



İHSAN OKTAY ANAR'IN EFRÂSİYÂB'IN HİKÂYELERİ ADLI ESERİNDE ÇOK KATMANLILIK VE METALEPSİS¹

Ferenc László FEJES*

Özet

Çok katmanlılık, bir başka ifade ile çerçeve hikâye ya da hikâye içinde hikâye olarak adlandırılan anlatım tekniğinin kullanılması gerek sözlü kültürde ve gerekse yazılı kültürün ortaya çıkışından günümüz çağdaş edebiyatına kadar uzanan süreçte sıkça başvurulan bir üslup olmuştur. Doğu edebiyatı özelinde *Binbir Gece Masalları*, Batı edebiyatı özelinde ise *Decameron*, bu üslubun çok bilinen iki örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodern edebiyat dâhilinde ise metin parçalılığı bu teknik aracılığı ile inşa edilir. Çok katmanlılık ile sıkı sıkıya ilişkisi bulunan bir başka kavram ise katmanlar arasındaki geçiş olgusunu ifade eden *metalepsis* terimidir. Postmodernist yaklaşımla yeni bir yoruma tabi tutulan *metalepsis* olgusu derinlik kazanmış ve metin inşası açısından daha işlevsel bir hale büründürülmüştür. Postmodern anlatı bağlamında çağdaş Türk edebiyatında öne çıkan isimlerden birisi de İhsan Oktay Anar'dır. Metin inşası ve olay örgüsü çerçevesinden yaklaşıldığında yazarın *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* isimli romanında da çok katmanlılık ve *metalepsis* olgularının önemli bir işleve sahip olduğu görülecektir. Bu makalede söz konusu iki olgu hakkındaki teorik yaklaşımlara yer verildikten sonra ortaya çıkan kuramsal çerçeve kapsamında *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* romanı tahlil edilmeye çalışılacaktır. Makalenin bir diğer amacı, postmodern yaklaşımın yeni bir anlam kazandırdığı çok katmanlılık ve *metalepsis* olgularının metin inşası bağlamındaki işlevlerini romanda yer alan örnekler üzerinden göstermektir.

Anahtar kelimeler: Anar, Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, çerçeve hikâye, anlatısal katmanlar, *metalepsis*, postmodernizm

Abstract

The utilisation of the narrative technique that is called multi-levelled narrative, or in other words, frame story or story within a story, is a tradition that has frequently been observed in both oral lore and written literature all through its course from the beginnings to the contemporary literature of today. We can mention *A Thousand and One Nights* in Eastern literature and *Decameron* in Western literature as two of its well-known examples. In postmodern literature, it is a technique used to achieve fragmentation of the text. Another term closely connected to multi-levelled narrative is *metalepsis*, which means the crossing of the boundaries between narrative levels. *Metalepsis*, which has been reinterpreted by the postmodernist approach, has become deepened and more functional with respect to the formulation of the text. İhsan Oktay Anar is a remarkable contemporary Turkish writer in postmodern literature. In his novel entitled *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* (*The Stories of Efrâsiyâb*), multi-

¹ Beni işbu makaleyi yazmaya teşvik eden sevgili hocam Barış Yılmaz'a ve beni destekleyen arkadaşlarım Ertan Ürkmez ile Zoltán Megyesi'ye teşekkürlerimi sunmak istiyorum

* Dr, Szeged Üniversitesi/fejfer00@gmail.com/0009-0002-113-7945
Gönderim tarihi: 15/11/2023 Kabul tarihi: 21/12/2023

levelled narrative and metalepsis are both of crucial importance regarding the structure and the plot of the text. In this paper, theoretic approaches to the aforementioned two terms will be shortly introduced and an attempt will be made to analyse the novel *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* according to the theoretic framework thus obtained. Another objective of this paper is to demonstrate the functions regarding the structure of the text fulfilled by the phenomena of multi-levelled narrative and metalepsis, which have gained new meaning thanks to the postmodernist approach, making use of examples taken from the novel.

Keywords: Anar, Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, frame story, narrative levels, metalepsis, postmodernism

Giriş

İhsan Oktay Anar tarafından kaleme alınan *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, öykü öbeklerinden oluşan bir romandır. Aynı konuya temas eden iki farklı öyküyü içeren bu öbekler bir çerçeve hikâye aracılığıyla birbirlerine bağlanır. Bu makalede, söz konusu metnin inşası dâhilinde önemli bir rol oynadığı anlaşılan çok katmanlılık ve *metalepsis* olguları tanıtıldıktan sonra bu iki olgunun postmodern edebiyattaki yerine değinilecek ve eserin tahliline geçilecektir.

I. Hikâyeler

Çok katmanlılık olgusuna geçmeden önce romanın olay örgüsünü kısaca özetlemek faydalı olacaktır. Çerçeve hikâyesinin olay örgüsü şu şekilde seyredir: Cezzar Dede isimindeki bir ihtiyarı yanında götürmek isteyen Ölüm, ona bir oyun teklifinde bulunur. Oyunun sonucu Cezzar Dede'nin kaderini belirleyecektir. Teklif edilen oyun gereği Ölüm ve İhtiyar birbirlerine; korku, din, aşk ve cennet üzerine dört ayrı konuda hikâyeler anlatacaklardır. Anlatılan sekiz hikâyesinin ardından Cezzar Dede Ölüm'ü güldürebildiği için hayatta kalmayı başarır.

Metinlerarasılık perspektifine sahip bir bakış, bu sekiz hikâyesinin roman öncesinde mevcut olan farklı anlatıların parodisi olduğunu fark edecektir. Postmodernist yaklaşım dahilinde günümüz dünyası ve dolayısıyla günümüz edebiyatı tamamıyla geçmiş ile ilişkilendirilir. Başka bir ifadeyle günümüz dünyası ve edebiyatı geçmişin bir ürünü olarak görülür. Bu yaklaşımın bir gereği olarak önceki edebî ürünlere sıkça gönderme yapılır. Öte yandan bu göndermelerin her zaman için parodik bir yönü de bulunmaktadır. Bu noktada parodi, Linda Hutcheon'ın da belirttiği üzere eski metinlerle alay edilmesi olarak algılanmamalıdır. Parodi, ele alınan metnin ironik bir şekle büründürülerek yeni bir yoruma tabi tutulması anlamına gelmektedir². Yani parodide, bir metin tekrar edilerek o metinle ve dolayısıyla geçmişle bir bağlantı kurulur. Ancak metin ironik bir şekilde değiştirildiği için metni tekrar eden eserin, metinden ve geçmişten farklı oluşunun da altı çizilir. Bu –paradoksal bir şekilde– eser ile geçmiş arasındaki yakınlığı ve uzaklığı aynı anda göstermektedir (Hutcheon, 1988, s.124–140).

