayırt eder.

Utnapiştım, Gılgamış’a “Haydi altı gün ve yedi gece uykusuz kal!”¹³⁶⁶ demişti. Gılgamış, uykuya yenilince tam tersi olur. Gılgamış, yedi gece uyur. Utnapiştım, onu yedinci gün dürterek uyandırır. Gılgamış uyandırıldığında ölümlü olduğu bilincine ulaşır. Ölümsüzlüğü arzularken ölümlülük bilgisini kazanır. Şamaş, ona “Sen aradığın hayatı bulamayacaksın.”¹³⁶⁷ dediğinde inanmadığı yazgısını kabullenir.

Dürterek uyandırma, uyandırılma; bilgeliğe ulaşma, aydınlanma, yeniden doğma, ölümden uyanma anlamlarını taşır. Gılgamış, kendiliğinden uyanmaz. Uykuya/ölüme yenik düşmüş, bilincini yitirmiş, ölüme dalmıştır. Utnapiştım, onu dürtür. Gılgamış ancak o zaman daldığı uykudan uyanır. Belleğini yeniden inşa eder. Bir başkası tarafından uyandırılır ve bilgelik kazanır. Mitte uykudan dürtülerek uyandırıldıktan sonra Utnapiştım, Urşanabi’ye, Gılgamış’ı yıkanma yerine götürmesini emreder. Bu sahne yeniden doğuşu imgeler. Yıkanma ritüeli ile Gılgamış, eski kimliğinden arınır ve başka birine dönüşür:

Buraya getirdiğin adamın gövdesi kirden kabuk bağlamıştır. Giydiği post, vücudunun güzelliğini bitirmiştir. Urşanabi, onu alıp yıkanacak yere götür. Kutsal bir rahibin yıkanması gibi, onun kabuk bağlayan kirini su ile yıka! O, sırtındaki postu atsın ve deniz onu götürsün. Onun güzel vücudu parlansın! Yepyeni olsun başındaki külah. Bir hilat giymiş olsun. Haşmetli bir elbise! O, memleketine giderken,

¹³⁶⁵ A.e., s. 89.

¹³⁶⁶ A.e., s. 87.

¹³⁶⁷ A.e., s. 69.

yürüdüğü yol boyunca, yurduna varıncaya kadar, hilati tiftiklenmeyip yepyeni kalsın!¹³⁶⁸

Urşanabi onu alıp yıkanma yerine götürdü. Kutsal bir rahibin yıkanması gibi, onun kabuk bağlıyan kirini su ile yıkadı. O, sırtındaki postu attı ve deniz onu götürdü. Onun güzel vücudu parladı. Yepyeni oldu başındaki külah, bir hilat giymiş oldu. Haşmetli bir elbise. O, memleketine giderken, yürüdüğü yol boyunca, yurduna varıncaya kadar, hilati tiftiklenmeyip yepyeni kaldı.¹³⁶⁹

Mitte dürterek uyandırma imgesi, katran ormanındaki sahnelerde de yinelenir. Gılgamış, düşten irkilerek uyanır. Gılgamış ve Enkidu, Humbaba'yı yakalamak için katran ormanına gider. Gılgamış, Humbaba'nın izini bulabilmek için rüyaya yatar. Uykusundan uyandığında irkilir, niye uyandırıldığını sorgular:

Arkadaş, nasıl? Sen beni uykumdan ne diye tedirgin ettin? Ben niçin uyanığım? Engidu, arkadaş, ben bir düş gördüm... Sen beni uykumdan tedirgin ettin? Ben niçin uyanığım?¹³⁷⁰

Gılgamış, üçüncü rüya için tekrar uykuya dalar. Rüyasından uyandığında/uyandırıldığında yeniden irkilir: “Arkadaş beni çağırmadın mı? Niçin uyandın? Sen beni sarsmadın mı? Niçin korktum? Buradan bir Tanrı geçmedi mi? Azam niçin titredim?”¹³⁷¹ Gılgamış uyandığında/uyandırıldığında gördüğü düş ona, Humbaba labirentinde ilerlerken gidecekleri yolu gösterir. İşin sonunun bilgisini öğretir.

¹³⁶⁸ A.e., s. 90.

¹³⁶⁹ A.e., s. 91.

¹³⁷⁰ A.e., s. 45.

¹³⁷¹ A.e., s. 46.

5.1.3. Gılgamış Ne Kadar Uyudu?

“İşte böyle uyuttuğumuz gibi onları uyandırdık da birbirlerine sormaya başladılar; içlerinden biri ‘Ne kadar kaldınız?’ dedi.” (Kehf 18/19) Kehf Sûresi’nde yedi genç bir mağaraya sığınır ve çıkış yolu bulabilmek için Allah’a dua eder. Allah da onları uykuya daldırır: “Bunun üzerine biz de onları o mağarada yıllarca derin bir uykuya daldırdık.” (Kehf 18/11)

Günün birinde yedi genç uyandırılır: “Sonra da iki gruptan hangisinin, kaldıkları müddeti daha iyi hesap edip değerlendireceğini ortaya koyalım diye onları uyandırdık.” (Kehf 18/12) Kehf Sûresi’nde, insanlar Ashâb-ı Kehf’in¹³⁷² ne kadar uyuduğunu merak eder: “Onlar mağaralarında üç yüz yıl kaldılar, buna dokuz yıl da ilave ettiler.” (Kehf 18/25) Kur’an-ı Kerim’e göre bu süre bir sırdır: “De ki: ‘Ne kadar kaldıklarını Allah daha iyi bilir. Göklerin ve yerin gizli bilgisi O’na aittir.” (Kehf 18/26)

Yahudilik’te Talmud’da Honi ha-Me’aggel yetmiş yıl, Abimelek altmış yıl uyuduktan sonra uyandırılır. Hristiyanlık’ta Ashâb-ı Kehf ile ilgili kıssa “Efes’in Yedi Uyurları” adıyla yer alır. Yedi Uyurlar’ın mağarada yaklaşık iki yüz yıl kaldığı tahmin edilir. Bu sürenin üç yüz yedi yıl olduğu da söylenir.¹³⁷³ Yedi Uyurlar, içinde bulundukları yüzyılın kavmini daldıkları uykudan uyandırmaya çalışır. Onlara hikâyelerini anlatır.

Uyuyakalınan müddeti hesaplama, *Gılgamış* mitinde de yer alır. Utnapiştım, Gılgamış’ı uykudan uyandırır ve uyuyakaldığı süreyi hesap eder. Gılgamış yedi gün uyur. Yedinci gün Utnapiştım, onu dırter ve uykudan uyandırır. Sümer mitinde, yedi gün yeniden doğuşu imgeler. Utnapiştım gemiyi yedi günde yapar, tufan yedi gün devam eder, geminin dağa oturması yedi gün sürer.

¹³⁷² Uzun süre mağarada uyuyup uyanma hadisesi, bazı dinlerde ve çeşitli efsanelerde yer alır. Hindistan’da Bhagavat Gita, Ramayana uzun süre uykuda kalır. Hint kutsal kitaplarından *Mahabharata*’da yedi kişi ve bir köpeğin krallığa yüz çevirdiği nakledilir. Bkz. İsmet Ersöz, **İslâm Ansiklopedisi**, Ashâb-ı Kehf maddesi, s. 465.

¹³⁷³ **A.e.**, s. 465.

Gılgamış uyuyakaldığında Utnapiştım'ın karısı, Utnapiştım'e onu uyandırmasını, dürtmesini söyler: "Sen onu elle de adam uyansın! O geldiği yoldan selamete geri dönsün. O çıktığı şehir kapısından memleketine varsın." ¹³⁷⁴ Utnapiştım onu uyandırmaz, yedi gün bekler ve yedinci gün dürterek uyandırır.

Uyku, Gılgamış'ın ölümsüzlük imtihanıdır. Utnapiştım, Gılgamış'ın ne kadar uyuduğunu hesap eder. Gılgamış uyuyakaldığında Utnapiştım, karısına Gılgamış'ın uyuduğu süreyi duvara işaretlemesini söyler: "İnsanoğlu kötüdür. Ve o, sana kötülük eder. Haydi onun günlük ekmeklerini pişir ve her gün baş ucuna koy! Uyuduğu günleri de duvara çiz." ¹³⁷⁵

Utnapiştım ve karısı, Gılgamış'ın ne kadar uyuduğunu duvara işaretler. Ekmeklerle de gün hesabı tutar: "O, onun günlük ekmeklerini pişirdi ve her gün onun başı ucuna koydu. Uyuduğu günleri de ona bel ¹³⁷⁶ etti." ¹³⁷⁷ Utnapiştım, yedinci gün Gılgamış'ı dürtter: "bu anda adamı elledi ve o, uykusundan irkilip uyandı." ¹³⁷⁸ Utnapiştım, yaptığı hesabı Gılgamış'a anlatır:

Haydi Gilgameş, günlük ekmeklerini say! Ve işte şu duvar, sana uyuduğun günlerin belini gösterecek! Birinci ekmeğin kupkuru. İkincisi büzülmüştür. Üçüncüsü yaştır. Dördüncü ekmeğin kabuğu ağarmıştır. Beşinci ekmeğin küflenmiştir. Altıncı pişmiştir. Yedinci -bu anda sen uykudan irkilip uyandın! ¹³⁷⁹

Gılgamış uyuduğunu, ölüme yenildiğini, imtihanı geçemediğini kabullenmek istemez ancak Utnapiştım'ın tuttuğu hesap ona gerçeği gösterir. O, ölümsüzlüğe ulaşamamıştır. Uyandırma-uyandırılma imgesi *Karaduygun*'da "ses" ile örülür. Anlatıda, Birhan'ın uykusu bölünür. Birhan, ölüm uykularından duvardan gelen bir sesle uyandırılır. Ses, onu uykudan uzaklaştırdıkça ölümsüzleştirir. Gılgamış, uykuya

¹³⁷⁴ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 88.

¹³⁷⁵ **A.e.**, s. 88.

¹³⁷⁶ Bell: işaret, almet.

¹³⁷⁷ **A.e.**, s. 88.

¹³⁷⁸ **A.e.**, s. 88.

¹³⁷⁹ **A.e.**, s. 89.

yenilmemek için mücadele eder. Birhan ise sesin peşinde koşarak uykuyu arar ancak sesin kaynağını bulamaz.

Mitte Gılgamış, sınamayı geçemeyince ölüme teslim olur. Ölümsüzlük arzusuyla koşturan kahraman, uykuya yenildiğinde durur. Yenildiğini kabul eder, yurduna dönmek üzere yola düşer. Utnapiştım'ın uyku imtihanı, Gılgamış'ın yaşamdaki ilk yenilgisidir.

Gılgamış'ın, uyku karşısındaki teslimiyeti şaşırtıcıdır. Onu ne Maşu Dağı'nı bekleyen “başları gökyüzünün bendine kadar yükselen ve göğüslerine kadar cehenneme batmış” iki akrep insan durdurabilmiştir ne Sâkiye Siduri ne de Şamaş. Akrep adam, ona ölümsüzlüğe ulaşamayacağını yolculuğun başında söyler: “Gilgameş bunu bilecek insan yoktur. Dağların kapuzuna kimseler girmedi...”¹³⁸⁰ Gılgamış onu dinlemeyip aşılmaz, karanlık geçidi aşar.

Sâkiye, Gılgamış'ı gördüğünde kapısını sürgüler. Gılgamış ise “Sâkiye ne gördün de kapıyı sürgüledin? Kapıyı sürgüleyip sürgü üstüne sürgü vurdun. Senin iç kapını döğërim ve sürgüsünü kırarım!”¹³⁸¹ diyerek engeli aşar. Şamaş, Gılgamış'a “Sen aradığın hayatı bulamıyacaksın!”¹³⁸² diye seslendiğinde kahraman, ölümsüz yaşamı bulma tutkusuyla yola devam eder: “Hayır! Gözlerim güneşî görmek istiyor.”¹³⁸³

Durmamacasına ölümsüzlük peşinde koşan Gılgamış'ı, uzaktaki Utnapiştım'ın imtihanı durdurur. Yenilgisinin ardından o, ölüme teslim olarak evine dönmek için hazırlanır. Utnapiştım'ın eşi, Utnapiştım'e “Gilgameş geldi, yoruldu, zahmet çekti. Ona ne verdin ki o yurda dönüyor?”¹³⁸⁴ diye sorar. Onun teslimiyetine şaşırır. Bunun üzerine Utnapiştım, Gılgamış'a ölümsüzlük otunun sırrını söyler:

¹³⁸⁰ A.e., s. 66.

¹³⁸¹ A.e., s. 69.

¹³⁸² A.e., s. 69.

¹³⁸³ A.e., s. 70.

¹³⁸⁴ A.e., s. 91.

Gilgameş, sana gizli bir şey açayım. Ve hiç kimsenin bilmediği yegan bir otun yerini sana açığa vurayım: bu ot tıpkı deve dikenine benzer. Fakat dikenleri gül dikeni gibi keskindir; yaklaşana batar. Eğer sen bu otu eline geçirmek istersen, eline batacağından korkma!¹³⁸⁵

Ne var ki Gılgamış, ölümsüzlük otunu suyun dibinden çıkarsa da yazgısını değiştiremez, otu yılanı çaldırır. Gılgamış işin sonunda ölümlü kaderini kabullenir ve tam bir teslim oluşla yurduna döner. Kahramanın trajik yenilgisini, bu teslim oluş ânı anlatır:

Urşanabi kollarım kimin için yoruldu? Kimin için kalbimden kanlar boşandı? Kendime iyi bir kazandım. Yer aslanı için iyilik yapmış oldum. Şimdi denizin kabarması, beni iki kere yirmi saat, o yere geri götürse bile, aletler kuyuyu kazdığım zaman içine düşmüştü. Burada işime yarayacak olan aletleri nasıl bulabilirim? Olmaz! Yurduma geri dönmeliyim?¹³⁸⁶

Mitte, Gılgamış ölümsüzlüğü ararken ölümlülük bilgisini edinerek yurduna geri döner. Yaradılıştaki uyku gerçeği, onun yaşam döngüsünü değiştirmesine engel olur. *Karaduygun* da “uyku” miti etrafında örülür. Anlatıcı, *Karaduygun*’da uykunun yaradılış hikâyesini anlatmaya başlar. Uyku nasıl yaratıldı? Tanrılar ne zaman uyumaya başladı, insan ne zaman? Uyku nedir, neyi ima eder? Uykuya mitsel bir hikâye yazar. Uykunun, ölüm kabul edildiği zamanların hikâyesini anlatır:

Eski tanrılar uyku nedir bilmezdi. Ne zaman ki geceyi yarattılar, onlar da uyumaya başladı. Zeus, Elik, Yahve dahil her biri yatak gibi bir yere uzanır, üstlerine battaniye gibi bir şey örterdi. Henüz ay evreleriyle sayıyorlardı zamanı. Dolunayın kışkırtıcı ışığıyla ayaklanan hayvanların, uyanık hayvanlara kapılan avcılarının, aniden boy

¹³⁸⁵ A.e., s. 91-92.

¹³⁸⁶ A.e., s. 93.

veren sürgünleri budayanların, ateş yakarak cümle kuranların az ötesinde, geceleri ete kemiğe bürünen yeni bir hakikatti uyku. Ölümü ima eden bu karanlık imkânsızlığı tanrılar da tattılar.¹³⁸⁷

Hikâyeye göre başlangıçta uyku yoktur. Tanrılar, geceyi yarattıkları zaman uyumaya başlar. Gecenin yaratılışıyla uyku var olur. Tanrıların uykuyu tatması, Âdem'in cennetteki elmayı tadışını andırır. İlk defa yapılan, merak edilen, haz veren, yaşamın yönünü değiştiren bir şeydir, uyku. Uykunun cazibesine, ayartıcılığına kapılma, uykuya dalma; ölüm anlamına gelir. Uyku; karanlık bir dünyanın, yer altının, ölümler diyarının kapılarını açar. *Karaduygun*'da uyku miti, *Gilgamiş* mitini takip eder. Uyku, beraberinde zıddını da doğurur: uykusuzluğu. Anlatıcı, *Gilgamiş* mitini 21. yüzyıl anlatısına dönüştürür.

5.1.4. Uruk Labirentleri: Uyandırma

Anlatıcı; insanoğlunun mitolojik tanrılara inandığı, ay takvimini kullandığı, avcı olarak iz sürdüğü ilkel zamanlara yolculuk eder. Mezopotamya coğrafyasına varır ve *Gilgamiş* mitini Uruk topraklarında yeniden inşa etmeye başlar:

Düzen böyle olunca içlerinden bazıları uykusuzluk çekmeye başladı tabii. Sözgelimi Gılgamiş diye biri vardı. Üç ısırıkta çekirdeklerini ele veren bir elma kadarcıktı o zamanlar. İki ısırığı tanrı, bir ısırığı insan bu uykusuz hükümdar, davulunu dannga da dan dan... dannga da dan dan... vura vura Uruk şehrini yer gök uyandırırken, alazlı bir tutkuyla karanlığa sorular sorardı. Dannga da dan dan çınlayan karakteristik bir uyanıklıktı onunki. Bir fersah şehir, bir fersah palmiye bahçeleri, iki fersah ova, bir fersah Uruk'un dışına taşan açık alan, sonra rüzgâr, otların hışırtısı,

¹³⁸⁷ Kaygusuz, *Karaduygun*, s. 11.

yıldız izi, dibine kadar hisseden beden, hiçbir şeyi bilemeyeşin sancısı, uçsuz kâinat... dannga da dan dan!¹³⁸⁸

Mitte Gılgamış şöyle tasvir edilir: “Onda üçte iki tanrılık, üçte bir insanlık vardır. Gövdesi pek iri idi.”¹³⁸⁹ Anlatıcı, miti tersine çevirerek “elma kadcılık” bir Gılgamış yaratır. Gılgamış’ı “iki ısırlığı tanrı, bir ısırlığı insan” olan bir elmaya dönüştürür. Kahramanı “-cık” ekiyle ironize eder. Gılgamış’ın mitsel azametini dil oyunları ile bozar. Halkın korkusu, azabı olan Gılgamış’ın gövdesini gülünçleştirir. Onun tanrısallığını, kutsallığını yıkar.

Anlatıcı, ısırlanmış elma imgesi ile de Âdem mitini *Gılgamış* miti ile birleştirir. Âdem’in elmayı yemesini hatırlatarak ilk günahı işleme, tanrıya karşı gelme eylemini yeniden inşa eder. Pastiş tekniğiyle mitin sesini taklit eder, mitte oynar: “Üç ısırlıkta çekirdeklerini ele veren bir elma kadcılıktı o zamanlar. İki ısırlığı tanrı, bir ısırlığı insan bu uykusuz hükümdar (...)”¹³⁹⁰ Anlatının sesi, miti yankılar.

Mitte Gılgamış hem düzen kuran hem düzen bozan hükümdardır: “Uruk caddelerinde azametinden kafasını dik tutuyordu. Caddelerde yabancı bir boğa gibi böğürdü. Eşsizdi. Silâhları kalkıktı. İnsanlara dirlik vermemek için eli durmazdı.”¹³⁹¹ Anlatıcı, mit kahramanını karikatürize eder. Azametli Gılgamış’ı “davulunu dannga da dan dan... dannga da dan dan... vura vura Uruk şehrini”¹³⁹² uyandıran bir ramazan davulcusuna dönüştürür. Postmodern anlatı, büyük anlatıları bir ters, bir düz örer.

Uykusuz Gılgamış, uyuyan şehri ramazan davulcusu gibi uyandırır. Diğer taraftan “uyandırma” eylemi Gılgamış’a bambaşka bir yücelik, mitik bir bilgelik kazandırır. Peygamberler ilahi sözlerle kavimlerini uyandırmaya çalışır. Utnapiştım, Gılgamış’ı dürterek daldığı ölüm uykusundan uyandırır. Sokrates kendisiyle

¹³⁸⁸ A.e., s. 11.

¹³⁸⁹ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gılgamış Destanı*, s. 19.

¹³⁹⁰ Kaygusuz, *Karaduygun*, s. 11.

¹³⁹¹ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gılgamış Destanı*, s. 19.

¹³⁹² Kaygusuz, *Karaduygun*, s. 11.

konuşanları, kimi zaman hiç istemedikleri halde uyandırır.¹³⁹³ Gılgamış, uyuyan şehri uyandırırken halkını, ölümün yarattığı dalgınlıktan, unutuştan, belleksizlikten uyandırmaya çalışır. *İnci'nin İlahisi* hikâyesini hatırlayalım:

Prensini biri Doğu'dan, etrafını bir yılanın çevrelediği denizin ortasındaki tek inci tanesini alıp götürmek üzere Mısır'a gelir fakat yakalanır. Kendisine verilen yiyeceklerden yer ve yiyeceklerin ağırlığıyla derin bir uykuya dalar. Kimliğini unutur, inciyi unutur ve kralın hizmetine girer. Günün birinde Doğu'dan gelen bir mektubun çıkardığı ses ve hışırtıyla prens uykudan uyandırılır. Kim olduğunu hatırlar, belleğini yeniden inşa eder. İnciyi ele geçirip ülkesine geri döner.¹³⁹⁴

İnci'nin İlahisi hikâyesi bize uykunun “unutma” olduğunu anlatır. Uykunun hafızayı nasıl sildiğini hatırlatır: “Uyan ve kalk uykundan, mektubumuzdaki sözlere kulak ver. Kral oğlu olduğunu anımsa. Nasıl bir köleliğe düştüğünü gör. Almak için Mısır'a gönderilmiş olduğun inciyi aklına getir.”¹³⁹⁵ Uykudan uyanma, uyandırılma; kim olduğunu hatırlama, aydınlanma anlamına gelir. Buda, incir ağacının altında uyurken uyanır ve “uyanmış kişi”ye dönüşür, bilgelik kazanır.¹³⁹⁶ Anlatıda Gılgamış, kenti uyandırırken ölümü sorgular. Mitte de Gılgamış aynı sorunun etrafında koşturur. Gece gündüz uykusuz yol alır, telaş içinde ölümsüzlüğü arar:

Ben ölmeyecek miyim? Ben de Engidu gibi ölmeyecek miyim? Gönlümü keder kapladı. Bana ölüm korkusu geldi. Şimdi kırlara koşuyorum. Ubar-Tutuş'un oğlu Utnapiştim'e gitmek için yol aldım. Acele oraya gidiyorum.¹³⁹⁷

¹³⁹³ Kallikles, Sokrates'e “Amma baskı yapıyorsun, Sokrates!” diye bağırır. Bkz.: Eliade, **Mitlerin Özellikleri**, s. 171.

¹³⁹⁴ **A.e.**, s. 172.

¹³⁹⁵ **A.e.**, s. 172.

¹³⁹⁶ Tümer, Budizm Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, s. 352.

¹³⁹⁷ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gılgamış Destanı**, s. 64.

Gılgamış'ın yakarışı yolun sonuna varıncaya dek, tekrar eder. Gılgamış, benzerinin ölümünde kendi ölümünü görür ve ölümlü olma yazgısını değiştirmeye çalışır:

Ah, nasıl susayım? Ah, nasıl susayım? Sevdığım arkadaşım toprak oldu! Sevdığım arkadaşım. Engidu toprak oldu! Ben de onun gibi yatmayacak mıyım ve onun gibi ebediyete kadar uyumuyacak mıyım?¹³⁹⁸

Anlatıda da Gılgamış, karanlığa alazlı sorular sorarken mitin yankısını yineler. Mit kahramanının, ölüm karşısındaki acısını yeniden yaratır. Bir ritüel gibi ölüm korkusunu, hiçbir şeyi bilemeyişin acısını tekrarlar.¹³⁹⁹ Gılgamış'ın ölüm karşısındaki soruları anlatıda “dannga da dan dan” sesine evrilir ve labirentin kıvrımlarını dolaşa dolaşa bütün Uruk şehrine yayılır. Bu ses daha sonra duvarlardan sızan bir gürültüye dönüşerek Birhan'ın yatak odasına varır. Uruk'tan taşarak 21. yüzyılın İstanbul'una ulaşır.

Mitte Gılgamış; Uruk labirentlerinde, Humbaba'nın yaşadığı katran ormanında, yer altı sularında, kırlarda dolaşır. Ölümsüzlük bilgisini elde etmeye çalışır. Arzu ettiği bilginin peşinden koşar. Ölümsüzlük otuna ulaşır ama otu kaybeder, labirentin tuzaklarına düşer.

Anlatıda da Gılgamış, Uruk'u adım adım arşınlayıp karanlığa “alazlı bir tutkuyla” sorular sorarken içinden çıkılması imkânsız bir labirenti dolaşır. Uruk labirentlerinde, Mezopotamya'nın yer altı labirentlerinde gezinir: “Bir fersah şehir, bir fersah palmye bahçeleri, iki fersah ova, bir fersah Uruk'un dışına taşan açık alan, sonra rüzgâr, otların hışırtısı, yıldız izi [.].”¹⁴⁰⁰

¹³⁹⁸ A.e., s. 77.

¹³⁹⁹ Miti yinelenmek; onu yeniden doğurmak, yeniden yaşamak, mitsel zamana, mitin ilk ânına geri dönmek anlamına gelir: “Mitlerin yeniden gerçekleştirme aşamasına getirilmesi nedeniyle topluluk bütünüyle yenilenmiş olur; ‘kaynaklar’ını yeniden bulur, ‘kökenler’ini yeniden yaşar.” Bkz.: Eliade, **Mitlerin Özellikleri**, s. 56.

¹⁴⁰⁰ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 11.

Anlatıcı, mit kahramanının izlediği yolu izler. Gılgamış'ın yolculuğunu, labirentlerini yeniden inşa eder. Anlatıda Gılgamış, şehrin içinden dışına, dışından içine sonsuz bir döngüyü dolaşır. Hiçbir şeyi bilememenin yasını tutar, kâinatın uçsuz bucaksızlığının içinde kaybolur. Anlatıcı, Uruk'un labirentlerini örerken mitin sesini tekrar eder. Gılgamış, mitik yolculuğunda Uruk'u, katran ormanlarını, dağ geçitlerini, ölüm suyunu tek tek aşar:

İki kere yirmi saatten sonra hafif bir yemek yediler. İki kere otuz saatten sonra kendi kendilerini akşam istirahatine çektiler. İki kere elli saati bütün bir günde yürüdüler. Bir ay üç günlük yolu üç günde kestirdiler.¹⁴⁰¹

Gılgamış, mitte rüzgârları, karanlık boğazları, mücevher dolu bahçeleri, aşılmaz suları geçer:

O, iki kere dokuz saat ileri gidince: onun altına kuzey rüzgârı çavdı. O iki kere on saat ileri gidince: kapıyı yaklaştı (...) O iki kere on bir saat ileri gidince: güneş girmeden o, dışarı çıktı. O, iki kere on iki saat ileri gidince: aydınlık parlıyordu. O, cins taşların bir bahçesine girdi.¹⁴⁰²

Anlatıda da Gılgamış; dağ, ova ve rüzgârları aşar. Aldığı yolu fersah fersah ölçer: “Bir fersah şehir, bir fersah palmiye bahçeleri, iki fersah ova, bir fersah Uruk'un dışına taşan açık alan, sonra rüzgâr, otların hışırtısı, yıldız izi [...]”¹⁴⁰³ Mitin izinden giderken mitin sesini de yineler.

¹⁴⁰¹ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 41.

¹⁴⁰² A.e., s. 68.

¹⁴⁰³ Kaygusuz, Karaduygun, s. 11.

5.1.5. Tufanın Sebebi: Gürültü

Gılgamış, ölümsüzlük peşinde koşarken “uykusuz” yol alır. Uykusuzluk onun vücuduna yansır:

Bütün ülkeleri yürüyerek geçtim. Sarp dağlar aştım. Bütün denizleri geçe geçe geldim. Gözlerim tatlı uykuya doymadı. Daima gecelemeden özegim tükendi. Âzâmı sızı kapladı.¹⁴⁰⁴

Utnapiştım’ın yanına vardığında uyumamak için direnir. Gılgamış’ın uykusuzluğu, ölüme direnme anlamını taşır. Anlatı, Gılgamış’ın uykusuzluğunun anlamlarını inceler. Bir dedektif gibi, Gılgamış’ın uykusuzluğunun, uykuya direnişlerinin izini sürer. Uykunun kaç değişik anlamı olduğunu anlamaya çalışırken zıddını da inşa eder. Birhan da anlatıcı da uykusuzdur. Onlar geceleri uyumayarak, uykuya direnip ölümün çağrısına uymayarak Gılgamış’la ikizleşir. Göz akları iyiden iyiye kızarmış, bozarmış yüzleriyle, sürekli geceleyen, ışıkla eşleşmeyen bedenleriyle, mahmur gövdeleriyle uykusuz Gılgamış’ın birer benzeri olur ve Gılgamış’ın arzusunu tekrar eder:

Gılgamış’tan kalan gece alışkanlığından olsa gerek, ne zaman bir uykusuz görsem kendim gibi, o bozarmış, gözakları iyiden iyiye kızarmış yüzde, o bir türlü ışıkla eşleşemeyen mahmur gövdede, Gılgamış’tan yansıyan bir lokma insanın geceye kattığı mevcudiyeti anarım.¹⁴⁰⁵

Uykusuz Birhan ve anlatıcı; gecenin ördüğü bir dünyada, başka bir dünyada, yaşar ve seslerini kendileri dışında kimseye duyuramaz:

¹⁴⁰⁴ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 78.

¹⁴⁰⁵ Kaygusuz, Karaduygun, s. 11.

Bizi hep gündüz vakti sayıyor, eliyor, katıp katıştırıyorlar. Geceleyin çaldığımız davulları birçokları duymuyor. Biz uykusuzlar bir araya gelince, düşsel olduğu kadar fiziksel de olan, ama aslında ne düşsel ne fiziksel sayılan gece hayatımızı pek anlatmıyoruz birbirimize. Her türlü çırtıya açık kulaklarımızın, yeryüzünün uğultusundan öte bir şey duyamadığını söyleyemiyoruz da. İster istemez derin bir dalgınlığın perdesinden dinliyoruz birbirimizi.¹⁴⁰⁶

Birhan ve anlatıcı, geceleyin kimsenin duymadığı davulları çalarken aslında şehri uyandırmaya çalışır, uyandırmanın bilgeliğini taşır. Sokratik sorularla kenti yüzleştirir. Gilgamiş'in ölüm ve yaşam arasındaki haykırıışlarını, çağrılarını yineler. Kahramanın ölüm karşısında yaşadığı ilk acıyı tekrar eder. Uçsuz bucaksız kâinatın içinde hiçbir şeyi bilemeyişin sancısını çeker.

Onlar; her gün soludukları yabancılaşmayı, ayıksılığı *Gilgamiş* mitini yeniden yazarak anlatır. Birhan'ın, anlatıcının/yazarın, Gilgamiş gibi uykusuzların geceleyin çaldığı davulları -yazdıkları, çizdikleri, haykırdıkları şeyleri; anlattıkları hikâyeleri, efsaneleri, şiirleri, problemleri- kimse duymaz.

Birhan ve anlatıcı, birer karaduygundur. Onlar, anlatı boyunca yeryüzünün karmaşasını duyumsar. Yeryüzündeki şiddetin, ötekileştirmenin ve iletişimsizliğin yarattığı uğultuyu işitir. Tüm bu kaosun hikâyesini anlatır. *Karaduygun*'da davul sesi duvardan gelen gürültüye, Birhan'ın iç sesine, İstanbul'un sesine, kapı gürültüsüne dönüşerek anlatının kıvrımları arasında dolaşır.

Anlatıcı, yeryüzündeki kötülüğü *Gilgamiş* mitinden emanet aldığı "gürültü" metaforu ile anlatır. Mitte, tufanın sebebi insanların yaptığı gürültüdür; tanrılar, yeryüzünden gelen sese kızar ve tufan yapar, yeryüzünü yerle bir eder. Peki, kutsal kitaplarda tufanın sebebi nasıl anlatılır?

Kur'an-ı Kerim'de, tufanın sebebi kötülüktür: "Gerçekten onlar, kötü insanlardı; bu yüzden hepsini suda boğduk." (Enbiyâ 21/77) Tevrat'a göre de

¹⁴⁰⁶ A.e., s. 11-12.

yeryüzünde insanın kötülüğü çoğalınca Tanrı, insanları yok etmeye karar vermiştir. (Tekvîn, 6/5-13) Tevrat'taki tufan kıssasına göre Yahve, yeryüzünde insanların kötü olduğunu, içlerinden devamlı kötü düşünceler geçirdiklerini görür ve “Yarattığım insanları, hayvanları, sürüngenleri ve gökteki kuşları yeryüzünden sileceğim, çünkü onları yarattığıma pişmanım.”¹⁴⁰⁷ der.

Karaduygun'da şiddetin, ötekileştirmenin, cinayetlerin sesi toplumun kanıksadığı seslere dönüşür; yeryüzünün uğultusunun bir parçası olur. Bu uğultu, tek tek sesleri boğar ve olup bitenlerle insanların arasına kalın bir perde çeker. İletişimsizliği doğurur, Bâbil Kulesi'ni yeniden inşa eder. Anlatıda kimse birbirini anlamaz. Sümer mitinde tufanın sebebi “gürültü”, *Karaduygun*'da duvarlardan sızan Birhan ile anlatıcıdan başka kimsenin duymadığı bir sese dönüşür. Birhan ve anlatıcı, tufan çağından 21. yüzyıla ulaşan bu sesi arar, sesin dolaştığı labirentlerde dolaşır.

5.2. Yazma Arzusu

5.2.1. Birhan: *Yitik Zamanın Peşinde*

Birhan, anlatıcının ayna görüntüsü, uykusuz ikizidir. Anlatıcı, kendi uykusuzluğunu Birhan'ın bedeninde görür. Uykusuzluk onun kimliğidir:

Hayatımdaki en uykusuz kişi Birhan'dır. (...) Bir tek uykusuzluğunu tarif edebilirim onun. Zindeliğin, unutkanlığın, göz alıcı heveslerin nasıl boşa çıktığını, kendiminkinden önce Birhan'ın gövdesinden okurum.¹⁴⁰⁸

Birhan, uykusuzluğu ile var olur. Uykuya/ölüme direndikçe belleğini inşa eder:

¹⁴⁰⁷ Harman, Tûfan Maddesi, *İslâm Ansiklopedisi*, s. 322.

¹⁴⁰⁸ Kaygusuz, *Karaduygun*, s. 12.

Uzun bir gece uykusunun olsa olsa iki hediyesi vardır: biri zindelik, öbürü unutuş. Birhan'ın uykusuzluğuysa yara almaya açık olmaktır. Gece gezen herkes gibi, hatır, hatıra ve hafızanın harcıyla örülen hayali bir konakta, yapay ışıklar altında düşe kalka dolaşırken, tarihi bir serüven gibi yaşar karanlığı. İç kanamaya benzer gizli bir hastalıktır uykusuzluğu. Başkalarının doyasıya uyuduğu uykulardan kovulmuşçasına gücenik, gece avlanan kuşların bile paydaş olamayacağı yalnızlığı üstlenmek zorunda kalır. Tek başına temsilidir kitlesel bir uykusuzluğun. Rüyadan tecrit edilmiş bir halde uyanırken, dünyayı bilemeyeiş yetmezmiş gibi, kendini bile bilememenin ıstırabını da çeker. Dannga da dan dan uyanırken Birhan, benlik her zamankinden daha ıssızdır.¹⁴⁰⁹

Uyku, unutmak demektir; belleğin, kimliğin yavaş yavaş silinmesi, kaybolmasıydı. Uykunun tersine uyumayan Birhan ise hatırlar ve hatırladıkça kimliğini yeniden yaratır. Uykusuz Birhan, gece boyunca geçmişini hatırlayarak hafızasının duvarlarını yeniden örür.

Binbir Gece Masalları'nda Sindbad, denizler arasında yedi yolculuk yapar ve her yolculuğunda kimliğini yeniden inşa eder. Birhan da geceleri, hafızasının koridorlarına doğru çıktığı serüvende belleğini yeniden inşa eder. Birhan, Sindbad'ın serüvenlerini yineler. Yanı sıra geçmişin peşindeki bu serüven, Marcel Proust'un *Yitik Zamanın Peşinde* yaptığı yolculuğu anımsatır.

Anlatı, *Yitik Zamanın Peşinde* ile metinlerarası bağ kurar. Roman kahramanı Marcel, *Yitik Zamanın Peşinde*'de geçmiş zamanın anılarını hatırlaya hatırlaya yeniden örür. Hatıraların arasında dolaşır, geçmişe doğru uzun bir yolculuk yapar. Belleğini yeniden yoğurur, kimliğini yeniden inşa eder.

Karaduygun'da Birhan da geçmişini hatırlayarak hafızasını yeniden örür. *Yitik Zamanın Peşinde*'nin kahramanı Marcel gibi hatıralarının arasında dolaşırken

¹⁴⁰⁹ A.e., s. 12.

kimliğini yeniden inşa eder. Marcel hatırlayarak anlatısını inşa eder. Birhan da hatırlaya hatırlaya yazının, anlatının, dizelerin içinde dolaşır.

Marcel anılarının, geçmişinin, hafızasının içinde yazma arzusunun peşinden gider. Barthes'a göre *Yitik Zamanın Peşinde*'de bir anlatı vardır ama bu anlatı Proust'un kendi yaşamı değil yazma arzusudur.¹⁴¹⁰ Birhan da aynı arzuyu duyar. Yazma arzusu içinde geceyi dolaşır ama yazamaz, oyalanır:

Nasıl ki Gılgamış, yatağına alışamayan bir sürgün gibi Uruk'u ve ötesini baştan başa katediyorsa, Birhan da kültürle doğa, toprakla duvar arası bir yerde, iki dünya içinde yazıyordu geceyi. Şiirin koygun karanlığa saldıran ışığı, göktaşlarını matlaştırıyordu. Bazen yazmıyor, yazmadığını gizliden gizliye yazmaktan usanıyordu. Gece basan tutkularla peyda olan kelimeleri ararken, geçip giden zamanı elinde tutamamanın hüznüyle boş işlerle oyalanıyordu.¹⁴¹¹

Gılgamış'ın Uruk'u ve ötesini baştan sona kat edişi gibi Birhan da geceyi baştan sona kat eder. Yazı yazarken geceyi adım adım dolaşır, kendi ördüğü labirenti arşınlar, şiirin koyu karanlığında gezinir. Bazen yazar, bazen yazamaz; yazma arzusuyla, tutkuyla kelimeleri arar.

Birhan, gece yolculuğu/yazma serüveni boyunca Gılgamış'ın acısını yineler, miti tekrar eder. Geçip giden zamanı elinde tutamamanın, ölümün yaklaşmasının acısını duyar. Arkaik toplumlar miti tekrar canlandırırken mitin başlangıç zamanına geri gider. Bu geriye dönüş, kişiyi sağaltır. Arkaik kişi, miti tedavi yöntemi olarak kullanır. Mit, hastaya ezberden okunarak hatırlatılır. Böylece hasta, miti yeniden yaşar. Hasta, simgesel olarak geçmişe döndürülerek yaratılış ânına geri götürülür, başlangıçtaki varlık bütünlüğüne ulaştırılır, iyileştirilir.

¹⁴¹⁰ Raşel Rakella Asal, **Anlatının Gücü Olarak Marcel Proust'u Okumak**, <http://www.oggito.com>, Erişim Tarihi: 02.08.2019.

¹⁴¹¹ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 12-13.

Hasta kişi yıpranmış organizmayı onaramaz, bu organizmanın yeniden yaratılması gerekir. Hasta tekrar doğmalıdır. Başlangıca dönüş ancak hastanın “hatırlaması” yoluyla mümkün olur. Hatırlamanın iyileştirici etkisi Hint mitlerinde de görülür. Krişna, önceki yaşamlarının hepsini bilir. Kişinin tedavi edilmesi, başlangıç zamanına uzanan anılarında bıraktığı ayak izlerinin geriye doğru takip edilmesiyle mümkün olur.¹⁴¹²

Anlatıcı da miti yeniden yazarken arkaik insanın izlediğı yolu izler. Birhan, anılarında geriye giderek, Hansel ile Gretel’in ormanda bıraktığı ekmek kırıntılarını takip ederek kimliğini yeniden inşa eder. Parçalanmış benliğini sağlar.

5.2.2. Uyku: Penelope’nin İpini Sökmek

Birhan gece boyunca yaptığı yolculuğun sonunda, uykuya teslim olurken *Gilgamış* mitini tekrar eder. Uykunun, ölüm olduğunu yineler:

Ne ki günün ilk ışıklarında müezzinin ilk nefeste çatlak çıkan sesiyle, uykusuzluk birdenbire sıradanlaşıyor, bir damla canın boyun eğişiyle uykuya çekiliyordu. Uyumazdan önce ne tanrıydı, ne de ölümlü. Sadece uykuluydu. Geceyi durmak, gündüzü yapmak sayanların arasına geç katılıyor, gündüzleri uyuyarak gece yaptıklarını herkesten saklıyordu. Az önceki gece dahil unutmak istiyordu her şeyi. Dannga da dan dan kendi iç sesi yavaşça kısılıyor, karanlığa yazdıklarının çok azı zihninde kalıyordu.¹⁴¹³

Birhan günün ilk ışıklarıyla uyur. Güneşin doğuşuyla hikâye anlatmayı bırakan Şehrazad gibi günün ilk ışıklarıyla anlatının, hafızanın, şiirin içinde dolaşmayı bırakır. Birhan uyurken ölüme boyun eğ; zihnindeki anılar, yazılar

¹⁴¹² Mircea Eliade, *Mitler, Rüyaalar ve Gizemler: Çağdaş İnançlar ve Arkaik Gerçeklik Arasındaki Karşılaşmalar*, Çev. Cem Soydemir, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2017, s. 53.

¹⁴¹³ Kaygusuz, *Karaduygun*, s. 13.

silinir. Uykusuzluk; Birhan'ı ölümden uzaklaştırır, tanrısallaştırır. Birhan uyumadığında, unutmanın ve ölümün önüne set çeker. Günün ilk ışıkları ise uykusuzluğun mitsel anlamlarını yok eder. Müezzinin sesiyle uykusuzluk birdenbire sıradanlaşır; tanrısallığını, ölümsüzlüğünü yitirir.

Birhan uykuya teslim olurken her şeyi unutma arzusu duyar. Uyuyarak hafızasını, geçmişini, anılarını unuttur. *Odysseia* mitinde Penelope, gündüz ördüğü ipi gece söker ve ertesi gün yeniden örmeye başlar. Birhan da *Karaduygun*'da Penelope'nin örgüsünü yineler.

Birhan uyurken gece boyunca yazdıklarını siler. Gece boyunca ördüğü ipi günün ilk ışıklarıyla söker. Ertesi gece yeniden örmeye başlar. Uyurken sildiklerini ertesi gece yeniden yazmaya, belleğini onarmaya başlar. Örüp sökme, yazıp yazamama, unutma yeniden hatırlama; tüm bu yazma uğraşı onun anlatı serüvenidir. Birhan, Derridacı bir mimari ile anlatı serüvenini inşa eder:

Derrida'yı modern bir Penelope olarak düşünelim; asla eve dönmeyecek bir Ulysses'i beklerken gündüz ördüklerini gece söken -daha doğrusu aynı anda hem ören hem de söken- bir Penelope. (*sökme* (ravel) hem "sökme" (to ravel) hem de "örmek" (to unravel) eylemini ifade eder. Bir yandan büyük büyük ayrımlar koyutlanırken bir yandan da bunlar yıkılır: Tek bir hamleyle bir şeyler ortaya konur, serimlenir, azledilir, bir yana bırakılır -daha koyutlanırken bile çürütülür. Yine de Derrida bu ayrımlara bir şekilde bağlı kalıyormuş gibi sayfalar doldurmayı başarır.¹⁴¹⁴

Birhan'ın yazma serüvenini izlerken var olup yok oluşunu izleriz. Penelope gibi ördüğü ipi söküp sonra yeniden örüşünü izleriz. Birhan gece boyunca yazarken, silerken, yazamazken kimliğini yeniden inşa eder; kendi hikâyesini yeniden yazar. Birhan'ın yazma serüveni; kendini bulma, var olma yolculuğuna dönüşür:

¹⁴¹⁴ McGill, *a.g.e.*, s. 382.

Birhan gibiler derken, dünyanın uğultusunu içinden duyan karaduygun insanlardan söz ediyorum. Aşkın bir duyarlılığı sıksa bacaklarıyla taşıyan bu yeryüzü sürgünleri, nasıl ki seslerin cismaniliğini derinden biliyorlarsa, başlarındaki ağrıyı ucundan tutup iplik gibi yumağından çözebileceklerini de sanıyorlar. Her şeyi dokunulur kılan imgesel bir âlemde, kendi hatıralarıyla yeniden tasarlıyorlar dünyayı¹⁴¹⁵

Birhan, başındaki ağrıyı ucundan tutup iplik gibi yumağından çözebileceğini sanırken de Penelope'nin örgüsünü tekrar eder. Yazdığı, çizdiği, dert ettiği şeyleri söker. Söktüğü ipi kendi hatıralarıyla yeniden örür. Birhan kendi âleminde kendi hatıralarıyla dünyayı yeniden tasarlar; kurar, bozar, yıkar:

Sonra uzandı tekrar, bir şeyler okumaya çalıştı. Saatler saatlere eklenirken, çok zamandır içini kemiren bir yanlışlık düştü aklına. Yanlışlığın harflerini sayıkladı. Yazdı, karaladı, yazdı, hiçbir şey yazmadı.¹⁴¹⁶

Birhan gece boyunca anlatının koridorlarında dolaşır. Kendi anlatısını inşa eder. Yapısökümcü bir teknikle önce yazar, sonra yazdığının üstünü çizer, karalar, hiçbir şey yazmaz, yanlış yazar. Yanlışlığın harflerini arar, anlatının kurallarını bozar. Anlatısını parçalar; odalara, koridorlara, pencerelere böler. Birhan'ın karalamaları Derrida'nın, İngilizce'ye "söküme almak" diye çevrilen "sous rature" kavramını anımsatır:

[*sous rature*] önce bir sözcük yazmak sonra üstünü çizmek, ardından da hem sözcüğü hem de üstü çizilmiş halini baskıya vermektir. Sözcük eksik ya da yetersiz olduğundan üstü çizilir. Bununla beraber sözcüğün okunabilir kalması da zorunlu olduğundan üstü çizilir.¹⁴¹⁷

¹⁴¹⁵ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 24.

¹⁴¹⁶ **A.e.**, s. 13-14.

¹⁴¹⁷ Sarup, **a.g.e.**, s. 52.

Yazıp sonra üstünü karalayan Birhan, Derridacı bir mimariyle anlatısını inşa eder. Harf harf, kelime kelime metni söker ve yeniden örer. Aynı zamanda bir labirentin ilmiklerini atar. Birhan kendi labirentini kelime kelime, harf harf örer. İnternetin, maillerin, gecikmiş yanıtların ördüğü ağların arasında dolaşır. İhmal ettiği kitaplara, unutamadığı dizelere dalar. Gece boyunca Gılgamış'ın labirentlerini yeniden inşa eder. Uruk labirentlerini; evinin odalarından, bölümlerinden, koridorlarından oluşan bir labirente dönüştürür:

Bir fersah yatak, bir fersah koridor, iki fersah mutfak, el yordamıyla bulunan elektrik düğmeleri, yudumlanan su, açılan pencereler, iki fersah tepelerden sarkan İstanbul, bir fersah gök sonrası açık alan...¹⁴¹⁸

Birhan yazı yazarken mitsel bir yolculuk yapar. Uruk kentinden “uzaktaki” Utnapiştım'ın yanına giden Gılgamış'ın yaptığı yolculuğu yineler. Anlatı ormanında dolaşır, kaybolur, geri gider, başladığı noktaya döner. Anlatıcı, mit kahramanının yolculuğunu evin odaları, bölümleri, elektrik düğmeleri, yatak, koridor, pencere arasında yapılan bir yolculuğa dönüştürür.

5.2.3. Bâbil Kulesi'ni İnşa Etmek

Tevrat'a göre Hz. Nûh'un oğulları “Bütün yeryüzü üzerine dağılmayalım diye, gelin kendimize bir şehir ve başı göklere erişecek bir kule bina edelim...” derler ve Bâbil Kulesi'ni inşa etmeye başlarlar. Ancak Tanrı, hepsinin bir kavim olduğunu görünce anlaşılmazlar diye onların dillerini karıştırır ve onları bütün dünyaya dağıtır.¹⁴¹⁹ Bâbil Kulesi efsanesinde, insanlar göklere uzanan yüksek bir

¹⁴¹⁸ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 13-14.

¹⁴¹⁹ Sargon Erdem, **Babil maddesi**, **İslâm Ansiklopesi**, s. 394.

kule inşa edince tanrı kızar ve insanların dilini yetmiş iki dile böler. Böylece, insanlar birbirlerini anlamaz; iletişimsizlik ve kargaşa doğar.

Anlatıcı da anlatıda bir Bâbil Kulesi inşa eder. Birhan sözcüklerle kendi duvarlarını harf harf örür, kat kat kendi Bâbil Kulesi'ni inşa eder. Kimsenin bilmediği, anlamadığı, duymadığı, ayrı bir dil konuşur. Kimseyle iletişim kuramaz. Dışarıdaki insanlarla arasına kalın bir duvar örür:

Duvarlar, her biri aynı sözcükle kat kat örülü duvarlar, kat kat düşünmesiz, hep aynı sözcükle kimsenin anlamadığı bir dili konuşuyordu. Birhan bir ara çayını yudumlarken sokaktan gelen koşuşturmacaya kulak kesildi. Işığı kapatıp pencereden dışarıya baktı, gökkubbe sokak lambalarının çiğ ışığıyla geçirgenliğini yitirmişti. Kalın bir duvardı gece.”¹⁴²⁰

Karaduygun'un asıl problemi yeryüzündeki iletişimsizliktir. Anlatıcı; anlattığı bütün öykülerde; iletişim kuramayan, anlaşılamayan, ötekileştirilen insanları okura gösterir:

Bizi hep gündüz vakti sayıyor, eliyor, katıp katıştırıyorlar. Geceleyin çaldığımız davulları birçokları duymuyor. Biz uykusuzlar bir araya gelince, düşsel olduğu kadar fiziksel de olan, ama aslında ne düşsel ne fiziksel sayılan gece hayatımızı pek anlatmıyoruz birbirimize. Her türlü çıtırtıya açık kulaklarımızın, yeryüzünün uğultusundan öte bir şey duyamadığını söyleyemiyoruz da. İster istemez derin bir dalgınlığın perdesinden dinliyoruz birbirimizi.¹⁴²¹

Anlatıda; anlatıcı da Birhan da Gılgamış da topluma yabancılaşmış, toplumla arasında kalın bir duvar örülmüş karakterlerdir. Mitte Gılgamış ölümsüzlük peşinde koşarken ülkesinden kovulmuş bir sürgün gibi uzak diyarlarda dolaşır. Birhan,

¹⁴²⁰ Kaygusuz, *Karaduygun*, s. 13.

¹⁴²¹ *A.e.*, s. 11-12.

Gılgamış'ın benzeridir. Uykulardan sürülmüş bir sürgündür. Benliğinin ıssız koridorlarında dolaşır:

Nasıl ki Gılgamış, yatağına alışamayan bir sürgün gibi Uruk'u ve ötesini baştan başa katediyorsa, Birhan da kültürle doğa, toprakla duvar arası bir yerde, iki dünya içinde yazıyordu geceyi.¹⁴²²

Gılgamış, ölümsüzlük bilgisini ararken Uruk'u baştan sona kat ederken kendi varoluşunun sırlarını da arar. Yolculuğun sonunda başka birine dönüşür. Birhan da Gılgamış'ın mitik yolculuğunu yinelerken kendi varoluş öyküsünü arar. Yazarak kendini bulmaya çalışır. Uruk şehrinden çıkıp fersah fersah yol alan Gılgamış gibi Birhan da zihninin duvarları, koridorları, çıkmazları arasında dolaşır. Şiiri, anlatıyı, kendini arar.

Birhan, Gılgamış gibi karanlıkta yol alır, karanlığı bir “serüven” gibi yaşar. Birhan geçip giden zamanı elinde tutamamanın acısını çeker ve oyalanarak elindeki zamanı da yitirir. Anlatıcı, *Karaduygun*'da Gılgamış'ın yakarışlarını duvardan gelen bir “gürültü”ye dönüştürür. Ses bir labirenti dolaşır gibi anlatının kıvrımları arasında dolaşır. Birhan sabahın köründe gürültüyle uyanır ve sesi takip etmeye başlar, çıkışı olmayan bir labirentte sesin izini arar:

Uyuyalı henüz birkaç saat olmuştu ki, sabahın köründe, körü dediğim saat dokuz gibi, Birhan'ın uykusu orta yerinden yırtılıverdi. Güçlü bir ses yalpalı vuruşlarla yinelenmeye başlar başlamaz, Birhan sıçradı yatağından. Gürültüye inanamadı önce. İşittiği çarpıntının içinden mi, dışından mı geldiğini bir an için ayırt edemedi. Kuruntuyla hafifçe başını kaldırıp kulak kesildi. Annesi İftade Teyze bir şeyler mi yapıyordu acaba? Olur a havanda ceviz dövüyorsa, rüyayla uyanıklık arası dalgınlıkla cevizin içinden doğru başlamıştır ayılmaya. Ama yok. Belli ki mutfak

¹⁴²² A.e., s. 12.

boştu. Ses başka yerden geliyordu. Büyük olasılıkla, *tak tuk tak* kabuğundan dürtüyorlardı Birhan'ı.¹⁴²³

Birhan sesin geldiği yönü bulmaya çabalar. Elinde Ariadne'nin ipiyle girdiği labirente çıkış yolunu bulmaya çalışan Theseus gibi Birhan da ipuçları toplayarak evinin koridorları arasında dolaşır:

Birhan yumuk gözlerle oturma odasına girdi. İftade Teyze kanepede kara kediyi bacağına yaslamış, belli belirsiz bir hışırtıyla gazetesini okuyordu. Kahve kokusu kadar sessizdi ikisi de. (...) Derken, *tak tuk tak* yine. Birhan'ın yüzü epekşi. (...) Uzun, upuzun işaret parmağıyla dudaklarını ketleyip sesin geldiği yönü belirlemeye çalıştı. Sessizce durup gürültüyü anlamaya çalıştı.¹⁴²⁴

Birhan, sesin izini sürerken evinin; odaları, banyosu, duvarları da dev bir labirente dönüşür.

5.2.4. *Hansel ve Gretel Labirenti*

Anlatıcı, *Karaduygun*'da *Hansel ve Gretel* masalıyla metinlerarası bağ kurar. Anlatısında Hansel ve Gretel'in labirentini yeniden inşa eder. Mitin etrafına masal örer. “gürültünün harflerini toplayan” Birhan “yere ekmek kırıntılarını serpen” Hansel ve Gretel'i anırtır. Okurun belleğinden masalları geri çağırır.

Hansel ve Gretel ormanın içinde kaybolmamak, başladıkları noktaya geri dönebilmek için yere ekmek kırıntısı döker. Labirente ipuçları bırakır. Birhan da anlatı serüveninde *Hansel ve Gretel* masalını izler. Labirentin içinde ipuçlarını toplaya toplaya ilerleyen Hansel ve Gretel'e dönüşür.

¹⁴²³ A.e., s. 14.

¹⁴²⁴ A.e., s. 15.

Birhan anlatı ormanının içinde anlatının, kelimelerin kıvrımları arasında dolaşır. Harflerden kendisine ipuçları yapar. Harflerle yönünü bulmaya çalışır: “Çok geçmeden gürültünün harflerini toplamaya evin içinde gezinmeye başladı. Bütün odaları bir bir dolaşarak kulağını duvarlara dayadı. Nereye giderse gitsin bir türlü yaklaşamıyordu sese.”¹⁴²⁵ Anlatıda Hansel ve Gretel’in ekmek kırıntıları, harflere dönüşür.

Karaduygun’da sesi arama yolculuğu aynı zamanda anlatıyı arama, anlatının içinde dolaşma yolculuğudur. Birhan bir dedektif gibi harfleri/sesi izler. Labirentte ilerleye ilerleye büyük bir deliğin haznesine varır. Alice’in içinden geçerek başka bir dünyaya adım attığı tavşan deliği, *Binbir Gece* kahramanlarının kapağını açarak yer altına indiği delikler, çağdaş sinemada bir mağarada paralel evrenlere açılan portallar; anlatıda banyoda açılan “büyük bir deliğin haznesine” dönüşür:

Banyoya girdiğinde önce tavanlara kulak kesildi. Şeylerin kenar çizgileri yavaş yavaş kayboluyor, tavanda sarkan lambadan fayans karolarına, aynalı dolaptan kirişlere bütün biçimler *tak tuk tak* eşliğinde tek bir şeye, gürültüyü kendi gözelerinden duyuran büyük bir deliğin haznesine dönüşüyordu. Hakikaten büyük bir delik açılmıştı evde. En ufak bir çıtırtıyı yankılayan uzun bir dehlizin ağzındaydı Birhan.¹⁴²⁶

Lambadan fayans karolarına, aynalı dolaptan kirişlere banyodaki tüm biçimler deliğe dönüşür. Anlatıda sadece insanlar değil, mekânlar da değişir. Başlangıçta yuva olan, yuva gibi görünen mekân, labirentin içindeki bir tuzağa dönüşür. İnsanı yanıltır, aldatır. Ev; içi tehlikelerle, tuzaklarla, canavarlarla dolu bir labirente, tekinsiz bir ormana evrilir. Ev; yuva, korunaklı bir yumurta, doğum yeri iken tam zıddına dönüşür:

¹⁴²⁵ A.e., s. 23.

¹⁴²⁶ A.e., s. 23-24.

Ah bu evler nasıl da yanıltıyor. Biz orayı, kendi canını kendi akıyla besleyen yumurta gibi bir şey sanıyoruz. Hâlbuki o dokunulmaz yuva, radyatör borularından duvarlara süzülen sinir bozucu bir sesin hükmünde çabucak tehlikeli bir yere evriliyor. Eşya titriyor. Her çeşit kabuk, bazalt, tuf ya da Niğde taşı, kiremit veya sıva, çinko dam, mermer kaplama, hepsi geçirgen. Ne de olsa ses, ışıktan da seyrek bir varlık. Soğukta yavaşlayıp sıcaklığı bulur bulmaz konik dalgalar halinde hareket eden mahlûkata dönüşüyor. Sesler ister istemez cisimleşiyor sonra. İmgelemde katılaştıran bütün görüntüler, elbette Birhan gibilerin zihninde ürüyor sadece.¹⁴²⁷

Karaduygun'da ev bir labirenttir. Dolambaçlı bir boru düzeneğinde, insanı yanıltan yollarla dolu karmaşık, hangi uçtan girilirse girilsin çıkmaza giden bir labirent.¹⁴²⁸ Anlatıcı; çıkışı, merkezi, çevresi olmayan sonsuz bir labirent tasarlar. İç içe geçmiş mekânlar kurgular. Banyoda inşa ettiği tekinsiz masal labirentiyle, içinde Humbaba'nın olduğu katran ormanlarını yeniden yaratır. Ormanın yanı sıra banyoda bir Mezopotamya duvarı örer: "Her çeşit kabuk, bazalt, tuf ya da Niğde taşı, kiremit veya sıva, çinko dam, mermer kaplama, hepsi geçirgen."¹⁴²⁹

Mezopotamya'da yapılan kazılarda Uruk kentinden geriye kalan tapınak, labirent, mezar, duvar kalıntıları arasında seramik, güneşte kurutulmuş tuğlalar, kireçtaşı, kesme taşlar elde edilir.¹⁴³⁰ Anlatıcı, bir Sümer mimarı gibi Uruk kentini; labirentlerini, duvarlarını, tapınaklarını yeniden inşa eder. Anlatıyı Uruk kentinin içinde dolaştırır.

Uruk labirentlerinde Gılgamış; Humbaba'yla, gökyüzü boğasıyla mücadele eder, labirentin içindeki canavarı yener. Anlatıda Humbaba ya da gökyüzü boğası banyonun duvarlarından sızan "ses"e dönüşür. Mitsel canavarlar, çağdaş anlatıda

¹⁴²⁷ A.e., s. 24.

¹⁴²⁸ Bu labirent Kafka'nın *Şato*'sundaki labirentimsi yapıyı anımsatır. Deleuze ve Guattari *Şato*'yu bir "yuva" olarak değerlendirir ve şöyle der: "yuvanın her tarafı düşmanı yanıltmaya yöneliktir. Dolayısıyla hangi uçtan girilirse girilsin, hiçbirisi diğerinden daha işe yarar değildir; neredeyse bir çıkmaz, dar, uzun bir yol, dolambaçlı bir boru vb. bile olsa, hiçbir girişin ayrıcalığı yoktur." *Şato*, içine girilmesi imkânsız bir labirenti andırır. Bkz.: Gilles Deleuze ve Félix Guattari, **Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Dedalus Yayınları, 2015, s. 19.

