



Tür: Araştırma Makalesi
Gönderim Tarihi: 3 Ekim 2022

Kabul Tarihi: 2 Kasım 2022
Yayımlanma Tarihi: 20 Aralık 2022

Atıf Künyesi AKTAŞ, Muhammed Ali (2022), “Efrasiyâb Hikâyeleri” Romanında Kültürün Yorumlanması”, *International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)*, C. 3, S. 2, s. 212-225

“EFRÂSİYÂB'IN HİKÂYELERİ' ROMANINDA KÜLTÜRÜN YORUMLANMASI”

Muhammed Ali AKTAŞ¹



10.54566/turas.1181152

ÖZ

Kültür hem sonraki kuşağı şekillendirir hem de kuşak tarafından şekillenir. İlk kuşaktan sonraki kuşağa doğru akan bu aktarım homojen değildir. Toplumun diğer kültürlerle etkileşiminde kendi kültür dairesine eklemeler olur ve bu daireye dışarıdan gelen kültürel öğeler kültür içerisinde; algılanmasında ve aktarımında bazı değişimlere ve dönüşümlere uğrar. Toplumun ürettiği, dönüştürdüğü tüm bu öğeler, toplumun sonraki kuşağına aktarılır. Bu aktarım ve dönüşüm iki taraflıdır. Toplumun Alımladığı ve dönüştürdüğü kültür; sonraki kuşağı şekillendirir. İhsan Oktay Anar, üçüncü romanı Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri adlı romanında farklı zaman ve coğrafyalarda oluşmuş ama Türk kültür dairesine katılmış birçok anlatıyı parodi ve pastiş yöntemleriyle tekrar işlemiş bunu yaparken de önceki metinlerdeki olay ve figürleri 20. yy. Anadolu'suna uyarlamıştır. Çalışmada önce romanın kurgusunu oluşturan, pastişini yaptığı önceki eserler ve bunların romanda kullanımı incelenmiş daha sonra iç

¹ Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 1muhammedaliaktas@gmail.com, ORCID 0000-0002-7311-6341

hikâyedeki parodisi yapılan eserler ve bunların kültürel dönüşümünün nasıl yapıldığı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, İhsan Oktay Anar, Metinlerarasılık, Postmodernist Roman.

INTERPRETATION OF CULTURE IN “EFRÂSİYÂB HİKAYELERİ (STORIES)”

ABSTRACT

Culture both shapes the next culture and is shaped by the generation. This transfer which drains from the first generation to the next generation is not homogeneous. Affiliations are made into its own circle of culture during society's interaction with other cultures. Cultural elements, which come to this circle from outside, undergo changes and transformations in comprehension and transfer. All these produced and transformed elements by the society are transferred to the next generation. These transfers and transformations are reciprocal. The culture which has been received and transformed by the society shapes the next generation. İhsan Oktay Anar has reconsidered many narratives, which have originated in different dates and geographics yet included in Turkish circle of culture, using the techniques of parody and pastiche in his third novel named Efrâsiyâb Hikâyeleri (Stories). However, while doing so, he has adapted the events and figures from the earlier narrative to the 20th century Anatolia. In this study, initially, the earlier narratives, which constitute the setup of the aforementioned novel and has been performed the technique of pastiche, and the usage of these in the novel have been determined. The narratives, which have been parodied in the inner story, and how these have been transformed culturally have been tried to determined.

Keywords: Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, İhsan Oktay Anar, Intertextuality, Postmodernist.

GİRİŞ

Kültürün gelişimi ve dönüşümü içerisinde oluşturulan yeni eserler önceki kültür öğelerinden beslenir. Her yazar eserinin yaratımı öncesinde beslendiği anlatıların irili ufaklı izlerini elbette eserinde bulundurur. Yansıtmacı romanda bu izler esinlenme olarak değerlendirip büyük öykünmeler, üslup benzerlikleri; kusur hatta intihal olarak kabul edilirdi. Bu kusurları okurdan gizleyip, esinlenen anlatıyı hissettirmemek önemliydi. Postmodernizmle birlikte bu durum değişti. Önceki metinleri belli tekniklerle tekrar kurgulayan, öykünen yazar bunu ironiyle birlikte okura göstermeye başladı. Burada onun yetkinliği yeniyi üretmekten ziyade eskiyi nasıl işleyip aktardığıyla, yeniden kurgulama becerisiyle ölçülmeye başlandı. Postmodernist anlatıda parodi ile karşılanan bilinçli dönüşümü Hakan B. Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*'nde şöyle açıklar:

“Bir ‘önceki metin’den ‘sonraki metin’ yaratmak, yani “bir metni yeniden yazmak için” (Aktulum, Mİ,1999,119) onu hareket noktası olarak örneksime uygulamasıdır. Romanda ‘pastiş’in bir türü(n üslubunu, anlatma formatlarını) örneksimesine karşılık ‘parodi’ belli bir metni(n konusunu) örnekser. Dolayısıyla ‘parodi’, yapı boyutundaki ‘pastiş’in konu/içerik düzlemindeki benzeridir. Bir başka deyişle, ‘parodi’nin, ‘önceki’/‘alt metin’e yaklaşımı-‘pastiş’te olduğu gibi- salt “taklit edici” değil; “dönüştürücü” bir öz taşıır (Cebeci, KET, 2008, 84)” (2013:

Cilt/Volume 3, Sayı/Issue 2, 2022

270).

Pastiş, üslup taklidiyken; parodi, anlatının yeni bir yorumla tekrar işlenmesi olarak özetlenebilir. Genelde fantastik roman yazarı olarak anılan İhsan Oktay Anar'ın basılmış üçüncü eseri olan *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* adlı romanında da bunun örnekleri görülür. Roman iki ana figürün (Ölüm ve Cezzar Dede'nin) yaptıkları yolculukta birbirlerine anlattıkları toplam 8 iç hikâyeden ve bu hikâyeleri anlatırken yaptıkları yolculukta başlarına gelen olaylardan oluşur.

Üst Çerçevedeki Parodiler ve Pastiş

Ölüm ile Cezzar Dede figürleri ve aralarındaki ilişki, birden çok örneksenen eserdeki figürlerin çeşitli özellikleriyle örtüşür. Bu eserlerden ilk akla geleni *Binbir Gece Masalları*'dır. Roman ve masalın çerçeve anlatım tekniğine sahip olması, İçerikteki figür ve olay benzerliğinin yanında, kurgusuyla da örtüşür. Roman bu yönüyle masalın pastişidir. Pastiş *Roman Terimleri Sözlüğü*'nde şöyle açıklanır; “*postmodernist romanda biyografi, otobiyografi, bilimsel metin gibi söylem alanlarına ya da destan, masal, halk hikâyesi gibi türlere özgü üslûp öğelerini, söyleyiş tarzlarını metnin temel üslubu edinmek şeklinde kullanılmaktadır. Pastişte taklit metnin ancak üslûbuyla sınırlı kalır.*” (Sazyek, 2013: 276) Romanda anlatıcıların kullandıkları masal dili ve son hikâyenin bitiminde “*üç elma düşmüş*” (EH: 232) ibaresi masal türünün taklit edildiğini gösterir. Diğer iç hikâyelerin sonunda görülmeyen “*üç elma düşmüş*” ibaresi sadece son iç hikâyede geçer. Okuru sona hazırlayan bu ibare, yapılan masal pastişinin bir başka örneğidir.