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde de bu parodi özelliği sıkça karşımıza çıkmaktadır. Örneğin gerek çerçeve hikâye ve hikâye zinciri yapısının kullanılması ve gerekse çerçeve hikâyedeki bazı ayrıntılar *Binbir Gece Masalları*'nı andırmaktadır. Cezzar Dede ve Ölüm arasında gerçekleşen oyunda her anlattığı hikâye için ihtiyarın ömrünün bir saat uzaması, *Binbir Gece Masalları*'nı işaret etmesi bağlamında büyük önem taşımaktadır. Öte yandan oyunun seyri dâhilinde hikâye anlatan taraf sadece Cezzar Dede değildir. Hikâye anlatımına Ölüm de katılır. Ayrıca Cezzar Dede'nin hikâye anlatarak ömrünü uzatmak gibi bir maksadı olmadığı için durum tam olarak *Binbir Gece Masalları*'ndaki gibi de değildir.

Çerçeve hikâyedeki Ölüm'le oynanan oyun Ingmar Bergman'ın *Det Sjunde Inseplet (Yedinci Mühür)* (Bergman, 1957) adlı filmini³ çağrıştırmaktadır. Ölüm ilk oyunu kabadayı karakteri ile oynar. Ona satranç oynamayı teklif etmesi filmle olan bağlantıyı daha da güçlendirir, ama kabadayının bu teklifi

² “What I mean by “parody” here [...] is not the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theories of wit. The collective weight of parodic practice suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity” (Hutcheon, 1988, s.26).

³ Bergman'ın filmi 20. yüzyıl Avrupa sinemasının önemli bir eseridir. Filmde, Orta Çağ'da yaygın olan *danse macabre (ölüm dansı)* türünün motifleri kullanılarak bir haçı askerinin ölümle oynadığı satranç oyunu anlatılır.

reddedip kumar oynamak istemesi bu bağlantıyı ironik kılar. Ölüm ve Cezzar Dede arasındaki oyun ise daha da önemlidir. Bu bölümde yer alan dinamiklerin filmdekilerle taban tabana zıt olduğu söylenebilir:

“‘Oyunda benim eşim olduğun için sana borcum var,’ dedi, ‘Ayrıca, onlara verdiğim şansı sana da tanımak isterim.’ İhtiyar, bu sözlerle fazla itibar etmemiş görünüyordu. Belki de kendisini Ölüm’le rekabet edebilecek biri olarak düşünmekte zorlanmaktaydı. Bu yüzden ona, ‘Senin oyuna düşkün olduğuna biliyorum,’ dedi, ‘Ama ben, bugüne kadar kazanmak için oynamadım hiç. Oyunun bana verdiği zevkle yetindim.’ Ölüm, cevaptan çok, ihtiyarın böyle düşündüğüne şaşırılmış gibiydi. Sessizce bir süre daha yürüdükten sonra, ‘Haklısın. Sonuçta her oyunu ben kazanırım,’ dedi, ‘Aldıkları zevk de oyuncuların yanına kâr kalır. Ama bu gerçeği çoğu bilmez. Bu yüzden benimle iddiaya girer ve kaybederler. Senin anlayacağın, oyundan yanlış bir şey isterler. Her şeye rağmen sana yine de bir şans vermek istiyorum. Çünkü böylesi daha adil olacak bana kalırsa.’ Cezzar Dede bir süre düşündükten sonra, ‘Peki, hangi oyunu oynayacağız?’ diye sorunca, Ölüm ona şunları söyledi:

- ‘Seninle, verdiği zevk dışında hiçbir amacı, kuralı ve şartı olmayan bir oyun, yani gerçek bir oyun oynayacağız. Torunlarına destanlar, masallar ve hikâyeler anlattığını bildiğim için, senin buna hazır olduğuna inanıyorum. Bir konu seçip, birbirimize hikâyeler anlatacağız. Kazanma amacıyla değil, sadece anlatmanın zevki uğruna. Her hikâyen için senin bir saat yaşamana izin vereceğim. Ne dersin?’” (Anar, 2014, s.12)

Filmde Ölüm’e oyun oynamayı teklif eden kişi haçlı askeridir. Ölüm sadece oyun oynamayı sevdiği için bu teklifi kabul eder. Kitapta ise durum başkadır, teklifte bulunan Ölüm’dür ve Cezzar Dede sadece hikâye anlatmanın zevki için oyunu oynamaya razı olur.

Parodi unsuru hikâyelerde etkin bir şekilde kullanılmaktadır. *Güneşli Günler*, vampir hikâyelerine benzer; fakat vampir bu hikâyede olağanüstü bir yaratık olarak değil, hastalığı dolayısıyla öğrencisinin kanını transfüzyon yaparak almaya karar veren bir müdür olarak karşımıza çıkar. Kral Midas anlatısının parodi versiyonu olarak karşımıza çıkan *Bidaz’ın Laneti* isimli hikâyede mutlu son, kahramanın kaynaşmasına dokunan Midas’ın onu altına dönüştürmesi ile formüle edilir. *Gökten Gelen Çocuk*’taki *Superman* karakteri, çizgi romanlarda başka bir gezegenden gelmesine karşın bu hikâyede bir leylek tarafından getirilir. Çizgi romanlarda sıkça görülen iki yaşam sürme toposunun amacı kahramanın kimliğinin gizlenmesi değil, ebeveynlerinin gerçekçi olmayan beklentilerinin karşılanmasıdır. *Sarap ve Ekmek*’teki kız ve ‘melun yaratık’ arasındaki diyalog ise ironik bir biçimde Kırmızı Başlıklı Kız hikâyesini akla getirir:

“‘Babacığım! Elbiselerin ne kadar güzel! Timsah derisi iki renk ayakkabıların, kaşmir ceketin ve geniş kenarlı devetüyü şapkan harika! Neden bu kadar güzel giyindin?’ Beriki ise, ‘Ben şöhret ve itibara açım. İnsanlar görünüşüme aldanıp bana saygı duysunlar diye böyle giyindim,’ dedi. Bestenur, ‘Koltuğunun altında kocaman, kalın birkaç kitap görüyorum. Bu kitapları neden okuyorsun?’ diye sorunca o, ‘Ben bilgiye de açım. Bu nedenle tıpkı kötü çocuklar gibi üstüme vazife olmayan şeyleri kurcalayıp öğrenmek için okuyorum. [...]’ ‘[...] Peki söyle bana! Dişlerin neden sivri?’ diye sordu. Melunun yüzüne bir kasvet çöktü ve şunları söyledi: ‘O dişler senin içindi. Fakat şimdi hiçbir anlamı yok. Çünkü bana verdiğin ekmeği yiyip üzüksuyunu içtiğim için, artık acıkmayacak ve susamayacağım. Bir insan için bu bir kurtuluş olabilirdi, ama benim için bu, ölüm ve sonsuz acı demektir.’ [...] Bestenur, ‘Neden bu kadar mutsuzsun?’ diye sorunca o, ‘Mutsuz etmek için,’ diye cevap verdi.” (Anar, 2014, s.144)

Burada melun yaratık büyükanne kılığına değil, kızın babası kılığına girmiştir. Ayrıca kurdun bu hikâyedeki versiyonuna ‘yaratık’ denilse de o açık bir şekilde bir insan olarak tanımlanır ve böylece hem gerçek dünyaya hem de masal dünyasına ait özellikler bir araya getirilir.

Gönderme yapılan metinlerin çeşitliliği ve farklı türlere ait olması, hikâyelerin bir diğer önemli özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodernist edebiyatta metinlerde bir hiyerarşi söz konusu değildir. Postmodernist eserlerde hem tarihî (‘gerçek’), hem edebî metinler parodiye dönüştürülebilir: Nesnel

tarihimizi asla tam anlamıyla bilemeyiz, bu yüzden tarihî metinlere de kurgu gözüyle bakılır⁴. Edebî metinler noktasında ise hem yüksek zümre edebiyatından hem de popüler eserlerden faydalanılır, çünkü geçmişimizin ve kültürümüzün oluşumunda bunların hepsinin aynı oranda payı olduğu kabul edilir (Hutcheon, 1988, s.132–140).

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde de parodiye dönüştürülen metinlerin çeşitliliği göze çarpar. Eserin özellikle sözlü edebiyat ürünleriyle, yani mitlerle, efsanelerle, masallarla olan bağı güçlüdür. Mesela *Bidaz'ın Laneti*'nde antik kültürdeki Midas'ın hikâyesine, *Şarap ve Ekmek*'te ise Alman halk masalı olan *Kırmızı Başlıklı Kız*'a gönderme yapılır. Ayrıca hikâyelerde yer yer masalsı bir üslup kullanılır, mesela *Gökten Gelen Çocuk* şöyle biter:

“Ancak gecelerden bir gece, dışarıda yine şimşek çakar gibi oldu. Ardından kısa bir patırtı işitildi. Sanki yere bir iki şey düşmüştü. Adam elinde keserle yine bahçeye çıktı. Bir süre sonra karanlıklardan, elinde birkaç elmayla geri geldi. Kadın sordu:

- ‘Ne var? Leylek çocuk mu getirmiş yine?’ Kocasını sıkıntısıyla cevap verdi:

- ‘Yok bir şey. Sadece gökten üç elma düşmüş.’” (Anar, 2014, s.160).

Buradaki üç elma hem masallarda görülen ‘üç elma’ motifini çağırıştırır, hem de hikâye bağlamında (çocuğun gökten düşmesi bağlamında) yeni bir anlam kazanır.

Bir Hac Ziyareti ve *Dünya Tarihi* adlı hikâyeler dinî metinlerle bağlantılıdır. *Dünya Tarihi*'nde özellikle semavi dinlerin kutsal kitaplarındaki anlatılar kullanılır:

“Rüyasında, meyvesini yediği armut ağacını gördü. Bu ağacın gövdesine sarılan bir yılan, İshak adında bir âlime, eğer meyvelerinden birini tadarsa, Tanrı'nın cazibesinden kurtulup dünyevi cazibeyi göreceğini, çünkü bu ağacın bilgelik ağacı olduğunu söylüyordu” (Anar, 2014, s.66).

Hem yılan hem bilgelik ağacı hem de onun meyvesini yeme eylemi 'cennetten kovulma' hikâyesine işaret eder; İshak da semavi dinlerde önemli bir şahıs addedilir. Ama meyvenin elma değil, armut olması dikkat çekici bir ayrıntıdır.

Ezine Canavarı ve *Gökten Gelen Çocuk* hikâyelerinde ise popüler kültüre göndermeler bulunur. *Gökten Gelen Çocuk*'ta çocuğun adının Gülerk Kent olması ve ‘S’ yazılı kıyafetler giymesi gibi çeşitli ayrıntılar hikâyenin *Superman* çizgi romanının parodisi olarak yorumlanmasına imkân tanır. *Ezine Canavarı*'nda ise özellikle canavarı tanımlayan kısımlar ilginçtir:

“Canavar hakikaten uyuyordu. Baba, tüfeği doğrultup dikkatle hayvana nişan aldı. Ne var ki her sabah komşu kümesteki horozun sesiyle uyanmaya alışmış olan canavar, bu kez, üzerine doğrultulmuş silahın kaldırılan horozunun tıkırtısıyla gözlerini açiverdi. Olan olmuştu: Kızıl gözlerinde zalim parıltılar oynaşan hayvan, sipsivri ve bembeyaz dişlerini gösterip, hançeresinden ve genzinden salyalar saçarak, ciğerlerinin bütün kuvvetiyle hırladı” (Anar, 2014, s.123).

Canavarı, onun görünüşünü ve hareketlerini anlatan kısımlarda korku türünden alınan bir üslubun kullanıldığını görebiliriz.