¹⁴²⁹ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 24.

¹⁴³⁰ Jean-Louis Huot, Jean-Paul Thalmann, Dominique Valbelle, **Kentlerin Doğuşu**, Çev. Ali Bektaş Girgin, Ankara, İmge Kitabevi, 2000, s. 48.

görüntüsünü yitirir. Ses, sonunda bir “mahlûkat”a dönüşür. Cisimleşir, beden kazanır. Labirentin merkezindeki canavar olur.

Gılgamış, katran ormanının merkezinde Humbaba ile karşılaşır. Birhan da Gılgamış gibi labirentin merkezine doğru ilerler. Labirentin merkezinde canavarla karşılaşır. Anlatının labirentleri, Girit labirentini de tekrar eder. Theseus, labirentin merkezinde “insan vücutlu boğa başlı yaratık” Minotauros ile karşılaşır.

Birhan ne kadar mücadele ederse etsin, labirenti çözemez. Labirentin çatallanan yollarında kaybolur. *Binbir Gece*’de birbirine açılan odalar gibi, bir labirentten çıkıp daha karmaşık labirentlere girer. Evin odalarından, koridorlarından çıkıp helezonik bir labirente -merdivenlere- doğru ilerler.

5.2.5. Bâbil’in Laneti: İletişimsizlik

Birhan, anlatının içinde labirentten labirente dolaşır. Uruk’un içinden dışına bir labirenti arşınlayan Gılgamış’a dönüşür:

O sabah, kendisini yatağında hoplatan gürültü çoğalarak artınca, hem önünü alamadığı bir merak, hem de kaçınılmaz bir sessizlik arzusuyla apartmanın merdivenlerinde dolaşmaya başladı Birhan. Önce birinci kata indi; emekli mali müşavir İsmet Bey’in evine... Kulağını kapıya yaklaştırarak soluk almadan kapıyı dinlemeye çalıştı. Radyodan gelen müziğe rağmen *tak tuk tak* sesini boğuk da olsa duyabiliyordu. İsmet Bey kataraktlı gözüyle ısrarla çivi çakmaya çalışıyordu herhalde. Heyecanla kapıyı çaldı Birhan.¹⁴³¹

Birhan ses ile sessizlik arasında dolaşır. Sesi ararken zıddına, sessizliğe varmaya çalışır. Birhan’ın duyduğu ses, diğerlerinin duymadığı bir sestir. Birhan kendi zihnindeki sesin peşinden gider:

¹⁴³¹ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 67.

-İsmet Bey, evde tamirat mı yapıyorsunuz?

-Anlayamadım... ne tamirâtı?

-Sizin evden sesler geliyor.

-Mümkün değil (...) başka bir daireden geliyor olmalı.

-Duyuyor musunuz, bunu söylüyorum işte, nereden geliyor bu ses? (“*tak tuk tak* vuruşu yükselmeye başladı.”)

-Ben bir şey duymuyorum.

(...)

-Olacak iş değil, ya sizin kulaklar az işitiyor ya da ben uyduruyorum!

-Kusura bakmayın, duyduğunuz her ne ise ben duymuyorum. (“Omuzlarını silkip”)¹⁴³²

İsmet Bey, Birhan’ın duyduğu sesi duymaz, onu anlamaz. İsmet Bey ile Birhan’ın diyalogu tam bir iletişimsizlik örneğidir.¹⁴³³ Her ikisi de başka bir dünyada yaşar. Birhan, sese ulaşma arzusuyla üst kata çıkar. Yaklaştım sanırken sestten daha da uzaklaşır. Labirentin sapaklarında dolaşır. Yasemin’in dairesine çıkar, burada ses kaybolur:

Birhan, İsmet Bey’in kayıtsızlığına içerlese mi hiddetlense mi kararsız kaldığı birkaç saniyeden sonra, *tak tuk tak* içine işleyen çarpıntıyı yakalamak üzere üçüncü kata Yasemin’in dairesine çıktı. (...) Birhan paspasa basmamaya çalışarak içeriyi

¹⁴³² A.e., s. 67-68.

¹⁴³³ Birhan ve İsmet Bey aynı dili konuşmazlar. Birhan üst kattaki Yasemin’le de aynı dili konuşamaz. Apartman, aynı zamanda Birhan’ın Bâbil Kulesi’dir. O, apartmanı gezerken kendi Bâbil Kulesi’ni/labirentini gezer. İletişimsizliğin çıkmazları, dolambaçları arasında dolaşır.

dinlemeye çalıştı. Hiç ses gelmiyordu. (...) pirinç tokmağı nazikçe tıkırdatarak kısık sesle içeri seslendi.¹⁴³⁴

Birhan, Yasemin’le de aynı dili konuşamaz, aynı sesi duyamaz. Yasemin bir ses duyar ama duyduğu ses başka şeylerin sesidir. Yasemin kendi kurmacasının sesini duyar:

-Birhan iyi ki geldin, delirmek üzereyim. (...) Tam uykuya dalmıştım ki bam güm ev başıma yıkılıyor. Sanki kulağımın dibinde davul çalıyorlar. Nereden geldiğini anlayamadım. Ben de sana soracaktım şimdi.”

-Bitişik binada tadilat yapıyorlar heralde.

-“Hayır canım, komşuları bir bir aradım, tadilat yapan yok! Aksi gibi kimsecikler gürültü falan duymuyor! Sen duyuyor musun peki?!”

-Evet, tak tuk bir çekiş sesi gibi değil mi?

-Ben bam güm diye duyuyorum!

-Haklısın buradan öyle duyuluyor. (“Yasemin’le uzlaşmak istiyordu.”)¹⁴³⁵

Yasemin ve Birhan arasındaki diyalog da iletişimsizliğin fotoğrafıdır: “gerçi Yasemin duymasa da duyuyormuş gibi yapıyordu[.]”¹⁴³⁶ Yasemin ve Birhan, Bâbil Kulesi’nin farklı katlarında yaşar, farklı bir dil konuşur. Birhan’ın adım attığı karmaşık labirent aynı zamanda Bâbil Kulesi’dir. Birhan kendi ördüğü labirentin içinde dolaşırken Bâbil Kulesi’ni inip çıkar. İletişim kuramadığı, aynı dili konuşmadığı katlar/insanlar arasında gider, gelir. Birhan, Yasemin’in dairesine girerken labirente giriş ritüellerini yineler:

¹⁴³⁴ A.e., s. 81.

¹⁴³⁵ A.e., s. 81-82.

¹⁴³⁶ A.e., s. 83.

Tahtakale'den alınan süs eşyaları kapısından taşıyordu Yasemin'in. Hemen sağdaki duvara çiçeklerle bezeli ahşap posta kutusu asılmıştı. Kutunun altından tabak kadar nazar boncuğu sarkıyordu.(...) Birhan (...) “Fatma Anamızın Eli” biçimindeki pirinç tokmağı nazikçe tıkırdatarak kısık sesle içeri seslendi.¹⁴³⁷

Nazarlık, arkaik kültürlerde kötülüğü tuzağa düşürme amacıyla kapı eşiklerine asılır. Arkaik kişi nazarlığı kapı eşiğine asarken kötü ruhları kapısının önünden kovduğuna inanır.¹⁴³⁸ Yasemin de Birhan da bu kapıdan geçerken arkaik kültürün labirente giriş ritüelini tekrar eder. Nazarlık, labirentten geçişi kolaylaştırır. Fatma Ana'nın eli biçimindeki pirinç tokmak da benzer bir ritüeli yineler. Fatma Ana'nın eli, her gücün aşılabacağına dair inancı sembolize eder. Ariadne'nin ipi gibi, nazarlık gibi labirentten geçişi kolaylaştırır.

Ses, Yasemin'in dairesinde yok olur, değişir, kırılır. *Tak tuk tak*'tan *bam güm*'e evrilir. Anlatıda ses dönüşe dönüş, kıvrıla kıvrıla tüm metne yayılır. Birhan, sesi çözemedikçe çıkışsız bir labirentte dolaşır. Sonunda Gılgamış gibi başladığı noktaya geri döner: evine, yuvaya, göbek bağına ya da tekinsiz ormana.

5.3. Sesler Labirenti

5.3.1. Gregor Samsa'yı Yontmak

Anlatıcı, Gılgamış'ın mitik yolculuğunu “kendisinden başka kimsenin duymadığı bir sesin” peşine düşen Birhan'ın yolculuğuna dönüştürür. Gılgamış, yolculuğunun sonunda, artık başka biridir. Birhan da zihninin odaları arasında duyduğu bir sesin peşinden giderken hafızasını yeniden üretir.¹⁴³⁹ Hatıralarının,

¹⁴³⁷ A.e., s. 81.

¹⁴³⁸ “kötülüğü tuzağa düşürdüğü için düğüm bir nazarlıktır.” Attali, a.g.e., s. 162.

¹⁴³⁹ Birhan, Uruk şehri ile evinin odaları arasındaki bu mitik yolculuğu; yer değiştirmeden, dar bir alanda dolaşarak yapar. Kafka, *Günlükler*'inde “oda”da, yer değiştirmeden yaptığı yolculuklardan

yazılarının, anlatılarının arasında kimliğini yeniden inşa eder. Gılgamış'ın yolculuğunu yinelerken bilgelik kazanır, yeniden doğar. Hamlet'e, Gregor Samsa'ya, Enkidu'ya; böceğe, kelebeğe, bademe dönüşür. Birhan'ın mitik yolculuğu bir dönüşüm yolculuğudur.

Birhan, Gılgamış'ın yolculuğunu yinelerken Gregor Samsa'nın dönüşümünü tekrar eder. Anlatıcı, Doğu'nun ve Batı'nın hikâyelerini birbirine teğeller. Kafka'nın *Dönüşüm* hikâyesi ile metinlerarası ağ örür. Birhan'ın böceğe dönüşüm arzusunu tarif ederken Gregor Samsa'yı anıştırır: "Yüzüne yeni gözler kakmalı, güzel böceklerden esinlendiği duyargalar iliştiirmelidir alınına."¹⁴⁴⁰

Anlatıcı, metnin örgüsüne Gregor Samsa'dan izler bırakır¹⁴⁴¹ *Dönüşüm* hikâyesini anıştırırken okurun belleğine seslenir.¹⁴⁴² Okur, metinler arası parçaları toplayarak metni bir puzzle gibi tamamlar, metni yeniden üretir. Kafka, *Dönüşüm* hikâyesine şöyle başlar: "Gregor Samsa bir sabah bunaltıcı düşlerden uyandığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu."¹⁴⁴³ Anlatıcı da Kafka'nın sesini, pastiş tekniğiyle anlatıya dâhil eder:

bahseder: "Bir bu duvara bir diğerine yaslanmış yattığınızda pencere sizin çevrenizde yolculuk yapar." Bkz.: Deleuze, **a.g.e.**, s. 83.

Bu yolculuk Birhan'ın belleğinin odaları, labirentleri arasında yaptığı bir yolculuktur. Aziz Augustinus *Confessiones* adlı yapıtında belleği labirentle anlatır: "Ovalarda, inlerde, belleğimin hesaplanamayacak kadar çok sayıda şeyle dolu sayısız mağarasında (...) bütün bu şeylerin arasından koşuyorum, uçuyorum, bir oraya bir buraya, dalabildiğim kadar derine dalıyorum ve hiçbir zaman bir sınıra ulaşamıyorum." Bkz.: Attali, **a.g.e.**, s. 139.

¹⁴⁴⁰ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 33.

"Duyarga" sözcüğü Samsa'yı anıştırır: "Değerini ancak şimdi anladığı duyargalarıyla çevreyi henüz beceriksizce yoklayarak [...]" Bkz.: Kafka, **a.g.e.**, s. 36.

Samsa duyargalarıyla en küçük sesleri, kokuları duyar. Birhan da bir böceğin duyargalarına sahipmişçesine kimsenin duymadığı sesleri duyar.

¹⁴⁴¹ "Anıştıma, alıntı gibi daha önce söylenmiş olan bir şeyi açığa çıkartmaz; söylenmemiş bir şey gizler içerisinde, bundan da geriye Riffaterre'in deyişiyle bir "iz" kalmıştır." Bkz.: Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 114.

¹⁴⁴² Charles Nodier anıştırmının okurun belleğine seslenme olduğunu dile getirir. Bkz.: **A.e.** s. 114.

¹⁴⁴³ Kafka, **a.g.e.**, s. 13.

O sinir bozucu gürültü olmasa, belki Birhan insan olarak uyanamayacaktı bu sabah. Tortop olmuş gövdenin kirişlerine asılıp yatağını taşıdığı yeni bir evrene açacaktı gözlerini.¹⁴⁴⁴

Dönüşüm'de, böcek olarak uyanış, aydınlanma mitlerini tersine çevirir. Gregor, bir bilge olarak değil hamam böceği olarak uyanır. Anlatıcı da Gregor'un varoluş ve yok oluş yolculuğunu takip eder, kendi kafasını yontan bir karakter yaratır. Birhan, alnına duyargalar ilâştirirken Gregor gibi yaşadığı toplumla bağlarını koparır:

Hâlbuki Birhan asla dürtülmemelidir. Her gün başka bir kafayla kendiliğinden uyanması gerek. Uykunun gözlerden çekildiği o baygın anların muğlâklığında, kendisi yontmalıdır kendi kafasını. Yüzüne yeni gözler kakmalı, güzel böceklerden esinlendiği duyargalar ilâştirmelidir alnına. O sinir bozucu gürültü olmasa, belki Birhan insan olarak uyanamayacaktı bu sabah. Tortop olmuş gövdenin kirişlerine asılıp yatağını taşıdığı yeni bir evrene açacaktı gözlerini. Bütün mesele bu! Birhan bile olmayacaktı belki. Esneyerek doğrulacak, ellerinin arasındaki kafaya zanaatkâr sabrıyla yeni bir muamele yapacaktı. Konduğu yerde ölümünü uyuyan bir kelebek ya da kabuğunu özünden ören bir badem, hatta anbean buharlaşan bir çiy bile yaratabilirdi o kafadan. Böylece şeylerden şeylere geçen saydam varlığını serbest bırakacak, yarım kalmış düşüncelerini tamamlamış olacaktı. Bir *Adak* gibi kellesini sunacaktı dünyaya.¹⁴⁴⁵

Birhan kendi anlatısını inşa ederken bir heykeltıraş gibi kendi kafasını da yeniden yontar. Kimliğini, belleğini yeniden üretir. Gregor Samsa gibi bir böceğe dönüşür; kendine yeni gözler kakar, yeni duyargalar ilâştırır. Kendini yeniden var eder, başka bir dünyaya adım atar, başka biri olur. Gregor'un dev bir böcek olarak yeni bir dünyaya uyanması, Alice'in tavşan deliğinden geçişini andırır. Birhan da bu

¹⁴⁴⁴ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 33.

¹⁴⁴⁵ **A.e.**, s. 33.

geçiş arzular: “Tortop olmuş gövdenin kirislerine asılıp yatağını taşıdığı yeni bir evrene açacaktı gözlerini.”¹⁴⁴⁶

Kimsenin duymadığı sesleri duyan Birhan, duyargalarıyla hareket eden Gregor’dur. Gregor, yolculuğunun sonunda kurumuş bir böcek ölüsü olarak süpürülür. Birhan da konduğu yerde ölümüne uyuyan bir kelebek olarak kelebekler vadisinde ölümler ülkesine yolculuk ederken Gregor’un ölümünü tekrar eder. Konduğu yerde kuruyan, ölü bir kelebeğe dönüşür.

Karaduygun Gregor ile Birhan’ın yaşam ve ölüm yolculuğunu birleştirir. Bu aynı zamanda bitimsiz bir yabancılaşma yolculuğudur: “yabancılaşma süreci böceklikle de bitmeyen ve kurumuş bir böcek ölüsü olarak süpürülünceye kadar nesneleşmesi süren Gregor Samsa’nın¹⁴⁴⁷ yolculuğudur.

5.3.2. Dürtme: Kabuk

“Buraya getirdiğin adamın gövdesi kirden kabuk bağlamıştır.”¹⁴⁴⁸ *Gilgamiş* mitinde Utnapiştim, uzun yoldan gelen Gilgamiş’i gördüğünde Urşanabi’ye bu sözleri söyler. Gilgamiş’in gövdesi; yaşadığı maceranın, aştığı yolun, geçtiği dağların izlerini taşır. Gilgamiş’in yaşadığı serüven, postundaki bir kabuğa dönüşür. Anlatıda Birhan’ın gövdesi de kabuk bağlar: “Büyük olasılıkla, *tak tuk tak* kabuğundan dürtüyorlardı Birhan’ı.”¹⁴⁴⁹ Birhan, kabuğunu taşıyan Gilgamiş’tir, bir böceğe dönüşen Gregor’dur, kendi kabuğunu ören bir bademdir.

Mitte Utnapiştim, Gilgamiş’i yenildiği uykudan dürterek uyandırır: “bu anda adamı elledi ve o, uykusundan irkilip uyandı.”¹⁴⁵⁰ Anlatıcı, Gilgamiş’in kabuğundan dürtülerek uyandırılmasını yeniden kurgular. Onun uyanışını bir böceğe dönüşen Birhan’ın dürtülerek uyandırılışına dönüştürür:

¹⁴⁴⁶ A.e., s. 33.

¹⁴⁴⁷ Parla, a.g.e., s. 163.

¹⁴⁴⁸ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı*, s. 90.

¹⁴⁴⁹ Kaygusuz, *Karaduygun*, s. 14.

¹⁴⁵⁰ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı*, s. 88.

Uyuyalı henüz birkaç saat olmuştu ki, sabahın köründe, körü dediğim saat dokuz gibi, Birhan'ın uykusu orta yerinden yırtılıverdi. Güçlü bir ses yalpalı vuruşlarla yinelenmeye başlar başlamaz, Birhan sıçradı yatağından. Gürültüye inanmadı önce. (...) Ses başka yerden geliyordu. Büyük olasılıkla, *tak tuk tak* kabuğundan dürtüyorlardı Birhan'ı.¹⁴⁵¹

Birhan'ın peşinden koştuğu ses, kendi kabuğundan gelen *tak tuk tak* sesidir. Birhan, Gılgamış'ın uyanışını yineler. Gılgamış dürtülerek uyandırıldığında uykuya yenilmiş, ölümlü biridir, başka biridir artık. Birhan da dürtülerek uyandırıldığında yolun sonunda başka biri olacağı bir labirentin başındadır. Anlatıcı, anlatısında mittin emanet aldığı “dürtme” eylemini bir ters bir düz örer: “Hâlbuki Birhan asla dürtülmemelidir. Her gün başka bir kafayla kendiliğinden uyanması gerek.”¹⁴⁵²

Karaduygun'da anlatıcı, “kendiliğinden uyanması gerek.”¹⁴⁵³ cümlesiyle mitin ilmiklerinden geçirdiği anlatının ipliklerini *Dönüşüm*'ün ilmiklerinden de geçirir.¹⁴⁵⁴ *Dönüşüm*'ün anlatıcısı, Gregor için şöyle der: “Uyandırılmış olmasaydı bile kısa bir süre sonra hiç kuşkusuz kendiliğinden uyanacaktı[.]”¹⁴⁵⁵ Anlatıcı, bu cümle ile bir örümcek ağı gibi üç anlatıyı birbirine bağlar. Artık bir böcek olan Gregor da kendiliğinden uyanamaz, uyandırılır, kabuğundan dürtülür. Gılgamış'ın mitte “kirden kabuk bağlamış” postu, anlatıda bir “hamamböceği kabuğu”na dönüşür.¹⁴⁵⁶

Metinler arasında kurduğu ağlarla anlatıcı; Gılgamış'ı, Gregor'u ve Birhan'ı ikizleştirir. Anlatının öznelereğini değiştirir, çoksesli -diyalojik- bir metin inşa eder.

¹⁴⁵¹ Kaygusuz, *Karaduygun*, s. 14.

¹⁴⁵² *A.e.*, s. 33.

¹⁴⁵³ *A.e.*, s. 33.

¹⁴⁵⁴ Yazar “kendiliğinden uyanması gerek.” cümlesiyle Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eserini anırtır. Metinlerarası bir teknik olan anırtırma yöntemini kullanarak okurun belleğine seslenir. İki metin arasında bağ kurdurarak okuru metni yeniden üretmeye çağırır.

¹⁴⁵⁵ Kafka, *a.g.e.*, s. 36.

¹⁴⁵⁶ Kafka, *Dönüşüm*'de Gregor'un kabuğunu şöyle tarif eder: “Zırh gibi sertleşmiş sırtının üstünde yatmaktaydı ve başını biraz kaldırdığında bir kubbe gibi şişmiş, kahverengi, sertleşen kısımların oluşturduğu yay biçimi çizgilerle parsellere ayrılmış karnını görüyordu[.]” Bkz. *A.e.*, s. 13.

Karaduygun, metinler arasında yarıklar açarak anlatıdan anlatıya dev bir labirenti dolaşır. *Gılgamış*’tan *Dönüşüm*’e, *Dönüşüm*’den *Hamlet*’e geçer. Metinler arasında oyun oynar.

5.3.3. Hamlet ve Kararsız Anlatı

Karaduygun “Bütün mesele bu!”¹⁴⁵⁷ dizesiyle Shakespeare’in *Hamlet* oyunuyla metinlerarası ağ örür. Anlatıcı, alıntı yaparak *Hamlet*’i de anlatı ormanına ekler, yeniden yazar.¹⁴⁵⁸ Bir kozanın etrafını örür gibi *Gılgamış*’ın etrafına *Dönüşüm*’ü, onun etrafına *Hamlet*’i örür. Anlatının katmanlarını derinleştirir.

Hamlet’in varoluş karşısındaki haykırışları *Gılgamış* mitinin yankısı gibidir. Hamlet de *Gılgamış* gibi yaşamı ve ölümü sorgular, varoluşun peşinde koşar, kadere karşı savaşmayı göze alır, bela denizlerinde yolculuk eder. Hamlet’in hikâyesi; *Gılgamış*’ın isyanını, kederini yineler. Ölümün uyku olduğunu dillendirir. Shakespeare, kahramanlarına “Uyuma!” der. *Hamlet*’te de uyku ve ölüm eşitlenir:

Olmak ya da olmamak, işte bütün mesele bu!

Düşüncemizin katlanması mı güzel

Zalim kaderin yumruklarına, oklarına

Yoksa directip bela denizlerine karşı

Dur, yeter demesi mi?

Ölmek, uyumak sadece!

¹⁴⁵⁷ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 33.

¹⁴⁵⁸ Antoine Compagnon alıntının ‘bir yazardan ya da ünlü bir kişiden alınan parça’ tanımlamasını pek benimsemez. “La Seconde Main ou...” adlı yapıtıyla alıntı üzerine yaptığı çalışmada alıntının anlamını genişletir. Her metin kılığının bir alıntı olduğunu söyler. Ona göre her yazı bir yapıştırma ve açılma, alıntı ve yorumdur: “Öyleyse yazmak hep yeniden-yazmaktır. Bir yazar yeni bir metin oluştururken bile aslında başka metinlerden aldığı parçaları bir bütün oluşturacak biçimde yan yana getirip kaynaştırarak bir yeniden-yazma işine girer.” Bkz.: Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 236.

Düşünün ki uyumakla yalnız
Bitebilir bütün acıları yüreğin,
Çektiği bütün kahırlar insanoğlunun.
Uyumak, ama düş görebilirsin uykuda, o kötü.
Çünkü, o ölüm uykularında
Sıyrıldığımız zaman yaşamak kaygısından
Ne düşler görebilir insan, düşünmeli bunu.¹⁴⁵⁹

Hamlet, tüm yolculuğu boyunca varoluşunu arar, “olmak ya da olmamak” arasında kararsız dolaşır. Birhan hem var olur hem yok olurken varoluşun peşinde koşan Hamlet’e dönüşür. Hamlet gibi kadere teslim olmakla kadere direnmek arasında gidip gelir, ikilemde kalır. Birhan; Gılgamış’a, Gregor Samsa’ya, Hamlet’e dönüşürken kendi kafasını yeniden yontar. Şekilden şekile girer, başkalaşır ve Hamlet’in kararsızlığını yeniden inşa eder.

Birhan böcek olur, badem olur, kelebek olur; yaşamı ve ölümü anlatır. Gılgamış gibi, Hamlet gibi uykunun ölüm olduğunu yineler; uyuduğunda ölür. Kelebekler vadisinde ölüme yolculuk eder, “konduğu yerde ölümünü uyuyan bir kelebeğe” dönüşür. *Karaduygun*’da kelebeğin ölümü de uykudur.

Uyku; Birhan’a yazdıklarını, kaygılarını unutturur. Uyku; belleğin devası olur, zihnin çatışmasını söker. Diğer yandan uyku; belleğin zehri olur, hafızayı ve yazıyı siler, her şeyi unutturur. *Karaduygun*’da uyku, çift taraflı bir ayna gibidir. Shakespeare’de de uyku hem ölümdür hem şifadır. Shakespeare, uykuya ölüm derken diğer taraftan uykuyu belleğin devası olarak görür:

¹⁴⁵⁹ Shakespeare, **Hamlet**, s. 114.

Masum uyku... Her günün dertlerinin sonunda kaygılarımızı alan uyku, ağır işin rahatlatıcısı, incinmiş zihinlerin merhemi, doğanın ikinci şansı, hayat şöleninin ana yemeği.¹⁴⁶⁰

Macbeth'te uyku, acının merhemidir. *Karaduygun*'da uyku kararsız bir imge yaratır. Anlatıcı, anlatıyı ikili karşıtlıklarla örer.

5.4. Anlatı Serüveni: Merak

5.4.1. Kitaplarımdan Birini Nasıl Yazdım?

“Tragedyalarda ‘şaşırtıcı’yı yaratmak gerekir[.]”¹⁴⁶¹ Aristoteles *Poetika*'da öykünün, tragedyanın, anlatının merak duygusu taşıması gerektiğini söyler. Gılgamış ölümsüzlüğü arzular, Utnapiştim'in sırrını merak eder, bu sırrın peşinde koşar. Koşturduğu labirentte, Utnapiştim'in izini sürer: “Şimdi, Urşanabi, Utnapiştim'e giden yol hangisidir? Haydi, bana onun simini ver!”¹⁴⁶² Gılgamış'ı koşturan arzu, meraktır. O, Utnapiştim'in ölümsüzlüğü nasıl elde ettiğini merak eder:

Utnapiştim, sana bakıyorum, biçimin başka değil; benim gibisin, evet, benden ayrı değilsin, benim gibisin! Senin kalbin savaş için yaratılmıştır! Nasıl oluyor da böyle sırt üstü yatıyorsun? Anlat! Tanrıların meclisinde hayatı aramağa nasıl karar verdin?¹⁴⁶³

Birhan'ı da bu mitik yolculuğa çıkartan dürtü meraktır. Birhan merak eder. Sesin kaynağını, labirentin ucunda ne olduğunu merak eder. Bir dedektif gibi sesin

¹⁴⁶⁰ William Shakespeare, *Macbeth*, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul, Remzi Yayınları, 2009, s. 53.

¹⁴⁶¹ Aristoteles, *Poetika*, s. 74-75.

¹⁴⁶² *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gılgamış Destanı*, s. 75.

¹⁴⁶³ *A.e.*, s. 80.

izini sürer. *Gilgamiş* mitinde labirentin sonunda elde edilen/edilemeyen ölümsüzlük otu, -mitik hazine- *Karaduygun*'da “ses”e dönüşür. Birhan, sesin peşinde merakla ve arayış arzusuyla dolaşır. Labirentin sonuna varmaya çalışır ama sese ulaşamaz, labirentin içinde gidip gelir. Sese ulaşmaya çalışırken Uruk labirentlerini, anlatı ormanlarını, bilinçaltının odalarını kateder.

Peki, Birhan'ın duvarlarından sızan *tak tuk tak* sesi nedir? Anlatıcı, belki bize çivi yazısıyla taş yazıtlara kazınmakta olan mitin sesini duyurur. Sümer yazıcılarının *Gilgamiş Destanı*'nı taş yazıtlara yontma sesini duyarız, duyar gibi oluruz. Kendi anlatısını inşa eden anlatıcının/yazarın tabletinin, daktilosunun sesini ya da Birhan'ın bir heykeltıraş gibi kendi kafasını yontma sesini duyarız. Bu ses; *Gilgamiş*'ın davulunun sesi, İstanbul'un sesi; bunlarla birlikte kötülüğün, ötekileştirmenin, cinayetlerin sesi ya da yan binadan gelen inşaatın sesi de olabilir. Anlatıcı, çoksesli bir metin ve çoksesli bir dünya örer.

Birhan, labirentini Derridacı bir mimariyle -zıtlıklarla- inşa eder. Birhan, sesi ararken arayışını askıya alır, oyalanır, bekler. Su içerken boğazındaki kuruluşu düşünür. Su ile kuruluk, ihtiyaç ile arzu arasındaki zıtlıkta dolaşır. Çatallanan yolların açtığı bir labirentte yürür. Anlatı ormanında kararsızlıkla yol alır:

Gürültünün tam olarak nereden geldiğini çözemeyince, Birhan iki yudum su içmeye tekrar mutfığa geçti. Bazıları su içerken kuru kursağını düşünür, bazıları ise suyu. Birhan ikisini de düşünüyordu o sıra, hem suyu, hem kuruluşu. Böylece, ihtiyaç ile arzu arasında kalan eğri büğrü bir patikada hiç istemediği bir kafayı omuzlamış, geriye kalan uykusunu arıyordu.¹⁴⁶⁴

Birhan, labirentin merkezine ulaşıyorum derken merkezden daha da uzaklaşır; aynı mitlerde, hikâyelerde, efsanelerde tekrar tekrar dolaşır. Sesin kaynağını, doğum yerini bulmaya çalışırken anlatının doğum yerini aramaya başlar. Italo Calvino “Kitaplarımdan Birini Nasıl Yazdım” adlı denemesinde *Bir Kış Gecesi Eğer Bir*

¹⁴⁶⁴ Kaygusuz, *Karaduygun*, s. 33.

Yolcu adlı romanını nasıl yazdığını anlatır.¹⁴⁶⁵ “Yolcu” diye adlandırdığı romanının “yazılış serüveni”ni anlatır. Calvino bu eserinde, romanını nasıl yazdığını bir mimar gibi kâğıt üzerine çizer. Kâğıt üzerine, romanının ikizi bir iskelet kurar. Yolcunun yolculuğunun haritasıdır bu. Kare kare diyagramlar, çözülmesi gereken bir bulmaca ya da bir satranç tahtası gibi karşımızda durur. Bu çizim ile anlatının nerede başlayıp nerede bittiğini diyagramlarla okumaya çalışırız.

Karaduygun da Calvino’nun “Kitaplarımdan Birini Nasıl Yazdım”da izlediği yolu izler. Anlatıcı, yazar kimliğine bürünür ve bize kitabını nasıl yazdığını anlatır. Bizi anlatısının doğum yerine götürür. “Bu kitabı nasıl yazdım?” sorusunun cevabını verir. Kendi kendine sorular sorar: Anlatının başlangıç noktası neresi? İlk sayfanın öncesindeki boşluk neler anlatır? Yazının sıfır derecesi nerede başlar?

Anlatıcı, bize *Karaduygun*’u yazma serüvenini anlatır. Anlatının asıl hikâyesi de budur: anlatıyı, hikâyeyi anlatmak. Hikâyenin doğum anını; yol boyunca yaşadığı maceraları, aksaklıkları, yok olup var oluşunu, örülüp sökülüşünü, yıkılıp inşa edilmesini anlatmak. Okuru, anlatı serüveninin peşinde dolaştırmak, anlatı ormanının içinde kaybetmek; okurla oyun oynamak.

Karaduygun’da, Calvino’nun diyagramlarının yerini Roma rakamları alır. Anlatıcı, Roma rakamlarıyla anlatıyı basamaklandırır, biçimlendirir. Peki, Roma rakamları bize ne söyler? Roma rakamları, alışık olduğumuz rakamların (1,2...) kurallarından -dört işlemde, basamak değerinden- bağımsız, kadim bir geleneğin varlığını sembolize eder. Metni kuralsızlaştırırken metne antik, arkaik bir görünüm kazandırır. Roma rakamları anlatının kurallarını yıkar. Metni yapısöküme uğratar, metne çift anlamlılık kazandırır.

Roma rakamları, anlatı labirentinin içindeki tuzaktır. Okuru yanıltır, aldatır, yazıdan önceki boşluk deneyimini perdeler, yazıya dair o ilk ham fikrin aklımıza düştüğü ânı görmezden gelir. Yazının başlangıç noktasını muğlaklaştırır. Yazının sıfır derecesini gizler, esinlenme anını yutar, yaratı anını atlayarak bizi bire ulaştırır.

¹⁴⁶⁵ Italo Calvino, *Kitaplarımdan Birini Nasıl Yazdım*, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, İyi Şeyler Yayıncılık, 1996.

Oysa anlatıcı, tam da bu sıfırın öncesindeki sayıları/sayfaları/anları anlatmak ister. Anlatının yaratı anını, doğum sürecini, var oluşunun basamaklarını anlatmayı ister. Var olmaya çalışırken nasıl yok olduğunu, söküldüğünü, parçalandığını; sonra nasıl yeniden doğduğunu, anlatının mitik yolculuğunu anlatmak ister:

Karaduygun'u yazarken Birhan'la ilgili bölümleri Roma rakamlarıyla ayırdığımı yeni fark ettim. Doğru dürüst toplama çıkarma yapılamayan bu basamaksız, hantal sayılara duyulan sadakat, modası geçmeyen bir dekorasyon alışkanlığıyla açıklanabilir elbette. Onlar sayı değil de epizotlara yerindelik atfeden görsel bekçiler sanki. Bana kalırsa, bölümlerin içsel bütünlüğüne ciddiye kazandırmasından çok, gerçekte sıfırsız sayılar dizini olduğu için seviyoruz onları. Yazıdan önceki boşluk deneyimini perdeleyen, hatta yazıya dair o ilk ham fikrin aklımıza düştüğü ânı görmezden gelmemizi sağlayan, kelimenin tam anlamıyla yanıltıcı bir yanı var bu sayıların. Bizi sıfırdan kurtarıyorlar. Batı Arapların dünyaya bahsettiği basamaklı sayılardan sonra atıl kalsalar da armayı andıran biçimleriyle biz okurlara yeni bir şey ifade ediyorlar: Çoktandır olmuş bir şeyi. Yazmazdan önce kendi sözcüklerini yaratan o teskin edilemez esinlenme ânını hiçe sayıp, okuru doğrudan yazılmış olanın evrenine çağırıyorlar.¹⁴⁶⁶

Karaduygun'un anlatı serüveni, *Gılgamış*'ın mitik yolculuğunu tekrar eder. Anlatıcı, anlatısını yazarken miti yineler. *Gılgamış* mitinin Uruk labirentlerine adım atar. İçi tuzaklarla dolu tehlikeli yollara girer, ileri gider, geri döner, sonsuz bir döngüyü dolaşır. Anlatıcı, anlatısında yazının sıfır derecesini kurcalar. Yazının sıfır derecesini bulmaya çalışır. Metni kazır, anlatının derinlerine iner, palimpsest bir imge örür. Anlatının evveline, sonrasına bakar. Barthes'ın *Yazının Sıfır Derecesi* adlı eserini takip eder.

5.4.2. *Yazının Sıfır Derecesi*

¹⁴⁶⁶ Kaygusuz, *Karaduygun*, s. 53.

Anlatıcı; anlatısında yazının sıfır derecesini, *Karaduygun*’un sıfır noktasını anlatır. Okuru, sıfır ile karşılaştırır:

Hiçbir kitabın sıfırcı sayfası yok zaten, okumaya başladığımızda ister istemez sıfıra uğramıyoruz. Yaşamaya sıfır’dan başladığının bilincinde olan türümüzün okumaya bir’den başlaması, uygarlığın önemsiz bir ayrıntısı olmalı. Anlatılarda kitap kapağından sonraki ilk boş sayfaya sıfırı koysak bile bu sanatsal bir hamle olarak kalacak ve o sıfır, sayı dizilimine değil yazıya dahil olacaktır. Dolayısıyla bütün anlatılar doğaları gereği sıfırcı noktayı içermeyen, ama bunu içinde saklayan yarım ağızlı hikâyelerdir. Öte yandan her yazının sıfır noktası vardır kuşkusuz. Bir oluşun, bir sözcüğün ya da henüz anlam biçilmemiş bir sahnenin karşısında, ürperişin düşünceye dönüştüğü o kısacık zaman diliminde, anlatının doğumuna eşlik eden sıfırın içinde bulabiliriz kendimizi.¹⁴⁶⁷

Anlatıcı, *Karaduygun*’un yazılış/yaratılış hikâyesini dile döker. *Karaduygun* nasıl doğdu? Bu soru aynı zamanda kökenini, yaratılış sırlarını merak eden arkaik insanın arzusudur.¹⁴⁶⁸ Anlatıcı, bu soruyu sorarken varoluş öyküsünü bulmak için yaratılış mitini yineleyen arkaik insanın izlediği yolu izler. Başlangıç anına geri döner.

Anlatıcı; anlatısının evvelini, var olmadan önceki zamanını, henüz bir metne dönüşmediği, sadece zihinde bir kıvılcım olduğu ânı anlatırken okura, sahne arkasını gösterir. Okuru büyüleyen anlatı illüzyonunu bozar. Okura, oyunun oyun olduğunu hatırlatır. Geleneksel yapıyı kırar, anlatısına -1’i, -2’yi, -3’ü ekler. Ardından da tüm bu uğraşını anlamsızlaştırır. Yazma uğraşını Derridacı bir yöntemle yapısöküme uğratır:

¹⁴⁶⁷ A.e., s. 53-54.

¹⁴⁶⁸ “mit, her zaman bir ‘yaratılış’ın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl *var olmaya* başladığını anlatır.” Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, s. 17.

Madem yeri geldi, *Karaduygun*'un sıfır noktasından söz edebilirim artık. Gerçekte bunu yazmanın teamüllere aykırı olduğunu bilsem de sıfırı yazıya dahil etme çabamın boşunalığını kimsenin yüzüme vurmayacağını umut ederek yapıyorum bunu.¹⁴⁶⁹

Anlatıcı; bize yazının sıfır derecesini, Roma rakamlarının evvelini, -1'i anlatırken hikâyenin gerçek yüzünü gösterir. Anlatı, çift taraflı bir ayna gibi okurun önünde açılır. Miti, gizemi ve gerçeği bir arada inşa eder. Anlatıcı/yazar, okura “Ben buradayım.” derken bir yandan da okuru mitlerin arasında dolaştırır.

Yazının sıfır derecesi, bize Birhan'ın anlatı boyunca bir dedektif gibi peşine düştüğü, kovaladığı, kimsenin duyamadığı, gizemli sesin aslında ne kadar gündelik bir ses olduğunu imler. Diğer taraftan bu gündelik ses, büyük anlatıları yapı sökme uğratır. Anlatıcı, *Karaduygun*'da mitle gündelik hikâyeyi yan yana getirir. Mitin kutsal halesini söndürür. *Gilgamiş* mitinin etrafına küçük, basit bir hikâye örür. Sümer mitinde tufanın sebebi gürültüdür. Tanrılar, insanların yeryüzünde çıkardığı gürültüden rahatsız olur ve tufan yapar. Anlatıcı, bu kutsal miti sıradan bir hikâyeye, tufanın sebebi “gürültü”yü sıradan bir “ses”e dönüştürür.

Diğer yandan bu gündelik, alışıldık, bildik ses aslında hiç de o kadar basit, sıradan bir ses değildir. Alışıldığı için artık kimsenin duymadığı, önemsemediği, herkesin kanıksadığı bir sestir; toplumun açık yaralarının sesidir. Bu gürültü; şiddetin, ötekileştirmenin, yabancılaştırmanın *tak tuk tak tuk* sesidir. Bu ses, sadece Birhan'ı ve anlatıcıyı içine alan bir ses kapandır, labirentteki tuzaktır.

Anlatıcı, *Gilgamiş* mitini yıkarken yeniden inşa eder. Miti, modern anlatının gözelerinden geçirir, miti çağdaş anlatının iplikleriyle işler. Duvardan gelen meçhul bir sesin etrafına *Gilgamiş* mitini örür. Mitte tanrıların sinirlenip tufan yapmasına sebep olan gürültü, çağdaş anlatıda insanların arasındaki kaosu, kargaşayı, şiddeti imgeler:

¹⁴⁶⁹ Kaygusuz, *Karaduygun*, s. 54.

Birhan'ı dinlerken anlattığı şeyin sadece gürültü olmadığını, dışarıdan içeriye sızan kalın bir duyarsızlığın göğüste yarattığı kalp çarpıntısından söz ettiğini hissettim bir an. Dışarıdaki şiddetin alışılmaya yüz tutmuş tok sesini ta yatağından duyuyordu. Tam o sıra sıfır noktasındaydım. (...) Birhan'ın anlatımıyla yeni bir boşluğa düşmüştüm. Derken, o boşluk apak bir sayfaya dönüştü. Diyeceğim, gürültüyle ilgili tatsız anıların yüzeysel anlamları pul pul dökülmeye başladı. Birhan'ı değil kendi yazacağım hikâyeyi dinliyordum artık. Uykusunu bölen sesin peşi sıra geçirdiği saatler gözümde canlanıyor, ondan yansıyan yazıyı hayal edebiliyordum. Tam da onun şairliğine denk düşen varoluşsal bir itiraza kapıldım ben de. Birhan'ı huzursuz eden gürültüyü onun ılık nefesinden bir hastalık gibi kapmışım. Bu yalnızca bizim başımıza gelen, başka kimsecikleri inandıramayacağımız bir ses kapanıydı.¹⁴⁷⁰

Karaduygun'da gürültü, yeryüzündeki kötülüğün sesidir. Kuran-ı Kerim'de tufanın sebebi kötülükle ilişkilidir: “Gerçekten onlar, kötü insanlardı; bu yüzden hepsini suda boğduk.” (Enbiya 21/77)

Anlatıcı, yazının sıfır derecesine vardığında belleğinde ve anlatısının içinde geri geri gider, başlangıç noktasına döner; tıpkı labirentin içinde ekmek kırıntılarını toplaya toplaya geri geri gitmeye çalışan Hansel ve Gretel gibi. Anlatıcı; sıfıra vararak, hafızasında geri geri giderek belleğini yeniden inşa eder, onarır ve hikâyenin imzasına -kimliğine- ulaşır:

-Sen bunu yaz.

-Ossaat hikâyemize imza düştü.¹⁴⁷¹

Anlatıcı/yazar “s” harfini baskın kullanırken “ses” imgesini biçimsel olarak metne işler. Aynı zamanda metinlerarası bir ağla *Engereğin Oğlu* hikâyesini anıştırır. Harflerle oyun oynarken imla kurallarını da bozar.

¹⁴⁷⁰ A.e., s. 55.

¹⁴⁷¹ A.e., s. 55.

5.4.3. Tamamlanamayan Yapı: Bâbil

Her anlatma bir yenidenyazımdır.¹⁴⁷² Anlatıcı/yazar, Birhan'dan dinlediği hikâyenin anlatıcısı olur, hikâyeyi yeniden inşa eder. Anlatıcı ve dinleyicinin yer değiştirdiği bir oyun kurar. Anlatıda Birhan'ın duyduğu ses, anlatıcının duyduğu seslere dönüşür. Gürültü, bin bir çeşit şeyin sesi olur:

O bölgede yabancılara karşı hoşgörüyü bir dert gibi takınan orta yaş üzeri insanlar yaşıyordu. Senti çevreleyen otoyol yüzünden hiç bitmek bilmeyen, her geçen gün insanın sinirlerini geren motor gürültüsüne nasıl maruz kaldığımdan söz ediyordum Birhan'a. Berlin'deki evimde İstanbul'un gürültüsünü özleyeceğim hiç aklıma gelmemişti. Çocuğunu azarlayan yan komşu, yüksek sesle müzik dinleyen ressam, her akşam eski karısının kapısına dayanan adam, sağ olsun tam dokuz hoparlör takılı minarenden korkunç bir sesle avaz avaz ezan okuyan müezzin, Boğaz'dan geçen gemilerin bariton düdükları, hiç olmazsa zamanı mimliyor, saatlerimi epizotlara bölüyorlardı. Oysa Berlin'deki biteviye uğultu, ilelebet peşimi bırakmayacak bir kulak çınlaması denli delirticiydi.¹⁴⁷³

Ses, zamanı işaretler: beş vakit ezan, vapur sesleri, akşam gelen adamlar. Ses, zamanı ve mekânı böler, parçalar. Yanı sıra ses anlatıyı da böler, parçalara ayırır. Anlatıcı, yedi bölüme ayırdığı anlatısının parçalarında bu sesi arar:

Tekdüze sesler, insanın asabını bozuyor gerçekten (...) Önceki sabah onu uykusundan eden bir sesi canlandırmaya çalıştı: *tak tuk tak tak tuk tak*. Her bir

¹⁴⁷² Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 236.

¹⁴⁷³ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 54.

hecenin üstüne basarak yansılacağı sese, görünmez bir tenekeye vuran edalı parmakları, hafifçe yaylanan parmaklarıyla uymaya çalışıyordu.¹⁴⁷⁴

Bu tekdüze ses, anlatıcının ve Birhan'ın hafızasında birbirine yansıyan ayna görüntüleri gibi çoğalır, diyalojikleşir. Başka öyküler yaratır. Anlatıcı, Birhan'dan dinlediği hikâyeyi yeniden inşa ederken anlatıda boşluklar açar, boşlukları doldurur, yüzeysel anlamlarla anlatıyı örür, hikâyeyi pul pul parçalar, anlamsızlaştırır, anlatıyı söker ve yeniden üretir. Yapısökümcü bir mimar gibi, anlatıyı daha yazamadan - tamamlamadan- yıkar:

Aksi gibi ertesi sabah, bir yanlışlığı kısıkvrak yakalama arzusuyla, rüyamı delen bir gürültüye uyandım. Başıma gelen olay öylesi küçük, aynı zamanda olduğundan o kadar büyüktü ki, bir önceki gün Birhan'dan esinlendiğim kitabım daha başlamadan anlamını yitiriverdi. Bu sevimsiz olay yüzünden hayal gücüm puf diye söndü. Bölünen uykulara yüklediğim anlamların her biri murdar olmuş, gürültüyü düşünmektense gürültünün kendisiyle boğuşmak zorunda kalmıştım. O gün kapıma dayanan bir kalaycı yüzünden kitabım daha yazılmadan mahvoldu.¹⁴⁷⁵

Tamamlanamadan yıkılan anlatı -*Karaduygun*- Bâbil Kulesi'ni imgeler: “Bâbil -Derrida'ya- bir tamamlanmamışlık; bitmenin, toplamının [...] arkitektoniklerin düzenine göre bir şeyleri tamamlamanın imkânsızlığını temsil etmektedir.”¹⁴⁷⁶ Anlatıcı/yazar; başka bir öyküsünün karakteri Tacettin'i de anlatıyı tamamlanamadan yıkan bir başka itici güç olarak karşımıza çıkarır.

Anlatıcı, anlatıyı örerken kendi geçmişini; yazılarını, yapıtlarını, “yapıntı”larını da yeniden örür. Kaygılarını, korkularını su yüzüne çıkarır. Metni parçalarken belleğini de parçalar. Gülayşe'ye, Birhan'a, Gılgamış'a ve bir kurban olarak Enkidu'ya dönüşür. Birhan nasıl gece boyunca geçmişini anımsarken

¹⁴⁷⁴ A.e., s. 54.

¹⁴⁷⁵ A.e., s. 56.

¹⁴⁷⁶ Almond, a.g.e., s. 75.

Hamlet’e, Gregor’a, kelebeğe, bademe dönüşüyorsa parçalanıp, yeniden doğuyorsa anlatıcı da kitabını yazma serüvenini -Birhan’ın öyküsünü- anlatırken yeniden doğar. Anlatıcı, Birhan’ın varoluş ve parçalanma hikâyesini anlatırken eserin varoluş ve parçalanma serüvenini -kendi varoluş ve parçalanma hikâyesini- anlatır.

5.4.4. Anlatıyı Sökmek: Tacettin

Anlatıcının *Karaduygun*’u yazma yolculuğu Gılgamış’ın yolculuğunun yeniden-yazımıdır. Anlatıcı, *Karaduygun*’u yazarken mitin izlediği yolu izler. Yazma uğraşını bir serüvene, Gılgamış’ın mitik yolculuğuna dönüştürür. Yazarken dağ, tepe, bayır aşar; tuzakları, engelleri, canavarları geçer. Uruk labirentlerinde dolaşır. *Gılgamış* mitinde kahraman; aşılmaz geçitleri, dağları aşarak yolculuğun sonuna geldiğinde postu kirlenmiş, yüzü “uzun yolculuk yapan bir yolcunun yüzüne” dönmüş, çehresi güneşin sıcağından ve ayazdan çökmüştür:

Ne diye yanakların erimiş? Ne diye suratın çarpılmış? Ne diye yüzün arıklanmış? Ne diye gönlün kederli? Ne diye yüzün uzun yolculuk yapan bir yolcunun yüzüne dönmüş? Ne diye çehren ayazdan ve güneşin sıcağından çökmüş? Ne diye krallığını unutup kırlara düşüyorsun?¹⁴⁷⁷

Anlatıcı, Gılgamış’ı anlatının başında “Üç ısırıkta çekirdeklerini ele veren bir elma kadarcıktı.”¹⁴⁷⁸ diyerek bize tanıtmıştı; yolculuğun sonunda anlatıcı, “vuruklarından çürüyen bir elma”ya -Gılgamış’a- dönüşmüştür. Anlatıcı, anlatı serüvenini boyunca mitin serüvenini yineler.

Anlatıcı, yazılmadan yok olan anlatısının peşine düşer, onu bulmaya, yeniden üretmeye çalışır. Haftalarca evden çıkmadan, anlatının içinde sözcük sözcük debelenir. Anlatır, anlatır, yorulur. Hikâyeden hikâyeye, labirentten labirente geçer.

¹⁴⁷⁷ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gılgamesh Destanı, s. 73.

¹⁴⁷⁸ Kaygusuz, *Karaduygun*, s. 11.

Bitimsiz bir yolculuğun kıvrımlarında dolaşır. Yazıyla, kimliğiyle, seslerle mücadele eder. Yorulur, acı çeker sonunda onun da yüzü Gılgamış gibi “uzun yoldan gelmiş birinin yüzüne” döner:

Birhan’ı son görüşümden bu yana haftalarca evden çıkmadan kendimi yazıya vurdum. Bana kendi işittiği gürültüyü emanet edeli, sözcük sözcük yazıyla debeleniyor, bir yandan da kulaklarımda çınlayan *tak tuk tak* yankılarla kendi kendimi hırpalıyordum. Bir öğle sonrası uyandığımda aynadaki halimi görünce gerçekten gözüm korktu. Sabahlara kadar çalışmaktan vuruklarından çürüyen elma gibiydim.¹⁴⁷⁹

Gılgamış yolculuğun izlerini, yaşadığı acının, ölümün, ölünün izlerini yüzünde taşır. Onun yüzü bir harita gibi yaşadığı macerayı anlatır. Anlatıcının anlatı yolculuğu da onun karaduygunluğunu, kaygı ve korkusunu, acısını, yasını anlatır; onun ve benzerinin/Birhan’ın hikâyesini anlatır.

Anlatıcı, anlatı serüveninin içinde debelenmekten yorulur. Anlatının ucunu yeniden yakalayabilmek için Beyoğlu’na iner ama burada eski bir öykü kahramanıyla -Tacettin- karşılaşır ve ipin ucunu tamamen kaybeder. Yazma arzusunu yitirir:

beyaz çizgili kurşuni takım elbise giymiş bir adam takıldı gözüme. Yanımdan hızla geçip Taksim Meydanı’na doğru uzaklaştı. Allah allah, ben nereden tanıyordum bu adamı? Dönüp arkasından baktım. (...) Merakıma yenilip geniş bir yay çizerek koşar adım adamın önüne geçtim. (...) geriye dönüp bu kez dikkatlice adamı gözledim.¹⁴⁸⁰

Fazla ileri gitmiş olmalıyım ki kuşkuyla gözlerime baktı. Olacak iş değil, bu benim Tacettin’di! Yassı kulakları, yana kaymış burun kemiği, havası sönmüş futbol topunu andıran kafası, göz altından çenesine doğru kıvrılan derin yara iziyle tıpatıp

¹⁴⁷⁹ A.e., s. 99.

¹⁴⁸⁰ A.e., s. 99.

benim Tacettin'imdi. Yıllar önce ben onu bir öykü kahramanı olarak kafamda yaratmışım.¹⁴⁸¹

Anlatıcı, Tacettin'in öyküsünü anlatırken bir yandan anlatıyı askıya alır, keser ve *Tacettin* öyküsünü yeniden yazar.¹⁴⁸² Anlatıcı, metinler arasında dolaşan dev bir örümcek gibi ağ örür. Anlatı labirentinin içinde daha önce yazdığı hikâyeleri birbirine teğeller, kurmacanın kurmacasını inşa eder:

Aman aman bir öykü olmamasına rağmen dağdağalı diliyle pek sükse yapmışım vaktiyle. Onu gece yarısı sokakta bıçaklatmış, paramparça bir halde Taksim İlk Yardım Hastanesi'ne düşürmüş, yaralama nedeniyle onu sorgulamak isteyen polisler saldırtmış, Necla adlı bir hemşireden başka kimseyi yaklaştırmamışım yanına. Şimdi yıllar sonra benim bu Tacettin, iyileşmiş, eski bıçak sırtı yaşamına geri dönmüş olarak karşıma çıktı.¹⁴⁸³

Yazar, *Tacettin*¹⁴⁸⁴ adlı öyküsünde korkak bir kabadayının hikâyesini anlatır. Tacettin, anlatıcının/yazarın ötekileştirilen kahramanlarından biridir; parçalanmış benliği, kimseyle iletişim kuramayan dili ile Tacettin de Zülallerden, Veysellerden biridir:

¹⁴⁸¹ A.e., s. 100.

¹⁴⁸² Bir yazarın kendi metinlerinden birini yeniden üretmesi de yeniden-yazımdır: “yeniden-yazmayı başka yazarlara ait metinlerin, o metinlere ait kesitlerin yeni bir metinde dönüştürülmesi işlemiyle sınırlamamak gerekir. Yenidenyazmak (...) bir yazarın, metinlerinden birisini yeniden-yazması, yazılan bu metnin yeni versiyonu olarak da tanımlanır. Bir yazar düzeltmek, derinleştirmek gibi amaçlarla kendi yapıtlarından birini de yeniden yazabilir.” Bkz.: Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 236. Anlatıcı yeniden yazarak öyküsünün yönünü değiştirir. Anlatı labirentinden başka bir uç çıkarır. Kahramanına başka bir son yazar.

¹⁴⁸³ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 100.

Hemşire, Tacettin'in ağlamasını işitmez. Bu sahnedeki ağlayış *Karaduygun*'da Birhan'dan başka kimsenin işitmediği sese dönüşür: “Hem kimin yanında ağladığın da önemli, Tacettin şu kalles dünyada bir tek Necla'yı seçmiştir. Ne var ki Necla Ablam'da tık yok. Onu öyle görsen, radyoda ana haber bülteni dinliyor sanırsın.” Bkz.: Kaygusuz, **Sandık Lekesi**, İstanbul, Metis Yay., 2018, s. 20.

¹⁴⁸⁴ A.e., s. 20.

Bu kez yazınsal karakterim, geçen on iki yılda saçları dökülmüş, parlak rugan ayakkabılarıyla Beyoğlu'ndan capcanlı geçiyordu. Yine yazdığım gibi yumruklarını sıkarak yürüyordu üstelik. İçim burkuldu. Tacettin öyküsüyle dönüştürdüğümü sandığım hınç, ete kemiğe bürünmüş bir kabadayı olarak kurmacamı kendi kehaneti kılmıştı.¹⁴⁸⁵

Karaduygun'da Tacettin önce capcanlıdır, sonra gömütsüz bir ölüdür. Anlatıcı, Tacettin ile yaşam ve ölüm zıtlığını yeniden inşa eder. Derridacı bir yaklaşımla kelimeleri zıddıyla birlikte örür: “Eskiden canlı bir adam olan Tacettin, şimdi zihnimde gömütsüz bir ölü haline gelmişti. Canlanmamış, benim âlemimde tam tersine ölmüştü.”¹⁴⁸⁶ Tacettin gerçeğe dönüşünce ölür:

Diyeceğim, hiçbir esinin, hiçbir duyumun, hiçbir yaratıcı eylemin dokunamayacağı asap bozucu gerçekliğiyle, Tacettin ‘Tacettin’ öykümü yapıntı hale getirmiş, tekinsiz bir tanıdık olarak çıkmıştı karşıma.¹⁴⁸⁷

Anlatıcı, Tacettin adlı öykü kahramanı ile kendi anlatısını yapısöküme uğratar. Tacettin ile yazma uğraşını parçalar, inşa ettiği binayı yıkar. Yazma uğraşını boşa çıkarır, anlamsızlaştırır: “Ama şimdi yazdıklarımı ve yazacaklarımı boşa çıkaran, yazmaya iten bütün ağırların şiddetini bastıran tarif edilemez bir ürpertiyle hatırlıyorum Tacettin’i.”¹⁴⁸⁸ Tacettin, anlatıcının anlatı serüvenini keser. Labirentin merkezindeki canavara dönüşür. Anlatıyı yok eder, yazma arzusunu baltalar:

İşte o körolasica yüzünden, Karaduygun kitabıma devam etmekten etimden et koparcasına vazgeçtim. Yok, dedim içimden, yok yok yok, uykusu bölünen bir şairin uykusuzlukta devinen tutkuları nasıl ateşlediğini anlatamayacağım ben. Hayatı

¹⁴⁸⁵ Kaygusuz, *Karaduygun*, s. 100.

¹⁴⁸⁶ *A.e.*, s. 100.

¹⁴⁸⁷ *A.e.*, s. 100.

¹⁴⁸⁸ *A.e.*, s. 100-101.

unutmaya direnen bezgin bir yüreğin inzivasını dile dökemeyeceğim. (...) Birhan'ın saklı tuttuğu sevme sadakatini nasıl betimleyeceğim. Dannga da dan dan delerken geceyi, çöle çekilen çileci abdallara benzer din dışı imanı heba etmeyişini hangi deyişlerle anlatacağım? (...) Yok yok yok, yazmayacağım bu kitabı! Ne gerek var, kendi başımı derde sokacağım[.]¹⁴⁸⁹

Anlatıcı; anlatı yolculuğunun içinde koşar, düşer, kalkar, yazar, yazamaz. Cesaretini kaybeder, kaygı duyar, ikilemde kalır. Anlatıcı, *Karaduygun*'da anlatı serüveninin grafiğini çizer. Calvino'nun "Kitaplarımdan Birini Nasıl Yazdım"da çizdiği iskeletin bir benzerini/ikizini inşa eder.

5.5. Ölüler Ülkesine Yolculuk

5.5.1. Bal Mumu: Labirent ya da Ariadne'nin İpi

Girit Labirenti mitinde Ariadne, Theseus'a labirentin merkezindeki canavar Minotaurus ile karşılaştığında kullanması için bal mumundan bir top ve yolunu bulabilmesi için bir ip verir. Böylece Theseus, Ariadne'nin ipi ve bal mumundan topun yardımıyla labirentten çıkmayı başarır.¹⁴⁹⁰

Anlatıcı da *Karaduygun*'da, Girit labirentini yeniden inşa eder. Kaybolduğu anlatı labirentinden, Birhan'ın verdiği ip ile çıkmayı başarır. Birhan ona bal mumundan topu ve Ariadne'nin ipini verir. Anlatı serüveninde tuzaklarla örülü labirentte mücadele etmekten vazgeçmişken yeniden yola devam eder ve yer altına iner. Ölüler ülkesini geçer, labirentin çıkışına ulaşır. Anlatıcının anlatı serüveni, *Gilgamiş* mitini yeniden yazar.

Anlatıcı, anlatılar arasında dolaşır. *Gilgamiş* mitine Girit Labirenti'ni teğeller. Anlatıcı, anlatı yolculuğundan vazgeçmişken Beyoğlu'nda bir meyhanede Birhan'la

¹⁴⁸⁹ A.e., s. 101.