Birçok masal olmasına karşın burada *Binbir Gece Masalları*'nı ayıran en büyük fark çerçeve anlatım tekniğine sahip olmasıdır. Çerçeve anlatım tekniğine sahip birçok masal² da elbette vardır. Burada sadece bu eserin anılmasının sebebi romanın üst çerçevesindeki figürlerin “*Binbir Gece Masalları*”ndaki ana figürlerle örtüşmesidir. Bu örtüşmelerin ilki masaldaki anlatıcı olan Şehrazat'la romandaki Cezzar Dede'nin masal anlatma motivasyonlarıdır. Şehrazat anlattığı her hikâyeye ölümünü bir sonraki güne erteler, Cezzar Dede'nin de anlattığı her hikâye için bir saat yaşamasına izin verilir. Ölüm, Cezzar Dede'yi oyuna şöyle davet eder. “*Her hikâyen için senin bir saat yaşamana izin vereceğim. Ne dersin?*” (EH: 17) Masalda öldüren Şehriyar iken burada can alan direkt Ölüm olarak okurun karşısına çıkar. Bu masallardan etkilenen şehriyar gibi Ölüm de “*(...) ihtiyarım hikâyelerinden de etkilenmeye başladığımı hissediyordu*” (EH: 186) romanın sonunda öldürülmekten kurtulan Şehrazat gibi Cezzar Dede de ölümün elinden kurtulur. Çünkü bu etkilenme Ölüm'ün “*... can alma vazifesinin en azından bu kez sekteye uğramasına yol aç...*” ar. (EH: 186) Masalda Şehriyar bu oyunun farkında değildir ve ona anlatılan masalların sonunu merak ettiğinden Şehrazat'ın ölümünü bir sonraki güne erteler. Romanda ise bu durum bilinçli bir oyuna evrilir. Salt dinleyici olmaktan çıkıp oyunu talep eden, oyuna dahil olan bir figüre dönüşür. Bu durum postmodernist romandaki okuru/dinleyiciyi oyuna dahil etmesinin romandaki yansıması olarak görmek yanlış olmaz.

Masaldaki Şehriyar ve Şehrazat arasındaki karı-koca ilişkisinin benzeri Ölüm ve Cezzar Dede arasında farklılaşarak okurun karşısına çıkar. “*Cezzar Dede, Ölüm'ün eşi olacaktı*” (EH: 15) bu

² Binbir Gece, Kelile ve Dimne, Binbir Gündüz Masalları Vb.

eşlik masaldaki gibi karı koca eşliği değildir. Ölüm'ün, mahalle kabadayısıyla oynadığı bir kahve oyununda eşi olur. Bu doğrudan eş tabiri *Binbir Gece Masalları'*nı hatırlatır ve romanın, masalla bağı gösterir. Bu bağ doğrudan bir öykünme değildir. Masalda sadece dinleyici olan pasif konumdaki Şehriyar'ın romandaki karşılığı olan Ölüm, aktif olan bir figüre dönüşür. Ölüm, sadece dinleyici değil aynı zamanda anlatıcı olarak Cezzar Dede'nin anlattığı her hikâyeye karşılık o da bir hikâyeye anlatır. Her hikâyenin sonunda birbirlerinin öykülerini yorumlarlar. Buradaki bu değişim Postmodernist romandaki okuru esere dahil etmenin de bir çeşit yansıması olarak görülebilir. Romanın masalla olan diğer bir ilişkisi de Cezzar Dede'nin şu sözlerinde görülür "*Aslında sana, şu âna kadar anlattığımız bütün hikâyeleri kapsayan bir hikâyeye anlatabilirim ve sonsuza kadar sürer.*" (EH: 232) bu sözlerle Cezzar Dede, *Binbir Gece Masalları'*nda uzun anlatılarla hayatını kurtaran Şehrazat'ın yaptığı oyuna(kaydırmaya) atf yapmış olur. Masal ve romanda oyun aynı olsa da en temel fark bu oyunun masalda gizli, romanda açıkça yapılmasıdır. Hikâyeye söyleme oyununun karşılıklı oluşu ve ölümün tasviri ise başka bir eseri çağırır; *Det sjunde inseglet (Yedinci Mühür)* adlı 1957 yapımı, İsveç filmi. Bu filmde savaştan dönen şövalye ölümle karşılaşır ve canı için ölümle satranç oynar. Oyun aralıklarla oynanır ve yaptıkları hamleleri değerlendirirler. Oyuncuların oyunlarını değerlendirmesi romanda da görülür. Romanda iki ana figür arasında satranç hamleleri değil, anlatılan hikâyeler değerlendirilip tartışılır. Filmle aradaki bağın daha belirgin olduğu kısım ölümün oynadığı ilk oyundur. Romanın başında görülen kabadayı ile bir oyun oynar. Kabadayı kendi canını kurtarmak için Ölüm'ü oyuna davet eder. Bu davette filmin adı doğrudan geçerse de ilk ipucu verilir. "*Galiba bir filmde ilham alarak şöyle bir teklifte bulundu.*", "*mesela söyle erkek erkeğe, var mısın bir oyuna!*" (EH: 11) Bu teklifi kabul eden Ölüm'ün "*satranca ne dersin?*" teklifine "*Sanki ayıp bir şey söylemiş gibi yüzünü buruşturan kabadayı, "Bırak o fasarya oyunu!" diye cevapladı, "Akıyla değil, şansıyla oynayana erkek derler. Yoksa kumarda kaybetmeden aşta nasıl kazanırsın başka? Bir kahvehane oyununa ne dersin? Mesela kozlu bir oyuna?"* cevabını verir. Filmdeki şövalye "*bundan otuz yıl önce, Anadolu'nun orta yerinde nam salmış bir kabadayı*" (EH: 7) ya dönüşür bu dönüşümün sonucu olarak bazı farklılıklar görülür. Romanda kültürlerin işlenmesinde en büyük değişimlerden biri burada yaşanır. Filmde ölümle karşılaşan şövalye; farklı coğrafyada, çağlar sonraki hali kabadayıya dönüşmüştür. Değişen çağ, coğrafya ve kişilik; verilen tepkilere de yansımıştır. Oyun kahve oyununa dönüşmüştür. Oyun ve Ölüm'ün karşısındaki savaşı değişse de Ölüm bir ayrıntı dışında değişmez. "*.. bu kişinin adamakıllı cüsseli, boylu postu olduğunu fark etti. Kafası, üfleyen kişinin ancak göğsüne kadar gelebiliyordu. Adam tıpkı bazı tarikat üyeleri gibi, dizlerine kadar inen kara bir cübbe giymişti*" (EH: 9) "*Bu kara cübbeli ve uzun boylu şahıs, başına, üstelik simsiyah bir namaz takkesi ya da ona benzer bir şey giymişti. Elli yaşlarında görünüyordu. Uzunca bir siyah sakalı, soğuk, içe işleyen mavi gözleri vardı. Kısacası Ölüm, kara giysileri ve ifadesiz bakışlarıyla*" (EH: 10) yapılan bu fiziksel tasvirler filmdeki Ölüm'le örtüşür. İki Ölüm arasındaki tek fark romandaki Ölüm'ün sakallı oluşudur. Bu sakal ayrıntısı İslamlaşmış bir coğrafyaya uyum olarak görülebilir. Bu sayede Ölüm'e, Sünnete uygun bir görünüş verilmiştir. Bu ayrıntı dışında Ölüm iki savaşı için de aynıdır. İkisi de Ölüm'ü canlarını kurtaracakları bir oyuna