II. Çok Katmanlılık

Gérard Genette'in belirttiği gibi, her anlatma eylemi sırasında iki ayrı âlem temasta bulunur. Anlatılan, her zaman anlatanın yer aldığı dünyanın dışında, başka bir âlemde yer almaktadır, bu iki âlemin buluşma noktası ise anlatma eylemidir. Edebî ürünlerdeki kurgu unsurunu göz önünde bulundurursak, her eserde

⁴ Tarihin postmodern edebiyatta önemli bir yeri vardır; Anar'ın eserlerinde de tarih sıkça işlenen bir konudur. Anar'da tarihin önemini *Kitab-ül Hiyel* örneği üzerinden gösteren bir inceleme için S. Dilek Yalçın-Çelik'in tarihî romanlar konusunda yazdığı monografinin “Eski Zaman Mucitlerinin İnanılmaz Hayat Öyküleri Kitab-ül Hiyel: Hiyel mi Yoksa Hayâl mi?” (Yalçın-Çelik, 2005, s.150–183) başlıklı bölümüne bakınız.

en az iki katmanın olduğunu söyleyebiliriz: anlatıcı bir katmanda (*extradiegetic* ('dış dünyaya ait') katman), anlatılanlar ise onun üstündeki başka bir katmandadır (*intradiegetic* ('iç dünyaya ait') katman). Ayrıca anlatılan âlemdeki bir karakter anlatmaya başlayınca kendisinin yer aldığı katmanın üstünde yeni bir katman oluşur (*metadiegetic* ('üst dünyaya ait') katman). Bu son kategoriye ait katmanların sayısı sınırlı değildir (Genette, 1980, s.227–234).

Marie-Laure Ryan anlatının katmanları hususunda anlatısal sınırlar modelini teklif etmiştir. Bu modele göre yeni bir katmanın oluşması için anlatıcının değişmesine gerek yoktur ve yeni bir anlatıcının ortaya çıkması durumunda da katman değişmeyebilir. Anlatısal sınırların altı türü şu şekilde sıralanabilir: kurgusal dünya değişmez ve anlatıcı gerçekten değişir (orijinal anlatıcıyla aynı dünyada olan yeni bir anlatıcı çıkar) (1); kurgusal dünya değişmez ve anlatıcı dolaylı olarak değişir (orijinal anlatıcı kendisiyle aynı dünyada olan başka bir anlatıcıdan alıntı yapar) (2); kurgusal dünya gerçekten değişir ve anlatıcı değişmez (mesela bir rüyaya giriş yapılır) (3); kurgusal dünya dolaylı şekilde değişir ve anlatıcı değişmez (yeni kurgusal dünyanın ayrı bir dünya oluşu belli değildir) (4); kurgusal dünya değişir ve anlatıcı gerçekten değişir (kurmaca içinde kurmaca) (5); kurgusal dünya değişir ve anlatıcı dolaylı şekilde değişir (orijinal anlatıcı anlattığı dünyadaki bir anlatıcıdan alıntı yapar) (6).⁵ Ryan ve Genette'in sistemleri arasında bir diğer önemli fark daha bulunmaktadır: Genette'te katmanların birbirinden tamamen ayrı olduğu ima edilirken Ryan'a göre anlatılanın dünyası her zaman anlatanın içindedir. Anlatanın katmanı anlatılanın katmanının etrafını saran bir çerçeve olarak düşünülebilir (Ryan, 1991, s.175–187).

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde çerçeve hikâye *intradiegetic* katmandadır, iki ana karakter olan Cezzar Dede ile Ölüm'ün anlattığı hikâyeler ise *metadiegetic* katmanda yer alır. Bu hikâyeler anlatısal sınırlar modeline göre kurmaca içinde kurmaca kategorisine, yani yukarıda sıralanan beşinci kategoriye girer. Asıl anlatıcının yerini ya Cezzar Dede ya da Ölüm, yani *intradiegetic* katmana ait kurgusal karakterler alır. Ayrıca *intradiegetic* dünyayla ilgili gerçekleri değil, kendilerinin hayal ettikleri hikâyeleri anlatırlar, böylece yeni bir *metadiegetic* katman yaratırlar. *Şarap ve Ekmek* hikâyesi Zeynelabidin adlı bir adamın meyhaneye girip orada içki içen imamı görmesiyle başlar. Buna şaşırarak Zeynelabidin meyhaneciye sorup imamın hikâyesini öğrenir. Bu da çerçeve hikâye olarak nitelendirilebilir ancak meyhanecinin anlattığı hikâye kurgusal değil kendi (*metadiegetic*) katmanına aittir ve meyhanecinin sözlerini asıl anlatıcı (bu sefer *intradiegetic* katmandaki Cezzar Dede) aktarır, bu yüzden anlatısal sınırlar modelindeki ikinci kategoriye girer.

III. Metalepsis

Metalepsis terimini, “anlatan ve anlatılan arasındaki sınırdan geçiş” anlamında kullanan ilk kişi Genette'tir. Bu geçiş, hem *extradiegetic* ve *intradiegetic* katmanların, hem de *intradiegetic* ve *metadiegetic* katmanların sınırı üzerinden gerçekleşebilir. Anlatısal mantık bağlamında bu sınırlar aşılamazdır, bu yüzden – Genette'e göre – *metalepsis* okura her zaman bir tuhaflık hissettirir ve bu da esere komik ya da olağanüstü bir nitelik kazandırmaktadır (Genette, 1980, s.234–236). McHale *metalepsis*'i *tuhaflık döngüsü* (*strange loop*) diye adlandırmıştır. Tuhaflık döngüler anlatısal katmanlar arasındaki hiyerarşiyi bozarlar ve böylece bu hiyerarşiye ve genel olarak katmanlar arasındaki ilişkilere dikkat çekerler (McHale, 2004, s.119–121). Ryan'a göre *metalepsis* olgusunun iki türü vardır. Birinci türde bir anlatısal katmanın başka bir katmandan haberi vardır ve bu katmandan bahsedilir. İkinci türde ise katmanlar arasındaki sınırdan fiziksel anlamda bir geçiş söz konusudur. Birinci tür *metalepsis* iki katmanı sadece geçici olarak birbirine bağlamakta iken ikinci tür *metalepsis*'in sonucu olarak iki dünya geri dönülmez bir şekilde birbirine bağlanır. Sonuç olarak geçilen sınırlar yok edilir (Ryan, 2006, s.204–211). Örneğin *intradiegetic* katmandaki bir anlatıcı anlatarak yarattığı *metadiegetic* katmana girince aynı anda her iki katmana ait bir karaktere dönüşür ve iki katman tersine çevirilemez bir şekilde birbirine karışır. Nelles birinci türü *verbal metalepsis* olarak, ikinci türü ise *modal metalepsis* olarak adlandırmıştır. Ona göre *metalepsis* anlatanın dünyasından anlatılanın dünyasına doğru gerçekleşirse

⁵ Ryan'ın orijinal numaralandırma sistemi daha kolay anlaşılması için kısmen değiştirilmiştir.

intrametalepsis oluşur, ters yönde ise *extrametalepsis* oluşur. Ayrıca iki dünya arasındaki zaman farkına göre, eğer sınırdan geçiş zamanda geriye doğru gerçekleşirse *analeptic metalepsis*, ileriye doğru gerçekleşirse de *proleptic metalepsis* oluşur (Nelles, 1997, s.152–155).