¹⁴⁹⁰ Attali, a.g.e., s. 13.

karşılaşır. Birhan ona labirentte ilerleyeceği yolu gösterir. Birhan'ın alnında bal mumundan bir kelebek izi belirir:

Gözümle gördüm, bal mumuna vurulan mühür denli kalıcı bir kelebek izi belirdi Birhan'ın alnında. Kartpostala bakarken can attığı sonsuzluğun yabancıydı. Her sabah kimseler dürtmeden kendiliğimizden uyansak da ellerimizle yontacağımız kafayı asla insandan münezzeh kılamayacaktık. İmkânsızdı, imkânsızdı dünyadan başka yere uzanmamız.¹⁴⁹¹

Anlatıcı, bal mumu imgesi ile Girit Labirenti efsanesi ile metinlerarası ağ örür. *Karaduygun*, Ariadne'nin ipini ve bal mumundan topunu Birhan'ın alnındaki bir kelebek izine¹⁴⁹² dönüştürür. Anlatıcı, bu izi takip eder. Girit mitinde, labirent öyle karmaşıktır ki Mimar Daidalos, kendi inşa ettiği labirentten, ancak bal mumundan kanat yaparak çıkabilir. Bal mumu, labirentten çıkış yolunu imgeler:

O öyle deyince, şükran duygusuyla ânında sarhoş oldum. Farkında olmadan *Karaduygun*'u bana yeniden teslim etmişti. Vadideki halimi tasavvur etmekten kendimi alıkoyamadım. Orada *Kelebeğe Düşmeden* yürümenin eziyetini bir tek onun ağzından duyabilirdim zaten. Böylece geri verebilirdim, dannga da dan dan geceye dolanan ebedi dulun dilini.¹⁴⁹³

Anlatıcı, Birhan'ın alnındaki bal mumundan izi takip ederek anlatı serüvenine -*Gilgamiş* miti- serüvenine devam eder. Anlatıyı; ölüm suyundan, yer altından geçirir ve Utnapiştim'in diyarına vardırır. Tamamlanamadan yıkılan Bâbil Kulesi'ni/anlatısını yeniden inşa etmeye başlar.

¹⁴⁹¹ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 104.

¹⁴⁹² Anlatıda, *Gilgamiş*'ın alnında yıldız izi vardır. *Gilgamiş*'ın yıldız izi, Birhan'ın kelebek izi; kutsallığı sembolize eder ve labirentteki ipucudur. Anlatıcı, labirentte bu izi takip ederek ilerler.

¹⁴⁹³ **A.e.**, s. 104.

5.5.2. Gılgamış ve Enkidu: Ölü

Mitte Gılgamış ve Enkidu gökyüzü boğasını öldürünce tanrılar toplanır ve Anu şöyle der: “İçlerinden biri ölsün!”¹⁴⁹⁴ Tanrıların kararını, Enlil ortaya koyar: “Engidu ölsün lakin: Gilgames ölmesin.”¹⁴⁹⁵ Böylece Enkidu hastalanır, yatağa düşer ve ölüm, onu yakalar:

Bundan sonra Engidu bi gün iki gün yattı. Ölüm Engidu’nun yatak odasında oturuyor. Beşinci, altıncı ve yedinci, sekizinci, dokuzuncu ve onuncu gün Engidu’nun hastalığı ağırlaştıkça ağırlaştı.¹⁴⁹⁶

Karaduygun’da Birhan, iki kedi bulur. Kedilerin biri sarı, biri siyah; biri hasta, diğeri capcanlıdır. Birbirinin ikizi kediler, Gılgamış’la Enkidu’nun ölüm ve yaşam zıtlığını imgeler: “iki yaralı kediye ikişer damla antibiyotik içirdi. Hala gözleri çapaklıydı sarı olanın, siyah olanı delimsirek bakışlarıyla capcanlıydı.”¹⁴⁹⁷

Mitte Gılgamış, Enkidu’nun ölümünün ardından bir yas ritüeli canlandırır. Ağıt yakar, Uruk halkına matem tutturur: “Beni dinleyin! Siz, ihtiyarlar, beni dinleyin! Ben Engidu için ağlıyorum. Arkadaşım için. Ağıtçı kadınlar gibi acı sızı döküyorum.”¹⁴⁹⁸ Gılgamış, dostu Enkidu’nun ölümünün ardından şöyle der:

¹⁴⁹⁴ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgames Destanı**, s. 55.

¹⁴⁹⁵ **A.e.**, s. 56.

¹⁴⁹⁶ **A.e.**, s. 61-62.

¹⁴⁹⁷ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 13.

¹⁴⁹⁸ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgames Destanı**, s. 62.

Senin için Uruk halkına matem tutturacağım; mesut kimselere etrafında ah ve figan ettireceğim ve ben senden sonra vücudumu murdar bir halde getirip senin için kendimden geçeceğim. Sırtıma bir aslan postu alıp çöllere düşeceğim.¹⁴⁹⁹

Gılgamış, ölünün ardından tanrılara hediye, bal ve tereyağı sunar: “Gün ağarır ağarmaz dışarı Elemmaku’dan¹⁵⁰⁰ yapılmış büyük bir sofraya çıkardı. Akikten bir fincanı balla doldurdu. Lacivert taşından bi fincanı tere yağıyla doldurdu.”¹⁵⁰¹ *Karaduygun*’da da Birhan, Gılgamış’ın yaptığı ritüeli tekrar eder: “sevdiği” kedisinin, ölüsünün ardından ağıt yakar. Tüm canlılar için törensel bir yas tutar:

dile dökemediği yas boynunu büküyordu. Her ne kadar masadaki arkadaşlar üzüntüyü dağıtmaya çabalasa da onun sokaktan bulduğu hasta bir kedi için verdiği törensel çabanın farkındaydılar. Kedi, kediden öte, ıstırap çeken bütün canlılardı Birhan için. Uykusuz açık alanda şahitlik ettiği bir canlının sönüşünü görmekten bildik bir yara daha almıştı.¹⁵⁰²

Tüm bu ritüeller, arkaik bir oyunu yineler. Huizinga, ritüellerin birer oyun olduğunu dile getirir: “İlkel topluluk, kendine dünyanın esenliğini güvence altına alma olanağı sağlayan kutsal ayinlerini, adaklarını, bağışlarını ve törenlerini, basit oyunlar biçiminde gerçekleştirmektedir.”¹⁵⁰³ Anlatı da bu oyunun bir parçasıdır. Gılgamış, yas ritüeli süresince Enkidu’nun ölüler ülkesinden geri dönmesini ve yeniden doğmasını arzular. Yedi gün, yedi gece cesedin gömülmesini engeller.¹⁵⁰⁴

¹⁴⁹⁹ A.e., s. 64.

¹⁵⁰⁰ Elemmaku: Cins bir ağaç.

¹⁵⁰¹ A.e., s. 64.

¹⁵⁰² Kaygusuz, *Karaduygun*, s. 101-102.

¹⁵⁰³ Huizinga, *a.g.e.*, s. 22.

¹⁵⁰⁴ Yedi gün, yedi gece bekleme, yeniden doğuş süresidir. Tufandan sonra geminin karaya oturması yedi gün sürer, gemi yapımı yedi gün sürer.

Onun için gece ve gündüz ağladım. Onun gömülmesine razı olmadım. Acaba arkadaşım sesime uyanacak mı diye. Yedi gün yedi gece böyle yaptım. Burnundan kurtlar düşünceye kadar.¹⁵⁰⁵

Gılgamış, sevdiği Enkidu'nun ölümünün ardından yas tutar ve ona şöyle seslenir:

Benim dostum, dağlarda tek başına gezen yaban eşeğini kovalayan katırcığım! Ey çölün parsı! Dostum! Engidu! Yoldaşım! Dağlarda tek başına gezen yaban eşeğini kovalayan katırcığım.”¹⁵⁰⁶

Anlatıda da Birhan, sevdiği sarı kedisinin ölmemesi için çabalar ama onu ölümden kurtaramaz: “Benim küçük sarı kedim öldü, o kadar uğraştım kurtaramadım.”¹⁵⁰⁷ Ölüsünün ardından yas tutar: “çok çok üzgünüm. Avucumun içi kaddı, küçücük.”¹⁵⁰⁸ Birhan'ın yası, Gılgamış'ın yaktığı ağıdı yankılar.

Anlatıcı, pastiş yöntemiyle mitin dilini yeniden üretir. Mitte, Gılgamış “Yaban eşeğini kovalayan katırcığım öldü.”¹⁵⁰⁹ der. Mitin sesi ile “Benim küçük sarı kedim öldü.”¹⁵¹⁰, “küçücük” diyen anlatının sesi birbirini çağırıştırır. Mitte Gılgamış'ın “çölün parsı”, “katırcık” dediği Enkidu, anlatıda “küçücük” bir sarı kediye dönüşür. Anlatıcı, mit kahramanı Enkidu'nun ölümünü, gündelik hayatın içindeki herhangi bir ölüme dönüştürür. Miti günlük yaşamın içine sokar, büyük anlatıları sıradanlaştırır.

¹⁵⁰⁵ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgames Destanı, s. 71.

¹⁵⁰⁶ A.e., s. 63.

¹⁵⁰⁷ Kaygusuz, Karaduygun, s. 101.

¹⁵⁰⁸ A.e., s. 102.

¹⁵⁰⁹ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgames Destanı, s. 102.

¹⁵¹⁰ Kaygusuz, Karaduygun, s. 102.

5.5.3. Ölüme Karşı Çıkış

Mitte Gılgamış, Enkidu'nun/benzerinin ölümünün ardından kendisinin de bir ölümlü olduğunu görür ve ölüme isyan eder:

Ah, nasıl susayım? Ah, nasıl susayım? Kırlarda şuraya buraya koştuktan sonra, yerin altına başımı dayayıp bütün yıl uyuyacak mıyım? Hayır gözlerim güneşi, görmek istiyor. Kendimi güneşin aydınlığına kandırmak istiyorum. Benim için karanlık, aydınlık kadar uzaktır. Fakat ölü, ne zaman güneşin ışığını görmüştür.¹⁵¹¹

Enkidu kırlardaki vahşi doğasından kopartılıp Uruk şehrinin yaşamına sokulur. Dünyaya yabancısıdır ve yaşamı tanıyamadan ölür. Anlatı da yaşama doyamadan gelen ölüme isyan eder. Sarı kedi, memeden kesilmeden, dünyayı tanıyamadan ölür: “Daha oynamadan, ağaçlara tırmanmadan, daha avlanmadan, el kadar bir şey nasıl ölebilir”¹⁵¹² Anlatıcı, bu serzenişle de *Gılgamış* mitinin sesini tekrar eder. Pastişlerle metni örer. Birhan'ın ölümü sorgulaması, ölüm karşısındaki isyanı miti yineler. Birhan'ın sesinde Gılgamış'ın yakarışlarını duyar gibi oluruz.

Mitte, üçte biri tanrı olan Gılgamış, Enkidu'nun ölümüne son derece insani bir tepki verir: “Onun için gece gündüz ağladım.”¹⁵¹³ Bu, Gılgamış'ın kendi ölümü karşısındaki tepkisidir. Gılgamış, benzerinin ölümüne, yaşamın karşısındaki ölüme ağlar. Mitte, Utnapiştim de tufandan/ölümünden kurtulduğunda, yaşamı kazandığında ağlamıştı.¹⁵¹⁴ Anlatıda da Birhan, kedisinin ölümü karşısında ağlar, Gılgamış'ın yasını yineler:

¹⁵¹¹ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 74.

¹⁵¹² Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 102-103.

¹⁵¹³ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 71.

¹⁵¹⁴ *Gılgamış* mitinde Utnapiştim, tufandan kurtulduktan sonra ağlar: “Diz çöküp oturdum ve ağladım. Göz yaşlarım burnumun kanatlarından akıyordu.” **A.e.**, s. 85.

Gözleri ıslaktı ama gözyaşları içine akıyordu. Yetmiş iki dilin konuşulduğu Bâbil Kulesi bile onun karaduygusuna göre daha dolambaçsızdı. Matemin ayazında, kısa süren bir kusursuzluğu yad ediyordu için için. Enkidu'yu bulmaya ölümler diyarına inen Gılgamış gibi uygarlık kadar eski bir isyanla, yaşamasız göçüveren her şeyi çağırmak istiyordu. Onun toprağı ölümlerin belleğıyle deviniyordu hep. Anısız ölümlerin utancı, ruhunu kemiren çöküntünün kökeniydi.¹⁵¹⁵

Bâbil Kulesi yetmiş iki dile bölünmüş, karmakarışık, içinden çıkmanın imkânsız olduğu bir labirenttir. Ölümün çaresizliğı, çıkmazları, ölüme çare bulmanın/ölümsüzlük otunu bulmanın imkânsızlığı; Birhan'ın zihninde dolambaçlı, karmakarışık bir Bâbil labirenti örer. Ölümün karşısında Birhan'ın zihni, yetmiş iki dilin konuşulduğu Bâbil Kulesi'nden daha fazla parçaya bölünür. Yetmiş iki dile bölünmüş Bâbil gibi, Birhan'ın belleğı de parçalanmıştır: Hamlet, Gregor, kelebek...

Gılgamış ölümsüzlük otunu elde eder ve “Bunu Uruk’a beraber götürmek istiyorum. Onu sevdiklerime yediririm.”¹⁵¹⁶ der. Ölüme engel olmak ister. Enkidu'yu ölümler diyarından geri almak ister. Birhan da ölüm karşısında acı çeker. Gılgamış'ın acısını, kederini yineler. Yaşamasız göçüveren her şeyi geri çağırmak ister. Birhan'ın arzusu Gılgamış'ın arzusunu aşar. O, anısız tüm ölümleri yer altından geri getirmek ister. O, ölüm korkusunun değil, yaşanmamış ömrün kederini yaşar. Mitin dışına çıkar:

O sıra gizli bir aydınlanma yaşadım. Önceleri hep Birhan'ın ölüm korkusuyla başetmeye çalıştığını düşünürdüm. (...) Oysa o gece, ölüme değil ömre içerliyordu Birhan. Doğaya duyduğu hayranlıkla, doğanın şiddet uyandıran yasaları aynı yürekte çözünüyordu. Derin uykularda tamir edilen aldanişlardan muaf olmanın kefaretiydi ödediğı.¹⁵¹⁷

¹⁵¹⁵ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 103.

¹⁵¹⁶ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 92.

¹⁵¹⁷ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 103.

Anlatı, Gılgamış'ın ölüm kokusunu dönüştürür. Yaşanamamış bir ömrün korkusunu duyumsatır. Birhan, Gılgamış'ın acısını yinelerken tüm insanlığın acısını duyar. Zamansız ölümün, katliamların, bombaların, yaşanmamışlığın, anısızlığın yasını tutar:

Sözde bahsedilen yaşamın çaresizliğini çileci bir merakla didikliyor, bu dünyaya üflenen her ömrün yeterince anı içermediğini iliklerine dek bilmenin sızısıyla, ömür denen zamansallığa kahrediyordu. Avuç içi kadar bir yavru kedi, henüz yaşlanmamış baba, altı yüz yaşındaki çınar, bombalanan çocuklar, her birinin ölümü, ömrün sur duvarlarıyla çevrili hudutlarıydı. Danga da dan dan açık alana sokuldukça, karanlığın bağlarında yetiştirdiği üzümü kendi sayılı gecelerinden topluyordu da yediği hakikat hep genzini yakıyordu.¹⁵¹⁸

Anlatıda Gılgamış, elinde davuluyla *danga da dan dan* sesiyle ilerledikçe, ölümün hudutlarını aşıp, Uruk'un dışına çıktıkça ölümsüzlük peşinde koşar ama aslında kendi sayılı gecelerini toplar. Ölümün yazgısından kaçamaz. Mit ile anlatının trajedisi birleşir. Birhan, Kelebekler Vadisi'nin kartpostalına bakar. Bu kartpostal ölüme yolculuğun resmidir, doğum ve ölüm zıtlığını anlatır:

-Orada mı ürüyormuş kelebekler?

-Yok canım, buraya ölmeye geliyorlarmış. Okyanusu aşıyor, yolda yumurtalarını bırakıyor, sonra da Rodos'taki vadide toplanıyorlarmış."¹⁵¹⁹

Kelebeklerin ölüme varış yolculuğu da törensel bir geçişi, bir ritüeli andırır. Yaşam ve ölüm yolculuğu bir tören, bir oyun olarak anlatıda var olur. Kelebekler Vadisi *Karaduygun*'da mahşer yerine, yer altına, ölümler ülkesinin kapısına dönüşür:

¹⁵¹⁸ A.e., s. 103.

¹⁵¹⁹ A.e., s. 102.

“Bunca kelebek bir araya gelince güzel oluyor da bunca insan sıkış tepiş olsa... mahşer yeri olurdu.”¹⁵²⁰

5.5.4. Yer Altına Yolculuk: 12. Tablet

Gılgamış mitinde 12. tablette de Enkidu yer altına yolculuk eder.¹⁵²¹ Yer altı Tanrıçası Ereškigal’ın bir çukur açarak cehenneme düşürdüğü Huluppu ağacını *Gılgamış*’a geri getirmek için yer altına iner ve orada tuzağa düşer: “Engidu yer altı alemine gidip Tanrıçayı görünce bu tanrısallık önünde başını önüne eğdi. Temiz bir gömlek giydi. Hemen onun bir yabancı olduğunu anladılar.”¹⁵²²

Gılgamış, Enkidu’yu yer altından geri getirmenin yolunu arar, Nergal’dan yardım ister. Nergal, yer altının hava deliğini açar, Enkidu’nun ruhu yer altından çıkar. Enkidu, *Gılgamış*’a yer altında gördüklerini anlatmak istemez; o, ölümü görmüştür:

Söyliyemem arkadaşım! Söyliyemem! Eğer sana yer altı aleminde gördüklerimi anlatacak olursam, sen, oturup ağlamalısın. Ve ben de oturup ağlıyayım. Ellemekle zevk duyduğun benim güzel vücudumu, şimdi haşereler eski bir elbise gibi dertleniyor.¹⁵²³ Ellemekle zevk duyduğun benim güzel başım, bir çamur teknesi gibi toprak doludur.¹⁵²⁴

Enkidu’nun yer altı yolculuğu, tuzaklarla dolu bir labirent yolculuğudur. Anlatıda da kelebekler vadisi, ölümler ülkesini imgeler. Anlatıcı, kelebekler vadisinde yürürken Enkidu’nun yer altına yaptığı yolculuğu tekrar eder. Miti yeniden doğurur. Mitte, tanrıların verdiği karar sonucu Enkidu hastalanıp ölüm döşegine yattığında

¹⁵²⁰ A.e., s. 104.

¹⁵²¹ *Gılgamış* miti 11. tablette sona erer. 12. tablet, bir ilavedir. Bkz.: **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgames Destanı**, s. 93.

¹⁵²² A.e., s. 97.

¹⁵²³ Dertlenmek: Hayvanların yemesine denir.

¹⁵²⁴ A.e., s. 101.

Gılgamış onun başında bekler. Gılgamış da Enkidu gibi ölümler ülkesinin kapısında, yaşam ile ölüm arasındaki sınırdaki sınırdaki durur: “Şimdi ben bir ruh yanında mı oturuyorum? Ruhların yeryüzüne çıktığı kapının dibinde mi oturuyorum?”¹⁵²⁵ Anlatıcı, Enkidu’nun yaşamdan ölüme geçiş yolculuğunu; bir kelebeğin, kelebekler vadisine yaptığı yolculuğa dönüştürür. Mitte, Enkidu ölmeden bir iki gün önce düşünce “tozlar evi”ne yolculuk eder ve tozlar evine yaptığı yolculuğu, Gılgamış’a anlatır:

Ben yalnız başıma kırdan kaldım. Orada asık suratlı bir adam göründü. (...) Sonra o adam, beni tamamiyle değiştirdi. Kollarım adeta kuşlar gibi tüylendi. Beni elimden tutarak; karanlığın evine, Irkalla’nın oturduğu yere, içine ayak basanı bırakmayan eve, dönüşü olmayan yola, içinde oturanın ışıktan mahrum kaldığı eve, tozun gıda olduğu, çamurun yemek olduğu yere, insanın kuşlar gibi tüylü elbiseler taşıdığı ve karanlık yerde ışığın görünmediği eve götürdü.¹⁵²⁶

Tozlar evi; ölümler ülkesidir. Enkidu bir kuşa dönüşerek tozlar evine, ölüme yolculuk eder. Anlatıda, Birhan da kelebeğe dönüşerek kelebeklerin yaptığı ölüm yolculuğunu yineler. Bu aynı zamanda anlatıcının, kelebek izini takip ederek ölüme yaptığı yolculuktur. Mitte Gılgamış, ölümsüzlüğün sırrına ulaşmak için Utnapiştım’ın yaşadığı yere ulaşmaya çalışır. Dağ geçitlerini, yer altı sularını, ölüm suyunu aşar ve iki nehrin ağzındaki yere -ölümsüzlük ülkesine geçiş yerine- varır.

Utnapiştım, tufandan sağ olarak kurtulduktan sonra Tanrılar ona ölümsüzlük verir ve onun eşi ile birlikte “uzakta, nehirlerin ağzında” oturmasına karar verir: “Utnapiştım, bundan önce bir insandı. Fakat şimdi, Utnapiştım ve dişisi bizim gibi Tanrılar olsunlar! Utnapiştım otursun! Uzakta. Nehirlerin denize döküldüğü yerde!”¹⁵²⁷ Nehirlerin ağzı Sümer-Bâbil mitlerinde cennetin eşliğini ifade eder:

¹⁵²⁵ A.e., s. 57.

¹⁵²⁶ A.e., s. 61.

¹⁵²⁷ A.e., s. 87.

Sümer-Bâbil cennetini çevreleyen nehrin de dört kolu vardır; zaten ‘nehirin çatalında’ deyişi Mezopotamya kültüründe Cennete girilen yeri, yalnızca ölümsüzler ile kahramanların aşabileceği eşiği ifade ediyordu. Cennetin çevresinde doğaüstü bir su bulunur, tıpkı bir nehrin yeryüzünü çevrelemesi gibi[.]¹⁵²⁸

Mitte Gılgamış, Utnapiştım’ın yanına ulaşmaya çalışırken cehennemi geçerek cennete; yer altını, ölümler ülkesini geçerek ölümsüzlük ülkesine varmaya çalışır. Anlatıda da anlatıcının kelebekler vadisine yürüyüşü Gılgamış’ın yolculuğunu yineler.

5.5.5. Anlatının Sonu: Tersine Çevrilmiş Ziggurat

Anlatıcı, kelebekler vadisinde yolculuk eder ve yaptığı yolculuğun hikâyesini anlatır. Anlatıcının dolaştığı yer ölüm vadisidir. Kelebekler bu vadiye ölmek için gelir. Ölüm vadisinde güçlkle yürüyen anlatıcı, Gılgamış’ın mitik yolculuk anına geri döner:

Milyarlarca kelebeğin arasındaydı. Gün ışığının azalarak süzüldüğü vadinin içinde, göletin üstündeki ahşap köprüyü geçiyordu. Eski çağlardan bugüne yansıyan uykusuz bir tanrının olgunluk yaşındaydı şimdi. Hiç olmamış bir anı canlandırmak bir yana, attığı her tedirgin adımla bu karanlık koruyu insanlaştırıyordu. Hayret dolu bakışlarıyla yeniden yaratıyordu manzarayı.¹⁵²⁹

Üçte biri tanrı Gılgamış, ölümsüzlük yolculuğu boyunca gözleri uykuya doymadan yol alır. Anlatıcı da anlatıda “uykusuz tanrı” ya/Gılgamış’a dönüşür. Mitte Gılgamış, Mâşu Dağı’na gelince iki akrep insanın dağın kapısını beklediğini görür, “başları gökyüzünün bendine kadar yükselen ve göğüslerine kadar cehenneme batmış

¹⁵²⁸ Eliade, **Babil: Simyası ve Kozmonolojisi**, s. 23.

¹⁵²⁹ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 105.

bulunan”¹⁵³⁰ iki akrep insanın görünüşleri “ölüm”dür. Gılgamış ölümü aşıp dağ geçidinden geçmek istediğinde Akrep adam ona yolun imkânsızlığını anlatır:

Dağların kapuzuna kimseler girmedi. Dağların içinde iki kere on iki saat uzaklığında bir boğaz vardır; içi koyu karanlıktır. Işık yoktur. Güneş doğduğu zaman dağın kapısı açılır, battığı zaman kapanır.¹⁵³¹

Gılgamış yine de bu karanlık geçide girer: “Mezopotamya kültürlerinde dağın, ‘öte dünyanın eşiği’ anlamı da vardır. Ruhlar ölümler dünyasına dağlardan geçerek girerler.”¹⁵³² Böylece, ölümler ülkesini geçer:

dağın kapısından içeri ayak bastı. O, bir kere iki saat ileri gidince koyu karanlığa düştü, ışık görünmedi. Küçük bir ışık sızıntısı, karanlığın arkasında ne olduğunu ona göstermedi. O iki kere, iki saat ileri gidince: koyu karanlığa düştü. Işık görünmedi. (...) O, iki kere sekiz saat ileri gidince yorgunluktan soluyordu; fakat karanlık koyu, ışık yoktu. O, iki kere dokuz saat ileri gidince: onun alnına kuzey rüzgârı çavdı. O iki kere on saat ileri gidince: kapıyı yaklaştı (...) O iki kere on bir saat ileri gidince: güneş girmeden o, dışarı çıktı: O, iki kere on iki saat ileri gidince: aydınlık parlıyordu.¹⁵³³

Gılgamış, ölümsüzlük yolunda ölümün, cehennemin, karanlığın içinde yolculuk eder. Anlatıcı da kelebekler vadisinde ölümün, karanlığın içinden güçlükle geçer ve yolun sonundaki aydınlığa varır:

¹⁵³⁰ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 65.

¹⁵³¹ A.e., s. 66.

¹⁵³² Eliade, Babil: Simyası ve Kozmonolojisi, s. 28.

¹⁵³³ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 67-68.

Kadın köprüyü geçtikten sonra, patikanın başında durup hırkasını ilikledi. Üşüyor olmalıydı. Dipten vuran bir ürpertiyle tel tel titrediği için edasındaki müziği hızla yitiriyordu. Terlemişti de üstelik, ince perçemleri şakağına yapışmıştı. Ateşi yükselmiş gibi bir hali vardı. Bir süre kendini dinledi, üstünü başını toparlayıp saçlarını yeniden bağladı. Büyük bir özenle toprak yolda yürümeye çalışırken bir ara tökezledi. (...) Belli ki başı dönmüştü. Azıcık ayakta dinlendikten sonra gittikçe artan bir sarsaklıkla yürümeye devam etti. Kelebekler Vadisi'ndeki gezintiyi, duyduğu hayranlığı yitirmeden layıkıyla sona erdirmek için var gücüyle çabalıyordu. (...) Kadın alabildiğine yavaş, yer kabuğundan çekinerek parmak uçlarında yürümeye çalışıyordu. O dengeli ve dik yürüyüşün yerini çelimsizlik almıştı. (...) Yüzünde bozuk bir ifade. Neredeyse kustu kusacak. Yavaşça eğilip dizlerini tuttu. O an havayı yırtan bir öğürtü çıktı bağrından. Bir yarayı haykıran irkiltici bir ses... Diyafram boşluğuna saplanan acıyla yumruklarını sıkıyordu. (...) Kadın doğrulduğunda dudakları mosmordu, gözleri ıslak. (...) Hummaya tutulmuş hızla terliyordu. (...) Yine tökezledi kadın, yine kelebekler... Bu kez dizlerinin üstüne düştü. (...) Memurun desteğiyle ayağa kalktığı anda vadinin çıkışındaydı gözü. Oraya ışığın çoğaldığı yere bir varabilse her şey bitecek.¹⁵³⁴

Anlatıcı; ölüm vadisinde sancılı, tedirgin edici bir yolculuk yapar. Soğukun ve ateşin içinden geçer; üşür, ateşi yükselir, hummaya tutulur, heyecanlanır. Yolun sonundaki aydınlığa ulaşmaya çalışır. Gılgamış gibi ölümü görür ve acı çeker:

Havalanmayanların birçoğu kondukları yerde kuruyakalan ölü kelebeklerdi zaten. Yanaklarından yaşlar süzülüyordu kadının. Kimseyle paylaşamayacağı ve aslında tam olarak ne olduğunu bilmediği bir kedere tutulmuş ağlıyordu.¹⁵³⁵

Mitte Gılgamış, yolculuğunun sonunda Utnapiştım'in yanına vardığında şöyle diyordu:

¹⁵³⁴ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 106-108.

¹⁵³⁵ **A.e.**, s. 108.

Bütün ülkeleri yürüyerek geçtim. Sarp dağlar aştım. Bütün denizleri geçe geçe geldim. Gözlerim tatlı uykuya doymadı. Daima gecelemekten özegin tükendi. Âzâmı sızı kapladı. Daha Sâkiye'nin evine varamadan üstüm başım paralandı.¹⁵³⁶

Anlatıcı da ölüm vadisindeki yolculuğunun sonuna vardığında iki büklüm olmuş, kamburu çıkmış, darmadağın olmuştur. Anlatıcının ölüm vadisinde yaptığı bu yolculuk aynı zamanda anlatıcının anlatı serüvenidir. Anlatıcı, *Karaduygun*'u inşa ederken yer altına iner, cehennemi görür, ölümler diyarında dolaşır ve ölümü deneyimler. Anlatı serüveninin sonunda kimliğini, hafızasını yoğurur ve başka birine dönüşür.

Mitte uzun yoldan gelen Gılgamış, yolculuğunun sonunda uyuyakalmıştı. Anlatıcı da miti tekrar eder, ölüm vadisindeki yolculuğunun sonunda yatacak bir yer arar: “Zoraki bir dirençle rahatça yatabileceği bir yer arıyordu.”¹⁵³⁷ Anlatıcı, bir banka oturur, derin derin nefes almaya çalışır. Ölüm vadisinin sonunda oturduğu bankta bir ziggurat inşa eder ve tufan mitini ters yüz eder:

Bir süre sonra sakince doğruldu kadın. Olabildiğince yavaş hareketlerle oturur duruma geçti. Pulları dökülmüş, perperişan, yırtık ve eprimiş, öte yandan hâlâ canlı bir varlıktı. İzleyicilerin bakışlarını umursamadan, eteklerini baldırlarına doğru sıyırıp geniş bir V halinde iki yana ayırdı dizlerini. Başını bacaklarının arasına eğer eğmez, dünyayla arasındaki bağı kara yeşil bir safra olarak kusmaya başladı. Yer gök inliyordu.¹⁵³⁸

Anlatıcı/uykusuz tanrı, ters V şeklindeki zigguratın tepesinden yeryüzüne kusar, yer gök inler. Anlatıcı; tufan mitini, dünyanın yok olup yeniden doğuşunu

¹⁵³⁶ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gılgames Destanı, s. 78.

¹⁵³⁷ Kaygusuz, *Karaduygun*, s. 108.

¹⁵³⁸ A.e., s. 108.

“kusma”ya dönüştürür. Zigguratın en üst katından aşağıya inen bir tanrıyı imgeler. Yeryüzündeki gürültüye kızıp tufan yapan Sümer tanrılarını parodize eder. Anlatıcı, “V” işareti ile ters bir ziggurat inşa eder. Zigguratlar, kule biçiminde göğe yükselen yapılardır. Tanrıların, dünya ile aralarındaki bağıdır. Yeryüzüne inmek isteyen tanrı, zigguratın tepesine gelirdi.

Ziggurat dünya gibi inşa edilmişti; katları evrenin bölümlerini simgeliyordu: Yer altı dünyası, yeryüzü, gökkubbe. Ziggurat dünyanın *kendisiydi*, çünkü tapınak kozmik dağı simgeliyordu.¹⁵³⁹

Kral bir zigguratın katlarını çıkarken evrenin merkezine, dünyanın göbeğine ulaşır. Yeryüzünün göbeği kutsaldır, yaratılış orada başlamıştır, ikinci yaratılışın başladığı yer olan dağın tepesini, tufan suları yutamamıştır. Zigguratın tepesi, kozmik dağın merkezi yaratılışı ifade eder. Sümer mitinde de Utnapiştim’in gemisi tufandan kurtulduktan sonra bir dağın üzerine oturur:

[Zigguratlar] bir bakıma gök ile yer arasındaki bağlantı noktasıydı. Yukarıdan inen tanrının veya tanrıçanın ilk olarak zigguratın en tepesindeki küçük kutsal odaya ayak bastığı, sonra dev merdivenlerden inip tapınağına gittiği kabul edilirdi.¹⁵⁴⁰

Gılgamış ölüm-ölümsüzlük yolculuğunun sonunda değişir, dönüşür, başka biri olur. Ölümlü olduğunu, yazgısını kavrar. Yazar da ölüm vadisinde yaptığı yolculuğun sonunda ironik bir şekilde Gülayşe’ye/ötekine dönüşür. Kapı eşiğine bağdaş kurup oturan Gülayşe gibi “eteklerini baldırlarına doğru sıyırıp geniş bir V halinde” bankın üstünde oturur. Anlatının tüm hikâyelerini saran, tufan sebebi

¹⁵³⁹ Eliade, **Babil: Simyası ve Kozmonolojisi**, s. 29.

¹⁵⁴⁰ Jean Bottéro, **Kültürümüzün Şafağı Babil**, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 44.

“gürültü” ölüm vadisinde yoktur. Burası, yeryüzünün zıddı bir uzamdır. Sesin olmaması; acının, cinayetin, yabancılaştırmanın olmaması anlamına da gelir:

Hiç ses yoktu. Kalbi oyan, vicdanı sızlatan, ruhu sarsan, akli oynatan en ufak bir çıtırtı bile... Esintiler havaya sürtünmüyor, ağaçlar yapraklarıyla kımıldısız anlaşıyordu. Fiskeli adımlarıyla kadın, dünyanın hıncahınç telaşesinden uzak, sessizlikle bağışlanıyordu vadide yürürken.¹⁵⁴¹

Anlatıcı, ölüm vadisinde yürürken kim olduğundan, kimliğinden sıyrılıp kelebeğe dönüşür:

Tümüyle benliğine kapanmış, seyredildiğinden bihaber dokunaklı bir saflıkta, insanın topraksı özünü açığa vuran gözalcı bir kendilikti onunki. Nereden geldiğinin, kim olduğunun basit adlarını başından atmış, kelebeğin gözü kadar cık bir can olmuştı.¹⁵⁴²

Ölmek için vadiye gelen kelekler gibi, öldükten sonra yer altına -tozlar evine- inen Enkidu gibi ölüm yolculuğunu deneyimler. Dante'nin cennet-cehennem yolculuğu gibi bir yolculuğu tekrar eder:

Jersey kaplanı keleklerin okyanuslardan nehir ağızlarına, sulak kumullardan göllere, Akdeniz'in üstünden Rodos adasına uçuşuna benzer bir dirençle, üstelik bunun bir direnç olduğunu bilmeksizin, ortak bir dirimin nabzına bırakmıştı kendini. Oysa ulu Anadolu sığıllarıyla kaplı bu sulak alan, keleklerle pervanelerin ölümüne yattıkları son sığınaktı. Belki bunu bilmiyordu bile. Ölüm arifesindeki milyonlarca

¹⁵⁴¹ Kaygusuz, **Karaduygun**, s. 105.

¹⁵⁴² **A.e.**, s. 105.

kelebeğin uykusunu bezeyen bir kelebek düşü müydü onu böylesi hakiki kılan, yoksa kelebeğin ölümüne özenen insankişisinin kaç bin yıllık ezikliği mi?¹⁵⁴³

Kelebekler mitin tersine ölümün çağrısını, yazgısını kabul ederek vadiye varır:

Kelebeğin içgüdüsüne yazgılı vadi, mayıs ayından sonra uğradığı istilayla can yakıcı bir sessizlikle mühürlenip ağır ağır ve tek tek yaklaşan ölümü, büyüleyici, ama aynı zamanda ezici bir ağırbaşlılıkla kabul ediyordu.”¹⁵⁴⁴

Anlatıcı da ölüm vadisinde ölümü görür, ölümün içinden yürür, Gılgamış gibi ölüm suyunu geçer, mitin serüvenini tekrar eder.

5.5.6. Neden Mit?

Gılgamış miti bize ne söyler? Neden mitlere geri dönüyoruz? Miti yinelerken peşinden gittiğimiz, içine girdiğimiz öyküler, ritüeller nelerdir? Anlatıcı, miti yinelerken aslında insanın kökenini, kendi var oluş öyküsünü mü arar? Mit, arkaik toplumlarda “gerçek bir öyküyü” anlatır ve “en eski vahiy” kabul edilir. Kurmaca değil “yaşayan mit”tir. Arkaik toplum mite göre yaşar:

Köyün birinde yerliler kulübelerinin çatılarını, atalarının yağdıracığı altın paraların içeri düşmesi için kaldırmışlardı. Bir başka yerdeyse her şey yüzüstü bırakılmış,

¹⁵⁴³ A.e., s. 105-106.

¹⁵⁴⁴ A.e., s. 106.

yalnız mezarlığa giden yollar, ataların köye ulaşabilmelerini sağlamak amacıyla bakımlı tutulmuştu.¹⁵⁴⁵

Anlatıda da anlatıcı ve Birhan, miti yinelerken kendi var oluş öyküsünü, kökenini, kimliğini arar. Mitin izini sürerken Gılgamış'ın yolculuğunu, deneyimini yaşar; o ilksel âna geri döner. Anlatıcı, bir taraftan mitin başındaki kutsal haleyi kaldırır, miti ters yüz eder. Diğer taraftan mitin üzerindeki ölü toprağını atar, miti yeniden doğurur.

Mit, kutsal bir öyküyü dile getirir. Bir adanın, bir bitki türünün, bir insan davranışının varoluş anını anlatır. Mitler; ölümün kökenini, dünyanın yaratılışını dile getirir. Mit, her zaman bir yaratılış öyküsüdür. Bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl var olduğu anlatır.¹⁵⁴⁶ Arkaik insana kendi varoluşunu oluşturan en eski öyküleri anlatır. İnsanın neden ölümlü olduğunu, dünyanın nasıl var olduğunu, hastalıkların kökenini söyler. Mitlerin yaşamakta olduğu toplumlarda insanlar, miti tekrar ederek dünyanın yaratılış anını yineler.

Arkaik insan, miti yeniden canlandırırken tanrıların, kahramanların, ataların başlangıçta yaptıkları şeyleri tekrar eder. Mitleri bilmek; nesnelerin kökenindeki sırları bilmek, onları yeniden ortaya çıkarabilmek demektir. Mitler dünyanın yok oluş bilgisini, tufanı anlatır; hem yaratılışı hem yok oluşu anlatır.

Mitler, insana mitin bilgisini, sırlarını öğretir. Şifa veren bitkiye nasıl ulaşacağını söyler. Mit, kahramanın nasıl yolculuk yaptığını, yer altında nasıl yol aldığını anlatır. Bir nesnenin, bir hayvanın, bir bitkinin kökenini bilmek, sihirli bir güç edinmektir. Mitler, erginleşme töreni sırasında öğretilir. Törene katılan genç, miti yeniden yaşar, sınavı geçebilirse yeniden doğar, başka biri olur.¹⁵⁴⁷ Birhan ve anlatıcı da miti takip ederken kendi var oluş öyküsünü arar, mitin ilk ânını yeniden yaşar ve yaşamın sırlarını öğrenir.

¹⁵⁴⁵ Eliade, **Mitlerin Özellikleri**, s. 13-14.

¹⁵⁴⁶ A.e., s. 13.

¹⁵⁴⁷ A.e., s. 27.

ALTINCI BÖLÜM

GILGAMIŞ MİTİ VE DUMRUL İLE AZRAİL

Murathan Mungan'ın *Dumrul ile Azrail* hikâyesi ilk kez 2000 yılında *Adam Öykü*'de ve daha sonra Mungan'ın *Yedi Kapılı Kırk Oda* adlı kitabının ilk öyküsü olarak 2007 yılında yayımlanır. Mungan, *Dumrul ile Azrail* hikâyesinde *Gilgamiş* mitini yeniden yazarken *Dede Korkut Masalları*'nın *Deli Dumrul* hikâyesini de yeniden inşa eder, anlatı içinde anlatı örer.

Günlerden bir gün Dumrul, kendi kurduğu köprüsünün yanı başında kara yağız bir yiğidin cansız bedenini görür ve Azrail'e kafa tutar, onu cenge çağırır. Bunun üzerine Azrail, Dumrul'un canını almak için yeryüzüne iner. Ancak Dumrul'un yanına gitmeden önce yolu biraz uzatma, bir ölümlü gibi yeryüzü toprağında dolaşma arzusu duyar.

O, ölümlülerin zamanını kullanır, kesinliğin çemberinden çıkar; belirsizliğin, kararsızlığın içine girer. Kendi kendine oynamaya başladığı bu oyunu uzatır. Dumrul'un canını almayı, hikâyenin sonuna ulaşmayı geciktirir; anlatının içinde oyalanır. Azrail, farkına varmadan oyunun büyüüne kapılır ve Azrail'in bilinçaltının derinliklerinde ikinci bir benlik yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlar.

Azrail, kendi kurduğu oyunun içinde dolaşarak Dumrul'un yanına varır ve ölmek istemeyen Dumrul ile bir anlaşma yapar. Bu anlaşmaya göre Dumrul yirmi dört saat içinde ya ölecek ya da kendi canı yerine verilecek bir can bulacaktır. Anlaşma üzerine Dumrul, Azrail ile birlikte annesinin, babasının ve yârinin kapısına doğru bir yolculuğa çıkar.

Bu yolculuk sırasında Azrail, Dumrul'un kim olduğunu çözmeye, onu tanımaya çalışır; onunla dost olur, onun gözlerinden dünyaya bakar. Bir ölümlü gibi dünyayı algılar ve yavaş yavaş bir "ölümlü"ye dönüşür. Dumrul ise ana, baba ve yârinin kapısına doğru gittiği bu yolculuğa çıkarken aynı zamanda göbek bağına yolculuk eder ve kendi kimliğini keşfeder.

6.1. *Gilgamiş* Miti ve Dede Korkut

6.1.1. *Duha Koca-Oğlu Deli Dumrul Boyu Hikâyesi: Yeniden-yazım*

*Dede Korkut Hikâyeleri*¹⁵⁴⁸ arasında *Duha Koca-Oğlu Deli Dumrul Boyu* adlı bir hikâye vardır. Hikâye şöyle başlar:

Hânım hey! Meğer hânım, oğuzda Duha Koca-oğlu Deli Dumrul derlerdi, bir er vardı. Bir kuru çayın üzerine bir köprü yaptırmıştı, geçenden otuz üç akça alırdı, geçmeyenden döğe döğe kırk akça alırdı.¹⁵⁴⁹

Deli Dumrul, bir gün köprüsünün yanı başında “bir yahşı güzel yiğit”in ölüsünü bulur bunun üzerine al kanatlı Azrail’e meydan okur:

Bre Azrail dediğiniz ne kişidir ki adamın canını alır? Ya Kaadir Allah, birliğin varlığın hakkıyçin Azrail’i benim gözüme göster! Savaşayım, çekişeyim, uğraşayım yahşı yiğidin canını kurtarayım. Bir daha yahşı yiğidin canını almasın[.]¹⁵⁵⁰

Ulu Tanrı, Deli Dumrul’un sözünden hoşlanmaz ve Azrail’e buyruk verir, Dumrul’un canını almasını emreder:

¹⁵⁴⁸ Muharrem Ergin, *Dede Korkut Hikâyeleri’nin* önemini anlatmak için şöyle der: “Fuat Köprülü’nün derslerinde söylediği bir söz vardır: Bütün Türk edebiyatını terazinin bir gözüne, Dede Korkut’u öbür gözüne koysanız, yine Dede Korkut ağır basar.” Bkz.: Muharrem Ergin, **Dede Korkut Kitabı**, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1999.

¹⁵⁴⁹ Haz. Orhan Şaik Gökyay, **Dede Korkut Hikâyeleri**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2006, s. 143.

¹⁵⁵⁰ **A.e.**, s. 143-144.

Bak, deli kavat benim birliğim bilmez, birliğime şükür kılmaz. Benim ulu kapımda gezer, benlik eyler[.] Ya Azrail, var da o deli kavatın gözüne görün, benzini sarart[.] Canını hırlat, al[.]¹⁵⁵¹

Azrail, yeryüzüne iner, Deli Dumrul'un karşısına çıkar, onu yere savurur. Deli Dumrul medet diler. Tanrı, Dumrul'un boyun eğmesinden hoşlanır. Azrail'e "Madem ki deli kavat, benim birliğimi bildi; birliğime şükür kıldı. Ya Azrail, Deli Dumrul, canı yerine can bulsun, onun canı azat olsun[.]"¹⁵⁵² der.

Deli Dumrul, Azrail ve Ulu Tanrı arasındaki can oyunu böyle başlar. Hikâyeyi burada keselim. Biliyoruz ki Dumrul anasının, babasının kapısına gidecek aradığı canı bulamayacak, ta ki hatununun kapısına gidene dek. Dumrul'a hatunu canını bağışlayacak ve Tanrı bunun üzerine "o iki helale yüz kırk yıl ömür verdim[.]"¹⁵⁵³ diyerek Dumrul'un ve hatununun ömrünü uzatacak. Fedakârlığı ödüllendirecek.

Anlatıcı/yazar, *Dumrul ile Azrail* hikâyesinde *Dede Korkut* masalı *Deli Dumrul*'u yeniden yazar ve anlatının çekirdeğine *Gilgamiş* mitini yerleştirir. Mitin etrafına masalı, masalın etrafına çağdaş anlatıyı örер, miti anlatının içine gizler. Hikâyede Dumrul ile Azrail bir can oyunu oynar ve *Gilgamiş* miti ile *Dede Korkut* masalı, yirmi birinci yüzyıl anlatısına dönüşür.

6.1.2. Gilgamiş ve İkizi: Dumrul

Anlatıcı/yazar, *Dumrul ile Azrail* hikâyesinde *Gilgamiş* mitini yeniden yazar. Mitin üzerindeki ölü toprağını atar, miti yeniden doğurur. Gilgamiş'in benzeri bir Deli Dumrul yaratır. Masalı, miti ve çağdaş anlatıyı birbirine karıştırır. Mitte Gilgamiş şöyle anlatılır:

¹⁵⁵¹ A.e., s. 144.

¹⁵⁵² A.e., s. 147.

¹⁵⁵³ A.e., s. 154.

Ulu Tanrı Gilgameş'i en mükemmel şekle soktu. Bütün tanrılar, ona en iyi erdemleri vermek için birbirleriyle yarış ettiler. Güneş Tanrısı ona, erdemin en yükseğini, yeraltındaki tatlı su okyanusunun Tanrı Ea, bilgeliği bağısladı. Büyük tanrılar Gilgameş'i şu ölçüde yarattılar. Boyunun uzunluğu on bir endaze, göğsünün genişliği dokuz karış. (...) Sakalı yanaklarından aşağı uzamıştı. Güzel bıyıkları vardı. Başında saçlar gümrahtı. Vücudu her-bakımdan ölçülü idi. Onda üçte iki tanrılık, üçte bir insanlık vardır. Gövdesi pek iri idi. (...) Uruk caddelerinde azametinden kafasını dik tutuyordu. Caddelerde yabani bir boğa gibi böğürdü. Eşsizdi. Silâhları kalkıktı.¹⁵⁵⁴

Anlatıcı, Gılgamış'ın bedenini bir heykel gibi yeniden inşa eder. Gılgamış'ınki gibi mükemmel bir beden tasvir eder. Dumrul'u Gılgamış'a dönüştürür:

Çevresinde adamlarıyla birlikte yüksekçe bir yerde oturuyordu. Varlığı, çevresinde kendiliğinden bir çekim alanı yaratanlardandı. Sağlam, etkileyici bir görünüşü vardı: Omuzlarından boşalan kolları, sağlam bir kemer dökümünde bakışımli olarak dirsekten kırılıyor; ince, uzun parmaklı ellerinin kusursuz dizleriyle kavuştuğu yere sağlam birer köprü bacağı gibi iniyordu. Bütün görkemiyle karşısında duran, sağlıklı, dinç, güçlü bir erkek bedeniydi. Gövdesinden dirim fışkırıyordu.¹⁵⁵⁵

Gılgamış mitinde Gılgamış mükemmel ölçülerde yaratılır.¹⁵⁵⁶ Onun üçte ikisi tanrı üçte biri insandır. Bu eşsiz beden aynı zamanda iktidarın sembolüdür. Anlatıcı da anlatıda mükemmel, görkemli, güçlü bir beden yaratır. Dumrul'un mükemmel bedeni iktidarı sembolize eder. Dumrul, yüksekçe bir yerde oturur ve etrafındaki insanlara hükmeder.

¹⁵⁵⁴ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı*, s. 19.

¹⁵⁵⁵ Murathan Mungan, *Yedi Kapılı Kırk Oda*, İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 17.

¹⁵⁵⁶ *Gılgamış* mitinde anlatılan tufan hikâyesinde Utnapiştım, gemisini mükemmel ölçülerde inşa eder. Gılgamış gibi gemi de mükemmelliği ve tanrısallığı, kutsallığı sembolize eder.

6.1.3. Uruk Kenti ve İkizi: Dumrul'un Köprüsü

Mitte Gılgamış'ın eşsiz bedeni, kentine benzer. Uruk kenti Gılgamış'ın bedeni gibi eşsizdir.¹⁵⁵⁷ Gılgamış ve kenti birbirinin ikizidir. Gılgamış'ın bedeni tanrılar tarafından bir abide inşa edercesine mükemmel bir biçimde inşa edilir. Gılgamış da kentini mükemmel bir biçimde inşa eder. Uruk'un dört bir yanına eşsiz bir duvar örür. Kentin göbeğine eşsiz bir tapınak yapar ve kenti eşsiz bahçelerle, kuyularla çevirir:¹⁵⁵⁸

Uruk'un dört bir yanına duvar çekti. Kutsal E-anna'nın ve temiz hazinenin duvarına bak! O duvar didilmiş yünden örülen bir urgan gibidir. Onun köşe burçlarını da gözden geçir! Onun eşini hiç kimse yapamaz. Ta öteden beri orada duran taş merdivenden yol alıp İştâr'ın oturduğu E-anna tapınağına yaklaş! Sonradan gelen hiçbir Kral onun eşini yapmadı.¹⁵⁵⁹

Uruk duvarı kutsaldır: "Uruk duvarının üstüne çık! İleri yürü! Temeli gözden geçir! Tuğla duvarı incele. Acaba bunun tuğlaları pişmiş değil midir? Temeli yedi bilge kurmamış mıdır?"¹⁵⁶⁰ Gılgamış, kutsal kenti şu sözlerle anlatır:

¹⁵⁵⁷ Sümerler, kentlerini tanrıların bir eseri olarak görür: "Ey Uruk, tanrıların eseri!/ E.anna gökten inmiş tapınak/ Büyük tanrılar tarafından bölüm bölüm biçim verildiler." Françoise Brûschweiler tarafından derlenen küçük bir metinler grubu bu bakış açısını ele verir. Bkz.: Huot, **Kentlerin Doğuşu**, s. 251. *Gılgamış* mitinde kentin kalbi olan kutsal Eanna Tapınağı da eşsizdir.

¹⁵⁵⁸ Mezopotamya kentlerinde tapınaklar, kentin kalbi ve varoluş nedenidir: "Kent, içinde tanrının ikametgâhını, çoğu kez özdeşleştiği tapınağı bulundurması için kurulmuştur. (...) Kral, öncelikle tapınakların iyi durumda olmalarından sorumludur. Kentin kalbi ve varoluş nedeni olan tanrı ikametgâhlarının inşası, restore edilmesi, süslenmesi kralın görevidir. Dönemin ikonografisi bu görevi inceliklerle vurgulamaktadır. Prenslar pek çok kez başlarında küfe, tapınak inşaatlarında bizzat çalışırken resmedilmektedirler." Bkz.: A.e., s. 252.

¹⁵⁵⁹ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 18.

¹⁵⁶⁰ A.e., s. 18.

3600 dönüm şehir. 3600 dönüm hurma bahçesi, 3600 dönüm kerpiç kuyu. Üstelik İştar tapınağının çukuru. Bunların topu üç kere 3600 dönüm. Ve işte bunların hepsi Uruk'tur.¹⁵⁶¹

Anlatıcı da anlatıda Dumrul'un köprüsünü eşsiz Uruk kentine dönüştürür. Köprü de Uruk kenti gibi mükemmeldir. Tek başına bir heykel gibi yükselir, bambaşka bir varoluşa sahiptir:

Köprü az ilerdeydi. Seyrelmiş bir çayın üzerinde, çaydan da bir araya getirdiği iki yakadan da hatta üzerinde yükseldiği topraktan da bağımsız bir boşlukta duruyor gibiydi. Tek başına bir güzellikti köprü; içinde yer aldığı manzaraya bambaşka bir varoluş boyutu katıyordu. Kendinden önce imgesini oluşturmuştu sanki, ve uzaktan kendinden önce imgesi görünüyordu ve bu imge yanına vardığınızda içinizdeki duyguları, onu nasıl görmeniz gerektiğine hazırlamış oluyordu. Köprünün yanına vardı. Taşlarına dokundu. Uzun uzun seyretti. Bu sağlam taşların dizilişinde bir kuntluk vardı, bir dilsizlik... Bütün tanıdıklığına karşın, gömülü bir başkalık vardı duruşunda, yapılışında, harcında... Öte yandan bunca sağlam, kesme taşlarla örülü bu kunt köprü, daha çok bir asma köprü kırılğanlığı taşıyordu. Gücünü güçsüzlüğünden alan, çok sert bir yapısı ve çok kırılğan bir ruhu olan insanları akla getiriyordu.¹⁵⁶²

Mitte Gılgamış'ın eşsiz bedeninin eşsiz Uruk kentine benzemesi gibi anlatıda da Dumrul'un görkemli bedeni, güçlü köprüsüne benzer. Dumrul'un köprüsü de bedeni gibi mükemmel bir biçimde inşa edilmiştir. Dumrul ve köprüsü birbirinin ikizidir:

¹⁵⁶¹ A.e., s. 93.

¹⁵⁶² Mungan, a.g.e., s. 13.

Omuzlarından boşalan kolları, sağlam bir kemer dökümünde bakışımı olarak dirsekten kırılıyor; ince, uzun parmaklı ellerinin kusursuz dizleriyle kavuştuğu yere sağlam birer köprü bacağı gibi iniyordu.¹⁵⁶³

Gılgamış'ın mükemmel Uruk kentini inşa etmesi gibi Dumrul da köprüsünü kendi örür, mükemmel bir biçimde inşa eder. Köprü ve beden birbirinin benzeri, ötekisi olur:

Kurduğu köprü kendisine benziyordu demek doğru olur muydu, bilmiyordu ama, köprünün sahibini hatırlattığı onun bedenini akla getirdiği söylenebilirdi. Beden ile köprü birbirinin çağrışımıydılar. (...) Sağlam kaslarının arasında güçlü ırmaklar gibi akan damarlı kollarında dizginlenmiş bir gerilimle, kusursuz bir uyumu birlikte taşıyordu bu genç adam. Sakin bir şiddeti vardı kollarının. Köprüsünün kemerlerindeki dokuyu andırıyordu. (...) Bu adam heykel bilmiyor dedi. Heykel tanımamış, eğer heykeli tanısaydı, heykel yapardı belki; kendi bedenini, ikizini yaratmadan yaşayamaz böyleleri.¹⁵⁶⁴

Anlatıda köprü ile beden iç içe geçer. Birbirinin ayrılmaz bir parçası olur. *Gılgamış* mitinde Gılgamış'ı Uruk kentinden ayrı düşünemeyiz. Uruk kenti ve Gılgamış birbirini tamamlar. *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde de Deli Dumrul'u köprüsünden ayrı düşünemeyiz. Dumrul ile köprüsü birbirinden ayrılmaz bir bütün, kaplumbağa ve kabuk olur. Tıpkı Quasimodo ile katedral gibi. Victor Hugo, Quasimodo için şöyle der:

Hattâ salyangozun kendi kabuğunun biçimini alması gibi, onun da katedralin biçimini aldığı bile söylenebilirdi. Orası onun konutu, deliği, kabıydı... Bir bakıma

¹⁵⁶³ A.e., s. 17.

¹⁵⁶⁴ A.e., s. 18.

kaplumbağa kendi kabuğuna nasıl yapışıksa, o da katedrale öyle yapıştı. O pürtüklü katedral onun kabuğuydu.¹⁵⁶⁵

Gılgamış ve Uruk, Dumrul ile köprüsü de aynı kopmazlığı, ikizliği simgeler. Anlatıda yapı ile kahraman iç içe geçer, bütünleşir. Peki, Dumrul köprüsünü nasıl inşa etti?

6.1.4. Mitik Yolculuk: Labirent

Dumrul'un köprüyü inşa etme serüveni, Gılgamış'ın ölümsüzlük peşindeki mitik yolculuğuna dönüşür. Gılgamış, ölümsüzlüğü elde etmek için aşılmaz dağları, karanlık geçitleri aşar; fersah fersah yol gider, rüzgârla savaşı, ölüm denizini geçer, yer altına iner:

dağın kapısından içeri ayak bastı. O, bir kere iki saat ileri gidince koyu karanlığa düştü, ışık görünmedi. Küçük bir ışık sızıntısı, karanlığın ardında ne olduğunu ona göstermedi. (...) O, iki kere sekiz saat ileri gidince yorgunluktan soluyordu; fakat karanlık koyu, ışık yoktu. O, iki kere dokuz saat ileri gidince: onun alnına kuzey rüzgârı çavdı. O iki kere on saat ileri gidince: kapıyı yaklaştı...¹⁵⁶⁶

Dumrul da köprüsünü inşa ederken tabiatla savaşı, yalçın kayalıklara çıkar. Taş ocaklarının derinliklerine, yer altına iner. Gılgamış'ın yaptığı mitik yolculuğu tekrar eder, miti yeniden üretir:

Ben, her şeyimi koydum o köprüye. Sadece çay aşırın herhangi bir köprü yapmak istemedim. Ben ölüp gittikten sonra da Dumrul'un Köprüsü diye binlerce yıl parlak

¹⁵⁶⁵ Bachelard, **a.g.e.**, s. 147.

¹⁵⁶⁶ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 67-68.

güneşin altında yaşasın istedim. İnsanlar, ona baktıklarında, benim bütün zamanlarımı görsünler istedim. Gecelerimi, gündüzlerimi, genç ömrümün güzel zamanlarını verdim ona. Tabiatın görünmez büyücülerine karşı zorlu bir savaş verdim. Kuş konmaz yalçın kayalıklara çıktım. Taş ocaklarının inilmez derinliklerinden hamur yumuşaklığında taşlar çıkarıp kendi ellerimle yoğurdum onları, sertleştirdim, biçim verdim. En sert damarlardan söküp aldığım kor taşları döve döve ipek teni gibi yumuşattım, incelttim. Dağ rüzgarlarının aç kurtlar gibi karlı yamaçlara indiği buzayaz soğuk kış gecelerinde olsun, kara kırbaç yağmurların sırtımızı acımasızca günler boyu dövdüğü hırçınayaz sonbaharlarda olsun, kızgın güneşin ateş dilli ejderha soluğu yakıcılığındaki zalim öğleüzerlerinde olsun, hiçbir mevsimi, hiçbir zamanı atlamadan ölümüne çalıştım, didindim.¹⁵⁶⁷

Gılgamış'ın yolculuğu bir labirenttir. Gılgamış; ölümsüzlük yolculuğu boyunca Uruk labirentlerini, yer altı labirentlerini aşmaya çalışır. Cehennemin, karanlığın, ölümün tuzaklarıyla savaşıır. Dağın kapısının bekçileri olan göğüslerine kadar cehenneme batmış Akrep adam ve karısını geçer. Onu yolundan caydırmak isteyen Sâkiye Siduri'yi aşar, dağ geçitlerindeki aslanları öldürür. Labirentin sonuna varır ancak uykunun ve yılanın tuzağına düşer. Uykuya yenilir, yılanla ölümsüzlük otunu çaldırır.

Dumrul da köprüsünü inşa ederken Uruk labirentlerine girer. Humbaba ormanını, ölüm suyunu, yer altını geçer. Bu mitik yolculuk tuzaklarla, tehlikelerle, çıkmazlarla dolu bir labirenttir. Dumrul mitik yolculuğu boyunca labirentin tuzaklarına düşmez. Baharın kışkırtıcılığına aldanmaz, uykuya yenilmez, miti tersine çevirir:

Beni, tembelliğe, aylaklığa, gevşekliğin uykularına, derin sarhoşluklara, insan tabiatının heyecanlarına, gençlik damarlarına çağıran hiçbir baharın kışkırtıcı çağrısına kapılıp gitmedim.¹⁵⁶⁸

¹⁵⁶⁷ Mungan, **a.g.e.**, s. 26.

¹⁵⁶⁸ **A.e.**, s. 26.

Dumrul, labirentin tuzaklarına kapılmadan köprüsünü inşa eder. Köprüsünün taşlarının arasına ölümsüzlük otunu yerleştirir.