davet ederler ve Ölüm iki anlatıda da bu oyunu kabul eder. Filmde şövalyeyle oynanan satranç romanda kabadayıyla oynanan bir kahve oyununa dönüşmüş ama şövalyeyle yapılan felsefi sohbetler, oyun hamlelerinin tartışılması görevini Kabadayı değil Cezzar Dede üstlenmiştir. Çünkü Kabadayı bu sohbetlerin bilgeliğinden uzaktır. İhsan Oktay Anar burada birebir uyarlamak yerine görevleri dağıtmıştır. Diğer bir ilişki ise filmin adıdır. Romanın sonunda dedelerini Ölüm'den kurtarmak isteyen torunlar ölümle bir oyun oynarlar. Teklif ölümden gelir "(...) o halde sizinle bir oyun oynayalım (...) beni güldürmeyi ya da gülümsetmeyi başarabilirseniz, dedenizi bırakırım." (EH: 240) Ama Ölüm öncesinde Cezzar Dede'ye şu bilgiyi verir. "Yüzümden bu mühür oldukça ne gülümseyebilir ne de ağlayabilirim." (EH: 237) Çocukların görevi bu mühür kırmaktır. Ölüm'deki mühür ve filmin adı arasındaki bağ bu sayede kurulmuş olur.

Romandaki Ölüm-Kabadayı ilişkisi; *Dede Korkut Destanı*ndaki Deli Dumrul-Azrail ilişkisini de hatırlatır. Filme yapılan atıf gibi doğrudan bir atıf olmasa da bu destanla örtüşen yanları vardır. Deli Dumrul tipi işlevsiz bir köprüden insanları zorla geçirtip karşılığında para alan biriyken, Kabadayı koruma ücreti adı altında (ki bu koruma genelde kendisindedir) haraç alır. Alma yöntem ve bahaneleri değişse de kaba kuvvetle haraç toplarlar. İkisi de ölmek için çareler arar. Destanda Deli Dumrul annesi ve babasının onun yerine canının vermediğini görünce karısıyla vedalaşmaya gider, durumu öğrenen kadın kocası yerine canını vermeyi teklif eder bundan hoşlanan Tanrı ikisinin canını bağışlar. Canından vazgeçip ölümü kabullenen, eşini korumaya çalışan figürlerin olduğu destan anlatısı varken romandaki Kabadayı, (oyun) eşini hile ile masaya oturtur. Kaybedince de kavga ederken birbirlerini öldürürler. Deli Dumrul ve karısının canı bağışlanırken Kabadayı'nın canı bağışlanmaz çünkü Kabadayı ve (oyun) eşi, standaki Deli Dumrul ve karısının gelişimini sergilemezler. Bunun yanında ölümü kabullenen Cezzar Dede'nin canı, torunları sayesinde bağışlanır. Standaki Deli Dumrul'un ölmemesi için uğraşan vefalı eşin görevini dedenin torunları üstlenmiş, ölümle girdikleri güldürme oyununu kazanıp dedelerinin canını kurtarmışlardır. Bunların yanında bir diğer benzerlik de Azrail'i, Deli Dumrul dışında kimse göremez "*Azrail'in geldiğini ne çavuş görmüştü ne de kapıcı. (...) Bre! Sen ne heybetli bir yaşlısın! / Kapıcılar seni görmedi, / Çavuşlar seni duymadı,*" (2019: 203) bu durum romanda Kabadayı Ölüm'le karşılaştığında "*elinde bir bezle tezgâhı silen bu adamın, sanki hiçbir şey görmüyor ya da duymuyormuş gibi numara yapması*" (EH: 11) şeklinde anlatılır. Numara dense de bu Kabadayı'nın yorumudur. Çünkü kendi görüyordur ve diğerlerinin de gördüğünü varsayar. Bunun yanında Kabadayı'nın arkadaşı, Dede'nin torunları ve belli bölümlerde birkaç figür daha Ölüm'ü görür. Burada filme tekrardan dönmek gerekir. Filmde Ölüm'ü sadece canı alınacak olanlar ve temiz kalpli olan "*Acrobat Jof*" figürü görebilir. Romanda onu gören çocuklar, Acrobat Jof gibi temiz kalplidirler. Diğer görenler ise ölümün peşinde olduğu kişilerdir.

Alt çerçevedeki hikâyelere geçmeden önce ana hikâyede tespit edilen anlatıları ve romana kattıkları işlevi ele alıp toparlamak faydalı olacaktır.

1. Binbir Gece Masalları
2. Det sjunde inseglet (Yedinci Mühür)

Cilt/Volume 3, Sayı/Issue 2, 2022

3. Dede Korkut

Ana anlatıda gördüğümüz bu 3 örneksenen anlatı ana hikâyenin geçtiği coğrafyanın (Anadolu'nun) ve zamanın şartlarına göre tekrardan yorumlanmıştır. Bu yorum kimi zaman bir yerde birden çok anlatıyı toplamakla kimi zaman da bir eserin özelliklerini dağıtmakla sağlanmıştır. Farklı zaman ve milletlerin ürettiği bu anlatıların ortak noktası 20. yüzyıl Türkiye'sine aktarılmış olmasıdır. Bu anlatılar başta yazar olmak üzere dinlenmiş/ okunmuş/ izlenmiş ve bu anlatılar dinleyenleri/okuyanları/izleyenleri etkilemiştir.

“Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri”: Alp Er Tunga’nın Hazinesi

İç ve üst çerçevedeki anlatıların hepsi *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’dir. Efrâsiyâb, İslam Ansiklopedisi’nde şöyle tanımlanır;

“(…) *Efrâsiyâb efsanesi, Orta Asya bozkırlarındaki göçebeler tarafından İran’a karşı girişilen saldırılarla ilgi kurularak birçok rivayetle birleştirilmiştir. (...) Kâşgarlı Mahmud tarafından Dîvânü lugâti’t-Türk’te Türk destan kahramanı Alp Er Tonga Efrâsiyâb olarak gösterilmiştir. (...) Kâşgar’da kurulan ilk müslüman devleti olan Karahanlılar’ın ve ayrıca Selçuklular’ın Efrâsiyâb soyundan geldiği ileri sürülmüştür.*” (Yazıcı, 2022)

tüm bu 20. yüzyıl dünyasına uyum sağlayan anlatılar, “Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri”dir. Bilinen ilk zamandan romanın yazıldığı güne kadar Türklerin kültür dairesine girmiş bu anlatılar kültürü şekillendirmiş ve kültür hazinesine katılmıştır. Cezzar Dede’nin Ölüm’le gitmek için torunlarına söylediği yalan da yine Efrâsiyâb’ın hazinesini bulacağı yönündedir. Tüm bu yolculukta ise altın, mücevher gibi maddi bir hazine bulunmaz; onun yerine Efrâsiyâb’ın öyküleri anlatılmış, kültür hazineleri okura sunulmuştur. Bu anlatılar salt kopyalar olmaktan öteye giderek 20. yüzyıl Anadolu’suna uyarlanmıştır. Bu uyarlamayı üst çerçevedeki anlatıdan alt çerçevedeki 8 hikâyeye kadar görülür. Alt hikâyeler ve örneksenen anlatılar sırasıyla şu şekildedir:

ANLATAN	HİKÂYENİN ADI	TÜR	ÖRNEKSENER ANLATI.
Ölüm	Güneşli Günler	Korku	Kont Drakula, Prometheus, İkarus
Cezzar Dede	Bidaz’ın Laneti	Korku	Eşek Kulaklı Midas
Cezzar Dede	Bir Haç Ziyareti	Dini	Budizm, Orman Çocuğu
Ölüm	Dünya Tarihi	Dini	Dini Anlatılar
Cezzar Dede	Ezine Canavarı	Aşk	Şehir Efsanesi (Kanalizasyondaki timsah)
Ölüm	Hırsızın Aşkı	Aşk	Damdaki Kemancı
Cezzar Dede	Şarap ve Ekmek	Cennet	Kırmızı Başlıklı Kız / Hz. İsa
Ölüm	Gökten Gelen Çocuk	Cennet	Süpermen

Bu anlatıların hepsi Türk kaynaklı değildir ama 20. yüzyılda Anadolu’daki Türkler tarafından bilinen, anlatılan, onları etkileyen hikâyelerdir. Romanda işlenmeleri ve dönüşümleri de bu kimliğe bürünmeleriyle oluşur. Yazının ilerleyen bölümlerinde daha detaylı işlenecek olsa da söz gelimi Midas, kral yerine sultan sıfatıyla anılmış; şatonun olmadığı Anadolu’da bu vampir

hikâyesi şato gibi şehirden uzak olan yatılı okulda geçmiştir. Yönetici olarak da kont, müdür olmuştur. Tüm anlatılar, bu zaman ve coğrafya adaptasyonlarıyla romanda yer bulur. Bu anlatıları Efrâsiyâb'ın \Türk'ün yapan da bu dönüşümdür.

“Güneşli Günler”: Drakula'nın Prometheus'un Kanını Emmesi

İç hikâyelerin ilki “Güneşli Günler” başlığını taşır ve bir köyün hemen dışında, hapishane misali kasvetli, görenlere korku salan erkek yatılı okulunda geçer. Bu okulun porfiria³ hastası olan yeni müdürü, en ufak güneş ışığına bile dayanamaz hatta lambalar bile Müdür'ün cildinde yaralar açar. Öğrenciler güneşsizlikten kül gibi beyaz tenli, diş etleri çekilmiş, baştan aşağı siyah giyen bu adamdan korkar ve ona kont lakabını takarlar. Okulda resim çizmeye yetenekli Bora Mete isminde bir öğrenciyi keşfeden resim öğretmeni, ondan güneşi hiç görmeyen Müdür için güneşli bir manzara resmi çizmesini ve Müdür'e kanını vermesini ister bunun karşılığında çocuk derslere girmeyecektir. Güneşli günlerin resmini çizebilmek için yağmurlu havaların bitip güneşli havaların çıkmasını beklerken her gün kanını emen Müdürün açgözlülüğü yüzünden ölür. Arkasında güneşin doğuşunu çizmeye çalıştığı yarım kalmış bir resim bırakmıştır.

Vampir anlatısının parodisi olan bu hikâye coğrafya ve zamana uygun hale getirilmiştir. Şehir dışında şatoda yaşayan kont, şehir dışında yatılı okul müdürüne dönüşmüştür. Teşhislerin konulduğu bir çağda Müdür'e de porfiria teşhisi konulmuştur. Güneşe hassasiyet, güneşten korunmak için giydiği kıyafet ve öğrencilerin verdiği kont lakabının yanında doğrudan öğrencisinin kanını alması bu bağı pekiştirir. Drakula anlatısındaki gibi kanı, dişlerini geçirecek değil çocuğun koluna takılan damar yolundan temin eder. Kan alma ritüeli de zamana uyarlanmıştır. Doğrudan dişle kanatıp emilmesi yerine modern bir şekle bürünüp tıbbi malzemelerle damardan alınmıştır. Bu kan almada fazlaya kaçan Müdür en sonunda çocuğun ölümüne sebep olacaktır. Fazlasını isteyen Müdür elindeki kaynaktan olur. Bora Mete'nin ölümünden önce Müdür'ün arkadaşı Sağır “İkarus'un Yükselişi adlı bir eserin taş plağını yerleştir...”ir (EH: 28) ve Müdür'e dinletir. İkarus'un daha çoğunu isteyip kaybetmesi gibi Müdür de asıl istediğine kavuşamaz. İkarus anlatısında güneşe ulaşamayan İkarus gibi Müdür de “Güneşli Günler” (tablosuna) ulaşamaz. Güneşe ulaşmaya çalışan İkarus gibi güneşi görmek isteyen Müdür, bağı bu sayede kurulmuş olur. İkarus gibi fazlasını ister ve kan açlığı bu hedefinden onu alıkoyar. Bu doyumsuz açlık, oburluk, konusunu ayrıca ele almak gerekir. Birçok farklı kültürde kan içen varlık anlatısı vardır. Türk metinlerinde de kan içen varlığın bir ismi de “Obur”dur.

“Türk Dünyası anlatıları ve inançlarında en çok bilinen ve kendisine Balkan, Doğu Avrupa ve Rus halk bilgisinde de yer bulmuş vampir tipi oburdur. Türkiye Türkçesinde ve diğer Türk lehçelerinde günlük hayatta da kullanılan bir kelime olmanın yanında çeşitli fonetik farklarla mevcut olan obur kelimesi bir vampir tipinin adıdır. ... ” (43) “... Türk kültürü için ortak bir

³ Halk arasında vampir hastalığı olarak bilinen bu hastalıkta; hastada ışık duyarlılığı, diş etlerinin çekilmesi (dolayısıyla dişlerin daha uzun görünmesi) gibi fiziksel bozukluklara neden olur. Hastaların ışık duyarlılığından cildinin güneş görmeyecek şekilde kapatılması ve sarımsağın semptomları ağırlaştırması, ağrıları arttırması, yüzünden sarımsak yiyememeleri vb. şeyler vampir anlatılarıyla örtüşmektedir.

vampir tasavvurunun adıdır. Sözlükte de bu kelimenin çok yiyen veya çok tüketen kişilerle ilgili anlamının yanında mitik tasavvurdaki anlamlarıyla ilgili bilgide vardır.” (Sarpkaya ve Yaltrık, 2018: 44)

Bu tanıma uygun olarak romandaki Müdür, çok tüketen kan emici bir figür olarak anlatılır. Kont Drakula ve İkarus’un bir parodi toplamı olarak karşımıza çıkan Müdür figürünün yanında ona güneşi getiren Bora Mete de Prometheus olarak karşımıza çıkar. İkisinin de ışığı ulaşamayanlara getirmesinin yanında isimlerindeki sesler birbirine yakındır. Yabancı kelimelerin aktarımında, aktarılan dilin en yakın kelimelerine dönüşmesi gibi bir değişime uğrayan bu isim, görevini korumuş ama adını hikâyenin geçtiği yere ve zamana uygun hale getirilmiştir. Kont Drakula, Prometheus, İkarus anlatıları; Ölüm’ün anlatımında tek bir hikâyeye dönüştürülmüştür.