Metalepsis’le ilgili bir başka özellik yazarın kurgusal dünyanın içine girmesi şeklinde karşımıza çıkabilir. İlk bakışta bu da *metalepsis*’in bir türü olarak algılanabilir: gerçek dünyaya ait olan yazar kurgusal dünyanın sınırlarını geçerek kendisinin uydurduğu karakterlerle aynı dünyayı paylaşmaya başlar. Buna karşın kurmacayı gerçek dünyadan ayıran sınırlar aslında geçilemezdir. Tıpkı romanın içindeki karakterlerin gerçek dünyaya geçememeleri gibi yazar da gerçek bir şahsiyet olduğu için asla romanın içine giremez. Eserde yazarın kendisi olduğu iddia edilen bir karakter varsa, o her zaman için yazarın modeli olan kurgusal bir karakterdir. Bu türden karakterlerin kullanılması *metalepsis* olgusunun bir illüzyonu olarak görülebilir (McHale, 2004, s.213–214; Ryan, 2006, s.209).

Metalepsis bakımından *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde özellikle *metadiegetic* karakterlerin ve olayların *intradiegetic* katmana sızması ilgi çekicidir. Çerçeve hikâyede (*intradiegetic* katmanda) Cezzar Dede ve Ölüm birbirlerine hikâye anlatırken Ölüm’ün öbür dünyaya götürmek istediği bir diğer insanın, Uzun İhsan’ın bahsi geçer. Uzun İhsan’ın bulunduğunu varsaydıkları yere doğru yürürler. Hikâye bitince Uzun İhsan’ın olduğu yere varırlar fakat o, her zaman için Ölüm’den kaçmayı başarmaktadır. Yeni bir hikâye anlatmaya başlayarak yine onun peşine düşerler. Ancak çerçeve hikâye düzeyinde bir hikâye bittikten sonra ve yeni hikâye başlamadan önce sadece Uzun İhsan’la değil, anlattıkları hikâyelerde adı geçen karakterlerle de karşılaşmaktadırlar. Örneğin İhsan’ın gittiği mahallede, Cezzar Dede’nin daha sonra anlatacağı *Ezine Canavarı* hikâyesinde tanıyacağımız iki ailenin düğününde bütün mahalle bir araya gelir (Anar, 2014, s.55–56). Başka bir yerde, daha önce anlatılmış olan *Bidaz’ın Laneti* hikâyesine ait bir karakterin İhsan’ı sakladığına şahit oluruz (Anar, 2014, s.150–151). Anlatılanlar *metadiegetic* katmandan anlatanın *intradiegetic* dünyasına yolculuk eder ve bunun sonucu olarak anlatısal katmanlar arasındaki çizgiler bulanıklaşır. *Metadiegetic* anlatıların *intradiegetic* katmana göre geçmişte yaşanması eser içerisinde sürekli vurgulanan bir olgudur.⁶ Bu yüzden *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki *metalepsis* türünün Nelles’in sınıflandırması dâhilinde *modal analeptic extrametalepsis* kategorisine girdiği söylenebilir. *Intradiegetic* katmandaki çerçeve hikâyede Ölüm’den kaçan karakterin isminin Uzun İhsan olmasının tesadüf olmadığını belirtmek gerekir. Yazar gayet açık bir şekilde bu karakter ile kendisine gönderme yapmaktadır, yani kendisini de romana yerleştirmiştir. Bu karakterin Anar’ın başka eserlerinde, *Puslu Kıtalar Atlası* (Anar, 1995) ve *Kitab-ül Hiyel* (Anar, 1996) isimli romanlarında da karşımıza çıktığını ekleyelim.⁷

IV. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde Çok Katmanlılığın ve *Metalepsis*’in Fonksiyonları

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’nde hem çok katmanlılık hem *metalepsis* önde gelen öğeler arasındadır. Dünya edebiyatı tarihine baktığımızda aslında “kurmaca içinde kurmaca” anlatı tekniğinin sıkça kullanıldığını görebiliriz, ancak postmodern çağda bu teknik çok daha fazla ön plana çıkartılmaktadır. Özellikle de kurmacanın doğasıyla ilgili sorunlara dikkat çekmek amacıyla kullanılır, bunun için ise anlatısal katmanların kurgusal dünya içindeki ayrı bir kurgusal dünya olduğunun altı çizilir. Postmodernist edebiyatın çok katmanlılığa ilgi göstermesinin bir başka nedeni de *intradiegetic* ve *metadiegetic* (ya da *metadiegetic* ve ikincil *metadiegetic*) katmanlar arasındaki ilişkinin gerçek hayat ve kurmaca arasındaki ilişkiye paralel olmasıdır; bu, gerçek hayatın da aslında bir kurmacadan başka bir şey olmadığı iddiasını gündeme getirir (Borges, 1964, s.46; aktaran Genette, 1980, s.236).⁸ Bu ihtimalin vurgulanmasına

⁶ Örneğin, *Güneşli Günler* hikâyesi “Çok değil, günümüzden sadece yarım asır kadar önce, yani cumhuriyetin yirminci yıllarının sonuna doğru, Anadolu’nun orta yerindekibir köyün hemen dışında, hapishane misali dört katlı devasa bir taş bina vardı” (Anar, 2014, s.14) diye başlar; hikâyelerin hepsi yirminci yüzyılın ilk yarısında ya da ortasında yer alırken çerçeve hikâye yüzyılın ikinci yarısında geçer.

⁷ Anar’ın, bu karakteri birden fazla eserinde kullanması ilginçtir. Metinlerarasılık tekniklerinden ‘karakterleri ödünç alma’ tekniği postmodern çağdan önceki edebiyatta da yaygındı, gerçekçi Fransız yazarı Balzac’ın *İnsanlık Komedyası* en meşhur örneklerden biridir. Ancak postmodernist edebiyatta özellikle metinlerarasılığın sınırlarını zorlamak amacıyla fazla kullanılır (McHale, 1980, s.56–58).