6.1.5. Ölümsüzlük Otu

“Gilgameş nereye koşuyorsun? Sen aradığın hayatı bulamıyacaksın!”¹⁵⁶⁹ Ölümsüzlük peşinde koşturan Gılgamış’a Güneş Tanrısı Şamaş’ın söylediği sözlerdir bunlar. Gılgamış’ın ölümsüzlük arzusu; tanrılara meydan okuma, kaderi değiştirme arzusudur. Şamaş, Gılgamış’a ne kadar çabalarsa çabalasın ölümsüzlüğe ulaşamayacağını ve ölümlü kaderini değiştiremeyeceğini ta yolun başında söyler. Gılgamış ölümsüzlük arzusuyla o kadar doludur ki Şamaş’ı dinlemez. Tanrılara ve kaderine isyan eder, ölümsüzlük peşinde koşar:

Kırlarda şuraya buraya koştuktan ve dolaştıktan sonra, yerin altında başımı dayayıp bütün yıl uyuyacak mıyım? Hayır! Gözlerim güneşi görmek istiyor. Kendimi güneşin aydınlığına kandırmak istiyorum. Benim için karanlık, aydınlık kadar uzaktır. Fakat ölüm, ne zaman güneşin ışığını görebilmiştir?¹⁵⁷⁰

Dumrul’un köprü yapma arzusu da ölümsüzlük arzusudur. Dumrul, köprüsünü inşa ederken ölüme köprü diker. Tanrıya karşı çıkar, insanlığın kaderini değiştirmek ister. Anlatıda köprü inşa etmek; ölüme kafa tutmak, ölümlle savaşmak, Azrail’e meydan okumaktır. Dumrul, tuğla tuğla köprüsünü örerken ölüme kale yapar, ölümlle cenk eder, ölüme karşı durur: “En kunt taşlardan sağlam bir zırh ördüm ki köprüye, kimse bundan böyle bu azgın çaya ölü vermesin... Hem çaya bir köprü, hem ölüme bir kale yaptım ben!”¹⁵⁷¹ Dumrul’un köprüsü “ölümsüzlük

¹⁵⁶⁹ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 69.

¹⁵⁷⁰ A.e., s. 70.

¹⁵⁷¹ Mungan, a.g.e., s. 27.

otu’’dur, ölüme devadır. Anlatıcı, anlatıda ölümsüzlüğün sırrını Utnapiştim’in ülkesinden alır, Dumrul’un köprüsündeki taşların arasına yerleştirir. Dumrul’un perçemi, ölümsüzlük otuna dönüşür:

Her taşını bir oğul sever gibi tane tane özenle yerleştirdim yerine; taşları bitştiren koyu harcı ağır ağır kardım, zamanın geçişini koydum içine. Her mevsim saçımдан kestiğim gür bir perçemi, iki taş arasına yerleştirdim, ben ölüp gittikten sonra, usul rüzgârlarda bilinmez bitkiler gibi salınsın ve onu görenler bilmedikleri bir ot sansınlar diye...¹⁵⁷²

Anlatıcı, *Deli Dumrul*’un köprüsünü yeniden inşa ederken *Gılgamış* mitini de yeniden üretir. Köprü; mitin yeniden yazıldığı bir levhaya, anıt taşına dönüşür. Gılgamış, ölümsüzlük otunu bulduğunu sandığı anda yitirir. Ölümsüzlük otunu yılanı kaptırır, kaderini değiştiremez, Şamaş’ın dediği olur.

Dumrul da ölüme köprü dikerek kadere meydan okur. Ölümsüzlük oyunu oynar ama kurduğu oyun yapışökümcü bir hamleyle bir anda bozulur. Dumrul’un köprüsünün yanı başında kara yağız bir yiğit ölür. Dumrul’un ölüme karşı diktığı kale, kara yağız yiğidin ölümüyle, iskambil kâğıtları gibi dağılır. Gılgamış’ın yazgısı tekrar eder, ölümsüzlük otunu yılan çalar.

Dumrul’un ölümsüzlük otu, ölüme karşı verdiği savaş, ördüğü köprü anlamlarını -ölümsüzlüğünü, gücünü- yitirir. Genç ölü, köprünün büyüünü bozar: “Ben köprümlle ölümü uzak tuttum bilirken, bir gün, genç bir esmer yiğit ölüsü buldum üstünde.”¹⁵⁷³ Böylece Dumrul’un ölümsüzlük abidesi yıkılır. Dumrul’un ölümsüz bedeni, öteki benliği yok olur. Dumrul, ölümsüzlüğü yitirir. Köprü; insanoğlunun ölüme karşı duramayacağını, ölümlülüğü yinelerken Derridacı bir tavırla zıddını da söyler: ölümsüzlüğü. Dumrul’un köprüsü çift taraflı bir ayna gibi hem ölümü hem ölümsüzlüğü yansıtır.

¹⁵⁷² A.e., s. 26-27.

¹⁵⁷³ A.e., s. 27.

6.1.6. Duvar Örme: Örgü-Metin

Gılgamış mitinde Gılgamış, Uruk kentinin duvarını örür. Kentin yapımında, tapınağın inşasında çalışır. O, kutsal kentin koruyucusudur. Gılgamış'ın Uruk duvarını örmesi gibi *Dede Korkut* masalında da Deli Dumrul kendi köprüsünü örür, ördüğü köprünün haracını alır. *Dumrul ile Azrail* anlatısında da Dumrul; köprüsünü örür, haracını alır ancak anlatıda, metin de bir örgü gibi örülür. Köprüsünü ören Dumrul gibi, kentin duvarını ören Gılgamış gibi anlatıcı da metni örür. *Dumrul ile Azrail*'de metin bir örgüdür. Dumrul, köprüsünü örerken anlatıcı/yazar/Azrail de metni örür. Anlatının ipliklerini metnin ilmeklerinden geçirir:

Metin, oluştuğu sürece, gözlerimizin önünde dantelci kızın parmaklarının altında doğacak bir Valenciennes danteline benzer: Başlatılmış her kesit, yanındaki çalışırken geçici olarak devinimsiz bekleyen bir iğ gibi askıda kalır; sonra sırası geldiğinde, el ipliği yeniden alıp kasnağın üstüne getirir; desen ortaya çıkmaya başladıkça, her iplik, onu tutan ve yavaş yavaş yerini değiştirdiğimiz bir iğneyle kat edilen mesafeyi belirtir.¹⁵⁷⁴

Barthes için örgü, bir metin eğretilmesidir: “Desen gibi metin de iplikler seçilip işlendikçe ortaya çıkar (...) Metin gösterenlerin oyunuyla, gösterenlerin işlemesiyle oluşur.”¹⁵⁷⁵ *Dumrul ile Azrail*'de de metin/desen/köprü iplikler seçildikçe ortaya çıkar. Peki, anlatıda metin/köprü örüldükçe ortaya hangi desen çıkar? Anlatıda; Dumrul köprüsünü inşa ettikçe ortaya “ölümsüzlük otu” çıkar:

¹⁵⁷⁴ Barthes, *S/Z*, s. 163.

¹⁵⁷⁵ Aktulum, *Parçalılık Metinlerarasılık*, s. 141.

Her mevsim saçından kestiğim gür bir perçemi, iki taş arasına yerleştirdim (...) usul rüzgârlarda bilinmez bitkiler gibi salınsın ve onu görenler bilmedikleri bir ot sansınlar diye... (...) Hem çaya bir köprü, hem ölüme bir kale yaptım ben!¹⁵⁷⁶

Anlatı, ölümsüzlük otunu Dumrul'un saçından kestiği gür bir perçeme dönüştürür ve Dumrul'un köprüsünün iki taşı arasına yerleştirir. Dumrul'un köprüsü ölümsüzlük otudur. Anlatıcı/yazar/Azrail, anlatının ipliklerini ördükçe aynı deseni işler: ölümsüzlüğü. Diğer yandan hikâye anlatıldıkça ad kazanır, ölümsüzleşir: “ölmeden önce yeniden anlattım hikâyemi. (...) Gün gelsin biri bilsin, o da tutsun adını versin istedim.”¹⁵⁷⁷

Anlatıda dokuma, örgü haz verir. Anlatıcı/yazar/Azrail, metni yavaş yavaş dokur. Anlatının tadını çıkarır, duraklar, bekler: “zamanı sündürmeye karar vermişti.”¹⁵⁷⁸ Anlatıyı askıya alır: “Dumrul'un sözlerinin arasındaki sessizliklerde bile, yüzünün anlamını askıya alıp bekliyor.”¹⁵⁷⁹ Anlatının iplikleriyle oynar. İlmik atlar, boşluk bırakır, ipliği koparır. Hızlanır, yeniden oylanır.

Anlatıcı/yazar/Azrail, ipliğin ucunu gözden yitirir. Anlatıyı dolambaca sokar, düğümler ve düğümleri çözer. Labirentimsi bir ağ örür. Okuru bu labirentte kararsızlık içinde bırakır: Dumrul kimdir? Güçlü müdür, güçsüz mü? Ölümlü müdür, ölümsüz mü? Kara yağız yığının kendisi midir yoksa Azrail mi? Gılgamış mıdır, Enkidu mu?

6.1.7. Hansel ve Gretel Labirenti: Dumrul

Anlatıcı/yazar/Azrail, anlatıyı yolundan saptırır. Anlatı; Dumrul'un geçmişine doğru geri geri giderken düğümlenir, çıkmaza girer. Dumrul, yere döktükleri ekmek kırıntılarını toplaya toplaya -geri geri giderek- labirentten çıkmaya çalışan Hansel ve

¹⁵⁷⁶ Mungan, a.g.e., s. 26-27.

¹⁵⁷⁷ A.e., s. 51.

¹⁵⁷⁸ A.e., s. 16.

¹⁵⁷⁹ A.e., s. 43.

Gretel'e dönüşür. Bilinçaltının labirentlerinde göbek bağına doğru -geri geri- gider ama gittikçe kaybolur, kim olduğunu yitirir. Annesinin kapısından aidiyetsiz, köksüz, kimliksiz biri olarak ayrılır:¹⁵⁸⁰ “Omuzları çökmüş, başı kendiliğinden öne düşmüş Dumrul, çıkmadan önce elindeki tası bugüne kadar hiç göstermediği bir dikkatle kerevetin üzerine koyuyor.”¹⁵⁸¹ Dumrul, geçmişin koridorlarında ilerlemeye devam ederken anlatı var oluşu sorgular:

toprak altında kalmış eski uygarlıkların kalıntılarında geçmiş zamanları umutsuzca dolaşır gibi çocukluk anılarının dirilmez enkazı arasında arandığın ana! Yerçekiminin ağırlığından çok daha büyük bir ağırlıkla seni geriye, çekirdeğine çağırın varoluşun karşı konulmaz düğümü! Dumrul'a acımak mı gerekiyor? İnsanoğluna acımak mı gerekiyor? Bilmiyorum.¹⁵⁸²

Azrail, anlatı boyunca Dumrul'un kim olduğunu çözmeye çalışır. Anasının, babasının, yârinin gözünden Dumrul'a bakar: “Yarının gözleriyle görmeye çalışıyorum Dumrul'u. (...) kızın gözlerini ödünç alıyorum.”¹⁵⁸³ Dumrul; güçlüden güçsüze, ölümsüzden ölümlüye, ölümlüden ölümsüze; Gılgamış'a, karayağız yiğide, Azrail'e, Enkidu'ya; anasına, babasına, yârine dönüşür.

Anlatının öznelere birbirine dönüşür, anlatı diyalojikleşir. Anlatıcının/yazarın sesiyle kahramanın sesi yer değiştirir. Anlatıda; Azrail Dumrul'dur, Dumrul Azrail. Azrail yazardır, yazar Azrail. Anlatıda farkı metinler de uç uca gelir, kesişir, birlikte örülür: “Her metin eski alıntıların yeni bir dokusudur.”¹⁵⁸⁴ *Dumrul ile Azrail*'de anlatıcı, farklı anlatıların ipliklerini -bir örümcek ağı gibi- aynı noktada birleştirir.

¹⁵⁸⁰ “Kökene bireysel olarak dönüş, bu işe girişen kişinin varlığını yenileme ve yeniden canlandırma olanağı olarak anlaşılmıştır.” Bkz.: Eliade, **Mitlerin Özellikleri**, s. 112.

Dumrul geçmişe, anasına, babasına doğru giderken yeniden doğma, ölümün yazgısından kurtulma arzusu taşır ama geçmişin kapılarından geçemez. *Gılgamış* mitini yeniden yazan anlatıcı da aynı arzuyu taşır. Miti yeniden yaratırken Dumrul'u yeniden doğurur ve hikâyesini ölümsüzleştirir.

¹⁵⁸¹ Mungan, **a.g.e.**, s. 33.

Dumrul geçmişe doğru gittikçe köklerini yitirir. Varlığını onaramaz: “Bir yandan bu ilk yenilgisini sindirmeye, öte yandan kendini onarmaya çalışıyor, belli.” **A.e.**, s. 33.

¹⁵⁸² **A.e.**, s. 31.

¹⁵⁸³ **A.e.**, s. 43.

¹⁵⁸⁴ Aktulum, **Parçalılık Metinlerarasılık**, s. 149.

Çağdaş anlatının içinden *Deli Dumrul* masalını, masalın ilmiçlerinden *Gılgamış* mitini geçirir, çoksesli bir metin inşa eder. *Dede Korkut* masalında Deli Dumrul'un köprüsü; birbirinden kopan iki ayrı ucun birleşimini, hem ölümü hem doğumu - göbek bağı- imgeler:

'Köprü' herhangi bir engelle (genellikle 'su veya 'uçurum') birbirinden ayrılmış iki alan arasındaki bağlantıyı sağlar; 'beri' ile 'öte' arasındaki *geçiş* yoludur. Bu geçiş ana rahminden çıkma, yani doğum; ya da ana rahmine (öte dünyaya) dönüş, yani ölüm gibi ilksel anlamlar taşıyabilir.¹⁵⁸⁵

Dumrul ile Azrail'de ise köprü, Dumrul'un parçalanmış benliğine dönüşür. Köprü; Dumrul'un bölünmüş benliği, ötekisidir. Hem Gılgamış'ı hem Enkidu'yu hem Dumrul'u hem karayağız yığidi hem Azrail'i yansıtır. Bu parçalanma, yapı sökücü bir mimariyi imler. Dumrul'un köprüsü de benliği de parçalanmış bir yapıdır.

Anlatıcı, Dumrul'un köprüsünü birbirinin zıddı parçalarla örür: "sağlam, kesme taşlarla örölü bu kunt köprü" aynı zamanda "bir asma köprü kırılğanlığı" taşır. Gücünü güçsüzlüğünden alır. Köprü çift anlamlıdır; hem gücü hem güçsüzlüğü, hem ölümü hem ölümsüzlüğü anlatır. Anlatıcı, birbirinin zıddı imgeler ve öznelerle yapıyı parçalar. Anlatıyı kararsız bir noktaya sürükler.

6.2. Ölümsüzlük Arzusu

6.2.1. Ad Kazanma: Ölümsüzlük

¹⁵⁸⁵ Bilgin Saydam, *Deli Dumrul'un Bilinci*, İstanbul, Metis Yayınları, 1997, s. 124.

“Katran devirmek için elimi bulaştırmak istiyorum. Kendim için bir isim bırakmak istiyorum.”¹⁵⁸⁶ Gılgamış ad kazanma arzusuyla Humbaba’nın yaşadığı sedir ormanına doğru tehlikeli bir yolculuğa çıkar.¹⁵⁸⁷ Ölümsüz bir isme sahip olmak ister. Onu bu yolculuktan caydırmaya çalışan Enkidu’ya şöyle der:

Güneş semada durdukça tanrılar ebedî olarak yaşarlar. Lâkin beşerin günleri sayılıdır. Onların ettikleri hep havadır. Sen daha burada iken ölümden korkuyorsun. Kahraman ruhundaki kuvvetin sana faydası ne? (...) Kendim ölürsem adımlı yükseltirim, ‘Ejder yapılı Humbaba’nın düşmanı Gilgameş ölmüştür’ derler.¹⁵⁸⁸

Gılgamış, ölümsüzlük arzusuyla doludur, Ejder yapılı Humbaba’yı öldürerek yeryüzünde ebedî kalacak bir isim kazanmak ister:

Ben, ejder yapılı Humbaba’ya gitmek istiyorum. O, söylenen şeyi ben, Gilgameş görmek istiyorum. Onun adı memleketlere yayılmıştır. Katran ormanına evmek¹⁵⁸⁹ istiyorum. Uruk çocuğunun ne kadar kuvvetli olduğunu memlekete tanıtayım. Katranları devirmek için elimi bulaştırayım. Kendim için ebedileşecek bir isim yapayım!¹⁵⁹⁰

Gılgamış; Humbaba’yı öldürür, gökyüzü boğasını yener, ölümsüzlük peşinde ölüm suyunu aşar. Sonunda, yaşadığı tüm macerayı -hikâyesini- Uruk’taki bir anıt taşına kazır. Adını ünlendirir, hikâyesini ölümsüzleştirir:

¹⁵⁸⁶ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 35.

¹⁵⁸⁷ *Gılgamış* mitinde sedir ağacı, dünyanın merkezini simgeler, kutsal sayılır. Yaşamın kaynağı, ölümsüzlük, kutsal güç dünyanın merkezinde bulunur. Gılgamış’ın kahraman olabilmesi, ölümsüzlüğe ulaşması için merkeze, yaşamın kaynağına ulaşması gerekir. Bu ağaca giden yol, zorlu bir yoldur ve engellerle doludur. Ağacı bir canavar korur. Bu sınamalarla dolu yolculuk; labirente girişi, erginlenme törenini ifade eder. Labirenti, zorlu yolu aşıp merkeze ulaşan kahraman ölümsüzlüğü, kutsal gücü elde eder. Bkz.: Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, s. 366.

¹⁵⁸⁸ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 34-35.

¹⁵⁸⁹ Evmek: acele etmek.

¹⁵⁹⁰ **A.e.**, s. 35-36.

Yerin dibindeki suyun kaynağını görenin hikâyesini dinle, yurdum! Dünyada her şeyi bilen adamın adını ünlendireyim: onun görmediği hiçbir şey yoktur. Dünyanın bütün bilgeliklerini bilip torunlarına bırakan bir adamdır. Sırları görüp perdesini yırtan bir adamdır. Tufandan önce olanın haberini getirdi. Uzun yoldan gelip yorgun düştü; ama farımadı¹⁵⁹¹. Bütün çektiklerini bir anıt taşına kazdı.¹⁵⁹²

Dede Korkut Hikâyeleri'nde Dede Korkut, kahramanlık gösteren çocuğa adını verir. Dirse Han'ın henüz isim almamış oğlu, azgın bir boğayı öldürdüğünde ad kazanır: "Dedem Korkut gelsin, bu oğlana ad koysun, birlikte alıp babasına varsın, babasından oğlana beylik istesin, taht alıversin, dediler."¹⁵⁹³ *Dumrul ile Azrail*'de de anlatıcı/yazar, hikâyesini anlatarak hikâyesine ad kazanmak ister. Hikâyesinin ölümsüzleşmesini arzular: "ölmeden önce yeniden anlattım hikâyemi. (...) Gün gelsin biri bilsin, o da tutsun adını versin istedim."¹⁵⁹⁴

Dumrul/Azrail/anlatıcı, hikâyesini anlatırken *Gilgamiş* mitini yineler. Yaşadığı serüveni bir anıt taşına kazıyan Gilgamiş gibi macerasını anlatarak hikâyesini okurun/dinleyicinin belleğine kazır. *Dumrul ile Azrail* hem *Gilgamiş* mitinin hem *Dede Korkut Masalları*'nın ölümsüzlüğünden pay alır. Masalın, mitin ölümsüz çemberine takılır.

Gilgamiş mitinde, ölümsüzlük peşinde çılgınca bir telaşla koşturan kahramanın sesini duyarız: "Şimdi kırlara koşuyorum. Ubar-Tutuş'un oğlu Utnapiştım'e gitmek için yol aldım. Acele oraya gidiyorum."¹⁵⁹⁵ *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde ise Deli Dumrul'un öyküsü ölümsüzlük üzerine bir ironi ile açılır. Deli Dumrul, kuru bir çayın üzerine köprü yaptırır. Geçenden otuz üç akça, geçmeyenden döve döve kırk akça alır. Hikâye anlatıcısı Korkut Ata sorar: "Bunu

¹⁵⁹¹ Farımak: çökmek, kuvvetten düşmek, ihtiyarlığa yüz tutmak. *A.e.*, s. 18.

¹⁵⁹² *A.e.*, s. 18.

¹⁵⁹³ Gökyay, *a.g.e.*, s. 37. Dede Korkut, oğlana adını koyar: "Bayındır Han'ın ak meydanında bu oğlan savaş etmiş, bir boğa öldürmüş, senin oğlanın adı Boğaç olsun, adını ben verdim, yaşını Allah versin[.]" *A.e.*, s. 38.

¹⁵⁹⁴ Mungan, *a.g.e.*, s. 51.

¹⁵⁹⁵ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı*, s. 64.

niçin böyle ederdi?”¹⁵⁹⁶ Dumrul’a bu deliliği yaptıran ölümsüzlük arzusudur. Dumrul, namı Şam’a varan bir ün kazanmak ister:

Onun için ki benden deli, benden güçlü bir er var mıdır ki çıka benimle savaşa derdi.
Benim erliğim, bahadırlığım, cılasınlığım, yiğitliğim Rum’a, Şam’a gide, ün sala
derdi.¹⁵⁹⁷

Mit, masal kahramanı arzuyla ölümsüzlük peşinde koşturur. *Dumrul ile Azrail*’de ise ölümsüzlük arzusu çift taraflı bir balta gibi iki zıt yöne uzanır: hem ölümlü olma arzusuna hem ölümsüzlük arzusuna.

6.2.2. Ölümsüz İkiz: Hikâye

Dumrul ile Azrail’de Dumrul, köprüsünü inşa ederken kendi heykelini, ölümsüz ikizini de inşa eder. Ölümsüz bedenini dünyaya mühürler, ardında iz bırakır. Uzun yoldan gelip yaşadığı serüveni bir anıt taşına kazıyan Gılgamış gibi hikâyesini yeryüzüne kazır.

Dumrul ile Azrail’de anlatıcı/yazar ile Azrail ikizleşir. Hikâyenin anlatıcısı, hikâyenin kahramanı Azrail’e dönüşür. Azrail, kendi hikâyesini anlatan yazar olur. Gılgamış gibi, Dumrul gibi, yazar/Azrail de ölümsüzlük arzusu duyar. Hikâyesini yazarak/anlatarak ölümsüzleşir. *Gılgamış* mitinin, *Dede Korkut Hikâyeleri*’nin ölümsüz ipine eklenir.

Dumrul ile Azrail’de, Dumrul’un inşa ettiği köprü gibi yazarın/anlatıcının ördüğü metin/hikâye de yeryüzüne bırakılmış ölümsüz bir yapıttır. *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde Dede Korkut, hikâye kazanan çocuğa adını verir. Yazar/anlatıcı da hikâyesini anlatarak ad kazanır. Dede Korkut’un ad verme geleneğine eklenir:

¹⁵⁹⁶ Gökyay, **a.g.e.**, s. 143.

¹⁵⁹⁷ **A.e.**, s. 143.

Ben, o melektim! Yeryüzünün birçok yerinde, çeşitli toprak parçalarında, birçok ad altında yaşayan çeşitli Dumrul'lara âşık olup, yaza yaza yaşayıp yaza yaza ölen; bütün hayatı kaleme tutsak; kalbi büyük, yazgısı yoksul birine, ölmeden önce yeniden anlattım hikâyemi. Öürken bile, kendi sonumu başkalarının eline emanet ettim. Gül gelsin biri bilsin, o da tutsun adını versin istedim.¹⁵⁹⁸

Azrail/yazar, hikâyesini ölümsüz olmak, ad kazanmak için anlatır. Diğer taraftan yapıbozumcu bir tavırla ölümsüzlük arzusunu ters düz eder, alaya alır. Ölümsüzlüğün anlamlarının içini boşaltır. Ölümsüzlüğün elde edilemeyeceğini, yazgının değişmeyeceğini yineler:

İnsanoğlunun yüzyıllar boyunca ölüme meydan okumak uğruna başvurduğu onca uğraşmayı ağzının kıyısında alaycılığın buruşturduğu bin yıllık bir gülümsemeyle hatırladı. Ölümsüzlük uğruna onca uğraş.¹⁵⁹⁹

Anlatıcı/yazar, anlatısında mitlerin, tragedyaların bilgisini tekrar eder. Gılgamış ne kadar mücadele ederse etsin, ölümsüzlüğü elde edemez. Oidipus ne yaparsa yapsın, yazgısından kurtulamaz. Dumrul ne kadar diklenirse diklensin, ölümü yenemez.

6.2.3. Miti Sökmek

Anlatıcı/yazar; anlatıda mitlerin, tragedyaların kader anlayışına karşı çıkar. Miti ters çevirir, Dumrul'u ölümlü yazgısından, ölümden kurtarır. Azrail, Dumrul'u

¹⁵⁹⁸ Mungan, **a.g.e.**, s. 51.

¹⁵⁹⁹ **A.e.**, s. 18.

öldürmekten vazgeçer. Gılgamış'ın yenemediği kaderi, Dumrul yener.¹⁶⁰⁰ Anlatıcı/yazar, anlatısından bir uç daha çıkarır ve mitin ölümsüzlük arzusunu tersine çevirir. Ölümsüzlük arzusunu, ölümlü olma arzusuna dönüştürür. Ölümsüzlük arzusunun içini boşaltır, ölümsüzlüğün anlamını yok eder.

Azrail'in ölümsüz hayatı hazzsız ve tekdüzedir. Kesinliğin değişmezliğinde hep aynı döngüyü yineler. Azrail, baş döndürücü bir hızın içinde gökyüzünden yeryüzüne gidip gelir. Ne hayatı ne ölümü yaşayabilir. Dumrul'un canını almak için yeryüzüne indiğinde ise bir oyun oynar ve bu oyunun içinde ölümlülüğün kısıtlı zamanını kullanır ve dünyanın renklerini görür, dünyanın ağır zamanında oyalanmaktan haz duyar. Yaşamın cazibesine kapılır ve ölümsüzlükten cayar: "Ölümsüzlükten cayıp yaşayacaktım."¹⁶⁰¹ Ölümsüzken ölümlü yaşamı seçer. Anlatıcı/yazar, mitin ölümsüzlük arzusunu ters yüz eder. Anlatı boyunca ölümsüzlük arzusuyla oynar, mitin dengesini bozar.

Anlatıcı, yapısökümcü bir mimariyle anlatıyı örür. Kelimelerin anlamını boşaltır, anlatıyı askıya alır. Kelimeleri zıtlarıyla birlikte var eder. Ölümsüzlük arzusunun yanına ölümlü olma arzusunu, kaderin değişmezliği yasasının yanına değişen bir yazgı koyar. Ölümsüzlük köprüsünü hem inşa eder hem yıkar. Dumrul'un köprü yapımı da ironik bir zıtlığa dayanır. Köprünün örülme sebebi Dumrul'un ölüm korkusudur, Dumrul bu köprüyle ölüme kafa tutar. Anlatı, ölümle oyun oynar.

Anlatıcı; anlatının öznelere birbirine dönüştürür, parçalanmış bir benlik inşa eder. Dumrul, köprüsünü yaparken değişir. Mitte ölümsüzlük arzusuyla yer altında, dağlarda, kırlarda koşuran Gılgamış, ölümsüzlük otunu yılanı çaldırıldığında ölümlü olduğunu kabullenir ve yurduna geri döner. Yolculuğunu tamamlar, artık başka biridir. Ölümsüzlük arzusuyla dolu Gılgamış, ölümü kabullenmiş bir mit kahramanı olarak geri dönmüştür:

¹⁶⁰⁰ *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde Deli Dumrul'a hatunu canını bağışlayınca Ulu Tanrı'nın hoşuna gider ve Tanrı onlara yüz kırk yıl ömür verir. Deli Dumrul ve hatunu uzun ve sağlıklı bir yaşam elde eder.

Gılgamış mitinde de Gılgamış, yılanı otu çaldırmasaydı gençlik elde edecekti: "Urşanabi bu büyüğü bir ottur; insan bununla gençliği kazanır. Bu ota: 'İhtiyar genç olur' denir." Bkz.: **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgames Destanı**, s. 92.

¹⁶⁰¹ Mungan, a.g.e., s. 51.

Urşanabi, kollarım kimin için yoruldu? Kimin için kalbimden kanlar boşandı? (...) Yer aslanı için iyilik yapmış oldum. Şimdi denizin kabarması, beni iki kere yirmi saat, o yere geri götürse bile, âletler kuyuyu kazdığım zaman içine düşmüştü. Burada işime yarayacak olan âletleri nasıl bulabilirim? Olmaz! Yurduma geri dönmeliyim?¹⁶⁰²

Dumrul da köprü yapımını -mitsel yolculuğunu- tamamladığında ötekine dönüşür, başkalaşır:

Köprü bittiğinde, ben de bittim. Başka biri oldum artık. Başka kapılar açıldı içimde. Öyle bir ışık patlamıştı ki kendime bile yabancı derinliklerimde, hiçbir şey göremiyordum artık. (...) Eğilip baktığımda, çayın yüzündeki suretim bile aynı değildi sanki.¹⁶⁰³

Dumrul, köprüsünü bitirdiğinde çayın suretinde Narkissos gibi öteki benliğini görür. İkiye bölünür, parçalanır, köprü onun ikizi olur:

Çayın iki yanını birleştiren köprü, beni boşlukta bırakmıştı. Bitmişti artık. Benden çıkmıştı. Köprüsüz ne yapacağımı bilemez haldeydim. Ben de ondan ve bütün dünyadan haracımı istedim. Sadece köprünün üstünden değil, benim içimden de geçiyorlardı.¹⁶⁰⁴

Dumrul ve köprüsü; ben ve öteki ikiliğini, gücü ve güçsüzlüğü, ölümü ve ölümsüzlüğü, varlık ve yokluğu imgeler.

¹⁶⁰² Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 93.

¹⁶⁰³ Mungan, a.g.e., s. 27.

¹⁶⁰⁴ A.e., s. 27.

6.2.4. İkiz: Dumrul ile Azrail

“Ey Aruru, sen büyük Anu’yu yarattın. Şimdi onun rakibini yarat!”¹⁶⁰⁵ *Gılgamış* mitinde Enkidu, Gılgamış’a rakip olarak yaratılır. Gılgamış ve Enkidu boğalar gibi bögürerek kapışır ve sonra dost olur: “Birbirini öptüler ve arkadaş oldular.”¹⁶⁰⁶ Enkidu; Gılgamış’ın benzeri, ikizi, diğer benliğidir. Onun gibi en kuvvetli, en güçlüdür:

Gılgamış, bu açık bir şeydir. Sana benzer birisi kırdı doğmuştur. (...) O, kuvvetli Engidu’dur. Dar zamanda arkadaşına yardım eden bir yoldaştır. Memlekette en kuvvetli odur. Güçlüdür. Gökten inen kesif cevhere benzer. Kuvveti büyüktür.¹⁶⁰⁷

Gılgamış ve Enkidu iki yoldaş, iki eş benliktir. Sedir ormanına birlikte girer, Humbaba’yı beraber öldürür. Gökyüzü boğasını birlikte yener. Aynı labirentleri, tuzakları, tehlikeleri aşar. *Dumrul ile Azrail* hikâyesinde de Azrail, yeryüzüne Dumrul’un canını almak için iner ama Dumrul ile dost olur. Azrail, Dumrul’un ikiz benliğidir. Anlatı boyunca Azrail; Dumrul’u izler, irdeler. Dünyaya Dumrul’un gözleriyle bakar. Başkalarının gözünden Dumrul’a bakar. Merkezine Dumrul’u koyduğu labirentler örür. Dumrul’u çözmeye çalışır. Azrail, Dumrul’u ırdeledikçe kendini çözer. Kendi arzularını görür. Yavaş yavaş bir ölümlüye, Dumrul’a dönüşür:

Görünüşlerinde tuhaf bir benzerlik var. Sanki aynı çaresizliği paylaşan iki arkadaş gibi, ellerini kavuşturmuş, önlerinde uzanan uçsuz manzaraya dalmış, yamacın başında yorgunluk dinlendirir gibi, uyuşukluğa benzer bir kendini bırakmışlıkla böylece oturuyorlar... (...) Uzaktan onları gören, ortak bir geçmişi paylaştıklarını,

¹⁶⁰⁵ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gılgamış Destanı**, s. 21.

¹⁶⁰⁶ **A.e.**, s. 32.

¹⁶⁰⁷ **A.e.**, s. 27.

hayat yolunda benzer dönemeçleri aldıklarını ve ikisinin de dünyaya aynı gözlerle baktıklarını düşünür. Zamanın kemirdiği, ama yok edemediği bir dostluğu, bir zamanlar çok daha derinden yaşamış olduklarını düşünür...¹⁶⁰⁸

Azrail, Dumrul'un karanlık gölgesi midir yoksa dost ikizi mi? *Gilgamiş* mitinde Enkidu, Gilgamiş'ın benzeri, ikizidir. *Dumrul ile Azrail*'de de Azrail, Dumrul ile ikizleşir. Dumrul'un gölgesi, karanlık ikizi olur. Azrail, kendi gövdesinden ayrılır ve bir gölge gibi Dumrul'u takip etmeye başlar. Anlatı, bu ikizleşmeyi bir gölge oyununa dönüştürür. Azrail; kendisi ile gölgesi arasında gidip gelir, oyun oynar:

birdenbire bir an için de olsa dünyayı onun gözleriyle gördüğümü fark ettim. Ürktüm geri çekildim. Ondan kopup birkaç adım geriden izlemeye başladım onu. Yeniden kendime yerleştiğime emin olduktan sonra, yeniden hızlandırdım adımlarımı, yanı başında yeniden karanlık bir gölge gibi bittim.¹⁶⁰⁹

Azrail'in gölge oyunu, Dostoyevski'nin *İkiz* romanı ile metinlerarası ağ örür. Dokuzuncu dereceden memur Yakov Petroviç Golyadkin bir gece davetli olmadığı bir davetten dönerken kendisini izleyen benzerini görür ve irkilir. Böylece Golyadkin ile gölgesi arasında bir takip başlar:

Birden, taş kesilmiş gibi, şimşek çarpmış gibi, durdu ve hızla az önce yanından geçen yayanın arkasından geri döndü, -sanki onu sırtından itmişler, sanki rüzgâr onu fırlıdak gibi döndürmüş gibi bir görünümle döndü-. Yaya, kar fırtınasında hızla kayboluyordu, o da Bay Golyadkin gibi, baştan aşağı giyinip sarınmıştı ve ayrıca o da Fontanka kaldırımını sık, küçük adımlarla, biraz tedirgin yürüyüşle sendeleyerek kat ediyordu. 'Ne, bu da ne?' diye fısıldadı Bay Golyadkin şüpheyle gülümseyerek,

¹⁶⁰⁸ Mungan, **a.g.e.**, s. 21-22.

¹⁶⁰⁹ **A.e.**, s. 28.

ama bütün gövdesi titriyordu. (...) İrkilip gözlerini açtı. Önünde tekrar, ondan yirmi adım mesafede, ona hızla yaklaşan bir insan karaltısı belirmişti.¹⁶¹⁰

Anlatıda ikiz hikâyeleri, mitleri iç içe geçer. Gılgamış ile Enkidu, Dumrul ile Azrail, Golyadkin ve ikizi aynı labirentte dolaşır.

6.2.5. Benzerinin Ölümü

Her türlü savaşı, ölümü görmüş olan Gılgamış, Enkidu’nun/benzerinin ölümünü gördüğünde ölümlü olduğunu anlar. Benzerinin ölümünde kendi ölümünü görür. İlk defa ölüm korkusu yaşar: “Ben ölmeyecek miyim? Ben de Engidu gibi ölmeyecek miyim?”¹⁶¹¹ Gilgameş, Engidu’nun ölümünden sonra acı gözyaşı döküp kırlara koşar:

Gönlümü keder kapladı. Bana ölüm korkusu geldi. Şimdi kırlara koşuyorum. Ubar-Tutuş’un oğlu Utnapiştım’e gitmek için yol aldım. Acele oraya gidiyorum. Dağın geçitlerine gece vardım. Aslanları görüp korktum. Başımı yukarı kaldırıp Ay Tanrısına yalvardım. Bu yalvarışım bütün tanrılara yöneldi: Korkulu yerde beni sağ bırakın!¹⁶¹²

Dede Korkut Masalları’nda Deli Dumrul, köprüsünün yanında bir “yahşı güzel yiğit” ölüsü gördüğünde Azrail’e kafa tutar:

¹⁶¹⁰ Fyodor Dostoyevski, *İkiz*, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Can Yayınları, 2003, s. 77.

¹⁶¹¹ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı*, s. 64.

¹⁶¹² *A.e.*, s. 64.

Allah, birliğin hakkıyçin Azrail'i benim gözüme göster! Savaşayım, çekişeyim, uğraşayım, yahşı yiğidin canını kurtarayım. Bir daha yahşı yiğidin canını almasın, dedi.¹⁶¹³

Yahşı güzel yiğit, Deli Dumrul'un benzeridir. Deli Dumrul, Gılgamış gibi benzerinin ölümünde kendi ölümünü görür.¹⁶¹⁴ Vuruşmadan, savaşmadan, önceden uyan almadan ölen 'yahşı güzel yiğit'in Azrail karşısında düşmüş olduğu çaresizlik, Dumrul için bir tehlikenin, abartılı öz-erki içinde görmek istemediği ölümün habercisi olmuştur. Dumrul, yiğitle özdeşir.¹⁶¹⁵

Nice ölüm görmüş, nice cenk etmiş Dumrul, ancak benzerinin ölümünü gördüğünde ölümü kavrar. Ölüme çare aramaya başlar. Bu ikiz, yahşı güzel yiğit, Deli Dumrul'a ölümden kaçamayacağını gösterir. Yahşı güzel yiğit, Dumrul'un "Zaman tünelinin bir yerinde karşılaşacağı sonluluğun taşıyıcısıdır. [Dumrul'un] Gösterdiği büyük tepki, ölen yiğitte, büyüklenmeci kendiliğinin daha üstün 'dış gerçeklik' karşısındaki 'hiçliği'ni fark etmiş olmasındandır."¹⁶¹⁶

Dumrul ile Azrail'de de Deli Dumrul, köprüsünün yakınlarında kara yağız bir yiğidin cansız bedenini gördüğünde amansız bir öfkeye kapılır. Sıradan ölümlülerin gücünü aşan bir çılgınlıkla Azrail'i cenge çağırır. Her gece kabaran bir kinle Azrail'e tutkulu ilençler okur. Kara yağız yiğit, Dumrul'un benzeridir. Dumrul, benzerinin ölümünde kendi ölümünü görür.¹⁶¹⁷ Ölümlü olduğunu kavrar ve ölüme çare arar:

¹⁶¹³ Gökyay, **a.g.e.**, s. 144.

¹⁶¹⁴ *Gılgamış* miti ile *Deli Dumrul* masalı arasındaki bu benzerlik şaşırtıcıdır. Joseph Campbell *Kahraman'ın Yolculuğu*'nda aynı mitlerin anlatıların içinde şekil değiştirerek nasıl dolaştığını anlatır: "İster Kongo'nun gözleri kan çanağına dönmüş bir büyücü-hekiminin düşe benzer zirvalamalarını mesafeli bir keyifle dinleyelim, ister mistik Lao-Tse'nin sonelerinin düz çevirilerini hararetle bir coşkuyla okuyalım; ister Aquinas'ın argümanlarından birinin sert kabuğunu birdenbire kıralım, ister garip bir masalının görkemli anlamını birdenbire yakalayalım: bulduğumuz şey hep şekil değiştiren fakat buna rağmen olağanüstü biçimde aynı kalan o hikâye ve daima bilinen ya da anlatılandan daha fazlasının olduğuna dair kışkırtıcı derecede ısrarlı bir histir." Bkz.: Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, s. 13.

¹⁶¹⁵ Saydam, **a.g.e.**, s. 128.

¹⁶¹⁶ **A.e.**, s. 128.

¹⁶¹⁷ Edgar Allan Poe'nun *William Wilson* hikâyesinde kahraman, benzerinin/öteki benliğinin ölümünde, kendi ölümünü izler: "Şimdi önümde büyük bir ayna belirmişti (...) ve ona dehşetle yaklaşırken kendi görüntüm, ama yüzü gözü kan içinde, zayıf adımlarla sendeleyerek bana yaklaştı." Bkz.: Edgar Allan Poe, **Bütün Hikâyeleri**, Çev. Dost Körpe, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008, s. 365.

Dumrul'u ve köprüsünü görünce, bir parça anlaşılır oluyor öfkesi; köprüsünün yanı başında ölmüştü o karayağız delikanlı. Ölümle köprü yan yana düşmüş, bütün çıplaklığıyla birbirlerini görünür hale getirmişlerdi. Bir kez ölümün karanlık gölgesi düşmüştü Dumrul'un köprüsünün üzerine. Salt bu da değil; dahası, karayağız delikanlının ölümünde, kendi ölümünü görmüştü. (...) Aynı güçlü kollar, aynı kusursuz beden, ölümüyle insanlarda aynı trajik duyguyu sağlayacak olan gövdeden fişkırır dirim... Heykeli yıkılmıştı.¹⁶¹⁸

Gılgamış, ölüm korkusuyla yakarır, kırlara koşar, Utnapiştım'ın ülkesine varmaya çalışır:

Ah, nasıl susayım? Ah, nasıl susayım?

Kırlarda şuraya buraya koştuktan ve dolaştıktan sonra, yerin altında başımı dayayıp bütün yıl uyuyacak mıyım? Hayır! Gözlerim güneşi görmek istiyor. Kendimi güneşin aydınlığına kandırmak istiyorum. Benim için karanlık, aydınlık kadar uzaktır. Fakat ölüm, ne zaman güneşin ışığını görebilmiştir?¹⁶¹⁹

Dede Korkut Hikâyeleri'nde Deli Dumrul, ölümle karşılaştığında ölüme diklenir. Ölümü yok etmeye, yaşamı yenilemeye çalışır: “Ben seni öldüreyim, yahşı yiğidin canını kurtarayım, dedi. Kara kılıcını sıyırdı, eline aldı. Azrail'i çalmağa hamle kıldı.”¹⁶²⁰

Dumrul ile Azrail hikâyesinde de Dumrul benzer bir yası yineler. Dumrul'un ölüm karşısındaki “gözü dönmüş intikam tutması”, “hummalı çağırışı”, “her gece kabaran bir kinle okuduğu tutkulu ilençler” Gılgamış'ın ölüm karşısında yaşadığı hummalı ana, yakarışa benzer. Gılgamış ölümle yüzleşince, ölümsüzlüğü aramak için

¹⁶¹⁸ Mungan, a.g.e., s. 22.

¹⁶¹⁹ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı*, s. 70.

¹⁶²⁰ Gökyay, a.g.e., s. 145.

yolculuğa çıkar. Dumrul da ölümüne çare bulmak için kendi uğruna verilecek bir can arayışına çıkar. Gılgamış'ın ölümsüzlüğü elde etmek için çıktığı mitik yolculuk, anlatıda bir can oyununa dönüşür ve çıkışı olmayan bir labirenti izler.

6.3. Oyun İçinde Oyun

6.3.1. Ölüm: Can Oyunu

Anlatı; Gılgamış'ın aceleyle çare aradığı, Deli Dumrul'un öfkeyle ilençler yağdırdığı ölümü üzerinden atlayıp geçilen bir ip oyununa dönüştürür. *Gılgamış* mitinin, *Deli Dumrul* masalının ölüm karşısındaki telaşını boşa çıkarır. Ölümün ciddiyetini, kaçınılmazlığını, ürkütücü anlamlarını bozar. Ölümü çocuksulaştırır: “Ölüm, onun için nicedir alıştığı, kanıksadığı, üzerinden atlayıp geçtiği bir şey olmalı.”¹⁶²¹

Onca kavgı, cenk görmüş Dumrul için ölüm, ancak bir çocuk oyunu olabilir. Diğer taraftan ölüm anlatıda; üzerine kanlı pazarlıklar yapılan, kuralları önceden belirlenmiş, yeri ve süresi ayarlanmış mükemmel bir oyundur. Huizinga'ya göre “Oyun alanının sınırları içinde kendine özgü ve mutlak bir düzen hüküm sürer. (...) Oyun düzen yaratır, oyun düzenin ta kendisidir. Dünyanın kusurluluğu ve hayatın karışıklığı içinde geçici ve sınırlı bir mükemmellik yaratır.”¹⁶²² Azrail, bu mükemmel oyunun kurallarını yürürlüğe koyar. Günlerden bir gün Azrail, kendisine ilençler yağdıran Dumrul'un canını almak için yeryüzüne iner. Dumrul ile bir can oyunu oynar, kanlı bir pazarlık yapar:

¹⁶²¹ Mungan, a.g.e., s. 21.

¹⁶²² Huizinga, a.g.e., s. 29.

Pazarlık ediyor Dumrul. (...) Ömrünün baharını sürmek uğruna, anasıyla, babasıyla, yariyle helalleşecek, ödeşecek, sevgi sınacak, uğruna verilmiş can isteyecek, belki alacak, belki alamayacak. Ama son bir kez bunu denemek istiyor[.]¹⁶²³

Anlatıda ölüm, kurallı bir oyundur.¹⁶²⁴ Pazarlık yapılır, anlaşmanın kuralları belirlenir: “Yeryüzü zamanına göre yirmi dört saat içinde bir can alıp dönecekti; ha Dumrulunkini, ha onun yerine verilecek bir başkasınınkini.”¹⁶²⁵ Azrail, oyun düzenini kurar, oyunun kurallarına uyar sonra da kurduğu düzeni, oyunun mükemmelliğini bozar; oyunun anlamlarını boşa çıkarır, oyunu küçümser: “Zaman zaman ölümlülerle, ölümüne oynadığı oyunlardan biriydi bu onun için; daha fazla bir şey değil.”¹⁶²⁶ Azrail; oyunun mantığını, sebebini, sonucunu alaşağı eder:

Belki de bütün bunları tartmanın, birbiriyle ilişkisi olduğu sanılan bütün gizli bağların, nedenlerin hiçbir anlamı yoktu. Yazgı, sonunda kendisi için de bir pusu kurmuştu, hepsi bu.¹⁶²⁷

Azrail, bir eliyle inşa ettiği iskambil kâğıtlarından kuleyi diğer eliyle bozar, sonra yeniden inşa eder. *Dumrul ile Azrail*’de anlatı, bir yapıp sökme oyunudur.

6.3.2. Oyunbozan: Ölüm

Anlatıda ölüm oyunbozandır. Yapısökümcü bir mimar gibi, inşa ettiği yapıyı bozar, koyduğu kuralları yıkar. Oyunu çekici kılan da bu oyunbozanlık, yapıp yıkma

¹⁶²³ Mungan, **a.g.e.**, s. 19.

¹⁶²⁴ Huizinga, müsabakaları oyun kategorisine dâhil eder. Müsabakalar, kahramanın yerine getirmesi gereken bir ödev, geçmesi gereken bir sınav, aşması gereken bir engel içerir. Bkz.: Huizinga, **a.g.e.**

¹⁶²⁵ Mungan, **a.g.e.**, s. 16.

¹⁶²⁶ **A.e.**, s. 16.

¹⁶²⁷ **A.e.**, s. 15.

eylemidir; şaşırtıcılığı, tahmin edilemez, engellenemez oluşudur. Kurallara karşı çıkan veya uymayan oyuncu, oyunbozandır:

Ölümün bütün oyunu da budur zaten. Varmış gibi görünen kurallarını, dilediği zaman kendi bozar. Kuralları hiçbir zaman bilinmeyen bir oyunu, ölümüne oynarsın. Öne sürdüğün hep hayatındır. Hayatının, kendi hayatın olduğunu anladığın büyük imtihan anlarıdır bunlar. Hayatın boyunca birçok şeyi yanlış hatalı yaptığını anladığın anlardır bunlar.¹⁶²⁸

Ölüm oyunbozanlık yaparken de oyun oynar. Oyunu söker, bozar, yeniden kurar: “Ölüm hepsini bozmak için gelir. Ölümün oyununu çekici kılan sırasızlığıdır.”¹⁶²⁹ Anlatı, matruşka bebekler gibi oyun içinde oyun üretir. Azrail, Dumrul’un can oyununun yanında başka bir oyun oynamaya başlar. Kendi zamanını değil, yeryüzünün zamanını kullanır. Bu zamanın ağırlığında dünyaya gömülmekten haz duyar. Oyalanır, yavaşlar, eğlenir ancak Azrail oyunun içinde oyun oynarken, eğlenirken yeni bir oyun daha kurulur. Yazgı, Azrail için gizli bir oyun örer. Bu oyun labirentteki tuzaktır:

Yalnızca ölümden oluşan o dural tarih içinde, kendisinin de bir evrimi olabileceğini hiç düşünmemişti. Sonuçta yirmi dört saatlik sürenin kendi için de işlediğini bilemedi. Oyunun gizli kuralı kendini yürürlüğe koydu.¹⁶³⁰

Azrail, bu gizli oyunun içinde yavaş yavaş bir ölümlüye dönüşmeye başlar. Tuzağa düşer, farkında olmadan değişir, oyunun büyüüne kapılır. Oyun alanı, kutsal bir dünyanın sınırlarını çizer. Oyuncu, bu kutsal halenin içinde büyümlü bir zamana girer: “İster kutsal bir oyun, isterse sıradan bir bayram; ister bir ayın, isterse hoşça

¹⁶²⁸ A.e., s. 27.

¹⁶²⁹ A.e., s. 28.

¹⁶³⁰ A.e., s. 16-17.

vakit geçirme söz konusu olsun, oyunun ortamı büyülenme ve heyecan ortamıdır.”¹⁶³¹ Azrail, oyunun içinde büyülenir. Oyundan zevk alır, kendisini oyuna kaptırır. Yeryüzü zamanını kullanarak oynamaya başladığı oyunda daha önce görmediği göz kamaştırıcı bir dünya görür:

Bugüne değin görmediği bir dünyaydı Dumrul’un gözlerinin önündeki kısıtlı zamanla sınırlanmış dünya; zamanla sınırlanmışlığın bütün zenginliği göz kamaştırıyor, şu tanıdık dünya, birdenbire hiç tanımadığı bir duyguyla büyülüyordu onu.¹⁶³²

Oyun, yavaş yavaş Azrail’in varlığını ele geçirir. Azrail; oyun için de olsa, bir oyun sresi kadar da olsa bir dünyalı gibi hissetmekten haz duyar. Dumrul’un gözlerindeki göz kamaştırıcı dünyayı görür. lml dünyanın kısıtlı zamanı onu cezbeder ve oyun, onun için tuzaklarla dolu bir labirente dönüşür.

6.3.3. Tuzak: Enkidu

Mitte Gilgameş kendisine benzer bir adamın kırlarda doğduğunu öğrenince ona tuzak kurar.

Ey avcı, git; beraberinde bir fahişe, bir orosbu götür! Vahşi hayvanlar suvata yaklaştıkları zaman kadın, elbisesini atıp şehvetini kabartsın: kırlarda onunla beraber büyüyen hayvanlar, onu inkâr edeceklerdir.¹⁶³³

¹⁶³¹ Huizinga, **a.g.e.**, s. 181.

¹⁶³² Mungan, **a.g.e.**, s. 19.

¹⁶³³ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 23.

Gılgamış, Tapınak Fahişesi'ni Enkidu'nun gücünü kırması için kırlara gönderir. Enkidu bu tuzağa düşer: “Engidu, altı gün, yedi gece uyanık kalarak orospu ile Allah'ın emri oldu.”¹⁶³⁴ Enkidu ve fahişenin ilişkisinin ardından Enkidu değişmeye başlar:

Engidu'yu gören ceylanlar mertleyip kaçtılar. Artık kırım hayvanları onun vücudundan uzaklaştılar. Hayvanları ondan uzaklaştığı sırada Engidu vücudu bağlanmış gibi, ürperdi. Dizleri tutmadı. Engidu zayıf düştü. Yürüyüşü eskisi gibi değildi.¹⁶³⁵

Gılgamış mitinde Tapınak Fahişesi'nin rolü “Kutsal kitaplardaki Havva motifiyle müthiş ve şaşırtıcı bir paralellik gösterir.”¹⁶³⁶ Enkidu'da kadın yoluyla başlayan ve geri döndürülemeyen değişim süreci, İncil'de Âdem'in bilgi ağacının meyvesini tatmasıyla yaşadığı değişime benzer.¹⁶³⁷ Tapınak Fahişesi, birleşmenin ardından Enkidu'yu giydirir; ona yemek yemeyi, içki içmeyi öğretir ve onu kendi doğasından koparıp ölümlülerin dünyasına götürür. Enkidu bir ölümlüye dönüşür.¹⁶³⁸

Kadın bir elbise çıkardı: Birini ona giydirdi, öbürünü kendine alıkoydu, kadın onu bir ana gibi elinden tutup çobanların sofrasına, hayvanların ağılına götürdü. Onun, yurdu dağlar olan Engidu'nun, evvelce ceylanlarla ot yiyen adamın, kalabalığın sütünü emenin, şimdi önüne yemek koydular. O, utanarak gözünü dikiyor, bakıyordu. Engidu yemek yemesini bilmiyor, içki içmesini anlamıyor!

Fahişe ağzını açıp Engidu'ya dedi: ‘Engidu yemek ye! Bu, hayatın şartıdır! İçki iç! Bu, memleketin usulüdür!’

¹⁶³⁴ A.e., s. 25.

¹⁶³⁵ A.e., s. 25.

¹⁶³⁶ Gezin, a.g.e., s. 140.

¹⁶³⁷ Gökalp-Alpaslan, a.g.e., s. 15.

¹⁶³⁸ Engidu, fahişe gelmeden önce kırlarda vahşi hayvanlarla birlikte yaşıyor. Hayvanları avcılardan koruyor, ölümü, ölüm korkusunu bilmiyordu. Fahişe onu ölümlülerin arasına götürür: “ölümü ona ilk karşılaştığı avcı ve fahişe *Shamhat* getirmiştir. Avcının *Sangasu* olan adının Akat dilinde “ölüm getiren” anlamında olması burada oldukça ironik bir veridir. Enkidu avcı *Sangasu* (ölüm getiren) ile karşılaşmasaydı, ölümden uzak mutlu bir hayat sürecekti.” Bkz.: Gezin, a.g.e., s. 140.

Engidu doyuncaya kadar yedi. Yedi küp içki içti içi açıldı, neşe buldu. Kalbine ferahlık geldi, yüzü parladı. Kılılı, pis vücudunu sıvadı. Kendi kendini yağladı, insana döndü. Sonra bir elbise giydi, artık adam oldu.¹⁶³⁹

Fahişe'nin tuzağına düşen Enkidu artık başka biridir. *Dumrul ile Azrail*'de de Azrail, yazgının hazırladığı oyunun tuzağına düşer: “ne yapacağını bilmediği bir ağırlıkla, varlığının dünyada bir köşeye kısıtılmakta olduğunun ayırında değil henüz. Bölünmeye başladığının, bir yanının yavaş yavaş bir bataklığa gömülür gibi dünyaya, dünya haline gömüldüğünün ayırında değil.”¹⁶⁴⁰ Kararsızlığın incecik dumanı Azrail'in başını döndürür, kesinliğin tekdüze çizgisinden çıkmak hoşuna gider, diplerde uç veren yeni duygular onu yavaş yavaş ele geçirir:

Dünyaya gömüldüğünü bir biçimde fark ediyor, ama bunun kendi için bir tehlike olabileceğini düşünmüyor bile. (...) dünyada kendi için geri dönülmeyecek bir nokta olduğu, olabileceği aklına bile gelmiyor.¹⁶⁴¹

Yazgının tuzağı Azrail'in benliğini böler, parçalar. Ölümsüz Azrail, bir ölümlüye dönüşmeye başlar, başka biri olur. Enkidu'nun düştüğü tuzağı yineler:

kullandığı yeryüzü zamanı, âdeta içinde ikinci bir benzerlik yaratarak yarılmasına, bölünmesine neden oldu. Bir yanı başkalaştı. Gövdelenmenin kesinliği, ruhu zayıf düşürmüştü. İnsanlaşmanın tehlikeli tuzaklarından biri olan tanım arayışları, içini usul usul yokladığında anlamalıydı oyunun gizli kurallarına yenik düşeceğini, düşebileceğini.¹⁶⁴²

¹⁶³⁹ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 29.

¹⁶⁴⁰ Mungan, **a.g.e.**, s. 23.

¹⁶⁴¹ **A.e.**, s. 23.

¹⁶⁴² **A.e.**, s. 16.

Tuzak bir ağıdır, sepetteki balığın hareketlerini ima eden yeni bir labirent imgesidir.¹⁶⁴³ Gılgamış Enkidu'ya ağ örerken onu kendi doğasından koparıp bilmediği bir dünyaya, Uruk kentinin labirentlerine sokar. Enkidu'yu tuzağa düşürür. Enkidu, oyunun kurbanı olur. Azrail de mit, tragedya kahramanları gibi yazgının ördüğü ağa yakalanır.¹⁶⁴⁴ Bilmediği bir dünyanın içine girer, ölümlü hayatın labirentlerinde tek başına dolaşır, yazgının oyununun kurbanı olur.

“İçlerinden bir ölsün!”¹⁶⁴⁵ Mitte Gılgamış ile Enkidu gökyüzü boğasını öldürdükten ve dağın katranını devirdikten sonra Anu, tanrılara böyle seslenir. Tanrılar toplantıda şu karara varır: “Engidu ölsün lâkin: Gilgameş ölmesin.”¹⁶⁴⁶ Böylece Enkidu hastalanır, yatağa düşer ve ölür. Enkidu vahşi doğanın içinde, insanlardan uzakta, ölümlü hayatın dışında yaşarken Gılgamış'ın tuzak kurmasıyla ölümlü hayatın içine adım atar. Gılgamış ile birlikte girdikleri serüvenlerin bedelini tek başına öder. Gılgamış'ın oyunlarının, arzularının kurbanı olur.¹⁶⁴⁷ *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde ise Dumrul, Azrail'le bir pazarlık yapar. Kendi canı yerine verilecek bir can bulmak için anasının, babasının, yârinin kapısına gider. Kendi yerine can verecek bir kurban arar:¹⁶⁴⁸

¹⁶⁴³ Attali, **a.g.e.**, s. 158.

¹⁶⁴⁴ Sümer mitolojisinde Gılgamış, Enkidu'ya tuzak kuran, hile yapan, kurnaz kahramandır. Kurnaz Odysseus'u akla getirir. Yunan mitolojisinde Odysseus her çeşit oyunu bilen, gizlice planlar yapabilen, karısına talip olanlara tuzak kuran bin bir hünerli kahramandır. Bkz.: **A.e.**, s. 158. *Dumrul ile Azrail*'de de yazgı, kurnazlık yapar ve gizli bir oyunla Azrail'i tuzağa düşürür.

¹⁶⁴⁵ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 55.

¹⁶⁴⁶ **A.e.**, s. 56.

¹⁶⁴⁷ Enkidu bir kurban mıdır, değil midir? Bu konu üzerine tartışmalar iki uca da uzanır.

Mitte de bu konu alttan alta yer alır. Ölüm döşegindeki Enkidu kendisini tuzağa düşüren, ölümlü hayata getiren fahişeye ilençler yağdırır: “Senin yazgını orospu, sana ben yazayım. Bir yazgı ki, sonu gelmesin; ebediyen devam etsin! Sana lânetlerin en kötüsünü savurayım, karanlık yerin laneti sabahın erkeninde karşına çıksın! Gece yarısına kadar zevkının evi sana belâ olsun.” Bkz.: **A.e.**, s. 58. Bu sözleri işiten Tanrı Şamaş ise fahişeyi savunur: “Engidu, niçin fahişeye, orospuya ileniyorsun? O fahişe ki, sana hayatta lâzım olan ekmeği yedirdi. O sana, memlekette usul olan içkiyi içirdi. Muhteşem elbise giydirip, o şanlı Gilgameş'i sana yoldaş etti.” Bkz.: **A.e.**, s. 59. Enkidu sözlerini alaylı bir şekilde geri alır: “Seni krallar ve beyler sevsin. Kibar delikanlılar senin için çektikleri karasevdadan dizlerini dövsünler ve senin yoluna saçlarını yolsunlar (...)” Bkz.: **A.e.**, s. 59-60.

¹⁶⁴⁸ “Başına çevirme töreni eski bir Şamanizm kalıntısıdır... Bu tören, hastayı kurtarmak için bir can feda etmek, can yerine can vermektir. Bu can hastanın bütün hastalıklarını ve bütün günahlarını kabul ederek hastanın etrafında döner, dolanır... (...) dolaştırmak, çevirmek bu kurban töreninin en önemli unsurudur.” Bkz.: Saydam, **a.g.e.**, s. 136.