“Bidaz’ın Laneti”: Midas’ın Peşinde Bir Defineci Hikâyesi

İkinci hikâyeyi anlatan Cezzar Dede’nin hikâyesi ise definecilik hikâyesi olarak başlar. Aranılan Hazine Kral Bidaz’ın hazinesidir. Önceki hikâyede gördüğümüz isimdeki ses değişimi burada da görülür. Efsanedeki Kral Midas, romanda Kral Bidaz olarak geçer. Bidaz’ın öyküsü Midas Kadar teferruatlı anlatılmaz ama anlatılan kısımlar örtüşür. *“Buna göre Bidaz’ın, dokunduğu her şeyi altına çeviriverme yeteneği vardı. İşte bu sultan, günün birinde, pek sevdiği kızının başını okşamak istemiş, fakat dokunur dokunmaz zavallı ansızın altın olmuştu.” (EH: 46)* İki anlatı arasındaki fark buradan sonra başlar

“Olanları görünce Bidaz, âh edip elini alınca çarpıp çarpmaz, kendisi de altına dönüşmüştü. Devrin âlimleri, ancak bir insanoğlu ona dokunduğu takdirde Bidaz’ın tekrar eski haline döneceğini söylemişler, gel gelelim milletinden hiçbir babayiğit, lanetli addedildiği için ona dokunmaya yeltenmemişti. Altına dönüştüğü için ölümsüz olan Bidaz, bu haliyle mezara yerleştirilmiş, dokunup kendisini hayata döndürecek bir kurbanı asırlardır beklemiş ve hâlâ beklemekteydi. Sözüün kısıtı, mezara girip ona dokunmaya kalkarlarsa, Allah korusun, Bidaz dirilecekti!” (EH: 46)

Midas hikâyesinde altına dönüşmeyen kral daha sonra bu laneti üstünden kaldırmıştır ama romandaki Bidaz’ta bu lanet kendisini de altına dönüşmüştür. Midas efsanesinin kaynağı Türk olmasa da bugün Türkiye sınırlarında kalan şehir ve mezar kalıntıları bilinmekte ve özellikle defineciler olmak üzere hâlâ yörede efsaneleri anlatılmaktadır. Romanda da definecilerle yaşanan bir hikâyede yer bulması bu noktada tesadüf değildir. Özellikle altınla olan ilişkisi de düşünüldüğünde bu bağlam daha belirginleşir. “Kral” yerine “Sultan” kullanılması ve âlim gibi kelime seçimleri de bu hikâyeleri yerelleştiren önemli ayrıntılardır.

“Bir Haç Ziyareti”: Kurt Çocuk’un Yükselişi

Sonraki hikâye Cezzar Dede’nin anlattığı *Bir Haç Ziyareti*’dir “Diyarbakir” (EH: 57) de geçen bu hikâyede “Medeniyet Tarihi” kitabında gördüğü “Gothama”nın fotoğrafından etkilenen imamın bu etkilenmeden sonra köyün zengininin babasını ve *“vahşi bakışlarıyla tıpkı kurda benzeyen, zincire vurulmuş bir oğlan”*ı (EH: 62) hacca götüreceğim diye, güneye Arabistan’daki Kabe’ye değil doğuya Hindistan’daki Budist tapınağına götürmesinin hikâyesidir. Çocuğun kurtlara benzetilmesi ve kurtlarla kurduğu arkadaşça ilişki *Orman Çocuğu*’nu çağırıştırır. Akla

gelebilecek diğer anlatı olan “Kurt Adam”dan burada söz ezilemez. Kurt Adam’ın en karakteristik özelliği olan dönüşüm ve ısırılma ile bulaşma durumu burada yoktur. “11 yaşındayken dolunay çıktığı vakit geceleri evden kaçarak sağa sola saldırmaya koyunları ve tavukları parçalamaya başladığında...” (EH: 62) cümlesinde fark edileceği gibi dolunay zamanında bedensel bir dönüşüme uğramamış, sadece “karasevda yüzünden artık zincirle zapt edilecek kadar asabî, nasıl söylemeli, basbayağı deli...” dir (EH: 60) kurtlarla kurduğu ilişki de *Orman Kitabı*’ndaki gibi kardeşlik bağıdır. Bu ilişkinin boyutunu göstermesi açısından kitapta geçen “Hayvanlar kuyrukları sallaya sallaya gelip onun yanına sokuluyor, boynunu, yüzünü, ellerini yalıyorlar; oğlan da kardeşlerine aynı şekilde mukabele edip hayvanların tüylerini yalıyor, öpüp kokluyordu. Öyle ki, kurtların otobüsü takip etmelerinin nedeni muhakkak, arkaya bağlı bir durumda fersahlarca koşturan bu oğlan olmalıydı.” (EH: 66) ifadeleriyle gösteriliyor. “Orman Çocuğu”nda görülen kurtlar tarafından büyütülen çocuk gibi yabancı hayvanlarla ilişkisi iyidir. Yabancı çocuğun kurtlarla kurduğu kardeşlik ilişkisi “Orman Çocuğu”ndaki Maugli’nin kurtlarla kurduğu ilişki gibidir. Gittikleri mabette vahşiliğinden arınması da iki anlatı arasındaki bağı güçlendirir. İç öyküde imam, yaşlı adam ve torunu kurt oğlanın gittikleri yer ve *Orman Çocuğu* hikâyesinin kaynağı aynıdır; Hindistan. Bu arınma sonucunda “yıllar süren sessizliğini bozmuş” (EH: 75) Hint tapınağında vahşiliğinden arınan çocuk “yerden bir adam boyu yüksel...” miştir. Bu noktada Kurt Çocuk örneksenen eserdeki Mogli’nin gelişiminden fazlasını gösterir.

Budizm ne kadar uzak bir kültür gibi görünse de Efrâsiyâb (Alper Tunga)’dan bugüne geldiğinde kültür dairesine Budizm de girmiştir. Gerek Anadolu’ya yapılan göçlerde arada olması gerek Hint coğrafyasında kurulan çeşitli Türk devletlerinde bu etkileşim oluşmuştur. Bunların yanında Budist Uygurların varlığı bu ilişkiyi daha da perçinler. Tüm bunların dışında 90’ların sonuna geldiğinde bu anlatının kitabı, filmi, animasyonu ülkemizde biliniyordu. Yukarıda tespit edilen “örneksenen anlatılar” Türklerin tarih boyunca kurduğu çeşitli bağlarla kültür dairesindeki yerini almış olur. Bu kısa öykünün ardından Ölüm “*Dünya Tarihi*” isimli, romanın en uzun,⁴ öyküsünü anlatmaya başlar.