⁸ Genette bunu aslında *metalepsis*’in sonucu olarak değerlendirmiştir, fakat Nelles’in de belirttiği gibi genel olarak anlatı içindeki anlatı durumu için geçerlidir (Nelles, 1997, s.155–157); zaten Borges de denemesinde *Hamlet*’teki dram gibi örneklerden bahseder ve *Hamlet*’te *metalepsis* söz konusu değildir.

yönelik stratejilerden birisi *intradiegetic* katmandaki 'ana' anlatı içine *metadiegetic* anlatıları sıklıkla sokmaktır. Bu yöntemi *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde de görebiliriz (McHale, 2004, s.113–114). İki anlatıcının, anlattıkları hikâyeler hakkında diyaloglara girmesi de çok katmanlılığı ön plana çıkarmaktadır.

Anlatı içindeki anlatı tekniği ile bunun bir türü olarak karşımıza çıkan kurmaca içindeki kurmaca yöntemi üzerinde duran William Nelles, ikili bir fonksiyonun altını çizmiştir. *Metadiegetic* anlatı her zaman için tematik anlamda *intradiegetic* anlatıya bağlıdır, yani ikisi de okur tarafından birbirinin çerçevesinde yorumlanmaktadır. İkinci fonksiyonu ise *intradiegetic* anlatıyı ertelemektir. Mesela *Binbir Gece Masalları*'nda çerçeve hikâye bağlamında Şah'ın Şehrazad'ı öldüreceği beklenmektedir, ancak anlattığı hikâyeler sayesinde bu olay ertelenir (Nelles, 1997, s.134–152). *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde çerçeve hikâye ve *metadiegetic* hikâyeler arasındaki tematik bağlantı açıktır: ikisinin de konusu ölümdür. *Intradiegetic* anlatıda asıl çatışmanın nedeni Cezzar Dede'nin ecelinin gelmesidir, ancak Ölüm ile oynadığı hikâyecilik oyununun sayesinde trajik son ertelenir. *Metadiegetic* hikâyeler dört ana konu olan korku, din, aşk ve cennet hakkında anlatılmış olsa da sekiz hikâyenin hepsinde bulunan tek ortak unsur ölümdür, hatta o her hikâyede temel bir rol oynar. *Metadiegetic* anlatılar *intradiegetic* anlatının sonunu doğal olarak erteler, fakat Anar'ın eserinde ertelenen kapanma olayı ölümdür, yani ihtiyar adam ölümden, ölüm hakkında hikâye anlatma yoluyla kaçır. Bu çerçevede Uzun İhsan karakterinin kaderi ilginçtir. Ölüm konusunda kitap yazar İhsan Oktay Anar'ın kurgusal izdüşümü olan Uzun İhsan da ölümden kaçmaktadır. İki karakterin de ölümden kaçıyor oluşu, yazarların, geriye bıraktıkları eserleri sayesinde vefat ettikten sonra da anılmalarının, yani 'ölümden kaçmalarının' metaforu olarak değerlendirilebilir. Bunu destekleyen bir başka ayrıntı *metadiegetic* karakterlerin ölmesidir. Uzun İhsan *intradiegetic* katmandaki kurgusal bir karakter, fakat yazar statüsünün sayesinde aynı zamanda yaratıcıdır, yani gerçek dünyada okura bir hikâye anlatır. Cezzar Dede ise Anar'ın yarattığı bir karakter olmasına rağmen anlatıcı rolünü de üstlenir. Hikâye anlattıkları için ikisi de ölemez ama hikâye anlatıcı olmayan *metadiegetic* karakterler ölebilir. Ayrıca *intradiegetic* anlatının sonunu düşünürsek, Cezzar Dede Ölüm'den torunları sayesinde kurtulur. Bu, *Binbir Gece Masalları*'nda da sıkça karşımıza çıkan 'çocuğu olan aslında ölmez' düşüncesini⁹ akla getirmektedir; fakat yukarıdaki yorumlar ışığında torunlar hikâyelerin ve genel olarak sanatın metaforu olarak da yorumlanabilir. Eserin adının *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* olması ve son sayfalarda Cezzar Dede'nin torunları hakkında anlattığı hikâyede Efrâsiyâb'ın hazinelerinden bahsetmesi de bu yorumu destekler niteliktedir:

“Cezzar Dede son sözü de söyledikten sonra, merakı kabarmış olacak ki, en küçük kız torunu sordu:

- ‘Peki dede, Efrâsiyâb'ın hazinesini bulduktan sonra onu ne yaptılar?’

Torunlarının bu gibi sorularına cevap yetiştirmekte zaten ustalaşmış olan ihtiyar, hiç düşünmeden cevap verdi:

- ‘Elmasların, yakutların ve zümrütlerin ışıltısını doya doya seyrettiler!’

Gel gelelim, torununun merakı yatışmış değildi:

- ‘Peki, ne kadar zaman seyrettiler dede? Hayatları boyunca hep ona mı baktılar? Seyretmekten bıkmadılar mı?’

İhtiyar ise gülerek, ‘Hiç bıılır mı? Ben seni seyretmekten bııyor muyum?’ diye cevap verdi.” (Anar, 2014, s.167).

Hikâyelerin anlatıcısı ve dolayısıyla yaratıcısı olan Cezzar Dede, torunlarının da ecdadıdır, yani ikisinin de bir tür ‘sahibi’ ya da kaynağı denebilir.

Çok katmanlılık konusunda *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde hikâyelerin yorumlanması da dikkat çekicidir. Anlatı içinde anlatı olayında karakterler anlatıcıya ve dinleyiciye dönüşerek her zaman yazar ve okur

⁹ Örneğin sihirbaz Aladdin'e şöyle seslenir: “O my son, I have no comfort but in thee and thou art [to me] in the stead of thy father, since thou art his successor and whoso leaveth [a successor] is not dead, O my son.” (Burton, Lang, Pardoe, Payne, Scott, 2015, ‘Alaeddin and the Enchanted Lamp’.)

arasındaki ilişkiyi tekrar eder. Burada en önemli rolü dinleyici oynar, çünkü görevi okurla aynıdır. Okur romanı nasıl yorumlarsa, kurgusal dinleyici de anlatılan hikâyeyi öyle yorumlar. Ayrıca okur, dinleyicinin yorumlarını görmezden gelemediği için bu yorumlar her zaman eserin yorumlanmasını etkiler. Böylece yazar okura yorumlamak için ipuçları verebilir: okur kurgusal dinleyicinin yorumlarını ya kabul edip benimser ya da reddeder (Nelles, 1997, s.145–146). Mesela *Şarap ve Ekmek* hikâyesinde meyhanecinin anlattığı gerçek hikâyenin, yani imamla masum kızının başına gelenlerin dinleyicisi Zeynelabidin adlı bir gençtir. O meyhaneye gelmeden önce annesiyle kavga eder zira annesi bir aile kurmasını isterken adam, kendisi çocukları sevmediği için bunu reddeder. Ancak meyhanecinin anlattıklarını dinledikten sonra fikrini değiştirir:

“Aslında Zeynelabidin, zavallı anasının haklı olduğunu, yani dünyada, terbiyeli, intizamlı ve ağırbaşlı çocukların da olduğunu ancak şimdi anladığı için, pişmanlıktan gözyaşı döküyordu. Gerçekten de sabah olur olmaz ilk iş olarak otobüse atlayacak, derhal anasının yanına varıp bu mübarek kadının elini öptükten sonra, ondan kendisini evlendirmesini isticram edecekti. Çünkü bizzat, selametini istediği hakikatsiz oğlu tarafından yıllarca çileye maruz bırakılan bir ananın, torunlarını okşamak elbette en temel hakkıydı.” (Anar, 2014, s.148).

Zeynelabidin hikâyeden ibret alır. Hem onun hem meyhanecinin Cezzar Dede’nin uydurduğu karakterler olduğunu bildiğimiz için bunu anlatıcının, dinleyicisinin yorumlarını yöneltmek için kullandığı bir strateji olarak değerlendirebiliriz, yani Zeynelabidin’in hikâyeyi düz yorumlaması onun didaktik etkisini güçlendirir ve inandırıcı olmasını sağlar. *Intradiegetic* katmanda ise bu pekiştirme etkisinin tam tersi görülür: Ölüm ya da Cezzar Dede hikâye anlatınca, dinleyicisi hikâyede kastedilen düşüncüyü sorgulayıp eleştirir, hikâyeler hakkında bir diyalog kurulur, manaları tartışılır, yer yer kavga edilir. Mesela Cezzar Dede, önce söz edilen *Şarap ve Ekmek* hikâyesini Ölüm’ü ‘cenneti sadece çocuklar görebilir’ düşüncesini kabul etmeye ikna etmek için anlatır, fakat Ölüm onu eleştirir:

“- ‘Hal böyle iken, cennet gerçekten de çocuklara lâayık bir yer gibi görünüyor. Eğer doğru anladıysam, senin kafandaki cennet tablosunda ciddî ve ağırbaşlı insanlara yer yok. Peki oranın böyle bir yer olduğuna inanıyor musun?’
[...] - ‘Yoksa sen cenneti bir oyun bahçesi mi sanıyorsun? Senin asık suratlı ya da vakur dediğin birçok kişinin oraya gittiği açık. Değil mi?’
[...] - ‘Anladım en sonunda! Sen bu yüzden benden korkmuyorsun! Henüz yaşamayı sürdürdüğün şu anlarda bile cennette olduğunu sanıyorsun. Hatta beni bile oranın bir parçası olarak görüyorsun. Oysa, seni götüreceğim yerde ebedî bir uykuya dalacağın aklına gelmiyor.’” (Anar, 2014, s.149).

Tartışmanın etkisiyle *intradiegetic* anlatı polifonik bir nitelik kazanır, böylece hikâyeler ve dolayısıyla eser çok anlamlı olur, yani çeşitli şekillerde yorumlanabilir.

Metalepsis de postmodernist edebiyatta sıkça ve aşırı şekilde kullanılır. Amaç, özellikle Ryan’ın belirttiği ikinci tür, yani fiziksel *metalepsis* konusunda (Ryan, 2006, s.206), anlatısal katmanlar arasındaki sınırları bozmaktır. Böylece çok sıkı bir şekilde birbirinden ayrılması gereken dünyalar bulanıklaşırlar ve kesintisiz yeni bir dünyaya dönüşürler. Ancak *metalepsis*’in sonucu olarak sadece sınırlar değil, katmanlar arasındaki hiyerarşi de bozulabilir, çünkü anlatan ve anlatılan arasındaki sebep–sonuç ilişkisi geçersiz kılınır. Anlatısal mantığa göre anlatıcı anlattığı dünyayı belirler, fakat katmanlar arasındaki sınırlardan geçmek mümkünse, artık hem anlatan anlatılanı hem de anlatılan anlatanı belirleyebilir. Sınırların bulanıklaşması da hiyerarşinin yok oluşu da eserin kurgusal olduğunu ve anlatısal mantığın yapay olduğunu vurgular (McHale, 2004, s.119–121; Ryan, 2006, s.206–211; Klimek, 2011, s.33–37).

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’nde önce de belirtildiği gibi *metalepsis* olgusunu *metadiegetic* karakterlerin *intradiegetic* katmana sızması sağlar. Mesela *Dünya Tarihi* hikâyesi Aptülzeyyat adlı bir tüccarın servetini yoksul halka dağıtmasıyla başlar. Fakat o hikâye anlatılmadan önce Cezzar Dede ve Ölüm Uzun İhsan’ı yakalamaya kalktığında servetini halka dağıtmak isteyen bir tüccardan faydalanmak için biriken kalabalık yüzünden İhsan’a yaklaşamaz (Anar, 2014, s.25–26). Yani Aptülzeyyat, onu yaratan

anlatıcı olan Ölüm'ün dünyasına girer ve bu dünyayı dolaysız etkiler. Bu açık bir şekilde anlatısal mantığın bozulmasına sebep olur. Aslında bu örnekte mantığın bozulmadan kalması için bir çıkış yolu vardır: *intradiegetic* katmanda bir tüccarın olduğunu ve Ölüm'ün bu gerçek tüccar tarafından esinlenerek Aptülzeyyat karakterini uydurduğunu farz etmiş olsaydık bu, anlatısal mantığa tamamen uyan bir durum sayılabilirdi. Fakat başka bir örnekte *Güneşli Günler* hikâyesinin karakteri olan genç çocuk Uzun İhsan'ın yakalanmasına engel olur (Anar, 2014, s.138). Ölüm'ün bu genci ilk kez gördüğü açıktır, ancak onu daha önce anlattığı hikâyede bizzat uydurmuştur. Karakterin *metadiegetic* katta katmanda ortaya çıkarılmasının önceliğinden dolayı bu örnek esin argümanı ile açıklanamaz, bunun için *metalepsis* olarak yorumlamak zorundayız. *Dünya Tarihi, Hırsızın Aşkı, Ezine Canavarı, Şarap ve Ekmek ile Gökten Gelen Çocuk* hikâyelerinin karakterleri *intradiegetic* katmanda anlatılmadan önce karşımıza çıktığı halde *Güneşli Günler* ile *Bidaz'ın Laneti* *intradiegetic* dünyayı anlatılmadan önce etkiler. Bu yüzden en doğru yaklaşım bu sızma olayların hepsini *metalepsis* olarak anlamaktır.