Dumrul'un 'canına karşı can bulması' halinde hayatta kalabileceği, eski Türk inançlarına uygun bir geleneğin canlandırılmasıdır. 'Başına çevirme/göçürme'diye tanımlanan bu ruh alışverişi, kötü ruhların, başka bir ruh ile de olsa doyurulması, yumuşatılmasına karşılık gelmektedir ve hemen tüm dinlerde rastlanılan 'kurban' motifine yakınlık göstermektedir.¹⁶⁴⁹

Anlatıda da kurban ritüeli tekrar eder. Bu ritüel de anlatının oyunlarından biridir.¹⁶⁵⁰ *Dumrul ile Azrail*'de Dumrul'un canını almak için yeryüzüne inen Azrail her zamanki hızından sapar. Oyunun büyüüne kendisini kaptırır, yazgının tuzağına düşer. Dumrul ile ikizleşir, dost olur. Dumrul ile yaptığı anlaşmanın kurallarını bozar. Kendi canı yerine verilecek bir can bulamayan Dumrul'un canını almaktan vazgeçer. Dumrul'a kendi canını verir, kendini kurban eder. Sonunda bir ölümlüye dönüşür: "Âşıkken zalim bir melek, ölümlü kanatsız bir kurban olarak, ölümsüz bir canı, ölümlü bir bedenle değiştirebileceğimi böyle anladım."¹⁶⁵¹ Anlatıda mitte hikâyenin iplikleri birlikte örülür. Azrail ile Enkidu birbirinin yerine geçer.

6.3.4. Gılgamış ve Enkidu: Dost

Mitte, Gılgamış bir düş görür ve düşün anlamını merak eder, anası Ninsun'dan düşünüy yorumlamasını ister:

Aman ana, ben bu gece bir düş gördüm. Bütün kuvvetimle adamların arasından geçip ileri gittim. Orada gökyüzünün yıldızları birdenbire yere döküldüler. Meteor taşı gibi yukardan aşağı üstüme düştü. Onu kaldırmak istedim, kımıldatamadım.

¹⁶⁴⁹ A.e., s. 135-136.

¹⁶⁵⁰ Huizinga, kurban ritüellerinin de bir oyun olduğunu söyler: "kutsal eylem her açıdan oyundur ve katılanları başka bir evrene götürdüğü ölçüde, özü itibariyle de oyundur." Bkz.: Huizinga, a.g.e., s. 40.

¹⁶⁵¹ Mungan, a.g.e., s. 51.

Uruk halkı oraya toplandı. Erkekler onun ayaklarını öptüler ve ben, o bir karı imiş gibi, üzerinde ondan zevk aldım.¹⁶⁵²

Ninsun, gördüğü düşün sonucunda endişelenen, tedirgin olan Gılgamış'a, düşü yorumlar:

Gilgameş, bu açık bir şeydir. Sana benzer birisi kırdı doğmuştur. Onu dağlar yetiştirmiştir. Senin onu görür görmez, bir karı imiş gibi üzerinde ondan zevk aldığın adam, senden asla ayrılmıyacaktır. Adamlar onun ayaklarını öpecektir. Sen onu kucaklıyacaksın... onu bana getireceksin! O, kuvvetli Engidu'dur. Dar zamanda arkadaşına yardım eden bir yoldaştır. Memlekette en kuvvetli odur. Güçlüdür. Gökten inen kesif cevhere benzer. Kuvveti büyüktür. Senin, karı gibi, üstünde zevk aldığın o adam, senden hiç ayrılmıyacaktır.¹⁶⁵³

Gılgamış ile Enkidu arasındaki bağ eşcinsel bir bağ mıdır yoksa bir dostluk mu? Bu soru, bizi ucu açık tartışmalara götürür. Landsberger *Gılgamış* çevirisine şöyle bir not düşüyor:

Sanatkârın tertip ettiği rüya, sanatta gösterdiği en büyük hususiyetidir. Sanatkâr, Gilgameş'e şehvani bir rüya gösteriyor, Gilgameş de bu rüyayı bir çocuk safiyetiyle anasına anlatıyor.¹⁶⁵⁴

Nortwick; ikisi arasındaki bağın, kahraman ile kahramanın ikinci benliği arasındaki bütüncül ilişki anlamına geldiğini söyler.¹⁶⁵⁵ *Gılgamış* mitinde Enkidu, Gılgamış'a rakip olarak yaratılır fakat daha sonra Gılgamış ve Enkidu dost olur.

¹⁶⁵² Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 27.

¹⁶⁵³ A.e., s. 27.

¹⁶⁵⁴ A.e., s. 27.

¹⁶⁵⁵ Gökalp-Alpaslan, a.g.e., s. 65.

Enkidu; Gılgamış'ın benzeri, ikizi, öteki benliğidir. Onun gibi en kuvvetli, en güçlüdür. *Dumrul ile Azrail* bu dostluğu tek taraflı bir aşka dönüştürür. Girdiği oyunun sonunda Azrail, Dumrul'a âşık olur:

Bundan böyle, ben, yerkabuğunun, kim bilir hangi uzak köşesinde, bir uzun sürgünü yaşarken, Dumrul'u düşünüp, Dumrul'u arayarak, onunla bir kez daha karşılaşabilmenin geleceği belirsiz yolunu, karanlık bir umut ve dipsiz bir çaresizlikle kat ederken, Dumrul, içinde benim olmadığım, hatta benim olma umudumun bile olmadığı, bana kapalı hangi uzak hayatları yaşayacaktı kim bilir? Ben, olanaksızın yolunu umutsuzca kat etmeyi sürdürürken, belki, hiçbir zaman bir araya bile gelemeyecektik.¹⁶⁵⁶

Azrail; cennetinden dünyaya fırlatılmış Âdem gibi, vahşi doğasından koparılıp kente getirilen Enkidu gibi öleceği zamana kadar yeryüzünde bir sürgün olarak dolaşır. Tanrısal kuralları bozmanın cezasını öder. Fırlatıldığı dünyada kendini arayan modern anlatı kahramanları gibi yeryüzü labirentlerinde Dumrul'u/ötekini arar.

6.4. Anlatı Serüveni ve Oyun

6.4.1. Hız: *Faust*

Anlatıcı/yazar, *Dumrul ile Azrail* hikâyesinde oyun içinde oyun oynar. *Gılgamış* mitini, *Dede Korkut Hikâyeleri*'ni, *Binbir Gece*'yi, *Faust*'u bir sihirbaz gibi aynı şapkadan çıkarır. Azrail, Dumrul'un canını almak için yeryüzüne iner ve oyun başlar. Azrail, Faust'un hız arzusunu ters yüz eder.

¹⁶⁵⁶ Mungan, a.g.e., s. 50.

“Dur, ey zaman ne güzelsin!”¹⁶⁵⁷ Faust’un şeytanla yaptığı anlaşmayı bu sözler bozar. Sonsuz bilgiyi arayan Faust, bilgi karşılığında şeytanla anlaşma yapar ve ruhunu şeytana teslim eder. Anlaşmaya göre Faust’un durup dinlenmeden, hızla, yeni bir arzusun peşinden koşması gerekir.¹⁶⁵⁸ Faust, hız ile var olur, hızla koşturdukça arzularına ulaşır:

Her şeyden önce hızın yararları vardır: dünyada büyük işler yapmak isteyen herkes hızlı hareket etmelidir. Dahası, hız kendine özgü bir cinsel aura (hâle) da yaratır. Faust ne kadar hızlı ‘koşturursa’ o kadar ‘gerçek erkek’ -daha erkeksi, daha seksi- olacaktır.¹⁶⁵⁹

Azrail de modern bir Faust’tur. “Baş döndürücü” bir hızla yeryüzü ile gökyüzü arasında gidip gelir. Faust gibi hızıyla var olur ve yok olur. Hız onun bütün varlığıdır:

O, hep hızıyla var oldu. Onu hep hız yönetti, hızla taşıdı bir yandan öte yana her şeyi... Hızdaki hafiflik, hayat ile ölümün belirsiz sınırındaki saydam giz, insanların ömürle kat ettikleri var oluş ile yok oluş arasındaki geçirgen mesafe, onun bir tek soluğuydu geçirgen soluğu. Bir yanıyla hayat da ölüm de aynı derecede yabancıydı ona, ikisi de içinde derinleşmedi onun. İkisinin de varlığını ele geçirmesine izin vermeyen baş döndürücü bir hızla ikisi arasında gidip geldi. Bu hız bütün varlığı

¹⁶⁵⁷ J. Wolfgang von Goethe, **Faust**, Çev. İclal Cankorel, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 2009, s. 48.

¹⁶⁵⁸ Mephisto, Faust’a “Ben senin hizmetine girmek ve bir işaretinle durup dinlenmeden koşmak isterim.” der. Bkz.: **Ae.**, s. 48. Sıradan hayatı aşmayı arzulayan Faust bu anlaşmayı kabul eder: “Uzat elini öyleyse!

Eğer ben o âna: dur gitme! Aman ne güzelsin!

Diyecek olursam, sen de beni zincirlere vurabilirsin.

O vakit yerin dibine geçmeye razıyım!

Artık o zaman ölüm çanları çalınsın[.]”

¹⁶⁵⁹ Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 78.

oldu onun. Onu yalnızca ölüm sananlar yanıldılar. İkisine de aynı uzaklıkta bir yerde bütün zamanları hızla geçti...¹⁶⁶⁰

Anlatıcı; Faust'un hız arzusunu, modern dünyanın arzusunu tersine çevirir, yavaşlar, oyalanır, oturur, bekler.¹⁶⁶¹ Yeryüzünde Faustyen bir hızla dolaşan Azrail'i dolambaçlı bir oyunun içine sokar:

Usul usul bedenini ele geçiren bu ağırlığın keyfini duyuyor, dünyaya ilişkin kaygıların yarattığı düğümler, gündeliğin sıradanlığı, Dumrul'un çıkmazı (...) Bu yumuşak eğimli tepe, yeşili kararmış bu yamaç, bu hüznü görünümlü... Varlığını ağırlaştıran bütün bunlar, neden ona keyifli bir sızı, ümitsiz bir haz veriyor?¹⁶⁶²

Azrail yavaşladıkça yaşamdan haz almaya, tatmin olmaya, çözülmeye başlar.¹⁶⁶³ Hızın kesinliğinden, tekdüzeliğinden sıyrılır; yavaşlığın belirsizliğini, sıra dışılığını keşfeder. Ağır işleyen zamanın büyümesine kapılır ve "Dünya güzeldi."¹⁶⁶⁴ der. Sonunda Faust'un Mephisto'yla, Azrail'in Tanrı'yla yaptığı anlaşma bozulur. Ölümsüz Azrail, ölümlüye dönüşür.¹⁶⁶⁵

¹⁶⁶⁰ Mungan, **a.g.e.**, s. 23.

¹⁶⁶¹ Ian Watt, *Faust* mitinde koşuşturmanın kutsallaştırıldığından bahsederken ironik bir biçimde bugün de aynı döngünün devam ettiğini vurgular: "Bizim kültürümüz, 'bir koşu kulvarı ya da bitiş çizgisi olmasa bile koşmaya devam et, çünkü önünde sonunda bir şeyler kazanırsın' ilkesiyle işlemiyor mu?" Bkz. Ian Watt, **Modern Bireyciliğin Mitleri**, Çev. Mehmet Doğan, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014, s. 262.

¹⁶⁶² Mungan, **a.g.e.**, s. 22.

"Oyunun "zevkli yanı" nedir? Bebek neden zevkten bağırır? Oyuncunun neden hırstan gözü döner? (...) oyunun özü, tamamen onun kökeninde yer alan yanı, tam da bu yoğunlukta, bu aşırı tahrik etme gücünde bulunmaktadır." Bkz.: Huizinga, **a.g.e.**, s. 20.

¹⁶⁶³ Goethe'nin Faust'u bilgiyi ararken bir türlü tatmin olamaz.

¹⁶⁶⁴ Mungan, **a.g.e.**, s. 28.

¹⁶⁶⁵ Anlatının sonunda Azrail bir ölümlüye, öteki benliğine Dumrul'a dönüşür. Azrail ile Dumrul iki eş benliktir. Azrail Dumrul'dur, Dumrul Azrail. Dumrul aynı zamanda Sümer kahramanı Gılgamış'tır. Anlatı, Azrail'i Faust'a dönüştürürken Dumrul'u ve Gılgamış'ı da Faust'a dönüştürür. Anlatının içinde alttan alta Faust miti dolaşır. Prof. Landsberger *Gılgamış Destanı*'nı orijinal metinlerden tercüme etmiş ve tercümesine bir giriş yazısı yazmıştır. Bu giriş yazısında Prof. Landsberger, Sümer kahramanı Gılgamış ile Faust arasında bir ilişki kurar:

"Şiir, Sümer yazmasından, halkın dilinde dolaşan masallardan istifade ederek, tamamiyle serbest bir tarzda Gilgamesh'in edebi hayatı arama destanını yaratmıştır. Gilgamesh Destanı da şairin elinde, bizim

Usul usul dünyaya gömüldüğümü, dünyanın bana, içime, iliklerime işlediğini, dokularıma yerleştiğini, bir dünyalı gibi dünya halini kuşandığımı, insanlığın bütün hallerinin içimde çalkalandığını, yerçekimi kanunlarının içimde atmaya başladığını, nabzımda vurup duran kanın gürültüsünü (...) böyle anladım.¹⁶⁶⁶

Ölümlülüğün cazibesine kapılan Azrail kesinliğin düz çizgisinden sapar; çıkmazları, düğümleri, dönemeçleri olan bir labirentin içine girer. Labirentin kıvrımları arasında dolaşmaktan, içine düştüğü ağırlıktan haz duyar. Labirentte dolaşmak; kesinliğin, mantığın, hızın düz çizgisini bırakmak ve dolambaçlı yollara girmek, yavaşlamak, olasılıkların arasında kaybolmak, ormanda oylanmaktır.¹⁶⁶⁷

6.4.2. Anlatı Ormanı: Oylanma

Faust'a benzer dediğimiz şiirin hususiyetini, yani problem şiiri karakterini kazanmıştır. Destan, beşerî hayatın bütün yorgunluk ve meşakkatlerinden doğan, hayatın kıymetlerini cevaplandırmak için yazılmıştır. Cevap son derece kötümserdir, bütün emekler boşunadır. Beşerî hayatın bütün karşılığı içinde parlayan tek şey, dostluktur." Bkz.: **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgames Destanı**, s. 12.

¹⁶⁶⁶ Mungan, **a.g.e.**, s. 49-50.

¹⁶⁶⁷ Denizlerde Yeni Dünya'nın keşfi, Odysseus ile başlayan amaçsız ve oradan oraya yapılan yolculukların sonunu getirir. Denizci artık en kısa, en ekonomik ve en düz yolu izlemeye çalışır. Karada sabanın yerde bıraktığı iz, avcının takip ettiği dolambaçlı yolun yerini almıştır. Bkz.: Attali, **a.g.e.**, s. 67.

19. yüzyılın sonunda labirentler artık sadece toplu olarak oynanan oyunlarda ve panayırlardaki eğlencelerde görülüyordu. Artık sadece bir oyundaki alaycı bir meydan okumaydı ve bilgelik yolları, üzerinden silinip gitmişti. Hız ve düz çizginin esiri olan sanayileşmiş toplumlar bütünlüğün anlamını, saklamanın tadını, sermenin zevkini, inisiasyonun yarattığı sersemliği ve öteki dünya korkusunu unuttular. (...) Durmaksızın daha hızlı ve daha uzağa gidebilmek için ölçüsüz bir yarışta kıvrımlara yer yoktu. Her şey hızlı, yalın ve geçici olarak üretiliyordu. Bkz.: **A.e.**, s. 78.

Aklı rehber edinenler eğriyi, karmaşıklığı, karanlığı, bozukluğu, burgaçları, sarmalı, akıntıyı, çokluğu, anlamı belirsizleri, aşırılığı bir kenara koymuşlardır. Bilge artık düz çizgiyi, sağduyuyu, ilerlemeyi, şeffaflığı, tekilliği, mantığı ve kesin olanı aramalı veya yeniden keşfetmelidir. Akılcılığı, kesinliği, mantığı yıkan postmodernizm labirentleri geri getirir. Okuru labirentin kıvrımları arasında dolaştırır.

Labirentler düz çizginin yerini alarak toplumun tüm alanlarında bütün güçleriyle geri geldiler. Günlük hayatımızda bile her birimiz gittikçe artan bir sıklıkla labirentlerden geçiyoruz: Metroya binmek, otobüs değiştirmek, bir mahalleden ötekine yürümek, büyük bir süpermarketin raflarında alışveriş yapmak, bir tren garında, bir havaalanında, bir eğlence parkında veya bir müzede gezip dolaşmak, üniversitedeki bir kürsüde kariyer basamaklarını tırmanmak, bir iş aramak ve hatta dans etmek, satranç, futbol ve bilgisayar oyunları oynamak. Bkz.: **A.e.**, s. 79.

Azrail, kendisine ilençler yağdıran Dumrul'un canını almak için yeryüzüne iner. İstese Dumrul'un canını bir anda alıp hızla göğe yükselebilecekken tam tersine oyalanır:

biraz dolaşmak istedi canı. Yolu uzatmak, kırlara bakmak. Bir ölümlü gibi yeryüzü toprağını topuklarında hissetmek. (...) her şeyi uzaktan görebilirdi; yapmadı, bekletti, sakladı. Uzattı oyununu[.]¹⁶⁶⁸

Azrail, hikâyenin içinde oyalanırken anlatının hızını yavaşlatır. Hikâyeyi geciktirir. Okuru anlatı ormanında dolaştırır ve bundan haz duyar:

Ormana, gezmek için gidilir. Bir kurttan ya da bir gulyabaniden kaçma telaşı içinde değilseniz, ormanda oyalanmaktan, ağaçların arasında süzülerek ağaçsız alanlar üzerinde gölgeler oluşturan ışığı gözlemekten, karayosunlarını, mantarları, ağaçların çevresindeki bitki ve çiçekleri incelemekten zevk alırsınız.¹⁶⁶⁹

Şehrazad'ın *Binbir Gece*'de yaptığı yolculuğu yineler. Şehrazad *Binbir Gece Masalları*'nda Şehriyar'ı uçsuz bucaksız bir ormanın içine bırakır; bin bir hikâyenin, patika yolların arasından geçirir. Acele etmez, anlatıyı en heyecanlı yerinde keser, dinleyicisini bekletir. Anlatının sonunu geciktirir ve bundan haz duyar. Azrail de Şehrazad gibi anlatıyı öteler, hikâyenin sonunu erteler, okuru bekletir, meraklandırır. Zamanı sündürür. Dumrul ile yamaçta bekler, oturur, oyalanır:

¹⁶⁶⁸ Mungan, **a.g.e.**, s. 24.

¹⁶⁶⁹ Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, s. 70.

Zamanı biraz ileri alıp, pazarlığın nasıl sonuçlanacağını hemen bilmek istemiyor. Gücünün olanaklarını kullanmak istemiyor. (...) bu oyunu sonuna kadar götürmekte kararlı görünüyor.¹⁶⁷⁰

Azrail hikâyenin/oyunun sonuna ulaşmayı değil hikâyeden/oyundan zevk almayı arzular. Hansel ile Gretel'in evine bir an önce ulaşabilmeyi değil, ormanı keşfetmeyi ister:

bir anlatı metnini kat etmenin iki yolu vardır. Metin, her şeyden önce, haklı olarak öykünün nasıl sona ereceğini (Achab'ın Balina'yı yakalayıp yakalayamayacağını, (...) Leopold Bloom'un Stephen Dedalus'la karşılaşp karşılaşmayacağını) bilmek isteyen birinci düzey bir örnek okura yöneliktir. Ancak metin (...) örnek yazarın nasıl ilerlediğini keşfetmek isteyen ikinci düzey bir örnek okura da yöneliktir.¹⁶⁷¹

Dumrul ile Azrail'de anlatıcı da dinleyici de ormanı adım adım gezer. Öyle ki anlatıcı "Öykü böyle başlıyordu."¹⁶⁷² demek için anlatının içinde uzun uzun dolaşır. Ardından okurunu bir yamaca çıkarır ve orada bekletir. Eco "niçin Manzoni'nin, 'Bir zamanlar bir göl vardı ve benim öyküm burada başlıyor,' demesi için tam bir sayfa ayırması gerekmektedir?"¹⁶⁷³ diye sorar.

Dumrul ile Azrail'de anlatıcı/yazar, anlatı ormanında oyalanırken okurunu da dolambaçlı yollara sokar. Labirentin kıvrımları arasında dolaştırır. *Dumrul ile Azrail*, *Binbir Gece Masalları* gibi bir labirenttir. Hikâyenin sonu, başlangıcıdır; başlangıcı sonu.¹⁶⁷⁴ *Dumrul ile Azrail*'de anlatı bir oyundur. Azrail anlatıyı kızıştırır. Hikâyenin gerilimini artırır. Hikâyeyi geciktirerek okuru kışkırtır. Anlatıyı, ateş dilli bir cenk efsanesine dönüştürür. *Dumrul ile Azrail*'de anlatı kılıktan kılığa girer:

¹⁶⁷⁰ Mungan, **a.g.e.**, s. 24.

¹⁶⁷¹ Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, s. 43.

¹⁶⁷² Mungan, **a.g.e.**, s. 20.

¹⁶⁷³ Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, s. 43.

¹⁶⁷⁴ Mungan anlatısını bitirirken hikâyesini Dede Korkut'a emanet eder: "Gün gelsin biri bilsin, o da tutsun adını versin istedim." Bkz.: Mungan, **a.g.e.**, s. 51.

Deli Dumrul'un gözü dönmüş intikam tutmasının, bu hummalı çağırışın, her gece kabaran bir kinle kendisine okuduğu tutkulu ilençlerin ikisi arasında yarattığı büyülu çekime kendini fazla kaptırmış; ona karşılık verme gereği duymuş; buluşmanın, yüz yüze gelmenin, karşılaşmanın büyük saatini, bu tür ertelemeler, geciktirmelerle tadını çıkardığı bir oyuna, kıvamını pekiştirdiği bir heyecana, ölümlülerin tartımını kullanarak daha anlamlı kıldığını düşündüğü ateş dilli bir cenk efsanesine dönüştürmüştü.¹⁶⁷⁵

Azrail, anlatının/oyunun tadını çıkarır. Kelimelerin arasında dolaşır, kelimelerin gücünü kullanır: “Karşımızda ister efsanevi, epik, dramatik veya lirik bir ilham; ister ilkel efsaneler; isterse de günümüz romanı olsun, bilinçli veya bilinçsiz amaç hep kelime aracılığıyla, dinleyiciyi (veya okuru) soluk soluğa tutan gerilimi kışkırtmaktır.”¹⁶⁷⁶ Anlatıcı, anlatıyı bir cenk efsanesine dönüştürürken cenk hikâyeleri geleneğine de eklemlenir.

6.4.3. Derrida: *Différance*

Derrida, yapısökümü anlatırken sık sık dolambaçlara başvurur. Bu dolambaçlardan biri de *différance* kavramıdır.¹⁶⁷⁷ Derrida, kavramı *différer* fiili ile açıklar. “*Différer*” birbirinden tümüyle ayrı görünen iki anlama sahiptir: erteleme ya da sonraya bırakma ve özdeş olmama, ayırt edilebilir olma.¹⁶⁷⁸

¹⁶⁷⁵ A.e., s. 15.

¹⁶⁷⁶ Huizinga, a.g.e., s. 182.

¹⁶⁷⁷ Derrida, *différance* “ne bir kavramdır ne de ötekiler gibi bir sözcüktür” der. “Her kavram hakça ve öze bir zincirin ya da içerisinde ayrımların dizgesel oyunuyla başkasına, başka kavramlara gönderme yaptığı bir dizgenin içine yazılmıştır. Böyle bir oyun, yani *différance* artık yalın bir biçimde bir kavram değildir, fakat kavramsallığın, genel olarak kavramsal süreç ve dizgenin olanağıdır. Aynı nedenle, bir kavram olmayan *différance*, yalın bir sözcük değildir, yani bir kavramla bir sesin düzgün, burada-olan, kendine-gönderen birliği olarak sunulan şey değildir.”

Derrida’ya göre “*différance* diye yazılan şey” ayrımları, ayrımların etkilerini ‘dilde düz etkinlik olmayan bir yoldan ‘üreten’ oyunun devinimidir.

Bkz.: Derrida, “*Différance*”, s. 53.

¹⁶⁷⁸ A.e., s. 53.

Erteleme ya da sonraya bırakma anlamında différer, zamanlama, bilerek ya da bilmeyerek, bir ‘istek’ ya da ‘istenç’in tamamlanmasını ya da yerine getirilmesini askıya alan bir dolambacın zamansal ve zamanlayıcı aracılığına başvurma demektir.¹⁶⁷⁹

Dumrul ile Azrail’de de anlatıcı; anlatıyı dolambaca sokar, askıya alır, erteler. Anlatının içinde oylanır. Azrail ve Dumrul yamaçta oylanır:

ellerini kavuşturmuş, önlerinde uzanan uçsuz manzaraya dalmış, yamacın başında yorgunluk dinlendirir gibi, uyuşukluğa benzer bir kendini bırakmışlıkla öylece oturuyorlar.¹⁶⁸⁰

Azrail/yazar; ölüm korkusunun, girişilen can pazarlığının anlamlarını erteler. *Gılgamış*’ın ölümsüzlük peşindeki aceleciliğini, çabasını, koşturmasını; Dumrul’un ölüme yağdırdığı ilençleri, öfkeyi, Azrail’e kafa tutmalarını boşa çıkarır: “O yamaçta amaçsız bir dalgınlık içinde öylece kalakalmıştık sanki.”¹⁶⁸¹

Anlatıcı; miti, masalı yapışököme uğratar. *Gılgamış* mitinin, *Deli Dumrul* masalının anlamlarını söker, ölüm korkusunu askıya alır. Ancak “Uzun bir sessizlikten sonra” diye başlayarak Dumrul’un öfkesini, korkusunu, isyanını yeniden inşa eder: “Ne istiyorsun benden?”¹⁶⁸²

Différance; karşıtlıkları içerisinde barındırır, ikilikler üretir. Dillerin ve sözcüklerin hem nasıl mümkün olduklarını hem de nasıl mümkün olmadıklarını

¹⁶⁷⁹ A.e., s. 51.

¹⁶⁸⁰ Mungan, a.g.e., s. 21.

¹⁶⁸¹ A.e., s. 24.

¹⁶⁸² A.e., s. 24.

yapılandırır, aynı zamanda bu işleyişin temelini zayıflatır:¹⁶⁸³ “bütün sistemlerin olanaklılığını, ama aynı zamanda da olanaksızlığını içeren bir koşul olarak, différance yapısökümün kendisidir.”¹⁶⁸⁴ *Dumrul ile Azrail*’de de anlatıcı, anlatının kelimelerini zıtlarıyla birlikte var eder. Hızı yavaşlıkla, kesinliği belirsizlikle, ölüm kaygısını kayıtsızlıkla, sıra dışı olanı tekdüzeyle, ölümü ölümsüzlükle beraber ele alır:

Sonrasında her şey çok hızlı gelişti. En azından bir yanıyla çok hızlı. Daha doğrusu dışındaki zaman, onun ölçülerince çok ağır dönerken olup bitenlerin hızı baş döndürücüydü.¹⁶⁸⁵

Anlatıda Dumrul ile Azrail’in yavaşlığı, oyalanmaları tam tersine -baş döndürücü bir hız- dönüşür. Anlatıcı, hikâyeyi bir oyuna çevirir. Tez ile antitezi birlikte inşa eder. Kelimelerin anlamları arasında ikilikler, çelişkiler yaratarak anlama karar vermeyi engeller:

Süzülerek yere indiğinde, tuhaf bir ağırlık duydu. İlk birkaç adımı bu duygunun eşliğinde attı. Gövdelenirken her zaman yaşadığı, alıştığı biçimlenme titreşimlerinden farklıydı bu. Belirsiz de olsa sendelemişti. Bu tuhaf ağırlık, ağırlaşma, içe çekilme, gömülme, merkeze büzülme diye tanımlayabileceği bu şey, şaşırttı onu. Yüz binlerce yıldır kesin bir sessizlik içinde yaşamıştı. Siyah bir kesinlik. Hiçbir belirsizliği, beklenmeyeni, sıra dışılığı olmayan kusursuz bir döngüyü yinelemişti. Şimdiyse neredeyse ölümlü insanlar gibi, yerçekiminin içinde zonklaması aklını bulandırmıştı.¹⁶⁸⁶

¹⁶⁸³ Pelin Dinçer, “Okuyucu’nun Farkındalık Yolu: Yapısöküm ve Jacques Derrida”, **Günümüzde Yeni Siyasal Yaklaşımlar: Eleştiriler-Farklılıklar-Çözüm Arayışları**, Ed. Hilâl Onur İnce, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2010, s. 468.

¹⁶⁸⁴ **A.e.**, s. 468.

¹⁶⁸⁵ Mungan, **a.g.e.**, s. 16.

¹⁶⁸⁶ **A.e.**, s. 13.

Yüz binlerce yıldır siyah bir kesinlik içinde yaşayan Azrail, Dumrul'un canını almak için yeryüzüne iner. Bu iniş yapısökümcü bir yaklaşımla kesinliği bozar, tersine çevirir, belirsizlik yaratır. Azrail olağan olanın dışına çıkar, yaşamının tekdüze döngüsünden sapar. Beklenmedik ve sıra dışı olan ile karşılaşır, ağırlaşır, sendeler. Ölümsüz Azrail, ölümlü insanlara dönüşmeye başlar.

Derrida'nın kararverilemezlik ilkesi hikâyenin içinde dolaşır. Kesinliğin yerini kararsızlık ve ikilemler alır. Kararsızlık pusuya döndürür, Azrail'in başını döndürür, aklını başından alır, onu tuzağa düşürür. Azrail alışmadığı belirsiz dünyanın içine girip girmemekte kararsız kalır. Kendi dünyasının kesinliğiyle yeryüzünün belirsiz dünyası arasında gidip gelir:

Kararsızlıklara, ikilemlere alışkın değildi. Ölümün siyah kesinliği içinde yaşamıştı yüz binlerce yıldır; her davranışını, her eylemini, kesinliğin çıplaklığı kuşatmıştı. Şimdiyse, kuzey ışığının pusu gibi kararsızlığın incecik dumanı başını döndürüyordu. Kendini şaşırtmaya çalışmak hoşuna gitmişe benziyordu. İçte, diplerde uçveren yeni duyguların bünyeyi yavaş yavaş ele geçirebileceğinin bilgisinden yoksundu. İş gereği, yaşamının incelikli bilgilerine yabancıydı. Hissettiği, yalnızca belirsiz bir baş dönmesiydi. Yorgunluğunu yerçekiminin kanunlarına bırakmış, içinin tembelliğini yaşıyor, yinelediği döngünün tekdüzeliğini kıran, bu belirsiz şeye izin vermek istiyordu.¹⁶⁸⁷

Kararsızlık, belirsizlik ve bu ikili oyun Azrail'e haz verir.¹⁶⁸⁸ Azrail, türlü oyunlarla anlama karar verilmesini engeller, anlatıyı askıya alır. Anlatı, okurun ölümün anlamına karar vermesini engeller, ölümü ikili bir oyun üzerine inşa eder. Ölüm kanlı bir pazarlık mı yoksa bir çocuk oyunu mudur?

¹⁶⁸⁷ A.e., s. 14-15.

¹⁶⁸⁸ Derrida'nın *différance* kavramı da ikili bir oyun içerir: Derrida "Herakleitosvari oyun" dediği *différance* oyunu için, 'varlığın oyuna konduğu bu dipsiz satrancın ne olduğu gibi korunması olanaklı ne de ona derinlik sağlanması' demektedir. Bkz.: Dursun, a.g.e., s. 95.

6.4.4. Hikâye: Merak

Azrail; anlatının sonunu değil, anlatı ormanını merak eder. Anlatının katmanları arasında dolaşır. Hikâye dallanıp budaklanır, genişir, etrafındaki her şeyi bir nehir gibi içine alır: *Gılgamış* mitini, *Binbir Gece Masalları*'nı, *Deli Dumrul*'u, *Faust*'u, *İkiz*'i, nice anlatıyı... Kutsal kitaplardaki hikâyeler gibi herkesi ve her şeyi kuşatır:

Bir hikâyenin sonunu merak etmenin, her şeyin başlangıcı olabileceğini hiç bilmediği için, kendi kurallarıyla genişen hikâyelerin, sonunda kimleri içine alabileceğini de bilemiyor. Kendi kendine büyüyen hikâyeler, sonunda kimseyi dışarıda bırakmazlar. Yalnızca kahramanlarını değil, ikinci, üçüncü kişilerini, kimi zaman tanıklarını, hatta dinleyenlerini de içlerine alacak kadar genişleyebilirler. Tıpkı kutsal kitaplardaki hikâyeler gibi... Oradaki hikâyeler sonunda nasıl bütün dünyayı kuşatırlarsa, bazı hikâyeler de sizi habersiz teslim alır. Hangi hikâyenin kıyısında kendi hikâyeniz başlar, bunu kim bilebilir ki?¹⁶⁸⁹

Binbir Gece Masalları'nda hikâyeler; kölesinden halifesine, anlatıcısından dinleyicisine herkesi kuşatır. Bir örümcek ağı örer gibi dört bir yana yayılır. *Binbir Gece*'de köle de halife de anlatıcı da dinleyici de hikâye sahibidir ve sahip olduğu hikâyeyi anlatır. *Dumrul ile Azrail* de dinleyicisini, anlatıcısını, okurunu, yazarını, kahramanını içine alır. Her birini hikâyenin öznesine dönüştürür. Azrail, yazar, okur, kahraman, dinleyici aynı ormanda dolaşır.

Binbir Gece Masalları'nda hikâyeler merak uyandırır. Şehriyar'ı Şehrazad'ı öldürmekten alıkoyan bu meraktır. *Dumrul ile Azrail*'de de anlatı, merak uyandırır. Azrail yavaş yavaş hikâyeyi merak eder, hikâyenin akışına kendini kaptırır: “Dumrul için kim can verecek?”

¹⁶⁸⁹ Mungan, a.g.e., s. 24.

Bu merak, anlatının damarlarında dolaşır. Azrail acele etmez, zamanı hızlandırmak istemez: “Madem bu hikâyeyi kat etmeye çıkmıştım yola. Sonuna kadar gidecektim. Dünya tamamlanmamış hikâyelerle doluydu nasıl olsa...”¹⁶⁹⁰ Böylece Azrail, yazara dönüşür. Hikâyeyi tamamlamaya çalışır. Kendi hikâyesini anlatır, kelimelerini arar. Kendi anlatı serüvenini okura gösterir ve bu serüvenin içinde okuru dolaştırır. Azrail/yazar hikâye anlatıcısıdır, modern bir Dede Korkut’tur. Anlattıkça hikâyesinin yaşamasını, dilden dile dolaşmasını arzular.

6.5. Üç Kapı Yolculuğu

6.5.1. Göbek Bağına Dönüş

Gılgamış, ölüme çare bulmak için içinden çıkılması imkânsız bir labirente girer: “Dağların kapuzuna kimseler girmedi. Dağların içinde iki kere on iki saat uzaklığında bir boğaz vardır; içi koyu karanlıktır. Işık yoktur.”¹⁶⁹¹ Aşılmaz geçitleri, dağın aslanlarını, ölüm suyunu geçer ama labirentin tuzaklarına takılır.

Dumrul ile Azrail’de Dumrul’un ölümden kurtulmak, yerine verilecek bir can bulmak için çıktığı üç kapı yolculuğu Gılgamış’ın ölümsüzlük peşindeki yolculuğunu tekrar eder. Dumrul bu yolculuk esnasında miti yeniden üretir. Çıkmazları, tuzakları, tehlikeleri olan bir labirentin içinde ilerler. Düğümleri, muammaları çözmeye çalışır.

İki yolcu -Azbail ile Dumrul- bir tepeye çıkar, yamaçta oturur. Birbirine ayna tutar, kim olduğunu görmeye çalışır: “Dönüp bir kez daha Dumrul’a bakıyor, onun sessizliği, daha çok bir muammaya benzeyen sükûneti ilgisini çekiyor.”¹⁶⁹² İki yolcu dünyaya ilişkin kaygıların yarattığı düğümleri, Dumrul’un çıkmazını, yaşamı ve ölümü, hızı ve yavaşlığı, hüznün ile hazzı, labirentin oyunlarını geçer. Üç kapıya doğru ilerler.

¹⁶⁹⁰ A.e., s. 29.

¹⁶⁹¹ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 66.

¹⁶⁹² Mungan, a.g.e., s. 22.

Labirentin içindeki bu üç kapıya yolculuk; ormanın en karanlık noktasına, kuyunun en derin yerine, dünyanın göbeğine varmaktır. Dumrul ilk kapıda/ana kapısında göbek bağına, yaşamın kaynağına varır.¹⁶⁹³ Dumrul, labirentin merkezine ulaşarak yaşamı yenilemeyi, yeniden doğmayı arzular ama bu kapıyı geçemez: “bir köşeciğim oldu. Kendi köşeciğim. Huzur içinde ölmek istiyorum. Bir pazarlıkla değil.”¹⁶⁹⁴

Ana kapısı; Dumrul için aşılmaz bir geçide, içine girilmesi imkânsız bir kaleye dönüşür: “erişemeyeceğimiz bir uzaklıkta, ateşten ve sudan, hikâye ve tutkudan, fırtına ve yastan sakınarak kırılmaz kabuklar, delinmez zırhlar, yüksek surlu kaleler içinde yaşayıp giderler.”¹⁶⁹⁵ Dumrul’un anası artık bir başkasıdır. Dumrul, ana kapısında hayattaki ilk yenilgisini alırken göbek bağını koparır, bölünür, kendine yabancılaşır. Kim olduğunu sorgulamaya başlar:

İçi kesme köpük ayranla dolu, yeni kalaylanmış bakır tas, yaz akşamlarında yükselen ay gibi dolgun, ıslıl ıslıl parlayarak, Dumrul’un dünyaya ait iştahını işaret ediyor sanki. Omuzları çökmüş, başı kendiliğinden öne düşmüş Dumrul, çıkmadan önce elindeki tası bugüne kadar hiç göstermediği bir dikkatle kerevetin üzerine koyuyor.¹⁶⁹⁶

Dumrul’un yaşam için çıktığı yolculukta, daha ilk kapıda dünyaya ait iştahı söner. Dumrul yaşam ve ölüm arasında kalır.¹⁶⁹⁷ Baba kapısına doğru ilerlerken kendisini onarmaya, yeniden var olmaya çalışır: “Bir yandan bu ilk yenilgisini sindirmeye, öte yandan kendini onarmaya çalışıyor, belli.”¹⁶⁹⁸ Azrail ve Dumrul, sessiz bir anlaşmanın oyunu içinde yola devam eder. İlerledikçe birbirlerine daha çok

¹⁶⁹³ Labirentin içinde göbek bağına ulaşan Dumrul, yeniden doğmayı arzular. Bu yolculuk ölümsüzlüğe yapılan bir yolculuktur. Dumrul “Ölümlle karşılaştığında ise eski yaşam kaynağına (ana-babasına) dönerek yaşamını yenileyebileceği fantezisini taşımaktadır. Bkz.: Saydam, **a.g.e.**, s. 130.

¹⁶⁹⁴ Mungan, **a.g.e.**, s. 32.

¹⁶⁹⁵ **A.e.**, s. 30.

¹⁶⁹⁶ **A.e.**, s. 33.

¹⁶⁹⁷ Anlatıcı, Dumrul’un yaşam ve ölüm arasındaki yolculuğunu Derridavari bir ikili karşıtlıkla inşa eder. Dumrul’un yaşam arzusunun yanına ölümü getirir.

¹⁶⁹⁸ **A.e.**, s. 33.

benzer: “İkimizde çok yalnızız. O ölüm karşısında yalnız, ben hayat karşısında.”¹⁶⁹⁹
İki dost gibi, Gılgamış’la Enkidu gibi birlikte mücadele eder.¹⁷⁰⁰

Hiç konuşmadan yürüyoruz. Otların ıslığı sessizliğimize yakışıyor. Uzun bir savaştan çıkmış iki yolcunun, nice zaman sonra sılaya dönüşüne benzeyen hüzünlü bir şey var görünüşümüzde[.]¹⁷⁰¹

Dumrul, gide gide baba kapısına varır. Baba, Dumrul’un ikizi/öteki benliğidir. Dumrul, baba kapısında benzerini görür, kendi kibriyle yüzleşir, bölünür:

Bir yanıyla bakılacak olursa, baba ile oğul birbirlerine çok benziyorlardı. Birbirlerine kanla geçen, doğuştan gelme bir kendini beğenmişlik vardı her ikisinde de; derin bir küçümseyiş, ezici bir kibir... Vakurdular, kayıtsızdılar, hükmetmeyi biliyorlardı. Emretmenin de zulmetmenin de bilgisine sahiptiler. Herkes onlara hizmetle yükümlüymüş gibi davranıyorlardı dünyaya.¹⁷⁰²

Dumrul, baba kapısında kendinden daha güçlü gölgesiyle karşılaşır. Gölgenin karşısında küçülür, toylaşır. O güne dek edindiği tecrübeyi saklar. Oyun oynamayı, savaşmayı bırakır, çıkmaza girer:

¹⁶⁹⁹ A.e., s. 33.

Azrail ile Dumrul biri ölümü, diğeri hayatı yansıtan iki zıt benliktir. İnsanoğlunun içindeki iki zıt arzuyu gösterir: yaşam ve ölüm. George Orwell, mitteki karşıtlıkların hepimizin içinde var olduğunu söylerken Don Quijote ve Sancho Panza’yı örnek verir: “Bu iki ilke, yani soylu delilik ile bayağı bilgelik, neredeyse her insanoğlunda yan yana var olmaktadır. Kendi zihninizin içine baktığınızda, hangisi sizsiniz, Don Quijote mi yoksa Sancho Panza mı? Herhalde ikisi birdensiniz. Bir parçanız kahraman veya aziz olmak isterken, başka bir parçanız da postu deldirmeden hayatta kalmanın faydalarını açıkça gören o küçük şişko adamdır. Bu, gayriresmî benliğinizdir, ruha karşı çıkan midenin sesidir... sizin bir parçanız olmadığını söylemek düpedüz yalan olur[.]” Bkz.: Watt, a.g.e., s. 106.

¹⁷⁰⁰ Bu yolculuk aynı zamanda bir şaman ritüeline benzer. Azrail, bir şaman gibi Dumrul’un benliğine girer: “Onun gözleriyle bir kez daha görebilmek için yeniden yumuyorum gözlerimi. Ürküyorum bundan, ama hoşuma da gidiyor. Kapım aralanıyor ve içime bilmediğim bir duman sızıyormuş gibi oluyor.” Bkz.: Mungan, a.g.e., s. 34.

¹⁷⁰¹ A.e., s. 34.

¹⁷⁰² A.e., s. 35.

Dumrul'un dünyaya karşı kuşandığı kimi silahlarını, babasının yanında sessizce bıraktığını gördüm. Dünyaya karşı iyi işlediğini gördüğü, deneyimlerin kendiliğinden ya da seçilmiş bilgisiyle öğrenilmiş bu silahları, babasının yanında çaktırmadan saklıyor. (...) Babasının güçlü, koyu, kalın gölgesi vuruyor üstüne.¹⁷⁰³

Dumrul, babasının/gölgesinin yanında var olamaz, kimlik kazanamaz, çocukluğuna geri döner. Belleğinin koridorlarında kaybolur: "Babalarıyla yenişmeye kurulmuş bütün oğul hayatları çıkmazdır. Kayıplara yazgılıdır."¹⁷⁰⁴ Dumrul, bu üç kapılı yolculukta köklerini ilk defa kazır, ilk defa kim olduğunu keşfetmeye çalışır. Kazdıkça belleğindeki görür. Dumrul'un belleğinin parçaları ortaya çıkmaya başladıkça Azrail'in kim olduğu da ortaya çıkar. Azrail de Dumrul da köksüz ve kimliksizdir, parçalanmış iki zıt bellektir:

Toy bir dağ o. Kendini kazmak yerine, başkalarının üzerine yürümüş bunca yıl. Şimdi babasını ilk kez görüyor. Yepyeni gözlerle ilk kez görüyor. Böyle bir imtihanları olmamış ki hiç! Belki, beni bu oyunda çeken de bu. Ölümsüz olduğu halde tarihi olmayan, babasız ve oğulsuz yaşamış olan beni.¹⁷⁰⁵

Bu labirent yolculuğu, Dumrul'un sınamalardan geçtiği bir erginlenme törenine dönüşür. Dumrul; labirente ilerledikçe kendisiyle karşılaşır, kendisini izler, başkalaşır. Anasının, babasının gözlerinde kendini görür. Dumrul iki kapıdan da geçemez, iki dağ da aşamaz Dumrul'un köprüsü yıkılır: "Bu taşlarla hangi köprü yapılır?"¹⁷⁰⁶

¹⁷⁰³ A.e., s. 35.

¹⁷⁰⁴ A.e., s. 36.

¹⁷⁰⁵ A.e., s. 36.

Gilgamiş mitinde Enkidu da babasızdır, tarihsizdir; saftır, toydur. Tanrılar tarafından *Gilgamiş*'a rakip olsun diye yaratılır ve fahişenin oyunuyla Uruk kentine getirilir. *Dumrul ile Azrail*'de anlatıcı, Azrail'i kurgularken Enkidu'yu yeniden yaratır.

¹⁷⁰⁶ A.e., s. 38.

6.5.2. Labirentin Merkezi

Yaptığı iki yolculuğun sonunda Dumrul'un o güne kadar inşa ettiği kimliği, varlığı, bedeni yıkılır. Gerçeklik algısı kaybolur. Dumrul; anasının, babasının kapısını -geçmişini- geride bırakır ve yeni bir dönemece girer. Aldığı hasarın üstünü örtmeye çalışırken yârinin kapısına doğru gider. Bu kapı da Dumrul için yumağı çözülmemiş bir düğümdür.¹⁷⁰⁷

Dumrul, bu kapıda da kendiyle karşılaşır. Kendini “her şeye muktedir” sanan, “kendi gücüne tapan” kendini görür. “Ölümlü” olduğunu unutan Dumrul'u görür. Kendini tanrı zanneden Dumrul ile yüzleşir.¹⁷⁰⁸ “Dumrul, onun içindeki tapınmanın tanrısıydı.”¹⁷⁰⁹ Dumrul ancak Azrail'i gördüğünde bir ölümlü olduğunu kavrar.¹⁷¹⁰ Ölümlülük bilincini edinir, ölümlü olduğunu kabullenir.¹⁷¹¹ “Ben onun dünyadaki sınırı oldum.”¹⁷¹²

Dumrul'un yârinin kapısı, benliğinin başka bir parçasıdır. Dumrul bu kapıda -Gılgamış gibi- duvar örmeye, belleğini onarmaya çalışır ama giderek parçalanır: “sanki onunla birlikte geçirdiği solgun günlerin anısını dirilterek, geçmişinden yaslanabileceği bir duvar örmeye çalışıyor kendine.”¹⁷¹³

Dumrul; bu kapıda da benzerini, ötekini görür: “Dumrul'un sahip olduğu o büyük fizik güce karşı, kızın da büyük bir ruhsal kaldırma gücü var. Birbirlerini

¹⁷⁰⁷ A.e., s. 40.

¹⁷⁰⁸ Anlatı, Dumrul'u kurgularken Gılgamış'ı yeniden yaratır. Dumrul'u Gılgamış ile ikizleştirir. Gılgamış, gelini kocasına bırakmaz, insanlara dirlik vermez: “Gilgameş, oğlu babaya bırakmaz, gece gündüz kudurup sağa sola çatardı. Gilgameş ağılı bol Uruk'un ne biçim çobanıdır?” Bkz.: **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 20.

¹⁷⁰⁹ Mungan, a.g.e., s. 42.

¹⁷¹⁰ Bilgin Saydam *Deli Dumrul'un Bilinci*'nde şöyle der: “Dumrul için, ölebileceği, ölüme yenilebileceği düşüncesi çok uzaktır. (...) Ölüm, Dumrul için ancak Azrail'den sonra ‘gerçek’ olmuştur: Dumrul artık bir ‘ölümlü’dür.” Bkz.: Saydam, a.g.e., s. 130.

¹⁷¹¹ *Gılgamış* mitinde Gılgamış, Utnapiştım'ın uykusu imtihanını geçemediğinde “ölümlü” olduğunu, yenildiğini kabullenmişti. Utnapiştım ona ölümsüzlük otunun yerini söyleyerek bir şans daha vermişti. Gılgamış, otu yılanı çaldığı anda yenilgisini kabul eder ve yurduna geri döner.

¹⁷¹² Mungan, a.g.e., s. 41.

¹⁷¹³ A.e., s. 40.

böyle tamamlıyor, ya da birbirlerine bu yolla benziyorlar.”¹⁷¹⁴ Dumrul, belleğinin labirentlerini dolaşır. Kendi içinden kendine bakar.

Azrail de kızın gözlerindeki koridordan geçerek Dumrul’a bakar: “kızın gözlerini ödünç alıyorum.”¹⁷¹⁵ Dumrul, Azrail, Dumrul’un anası, babası, yâri... Dumrul’un parçalanmış belleğinin parçalarıdır. Dumrul kendine bakarken, Azrail kızın gözünden Dumrul’a bakarken anlatıda birbiriyle çakışan bin bir labirent örülür.

Dumrul, bu düğümleri çözemez. Labirentin tuzaklarında takılı kalır. Boşluğa düşer, kaybolur. Dumrul, üç kapı yolculuğunda üç kapıyı da aşamaz.¹⁷¹⁶ Çıktığı can yolculuğunda var olmaya çalışırken yok olur, hiçliğe ulaşır. Kimliğini, adını, namını yitirir. Dumrul’un bedeni yeryüzünden silinir: “Bunca zaman âşık olunmuş bedeni, birdenbire siliniveriyor yeryüzünden. Kimsenin sevgisi olmayınca, bedeni orada kimsesiz bir köprü gibi duruyor.”¹⁷¹⁷

Gılgamış; ölümsüzlük peşindeki yolculuğunun sonunda yenilerek, ölümü kabullenerek, başladığı noktaya -Uruk’a- geri döner. Dumrul da üç kapılı yolculuğunun sonunda tıpkı Gılgamış gibi başladığı noktaya yenilerek geri döner: “Âşkî yalnızca tanımış, ama hiç yaşamamış birinin düşebileceği tuzakların, yanılgıların kolaylığıyla üç kapıdan da yüzgeri döndüğünü ve yolun sonuna geldiğini kabulleniyor.”¹⁷¹⁸ Anlatı, Dumrul’u/Gılgamış’ı yolculuğun sonunda tuzaklara, yanılgılara düşen bir kurbanı dönüştürür ve labirentin ağzına geri getirir:

Yol ağzına geldiğimizde, dönelim, diyor Dumrul. Dönelim.

Nereye? diyorum.

Tepeye, diyor.¹⁷¹⁹

¹⁷¹⁴ A.e., s. 43.

¹⁷¹⁵ A.e., s. 43.

¹⁷¹⁶ *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde hatunu Dumrul’a canını vermeyi kabul ederken anlatı, öyküyü dönüştürür. Dumrul’a canını veren Azrail olur.

¹⁷¹⁷ A.e., s. 46.

¹⁷¹⁸ A.e., s. 46.

¹⁷¹⁹ A.e., s. 46.

Dumrul ile Azrail bu karmaşık labirentin içinde dolaşırken *Gilgamiş* mitinin ve *Deli Dumrul* hikâyesinin içinde tekrar tekrar dolaşır. Anlatıyı yeniden örer. Anlatının/oyunun sonunda Dumrul da Azrail de labirentin sınamalarıyla değişmiş, erginleşmiş, başka biri olmuştur.¹⁷²⁰

Bu bir oynusa, yalnızca o değil, ben de bu sinsî oyunun içinde değişmiş, sanki bilmediğim güçler tarafından ele geçirilmiştim. Yalnızca ona değil bana da gizli bir oyun oynanmıştı ve oyunun sonu ikimizin yazgısını aynı çaresizlikte birleştirerek, bizi bir tepenin başında baş başa ve yapayalnız bırakmıştı.¹⁷²¹

Dumrul ile Azrail'de anlatı bir serüvendir, içindekileri başka dünyalara götürür.

6.5.3. Hikâye: Sözleşme

“Anlatı ne eder?”, “Anlatıyı neyle değiştirmeli?” Barthes, *S/Z*'de bu soruyu sorar. Anlatı bir sözleşme, bir değiş tokuş, gerçek bir pazarlık olabilir mi? Barthes'a göre anlatı, yaşamın kendisini satın alabilir. Şehrazad'ın her öyküsü onun bir gün daha hayatta kalmasını sağlar.¹⁷²²

Dumrul ile Azrail'de de anlatı bir sözleşme, değiş tokuş ve pazarlıktır. Dumrul, ölümden kurtulmak için anasından, babasından, yârinden can ister. Canını, başka bir canla değiş tokuş etmek ister. Azrail ile canı yerine verilecek bir can için pazarlık yapar: “Pazarlık yapılmış, anlaşmaya varılmıştı.”¹⁷²³ Bu anlaşma bir

¹⁷²⁰ Bu yolculuk, bir erginleme ritüelini yineler: “Erginleme, varoluşsal durumda temel bir değişime denk düşer; aday, sınavından, erginleme ritüelinden önce sahip olduğundan tamamen farklı bir beden olarak ortaya çıkar ve *bir başkası* haline gelir.” Aday bu yolculuk sırasında anneden, çocukluk dünyasından ayrılır. Kutsal bir alana, ormana, kulübeye götürülür. Türlü sınamalardan geçirilir, eğer bu sınavları geçebilirse yeniden doğar. Bkz.: Eliade, **Doğuş ve Yeniden Doğuş: İnsan Kültürlerinde Erginlenmenin Dini Anlamları**, s. 12.

¹⁷²¹ Mungan, **a.g.e.**, s. 49.

¹⁷²² Barthes, *S/Z*, s. 96.

¹⁷²³ Mungan, **a.g.e.**, s. 20.

oyundur: “Yerine bir can bulacak ve hayatta kalacak. Ölüm oyunuydu bu.”¹⁷²⁴ Öykü bu anlaşma ile başlar. Azrail/yazar da kendi hikâyesini anlattığında hikâyesine ad kazanır, ölümsüzlük elde eder. Dede Korkut’un hikâye oluşuna eklenir:

Günün birinde ağırlaşan kanatlarına kapılıp, yeryüzüne yanlışlıkla düşen bir melek. Ben, o melektim! Yeryüzünün birçok yerinde, çeşitli toprak parçalarında, birçok ad altında yaşayan çeşitli Dumrul’lara âşık olup, yaza yaza yaşayıp yaza yaza ölen; bütün hayatı kaleme tutsak; kalbi büyük, yazgısı yoksul birine, ölmeden önce yeniden anlattım hikâyemi. Ölürken bile, kendi sonumu başkalarının eline emanet ettim. Gün gelsin biri bilsin, o da tutsun adını versin istedim. Azrail’e kadar kavuşamadıklarımla ölüp gidecektim. Hikâye bitmeden, bunu size söylemek istedim.¹⁷²⁵

Dumrul ile Azrail’de, hikâye anlatma masum bir etkinlik değildir. İçinde ölümsüzlük arzusunu, Gılgamış’ın, Deli Dumrul’un arzusunu taşır. Azrail/yazar hikâye anlattıkça ölümsüzlüğe ulaşır: “Şehrazad hikâye anlatmanın hiç de masum bir etkinlik olmadığını ve bir hayatı değiştirebilecek gücü elinde tuttuğunu çok iyi bilmektedir.”¹⁷²⁶ Azrail/yazar da Şehrazad’ın sırrını yineler.

Dumrul ile Azrail’de anlatıcı dil oyunları oynar. Pastiş yöntemi ile *Dede Korkut Hikâyeleri*’nin sesini tekrar eder: “Gün gelsin biri bilsin, o da tutsun adını versin istedim.”¹⁷²⁷ Bu söyleyiş *Dede Korkut Hikâyeleri*’nin sesini kulağımıza getirir: “Dedem Korkut gelsin, bu oğlana ad koysun, birlikte alıp babasına varsın, babasından oğlana beylik istesin[.]”¹⁷²⁸ Anlatıcı/Azrail/yazar, ad verme ritüelini yinelerken Dede Korkut’un dilini de yineler: “Dedem Korkut geldi, boy boyladı, soy

¹⁷²⁴ A.e., s. 19.

¹⁷²⁵ A.e., s. 51.

¹⁷²⁶ Brooks, a.g.e., s. 90.

¹⁷²⁷ Mungan, a.g.e., s. 51.

¹⁷²⁸ Gökyay, a.g.e., s. 37.

soyladı. Bu boy, Deli Dumrul'un olsun, benden sonra alp ozanlar söylesin, alını açık cömert erenler dinlesin, dedi."¹⁷²⁹

Gılgamış; ölümsüzlük otunu aramak için yolculuğa çıkar, ölümsüz bir can kazanmak ister. Dumrul da can yolculuğuna çıkar; anasının, babasının, yârinin kapısına varır. Kendi canı yerine verilecek bir can ister. Mit ve masallarda kahramanın, can elde etmek için çıktığı bu yolculuk, bilgisayar oyunlarını andırır. Anlatı; Gılgamış'ı, Deli Dumrul'u bir bilgisayar oyununun içinde can toplaya toplaya ilerleyen oyuncuya dönüştürür. *Dumrul ile Azrail*'de Dumrul, çıktığı yolculukta üç kapıya gider ama can kazanamadan geri döner. Anlatıdaki bu ironik oyun, ölümün ciddiyetini bozar. Diğer taraftan oyun; tüm ciddiyetiyle, kurallarıyla oynanır.

Binbir Gece Masalları'nda Şehrazad da benzer bir oyun oynar, hikâye anlattıkça can kazanır, hayatı elde eder. Huizinga'ya göre hikâye bir oyundur ve oyun, ödülü varsayar. Ödül; altın bir kupa, mücevher, kralın kızı, kabilenin şanı, oyuncunun hayatı olabilir.¹⁷³⁰ Hikâye, yaşam anlamına gelir.

6.5.4. Hikâye Anlatıcısı: Şaman

Azrail/yazar, hikâye anlatıcısıdır. Bir şaman gibi elinde kopuzuyla hikâye söyler. Şaman hem şair hem hekim hem ozan hem büyücüdür. Hikâye/şiir söyledikçe dinleyicisini büyüler, kutsal bir oyun alanı yaratır. Şaman bu ritüel esnasında kendinden geçer, kılık değiştirir, başka ruhlarla özdeşleşir. Kuş olur, kanat çırpır; at olur, dörtnala gider; köpek gibi havlar, sıçrar; ayı postu giyer.¹⁷³¹ *Dumrul ile Azrail*'de de Azrail hikâye anlatırken büyülü bir oyun alanı yaratır. Oynadığı oyunun içinde kendinden geçer ve bir başkası olur:

¹⁷²⁹ A.e., s. 154.

¹⁷³⁰ Huizinga, a.g.e., s. 80.

¹⁷³¹ And, a.g.e., s. 90.

Benzeri, ikizi, eşi olmayan beni. Şimdi, kendimden caymadan başkası olmaya çalışırken, hepsinin tek tek duygularını anlamaya, yorumlamaya, aktarmaya çalışıyorum, tıpkı dünyanın en eski renklerinin ilk günkü dirilikleriyle günbatımına yürüdüğü dipsiz bir akşamüstünde, sonsuzluğa ait usul bir işaret gibi tınlayan hüzünlü bir kopuz eşliğinde, gücüne hiçbir zaman inanmadığı kelimelerle gene de hayatı söylemeye çalışan kalbi hiç azalmamış eski bir şaman gibi...¹⁷³²

Azrail, oynadığı oyunun içinde bölünür. Dumrul'a, Dumrul'un anasına, babasına, yârine dönüşür. Dumrul'un anasının, babasının, yârinin gözünden Dumrul'a bakar. Dumrul'un gölgesi olur, onun yerine geçer. Parçalanır ve oyunun/ritüelin sonunda bir ölümlü olur.

Azrail, bir şaman gibi hikâyesini söylerken bilgeliğin, sözün, kelimenin gücünü aktarır. *Dumrul ile Azrail*'de hikâye anlatma, bir şaman ritüeline dönüşür. Hikâye anlatmak da şaman ritüeli de bir oyundur.¹⁷³³ Metin And, *Oyun ve Büyü*'de oyun ile şaman sözcüklerinin anlamlarını kesiştirir.¹⁷³⁴ Şamanın dansı, dönüşleri, taklitleri, kılık değiştirmeleri, sözleri bir oyunun yinelenişidir.