“Dünya Tarihi”: Bir Kahramanın Yolculuğu

Kahramanın yolculuğu şeklinde kurgulanan bu iç hikâye, kahramanın kendini bulmasıyla sonuçlanır. Bu yolculukta çeşitli semavi dinlerin (özellikle İslam’ın) anlatılarını ve halk arasındaki çeşitli batıl inançları da okura sunar. Söz konusu tarih öğelerinin hepsi inanç temelinde birleşmiştir. Birçok dini hikâyede olduğu gibi rüya motifinin varlığı da girdiği bu yolculuğu meşru ve ulvi kılar “Aksakallı bir mübarek dedenin tüccarların rüyalarına ansızın girivermesi” (EH: 87) Dini motiflere verilebilecek diğer bir örnek ise; “(...) eğer meyvelerden birini tadarsa, Tanrı’nın cazibesinden kurtulup dünyevi cazibeyi göreceğine çünkü bu ağacın bilgelik ağacı olduğunu söylüyordu” (EH: 97) ilk insanın cennetten kovulması hikâyesinin açık bir parodisi olarak okurun karşısına çıkar. Kuran’da meyvenin cinsi konusunda bir ayrıntı verilmemiştir. “Bu konuda sahih hadislerde de başka bilgi yoktur. Diğer İslâmî kaynaklarda yer alan ve bu ağacın hayrı ve şerri bilme ağacı veya üzüm asmaları, buğday, incir ağacı vb. bitki türlerinden biri olduğunu belirten

⁴ 52 sayfa.

rivayetler ise İslâm dışı kaynaklara dayanmaktadır (bk. Taberî, *Câmi' u'l-beyân*, I, 184; Abdullah Aydemir, *Tefsirde İsrâiliyyât*, s. 256-257)". (Boray, 1988) yazar burada yaygın kanı olan elma yerine armut tercih etmesi bu iki meyvenin kültürel içerisinde yan yana kullanılmasının yanında "armut piş ağzıma düş" değiminin de etkisi olması pek muhtemeldir. Hikâyede armudu yeme şöyle anlatılır: "(...)açık olan ağzına ağaçtan bir armut düşünce, (...) ağzını sonuna kadar açtı ve armudun ağzına düşmesini beklemeye başladı" (EH: 97) İslam ile Türklerin kültür dairesine giren bu dini anlatı, İslam dışı kaynaklardan giren meyvenin cinsi ve değimlerin harmanlanmasıyla iç öykünün anlatısı şekillenir. Onu kandıran şeytan ise "Azazil⁵" ismiyle okurun karşısına çıkar "(...) Azazil koynundan bir meyva çıkardı. Parlak ve kırmızı, sulu ve lezzetli bir meyva benziyordu ... bu gördüğün bilgelik meyvesidir. (EH: 108) insanın cennetten kovulma hikâyesinin en açık gösterildiği yer buradadır. Azazil'in bir diğer şeytan özelliği de kibri (kendini beğenmişliği)dir. "... Azazil, kendisine hayrandır (EH: 104) kibir, 7 büyük günahın biridir ve şeytana atfedilir. Ölüm gibi Azazil de insan biçiminde okura anlatılan Azazil "... lacivert takım elbise çekmiş ipek gömleğinin yakasına da armut ve yıldırım desenli bir boyun bağı bağlamıştı ki, Bunlar da yasak meyva ile ilahi gazabı timsali olsalar gerekti. (EH: 106) kötü işler yapmış ve sürülmüştür bunu da kız kardeşinin şu sözleri ile okura sunar "... erkek kardeşim Azazil'dir. Bir de kötü işler yaptığımız için babam onu tâ Acıpayam'a sürdü." (EH: 104) Bir "Baba" tarafından kovulan, sürülen biridir. Hristiyanlıkta tanrı için kullanılan sıfatların başında gelen baba sıfatı ve babanın onu evinden (cennetinden) kovuşu gibi benzerlikler de yaratılış anlatısını hatırlatır. Romadaki diğer tüm figürler gibi o da parodisi olduğu öykünün figürünün belli özelliklerini kendi hikâyesine uygun şekilde temsil eder. Doğrudan öykünülen anlatının taklidi olmaktan ötedir.

Bunun yanında İslami kültürden farklı bir şeytan motifi olması konusuna ayrıca değinmek gerekir. Bu konu iki başlık altında değerlendirilebilir. İlki Alp Er Tunga / Efrâsiyâb'ın soyundan gelenlerin hepsi Müslüman değil, Hristiyanlığa inanlarında bulunması ikincisi de Müslüman inanca sahip olanlarda da diğer dinlerin izlerinin bulunması. Yukarıda belirtilen bilgelik meyvesinin cinsinin Kuran'da ve Hadiste açıkça belirtilmediği halde diğer dini anlatıların etkisiyle çeşitli meyveler atfedilmesi gibi kültür dairesi içerisinde etkili olmuş ve anlatılarda yer edinmiştir. Söz gelimi Anadolu kültür dairesini etkilemiş olan isimlerden biri olan Hallâc'a göre;

"İblisin adı onun adından türemiştir; sonradan azâzîl şeklinde değiştirildi." Hallâc'ın görüşü doğrultusunda Kazimirski ile Massignon'un da şeytan yahut iblis şeklinde anladıkları azâzîl, ister istemez cin-melek konusuyla yakından ilgili bulunmaktadır. (...) Hallâc, kendisine has bir görüşle, azâzîl kelimesindeki aynın, "iblisin gayesinin ululuğu"na, zânın "himmetinin ziyadeliği"ne, elifin "ülfetinin büyüklüğü"ne, ikinci zânın "zühdünün derinliği"ne, yânın "kendi ululuk ve yüksekliğine sığınması"na, lâmın "ıstırap ve imtihanındaki mücadelesi"ne işaret ettiğini ileri sürer." (Tuğ, 1991)

⁵ Azâzîl; Yahudi ve Hristiyan kaynaklarında Azazel, Azael, Hazazel şeklinde geçer. Kur'an'da ve Wensinck'in tasnifini yaptığı hadis eserlerinde bu kelimeye rastlanmaz. (Daha geniş bilgi için: <https://islamansiklopedisi.org.tr/azazil>)

Bu örnekte de görüldüğü gibi kelime Türklerce bilinmektedir ve dünyanın, insanın var oluş hikâyesi içerisinde anlatılmaktadır. İç hikâyede bu dini hikâyelerin özeti sayılacak bir bölüm de mevcuttur. Dünya Tarihi adlı bir kitabı kemiren kitap kurdu “*Daha ilk sayfanın üzerinde, iri puntolu, “yasak meyva” kelimesini ısrarak eseri yemeye başladı. İkinci sayfada. “düşüşün azabı”nı tattı. “Mesih’in eti”ni yedi, “O’nun kanı”nın lezzetine vardı. “Veba”yı, “Savaşlar”ı, “Felaketler”i ve daha bir nicesini geçtikten sonra son sayfaya geldi. Bir sapiens olarak artık kozasını ölebilirdi. kozanın içindeki Minerva’nın karanlığında kurtuluşunu bekledi.*” (EH: 120) insanlık tarihinin kısa bir özeti olarak kendine yer bulur. Dünya tarihi bilgelik meyvesinin yenmesiyle başlar⁶ Cennet’ten kovulması, İsa’nın çarmıha gerilmesi⁷ ve ardından diğer felaketlerle devam eder. Bilgeligi dünyaya tercih etmeye meylettiği yerde ise “*Tanrı’ya erişmek, onu görmek istiyordu. Bu dileği kabul edildi ve göklere yükselmeye başladı.*” (EH: 110) bu (miraca) yükseliş ve tanrıyı görme isteğiyle de Hz. Muhammed’in Miraç olayının yanında Hz. İsa’nın çarmıha gerildikten sonra yükselmesi hadiselerini akıllara getirir.