Metalepsis özellikle eserdeki mekân olgusu bakımından önemlidir. Brian McHale'e göre postmodernist edebiyatta mekân büyük önem taşımaktadır. Postmodernist mekânda gerçek dünyada baskın olan kurallar geçersizdir, çünkü birbirine uymayan birden fazla dünyanın öğeleri yan yana getirilerek yeni, çelişkili bir dünya oluşturulur (McHale, 2004, s.43–56). Bu çerçevede *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde hem *intradiegetic* anlatının hem *metadiegetic* anlatının Anadolu'da geçmesi dikkat çekicidir. Çerçeve hikâyenin mekânı daha ilk cümlede beyan edilir: “Çok değil, bundan otuz yıl kadar önce, Anadolu'nun orta yerindeki bir kasabada, kestiği raconla nam salmış bir kabadayı vardı” (Anar, 2014, s.6). *Metadiegetic* hikâyelerin de hepsinin Anadolu'da geçtiği, “Anadolu'nun bir köyünde” (Anar, 2014, s.28), “Bursa'ya yakın kasabalardan birinde” (Anar, 2014, s.129), “Anadolu'nun orta yerinde bir kasabada” (Anar, 2014, s.152) ve benzeri gibi giriş cümleleriyle açıklanır. Fakat *intradiegetic* Anadolu sıradan insanların yaşadığı, sıradan olayların geçtiği, gerçekçi diyebileceğimiz bir yerdir. *Metadiegetic* anlatıların gösterdiği Anadolu'da ise tam tersine yer altında bulunan olağanüstü yaratıklar, süper kahramanlar, sahibi öldüğü için ağlayan müzik aletleri, havaya yükselen Budist rahipleri gibi fantastik öğelere rastlanır. *Metalepsis* sayesinde bu fantastik öğeler *intradiegetic* kattaki gerçekçi Anadolu'ya girer ve eserdeki Anadolu, gerçeğin ve hayalin buluşma noktasına, bu iki dünyanın birlikte oluşturduğu bir mekâna dönüşür.

Sonuç

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, bir çerçeve hikâye aracılığıyla birbirlerine bağlanan öykü öbeklerinden oluşan bir romandır. Metin, çeşitli sebeplerden dolayı postmodernist yaklaşım ışığında incelenmeye elverişlidir. Hikâyelerde metinlerarasılık bağlamında daha önce mevcut olan farklı anlatıların yeniden anlatılması göze çarpmaktadır. Fakat bu hikâyeler, ikinci bölümde verilen örneklerden de anlaşıldığı gibi postmodern edebiyatta yaygın kullanıma girmiş “parodi” üslubuna sahiptir. Postmodern unsur olarak nitelendirilebilen başka bir özellik de hikâyelerde gönderme yapılan anlatıların çeşitliliğidir.

Çağdaş edebiyatta hem çok katmanlılığın hem de *metalepsis*'in önemli bir yeri bulunmaktadır. İnsanlık tarihi boyunca gerek sözlü gerekse yazılı kültür kapsamında sık olarak kullanılmalarına karşın her ikisinin de postmodernist edebiyat yaklaşımı bağlamında çok daha fazla rağbet gördüğü söylenebilir. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde ise bu iki özellik bilhassa olay örgüsü ve eserin yapısı bakımından merkezi bir rol oynamaktadır. Romanda çeşitli fonksiyonlar üstlenmektedirler. Çok katmanlılığın işlevlerinden biri, *intradiegetic* katman – *metadiegetic* katman ilişkisiyle gerçek dünya – kurmaca dünya ilişkisi arasındaki benzerlikten faydalanarak yaratma sürecinin yorumlanmasıdır. Ayrıca *metadiegetic* katmandaki hikâyeler çerçeve hikâyenin sonunu, yani ana karakterlerinden birisi olan Cezzar Dede'nin ölümünü *Binbir Gece Masalları*'nı da andıran bir şekilde ertelemektedir. Bunun yanı sıra *metadiegetic* anlatıların *intradiegetic* karakterler tarafından yorumlanması da özellikle okurun yorumunu yönlendirdiği için önemlidir. *Metalepsis*'in en mühim görevi ise katmanlar arasındaki sınırları bozarak anlatısal mantığın yapay olduğunu vurgulamaktır; bu hususta “gerçek” olan *intradiegetic* katla “muhayyel” *metadiegetic* katın birbirine karışması, postmodern mekânın biçimlendirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Bütün bunlar İhsan Oktay Anar'ın romanda çok katmanlılıktan ve *metalepsis*'ten

büyük ölçüde yararlandığını ve bu iki özelliğe yönelik kuramsal çalışmaların eserin yorumlanması bakımından faydalı olduğunu göstermektedir.

Kaynakça

- Anar, İ. O. (1995). *Puslu Kıtalar Atlası*. İstanbul: İletişim.
- Anar, İ. O. (1996). *Kitab-ül Hiyel*. İstanbul: İletişim.
- Anar, İ. O. ([1998] 2014). *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*. İstanbul: İletişim.
- Bergman, I. (1957). *Det Sjunde Inseglet* (film). Stockholm: SF-Produktion.
- Borges, J. L. (1964). *Other Inquisitions: 1937–1952*. Austin: University of Texas Press.
- Burton, R. F., Lang, A., Pardoe, J., Payne, J., Scott, J. (2015). *One Thousand and One Nights: Complete Collection*. Hastings: Delphi Classics.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, London: Routledge.
- Klimek, S. (2011). “Metalepsis in Fantasy Fiction”. Ed. Kukkonen K., Klimek S. *Metalepsis in Popular Culture*. (s.22–40). Berlin, New York: De Gruyter.
- McHale, B. (2004). *Postmodernist Fiction*. New York, London: Routledge.
- Nelles, W. (1997). *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*. Eugene, Oregon: Wipf and Stock Publishers.
- Ryan, M. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Ryan, M. (2006). *Avatars of Story*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Yalçın-Çelik, S. D. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ Yayınları.