Anlatı, metinler arasında da oyun oynar. Anlatıların ipliklerini birbirinin içinden geçirir. Hiyerarşileri ortadan kaldırır ve Doğu ile Batı'nın hikâyelerini yan yana getirir. *Gılgamış* mitini *Dede Korkut* masalına; *Faust*'a, *İkiz*'e bağlar. Olimpos'la Kafdağı'nı aynı boylamda birleştirir:

bir ucundan bir ucuna büyük rüzgârlarla kısa yüzyılları geçtiğim dünyanın aynı boylamında Olimpos'la Kaf Dağı... Birbirini hiç görmemiş bu iki dağı yazgılarından

¹⁷³² Mungan, *a.g.e.*, s. 37.

¹⁷³³ Huizinga, *Homo Ludens*'te "ayın, büyü, dinsel tören, kutsama ve esrar kavramları oyun kavramının kapsamına dahil olurlar" der. Bkz.: Huizinga, *a.g.e.*, s. 40.

¹⁷³⁴ "Oyun sözcüğünün çeşitli anlamları, düşünüldüğünde, bunların hemen pek çoğu şamanın büyüsel törenindeki çeşitli öğelerde içerildiği görülür. Şaman bu törende dans ediyor, ses ve çalgı müziğine yapıyor, yüz kaslarını kullanarak, karnından sesler çıkararak taklit ve dramatik öğeye başvuruyor ve şiir okuyordu. Böylece oyun sözcüğüyle tiyatro, dans ve türlü seyirlik oyunlarının kökeni şamanda ve onun eyleminde toplanmış oluyordu." Bkz.: And, *a.g.e.*, s. 25.

biliyorum. Aynı boylamın yazgısını taşıyan birbirlerine benzeyen masallarından, söylencelerinden, destanlarından biliyorum.¹⁷³⁵

Dumrul ile Azrail'in bilincinde de iki zıt benlik -Olimpos'la Kafdağı- birleşir. Anlatı; Dumrul'un belleğidir, hem Olimpos'tur hem Kafdağı; hem Azrail'dir hem Dumrul.¹⁷³⁶ Anlatının kaygan zemininde özneler değişir ve oyun sonuna kadar oynanır. Anlatı bir oyun yeridir: “evren bile, Şiva ile karısı tarafından oynanan bir zar oyunu olarak hayal edilmiştir.”¹⁷³⁷

Dumrul ile Azrail'de oyunun sonuna gelindiğinde de oyun devam eder. Oyun ciddiyet içinde oynanır: “Oyun bitmişti ama, Dumrul, rüyası uzun süren bir çocuk saflığıyla, bunu henüz fark etmemiş, kendini fazlasıyla kaptırdığı oyunu, aynı ısrar ve ciddiyetle sürdürüyor.”¹⁷³⁸ Huizinga'ya göre ciddiyet, oyunun doğasında vardır:

Çocuk tam bir ciddiyet içinde oynamaktadır (...) çocuk oyun oynamakta ve oyun oynadığını bilmektedir. Sporcu inançlı bir ciddiyet içinde ve heyecanının verdiği atılganlıkla oynamaktadır. Oyun oynamakta ve oyun oynadığını bilmektedir. Aktör kendisini oyuna kaptırmıştır. Yine de oyun oynamaktadır ve bunun bilincindedir.¹⁷³⁹

Dumrul ile Azrail'de oyun sonsuza kadar sürer. Dumrul'un öyküsü, oyun içinde oyunlarla anlatıların ölümsüz ipliğine eklenir.

¹⁷³⁵ Mungan, **a.g.e.**, s. 48-49.

¹⁷³⁶ Kristeva metinlerarasılığı, bir araya gelmiş metinlerin mozaigine benzetir: “Her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür.” Bkz.: Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 41.

¹⁷³⁷ Huizinga, **a.g.e.**, s. 88.

¹⁷³⁸ Mungan, **a.g.e.**, s. 49.

¹⁷³⁹ Huizinga, **a.g.e.**, s. 39-40.

YEDİNCİ BÖLÜM

***GILGAMIŞ* MİTİ VE *GILGAMIŞ* OYUNU**

Zeynep Avcı'nın *Gilgamiş* adlı oyunu 1996 yılında yayımlanır. Avcı *Gilgamiş* oyununda *Gilgamiş* mitini yeniden yazarken miti ters çevirir, mitin hiyerarşisiyle oynar. Oyunda Gılgamiş, ölümsüzlük peşindeki yolculuğunu tamamlamıştır. Ölü olarak sahnede yüksekçe bir yerde yatar.

Artık yaşlanmış olan Yosma ve ölümsüzlük otunu yiyerek ölümsüzlüğe ulaştığı için pişman olan Yılan birer hikâye anlatıcısı gibi Gılgamiş'in hikâyesini anlatırken miti yeniden inşa eder. Yılan, genç kalmanın acısını çeker, Gılgamiş'i takip eder, Gılgamiş'in ölümsüzlük otunu bulmasına engel olmaya çalışır. Yosma ise Enkidu'nun kendisinden ayrılmamasını diler; onu korumaya, onun ölümüne engel olmaya çalışır.

Oyunda da mitteki gibi Gılgamiş ve Enkidu; dost olur, Humbaba'yı ve gökyüzü boğasını öldürür. Tanrılar katında Enkidu için ölüm kararı çıkar. Gılgamiş, arkadaşının ölümü üzerine ölümsüzlüğü aradığı bir yolculuğa çıkar.

7.1. Ölümsüzlük Arzusu

7.1.1. Ölümsüzlük: *Pharmakon*

Avcı, *Gilgamiş* adlı oyununda miti yeniden yazarken mitin hiyerarşisini bozar. Miti bir ters, bir düz örer. Gilgamiş'in ölüm karşısındaki sözleriyle başlayalım:

Kırlarda şuraya buraya koştuktan ve dolaştıktan sonra, yerin altında başımı dayayıp bütün yıl uyuyacak mıyım? Hayır! Gözlerim güneşi görmek istiyor. Kendimi güneşin aydınlığına kandırmak istiyorum. Benim için karanlık, aydınlık kadar uzaktır. Fakat ölüm, ne zaman güneşin ışığını görebilmiştir.¹⁷⁴⁰

Mitte Tanrı Şamaş; ölümsüzlük arzusuyla koşturan, aşılmaz geçitleri aşan Uruk Kralı'nı gördüğünde şöyle der: "Gilgameş nereye koşuyorsun? Sen aradığın hayatı bulamayacaksın!"¹⁷⁴¹ Gilgamiş, Şamaş'ın sözlerine kulak asmaz ve durmadan, dinlenmeden ölümsüzlüğe kavuşacağı inancıyla yol alır.

Avcı'nın *Gilgamiş* adlı oyunu, daha başlangıçta Gilgamiş'in ölümsüzlük arzusunu boşa çıkarır. Oyun, şu sözlerle başlar: "Ölü Gilgameş sahnede yüksekçe bir şeyin üstüne yatırılmıştır."¹⁷⁴² Yazar, oyunun prolog kısmında ölümsüzlük arzusu taşıyan kahramanın ölü bedenini sahnenin üstünde yüksekçe bir yerde sergileyerek Gilgamiş'in mit boyunca peşinde koşacağı arzuyu yok eder:

aristokratik veya elitist olan tekçil (monolithic) yapıları bozmak ve onlardan çoğulcu veya demokratik yapılar oluşturmak için, önce bu yapılardaki mantık merkezinin (logical center) çekim gücünü yok etmek ve yapıyı unsurlarına bölmek ve

¹⁷⁴⁰ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 70.

¹⁷⁴¹ A.e., s. 69.

¹⁷⁴² Zeynep Avcı, *Gilgamiş*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996, s. 9.

parçalamak ve bunların niteliklerinin bilincine varmak gerekmektedir. Bundan sonra yapılacak şey, yapının hem içinde hem de dışında bulunan “sistemlerin sistemi” (différance)ne varmak ve birbirine benzeyen ve farklı olan bütün unsurlardan hiyerarşik olmayan bir sistem oluşturmaktır.¹⁷⁴³

Oyunda, *Gilgamesh* mitinin ölümsüzlük peşinde koşturan kahramanının macerası son bulmuş ve Gilgamesh arzu ettiği, peşinde koştuğu ölümsüzlüğün tersine artık ölü olduğu bir sona ulaşmıştır. Oyun, bu başlangıçla mitin arzusunun içini boşaltır. Gilgamesh’ın serüveninin dinamiğini eritir ve Uruk Kralı’nın ölümsüzlük arzusunu tersinden yazarak yeniden inşa etmeye başlar.

Oyunun ölümsüzlüğe ulaşan kahramanları, mitin ölümsüzlük arzusunun tersine mutsuz oldukları bir sona ulaşır ve acı çeker. *Gilgamesh* mitinde yılanın hikâyesini hatırlayalım: Uruk Kralı, uzun yolculuğunun sonunda Utnapiştim’den ölümsüzlük otunun sırrını öğrenir ve tatlı su denizinin dibinden ölümsüzlük otunu çıkarır. Otu, Uruk’a götürmeyi planlar. Yolda dinlenmek için durduğunda, yıkanmak için suya girer ve otu yılanı çaldırır: “Bir yılan otun kokusunu aldı. Ve taşların yarığında yukarı çıkıp onu götürdü. Gilgamesh geri döndüğü sırada yılan gömleğini atmıştı!”¹⁷⁴⁴ *Gilgamesh* mitinde yılan hakkında bildiklerimiz bu sözlerden ibarettir. *Gilgamesh* oyununda ise yazar, Yılan’ı bir hikâye anlatıcısına dönüştürür ve Yılan bize hikâyeyi sonundan anlatmaya başlar. Yılan; otu yemiştir, ölümsüzlüğe ulaşmıştır ve elde ettiği ölümsüzlükten dolayı pişman olmuştur:

YILAN: Deselerdi ki, hep genç kalacaksın, hep pırıl pırıl olacak kılıfın... ama yine de sürüm sürüm sürüneceksin!.. İstemezdim. Yaşlanıp ölmeyi, bu sürüngen hayatı bir an önce bitirmeyi yeğlerdim. Şu insanoğlu yüzündendir bu halim. Gilgamesh! Uruk krallığını beğenmeyip tanrısal hayatı arayan kahraman. Ölümsüzlüğün peşinde koşuyordu soluksuz. Sonsuz gençliği çaldım ondan. Ama ölümsüzlüğe kavuşan o

¹⁷⁴³ Kantarcıoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar: Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri, s. 83-84.

¹⁷⁴⁴ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgamesh Destanı, s. 92.

oldu. Gılgamış! Uruk'un beşinci kralı! Beş bin yıllık kahraman! Düşmanımsın benim. Sen destan oldun, bense hâlâ sürünüyorum.¹⁷⁴⁵

Yılan'ın sözleri çelişki yaratır. Sahnedeki ölü Gılgamış aslında ölümsüz olmuştur. Yılan ise ölümsüz olsa da mutsuz bir sürüngendir. Yılan, oyun boyunca genç kalmanın acısını dile getirirken mitin ölümsüzlük arzusunun anlamlarını söker: “Şu yeryüzünün kabuğunu ömür boyu sürünerek geçen ben, lanetli yılan... bir de tanrılar... biz genç kalmanın acısını biliriz. Gençliğimin sebebi zehir yeşili bir ottur.”¹⁷⁴⁶ Oyunda bu sözlerle ölümsüzlük otu bir zehre, *pharmakon*'a dönüşür.

Derrida'nın *Platon'un Eczanesi*'nde Sokrates bir hikâye anlatır: Günlerden bir gün Mısır'da Yazı Tanrısı Theuth, Mısır Kralı Thamus'un karşısına geçer ve bulduğu sanatları ona gösterir: “Sıra yazıya gelince: ‘Ey Kral,’ dedi Theuth, ‘işte bir bilgi (to mathema) ki bunun sayesinde Mısırlılar daha bilgili ve kendi geçmişlerini hatırlamaya daha istidatlı olacaklar (sophôterous kai mnemonikôterous): Belleğin de öğretimin de devâsı (pharmakon) bulundu.”¹⁷⁴⁷ der.

Kral, Yazı Tanrısı Theuth'un sözlerini kestirip atar ve yazı sanatına “şüphe”yle bakar. “Yazı, belleğe katkıda bulunmak bahanesiyle daha da unutkan kılar; bilgiyi arttırmak yerine azaltır. Belleğin ihtiyacına karşılık vermez, onu ıskalar[.]”¹⁷⁴⁸ Derrida yazının çift anlamlılığı üzerine şu soruyu sorar: “Bu *pharmakon* suçlu değil midir, zehirli bir hediye değil midir?”¹⁷⁴⁹

Pharmakon deva anlamına gelir ama aynı zamanda zehir anlamını da taşır. Derrida'nın *Platon'un Eczanesi*'nde yazı *pharmakon*'dur, hem deva hem zehirdir. Avcı'nın *Gılgamış* oyununda da ölümsüzlük *pharmakon*'dur, hem ödül hem cezadır. Gılgamış'ın peşinde koşturduğu ölümsüzlük, bir “hediye” gibi görünse de aslında bir “eziyet”tir. Oyunda ölümsüzlük, beklenenin tersine ruhun ihtiyaçlarını ıskalar. Arzu

¹⁷⁴⁵ Avcı, *a.g.e.*, s. 9.

¹⁷⁴⁶ *A.e.*, s. 28.

¹⁷⁴⁷ Derrida, *Platon'un Eczanesi*, s. 25.

¹⁷⁴⁸ *A.e.*, s. 52.

¹⁷⁴⁹ *A.e.*, s. 28.

edilenin tam tersini yaratır. Oyunun ölümsüzlüğe ulaşan kahramanları Yılan da Utnapiştım de acı çeker.

Gılgamış mitinde kahraman, ölümsüzlük arzusuyla aşılmaz geçitleri, ölüm denizini aşıp Utnapiştım'ın yanına varır. Utnapiştım'den ölümsüzlük otunun yerini öğrenir. *Gılgamış* oyununda da kahraman ölümsüzlük arzusuyla dağ, tepe, çöl, deniz aşar ve Utnapiştım'ın yanına ulaşır. Ondan ölümsüzlüğün sırrını öğrenmek ister. Ancak oyun *Gılgamış*'ın ölümsüzlük arzusunu anlamsız bir arzuya dönüştürür:

GILGAMIŞ: Nasıl girdi etine tanrısız ölümsüzlük? Kalbin savaş için yaratılmıştır senin, neden böyle umursamaz yaşar, ölümsüz etini ölecekmiş gibi dinlendirirsin?

UTNAPIŞTİM: Etimin ölümsüzlüğü müdür ruhumun yeryüzüne çıkmasının nedeni, bilmem *Gılgamış*. Etimin ölümsüzlüğü müdür ruhumun zevki, onu da bilmem *Gılgamış*. Etim ölümsüz olunca umursamalı mı dünyayı? Hiç bilmem.¹⁷⁵⁰

Utnapiştım ölümsüzlüğü umursamaz, ölümü kurtuluşa dönüştürür: “Yalnız bir ruh, boş bir yürek için yer altı cehennemi kurtuluştur *Gılgamış*. Ölüm, sonu değil, belki başlangıcıdır gövdeden kurtulan canın.”¹⁷⁵¹ Oyun ölümsüzlüğü Derridacı bir ikilikle örer: başlangıç-son, çare-dert, hediye-eziyet. Utnapiştım mitin arzusunu sökerek şöyle der: “Ölümsüzlük derde çare değil, yeni bir derttir[.]”¹⁷⁵² Oyunda ölümsüzlük kavramı içi boşaltılmış harflere dönüşür:

Göstergeler kendilerini maddi dünyadan kopardıklarında, garip bir paradoksun ortaya çıkması söz konusudur. Bir yandan, bu türden göstergeler, artık her türlü

¹⁷⁵⁰ Avcı, **a.g.e.**, s. 60.

¹⁷⁵¹ **A.e.**, s. 61.

¹⁷⁵² **A.e.**, s. 62.

kısıtlayıcı içeriği boşaltılmış, anlamsız, ölü harflerdir ve aynı soydan gelenlerin katıldığı bir orjide rastgele birbirleriyle çiftleşmekte son derece özgürdürler.¹⁷⁵³

Utnapiştım için ölümsüzlük zehirli bir hediyedir: “Ölümsüzlük bir ölümlüye hediye değil, eziyettir Gılgamış.”¹⁷⁵⁴ *Gılgamış* oyununda Yılan da ölümsüzlükten kurtulmayı arzular. Yılan, oyun boyunca Gılgamış’ın serüvenini anlatırken onun macerasını tekrar eder. Uruk Kralı’nı çıktığı yolculuk boyunca izler ve miti tekrar ederken kendi yazgısını da değiştirmeye çalışır.

Gılgamış oyununda Uruk Kralı ölümsüzlük peşinde koştururken Yılan ve Utnapiştım ölümsüzlükten kurtulmayı arzular. Ölümsüzlük bir ödül müdür, ceza mıdır? Oyun, cevabı askıda bırakır. Ölümsüzlük kavramının oyunda ördüğü bu ikilik Derrida’nın *différance* kavramını hatırlatır. Derrida; kelimelerle oynar, kelimelerdeki ikili karşıtlıkları ortaya çıkarır. Ona göre *différance* sözcüğü “kararsızlık, kararverilemezlik” durumunu yansıtır. Derrida sözcüğün “-ance” son ekinin aktif ve pasif arasındaki kararsızlığı vurguladığını, dolayısıyla onun ne aktifi ne pasifi amaçladığını ifade eder.¹⁷⁵⁵

Yazar, Gılgamış’ın ölümsüzlük arzusunu ters çevirerek mitin arzusunu oyunun içinde eritir. Yapısökümde metinler ve anlamları aralıksız bir biçimde birlikte dokunur. Bir metin bir başka metin içinde eritilir ya da bir metin bir başkası içinde inşa edilir.¹⁷⁵⁶ Anlamın sonsuz oyunu ikiliklerle örülür ve anlam bir sonraki göstergeye ötelenir.

Yılan, Gılgamış’ın serüvenini takip ederek ölümsüzlük yazgısını değiştirmeye çalışırken, kaderini değiştirmek için yola çıkan mit kahramanına dönüşür. Miti anlatırken Gılgamış’ın ölümsüzlük otuna ulaşmasına engel olmak ister. Miti yeniden yazma arzusu duyar. Belleğinde geri geri giderek mitin eşik noktalarını yerinden oynatmaya çabalar.

¹⁷⁵³ Terry Eagleton, **William Shakespeare**, Çev. A. Cüneyt Yalaz, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2015, s. 17.

¹⁷⁵⁴ Avcı, **a.g.e.**, s. 74.

¹⁷⁵⁵ Dursun, **a.g.e.**, s. 98.

¹⁷⁵⁶ Ülkü Eliuz, **Oyunda Oyun Postmodern Roman**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2016, s. 82.

Mitte Tanrıça İştar, Gılgamış’a sahip olmak ister. Onu baştan çıkarıp elde etmeyi arzular ama Gılgamış, tanrıçanın tuzağına dışmez. Oyunda ise Yılan, miti yeniden inşa ederken Gılgamış’ın, İştar’ın tuzağına dışmesini diler: “Ölümsüzlük istemeyecek misin Gılgamış? İştar belki onu da verir. Bir ot peşine dışmek kaderin mi Gılgamış? Değiştir kaderini, boz benim de kaderimi, al İştar’ı koynuna. Güçlüden de güçlü, bir Tanrıça! Sun meyveni ona. Bu kadar mı önemli krallığın, kahramanlığın?”¹⁷⁵⁷

Gılgamış mitinde kahraman, tehlikeli bir yolculuğun ardından ölüm suyuna varır. Ölüm suyunu geçebilen tek kişi olan Urşanabi, Uruk Kralı’na şöyle der: “Sakin Gılgameş! Bir kürek al! Ölüm suyu eline değmesin.”¹⁷⁵⁸ Ölüm suyunun bir damlası bile bir insana sıarsa o kişiyi öldürür.¹⁷⁵⁹ Oyunda Yılan, yazgısından kurtulabilmek için Gılgamış’ın eline ölüm suyunun değmesini diler:

Keşke bir damla ölüm suyu değseydi buz gibi etime de bu sürüngen hayattan sonsuza dek kurtulsaydım. Keşke bir damla ölüm suyu değseydi kaynayan etine de Gılgamış yazgımı değiştirmez olsaydı.¹⁷⁶⁰

Gılgamış mitinde Utnapiştim, Gılgamış’a ölümsüzlük otunun yerini şöyler. Oyunda Yılan, bu bilginin Gılgamış’a verilmesini istemez:

Dur ölümsüz ölümlü! Dur! Tut dilini de gerisini getirme. Sen ağırmadın onu ölüm suyunun ardına, sen istemedin zahmet çekmesini, sen demedin umut üretsin diye. Utnapiştim! Suskunluğunu bozma. Giysin urbasını, dökülsün yola, yazgımı kendi elime bıraksın.¹⁷⁶¹

¹⁷⁵⁷ Avcı, **a.g.e.**, s. 29-30.

¹⁷⁵⁸ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gılgameş Destanı**, s. 76.

¹⁷⁵⁹ **A.e.**, s. 72.

¹⁷⁶⁰ Avcı, **a.g.e.**, s. 58-59.

¹⁷⁶¹ **A.e.**, s. 75.

Yılan, oyun boyunca sıradan bir ölümlüye dönmeyi arzular. Mitin arzusunu ters düz eder:

Girsin ördüğü dört duvarın arasına. Belki başıma örülen örümcek ağı aralanır, çıkarım bu amansız yazgıdan, sıradan bir ölümlüye dönerim ben de. Tanrılar beni düşünmüyor, kahramanların yazgıları yazılacak diye.¹⁷⁶²

Bu sözlerle Yılan, ölümsüzlüğü bir tuzağa dönüştürür. Oyunda ölümsüzlük, *pharmakon*'dan sonra tuzak/bir örümceğin avı için ördüğü ağ anlamını kazanır. *Gilgameş* mitinde ölümsüzlük peşinde koşuran kahraman nasıl ölümsüzlük arzusu ile dolu ise Yılan da oyunda öyle yazgısını değiştirme arzusuyla doludur. Yazar, Yılan'ın bir türlü yazgısına engel olamayışını ironik ölümsüzlüğü ile dile getirir.¹⁷⁶³ Diğer taraftan oyun bir ikilik daha yaratır. Yılan hem yazgısını değiştirmeye çabalar hem de yazgısını değiştiremeyeceğini bilir: “Yazılmaz, söylenir yazgının sözcükleri. Bir söylendi mi de geri alınmaz. Ben, lanetli yılan! Sürünen gençliğimin başlangıcı işte bu sözcükler olacak.”¹⁷⁶⁴

Oyun, içerdiği ikilik ve kararsızlıkla anlama karar vermemizi engeller, miti yapısöküme uğratar. Oyunda sarkacın ucu ölüm-ölümsüzlük, yaşam-ölüm, ödül-ceza, kaderi aşma-aşamama kavramları arasında gidip gelir:

[Göstergebilimci] Greimas'a göre dünyadaki en büyük ve çözümsüz karşıtlık, yaşam-ölüm karşıtlığıydı. Gilgameş tam da bu karşıtlık üzerine kurulu. Bazı kesitler yaşamı destekliyor, bazı kesitler ise ölüm kapsamı içinde yer alıyor. Bu karşıtlıklar çözülemez gibi dururken, sarkaç ölümüne doğru kaymışken, örneğin Utnapiştım'ın karısı bu genç adama acıyor ve ölümsüzlük otunun kendisine verilmesini sağlıyor ve sarkaç yaşama doğru kayıyor. Ama sonra otu yılanın yemesiyle sarkaç gene ölüm tarafına geçecekken, Gilgameş başından geçenleri yazdırmayı akıl ediyor ve böylece

¹⁷⁶² A.e., s. 73.

¹⁷⁶³ A.e., s. 73.

¹⁷⁶⁴ A.e., s. 76.

aradığı ölümsüzlüğe bir bakıma kavuşuyor, yaklaşık 4000 yıl sonra hâlâ öyküsü anlatılıyor!¹⁷⁶⁵

Gılgamış'ın hikâyesi yaşam-ölüm, ölüm-ölümsüzlük kısılcı arasında dolaşır ve bu ikilikten doğar. Oyunda da Gılgamış hem ölüdür hem diri, hem ölümlüdür hem ölümsüz, hem kahramandır hem de sadece bir insan.

7.1.2. Kahramanın Yapısökümü

Yazar, *Gılgamış* oyununda anlatıyla oynar. Yılan hikâyeyi sonundan anlatmaya başlarken Yosma da başından anlatır: “Boyunun uzunluğu on bir endaze, göğsünün genişliği dokuz karıştı. Gılgamış! Uruk kentinin dur-durak bilmeyen duvarcı kralı! Bir adım attı mı, yerler sarsılırdı.”¹⁷⁶⁶ Oyunda Yosma da bir hikâye anlatıcısına dönüşür. Yosma'nın dili miti ironize eder. Yazar, *Gılgamış* mitinin baştan çıkarıcı Tapınak Fahişesi'ni karşımıza yaşlanmış olarak çıkarır.

Gılgamış mitinde kahraman ölümsüzlük otunu elde ettikten sonra otu Uruk'a götürmek ve sevdiklerine yedirmek ister: “Bunu Uruk'a beraber götürmek istiyorum. Onu sevdiklerime yediririm. Ve onu parça parçaya dağıtacağım.”¹⁷⁶⁷ Oyunda ise Yosma, Gılgamış'ın otu sevdiklerine yedirme arzusunu yalanlar. Onun arzusunun inandırıcılığını bozar: “Uruk'un yaşlılarını kurtaracakmış sözde. Hepsi hikâye! Karıların kızların çektiklerini bilirim ben.”¹⁷⁶⁸

Yosma, miti yalanlayarak mitin kutsallığını bozar. Büyük anlatıların başındaki haleyi indirir. Jean-François Lyotard *Postmodern Durum*'da bilimin anlatılarla çatışma halinde olduğunu, artık geçmişin büyük anlatılarına sığınamayacağımızı söyler ve geleneği geçersiz kılar. Jean Baudrillard da tarihin

¹⁷⁶⁵ Erkman, a.g.e., s. 233.

¹⁷⁶⁶ Avcı, a.g.e., s. 9-10.

¹⁷⁶⁷ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı*, s. 92.

¹⁷⁶⁸ Avcı, a.g.e., s. 10.

sonu yorumunda geleneği yok sayar.¹⁷⁶⁹ Çağdaş kurmacada mitler, masallar birer oyun alanı haline dönüşür.

Yazar, görmüş geçirmiş Yosma'nın iğneleyici dili ile Gılgamış'ın iktidarını sarsar: “İşine gelince girdim değil mi aklına ben olmadan düşmanına yanaşsana!”¹⁷⁷⁰ Yosma, oyunda yaptığı ritmik tekrarlarla mitin dilini yinelerken Gılgamış'ı da sorgular: “Ağılı bol Uruk'un ne biçim çobanıdır bu?”¹⁷⁷¹ Oyun mitin yapısını parçalar, kahramanın gücünü indirger:

Derrida için, “dolu” veya “boş” gösterenler yoktur, hiçbir metin bir şekilde diğerinden daha derin değildir, hiçbir işaret veya karakter özünde diğerlerinden daha önemli değildir. Nietzsche'nin defterlerinin sonundaki meşhur ifade -şemsiyemi unuttum- kerigamatiğin iki yönlü durumunu mükemmelce açıklamaktadır.¹⁷⁷²

Mitte Tanrıça İştar, Gılgamış'ı öldürmesi için gökyüzünün boğasını yeryüzüne indirir ama Gılgamış ile Enkidu gökyüzünün boğasını öldürür: “Engidu, Gökyüzünün boğasını tutmak için, kovalayıp sınırsız kuyruğundan yakaladı. Engidu onu iki eliyle tuttu ve Gilgameş, usta bir kasap gibi, kılıcını kuvvetli ve emin bir şekilde onun boğaziyle boynuzlarının ortasına indirdi[.]”¹⁷⁷³ Bu zaferin sonunda Gılgamış, kahraman ilan edilir. Gılgamış ile saray cariyeleri arasında geçen konuşmaya bakalım:

“Erkekler arasında en haşmetli kimdir? Kahramanlar arasında en kuvvetli kimdir?”

¹⁷⁶⁹ Sim, **a.g.e.**, s. 22-23.

¹⁷⁷⁰ Avcı, **a.g.e.**, s. 14.

¹⁷⁷¹ **A.e.**, s. 11.

¹⁷⁷² Almond, **a.g.e.**, s. 131.

¹⁷⁷³ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 54.

“Erkekler arasında en haşmetli Gılgameş’tir. Gılgameş, kahramanlar arasında en kuvvetlidir.”¹⁷⁷⁴

Oyunda ise Yosma, Gılgamış ile Enkidu’nun birlikte mücadele etmiş olmasına rağmen Gılgamış’ın tek başına kahraman ilan edilmesine karşı çıkar. Mitin hiyerarşik çitlerini yerinden oynatır. Bu karşı çıkışla mit kahramanının üstünlüğünü bozar. Gılgamış’ın kahramanlığını yapısöküme uğratar:

İŞTAR: Sus yosma! Biz tanrılar her şeyi biliyoruz şimdi.

YOSMA: Hayır! Bildiğiniz gibi değil ki.

(...)

YOSMA: Gılgamış değil ki kahramanların en kahramanı, erkeklerin en erkeği! Tanrılar görmedi ki olan biteni...

ANU: Ne diyorsun yosma? Nedir tanrıların görmediği, bilmediği?

YOSMA: Gökyüzünün boğasını kılıcıyla Gılgamış kesti ama, Enkidu yanında olmayınca nasıl yapardı bunu? Enkidu yanında olmayınca nasıl meydan okurdu gökyüzünün boğasına? (...) Enkidu da öldürdü o boğayı. Enkidu daha da kuvvetli, Enkidu erkeklerin en erkeği, Enkidu ölümlü üstelik, etinde tanrı eti bile yok onun.¹⁷⁷⁵

Yosma, mitin yapı taşlarıyla oynar. Mitin efendi-köle, kahraman-yardımcı, tanrı-insan dengelerini aşındırır. Oyun ritmik olarak “Biz tanrılar her şeyi biliyoruz” vurgusunu tekrarlادıkça Yosma da ritmik olarak bu sözün hükmünü bozar. Tapınak Fahişesi “Tanrılar görmedi ki”¹⁷⁷⁶ derken tanrısallığı indirger, mitin genelgeçer

¹⁷⁷⁴ A.e., s. 55.

¹⁷⁷⁵ Avcı, a.g.e., s. 35-36.

¹⁷⁷⁶ A.e., s. 34.

yargılarını yıkar. Şamaş itiraf eder: “Biz tanrılar bunu bilmiyorduk.”¹⁷⁷⁷ Oyunda güçlü-güçsüz, iktidar-tebaa yer değiştirir:

[Derrida] karşıtlıkları kırmaya çabalamamız gerektiğini söyler: madde/tin, özne/nesne, yanlışlık/doğruluk, beden/ruh (...) Öyleyse Derrida’nın önemi şuradan gelir: Derrida bu karşıtlıkları, ancak karşıt terimlerden birinin yalnızca diğeri içinde varolabileceğini göstermek yoluyla altüst edebileceğimiz bir yöntem ortaya koymuştur.¹⁷⁷⁸

Yazar da oyun boyunca tanrı-insan, erkek-kadın, güçlü-güçsüz gibi ikiliklerle oynayarak üstün olanı diğerrinin içinde eritir ve mitin sistematik düzenini, gramerini bozar. Temsil olmadan mevcudiyet, yazı olmadan konuşma, tekrar olmadan kaynak, ölüm olmadan hayat olmaz. Bu durum bizi *différance* felsefesine götürür.¹⁷⁷⁹

7.2. Oyun

7.2.1. Tekrarlar: *Différance* Oyunu

Derrida’nın yapışöküm kuramının anahtar kelimelerinden biri de *itérabilité* (tekrarlanabilme) kavramıdır:

bir işaret ne zaman tekrarlanırsa tekrarlansın, o işaret, farklı bir bağlam ve kavramsal değişimde görünür/yeniden görünür. Bu durumda söz konusu işaretin anlamı da kaçınılmaz olarak değişime uğrar. Derrida, bu süreci *itérabilité* olarak adlandırır.¹⁷⁸⁰

¹⁷⁷⁷ A.e., s. 34.

¹⁷⁷⁸ Sarup, a.g.e., s. 60.

¹⁷⁷⁹ Zeynep Direk, “Derrida’nın Düşüncesinin Fenomenolojideki Kaynakları”, **Çağdaş Fransız Düşüncesi**, Der. Zeynep Direk, Refik Güremen, Ankara, Epos Yayınları, 2004, s. 143.

¹⁷⁸⁰ Zima, a.g.e., s. 219.

Metindeki tekrarlar anlamın sonsuz oyununa işaret eder. Derrida, anlamın hiçbir zaman kendisiyle özdeş olmadığını söyler. Anlam henüz ortaya çıkmamış, ertelenmiştir:

Anlamın hiçbir zaman kendisiyle özdeş olmaması, göstergeler her zaman tekrarlanabilir ya da yeniden üretilebilir olmalıdırlar anlamına da gelir. Yalnızca bir kere ortaya çıkan işarete “gösterge” diyemeyiz. Dolayısıyla göstergenin yeniden üretilebilir olması, onun kimliğinin bir parçasıdır; ama onun kimliğini bölen şeydir de; çünkü her zaman anlamını değiştiren farklı bir bağlamda yeniden üretilebilir.¹⁷⁸¹

Yapısökümde dil istikrarsızdır, anlam ötelenir ve yeniden üretilir. Her gösterge bir önceki kullanımının tekrarını içine alır, ezelden var ve sabit değildir. Kuram geleneksel bilimin sistem zorlamalarına, toplumun iktidar yapılarına, cinslerin rol modellerine ya da edebiyat metinlerinin açılmasına karşı eşit şekilde harekete geçer. Yapısökümde oyun, merkezin yokluğu demektir. Reddetme ve kabul etme iç içedir.¹⁷⁸²

Merkezin olmadığı bu oynak zeminde anlam bir gösterenden diğerine taşınır. Derrida “Différance” adlı yazısında “différer” fiilinin birbirinden tümüyle ayrı görünen iki anlama sahip olduğunu belirtir:

Erteleme ya da sonraya bırakma anlamında différer, zamanlama, bilerek ya da bilmeyerek, bir ‘istek’ ya da ‘istenç’in tamamlanmasını ya da yerine getirilmesini askıya alan bir dolambacın zamansal ve zamanlayıcı aracılığına başvurma demektir.¹⁷⁸³

¹⁷⁸¹ Eagleton, **Edebiyat Kuramı: Giriş**, s. 140.

¹⁷⁸² Aytaç, **a.g.e.**, s. 217-218.

¹⁷⁸³ Derrida, “Différance”, s. 51.

Diff  rer'ın   teki anlamı ise daha   ok herkesin bildiği “  zdeş olmama, başka, ayırdedilebilir olma[dır.]”¹⁷⁸⁴ Derrida *Diff  rance* oyununu ş  yle a  ıklar:

Her kavram hak  a ve   zce bir zincirin ya da i  erisinde ayrımların dizgisel oyunuyla başkasına, başka kavramlara g  nderme yaptığı bir dizgenin i  ine yazılmıştır. B  yle bir oyun, yani diff  rance artık yalın bir bi  imde bir kavram değildir, fakat kavramsallığın, genel olarak kavramsal s  re   ve dizgenin olanağıdır.(...)

Bir dilin i  inde, bir dilin dizgesi i  inde ayrımlardan başka bir şey yoktur. Taksinomik bir işlem,   yleyse bu ayrımların dizgeli, statistik ve sınıflandırıcı bir envanterini yapma işine gireşebilir. Fakat, bir yandan bu ayrımlar oynamaktadır: dilin i  inde, s  z  n i  inde de ve dille s  z arasındaki değiştokuşta. (...)

Diff  rance diye yazılan şey o zaman bu ayrımları, ayrımların bu etkilerini dilde d  z etkinlik olmayan bir yoldan “  reten” oyunun devinimidir.¹⁷⁸⁵

Diff  rance oyunu; Derrida'nın *pharmakon*, hayalet, iz gibi kavramlarında tekrar karşımıza   ıkar:

Derrida, bu kendini hep yazarak, başkalaşarak ve silerek aşan   ifte yapılaşma hareketine (dil ve dil-dışı), yani diff  rance'a değişik bağlamlarda farklı adlar takar.   rneğin: iz, yazı, r  serve (yedekte saklı tutulan), *pharmakon* (hem ila   hem zehir anlamında) gibi.¹⁷⁸⁶

Diff  rance; anlamın ikiliğinden ve s  rekli ertelenmesinden doğar. Derrida'nın kuramında yazı bir tuzaktır: “yazı dilin (la langue) g  r  ş  n   perdeler: o bir giysi değilse de bir kılık değiştirmedir (travestissement)”¹⁷⁸⁷ Oyunda da cinsellik, kadın

¹⁷⁸⁴ A.e., s. 51.

¹⁷⁸⁵ A.e., s. 53.

¹⁷⁸⁶ Akşın, “Avrupa K  lt  r  'n  n Krizi ve Jacques Derrida”, s. 45.

¹⁷⁸⁷ Kristeva, a.g.e., s. 178.

bedeninin sunumu bir hediye gibi görünür ama tuzaktır. Uyku, yaşam gibi görünür ama ölüm anlamına gelir. Oyunda kavramlar çift anlamlarla örülür ve *différance*'ın sonsuz döngüsüne katılır. *Gilgamiş* mitinde kahraman, kırlarda kendisine benzer bir adamın/Enkidu'nun doğduğunu öğrenince onu tuzağa çekmek için avcıya talimat verir:

Ey avcı, git; beraberinde bir fahişe, bir orosbu götür! Vahşi hayvanlar suvata yaklaştıkları zaman kadın, elbisesini atıp şehvetini kabartsın: kırlarda onunla beraber büyüyen hayvanlar, onu inkâr edeceklerdir.¹⁷⁸⁸

Mitte avcı, Tapınak Fahişesi'ni kıra götürür, ona *Gilgamiş*'in talimatını söyler:

Orospu! İşte budur. Göğsünü gevşet, kucağını zevkına aç, dalsın! Korkma! Onun hücumunu karşıla. Bir defa seni görür görmez sana yaklaşıacaktır. Üstünde yatması için elbiseni genişlet. O vahşiye kadınlık hünerini göster[.]¹⁷⁸⁹

Fahişe'nin, Enkidu'yu baştan çıkarmasını ve onu tuzağa düşürmesini ister. Oyun, bu sahneyi *İştar*'ın verdiği talimatlarla yeniden yazar. *İştar*, Tapınak Fahişesi'ne ne yapması gerektiğini söyler:

İŞTAR'IN SESİ: İşte suyun başındasın Yosma. Suyun başına inecek Enkidu, bekle. Yabanıl da olsa erkek erkektir. Hem de güçlü bir erkektir. İşinin ustasısn, korkma! Sabret. Sen rakip yaratacaksın *Gilgamiş*'a. Uruk halkının hayrına. Enkidu hayvana benzer, kuvvetini karşıla. (...)

¹⁷⁸⁸ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 23.

¹⁷⁸⁹ **A.e.**, s. 24.

İşte geldi, görüyor musun? İşte gördü seni. (...) Bak, ateş bastı her yanını. Bak, ateş çıkıyor gözlerinden. Bak, dağılıyor çevresinden hayvanları. Bak, yaklaşıyor sana. Bak, titriyor güçlü bacakları. Aç, yosma göğsünü aç. Gevşet üstündekileri, göster kadınlığın hünerini.

Bak, dokunuyor sana. Dokunsun yumuşaklığına.¹⁷⁹⁰

Yazar, oyunun dördüncü bölümünde aynı sahneyi tekrar eder. Kutsal tanrıçayla Tapınak Fahişesi'ni yer değiştirir. Mitin hiyerarşisiyle oynar, tapınak görevlisi Yosma'yı tanrıçalaştırır. Yosma, Tanrıça İştâr'ın yerini alır ve talimatları verir:

YOSMA: Al onu altına İştâr. Göster kadınlığın hünerini. Kral da olsa erkek erkektir. Hem de azılı bir erkektir. İşinin ustası, korkma! Sabret. Bak, ateş bastı her yanını. Bak, ateş çıkıyor gözlerinden. Bak, kaldıracak silahlarını. Bak, yaklaşıyor sana. Bak, titriyor güçlü bacakları. Aç, İştâr, göğsünü aç. Gevşet üstündekileri, göster tanrıçalığın hünerini. Bak dokunuyor sana. Dokunsun yumuşaklığına.¹⁷⁹¹

Oyun, Tapınak Fahişesi ve Enkidu arasındaki sahneyi yeniden yazarken bir hediye gibi görünen cinselliği tekrar tuzağa dönüştürür. Aynı döngüyü yineler. Yosma, Enkidu'yu ele geçirerek giriştiği mücadeleyi kazanırken İştâr, Gılgamış'ı ele geçiremeyerek başladığı mücadeleyi kaybeder. Bu sahne ile Yosma, Tanrıça İştâr karşısında üstünlük elde eder. Oyun; mitteki tanrıça-insan, güçlü-güçsüz dengelerini bozar: “Benim yaptığımı bile yapamadın İştâr! Benim kadar bile kadınlaşamadın. Yazıklar olsun senin tanrıçalığına.”¹⁷⁹²

Mitte de oyunda da kadın vücudunun sunumu, cinsellik bir tuzak olarak yinelenir. Yazar, oyunda aynı tuzağı bir kere daha tekrar eder ve Sâkiye Siduri'ye de

¹⁷⁹⁰ Avcı, a.g.e., s. 15.

¹⁷⁹¹ A.e., s. 29.

¹⁷⁹² A.e., s. 32.

Gılgamış için tuzak ördürür. *Gılgamış* mitinde Sâkiye Siduri denizin تنها bir köşesinde, tahtında oturur. Uzun bir yolculuktan gelen, kirli bir posta bürünmüş Gılgamış'ı gördüğünde kapısını sürgüler. Uruk Kralı'na ölümsüzlük peşinde koşmak yerine hayatını yaşamasını öğütler. Oyunda ise yazar, Tanrıça Siduri'yi Tanrıça İştar gibi baştan çıkarıcı bir tuzak olarak Gılgamış'ın karşısına çıkarır:

SİDURİ: Ölümsüzlük bu fiçılarda Gılgamış. Her yudumda biraz daha unutacaksın ölümü. Ölümsüzlük esrik başlarda Gılgamış. Ölümsüzlük unutmakta. Ölümsüzlük esrik başla uyumakta. Kapansın gözlerin bu zorlu dünyaya, uyu dinlen şimdi. Çıkaralım o aslan postunu sırtından, kokulu otlarla yıkayayım seni. Ver erkek güzeli gövdeni her şeyi bilen ellerime.

GILGAMIŞ: (Uykuda gibi) Utnapiştım'e gideceğim. Ölmeyeceğim ben. Başımı toprağa koymayacağım ben. Enkidu'yu çıkaracağım yeraltından.

SİDURİ: Ölmeyeceksin Gılgamış. Uyuyacaksın, temizleneceksin, biraz gevşeteceksin etini. Sonra tanrısal yemişimi vereceğim sana. Ölümlü gövdenin zevklerini öğreteceğim. Bütün zevkler için yeter, fiçılardaki içkiler. Bırak erkek güzeli gövdeni ellerime.

GILGAMIŞ: Uyku... Boğuntulu tuzağı tanrıların. Ölümün hazırlığı uyku! Uykuyla alt edemezsin beni Sâkiye Siduri! Çek üzerimden baştan çıkarmayı iyi bilen ellerini.¹⁷⁹³

Oyunda Sâkiye Siduri, Gılgamış'a “Bırak erkek güzeli gövdeni ellerime.” derken Yosma'nın Enkidu'ya, İştar'ın Gılgamış'a ördüğü tuzağı yineler. Kadın bedeni bir hediye olarak sunulurken alttan alta tuzak örür. Yazar bu sahnede cinsellik-tuzak ikiliğine uyku-ölüm ikiliğini de ekler. Siduri, uyku ile Gılgamış'a yaşamı vadetse de aslında onu ölüme çağırır. Uyku; yaşam, rahatlık, haz gibi görünse de aslında ölüm anlamına gelir. Oyunda *différance*'ın sonsuz döngüsü tekrarlanır. *Gılgamış* mitinde uyku, ölüm demektir. Mitte kahraman, Utnapiştım'in yanına

¹⁷⁹³ A.e., s. 54.

vardığında Utnapiştım ona Tufan hikâyesini anlatırken uyuyakalır. Uyku, mitte bir sınavdır ve Uruk Kralı uyuyakaldığı için sınavı geçemez:

Ölümsüzlüğü aramaya giden Mezopotamyalı kahraman Gılgamış, mitsel Ata Utnapiştın'ın Adasına varır. Orada altı gün altı gece boyunca uyanık kalmak zorundadır, ama o bu inisiyasyon sınavından geçmeyi başaramaz ve ölümsüzlüğe sahip olma şansını elde edemez.¹⁷⁹⁴

Oyunda da Tanrıça Siduri, Gılgamış'ı uykuya davet ederek onu tuzağa düşürmeye çalışır. Ona uyuyarak ölümü unutmamasını söyler ve ölümsüzlük vadeder. Oysa çağırdığı ölümdür. Oyunda uyku hem ölüm hem ölümsüzlük, hem unutma/kimliğini kaybetme hem de var olma anlamlarına gelir.

Doğu mitolojisinde uyku “unutma” anlamını taşır. *Tomas'ın İşleri*'ndeki *İnci'nin İlahisi*'ni hatırlayalım: Prens bir Doğu'dan, etrafını bir yılanın çevrelediği denizin ortasındaki tek bir inci tanesini alıp götürmek üzere Mısır'a gelir. Mısır'da kendisine verilen yiyeceklerden yer ve yediklerinin ağırlığıyla derin bir uykuya dalar. Böylece kimliğini, Mısır'a neden geldiğini unuttur ve kralın hizmetine girer.¹⁷⁹⁵

Sâkiye Siduri de Gılgamış'ı uyutarak ona kim olduğunu unutturmaya çalışır. Onu ölüme hazırlar. Yazar, oyunda uykunun tuzaklarını adım adım örer. Uyku; tuzak, ölüm, ölümsüzlük, varlık, yokluk, gibi anlamlara gelir. Yazar, uyku imgesini oyun boyunca tekrar eder.

Mitte Gılgamış ve Enkidu, ejder yapılı Humbaba'yı öldürmek için sedir ormanlarına doğru yolculuğa çıkar. Humbaba'nın izini bulmak için düş görüp düşün anlamına göre yol alır: “Arkadaş, düşün güzeldir, mükemmel düştür. Arkadaş, gördüğün, dağ Humbaba'dır. Humbaba'yı yakalıyacağız; onu öldüreceğiz[.]”¹⁷⁹⁶ Oyunda ise bu yolculuk “Uyuma!” uyarısı etrafında örülür. Oyunda Gılgamış ve

¹⁷⁹⁴ Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, s. 177.

¹⁷⁹⁵ A.e., s. 172.

¹⁷⁹⁶ *Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı*, s. 45.

Enkidu, Humbaba'yı öldürmek için sedir ormanlarına doğru yola çıktıklarında Enkidu, Gılgamış'a şöyle der:

Gılgamış! Uyuma! Üç bin kere on saat yürüdük, orman dağının tepesini bulduk, ormanın kapısını kırdık (...) Yorulduk bile. Ama sakın uyuma! (...) Humbaba gözünü kırpamaz. Uyku Humbaba'dan bile büyük düşmanındır. Uyuma!¹⁷⁹⁷

Oyun, kahramanlarını sürekli uyarır: “Uyuma!” Bununla birlikte “Tanrıların Gazabı” bölümünde uyarısını askıya alır ve tam tersini söyler. Oyunda Gılgamış kötü bir düş gören Enkidu'ya uyumasını tavsiye eder. Farkında olmadan Enkidu'yu ölüme çağırır:

ENKİDU: Bir düş gördüm Gılgamış! Düşümde korkuyu gördüm. Neden uyandırmadın beni? Uyandırsaydın düş görmeyecektim, uyandırmayacaktım seni.

GILGAMIŞ: Şarap yabancısıdır etine Enkidu. Şenlik şarabı yaramadı sana. (...) Düşür şimdi başını dizime, uyu yine.¹⁷⁹⁸

Gılgamış bu bölümde Enkidu'ya uyumasını salık verir: “Şarap yaramadı senin etine. Bırak kendini uykuya.”¹⁷⁹⁹ Yosma ise tam tersini söyler: “Uruk'un hain çobanı! Ölecek o! Uykuya atma onu!”¹⁸⁰⁰ Oyunda uyumak-uyumamak ikiliği ritmik olarak tekrar eder. Yosma'nın kehaneti gerçekleşir, Enkidu hastalanır. Gılgamış, bu defa onu daldığı uykudan uyandırmaya çalışır: “Uyan Enkidu. Geri gel bana uykudan.”¹⁸⁰¹

¹⁷⁹⁷ Avcı, a.g.e., s. 26.

¹⁷⁹⁸ A.e., s. 39.

¹⁷⁹⁹ A.e., s. 40.

¹⁸⁰⁰ A.e., s. 40.

¹⁸⁰¹ A.e., s. 41.

Gilgames oyununda Uruk Kralı, Utnapiştim'in yanına vardığında da uyku-ölüm ikiliği tekrarlanır. Mitte kahraman, Utnapiştim'in tufan hikâyesini dinlerken uyuyakalır. Oyun bu sahneyi ironize ederken Utnapiştim'in karısını *miracle* geleneğindeki gibi huysuz bir kadın figürüne dönüştürür:

UTNAPIŞTİM'İN KARISI: Ölümlü misafirimizi uyku aldı götürdü Utnapiştim. Boş kişiye konuşursun. Anlattıklarını sen kadar biliyorum ben. Sus artık!

UTNAPIŞTİM: Adama bak! Sonsuz hayatı aramaya geldim, diyordu. Ölümlü uyku ona sis gibi bastı, yavaş yavaş nefes verdi. Kendini uykuya bıraktı.¹⁸⁰²

Oyun; uyku-ölüm, yaşam-ölüm, ölüm-ölümsüzlük ikilikleriyle örülür. Bu çift anlamlar, sonsuza kadar süren *différance* oyunu, bizi *aporie*'e/çıkmaza götürür.

7.2.2. *Différance* Oyunu: Kapı

Önay Sözer “Jacques Derrida ile Birlikte, ‘En-son Apori’nin Yeniden-Kapanmış Kapısından Nasıl Geçilir?” adlı yazısında “Kapının bir aporisi, açmazı yok mudur?” diye sorar ve ister bir evin dünyaya açılan koruyucu kapısı ister tarihsel kentleri çevreleyen kapılar ya da mutlak politik gücün simgesi Babîâlî yani Yüce Kapı olsun, kapının açılma ve kapanma dediğimiz işlevlerinin, bir oyunun sonuçları olarak görülebileceğini dile getirir.¹⁸⁰³ Christopher Norris de yapısöküm kuramının metnin açmazlarını, kör noktalarını ortaya çıkardığına işaret eder:

dökonstrüksiyon, bir metnin retorik ile mantık, onun bariz bir biçimde anlatmak istediği şey ile onun her şeye rağmen anlatmak zorunda kaldığı şey arasındaki

¹⁸⁰² A.e., s. 71-72.

¹⁸⁰³ Önay Sözer, “Jacques Derrida ile Birlikte, ‘En-son Apori’nin Yeniden-Kapanmış Kapısından Nasıl Geçilir?”, **Pera Peras Poros: Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma**, Haz. Ferda Keskin-Önay Sözer, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 142.

gerilimi gayriihtiyarî ele verdiği [yerdeki] bu ‘çıkamazları’ [aporia], kör noktaları veya kendi kendisiyle çelişme noktalarını dikkatle arayıp bulmadır. Bir yazı parçasını yapıbozuma uğratmak, şu hâlde, daha ortodoks yorumcular tarafından her zaman, ve zorunlu olarak göz ardı edilen bu ihmal edilmiş ayrıntıları (gelişigüzel eğretilmeleri, dipnotları, argümandaki rastlantısal yön değişimlerini) yakalamak suretiyle, bir tür stratejik tersine çevirmeyi hayata geçirmektir.¹⁸⁰⁴

Peki, *Gilgamiş* oyununun ‘çıkamazları’(aporia), kör noktaları nelerdir? Anlatıda bir *différance* oyunu olarak kapı imgesini incelemek mümkün mü? Kapı; geçit ve sınır çizgisidir, hem giriş hem de engeldir. Kapalı kapı kendi açılması ve açık kapı da kendi kapanması ile bölünmüştür. Kapı; yaşam ve ölümün, sonun ve sonsuzluğun, benim ve ötekinin sınırır.¹⁸⁰⁵ Kapı, *différance* oyununun ikiliğini yansıtır; hem açılmayı erteler, geciktirir hem de öteki ile karşılaşma yeridir.

Gilgamiş mitinde on ikinci tablette Uruk Kralı, İştâr’la barışmak için ona Huluppu ağacından bir taht yapmak ister, kıymetli ağacı kente getirir fakat yer altı âleminin tanrıçası Ereşkigal haset eder ve yer altından yeryüzüne bir çukur açar, ağaç bu çukurdan cehenneme düşer. Enkidu, ağacı geri getirmek için yer altına iner, orada tuzağa düşer. Bunun üzerine Gilgamiş, Tanrı Ea’dan yardım ister. Cehennem Kralı Nergal yer altının hava deliğini açar, Enkidu’nun ruhu bu delikten yel gibi süzülerek yeryüzüne çıkar. Mitte, yer altı deliğinden yeryüzüne çıkan Enkidu’nun bedeni bir ölünün bedenine dönmüştür:

Söyliyemem arkadaşım! Söyliyemem! Eğer sana yeraltı âleminde gördüklerimi anlatacak olursam, sen, oturup ağlamalısın. Ve ben de oturup ağlıyayım. Ellemekle zevk duyduğun benim güzel vücudumu, şimdi haşereler eski bir elbise gibi

¹⁸⁰⁴ David West, *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş: Rousseau, Kant, Hegel’den Foucault ve Derrida’ya*, Çev. Ahmet Cevizci, İstanbul, Paradigma Yayınları, 1998, s. 253-254.

¹⁸⁰⁵ Sözer, *a.g.e.*, s. 143.

dertleniyor. Ellemekle zevk duyduğun benim güzel başım, bir çamur teknesi gibi toprak doludur.¹⁸⁰⁶

Oyunda ise yazar, miti ters çevirir. Gılgamış'ın bedenini yer altına inen Enkidu'nun ölü bedenine dönüştürür. Uruk Kralı yer altı deliğinden geçmez. Eşiğin/kapının diğer tarafında bulunur ama kapı hem giriş hem engeldir, hem dışarıyı hem içerisidir. Öteki ile karşılaşma yeridir. Oyunda kapının diğer tarafında/yeryüzünde bulunan Gılgamış, ötekine dönüşür. Çürümüş bir bedene sahip olur. O; hem kapının dışındadır hem içindedir, hem yer altında hem yeryüzündedir. Kapı, *différance*'ın sonsuz oyununu yineler:

GILGAMIŞ: (Girer) Ne oldu benim sımsıkı etime Şamaş? Ne oldu benim erkek güzeli gövdeme İştâr? (...)

Şamaş! Eğ başını göklerden de bak Uruk'un haşmetli kralına. Uruk'un kralı Gılgamış, eti alınmış hayvan postu gibi şimdi. Yüreğimin bütün rüzgârları dindi, gözlerimin bütün yıldızları söndü, Uruk'un kralı yeraltına girmeden çürümüş insan etine döndü. Bir yaban hayvanı girdi, tırmalıyor kafamın içini. Şamaş, uzat kutsal ellerini. Yanımda ol, yolumu bellet bana.¹⁸⁰⁷

Mitte, Gılgamış'ın vücudunun üçte biri insan, üçte ikisi tanrı etidir. Onun vücudu eşsizdir. O, insanların en güçlüsüdür. Oyunda ise yazar, Gılgamış'ın güçlü bedenini anlatının sonunda kof bir vücuda dönüştürür. Gılgamış'ın eşsiz vücudunu yapısöküme uğratar. Mitin hiyerarşik yapısını altüst eder. Önay Sözer, yazısında *Alice Harikalar Diyarı*'ndan "Domuz ve Biber" başlıklı bölümü örnek vererek *différance* oyununu ve kapının aporisini açıklar:

¹⁸⁰⁶ Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı, s. 101.

¹⁸⁰⁷ Avcı, a.g.e., s. 79.

Alice çekinerek kapının yanına gelip onu tıklattı.

“Kapıyı çalmanın bir yararı olmaz,” dedi Uşak, “bunun iki nedeni var. Birincisi, ben de seninle birlikte kapının ön tarafındayım; ikincisi, içeride o kadar çok gürültü çıkıyorlar ki seni duyacaklarını pek sanmam.”¹⁸⁰⁸

Alice hem kapının içinde hem dışındadır, kapı *différance* oyunu olmadan düşünülemez:

Uşağın Alis ile kapının aynı yanında olması, kapının dışının büsbütün dışarıda olmadığı, içerisine bulaşmış olduğu, Uşağın bulunmasının temsil ettiği içerisi ile bir kez daha bölünmüş olduğu anlamına gelir. Kapının bu yanında (evin dışarısında) bulunarak Alis, çoktan kapının öbür yanındadır (evin içerisindedir). Alis’in geçişini zorlaştıran, bu geçişi neredeyse olanaksızlaştıran, Uşağın ve Uşak ile birlikte evin içinin bu yer-değiştirmesidir.¹⁸⁰⁹

Gılgamış oyununda da son bölümde yazar, kahramanın bedenini çürümüş bir bedene çevirirken kapının sınır çizgisini ortadan kaldırır. Gılgamış’ı ötekine/Enkidu’ya dönüştürür. Kapı, ben ve ötekini bir araya getirir ve yer değiştirir. Kapı çift anlamlıdır. Kapalı kapı aynı zamanda açılacak bir kapıyı, açık kapı da kapanacak bir kapıyı imler. Kapının diğer tarafından gelen Enkidu hem dost hem yabancı, hem kendi hem gölge, hem yurttaş hem misafirdir. Kapı, ikiye bölünmüşlüğü anlatır. Oyunda Gılgamış, yer altı deliğinden çıkan Enkidu’yu gördüğünde bir hayalet görmüş gibi olur. Enkidu’nun gerçek mi hayal mi olduğuna karar veremez:

¹⁸⁰⁸ Lewis Carroll, *Alice Harikalar Diyarında*, Çev. Sinan Ezber, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2019, s. 44.

¹⁸⁰⁹ Sözer, *a.g.e.*, s. 150-151.

GILGAMIŞ: Tanrıların ölümlü ruhumu yeni acılarla kavurmak için yeni eğlenceleri mi şu gözüme gösterilen? Enkidu... Arkadaşımdın kendi mi, gölgesi mi bu? Enkidu... Gözüme bak, ışığını göreyim gözünün. Gözüme bak da gözlerime inanayım Enkidu.

ENKİDU: Ağacın geçtiği delikten bir ışık süzüldü gözlerime. Yeraltının karanlığından bir sis gibi süzüldüm[.]¹⁸¹⁰

Oyunda Enkidu'nun gerçek mi hayal mi, kendi mi gölgesi mi, ölü mü diri mi olduğu belirsizdir. Oyun; kararsızlık, mevcudiyetin belirsizliği, ikilik gibi unsurlarıyla Derrida'nın *différance*, *pharmakon*, hayalet, iz gibi kavramlarını bir araya getirir.

Zeynep Avcı'nın *Gilgamiş* oyununda ölümsüzlük *pharmakon*'dur, hem ödül hem cezadır. Mitin ölümsüz kahramanı Yılan, oyunda ölümsüzlüğü bir hastalık gibi söküp atmaya çalışır. Oyun boyunca ironik bir şekilde Yılan'ın ölümsüzlükten kurtulma çabasını izleriz. Tufanın ölümsüz kahramanı Utnapiştım ise oyunda umutsuz bir boşluğun içinde kalakalır. Ölümün, ruhun kurtuluşu olacağını dillendirir. Oyun, *Gilgamiş* mitinin ölümsüzlük arzusunun içini boşaltır. Miti yeniden inşa ederken parçalar, mit bileşiklerinin merkezini kaydırır.

Gilgamiş oyunu; sözcüklerin sabitlenmiş anlamlarının olmadığını, aslında görünürdekinden başka bağlamlara da işaret edebildiğini; anlamın kesinlik içermediğini, hiyerarşik düzenin her an değişebileceğini ortaya koyar. Tanrı-insan, efendi-köle, kahraman-yardımcı arasındaki mücadeleyi yeniden kurgular. Güçlüyle güçsüzün, kazananla kaybedenin yerini değiştirir.