Dünya Tarihi hikâyesinin diğer inanç öğelerinin bazılarını da şöyle sıralayabiliriz “*Her dükkânda kem gözlere karşı nazar boncukları da asılı olurdu*” (EH: 86), “*Kız ebemkuşağından geçince, kader icabı ansızın babayığit bir delikanlı oldu.*” (EH: 98), “*Filozof taşı*” (EH: 101) gibi örneklerde ilahi dinlerdeki anlatıların dışındaki inançların roman içindeki yansımalarıdır.

Dünya tarihinde hiç siyasi bir figür görülmez. Çünkü Ölüm bu hikâyeyi bir dini hikâye olarak anlatır ve olayların gelişimi ve figürleri bu ekseninde şekillendirir. Tüm bu yolculuk birçok öğretinin öğüdüyle paralel bir öğrenme sağlar

-“*Meğer Salih ben imişim!*”

Hakikat ona erişmek için ödediğimiz bedel olmalıydı ki onca zaman süren zahmetli yolculuğun ve çektiği bu kader sıkıntının ardından, karanlık kuyudaki suyun dolunay gibi parlayan sathında Kendi aksini gördüğünde Abtülzeyyat gerçek kimliğinin şuuruna vararak titredi. (EH: 130)

Bu yolculukta çeşitli zorluklar, badireler atlatsa da tüm bunların sebebi yine kendi geçmişidir. Geçmişteki hatalarının her biriyle tek tek yüzleşen kahraman en sonunda sudaki yansımasıyla kendisiyle karşılaşır ve her şeyi anlar. Tasavvuftaki kendini bilme, sırta erişme öğretilerinin parodisini yaşamış olur. Bu iç hikâyedeki gerek manevi gerek fiziki yükselme *Şarap ve Ekmek* adlı 7. Hikâyede de görülür.

“Şarap ve Ekmek”: Günahsızların Yükselişi

Dünyadan ve nimetlerinden arınıp günahsız olmaya çalışan, kırmızı başlıklı kız gibi tasvir edilen “*kırmızı pelerinli ve kırmızı şapkalı sevimli kızın ...*” (EH: 212) ve babasının öyküsüdür. Kız günahlarında arınmak için ekmek, şarap ayinine benzer olarak ekmek yer ve üzüm suyu içer. Bunlar onu hafifletip cennete yükselmesini sağlayacaktır. “*ekmeğini yiyip üzüm suyunu içtiğim için artık acıkmayacağım ve susamayacağım. Hafif olmamın nedeni de bu. Bu ekmek ve su içimde olduğundan ben şu anda cennete aitim. Pek yakında ayaklarım yerden kesilecek ve oraya yükseleceğim.*” (EH: 212) temiz yürekli kızın aksine baba kötü kurdun oyununa gelerek bu orucu bozar ve

⁶ Bilmekle başlar da denilebilir.

⁷ Et ve kan; ekmek ve şarap ayini kastedilerek etinin yenmesi kanının içilmesi metaforuyla çarmıha gerilme hadisesi kastedilir.

“kız yerden bir adım boyu uçmuştu ki Sefa içinde az bir umutla ayaklarına tutundu. Ancak fazla yükselemediler. Çünkü sorumsuz adam, terbiyeli kızın sözünden çıkmış, bir güveç dolusu taskebabını mideye indirmişti ... Babacığım! sözünü neden dinlemedin? Bak! Ağır bir yemek yemişsin. Bu yüzden seni taşıyamıyorum. Ne güzel, cennette baba kız, sonsuza kadar mutlu yaşayacaktık! Ama nefesine hâkim olamayıp yine günah işledin” (EH: 215)

ekmek şarap arınması ve yükselme durumu bir farkla bu öyküde açıkça görülür. Bu fark şarabın yerini “üzümsuyunu” almasıdır. Buradaki tercih bunu söyleyen kız çocuğunun masumluğunun etkisi yüksektir. Kültürel adaptasyonların yoğun olduğu bu romanda çocuğun şarap içmemesinden kaynaklı sorun, şarabın en yakın masum muadili olan üzüm suyuyla çözülmüştür.

Modern Şehir Efsaneleri: “Ezine Canavarı”, “Gökten Gelen Çocuk”

Romanın 5. ve 8. hikâyeleri ayrı bir başlıkta ele alınması gerekir. Çünkü bu hikâyelerin parodisini yaptığı anlatılar eski değil modern çağın anlatılarıdır. Beşinci öykü “Ezine Canavarı” modern dünya efsanelerinden şehir canavar(lar)ını işler. Modern dünyanın kanalizasyonlarındaki timsah, yılan anlatisından, evin tüm kirlerinin atıldığı “kir odasında” yaşayan bir canavara dönüşmüştür. Tüm canavarların ortak birkaç özelliğini de kendinde barındırır. “Kızıl gözlerinde zalim parıltılar oynayan hayvan, sipsivri ve bembeyaz dişlerini gösterip, Hançeresinden ve genzinden salyalar saçarak, Ciğerlerinin bütün kuvvetiyle hızla” (EH: 183) diğer öykülerdeki adaptasyon bu iç hikâyede de yaşanmış, büyük kanalizasyonlara sahip olmayan bir taşra anlatisında kanalizasyonun yerini evin kirlerinin atıldığı oda almıştır. Bu noktada eski İstanbul tabakhanelerindeki deri ve dışkı atıkları içinde yaşadığı söylenen büyük fareleri de anmak gerekir. İç hikâyedeki canavar, tabakhanedeki hayvan kalıntılarıyla değilse de kasap babanın evinin sofrasında yenilemeyen hayvan artıklarıyla beslenir. Şehir efsanelerinde kimyasal atıklarla mutasyon geçiren canavarlar, iç hikâyede zehirlere bağışıklık kazanan fareye dönüşmüştür.

Diğer modern anlatı ise süper kahramanların en süperi olan Süpermen’in parodisidir. *Gökten Gelen Çocuk* isimli bu hikâyede çocuksuz bir karıkocanın bahçesine gökten düşen beş yaşlarında bir çocukla başlar. Hikâyeye baştan itibaren Süpermen Amerika’ya değil de Anadolu’ya düşse nasıl olur parodisi olarak ilerler. Özgün anlatıda Süpermen’in adı Clark’tir, iç hikâyede ise Gülerk’tir⁸. Diğer hikâyelerdeki ses değişimleri bu hikâyede de böylelikle kendini göstermiş olur. Süpermen’in girdiği ikircikli kimlik bunalımını hikâyedeki çocuk da yaşar. Onu evlatlık edinen bu ailenin babasının istediği “gürbüz, güçlü, mazlumlara/muhtaçlara yardım eden, kahraman” (EH: 222) “herkesten hızlı koşan ayrıca 10 beş gün içinde birinin hayatını kurtaran” (EH: 224) bir evlatken annesi; tertipli, söz dinleyen, temiz, pak, sokakta oyun oynamaya bile çıkmayıp üstünü batırmayan bir çocuk ister. Bu iki zıt isteğin somut göstergesi de filmdeki gibi kıyafette kendini gösterir. Evin babası, “babasının adının baş harfinin işlendiği bir mavi elbise ve kırmızı pelerin” (EH: 224) giymesini isterken annesi; beyaz gömlekli, ütülü pantolonlu, papyonunu giyip kalın, kemik çerçeveli gözlüğünü takmasını (EH: 224) istiyordur. Süpermen