Anlatıdaki tekrarlar bizi *différance*'ın sonsuz oyununa götürür. Derrida, anlamın hiçbir zaman kendisiyle özdeş olmadığını söyler. Anlam henüz ortaya çıkmamış, ertelenmiştir. Oyunda da cinsellik bir hediye gibi görünür ama tuzaktır. Uyku, yaşam gibi görünür ama ölüm anlamına gelir. Kavramlar çift anlamlarla dokunur ve *différance*'ın sonsuz döngüsüne katılır. Sâkiye Siduri, Tanrıça İştâr, Yosma bu döngüyü tekrar eder.

¹⁸¹⁰ Avcı, a.g.e., s. 83.

Oyun; insanoğlunun kötülüğünü, bencilliğini, iktidar arzusunu mitle anlatır. Hırslarının peşinde koşarken körleşen insanı uyarır. Yaşam-ölüm, yeryüzü-yer altı, iktidar-tebaa ikilikleri etrafında örülür. Gılgamış; tanrıçaların, uykunun, ölümün tuzakları arasında bir labirenti dolaşır. Ölümsüzlüğe ulaşmaya çalışırken ölümü elde eder. Avcı'nın oyunu bizi ikili karşıtlıklara, çıkmazlara götürür.

Oyunda son sahnede; Enkidu'nun gerçek mi hayal mi, kendisi mi gölgesi mi, ölü mü diri mi olduğu belirsizdir. Oyun; kararsızlık, mevcudiyetin belirsizliği, ikilik gibi unsurlarıyla Derrida'nın *différance*, *pharmakon*, hayalet, iz gibi kavramlarını bir araya getirir. Oyunda Gılgamış da hem ölüdür hem diri, hem ölümlüdür hem ölümsüz, hem kendisidir hem öteki.

Avcı'nın oyununda kapının diğer tarafında/yeryüzünde bulunan Gılgamış, ötekine dönüşür. Çürümüş bir bedene sahip olur. O hem kapının dışındadır hem içindedir, hem yer altında hem yeryüzündedir. Kapı, *différance*'ın sonsuz oyununu yineler. Kapı; geçit ve sınır çizgisidir, hem giriş hem de engeldir; yaşam ve ölümün, benim ve ötekinin sınırıdır, öteki ile karşılaşma yeridir, bölünmüşlüğü simgeler. Oyunda anlam ikiliklerle, belirsizliklerle örülür.

7.2.3. Hikâye Anlatıcısı ve Anlatı Serüveni

Yılan, Gılgamış'ın serüvenini takip ederek ölümsüzlük yazgısını değiştirmeye çalışırken, kaderini değiştirmek için yola çıkan mit kahramanına dönüşür. Miti tekrarlayarak kendi yazgısını yeniden inşa etmeye çalışır. Miti anlatırken Gılgamış'ın ölümsüzlük otuna ulaşmasına engel olmak ister. Miti yeniden yazma arzusu duyar. Belleğinde geri geri giderek öyküsünü değiştirmeye çalışır.

Yılan, oyunda elde ettiği ölümsüzlük yazgısını değiştirmeye çalışırken mitte, Gılgamış'ın peşinde soluksuz koştuğu ölümsüzlük arzusunun anlamlarını ters düz eder. Ayrıca kendi yazgısını değiştirmeye çalıştıkça mitin eşik noktalarını yerinden oynatmaya, miti yeniden üretmeye çabalar. *Gılgamış* mitinde Tanrıça İştar, Gılgamış'a sahip olmak ister. Onu baştan çıkarıp elde etmeyi arzular ama Gılgamış,

tanrıçanın tuzağına düşmez. Oyunda ise Yılan, miti yeniden inşa ederken Gılgamış'ın, İştar'ın tuzağına düşmesini diler:

Ölümsüzlük istemeyecek misin Gılgamış? İştar belki onu da verir. Bir ot peşine düşmek kaderin mi Gılgamış? Değıştir kaderini, boz benim de kaderimi, al İştar'ı koynuna. Güçlüden de güçlü, bir Tanrıça! Sun meyveni ona. Bu kadar mı önemli krallığın, kahramanlığın?¹⁸¹¹

Oyunda Gılgamış, tanrıçanın tuzağına düşerse ölümsüzlüğü aradığı yolculuğa çıkamaz ve Yılan da otu yeme yazgısından kurtulur. Yılan, tıpkı bir mit kahramanı gibi yazgısını değıştirme arzusuyla yol alır, Gılgamış'ın peşine takılır:

Umarsız gözlerim, sürünen gövdemle, böyle, seyretmek zorunda mıyım ben yazgımı? Ben, lanetli yılan! Alnımda yazılı, o zehrimin yeşili otu önüme koysun diye beklerken, bırakmayacağım Gılgamış'ın peşini!¹⁸¹²

Yazar, mitin parçalarını eğıp бүker. Gılgamış'ın en büyük arzusu olan ölümsüzlük otunun kutsallığını söker:

Göstergeler kendilerini maddi dünyadan kopardıklarında, garip bir paradoksun ortaya çıkması söz konusudur. Bir yandan, bu türden göstergeler, artık her türlü kısıtlayıcı içeriğı boşaltmış, anlamsız, ölü harflerdir ve aynı soydan gelenlerin katıldığı bir orjide rastgele birbirleriyle çiftleşmekte son derece özgürdüler.¹⁸¹³

¹⁸¹¹ A.e., s. 29-30.

¹⁸¹² A.e., s. 47.

¹⁸¹³ Eagleton, William Shakespeare, s. 17.

Gilgamiş mitinde Gılgamiş tehlikeli bir yolculuğun ardından ölüm suyuna varır. Ölüm suyunu geçebilen tek kişi olan Urşanabi, Gılgamiş’a şöyle der: “Sakin Gilgameş! Bir kürek al! Ölüm suyu eline değmesin.”¹⁸¹⁴ Ölüm suyunun bir damlası bile bir insana sıçrarsa o kişiyi öldürür.¹⁸¹⁵ Oyunda Yılan, yazgısından kurtulabilmek için Gılgamiş’ın eline ölüm suyunun değmesini diler ve miti değiştirmeye çalışır:

Keşke bir damla ölüm suyu değseydi buz gibi etime de bu sürüngen hayattan sonsuza dek kurtulsaydım. Keşke bir damla ölüm suyu değseydi kaynayan etine de Gılgamiş yazgımı değiştirmez olsaydı.¹⁸¹⁶

Gilgamiş mitinde Utnapiştım, Gılgamiş’a ölümsüzlük otunun yerini söyler. Oyunda Yılan, bu bilginin Gılgamiş’a verilmesini istemez:

Dur ölümsüz ölümlü! Dur! Tut dilini de gerisini getirme. Sen çağırmadın onu ölüm suyunun ardına, sen istemedin zahmet çekmesini, sen demedin umut üretsin diye. Utnapiştım! Suskunluğunu bozma. Giysin urbasını, dökülsün yola, yazgımı kendi elime bıraksın.¹⁸¹⁷

Yılan, oyun boyunca sıradan bir ölümlüye dönmeyi arzular. Mitin arzusunu ters çevirir. Tekrar tekrar aynı şeyleri söyleyerek oyuna ritmik bir ses katar:

Girsin ördüğü dört duvarın arasına. Belki başıma örülen örümcek ağı aralanır, çıkarım bu amansız yazgıdan, sıradan bir ölümlüye dönerim ben de. Tanrılar beni düşünmüyor, kahramanların yazgıları yazılacak diye.¹⁸¹⁸

¹⁸¹⁴ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 76.

¹⁸¹⁵ **A.e.**, s. 72.

¹⁸¹⁶ Avcı, **a.g.e.**, s. 58-59.

¹⁸¹⁷ **A.e.**, s. 75.

¹⁸¹⁸ **A.e.**, s. 73.

Bu sözlerle Yılan, ölümsüzlüğü bir tuzağa dönüştürür. Oyunda ölümsüzlük, bir örümceğin avı için ördüğü ağıdır. Yılan bu ağdan kurtulmaya çalışır. *Gilgamiş* mitinde, ölümsüzlük peşinde koşturana Gılgamiş nasıl bir ölümsüzlük arzusu ile dolu ise Yılan da oyunda öyle yazgısını değiştirme arzusuyla doludur. Yazar, Yılan'ın bir türlü yazgısına engel olamayışını oyunda ironik bir başlıkla dile getirir, on birinci bölümün başlığı “Yılanın Önlenemez Gençliği”dir.¹⁸¹⁹

Diğer taraftan oyun, bir ikili karşıtlık yaratır. Yazgısını değiştirmeye çalışan Yılan'ın sözlerini eritir. Yılan hem yazgısını değiştirmeye çabalar hem de yazgısını değiştiremeyeceğini bilir: “Yazılmaz, söylenir yazgının sözcükleri. Bir söylendi mi de geri alınmaz. Ben, lanetli yılan! Sürünen gençliğimin başlangıcı işte bu sözcükler olacak.”¹⁸²⁰ Oyun, içerdiği kararsızlıkla anlama karar vermemizi engeller ve bazı noktaları belirsiz bırakarak miti yapısöküme uğratar:

[Derrida] karşıtlıkları kırmaya çabalamamız gerektiğini söyler: madde/tin, özne/nesne, yanlışlık/doğruluk, beden/ruh (...) Öyleyse Derrida'nın önemi şuradan gelir: Derrida bu karşıtlıkları, ancak karşıt terimlerden birinin yalnızca diğeri içinde varolabileceğini göstermek yoluyla altüst edebileceğimiz bir yöntem ortaya koymuştur.¹⁸²¹

Gılgamiş, ölümsüzlük otunu tatlı su denizinden çıkardıktan sonra Yılan'ın otu yeme sahnesi tekrarlanır ve mücadelesi biter. Değiştirmeye çalıştığı yazgı tıpkı bir kader çarkı gibi yine aynı yere döner. Yılan'ın yazgısı edebi döngüsünü yineler. Peki, sonra ne olur? *Gilgamiş* mitinde Gılgamiş yıkanmak için suya girdiğinde yılan; otun kokusu alır, otu yer ve gömleğini atıp gider. Oyunda ise Yılan'ın otu neden yediğini,

¹⁸¹⁹ A.e., s. 73.

¹⁸²⁰ A.e., s. 76.

¹⁸²¹ Sarup, a.g.e., s. 60.

yediğinde ne olduğunu da görürüz. Oyun Yılan'ın otu yeme hikâyesini, Havvâ miti ile birleştirir. Yılan, tıpkı Havvâ¹⁸²² gibi merak eder ve otun cazibesine kapılır:

Bir tadayım dedim şu yer altına kafa tutan yeşilliğin ucundan. Tutamadım içimden gelen o sancılı isteği, acı yeşil otu bir lokmada yutuverdim. Bir anda titredi uzun gövdem, soğuk kanım alevlendi, kaynadı. Tenim ürperdi ansızın çıkan bir serinlikle.¹⁸²³

Gılgamış mitinde Gılgamış, otu yılanı kaptırdığında ağlar ve bir ölümlü olduğunu kabullenerek yurduna geri döner. Oyun ise bu sonu Yılan için bir intikam savaşına dönüştürür ve bir lanet atmosferi yaratır. Oyunda Gılgamış, ölümsüzlük otunu kaybettiğinde lanetlendiğini düşünür: “Urşanabi! Kim lanetledi beni böyle? Neden üstüme çöktü tanrıların laneti?”¹⁸²⁴ Oyun, insanoğlunun kötülüğünün karşılığı olarak Yılan'ın lanetini, zehrini insanların başına bela kılar. Yılan, insanoğlunun kötülüğünün intikamını onu zehirleyerek alacağını söyler:

YILAN: “Ben lanetli yılan... Öyle mi? Her gördüğümde zehirleyeceğim insanoğlunun etini.

Sürüneni bir daha süründür, düşene bir daha vur, öyle mi? Sürüngensin insanoğlu, benden de beter. Kendini düşünürsün, yeryüzünün yazgısını yazar bozarsın keyfinin istediği gibi. Her gördüğümde zehirleyeceğim senin etini.”¹⁸²⁵

¹⁸²² Havvâ kelimesinin etimolojisi üzerinde tartışılmaktadır. Kelimenin dokuz muhtemel kökü üzerinde durulmaktadır. Bunlardan biri Ârâmîce “yılan” anlamındaki hewyah veya hiweya. Rabbânî yorumcular havvâh kelimesini bu kökle irtibatlandırır: “Buna göre yılan Havvâ'nın mahvolma sebebi, Havvâ da bu anlamda kocasının yılanı idi [.]” Bkz.: Ömer Faruk Harman, Havvâ Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 16, 1997, s. 542.

¹⁸²³ Avcı, **a.g.e.**, s. 77.

¹⁸²⁴ **A.e.**, s. 78.

¹⁸²⁵ **A.e.**, s. 78.

Oyun; güçlünün güçsüze karşı adaletsizliğini, insanoğlunun kötülüğünü, doğaya verdiği zararı mitte anlatır. Mitte insanoğlunun bencilliğini, tutarsızlığını, eşitsizliğini dile getirir.

7.3. Dönüşüm

7.3.1. Oidipus Miti: Körlük-Dönüşüm

Oidipus mitinde kâhin Teiresias, *Oidipus*'un öfkesi karşısında ona şu sözleri söyler:

Körlüğümü yüzüme kaktın; nasıl bir felâkete uğradığını, nerede oturduğunu, kimin yanında ömür geçirdiğini görmedikten sonra, senin o gözlerin neye yarar? (...) Dünyayı o kadar pembe gören gözlerin, çok geçmeden, karanlıktan başka bir şey görmeyecek.¹⁸²⁶

Yazar, *Gilgamesh* oyununda *Gilgamesh* mitini, *Oidipus* miti etrafında yeniden üretir. Kahramanlarını -*Gilgamesh*'ı, *Enkidu*'yu- *Oidipus*'a dönüştürür. Oyun "körlük" imgesini ritmik bir şekilde tekrar eder. *Gilgamesh*'a kör olacağı kehanetinde bulunur. Oyunun sonunda *Gilgamesh* sembolik bir biçimde kör olur. *Gilgamesh* mitinde *Gilgamesh*, sedir ormanlarında *Humbaba* ile karşılaştığında Tanrı *Şamaş*'a dua eder ve göksel *Şamaş* onun duasını kabul eder:

Göksel *Şamaş*, *Gilgamesh*'in yalvarmasını dinledi ve *Humbaba*'nın önüne büyük fırtınalar çıkardı: büyük fırtına, poyraz, kasırga, kum fırtınası, bora fırtınası, kırağı

¹⁸²⁶ Sophokles, a.g.e., s. 52.

fırtınası, rüzgâr, çam fırtınası! Ona karşı sekiz fırtına kalktı ve bunlar Humbaba'nın gözlerine savruldu. İleri gidemedi, geri dönemedi.¹⁸²⁷

Mitte gözleri kumdan kör olan Humbaba olur. Oyunda da Humbaba'nın gözüne ormanın tozu, dumanı girer, Humbaba bir şey göremez ve Gılgamış'a yenilir ancak Enkidu, Gılgamış'a Oidipus'un kâhininin kehanetini dile getirir: "Gözünü kaçır Humbaba'nın gözünden. Donduracak seni. Kör edecek gözlerini."¹⁸²⁸

Gılgamış mitinde tanrılar, gökyüzünün boğasını öldürdükleri için Gılgamış ve Enkidu hakkında şu karara varır: "içlerinden biri ölsün!"¹⁸²⁹ Tanrı Enlil şöyle der: "Engidu ölsün[.]"¹⁸³⁰ Böylece tanrılar meclisinde Enkidu için ölüm kararı verilir. Oyunda da Enkidu'nun ölüm sahnesi tanrıların kararıyla yinelenir.

Enkidu hastalanır, bu karardan habersiz Gılgamış, Enkidu'ya uyumasını öğütlerken Yosma da Gılgamış'ın körlüğünü vurgular: "Gözlerine mil mi çektiler Gılgamış? Görmez mi iki gözün, gözünün bebeği gibi sevdiğin yoldaşının ışığı nasıl soluyor?"¹⁸³¹ Bu sahnede Yosma, kâhine dönüşür ve olacakları haber verir: "İyi bak ona. Etinde renk, gözünde ışık kalmayacak. Canı gövdesini bırakacak, Ereşkigal onu yer altına alacak."¹⁸³² *Gılgamış* mitinde Gılgamış ölüm suyunu aşarak Utnapiştım'in adasına varır ama Utnapiştım'i tanımaz. Utnapiştım ile Gılgamış arasındaki diyaloga bakalım:

"Haydi gidelim. Herkesin ağzında dolaşan, uzaktaki Utnapiştım'i görmek istiyorum.(...)"

¹⁸²⁷ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgames Destanı**, s. 47.

¹⁸²⁸ Avcı, **a.g.e.**, s. 26.

¹⁸²⁹ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgames Destanı**, s. 55.

¹⁸³⁰ **A.e.**, s. 56.

¹⁸³¹ Avcı, **a.g.e.**, s. 40.

¹⁸³² **A.e.**, s. 40-41.

“Ey Gilgameş, sen bir Tanrı çocuğu olduğun halde niçin sefaletе düştün? Niçin tanrıların ve insanların alinyazılarına karşı geliyorsun? Baban ve anan sana daima iyi şeyler gösterdi. Ey Gilgameş, niçin aptala döndün?”¹⁸³³

Oyunda bu sahne de körlük imgesi etrafında örölür. Utnapiştım, Gılgamış’a kör olduğunu vurgular: “Ey Gılgamış, niye aptala döndün böyle? Ölüm suyunun kıyısında seni bekleyen adamın Utnapiştım olduğunu nasıl görmezsin?”¹⁸³⁴ Oyunda, ölümsüzlük peşinde koşan Gılgamış’ın aslında arzusunun peşinde koşarken nasıl bir kör haline geldiği ortaya çıkarılır:

Sophokles’in Oidipus’u özgürlüğü ve eşitliği kurmak için tasarlanmış olan bir düzenin, özgürlüğü ve eşitliği yok eden bir araca beklenmedik ve anlaşılmaz dönüşünün (...) simgesidir.¹⁸³⁵

Oyunda da Gılgamış tanrısal gücün sembolüyken beklenmedik bir şekilde tersine dönüşür.

7.3.2. Labirentin Sonu

Gılgamış mitinde Gılgamış’ın vücudunun üçte biri insan, üçte ikisi tanrı etidir. Onun vücudu eşsizdir. O, insanların en güçlüsüdür. Oyunda ise yazar, Gılgamış’ın güçlü bedenini hikâyenin sonunda kof bir vücuda dönüştürür. Gılgamış’ın eşsiz vücudunu yapısöküme uğratır. Gılgamış’ın dirim fişkırان vücudunu çürümüş insan etine çevirir. Bu sahnede Gılgamış bir köre dönüşür:

¹⁸³³ **Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgameş Destanı**, s. 78.

¹⁸³⁴ Avcı, **a.g.e.**, s. 60.

¹⁸³⁵ George Thomson, **Aiskhylos ve Atina: Dramanın Toplumsal Kökenleri Üzerine Bir İnceleme**, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınları, 1990, s. 415.

GILGAMIŞ: Ne oldu benim sımsıkı etime Şamaş? Ne oldu benim erkek güzeli gövdeme İştâr? (...)

Şamaş! Eğ başını göklerden de bak Uruk'un haşmetli kralına. Uruk'un kralı Gılgamış, eti alınmış hayvan postu gibi şimdi. Yüreğimin bütün rüzgârları dindi, gözlerimin bütün yıldızları söndü, Uruk'un kralı yeraltına girmeden çürümüş insan etine döndü. Bir yaban hayvanı girdi, tırmalıyor kafamın içini. Şamaş, uzat kutsal ellerini. Yanımda ol, yolumu bellet bana.¹⁸³⁶

Gılgamış, kör olduğunu tekrar eder: “Gözümde perdedir Enkidu. Göremiyorum Şamaş. Görmediğim duvarı nasıl yaparım [?]”¹⁸³⁷ Oyunda yer altından çıkan Enkidu da körlük imgesini yineler. Enkidu ile Gılgamış arasındaki diyaloga bakalım:

ENKİDU: “Gılgamış olsa yanımda, elimden tutsa, yolumu yol etse bana, yolumu gösterse, ışığım olsa.”¹⁸³⁸

GILGAMIŞ: Enkidu! Arkadaşım! (...) Ben buradayım, yolundayım, yolun olacağım. Bana bak Enkidu, beni dinle, beni gör, ışığıma gel.¹⁸³⁹

ENKİDU: “Etinde kan dolaşan, gözleri ayışığından parlak, yiğit kolları bana uzanan sen misin Gılgamış?”¹⁸⁴⁰

Gılgamış, Enkidu'ya dokunmak ister ancak Enkidu onun gerçekleri görmediğini, kör olduğunu vurgular:

¹⁸³⁶ Avcı, a.g.e., s. 79.

¹⁸³⁷ A.e., s. 80.

¹⁸³⁸ A.e., s. 83.

¹⁸³⁹ A.e., s. 83.

¹⁸⁴⁰ A.e., s. 84.

ENKİDU: Gözlerin kör oldu eski beni gördün diye, şimdiki beni göremiyorsun değil mi? Ellemekten zevk duyduğun benim güzel vücudumu haşereler eski bir urba gibi didikliyor şimdi. Ellemekten zevk duyduğun benim güzel başım, bir çamur teknesi gibi toprak doldu. Gözünün ışığına hasret gözlerim böceklerle kaynıyor. Ea! Kutsal Ea! Kaldır üzerimdeki peçeyi, göster ona halimi.”¹⁸⁴¹

Oyunda körlük, mitin kahramanlarının gerçeğine dönüşür. Gılgamış ve Enkidu körlükle yüzleşir:

Derrida’nın düşüncesi, mercek altına aldığı metinlerin adeta üzerinde dolaşarak o ana dek fark edilmemiş olan çatlakları bulan ve o çatlaklardan içeri sızan zararlı bir akışkan gibidir.¹⁸⁴²

Yazar da ölümsüzlük arzusunun açtığı boşluktan girerek hırsın yarattığı körlük imgesini Oidipus miti etrafında yeniden üretir. Gılgamış da Oidipus gibi acı çeker: “İşte artık Oidipus gün ışığını göremeyecektir, bir daha başka bir yüze bakamayacaktır.”¹⁸⁴³ Ayrıca yazar, kahramanlarına “Uyuma!” uyarısı yaparken Shakespeare oyunları ile da metinlerarası ağ örür. Shakespeare de kahramanlarına “Uyuma!” der. Uyku-ölüm ikizliğini yineler, Hamlet’in sözleriyle bu bölümü bitirelim:

Ölmek, uyumak...

Hepsi bu...¹⁸⁴⁴

¹⁸⁴¹ A.e., s. 85-86.

¹⁸⁴² Roy Boyne, **Foucault ve Derrida: Aklın Öteki Yüzü**, Çev. İsmail Yılmaz, Ankara, BilgeSu Yayınları, 2009, s. 135.

¹⁸⁴³ Jean-Pierre Vernant, **Torunuma Yunan Mitleri: Evren, Tanrılar, İnsanlar**, Çev. Mehmet Emin Özcan, İstanbul, Helikopter Yayınevi, 2013, s. 165-166.

¹⁸⁴⁴ Shakespeare, **Hamlet**, s. 114.

SONUÇ

İnsan, “anlatı”yı arzular. Anlatı; ölümsüzlük vadeder, yaşamı devam ettirir ve yeniden doğuş anlamına gelir. Anlatı, mitin bilgisini ve sırlarını tekrar eder, hafızayı onarır, yıpranmış belleği sağaltır. Söylenceler, efsaneler, yeryüzünün tüm şarkıları, dansları, resimleri; 21. yüzyılın filmleri, mimarisi, oyunları, şiirleri her şey bir anlatıdır ve anlatılar; mitlerden, masallardan doğar. Mitler ve masallar dünyayı anlama biçimidir, toplumsal hafızayla çağdaş anlatıya taşınır.

En başa dönecek olursak Ian Watt, Harold Bloom, Franco Moretti gibi kuramcıların çağdaş metinleri çözümlerken mit ve masallara sürekli geri dönmeleri dikkatimi çekti. Joseph Campbell; bilim ve teknolojiye büyük buluşların, uyku kaçırın düşlerin hep mitin o büyülü yüzüğünden fişkırdığını söylüyordu. Ben de çağdaş anlatıda, mit ve masalların nasıl dönüştürüldüğünü düşünmeye başladım. Anlatıların kabuğunu kırdığımızda karşımıza çıkan hikâyeler nelerdi ve bu hikâyeler modern-postmodern metinlerde hangi kılıklara giriyordu? Tez serüvenim bu merakla başladı ve tezim 1980 sonrası çağdaş anlatıda hangi mit ve masalların tekrar ettiği ve bu tekrar eden mit ve masalların, 1980 sonrası anlatılarda nasıl dönüştürüldüğü sorusu üzerine temellendi.

Tezimle ilgili araştırma yaparken Türk edebiyatının postmodern özellikler taşıyan eserlerinde sıklıkla tekrar eden iki kadim Doğu metni dikkatimi çekti: *Binbir Gece Masalları* ve *Gilgamiş Destanı*. 1980 sonrası anlatıda *Binbir Gece Masalları*’ndaki öyküler görünmez olsa bile *Masallar*’ın içindeki arzu; hikâye anlatma arzusu, bilgiye ulaşma arzusu, ölümsüzlük arzusu, kim olduğunu bilme ve başka birine dönüşme arzusu devam ediyordu. Dahası *Binbir Gece Masalları*’nın çerçeve hikâye yapısı modern-postmodern metinlerde birer oyun alanı haline dönüşmüştü.

1980 sonrası anlatılarda benzer bir ilişkiyi yeryüzünün yazılı ilk edebî metni *Gilgamiş Destanı* da yineliyordu. Destandaki kahramanın ölümsüzlük bilgisini elde etme arzusu, ün kazanma arzusu, hikâyesini anıt taşına kazıma arzusu ve yolculuğunu bitirdiğinde artık başka birine dönüşmesi *Binbir Gece Masalları* ve

çağdaş kurmaca arasındaki bağı tekrar ediyordu. Bu ilişki nedeniyle tezimde seçtiğim iki ana metin, *Binbir Gece Masalları* ve *Gilgamiş Destanı* oldu.

Metinleri belirledikten sonra bu iki kadim metnin 1980 sonrası anlatılarda nasıl dönüştürüldüğünü araştırdım. Araştırmalarım beni şu sonuca ulaştırdı. Bu iki metin, 1980 sonrası çağdaş anlatıda yeniden yazılırken özellikle üç konu etrafında örülüyordu: hikâye anlatıcılığı, oyun ve labirent. Ayrıca bu anlatıların, bir kesişim noktası daha vardı: anlatının inşa süreci. Bu eserlerde hikâyenin konusunu değil anlatının inşa sürecini anlatmak kurmacanın asıl arzusu haline dönüşüyordu.

Böylece tezimde, 1980 sonrası çağdaş anlatıda, bu ilişkiyi tespit ettiğim yedi eser seçtim. *Binbir Gece Masalları*'nı incelerken Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* adlı romanını, İhsan Oktay Anar'ın *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* adlı romanını ve Murat Gülsoy'un *Bize Kuş Dili Öğretildi* adlı öyküsünü; *Gilgamiş Destanı*'nı incelerken ise Özen Yula'nın *Hayat Bir Kere* adlı romanını, Sema Kaygusuz'un *Karaduygun* adlı anlatısını, Murathan Mungan'ın *Dumrul ile Azrail* adlı öyküsünü ve Zeynep Avcı'nın *Gilgamiş* adlı oyununu ele aldım.

Postmodern anlatılarda, türler arası sınırlar ortadan kalktığı ve yeryüzündeki bütün efsaneler, mitler, masallar, öyküler, şiirler iç içe geçtiği için seçtiğim metinlere “anlatı” demeyi tercih ettim. Tezim, 1980 sonrası anlatıda metinler arasındaki sınırların ortadan kalktığını ve yeryüzündeki bütün metinlerin birbirine bağlandığını örnekler. Şehrazad'ın *Binbir Gece*'nin içinde sonsuza dek anlatacağı masallar gibi, Penelope'nin gündüz örüp gece söktüğü ip gibi metinler arasındaki iplik de sonsuza dek dokunmaya, örülüp sökülmeyle devam eder.

Seçtiğim yedi eserde, anlatılar matruşka bebekler gibi açılır ve bir anlatı bir diğerini doğurur. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nin içinden *Binbir Gece Masalları*, onun içinden *Odyseia*, onun da içinden *Gilgamiş Destanı* çıkar ve anlatı, okur için keyifli bir oyuna dönüşür. Bu eserlerde Âdem miti, Narkissos mitine, Narkissos miti *Gilgamiş* mitine, *Gilgamiş* miti Oidipus mitine; mitler masallara, masallar mesnevilere, halk hikâyelerine; *Leyla ile Mecnun*'a, *Kerem ile Aslı*'ya, *Alaaddin'in Sihirli Lambası*'na, *Kırmızı Başlıklı Kız*'a evrilerek modern-postmodern anlatılara

eklenir ve Borges'in düşü, bütün metinlerin birbirine bağlandığı dev kütüphane, gerçek olur.

Tezimde incelemek için seçtiğim yedi eser de postmodern özellikler taşır; anlatıyı bir labirente sokar, askıya alır, oyun içinde oyunlarla örür. Bu metinlerde; hikâyeler parçalanıp yeniden inşa edilir, anlatıda boşluklar açılır, anlam bir gösterenden diğerine taşınır ve anlama asla ulaşamaz. Hikâyeler olasılıklara dönüşür, hiçbir şeyin kesin olmadığı oynak bir zeminde örülüp sökülür. Anlatılar arasında sonsuz bir iplik dokunur.

Julia Kristeva'nın ortaya attığı metinlerarasılık kuramı, metnin kapalı bir yapı olmadığını ve anlamın sürekli başka metinlere aktarılarak sonsuza taşındığını öne sürer. Jacques Derrida'nın yapı söküm kuramı, metinlerarasılığı bir yapı söküm yöntemi olarak kullanır ve metinler arasındaki bağları, kopmaları ve örülüp sökülmeleri inceler. Tezime başlarken metinlerarasılık kuramını ele aldım fakat metinler arasındaki sonsuz oyun beni yapı söküme ulaştırdı. Böylece tezimde metinlerarasılık kuramıyla birlikte yapı söküm kuramını da inceledim. Ele aldığım yedi eserde; anlatının nasıl inşa edildiğine, nasıl silinip yazıldığına, örülüp söküldüğüne, hangi metinlerle ilişki kurduğuna, dilin nasıl dağıtılıp yeniden üretildiğine ve geleneğin, normun, yasanın nasıl yıkıldığına dikkat çektim.

Mihail Bahtin saf metnin olmadığını söylerken Gérard Genette, tüm yazarların sadece tek bir kitap yarattığını dile getirir. Kristeva, metnin yeniden üretilebilir olduğunu öne sürer. Roland Barthes, yapı sökümün yollarından birinin metnin parçalarının yerlerini değiştirmek olduğunu söyler ve her metnin bir metinlerarası olduğuna dikkat çeker. Derrida ise, metnin sadece kendisinden önceki metinlerle değil kendisinden sonraki metinlerle de ilişki kurduğunu vurgular. Ona göre bir metnin var olabilmesi, kendisinden önce ve sonra gelen ve gelecek olan başka metinlere bağlıdır. Metinler arasındaki ilişkiler ağı bizi sonsuz bir döngünün merkezine götürür.

Derrida yapı söküm kuramında, metin dışındaki her şeyi paranteze alır. Ben de tezimde “metni” esas aldım, incelediğim her metnin yapısını sökerek, metni parçalarına ayırarak metinler arasındaki ilişkinin kavranabileceği sonucuna ulaştım.

Böylece *Gilgamiş Destanı* ve *Binbir Gece Masalları*'nın 1980 sonrası anlatılarda nasıl dönüştürüldüğünü incelerken *Gilgamiş Destanı* ve *Binbir Gece Masalları*'nı odağa almakla birlikte bu metinlerin ilişki kurduğu *Bhagavat Gita*, *Mantuku't-Tayr*, *Dede Korkut Hikâyeleri*; *Odysseia*, *Oidipus*, *Faust*, *Hamlet*, *Oyun Sonu* gibi Doğu ve Batı metinlerini de gözden geçirdim. Tezimde amacım; anlatının inşa sürecini, anlatıların nasıl iç içe geçtiğini, metinlerin nasıl parçalanıp tekrar örüldüğünü keşfetmekti.

Tezimin giriş bölümünde anlatı kavramını, metinlerarasılık kuramını ve anıştırma, pastiş, parodi, palimpsest, anlatı içinde anlatı (la mise en abyme) gibi metinlerarasılık yöntemlerini inceledim. Ayrıca yapısöküm kuramını ve Derrida'nın *pharmakon*, *différance*, *kararverilemezlik*, *itérabilité* (tekrarlanabilme) gibi kavramlarını araştırdım. Seçtiğim yedi eserde tekrarlar, yinelemeler postmodern bir oyun olarak kullanıldığı için bu konuyu derinleştirebilmek amacıyla Gérard Genette'in *sıklık* kavramını ve Henri Bergson'un *Gülme* adlı kitabında ele aldığı *otomatizm* kavramını da inceledim.

Tezimin birinci bölümünde, yoğun bir malzeme sunduğu için Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* romanını ele aldım. *Bin Hüzünlü Haz*'ı incelerken anlatıyı dokuz bölüme ayırdım. *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıcı, *Binbir Gece Masalları*'nın *Alaaddin ve Sihirli Lambası Öyküsü* adlı masalını ters çevirir. Alaaddin'i bir yer altı karnavalının içine sokar. Bu dünyada Alaaddin ve Alaaddin'in serseri, uçkâğıtçı, ayyaş arkadaşları birer soytarıya, kırmızı burunlu palyaçoya, meleğe dönüşür.

Bahtin, *karnaval* kavramı ile her türlü otoriteyi ve hiyerarşiyi yıkarak ters yüz edilmiş bir dünya yaratır. *Bin Hüzünlü Haz*'ın anlatıcısı da kralla soytarıyı, bilgelikle aptallığı, yüce ile aşağıyı bir araya getirir ve baş aşağı çevrilmiş bir dünya yaratır. *Bin Hüzünlü Haz*; masal kahramanını soytarıya, soytarıyı şehzadeye, şehzadeyi cariyeye, cariyeyi şehzadeye çevirir. Kanlı cinayetlerle palyaçoları bir araya getirerek grotesk bir karnaval ruhu inşa eder.

Diğer yandan anlatıcı, masalın mücevherlerle dolu dünyasını bir metropolün yer altı dünyasına dönüştürür. Alaaddin, bu dünyada çamur deryalarına batıp çıkar ve

suça bulaşma arzusu duyar. Suç ile Alaaddin'in arasına kıpkırmızı bir perde girer. Perde imgesi, *Bin Hüzünlü Haz*'ın hikâyelerinde şekil değiştirerek anlatı boyunca yinelenir. Bu kırmızı, küflü, kalın perde, sahnede oynanmakta olan bir oyuna (*metatext*) işaret eder. Anlatıyı ikiye böler; oyun ile seyirciyi, seyirci ile oyuncuyu, sahne ile metni birbirinden ayırır ve iç içe geçirir. *Bin Hüzünlü Haz*, *metatext* bir anlatıdır, kendisinden bahseden bir metindir. Hikâyeyi ve hikâyenin yazılış ânını gösterir.

Binbir Gece Masalları'nda yer altına inen kahraman, tuzakları aşabilirse kendi hikâyesini elde eder, değişir ve başka biri olur. *Bin Hüzünlü Haz*'da ise yer altı labirentlerine inen Alaaddin; anlatıcıya, Tatar kızına, şehzadeye, garsona, genelev sahibine dönüşür. Yer altından şehrin içine, şehrin içinden dışına, ormandan bozkıra, bozkırdan mahzene bin bir olasılığın, bin bir hikâyenin içinde dolaşır. Labirentten labirente girer, sonsuz bir döngüyü yineler. *Bin Hüzünlü Haz*, *diyalojik* bir metindir; anlatıdaki sesler, özneler iç içe geçer.

Binbir Gece Masalları'nda yer altında, adının yazılı olduğu lambayı bulan Alaaddin aslında kim olduğunu görür. *Bin Hüzünlü Haz*'da da yer altına inen Alaaddin, suça bulaşarak kim olduğunu bulmak ister. Alaaddin, *Bin Hüzünlü Haz* boyunca suçun etrafında gezinir ve suça bulaşamaz; derken *Bin Hüzünlü Haz*'ın sonunda suçun hazzına ulaşır ya da yine ulaşamaz. Anlatı, anlama kararverilemez bir noktada kalır, sözcüklerin sabitlenmiş anlamlarına ulaşmanın imkânsız olduğunu örnekler. Anlatıcı, anlatıyı Derridacı bir mimariyle örür. Karşıtlıkları bir araya getirir, Alaaddin'i suç çağının ve masal dünyasının arasında dolaştırır. Bu iki dünya *Bin Hüzünlü Haz*'ın içinde bir arada yaşar; yan yana gelir, üst üste geçer, iç içe girer.

Anlatıda anlam sürekli değişir, Alaaddin kırmızı burunlu bir soytarıdan bir hayalete evrilir. Derrida, *Marx'ın Hayaletleri*'nde "hayalet" metaforu üzerinde durur. Hayaletin mevcudiyet ile namevcudiyet arasında salındığını ve zamanın düz çizgide ilerleyişini sekteye uğrattığını söyler. *Bin Hüzünlü Haz*'da da Alaaddin, Orta Çağ'dan 21. yüzyıla, 21. yüzyıldan masal çağına geçerek çizgisel zamanı sekteye uğratır. Aynı hikâyeleri yineleyerek, anlatının tüm zamanlarını ve mekânlarını üst üste getirerek, hikâyeler arasında koridorlar açarak mekânın sınırlarını altüst eder.

Alaaddin ne vardır ne yoktur, ne düştür ne gerçek, ne ölüdür ne diri; hikâyelerin içinde bir hayalet gibi salınır.

Bin Hüzünlü Haz'da anlatıcı, hayalet metaforu ile Shakespeare'in *Hamlet* oyununu yeniden inşa eder. Hayaletin belirsizliğini, Hamlet'in kararsızlığını yineler. *Hamlet* oyununda Hamlet kendisinden önce gelenin yazgısını yaşar. *Bin Hüzünlü Haz*'da da Alaaddin kendisinden önce gelenin yazgısını tekrar eder. Şehzade, kendisinin yerine tahta geçer korkusuyla ikiz kardeşi Alaaddin'i öldürme planları yapar ve onu öldürür/öldüremez.

Anlatıda Hamlet'in kararsızlığı *Godot'yu Beklerken*'in *Oyun Sonu*'nun figürlerinin kararsızlığına dönüşür. Anlatıcı; eyleme geçemeyen, yerinden kıpırdayamayan, bir hamlenin başında kalan bir Alaaddin kurgular. Alaaddin'i Gregor Samsa'ya, Don Kişot'a çevirir. Anlatının hikâyeleri içinde bu örgü dallanıp budaklanır, başka yollara ayrılır. *Bin Hüzünlü Haz*'ın içindeki her hikâye başka bir son anlatır ve her son bir başlangıcı yineler, sonsuz bir labirenti dokur.

Bin Hüzünlü Haz'ın merkezinde bir merdiven iskeleti asılı durur. Bu merdiven hem Yakup'un merdivenidir hem Bâbil Kulesi hem bir ziggurat hem de MOTEL ROM adında başka bir dünyadır; anlatının doğum yeridir. Alaaddin *Bin Hüzünlü Haz* boyunca bozuk olan asansörü geçip merdiven basamaklarını her tırmanışında, her inişinde defalarca, aynı labirentin derinliklerine iner; cennet ile cehennem, yeryüzü ile gökyüzü arasında dolaşır.

Alaaddin tıpkı bir melodram ya da oyun izler gibi kanlı cinayet görüntülerini seyreder. Bir melodram ya da oyun figürüne; gerçeğe ulaşmanın mümkün olmadığı bir dünyada yansımaların, gölgelerin arasında sümsük bir Alaaddin'e dönüşür. Kopyanın kopyasının kopyası olur. Reklam sağanağı, televizyon görüntüleri içinde kaybolur ve Alaaddin kaybolunca metin de dağılır, harf harf eksilir. Noktalama işaretleri, imla kuralları ortadan kalkar. Metindeki boşluklar, anlatının tamamlanmasını engeller ve anlam sürekli ertelenir, *différance*'ın sonsuz oyununa katılır.

Masalda Alaaddin, ülkeden ülkeye bir cinin sırtında uçar. Anlatıda da Alaaddin, bir cinin sırtında başka bir dünyaya, Alice'in Harikalar Diyarı'na doğru yol alır ama gene aynı noktaya vardığını, aynı yerde dönüp durduğunu, aslında hiçbir yere gitmediğini ve içinden çıkılması imkânsız bir labirentte olduğunu anlar. Alaaddin, Beckett'in oyun figürleri gibi hiçbir yere gidemez. Aynı hikâyelerin koridorları arasında dolaşır.

Alaaddin, başka bir dünyaya geçerken anlatının sesi değişir. Alaaddin'in ben dili, anlatıcının dili olur. Alaaddin; anlatıcıya dönüşür, anlatının söylemi diyalojikleşir. Anlatı, Alaaddin'in arayışından Alaaddin'i arayışa evrilir. Alaaddin, suçların göz kamaştırıcı dünyasından başka bir dünyaya geçerken bu kopuşların, kayboluşların sonunda anlatının öznesi parçalanır. Alaaddin, nesneleşir ve ortadan kaybolur.

Alaaddin *Bin Hüzünlü Haz* boyunca; anlatıcıya, hayalete, palyaçoya, meleğe, cine, denizciye, garsona, cadıya, sırma saçlı kıza, şehzadeye, köleye, sevgiliye ve soytarıya dönüşür. *Bin Hüzünlü Haz*'da özneler ve kimlikler kaygan bir zeminde örülür. Alaaddin, yer altından gökyüzüne, şehirden mahzene, bozkırdan ormana yolculuk eder. Sindbad'ın serüvenlerini, Dante'nin yolculuğunu yineler. Hayatın oyuna dönüştüğü acayip bir dünyaya adım atar, bir labirentten diğerine geçer ve başka biri olur. *Bin Hüzünlü Haz* bir Bâbil Kulesi'dir ve asla tamamlanamaz, yıkılıp yeniden inşa edilmeye devam eder.

Tezimin ikinci bölümünde İhsan Oktay Anar'ın *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* adlı romanını inceledim. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* bir çerçeve hikâye etrafında örülen sekiz hikâyeden oluşur. Cezzar Dede, canı karşılığında Ölüm'le bir anlaşma yapar ve birbirlerine sırayla hikâye anlatacakları bir oyun oynar, Şehrazad ile Şehriyar arasındaki anlaşmayı yineler.

Cezzar Dede ve Ölüm, anlattıkları hikâyelerin içinde aynı yerlerden geçer, geri döner, dolambaçlı yollara girer ve dev bir labirenti dolaşır. Aynı imgeleri, kelimeleri, öyküleri, farklı hikâyelerin içinde yineleyerek anlatılar arasında koridorlar açar. Dildeki tekrarlarla birbirinin benzeri hikâyeler ve labirentler inşa eder. Okuru, *dejavu* hissiyle anlatının çatallanan yollarında dolaştırır. *Efrâsiyâb'ın*

Hikâyeleri'nde anlatılar birer yineleniştten ibarettir. Hikâyeler birbirinin şekil değiştirmiş, gülünçleştirilmiş, bozulmuş bir kopyasıdır. Aynı olanın ebedî döngüsünü, Sisifos mitini tekrar eder.

Cezzar Dede ve Ölüm, anlattıkları hikâyelerle her türlü otoriteyi alaşağı eder, hiyerarşik çitleri yerinden oynatır; eğitim sistemini, iktidarı, geleneği, normu, yasayı alaya alır. Kralla soytarının, yüce ile aşağının, bilgelikle aptallığın yerini değiştirir; Bahtin'in karnavalını yeniden inşa eder ve baş aşağı çevrilmiş bir dünya yaratır. Odysseus'un mitik yolculuğunu yatılı okuldaki bir talebenin gece yarısı çıktığı "helâ yolculuğu"na dönüştürür. Mitin yüceliğini, büyüünü bozar. Masalların ak sakallı, mübarek dede tipini; beyni sulanmış bir kıranta pîre dönüştürürken masalın sembollerini söker. Klasik şiirin ahu gözlü, fıdan boylu güzel tasvirini babayiğit bir delikanlıya çevirerek klasik şiir geleneğini yıkar.

Mit ve tragedyalarda kahraman, giriştiği mücadele ile kadere meydan okur. Cezzar Dede ve Ölüm, kadere meydan okuyan kahramanı, testi(s)ini kurtarmaya çalışan bir dervişe dönüştürür ve büyük anlatıları yapı sökümüne uğratar. Âdem ile Havva mitini ters çevirir, yasak meyveyi helal meyveye, Âdem ile Havva'nın cennetten kovuluşunu cennete yükselişe, elma imgesini armuda dönüştürür. Cenneti bırakıp dünyaya düşmek istemeyen meyve metaforuyla Âdem mitinin ve Newton'un elma hikâyesinin parodisini yapar.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde, matruşka bebekler gibi bir ritüelin içinden bir başka ritüel çıkar. Cezzar Dede ve Ölüm, muallimin sınıfta ders anlatma uğraşını hem bir şaman ritüeline hem de bir simya yolculuğuna dönüştürür. Aptülzeyyat'ın sadaka duyurusunu ölü salâsına çevirir. Cenaze namazı çağrısını andıran bu duyurunun ardından gerçekleştirilen fakir fukaraya para dağıtma ritüeli sonucunda tüccar Aptülzeyyat ölür, derviş Aptülzeyyat doğar. Cezzar Dede ve Ölüm, anlatıyı oyun içinde oyunlarla örür. Yatılı okuldaki muallimin öğrencileri sözlüye kaldırma geleneğini hem kurban ritüeline hem de ölünün başında Kur'ân okuma ritüeline dönüştürür.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde Cezzar Dede ve Ölüm, düşüş ve yükseliş mitlerini ters çevirir. *İkarus'un Düşüşü* mitini, kılıktan kılığa sokarak hikâyelerin

içinde tekrar eder. Cehenneme düşme korkusunu, cennete yükselme arzusunu alaya alır. Ekmek ve şarap ritüeli ile cennete yükselmeye çalışan Kırmızı Başlıklı Kız'ın babasını tepetaklak geri düşürür. Gökten bahçeye düşen beş yaşlarındaki şişman gürbüz veleti ise gökyüzüne geri uçurur.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri bir Girit labirentidir. Hikâyelerin zemini; bir yatılı okul, yer altı mezarı, resital salonu ya da bir düğün evi de olsa anlatının mekânı, canavar Minotauros'un içinde saklandığı Girit labirentine dönüşür. Kont Dracula, fare, Bidaz'ın altın heykeli Minotauros'tur ve labirentten çıkmanın yolu bal mumuyla kaplanmış hikâyelerdir. Cezzar Dede de bu çıkışı imkânsız labirentten anlatılar ile çıkar. Anlatılar ile labirentin sonundaki hazineyi, yaşamı elde eder. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* biri biterken diğeri başlayan karnavalesk bir oyundur.

Tezimin üçüncü bölümünde Murat Gülsoy'un yazdığı Sercan Şengün'ün illüstrasyonunu yaptığı *Bize Kuş Dili Öğretildi* adlı öyküyü inceledim. Şengün, kitabın tasarımında boyama kitaplarından alınmış papağan resimleri, minyatür figürler, gemi maketleri ve Arapça yazı, dantel, iğne oyası, nazarlık gibi objeler kullanarak, anlatıyı parçalara bölerek esere bir fotoroman görünümü kazandırır. Öykü, bir akşamüstü çay sohbetinde bir araya gelen iki eski arkadaşın hikâye anlatma ve dinleme macerasını anlatır.

Bize Kuş Dili Öğretildi'de anlatıcı ve dinleyici, anlatının inşa serüvenini adım adım okura gösterir. Hikâyenin başlangıç ânını, kesilme ve kopmalarını; anlatının boşluklarını ve dinleyicinin boşlukları nasıl doldurduğunu; anlatının ne zaman mayasının tuttuğunu, nasıl silinip yeniden yazıldığını açık eder. *Bize Kuş Dili Öğretildi*'de önemli olan hikâyenin konusu değil, hikâyenin nasıl inşa edildiğidir, hikâyenin serüvenini anlatmaktır.

İlhan, arkadaşına dayısının hikâyesini anlatır. Böylece anlatıcı ile dinleyici arasında gizli bir sözleşme yapılır. Barthes, anlatının, anlatıcı ve dinleyici arasındaki değiş tokuş vaadine dayanan bir sözleşme olduğunu öne sürerken Şehrazad ile Şehriyar'ın öyküsünü örnek verir. *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazad'ın anlattığı her öykü bir gün daha hayatta kalmasını sağlar. Anlatının karşılığı, bedeli olur. *Bize Kuş Dili Öğretildi*'de de benzer bir değiş tokuş vaadi işler.

Anlatıcının bıraktığı boşlukları dolduran dinleyici, ikinci bir hikâye anlatıcısına dönüşür, yeni bir hikâyenin ilmiklerini atmaya başlar, kendi hikâyesini örer. *Bize Kuş Dili Öğretildi*'de hikâye, hikâye anlatma arzusunu açığa çıkarır ve anlatıcı ile dinleyicinin yer değiştirdiği kaygan bir zeminde örülür. *Bize Kuş Dili Öğretildi*'de anlatıcı ve dinleyici, Sindbad'ın baş aşağı çevrilmiş bir benzeridir. Sindbad serüvenden serüvene dolaşır, hikâye elde eder. Anlatıcı ve dinleyici ise eylemsizdir, yerinden kıpırdamadan, gerçek bir maceraya adım atmadan anlatılar arasında dolaşır. 1980 sonrası anlatıların labirentlerinde dolaşan, eyleme geçemeyen figürlerindendir.

Anlatıcı ve dinleyicinin hikâye anlatma ve dinleme serüveni *Binbir Gece Masalları*'nı yineler. Hikâyelerin içinde anlatıcı ve dinleyici Şehrazad'a dönüşür, anlatıyı erteler, hikâyenin/oyunun sonunu geciktirir. Güneşin doğuşu ve batışına göre hikâyeyi keser. Bu hikâyelerin içinde anlatıcı ve dinleyici kim olduklarını bulmaya çalışır, çıkışı olmayan bir labirente girer.

İlhan'ın dayısı Ali, kuşların dilini öğrenmek, kendi hikâyesini bulmak ister. Bu arzuyla gizli kapılardan geçer, mahzene iner ve Süleyman'ın ilmine erişir, başka birine dönüşür. Anlatıcının hikâyesi, asıl hikâyeyi gizler. Anlatıcı, hikâyeyi geri geri silerek başka bir hikâye anlatır ve cinayeti açık eder. *Bize Kuş Dili Öğretildi*'de hikâye; kurulan, yıkılan ve yeniden inşa edilen bir oyundur.

Tezimin dördüncü bölümünde Özen Yula'nın *Hayat Bir Kere* adlı romanını inceledim. Anlatıcı, *Hayat Bir Kere*'de *Gilgamiş* mitinin kahramanlarını 21. yüzyılda Amerika'da bir adaya, Manhattan'a, teknoloji ve paranın merkezine taşır. Gilgamiş mitini, Manhattan adasında yeniden inşa eder. Manhattan'ı, Utnapiştim'in adasına dönüştürür, Uruk labirentlerini Manhattan'da yeniden örer.

Gilgamiş mitinde Utnapiştim; ölüm suyunun ardında, nehirlerin denize döküldüğü yerde yaşar, içine girilmesi imkânsız bir labirentin merkezinde oturur. Labirentin merkezi kutsaldır ve içinde yaşamın kaynağını, ölümsüzlüğün sırrını taşır. Anlatıcı, mitin kutsal alanını tehlikeli bir yer altı labirentine dönüştürür. Anlatıda, Manhattan yer altından örümcek ağlarıyla ana karaya bağlanmış tehlikeli bir labirenttir.

Gilgamiş mitinde Utnapiştim'in yaşadığı yer ile insanların dünyası arasında ölüm suyu vardır. Gilgamiş, ölüm suyunu kayıkçı Urşanabi ile aşar. Anlatıda; ölüm suyunu aşan kayıkçı Urşanabi'nin yerini teknoloji harikası köprüler alır. Manhattan, modern köprülerle karaya bağlanır. Utnapiştim'in yanına -ölümsüzlüğün sırrına- ulaşmak için bu teknoloji harikası köprüleri geçmek gerekir. Anlatıcı, miti çağın araçlarıyla birlikte yeniden örer, ölümsüzlük otunu Manhattan şehrine gizler.

Bâbil'de zigguratlar, yeryüzü ile gökyüzünü birbirine bağlar. Zigguratların merdivenleri yer altından gökyüzüne uzanır. Zigguratlar kentin göbeğinde, kutsal bir alanda yükselir. Anlatıcı da Manhattan şehrinin göbeğinde yer altından gökyüzüne uzanan bir ziggurat inşa eder: Dünya Ticaret Merkezi. Bâbil zigguratını/EA Tapınağı'nı yeniden inşa eder. Bâbil'in zigguratını, yer altı metrosunun merdivenlerinden Manhattan adasındaki en yüksek binaya -Dünya Ticaret Merkezi'ne- uzanan dev bir ziggurata dönüştürür.

Bâbil'de yer altından yeryüzüne çıkan kral, tanrılara en yakın olacağı noktaya tırmanır. Anlatıda da yer altı istasyonlarının merdivenlerinden yeryüzüne tırmanan Out now/Utnapiştim, Bâbil'de zigguratın merdivenlerini tırmanan kralın yürüyüşünü tekrar eder. Kendisini bir mabede, tapınağa ulaştıracak kutsal yolu geçer; iş merkezlerinin, gökdelenlerin dünyasına doğru yol alır. Bâbil'in göğe yükselen, en yüksek zigguratının -Dünya Ticaret Merkezi- basamaklarını çıkar.

Anlatıda, yer altı ve Manhattan şehri üst üste getirilmiş kâğıtlar gibi birbirine paralel iki dünyadır. Yer altı; Manhattan'ın sudaki yansıması, aynadaki görüntüsüdür. Anlatıcı, yer altında Manhattan şehrini ters çevirerek yeniden inşa eder. Out now/Utnapiştim ile Paxton/Urşanabi yer altına iner, korkunç Hades diyarını dolaşır ve şifrelerle gizli kapıları geçer.

Gilgamiş mitinde Uruk kentinin merkezinde kutsal E-anna Tapınağı bulunur. Tapınak Uruk'un göbeğidir, eşsiz tapınağa, kutsal bir yol geçilerek varılır. Anlatıcı, Manhattan'da; Uruk kentini, Ea Tapınağı'nı ve kutsal yolu yeniden inşa eder. Anlatıda tapınağa giden kutsal yol, Wall Street'e evrilir. Kutsal E-anna Tapınağı ise Dünya Ticaret Merkezi'ne dönüşür. Anlatıcı, okuru bu kutsal yolda gezdirir ve tapınağa ulaştırır. Binlerce insan, kutsal yolu geçerek paranın mabedine doğru

yolculuk eder. Anlatıcı, Gılgamış'ın, Ea Tapınağı'na giden kutsal yolda yürüyüşünü paranın merkezine yapılan yolculuğa dönüştürür. Kapitalizm çağında, 21. yüzyılda para, insanların mabedi olur. İnsanlar paraya ibadet eder, anlatıcı kutsalın içini boşaltır.

Anlatıda, İstanbul da Manhattan gibi bir yer altı şehridir. Paxton, İstanbul'da yaşadığı bir yer altı serüvenini anlatır. İstanbul'un yer altı şehri; hazzın ve kötülüğün, paranın ve gücün, suçun ve günahın hüküm sürdüğü bir başka yer altı şehridir. Anlatıcı, kötülüğü kurban ritüeli ve oyun ile anlatır; çoksesli, kaotik bir yer altı çizer. Anlatıda yer altına inmek cehenneme inmektir. Yer altında suç ve ceza ortaya dökülür, günahlar ve bedeller ödenir. Yer altı kendi kurallarını kendi koyar ve bir oyun yerine dönüşür.

Hayat Bir Kere'de anlatı bir oyundur. Anlatıcı, *Gılgamış* mitini yeniden örerken az gelişmiş ülkelerdeki cunta idarelerinin yarattığı vahşeti anlatır. Gılgamış'ı, cunta idarecilerine dönüştürür. Gılgamış, kurnaz planını hazırlarken bir avcı gibi hareket eder, avcılık ritüellerini yineler.

Gılgamış mitinde sedir ağacı; kutsaldır, labirentin merkezinde bulunur. Ona ulaşan yaşamın kaynağına ulaşır. Anlatıda da sedir ağacı ormanın merkezindedir, kutsal bir alandadır ama anlatıcı, parantez içleri ile mitin kutsal yolculuğunu bozar. Gılgamış'ın ritüellerle çıktığı yolculuğu, ucuz bir televizyon filminde iki askerin düşmana karşı yüzü gözü boyalı yaptığı yolculuğa dönüştürür. Sedir ormanlarının yerini, Vietnam ormanlarında bir film seti alır. Gılgamış ve Enkidu, iki Amerikan askerine dönüşür.

Anlatıcı, mitin korkunç canavarı Humbaba'yı; bir hilkat garibesine, gerilim filmlerinin korkutucu figürü geri zekâlı bir çocuğa dönüştürür. Gılgamış'ın, mitte Humbaba ile yaptığı kavga, toprak kavgasıdır. Yeryüzünde işlenen ilk cinayetin tekrarıdır. Anlatıcı, miti yeniden yazarken Kâbil ile Hâbil'in hikâyesini de yeniden üretir. Gılgamış'ın Humbaba'yı yok etme arzusunu bir "yoyo oyunu"na dönüştürür. Kahramanca çıkılan yolun arkasında, kurnazca bir plan yatar. Yöneticiler, iktidarda kalabilmek için hayalî bir düşman yaratır ve bu olmayan düşmanla savaşı. Oyun içinde oyun oynar.

Anlatıcı, Maşu Dağı'nın bekçisi Akrep adamı, bin bir yüzlü bir adama; jigoloya, katile, yazara ve Mecnun'a çevirir. Kutsal tapınak fahişesini Leyla'ya, Mısırlı bir dansöze ve Amerikalı bir porno yıldızına dönüştürür. Mitin kutsal tanrıçası Sâkiye Siduri'yi, eski bir striptizciye çevirir. Utnapiştım'ın mükemmel ölçülü, kutsal gemisini Amerika'da küçük bir bara dönüştürür. Geminin başındaki kutsal haleyi kaldırır. Gılgamış'ın ölümsüzlük peşindeki macerasını “kek tarifi”ne çevirir. Ölmek isteyip bir türlü ölmeyi beceremeyen bir tufan kahramanı yaratır, kahraman mitlerini söker.

Anlatıcı, *Hayat Bir Kere*'de oyun içinde oyunlarla parçalı, boşluklu, anlamın asla tamamlanmadığı bir anlatı/yapı inşa eder. *Hayat Bir Kere* bir Bâbil Kulesi'dir, tamamlanamadan yıkılır. Anlatıcı, kitabın sonuna eklediği son bölümle anlatısını yıkar, kurduğu öyküyü ve miti yalanlar. Anlatıyı, yazma eylemini, dili ve miti bir oyuna dönüştürür.

Tezimin beşinci bölümünde Sema Kaygusuz'un *Karaduygun* adlı anlatısını inceledim. *Karaduygun*, bir çerçeve hikâye etrafında örülü yedi hikâyeden oluşur. Anlatıcı, *Karaduygun*'da *Gılgamış* mitini yeniden yazar. *Gılgamış Destanı*'ndaki tufan hikâyesini, ters V şeklindeki bir zigguratın tepesinden yeryüzüne kusan bir tanrının eylemine dönüştürür. Yeryüzündeki iletişimsizliği, ötekileştirmeyi ve kötülüğü tufan mitini baş aşağı çevirerek anlatır.

Diğer yandan Gılgamış'ın yeraltında yaptığı yolculuğu, yazarın yazma uğraşına, anlatıyı inşa etme serüvenine dönüştürür. Italo Calvino “Kitaplarımdan Birini Nasıl Yazdım” adlı denemesinde *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* adlı romanının yazılış serüvenini anlatır. Calvino bu eserinde, romanını nasıl yazdığını bir mimar gibi kare kare diyagramlarla kâğıt üzerine çizer, romanının ikizi bir iskelet kurar. Bu çizim ile anlatının nerede başlayıp nerede bittiğini diyagramlarla okumaya çalışırız.