⁸ Kadının istediği “Güler”, kocasının istediği “Erke” isimlerinin birleşimi olarak bu ismi koymaya karar verirler.

filmi/çizgi romanındaki iki kimlikli yaşam romanda anne babayı üzmemek üzerine “ikisinin de gönlünü hoş etmek” için yapılmıştır. Bir nevi anne/baba arasında kalan çocuğun metaforik bir anlatımına dönüşmüştür. Gülerk Kent de tıpkı Clark Kent gibi bir gazetede çalışır. Clark, Daily Planet⁹ gazetesinde çalışırken Gülerk, Seyyare adlı bir gazetede çalışır ikisinin de sevdiği kız aynı gazetede çalışıyordur. Roman içerisinde metinlerarasılık bağlamındaki ilişki en çok ve en bariz bu öyküde görülür. Herkesi memnun etmeye çalışan “Gülerk’e çok ağır geldi ve kararını verdi: kasabanın minaresinden kendini atacak, canına kıyacaktı.” (EH: 230) Gülerk minareden atlar ve onu yakalayan bir leylektir. Yere düştüğü gecede gibi bir leylekle yukarı doğru yükselir. Romanın son iç öyküsü olan bu öykünün sonu gökten 3 elmanın düşmesiyle biter. Masal üslubunun pastışı burada da görülür. Bu son hem bu iç hikâyenin sonudur hem de romandaki iç hikâye anlatmanın sonudur. Süper çocuğun; aile baskısı, ebeveynlerin yüklediği kimliklerin çatışması gibi duygusal yüklere dayanamaz ve intihar eder. Fiziksel olarak ne kadar güçlü olsa da bu psikolojik baskı daha ağır gelir. Ebeveynliği ironik şekilde sunar İhsan Oktay. Çocuğun süper güçleri bu anne/baba tipleri için yetersiz kalır. Süpermen Amerikan kaynaklı olsa da çizgi roman ve filmlerle tüm dünyanın kültür dairesine girmiş. Modern çağda oyunlarına, zihin dünyalarına girerek onları etkilemiştir. Bu noktada son hikâyenin paradisi yapılan anlatılar içinde kültürü etkileyen son hikâye olması da bu noktada tesadüf değildir

SONUÇ

Türklerin bilinen ilk hükümdarı olan Alp Er Tunga ya da diğer adıyla Efrâsiyâb, sonrasındaki tüm Türk devletlerinin kendi soyunu dayandırmaya çalıştığı ve ortak ata olarak gördüğü isimdir. Tarihi süreç içerisinde dönüşen/ gelişen toplum ve onun kültür dairesinin de ilk halkalarındandır. Zamana ve coğrafyaya genişleyen bu kültür dairesi içerisine başka kültürlerden öğeler de katılmıştır. Ama bunlar salt bir eklenme şeklinde değil, dahil olduğu Türk kültürü içinde değişim/dönüşüm geçirmiştir. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nin, kaynak olarak yerli/ yabancı olduğuna bakmadan bu kültür dairesine giren birçok farklı anlatıdan oluştuğu tespit edilmiştir. Torunlarına Efrâsiyâb’ın hazinelerini bulmaya gittiğini söyleyen Cezzar Dede’nin bu yolculukta okura Hikâyeler sunar. Sözü edilen hazine onun (neslinin) hikâyeleridir. Tıpkı hükümdar hazinelerinin savaş, keşif gibi olaylarla farklı milletlerden toplanması gibi *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* de kaynak olarak çeşitlilik gösterir. Roman ismindeki bu seçimin de bundan kaynaklandığı tespit edilmiştir.

Türklerin ilk zamandan 20. Yüzyıla değin gelmiş bazı anlatılarının parodi, pastiş teknikleriyle ironik bir şekilde işlendiği görülmüştür. Bu hikâyelerin bazıları Türklerin kendi ürettikleri bazıları da çeşitli zaman ve coğrafyalarda kültür dairelerine kattığı anlatılardır. Bu anlatıların hepsinin ortak özelliği Anadolu’daki Türkler tarafından biliniyor anlatılıyor olmasıdır. Ele alınan her anlatının figürleri parodi tekniğiyle dönüşümünde romanın yazıldığı zamana (20.yüzyılın sonları) ve coğrafyadaki figürlere dönüşmüştür. Sözlü gelenekte aktarımın toplumun din,

⁹ Günlük gezegen gazetesi diye kabaca Türkçeye çevrilebilecek bir isme sahiptir. Romanda gezegen anlamında Seyyare ismi tercih edilmiştir. Türkiye’de gazete denilince günlük yayım yapan bir haber organı anlaşılmasından tek başına Seyyare Gazetesi gibi bir çeviri ile yerleştirilme sağlanmıştır.

ahlak, dil gibi özelliklerine uygun hale dönüşmesi gibi bir uyum söz konusudur. Sözelimi derebeylik ve kont kalelerin olmadığı Anadolu'da bu işlevi yatılı okul müdürüne verilmiştir. Fiziksel özellikleri aynı olan bu figür kontluğun olmadığı bir yer ve zamanda varlığını bu sayede gösterebilmiştir. Şehirden uzak, özerk ve en önemlisi çocukları korkutan yapısı Anadolu'ya uyarlanmıştır.

Hikâyelerde dikkat çeken bir başka özellik İlinti kurulan metinlerin figüratif kadrolarının isimlerinin deforme edilmiş, Türkçeleşmiş, şekillerinin kullanılmasıdır. Örneğin: Midas'ın Bidas; Prometheus'un, Bora Mete olması gibi. Bu deformasyonların yanında yabancı kelimelerin Türkçe karşılıkları da kullanılmıştır. Daily Planet'in, Seyyare gazetesine dönüşmesi örneklerinden isimler üzerinden formel bir oyunun oynandığı dikkati çeker.

KAYNAKÇA

Anar, İhsan Oktay (2016), **Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri**, İletişim Yay, İstanbul.

Boray, Süleyman Hayri (1988), "Âdem", <https://islamansiklopedisi.org.tr/adem--peygamber>, (Erişim Tarihi: 31 Ağustos 2022)

Demir, Necati (2019) **Dede Korkut Destanı**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Sarpkaya, Seçkin & Yaltırık, Mehmet Berk (2018), **Türk Kültüründe Vampirler**, Karakum Yayınevi, Ankara

Sazyek, Hakan, (2013), **Roman Terimleri Sözlüğü**, Hece Yayınları, Ankara

Tuğ, Salih (1991), "Azâzîl", [Https://Islamansiklopedisi.Org.Tr/Azazil](https://Islamansiklopedisi.Org.Tr/Azazil), (Erişim Tarihi: 31 Ağustos 2022)

Yazıcı, Tahsin (1994), "Efrâsiyâb" [Https://Islamansiklopedisi.Org.Tr/Efrasiyab](https://Islamansiklopedisi.Org.Tr/Efrasiyab) (1 Eylül 2022)