Karaduygun'da da anlatıcı, Calvino'nun “Kitaplarımdan Birini Nasıl Yazdım”da izlediği yolu yineler. Anlatıcı, bize *Karaduygun*'u yazma serüvenini anlatır. Bizi anlatısının doğum yerine götürür. “Bu kitabı nasıl yazdım?” sorusunun cevabını verir. *Karaduygun*'un anlatı serüveni, Gılgamış'ın mitik yolculuğunu tekrar

eder. *Gilgamiş* mitinin Uruk labirentlerine adım atar. İçi tuzaklarla dolu tehlikeli yollara girer, ileri gider, geri döner, sonsuz bir döngüyü dolaşır.

Karaduygun'da önemli olan hikâye değil anlatıcının hikâyeyi nasıl inşa ettiğidir. Anlatıcı, bize *Karaduygun*'u yazma serüvenini anlatır. Anlatının asıl hikâyesi de budur: anlatıyı, hikâyeyi anlatmak. Hikâyenin doğum anını; yol boyunca yaşadığı maceraları, aksaklıkları, yok olup var oluşunu, örülüp sökülüşünü, yıkılıp inşa edilmesini anlatmak. Okuru, anlatı serüveninin peşinde dolaştırmak ve okurla oyun oynamak. *Karaduygun*'da anlatı bir Bâbil Kulesi'dir, tamamlanamadan yıkılır. Anlatıcının, yazmaya çalıştığı hikâye, eski bir öykü kahramanı -Tacettin- tarafından yıkılır. Anlatıcı bu labirentten, Birhan'ın -yeni öykü kahramanının- alındaki bal mumundan izi takip ederek çıkabilir.

Tezimin altıncı bölümünde Murathan Mungan'ın *Dumrul ile Azrail* adlı öyküsünü inceledim. Anlatıcı, *Dumrul ile Azrail* hikâyesinde oyun içinde oyun oynar. *Gilgamiş* mitini, *Dede Korkut Hikâyeleri*'ni, *Binbir Gece Masalları*'nı, *Faust*'u bir sihirbaz gibi aynı şapkadan çıkarır.

Azrail, kendisine ilençler yağdıran Dumrul'un canını almak için yeryüzüne iner ve bir oyun oynamaya başlar. Hızın ve kesinliğin düz çizgisinden sapar; çıkmazları, düğümleri, dönemeçleri olan bir labirentin içine girer. Kurduğu oyunun içinde oyalanır, Faust'un hız arzusunu ters yüz eder. *Oyun Sonu*'nun figürleri Hamm ve Clov gibi ilerleme mitlerine direnir, anlatıyı geciktirir. Şehrazad'ın *Binbir Gece*'de yaptığı yolculuğu yineler. Anlatıyı bir dolambaca sokar, yolu uzatır, Dumrul ile yamaçta bekler; hikâyenin/oyunun sonunu erteler.

Dumrul ile Azrail'de Azrail, yazara dönüşür. Kendi anlatı serüvenini okura gösterir ve bu serüvenin içinde okuru dolaştırır. Azrail/yazar hikâye anlatıcısıdır, modern bir Dede Korkut'tur, anlattıkça hikâyesini ölümsüzleştirir. Hikâye anlatırken büyümlü bir oyun alanı yaratır, oynadığı oyunun içinde bir başkası olur. Derrida'nın *kararverilemezlik* ilkesi hikâyenin içinde dolaşır. Kesinliğin yerini kararsızlık alır, kararsızlık, Azrail'i tuzığa düşürür. Azrail, ölümsüzlükten cayar ve bir ölümlüye dönüşür, *Gilgamiş*'in ölümsüzlük arzusunu ters çevirir.

Dumrul ile Azrail'de anlatı bir sözleşme, değiş tokuş ve pazarlıktır. Dumrul, ölümden kurtulmak için anasından, babasından, yârinden kendi canı yerine verilecek bir can ister. Öykü, bu sözleşmeyle başlar. Dumrul, yere döktükleri ekmek kırıntılarını toplaya toplaya -geri geri giderek- labirentten çıkmaya çalışan Hansel ve Gretel'e dönüşür. Göbek bağına doğru -geri geri- gider ama gittikçe kaybolur, kim olduğunu yitirir. Anasının, babasının kapısından köksüz, kimliksiz olarak ayrılır.

Azrail, anlatı boyunca Dumrul'un kim olduğunu çözmeye çalışır, Sfenks bilmesini yineler. *Dumrul ile Azrail*'de oyunun sonuna gelindiğinde de oyun devam eder. Dumrul'un öyküsü, oyun içinde oyunlarla anlatıların ölümsüz ipliğine eklenir. Anlatıcının asıl arzusu da budur: hikâyeyi ölümsüzleştirmek. Azrail/anlatıcı, Gılgamış'ın hikâyesini anıt taşına kazıma arzusunu yineler. Ölümsüzlük arzusunu sökerken yeniden inşa eder, hikâyesini anlatarak ölümsüzleştirir.

Tezimin yedinci bölümünde Zeynep Avcı'nın *Gılgamış* adlı oyununu ele aldım. Avcı, *Gılgamış* oyununda *Gılgamış* mitini yeniden yazarken miti ters çevirir, mitin hiyerarşisiyle oynar. Oyunda, *Gılgamış* mitinin ölümsüzlük peşinde koşturan kahramanının macerası son bulmuş ve Gılgamış arzu ettiği, peşinde koştuğu ölümsüzlüğün tersine artık ölü olduğu bir sona ulaşmıştır. Oyun, bu başlangıçla mitin arzusunun içini boşaltır. Gılgamış'ın serüveninin dinamiğini eritir ve Uruk Kralı'nın ölümsüzlük arzusunu tersinden yazarak yeniden inşa etmeye başlar. Oyunun ölümsüzlüğe ulaşan kahramanları, mitin ölümsüzlük arzusunun tersine mutsuz oldukları bir sona ulaşır.

Derrida'nın *Platon'un Eczanesi*'nde yazı *pharmakon*'dur. Hem deva hem zehirdir. Avcı'nın *Gılgamış* oyununda da ölümsüzlük *pharmakon*'dur. Hem deva hem zehir, hem ödül hem cezadır. Gılgamış'ın peşinde koşturduğu ölümsüzlük, bir "hediye" gibi görünse de aslında bir "eziyet"tir. Oyunda ölümsüzlük, beklenenin tersine ruhun ihtiyaçlarını ıskalar. Arzu edilenin tam tersini yaratır. Oyunun ölümsüzlüğe ulaşan kahramanları Yılan da Utnapiştım de acı çeker.

Yazar, oyun boyunca tanrı-insan, erkek-kadın, güçlü-güçsüz gibi karşıtlıkları birbirinin içinde eritir ve mitin sistematik düzenini, gramerini bozar. Temsil olmadan mevcudiyet, yazı olmadan konuşma, tekrar olmadan kaynak, ölüm olmadan hayat

olmaz; bu durum bizi *différance* felsefesine götürür. *Gılgamış* oyununda, anlatı tekrarlarla, ikili karşıtlıklarla ertelenir, yeniden inşa edilir ve bir başka anlama taşınır.

Peki, modern-postmodern yazarlar, çağdaş anlatıda neden *Gılgamış* mitini yeniden yazdılar? *Gılgamış* mitini seçmeleri bir tesadüf değildi. *Gılgamış Destanı*, tufan hikâyesini anlatır; sıfır noktasıdır, hem bitişi hem başlangıcı, hem yok oluşu hem yeniden doğuşu anlatır. Sıfırın öncesini ve sonrasını bize gösterir. *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıcı, Beckett'in *Oyun Sonu* oyununu yeniden inşa ederken aslında *Gılgamış Destanı*'nı yeniden yazar. Sıfır noktasına ulaşmış, tüketilmiş, bitiş ânına yaklaşmış distopik bir dünya yaratır.

Bin Hüzünlü Haz'ın ikinci bölümünde aşağıdaki şehri, kirli bir deniz kaplamıştır ve anlatıcı yukarıda, terasta/gökyüzünde minyatür bir şehir kurar. *Gılgamış Destanı*'nı yineler; Nuh tufanında Nuh'un, Sümer mitinde Utnapiştım'ın yaptığını yapar. Aşağıdaki şehir tüketilmiş, sıfır noktasına ulaşmış ve yok olmanın eşiğine gelmiştir. Anlatıcının yukarıda/terasta anlattığı öyküler; bu yok oluşa direnir, sıfırı geciktirir, dünyanın sonunu erteler. Yeniden doğuşu imgeler, anlatıcı hikâyeler uydurmaya başladıkça terasta yeni bir dünya canlanır. Ancak bu dünya da aşağıdaki şehrin tekrarından ibarettir. Yukarıdaki şehir; aşağıdaki şehrin minyatürüdür, küçültülmüş, biçimi bozulmuş bir kopyasıdır. Yani yeniden doğuş da bir yineleniştendir, tekrarın tekrarıdır.

Martin Esslin'in *Absürd Tiyatro* adlı eserinde belirttiği gibi Beckett'in oyunları, aynı olanın sonsuz tekrarını gösterir, değişim aslında bir yineleniştir. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcının yeni hikâyeler anlatarak yeni bir şehir, yeni bir serüven inşa etme çabası sadece yineleniştir. Önceki hikâyenin, şehrin, dünyanın bir taklidi, tekrarıdır. Sisifos'un tepeye çıkardığı kayanın her defasında aşağı yuvarlanması ve sonsuz bir tekrarı yaşamasıdır.

Bin Hüzünlü Haz'da bütün bölümler bu yinelenişi tekrar eder. Her bölüm, her mekân her hikâye birbirinin kopyası, aynadaki görüntüsü, ikizidir. *Bin Hüzünlü Haz*'ın minyatür şehri; çöp yığınlarıyla çevrili, atıklarla dolu bir dünyadır. Anlatıcı, bu çöp yığınları ve atıklarla dolu dünyayı ormanda, şehirde, bozkırda, yer altında yeniden inşa eder. Çöp yığınlarını ve atıkları, anlatının bütün hikâyelerinde dolaştırır.

Bin Hüzünlü Haz'ın ormanı, bozkır, şehri, yer altı bütün mekânları yok olmanın eşiğinde, sifıra yaklaşmış, tüketilmiş, Nuh tufanını, *Gilgamiş Destanı*'nı yineleyen dünyalardır.

Bin Hüzünlü Haz'ın dördüncü bölümünde sisin içinden çarpık çurpuk, sakat bedenli insanlar gelir. Altıncı bölümünde; ormana kolsuz kanatsız ağaçlar, eciş bücüş yaratıklar, yarısı yok olmuş masal nesneleri dağılır. Ormanın, bozkırın, şehrin insanlarındaki; masal nesnelerindeki bu bozukluk, sakatlık; dünyanın sonunu, Nuh tufanını ve Beckett'ın *Oyun Sonu* oyununu yineler. *Oyun Sonu* oyununda bir sığınakta kalan son dört kişi Hamm ve Clov, Nagg ve Nell; sakat, kör ve sağırdır, yok olmanın eşiğindeki bir dünyada sifıra doğru gidişe anlattıkları öykülerle direnirler.

Oyun Sonu'nda Hamm ve Clov bir oyunu hem oynamakta hem yazmaktadır, Nagg ve Nell de birbirlerine sürekli öykü anlatır. Hamm ve Clov öyküyü bitirmekte kararsız kalır. Öyküyü yazmaya devam ederek yaşama dair bir izi sürdürür. Kendilerine rağmen hikâye anlatır ve hikâyeyi geciktirir. Öykü, dünyanın sonunu erteler; sifıra, tufana, yok oluşa direnir. *Oyun Sonu*'nda Hamm ve Clov oyunu/öyküyü hem bitirmeye hem de sürdürmeye çabalar. *Gilgamiş Destanı*'nı tersinden yazar. Nuh/Utnapiştım dünyayı yeniden kurmaya çalışır, Hamm ve Clov ise dünyayı, öyküyü, oyunu sifıra yaklaştırmaya çabalar ama diğer taraftan da hikâye anlatma arzusu duyar.

Bin Hüzünlü Haz'da da anlatıcı, *Gilgamiş Destanı*'nı tersinden yazar. Hikâyeleri, anlatıları birer atığa dönüştürerek anlatıyı dünyanın sonuna, sifıra doğru taşır. Yukarıdaki şehirde tayfalar; prensleri, prensesleri, cadıları, masal artıklarını aşağıdaki şehre atar. *Oyun Sonu*'nda, Hamm öyküsünün sonuna geldiğinde “Atalım!” der ve elindeki oyuncak köpeği aşağı atar. *Bin Hüzünlü Haz*'da da tayfalar, Hamm'ı yineler.

Diğer taraftan anlatıcı, anlattığı hikâyelerde “neler olmuş böyle” repliğini tekrar ederek anlatıyı, öyküyü devam ettirecek, izleyicinin, okurun merakını kışkırtacak suni katalizörler yaratır. *Oyun Sonu*'nda Hamm da “neler olmuş böyle” repliğini tekrarlayarak hiçbir eylemin olmadığı öyküsünde izleyiciyi merak ettirecek,

oyunu sürdürecektir katalizörler inşa eder. *Bin Hüzünlü Haz* ve *Oyun Sonu* birbirini tekrar eder.

Öyküyü sürdürmek, hikâye anlatmak; yaşamı devam ettirmektir. *Binbir Gece Masalları*'nda olduğu gibi. Şehrazad her gece Şehriyar'a hikâye anlatarak ölümünü bir gün daha geciktirir. Shakespeare'in *Hamlet* oyununda Hamlet ölürken Horatio'ya "Hikâyemi anlat." der. Hikâye ölümsüzlüktür, yeniden doğuştur. Yeryüzünün ilk yazılı edebî metni *Gılgamış Destanı*'nda da Gılgamış, yolculuğundan döndükten sonra hikâyesini bir anıt taşına kazır. Hikâyesini anlatarak ölümsüzleşir; hikâyeler sıfırı erteler, dünyanın sonunu, tufanı geciktirir.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde de Cezzar Dede ve Ölüm; hikâye anlatarak ölümü, oyunun sonunu, dünyanın sonunu geciktirecekleri bir oyun oynar. *Gılgamış Destanı*'nı, Şehrazad ile Şehriyar arasındaki anlaşmayı ve Beckett'in *Oyun Sonu* oyununu, Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri* oyununu yineler. 1980 sonrası anlatılarda hikâye anlatmak bir oyundur ve sıfırı, yok oluşu erteler.

Evet, Gılgamış mitini seçmeleri bir tesadüf değildi. Anlatıcı, *Karaduygun*'da *Gılgamış Destanı*'nı yeniden yazarken anlatının sıfır noktasına ulaşmaya, sıfırın öncesini keşfetmeye, hikâyenin doğum noktasına varmaya çalışır. Anlatının serüvenini, yok oluşunu ve yeniden doğuşunu okura gösterir. *Gılgamış Destanı*, sıfır noktasıdır, bize sıfırın öncesini ve sonrasını gösterir, demiştik. Hem yok oluş hem de yeniden doğuştur. Anlatıcı da *Karaduygun*'da *Gılgamış Destanı*'nı yinelerken anlatının kaynağını, başlangıç noktasını arar. Hikâyenin gizini açar, görünmeyeni gösterir; illüzyonu kırar ve kurmacanın inşa serüvenini anlatır.

Gılgamış Destanı'nda tufanın sebebi gürültüdür. Tanrılar, yeryüzünden gelen sese kızar ve tufan yapar. *Karaduygun*'da da anlatının kaynağı, hikâyenin doğum noktası, gürültüdür. Birhan, bir sabah duvardan gelen bir gürültüyle uyanır ve gürültünün peşine düşer. Gürültünün peşindeki bu yolculuk, Gılgamış'ın yolculuğunu yineler, Uruk labirentlerini yeniden inşa eder.

Birhan; evinin odaları, koridorları, banyo boruları ve apartman merdivenleri arasında bir labirent inşa eder. Bu labirentin içinde dolaşırken kim olduğunu

bulmaya, kimliğini onarmaya; Gregor Samsa gibi, Hamlet gibi hafızasını yontmaya, Penelope gibi her gece, yazdıklarını söküp ertesi gün yeniden örmeye çabalar. Diğer taraftan Birhan'ın hikâyesini dinleyen anlatıcı, Birhan'ın öyküsünü yazmaya çabalar ve hikâyenin doğum ânını, öncesini ve sonrasını, nasıl yıkılıp yeniden inşa edildiğini anlatır; Nuh tufanını, Gılgamış mitini yineler. Yok oluşu ve yeniden doğuşu, sıfırın öncesini ve sonrasını hikâye eder.

Hayat Bir Kere'ye gelecek olursak *Hayat Bir Kere*'de anlatıcı, *Gılgamış Destanı*'nı baş aşağı çevirir. Ölmek isteyip ölemeyen bir tufan kahramanı yaratır. *Gılgamış* mitinin ölümsüzlük otunu, Buck Thorn adında yırtık pırtık bir araba satıcısına dönüştürür. Mitin sembollerini, kutsallığını, yapısını bozar; mit kahramanlarını sirk çalışanlarına, miti bir oyun alanına çevirir ve tüm bunları tamamlanmamış, kusurlu bir roman inşa etmek için yapar.

Hayat Bir Kere'de, anlatıcının asıl arzusu; anlatının kurallarını yıkmak, grameri bozmak ve anlatısını nasıl inşa ettiğini okura göstermektir. Anlatıcı, anlatı geleneğini yıkıp yeniden inşa ederken *Gılgamış Destanı*'nı yeniden doğurur. *Gılgamış Destanı* on bir tabletten oluşur fakat destanın sonuna bir tablet daha ilave edilmiştir. Mütercim, eserin sonuna bir not düşer ve *Gılgamış Destanı*'nın 11'inci tablette sona erdiğini, 12'nci tabletin ancak bir ilâveden ibaret olduğunu söyler.

Hayat Bir Kere'nin anlatıcısı da *Gılgamış Destanı*'nın tabletlerini yeniden inşa eder ve anlatısını, sekiz parça ve bir ilaveden oluşturur. Sekizinci bölümün sonuna, romanın aslında burada bittiğini ve devam edip etmemenin okura kaldığını not düşer. Anlatıcı, bu ilave bölümde anlatının yalanlarını, kusurlarını, gizlerini açık eder. Anlatı boyunca inşa ettiği iskambil kâğıtlarından kuleyi bu ilave bölümle yıkar.

Dumrul ile Azrail'de ise anlatıcı, *Gılgamış Destanı*'nı yeniden yazarken miti, *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin *Duha Koca-Oğlu Deli Dumrul Boyu* adlı öyküsü ile kesiştirir. Duvarını yedi bilgenin ördüğü mükemmel Uruk şehrini, Dumrul'un köprüsü ile ikizleştirir. *Dumrul ile Azrail*'de Dumrul, köprüsünü inşa ederken Gılgamış'ın serüvenini yineler, gece gündüz durmadan yol alır. Sonunda Dumrul'un köprüsü, Dumrul'un bedenine dönüşür; Dumrul ile Dumrul'un köprüsü ikizleşir.

Gilgamiş Destanı'nda da mükemmel Uruk şehri ile Gilgamiş'in emsalsiz bedeni birbirine benzer.

Dumrul ile Azrail'de anlatıcı, metni bir şehri, duvarı örerek gibi örerek. Anlatıcının, anlatıyı inşa serüveni Gilgamiş'in Uruk şehrini inşa etmesini, Dumrul'un köprüsünü örmesini yineler. Anlatı, Dumrul'un köprüsü ve Uruk şehri birbirine dönüşür, birbirini tamamlar.

Diğer yandan Dumrul'un köprü yapma arzusu, ölümsüzlük arzusudur. Dumrul, köprüsünü inşa ederken ölüme köprü diker. Dumrul'un köprüsü "ölümsüzlük otu"dur, ölüme devadır. Anlatıcı, *Deli Dumrul*'un köprüsünü yeniden inşa ederken *Gilgamiş* mitini de yeniden üretir. Köprü; mitin yeniden yazıldığı bir levhaya, anıt taşına dönüşür.

Mitte Gilgamiş, ölümsüzlük otunu bulduğunu sandığı anda yitirir, ölümsüzlük otunu yılanı kaptırır. Anlatıda, Dumrul da ölüme köprü dikerek kadere meydan okur, ölümsüzlük oyunu oynar ancak Dumrul'un köprüsünün yanı başında kara yağız bir yiğit ölür. Dumrul'un ölüme karşı diktiği kale, kara yağız yiğidin ölümüyle, iskambil kâğıtlarından bir kule gibi dağılır.

Gilgamiş miti, 1980 sonrası anlatılarda anlatının inşa sürecini, yıkılıp yeniden doğuşunu anlatır; yasanın, normun, kuralların yok edilmesini gösterir. Zeynep Avcı'nın *Gilgamiş* adlı oyununda yaptığı da budur. Avcı, *Gilgamiş Destanı*'nı yeniden yazarken mitin hiyerarşilerini yıkar. Kadın-erkek, köle-efendi, ölüm-ölümsüzlük arasındaki ayrımları ortadan kaldırır. Gilgamiş'in emsalsiz, tanrısal, mükemmel bedenini içi kof bir vücuda dönüştürür. Karşıtlıkları birbirinin içinde eriterek miti yapısöküme uğratar. Anlatıdaki tekrarlarla güçlü ile güçsüzün, tanrı ile insanın yerini değiştirir ve ölümsüzlüğün anlamının içini boşaltır.

Peki, modern-postmodern yazarlar, çağdaş anlatıda neden *Binbir Gece Masalları*'nı yeniden yazdılar? *Binbir Gece Masalları*'nın yolculuğu biraz daha farklı görünüyor. 20. yüzyılın başlarında Rus biçimcileri ve Vladimir Propp, Joseph Campbell gibi kuramcılar mitlerin ve masalların yapısını, biçimini, çekirdeğini

incelemeye başladılar. Kahramanın yolculuğunun aşamalarını araştırdılar ve *Binbir Gece Masalları* biçimsel olarak yeniden ele alındı.

Rus biçimcileri öyküyü, *öykü (fabula)* ve *olay örgüsü (sjuzet)* olarak ikiye ayırdı ve hikâyenin ne anlattığını *öykü'yü (fabula)* değil, öykünün nasıl kurgulandığını *olay örgüsü'nü (sjuzet)* incelemeye başladı. Öykü ile olay örgüsü arasındaki ayrımın kaynağı Aristoteles'in *Poetika*'sına dayanıyordu. Olay örgüsü (*plot*) terimini ilk kez Aristoteles kullanmıştı. Aristoteles'e göre olayların bir araya getirilmesi anlamına gelen olay örgüsü, tragedyanın en önemli ögesi idi. Aristoteles, olay örgüsünü bir oyun metninin kurucu bileşeni olarak gösteriyordu.

Umberto Eco, *Poetika*'nın tragedyadan söz ediyormuş gibi görünürken aslında bir anlatısallık göstergebilimi sunduğunu, *Poetika*'da öykü ve karakterlerden ziyade olayların düzenlenme biçiminin önemli olduğunu söyler. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı bir hikâye anlatıyor gibi görünür ama aslında bize öykülerini nasıl düzenlediğini, anlatısını nasıl inşa ettiğini yani anlatısının göstergebilimini sunar.

Bin Hüzünlü Haz'da önemli olan hikâyenin konusu, *öykü (fabula)* değil anlatı serüvenidir; hikâyenin nasıl inşa edildiği, öykülerin birbirine nasıl bağlandığı yani *olay örgüsü (sjuzet)*'dür. Anlatıcı, anlatı boyunca okuru, anlatı serüveninin etrafında dolaştırır; okura öyküleri nasıl örüp söktüğünü, öykünün nasıl başka bir yöne kıvrıldığını ya da geri geri silindiğini, öykünün şaşırtmacalarını ve doruk noktalarını, tam tersine çevriliş anlarını gösterir. Anlatının iskeletini, bir merdiven gibi anlatının merkezine yerleştirir. Anlatı serüvenini, olay örgüsünü (*sjuzet*) bir oyuna dönüştürür.

Eco, yüzyılımızı en derin biçimde etkileyen şeyin olay örgüsü teorisi olduğunu dile getirir. Edgar Allan Poe, James Joyce gibi yazarlar, *Poetika*'nın izinden giderek olay örgüsünü ele alır. Eco, James Joyce'un, *Portre*'deki yazınsal türler teorisinin de Aristoteles kökenli olduğunu belirtir. *Portre*'de Stephen Dedalus, Aristoteles'in *Poetika*'sını takip eder.

Edgar Allan Poe *Philosophy of Composition* (Yazmanın Felsefesi) adlı eserinde *Kuzgun*'un varlık sebebini, tekniğini, doğuşunu sözcükten sözcüğe, yapıdan yapıya detaylarıyla analiz eder. Aristoteles'in adını anmadan modelini kullanır. *Bin*

Hüzünlü Haz'da da Aristoteles'in adı hiç anılmaz ama modeli, anlatının içinde asılı durur.

Aristoteles *Poetika (Peri Poietikes)*'da öykü, şiir, tragedya yazma sanatını anlatır. İyi bir öykü yaratmanın verili koşullarından söz eder. *Bin Hüzünlü Haz* boyunca anlatıcının/yazarın bütün çabası da iyi bir öykü anlatmaktır. Öykünün peşinden gitmek, öyküsünü nasıl kurduğunu okura göstermek, anlatı serüvenine okuru da dâhil etmektir. Anlatıcı bu arzusuyla Aristoteles'in *Poetika* adlı eserini adım adım takip eder. *Bin Hüzünlü Haz* bir *Poetika* yolculuğudur.

Dahası *Bin Hüzünlü Haz* postmodern bir tragedyadır. Anlatıcı, *Poetika*'nın izinden giderek Sophokles'in *Kral Oidipus* oyununu ilmi ilmi yeniden örer. Tragedyalarda, baht dönüşleri (*peripeteia*) olay örgüsünü yolundan saptırır, zıt yöne çevirir. Anlatıcı da *Oidipus* mitinin baht dönüşünü yineler, anlatısını ters çevirir, ürpertici bir hikâye anlatmaya çalışır, korku ve acıma duygusu yaratır. Şaşırtıcı, olası bir öykü anlatır. Alaaddin, mahzende kendi işlediği cinayetin etrafında dolaşır ve tüm hikâyelerin sonunda kendi işlediği cinayeti çözer, kim olduğunu bulur, *Oidipus* mitini yineler.

Bin Hüzünlü Haz'da anlatıcı, Shakespeare'in *Hamlet* oyununu Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* oyununu ve *Oyun Sonu* adlı oyununu da tekrar eder. Anlatıların zincirini birbirinin içinden geçirir, yeryüzündeki bütün anlatıların birbirine bağlandığı bir *hipermetin* inşa eder. Alaaddin'i Sindbad'a, Simurg'a, Sisifos'a dönüştürür; hikâyeden hikâyeye dolaşır.

Binbir Gece Masalları'nda yer altına inen kahraman, tuzaklarla dolu bir labirenti geçer ve bir hikâye elde eder. *Bin Hüzünlü Haz*'da da anlatıcı, yer altına iner. Mahzenin karanlığına inmek, Alaaddin'le uzun uzun konuşmak ve cinayetin ayrıntılarını bir dedektif gibi keşfetmek ister. Anlatıcının yer altına iniş amacı; hikâye anlatmaktır, izini sürdüğü cinayeti hikâyeye etmektir. Bu yolculuk esasında anlatıcının, anlatı serüvenidir ve bu serüven haz verir. Yazma arzusunun verdiği haz bizi Roland Barthes'a götürür.

G rard Genette, Roland Barthes gibi kuramcılar *Poetika*'yı tekrar ele alırken Genette, anlatının yapısını, anlatıdaki tekrarları, anlatının yeniden  retilişini inceler; Roland Barthes ise yazma arzusunu, yazma uğraşının hazzını ortaya çıkarır. Bir metni, okur ve yazarın birlikte inşa ettiğini dile getirir. *Bin Hüzünlü Haz*'da da yazar ve okurun yazma arzusunu ve anlatı serüvenini izleriz.

Sonsuza kadar sürecekmiş gibi devam eden *Bin Hüzünlü Haz*; yazarın, anlatıcının ve okurun anlatma arzusunu ortaya koyar; hikâyelerin konusunu değil, dallanıp budaklanmalarını, yolculuklarını yani hikâyenin kendisini açığa çıkarır. *Bin Hüzünlü Haz*'da hikâyeler kılıktan kılığa girerek yazılmaya, tekrar tekrar  r l p sökülmeye devam eder.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde de Cezzar Dede ve ölüm hikâye anlatarak, hikâyelerini bin bir labirente sokarak, anlatıların içinde ileri geri dolaşarak ve bu yolculuğa okuru da dâhil ederek anlatı serüvenini açık eder. Cezzar Dede ve ölüm hikâye anlatırken dev bir labirenti dolaşır; bu labirent, Cezzar Dede ve ölüm' n anlatı serüvenidir.

Bize Kuş Dili öğretildi'de de anlatıcı ve dinleyici, hikâyeyi nasıl inşa ettiklerinin iskeletini çizer, okura adım adım hikâyenin yolculuğunu gösterir. *Bize Kuş Dili öğretildi*'de önemli olan hikâyenin ne anlattığı değil hikâyedir, hikâyenin serüvenidir. *Hayat Bir Kere*'ye gelecek olursak anlatıcının, *Hayat Bir Kere*'ye eklediği ilave bölümle anlatıcı, anlatı serüvenini okurun önünde açar. Anlatısının yalanlarını, yanlışlarını, tekrarlarını okura gösterir. Anlatısını nasıl inşa ettiğini  st rmaca bir oyun oynayarak anlatır, hikâyeyi hikâye eder.

Karaduygun, yukarıda da bahsettiğimiz gibi bir anlatı yolculuğudur. Anlatıcı, *Karaduygun*'da anlatıyı nasıl inşa ettiğinin hikâyesini anlatır; anlatısının tamamlanamadan nasıl yıkıldığını okura gösterir ve okuru, anlatısının başlangıç noktasına götürür. *Karaduygun*'un doğum ânını ve yıkılıp yeniden  r l ş n  bir serüven gibi anlatır. *Karaduygun*'da önemli olan hikâyenin konusu değil hikâyenin kendisidir.

Dumrul ile Azrail'de de yine hikâyenin serüvenini görürüz. Anlatıcı/yazar ile kahraman birbirine dönüşür ve hikâyesini ölümsüzleştirme arzusunu anlatır. Azrail/anlatıcı, Dumrul'un öyküsünü anlatırken aslında anlatısının duraklarını, oyalanmalarını, başlangıcını ve kararsızlığını anlatır. Hikâyenin yolculuğunu, hikâye eder.

Zeynep Avcı'nın *Gilgamiş* oyununda ise yılanın *Gilgamiş* mitini yeniden yazma ve mitin sonunu değiştirme arzusunu izleriz. Oyunda, yılan ve yosma birer hikâye anlatıcısına dönüşerek miti bir ters bir düz anlatır; mitin hiyerarşik yapısı ve merkezi ile oynar.

Bitiriken şöyle söylemek mümkün, *Binbir Gece Masalları*'nın hikâye anlatma arzusu 1980 sonrası anlatılarda devam eder ve hikâyenin anlatı serüveninin de bir kurmacaya dönüştüğü, olay örgüsünün hikâyeleştigi bir oyuna evrilir. *Binbir Gece Masalları* yeniden yazılırken artık önemli olan sonsuzluk vadeden bir oyunu devam ettirmektir. Hikâyelerin ne anlattığından ziyade hikâyelerin macerasını; kılık değiştirmelerini ve girdiği labirentleri keşfetmektir.

Edgar Allan Poe *1001 Gece Masalları*'ndaki Şehrazad'ın sonunu bütün dünyanın yanlış bildiğini söyleyerek *Şehrazat'ın 1002. Masalı*'nı anlatır, *Binbir Gece Masalları*'nı yeniden yazar. Borges, *Binbir Gece Masalları*'nın 602. gecesinin hikâyesini yeniden yazarken, bu gecede Şehrazad'ın dudaklarından kendi hikâyesinin döküldüğünü söyler. John Barth *Masal Masal İçinde: Khimaira* adlı romanında Şehrazad'ın kız kardeşi Dünyazad'ın hikâyesini yeniden inşa eder. Güneli Gün *Bağdat Yollarında* adlı eserinde John Barth'ı da eserinin kahramanına dönüştürerek *Binbir Gece Masalları*'nı yeniden örür.

Son olarak, 1980 sonrası anlatılarda hikâyelerin birer aynaya, birbirinin yansımasına, kopyasına dönüşmesindeki oyuna değinmek istiyorum. *Gilgamiş Destanı* ve *Binbir Gece Masalları* anlatı içinde anlatı (la mise en abyme) tekniği ile yazılır. Bu teknik 1980 sonrası anlatılarda; bir aynanın içinde birbirini yansıtan, birbirinin benzeri olan, iç içe geçmiş hikâyelere dönüşür ve anlatının içindeki gizli hikâyeyi açık eder.

Tezimde incelediğim yedi anlatıda, anlatı/metin bir oyundur. Bu oyun bize hikâyenin, yazının ve hayatın birer *taklit* (*mimesis*), kopyanın kopyasının kopyası olduğunu söyler. Anlama ulaşmanın asla mümkün olmadığını, anlamın sürekli ertelendiğini dolayısıyla bir metni tamamlamanın da asla mümkün olmayacağını imler. Bu yüzden -yukarıda da değindiğim gibi- bu yedi eserde metin/yapı bir Bâbil Kulesi'dir, tamamlanamadan yıkılır ve Bâbil'in şeytani paradisini kargaşayı ve iletişimsizliği yineler.

Seçtiğim yedi anlatının en büyük problemlerinden biri bu tamamlanmamışlık ve iletişimsizliktir. İletişim kuramayan, bireyleşemeyen, bir oyun figürüne dönüşen kahraman/anlatı kişisi; dili, metni ve hikâyeyi söker, parçalar, dağıtır. Anlatıda sessizlikler, kopmalar, boşluklar oluşur. Anlatılar; tekrarlarla, birbirini yineleyen imgeler, bölümler ve öykülerle örülür.

Bu yedi anlatıda hikâyeler, birbirinin yansıması, ikizidir; birbirini yineler. Okur, anlatıların içinde *dejavu* hissiyle dolaşır. Anlatıdaki tekrarlar; Gérard Genette'in *sıklık*, Henri Bergson'un *otomatizm*, Derrida'nın *itérabilité* kavramlarıyla; Martin Esslin'in, Beckett okumalarıyla ve Italo Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* romanı gibi postmodern metinlerle ilişkilidir.

Genette'in *sıklık* kavramına göre; bir anlatı cümlesi bir kere üretilmekle kalmaz, aynı metinde tekrar tekrar üretilebilir. Bergson'a göre tekrarlar, hayatı taklit eden bir otomatizmdir. Mekanikleşmeyi gösterir ve anlatıdaki bozukluğa, normdan sapmaya işaret eder ve gülünç olanı ortaya çıkarır. Seçtiğim yedi eserdeki tekrarlar da anlatının, kahramanın, metnin ya da hayatın; gerçeğin bir taklidi (*mimesis*) olduğunu gösterir ve gülünç olanı (*humour*) ortaya çıkarır. Diğer yandan gerçeğe asla ulaşamayacağımızı yineler. Metin, yeniden üretilebilir bir şeydir ve bu üretim sonsuza kadar sürer, okur ve yazar anlatıyı birlikte inşa eder.

Derrida'nın *itérabilité* (tekrarlanabilme) kavramına göre ise metinde bir işaret tekrarlandığı zaman, farklı bir biçimde, değişerek yeniden görünür. Bu durumda işaretin anlamı da kaçınılmaz olarak değişime uğrar. Bu yedi eserde de tekrar eden/yinelenen işaretler, izler, imgeler, hikâyeler her defasında değişir, farklı bir bağlamda yeniden görünür ve bu değişim, anlamı erteler, anlama ulaşmamızı

engeller. Anlatıcı ve okur, örölüp sökülen sonra yeniden üretilen hikâyelerin peşinde sonsuza sürüklenir. Bin aynalı bir odada gibi, birbirinin benzeri, yansıması olan hikâyeleri dolaşır.

Gilgamiş Destanı ve *Binbir Gece Masalları* bu yedi anlatıda yeniden yazılırken *palimpsest* birer metne, palimpsest metnin altındaki bir ize dönüşür. Okur; hikâyelerin gösterdiği ipuçlarını takip ederek, bir dedektif gibi metindeki izleri çözmeye çabalayarak tirşenin altındaki gizli anlatıyı keşfetmeye çalışır. Palimpsest, yüzyıllar sonra dirilmesi için *Gilgamiş Destanı* ve *Binbir Gece Masalları*’nı muhafaza eder. Gılgamiş’in hikâyesini bir anıt taşına kazıma arzusu gibi Şehrazad’ın *Binbir Gece*’de sonsuza dek sürececek hikâyeleri gibi anlatılar yüzyıllar sonra dirilerek bize seslenir:

Kamış çit kamış çit uyan...

Bir varmış bir yokmuş...

KAYNAKÇA

- Akay, Ali: “Yapıbozma ve Plastik Sanatlar”, **Toplumbilim Dergisi**, C. 10, 1999, s. 13-23.
- Akerson, Fatma Erkman: **Edebiyat ve Kuramlar**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2010.
- Akşin, Tülin: “Avrupa Kültürü’nün Krizi ve Jacques Derrida”, **Toplumbilim Dergisi**, C. 10, 1999, s. 41-48.
- Aktulum, Kubilay: **Kopuk Yazı Kopuk Yapıt**, Ankara, Öteki Yayınevi, 2002.
- Aktulum, Kubilay: **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, Ankara, Kanguru Yayınları, 2011.
- Aktulum, Kubilay: **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara, Öteki Matbaası, 2000.
- Aktulum, Kubilay: **Parçalılık, Metinlerarasılık**, Ankara, Öteki Yayınevi, 2004.
- Aktulum, Kubilay: **Folklor ve Metinlerarasılık**, Konya, Çizgi Kitabevi Yayınları, 2013.
- Almond, Ian: **İbni Arabî ve Derrida: Tasavvuf ve Yapısöküm**, Çev. Kadir Filiz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Altuğ, Taylan: **Dile Gelen Felsefe**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Anar, İhsan Oktay: **Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
- And, Metin: **Oyun ve Bugü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1974.

- Arıcı, Oğuz: **Kurmacanın İnşası: Oyun Yazarlığına Giriş**, İstanbul, Habitus Yayınları, 2020.
- Aristoteles: **Poetika: Şiir Sanatı Üstüne**, Çev. Samih Rifat, İstanbul, Can Yayınları, 2017.
- Aristoteles: “Metafizik”, Çev. Ahmet Arslan, **Yazko Felsefe Yazıları**, 1982.
- Asal, Raşel Rakella: Anlatının Gücü Olarak Marcel Proust’u Okumak, <http://www.oggito.com>, Erişim Tarihi: 02.08.2019.
- Attali, Jacques: **Labirentin Tarihi**, Çev. Selçuk Kumbasar, İstanbul, Okuyan Us Yayınları, 2004.
- Avcı, Zeynep: **Gılgamış**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996.
- Aysever, R. Levent: “Derrida ve Söz Edimleri Kuramı”, **Cogito**, S. 47-48, 2006.
- Aytaç, Gürsel: **Genel Edebiyat Bilimi**, İstanbul, Say Yayınları, 2009.
- Bachelard, Gaston: **Uzamın Poetikası**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008.
- Bahtin, Mihail: **Karnavalın Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, Çev. Cem Soydemir, Der. Sibel Irzık, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Bahtin, Mihail: **Rabelais ve Dünyası**, Çev. Çiçek Öztekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Bahtin, Mihail: **Söylem Türleri: ve Başka Yazılar**, Çev. Okan N. Çiftci, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.
- Bahtin, Mihail: **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, İstanbul, Metis Yayınları, 2015.

- Baptist, Gabriella: “Başkasının Kenti: Boylamasına Çevrensel Bir Topoloji Taslağı”, **Pera Peras Poros: Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma**, Çev. Ömer Albayrak, Haz. Ferda Keskin-Önay Sözer, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 114-125.
- Barthes, Roland: **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1988.
- Barthes, Roland: **Roland Barthes**, Çev. Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Barthes, Roland: **S/Z**, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul, Sel Yayınları, 2016.
- Barthes, Roland: **Yazı ve Yorum**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Metis Yayınları, 2015.
- Barthes, Roland: **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Barthes, Roland: **Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı**, Çev. Şule Demirkol, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Barthes, Roland: **Yazının Sıfır Derecesi-Yeni Eleştirel Denemeler**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Baudrillard, Jean: **Tüketim Toplumu**, Çev. Nilgün Tural, Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007.
- Beckett, Samuel: **Oyun Sonu**, Çev. Uğur Ün, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993.

- Benjamin, Walter: “Hikâye Anlatıcısı”, **Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin’den Seçme Yazılar**, Der. Nurdan Gürbilek, İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 77-100.
- Bergson, Henri: **Gülme**, Çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2014.
- Berman, Marshall: **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
- Binbir Gece Masalları:** **Cilt 1/1**, Çev. Âlim Şerif Onaran, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Binbir Gece Masalları:** **Cilt 1/2**, Çev. Âlim Şerif Onaran, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Binbir Gece Masalları:** **Cilt 2/1**, Çev. Âlim Şerif Onaran, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Binbir Gece Masalları:** **Cilt 2/2**, Çev. Âlim Şerif Onaran, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Binbir Gece Masalları:** **Cilt 3/1**, Çev. Âlim Şerif Onaran, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Binbir Gece Masalları:** **Cilt 3/2**, Çev. Âlim Şerif Onaran, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Binbir Gece Masalları:** **Cilt 4/1**, Çev. Âlim Şerif Onaran, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Binbir Gece Masalları:** **Cilt 4/2**, Çev. Âlim Şerif Onaran, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Borges, Jorge Luis: **Yedi Gece**, Çev. Celâl Üster, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.

- Bottéro, Jean: **Kültürümüzün Şafağı Babil**, Çev. Orhan Suda, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Boyne, Roy: **Foucault ve Derrida: Aklın Öteki Yüzü**, Çev. İsmail Yılmaz, Ankara, BilgeSu Yayınları, 2009.
- Brooks, Peter: **Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı**, Çev. Hivren Demir Atay, Hakan Atay, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014.
- Calvino, Italo: **Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu**, Çev. Ülker İnce, İstanbul, Can Yayınları, 1997.
- Calvino, Italo: **Görünmez Kentler**, Çev. Işıl Saatçioğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Calvino, Italo: **Kitaplarımdan Birini Nasıl Yazdım**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, İyi Şeyler Yayıncılık, 1996.
- Campbell, Joseph: **Mitolojinin Gücü: Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler**, Çev. Zeynep Yaman, İstanbul, MediaCat Yayınları, 2013.
- Campbell, Joseph: **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2013.
- Camus, Albert: **Sisifos Söyleni**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Can Yayınları, 2013.
- Carroll, Lewis: **Alice Harikalar Diyarında**, Çev. Sinan Ezber, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2019.
- Cevizci, Ahmet: **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2003.
- Cevizci, Ahmet: **Felsefe Tarihi**, İstanbul, Say Yayınları, 2010.

- Deleuze, G.-Guattari, F.: **Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Dedalus Yayınları, 2015.
- Derrida, Jacques: “Différance”, Çev. Önay Sözer, **Toplumbilim Dergisi**, C. 10, 1999, s. 49-61.
- Derrida, Jacques: “Japon Bir Dosta Mektup”, Çev. Medar Atıcı, Mehveş Omay, **Toplumbilim Dergisi**, C. 10, 1999, s. 185-188.
- Derrida, Jacques: “Konuksev(-er/-mez-)lik”, **Pera Peras Poros: Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma**, Çev. Ferda Keskin, Önay Sözer, Haz. Ferda Keskin-Önay Sözer, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 45-69.
- Derrida, Jacques: “Teoriyi İzlemek”, **Teoriden Sonra Hayat**, Der. Michael Payne, John Schad, Çev. Ebru Kılıç, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2004, s. 1-52.
- Derrida, Jacques: **Platon’un Eczanesi**, Çev. Zeynep Direk, İstanbul, Pinhan Yayınları, 2014.
- Derrida, Jacques: **Marx’ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007.
- Derrida, Jacques: **Yazı ve Fark**, Çev. P. Burcu Yalım, İstanbul, Metis Yayınları, 2020.
- Dervişcemaloğlu, Bahar: **Anlatıbilime Giriş**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014.
- Dillon, Sarah: **Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Dinçer, Pelin: “Okuyucu’nun Farkındalık Yolu: Yapısöküm ve Jacques Derrida”, **Günümüzde Yeni Siyasal**

Yaklaşımlar: Eleştiriler-Farklılıklar-Çözüm Arayışları, Ed. Hilâl Onur İnce, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2010, s. 449-473.

Direk, Zeynep: “Derrida’nın Düşüncesinin Fenomenolojideki Kaynakları”, **Çağdaş Fransız Düşüncesi**, Der. Zeynep Direk, Refik Güremen, Ankara, Epos Yayınları, 2004, s. 133-156.

Dostoyevski, Fyodor: **İkiz**, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Can Yayınları, 2003.

Dursun, Yücel: **Oyunun Ontolojisi**, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2014.

Dünya Edebiyatından Seçmeler: Gilgames Destanı: Çev. Muzaffer Ramazanoğlu, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2001.

Eagleton, Terry: **Edebiyat Kuramı: Giriş**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.

Eagleton, Terry: **William Shakespeare**, Çev. A. Cüneyt Yalaz, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2015.

Ecevit, Yıldız: **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

Eco, Umberto: **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 2013.

Eco, Umberto: **Edebiyata Dair**, Çev. Betül Parlak, İstanbul, Can Yayınları, 2014.

Eco, Umberto: **Gülün Adı**, Çev. Şadan Karadeniz, İstanbul, Can Yayınları, 2012.

Eliade, Mircea: **Dinler Tarihine Giriş**, Çev. Lale Arslan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2008.

- Eliade, Mircea: **Doğuş ve Yeniden Doğuş: İnsan Kùltürlerinde Erginlenmenin Dini Anlamları**, Çev. Fuat Aydın, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2015.
- Eliade, Mircea: **Mitler, Rüyalar ve Gizemler: Çağdaş İnançlar ve Arkaik Gerçeklik Arasındaki Karşılaşmalar**, Çev. Cem Soydemir, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2017.
- Eliade, Mircea: **Mitlerin Özellikleri**, Çev. Sema Rifat, Alfa Yayınları, İstanbul, 2017.
- Eliade, Mircea: **Babil: Simyası ve Kozmonolojisi**, Çev. Mehmet Emin Özcan, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2002.
- Eliade, Mircea: **İmgeler ve Simgeler**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2018.
- Eliuz, Ülkü: **Oyunda Oyun Postmodern Roman**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2016.
- Emre, İsmet: **Postmodernizm ve Edebiyat**, Ankara, Anı Yayıncılık, 2006.
- Erdem, Sargon: Bâbil Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 4, 1991, s. 392-395.
- Ergin, Muharrem: **Dede Korkut Kitabı**, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1999.
- Ersöz, İsmet: Ashâb-ı Kehf Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 3, 1991, s. 465-467.
- Esslin, Martin: **Absürd Tiyatro**, Çev. Güler Siper, Ankara, Dost Kitabevi, 1999.

- Eyhenbaum, Boris: “‘Biçimsel Yöntem’in Kuramı”, **Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Der. Tzvetan Todorov, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 31-70.
- Freud, Sigmund: **Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri**, Çev. Emre Kapkın, İstanbul, Payel Yayınevi, 1998.
- Frye, Northrop: **Kudretli Kelimeler: Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı Üzerine İkinci Bir İnceleme**, Çev. Selam Aygöl Baş, İstanbul, İz Yayıncılık, 2008.
- Genette, Gérard: **Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.
- Genette, Gérard: **Palimpsestes: La littérature au second degré**, Seuil Yayınları, Paris, 1982.
- Gezgin, İsmail: **Kültürlenme Sürecinin Mitik Kahramanı Gılgamış**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2009.
- Gide, André: **Journal 1889-1939**, Paris Gallimard, Bib. de la Pléiade, 1948.
- Girard, René: **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki**, Çev. Arzu Etensel İldem, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.
- Goethe, J. Wolfgang von: **Faust**, Çev. İclal Cankorel, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 2009.
- Gogol, Nikolay Vasilyeviç: **Bir Delinin Anı Defteri Palto-Burun: Petersburg Öyküleri ve Fayton**, Çev. Mazlum Beyhan, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2007.

- Gökalp-Alpaslan, Gonca: **Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanı'nın Çağdaş Yorumları**, İstanbul, Multilingual Yayınları, 2007.
- Göksel, Nil: “Unutma, Parodi ve İroni”, **Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken, Cogito**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 47-48.
- Gökyay, Orhan Şaik (Haz.): **Dede Korkut Hikâyeleri**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2006.
- Gülsoy, Murat: **602. Gece: Kendini Fark Eden Hikâye**, İstanbul, Can Yayınları, 2009.
- Gülsoy, Murat-Şengün, S.: Bize Kuş Dili Öğretildi, <http://www.altkitap.net>, 2008.
- Gürkan, Salime Leyla: Vaftiz Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 42, 2012, s. 424-426.
- Harman, Ömer Faruk: Hâbil ile Kâbil Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 14, 1996, s. 376-378.
- Harman, Ömer Faruk: Lût Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 27, 2003, s. 229-230.
- Harman, Ömer Faruk: Tûfan Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 41, 2012, s. 322-323.
- Harman, Ömer Faruk: Ya'kûb Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 43, 2013, s. 276-277.

- Harman, Ömer Faruk: Havvâ Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 16, 1997, s. 542-545.
- Harman, Ömer Faruk: İshâk Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 22, 2000, s. 519-521.
- Hesiodos: **İşler ve Günler: Tanrıların Doğuşu**, Çev. Furkan Akderin, İstanbul, Say Yayınları, 2014.
- Homeros: **Odysseia**, Çev. Azra Erhat, E. Kadir, İstanbul, Can Yayınları, 2004.
- Hooke, Samuel Henry: **Ortadoğu Mitolojisi: Mezopotamya-Mısır-Filistin-Hitit-Musevi-Hristiyan Mitosları**, Çev. Alâeddin Şenel, Ankara, İmge Kitabevi, 1991.
- Huizinga, Johan: **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Huot, J. L.-Thalmann, J. P.: **Kentlerin Doğuşu**, Çev. Ali Bektaş Girgin, Ankara, İmge Kitabevi, 2000.
- Irwin Robert: “The Arabian Nights in Film Adaptations”, **Arabian Nights Encyclopedia**, Ed. Ulrich Marzolph, Richard Van Leeuwen, Hassan Wassouf, California, ABC-CLIO, 2004.
- Irwin Robert: **The Arabian Nights: A Companion**, MPG Books, 2010.
- Jameson, Fredric: **Dil Hapishanesi: Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü**, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Janko, Richard: **Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II**, University of California Press, 1955.

- Kafka, Franz: **Dönüşüm**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Can Yayınları, 2008.
- Kantarcıoğlu, Sevim: **Ahmet Hamdi Tanpınar: Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004.
- Kantarcıoğlu, Sevim: **Edebiyat Akımları: Platon'dan Derrida'ya**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2009.
- Kaygusuz, Sema: **Sandık Lekesi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.
- Kaygusuz, Sema: **Karaduygun**, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.
- Kıran, Ayşe E.- Kıran, Z.: **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Ankara, Seçkin Yayınları, 2007.
- Kristeva, J.- Derrida, J.: “Göstergebilim ve Gramatoloji”, Çev. Tülin Akşin, **Toplumbilim Dergisi**, C. 10, 1999, s. 175-183.
- Kristeva, Julia: **Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse**, Paris, Seuil, 1969.
- Kula, Onur Bilge: **Kant Estetiği ve Yazın Kuramı**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2008.
- Küçük, Mehmet: **Modernite Versus Postmodernite**, İstanbul, Say Yayınları, 2011.
- Latacz, Joachim: **Antik Yunan Tragedyaları: Tüm Oyunlar Tarihçe İnceleme Yorum**, Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2006.
- Lévi- Strauss, Claude: **Hepimiz Yamyamız**, Çev. Haldun Bayrı, İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
- Lévi-Strauss, Claude: **Mit ve Anlam**, Çev. Gökhan Yavuz Demir, İstanbul, İthaki Yayınları, 2013.

- Manguel, Alberto: **Kelimeler Şehri**, Çev. Esen Ezgi Taşcıoğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Marlowe, Cristopher: **Doktor Faustus**, Çev. T. Yılmaz Öğüt, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2003.
- Marzolph, Ulrich: “Uluslararası Hikâye Anlatımında Bir Anıt Olarak Binbir Gece Masalları”, **Binbir Gece’ye Bakışlar**, Haz. Mehmet Kalpaklı, Neslihan Demirkol Sönmez, İstanbul, Turkuaz Yayınları, 2010, s. 13-32.
- Megill, Allan: **Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**, Çev. Tuncay Birkan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.
- Minor, Vernon Hyde: **Sanat Tarihinin Tarihi**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2013.
- Moretti, Franco: **Modern Epik: Goethe’den Garcia Marquez’e Dünya Sistemi**, Çev. Nurçin İleri-Mehmet Murat Şahin, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2005.
- Morreall, John: **Gülmeyi Ciddiye Almak**, Çev. Kubilay Aysevenler, Şenay Soyer, İstanbul, İris Yayınları, 1997.
- Mungan, Murathan: **Yedi Kapılı Kırk Oda**, İstanbul, Metis Yayınları, 2011.
- Nadeau, Maurice: “Hiçbir Yere Doğru, İleri (Beckett ve Molloy Üzerine)”, Çev. Salâh Birsell, **Türk Dili-Roman Özel Sayısı**, s. 738-740.
- Orwell, George: **Hayvan Çiftliği: Bir Peri Masalı**, Çev. Celâl Üster, İstanbul, Can Yayınları, 2008.
- Öztokat, Nedret T.: **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, İstanbul, Multilingual Yayınları, 2005.

- Pamuk, Orhan: **Kara Kitap**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.
- Parla, Jale: **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- Poe, Edgar Allan: **Bütün Hikâyeleri**, Çev. Dost Körpe, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008.
- Rızvanoğlu, Eren: “Söyleşimcilik, Metinlerarasılık”, **Postyapısalcılık**, Der. Armağan Öztürk, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2010, s. 149-178.
- Richards, K. Malcolm: **Yeni Bir Bakışla Derrida**, Çev. Zeynep Talay, İstanbul, Kolektif Kitap, 2014.
- Rifat, Mehmet: **Göstergebilimin ABC'si**, İstanbul, Simavi Yayınları, 1992.
- Rifat, Mehmet: **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.
- Rose, Margaret A.: **Parodi: Antik, Modern ve Postmodern**, Çev. Cansu Dikme, Ankara, Hece Yayınları, 2016.
- Rosenau, Pauline Marie: **Postmodernizm ve Toplum Bilimleri**, Çev. Tuncay Birkan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.
- Sarup, Madan: **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. Abdülbaki Güçlü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.
- Saussure, Ferdinand de: **Genel Dilbilim Dersleri**, Çev. Berke Vardar, İstanbul, Multilingual Yayınları, 1998.
- Saydam, Bilgin: **Deli Dumrul'un Bilinci**, İstanbul, Metis Yayınları, 1997.

- Saygın, Tuncay: “Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa”, **Postyapısalcılık**, Der. Armağan Öztürk, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2010, s. 7-34.
- Sazyek, Hakan: “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, Türk Romanı Özel Sayısı, **Hece Dergisi**, Mayıs/Haziran/Temmuz, 2002, s. 65-67.
- Schick, İrvin Cemil: **Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak: İslâm, Cinsiyet ve Kültür Üzerine**, Çev. Pelin Tünaydın, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- Seyfi Yücetürk, Orhan: Belkıs maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 5, 1992, s. 421-422.
- Sezer, Melek Özlem: **Masallar ve Toplumsal Cinsiyet**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2010.
- Shakespeare, William: **Hamlet**, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2007.
- Shakespeare, William: **Macbeth**, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul, Remzi Yayınları, 2009.
- Sim, Stuart: **Derrida ve Tarihin Sonu**, Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul, Everest Yayınları, 2000.
- Sinanoğlu, Mustafa: Hürmüz Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 18, 1998, s. 495-496.
- Skinner, Quentin: **Çağdaş Temel Kuramlar**, Çev. Ahmet Demirhan, Ankara, Vadi Yayınları, 1991.
- Solak, Ömer: **Edebiyat Biliminde Kuram ve Yöntem**, İstanbul, Nobel Akademik Yayıncılık, 2014.

- Sophokles: **Kral Oidipus**, Çev. Bedrettin Tuncel, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Sözer, Önay: “Jacques Derrida ile Birlikte, ‘En-son Apori’nin Yeniden-Kapanmış Kapısından Nasıl Geçilir?”, **Pera Peras Poros: Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma**, Haz. Ferda Keskin-Önay Sözer, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 142-155.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Hikâyeler**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014.
- Thomson, George: **Aiskhylos ve Atina: Dramanın Toplumsal Kökenleri Üzerine Bir İnceleme**, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınları, 1990.
- Todorov, Tzvetan: **Poetikaya Giriş**, Çev. Kaya Şahin, İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
- Tomaşevski, Boris: “Tema Örgüsü”, **Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Der. Tzvetan Todorov, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 247-288.
- Toptaş, Hasan Ali: **Bin Hüzünlü Haz**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.
- Tuğ, Salih: Azâzîl Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 4, 1991, s. 311-312.
- Tuğran, Aytaç Hakan: “Derrida’nın ‘Hayalet’ Kavramı Işığında Angelopoulos’un ‘Sınır Üçlemesi’ Filmlerinin Çözümlemesi”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı, 2019.

- Tümer, Günay: Budizm Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 6, 1992, s. 352-360.
- Türkçe Sözlük:** Haz. Şükrü Halûk Akalın, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.
- Uçan, Hilmi: **Batı Şiiri ve Tevfik Fikret: Tevfik Fikret ve Metinlerarası İlişkiler**, Ankara, Hece Yayınları, 2009.
- Uçan, Hilmi: **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim**, Ankara, Hece Yayınları, 2006.
- Ulaş, Sarp Erk: **Felsefe Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2002.
- Ulutürk, Veli: Binbir Gece Masalları Maddesi, **İslam Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 6, 1992, s. 180-181.
- Vernant, Jean-Pierre: **Torunuma Yunan Mitleri: Evren, Tanrılar, İnsanlar**, Çev. Mehmet Emin Özcan, İstanbul, Helikopter Yayınevi, 2013.
- Watson, Walter: **The Lost Second Book of Aristotle's Poetics**, University of Chicago Press, 2012.
- Watt, Ian: **Modern Bireyciliğin Mitleri**, Çev. Mehmet Doğan, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014.
- West, David: **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş: Rousseau, Kant, Hegel'den Foucault ve Derrida'ya**, Çev. Ahmet Cevizci, İstanbul, Paradigma Yayınları, 1998.
- Yazıcı, Tahsin: Efrâsiyâb Maddesi, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. 10, 1994, s. 478-479.

- Yula, Özen: **Hayat Bir Kere**, İstanbul, Everest yayınları, 2013.
- Yüksek, Özcan: “Masalsız Zamanlar”, **Binbir Gece’ye Bakışlar**, Haz. Mehmet Kalpaklı, Neslihan Demirkol Sönmez, İstanbul, Turkuaz Yayınları, 2010.
- Yüksel, Ayşegül: **Samuel Beckett Tiyatrosu**, İstanbul, Habitus Yayınları, 2012.
- Zima, Peter Václav: **Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi**, Çev. Mustafa Özsarı, Ankara, Hece Yayınları, 2015.



ÖZGEÇMİŞ

Bahar Yıldırım Sağlam, Bursa'nın Mustafakemalpaşa ilçesindeki İbrahim Önal Anadolu Öğretmen Lisesinden mezun oldu. 2003 yılında başladığı Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümündeki lisans eğitimini 2008 yılında tamamladı. Aynı yıl Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında yüksek lisans eğitimine başladı. 2011 yılında Prof. Dr. Sema Uğurcan danışmanlığında hazırladığı “Ahmet Midhat Efendi'nin Ahmet Metin ve Şirzad Romanında Yol Haritası” başlıklı teziyle yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2012 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Ana Bilim Dalında doktora programına kabul edildi. 2010-2011 yılında Marmara Üniversitesi Mühendislik Fakültesi ve Fransızca Kamu Yönetimi Bölümünde Türk dili dersi okutmanı olarak çalıştı. 2015-2018 yılları arasında *Hayal Perdesi* adlı sinema dergisinde yazarlık yaptı. 2018 yılında 2214-A TÜBİTAK Doktora Sırası Yurt Dışı Araştırma Bursu ile ziyaretçi araştırmacı olarak SOAS University of London'a gitti. 2019 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nde ikinci lisans eğitimine başladı.