

İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* Anlatısında Parodi

DR. ÖĞR. ÜYESİ YASEMİN BAYRAKTAR*

DR. ÖĞR. ÜYESİ CAFER GARİPER**

Öz

İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* anlatısı, Osmanlı sosyal hayatı, bilim çalışmaları, siyasi düzeni, her biri kendine özgü yadırgatıcı özellikler taşıyan insanların birbiriyle olan ilişkileri üzerine kurulur. Bu anlatıda yazar, mizahi ve ironik bir dille sürdürülen hayatı, kurguladığı ilginç kişiliklerin niyet ve eylemlerini, tuhaf hâl ve hareketlerini sergileme yoluna gider. Tarihî dönemlerin fon olarak kullanıldığı anlatıda, Orta Doğu mitolojisinden modern bilimlere kadar epistemik arka plan önemli yer tutar. Anlatıcı, karnaval havası içerisinde kurmaca bir dünya inşa ederken kimi mitik ve dinî anlatıların, olayların, tanınmış adların parodisini yapma yoluna da gider. Bu makalede, İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* adlı anlatısında parodi ve parodileştirmenin bir yazma tekniği ve üslûp özelliği olarak nasıl işlediği ve bunun edebiyat eserine ne kattığı ele alınmaya çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: İhsan Oktay Anar, *Yedinci Gün*, anlatı, parodi.

THE PARODY IN İHSAN OKTAY ANAR'S NOVEL *YEDİNCİ GÜN*

Abstract

İhsan Oktay Anar's narrative *Yedinci Gün* is based on Ottoman social life, science studies, political order, and the relations of people with their own distinctive features. In this narrative, the author exhibits the life maintained in a humorous and ironic language, the intentions and actions of the interesting personalities he created, and their strange conditions and behaviors. The epistemic background from the Middle East mythology to the modern sciences occupies an important place in the narrative that historical periods used as a background. While the narrator constructs a fictional world in the carnival air, at the same time s/he makes a parody of some mythical and religious narratives, events and well-known names. In this article, it will be tried to examine how parody and parodialization works as a

* SDÜ Eğitim Fak. Sos. Bil. ve Türkçe Eğ. Böl., yaseminbayraktar@sdu.edu.tr, orcid.org/0000-0002-8110-7779

** SDÜ Fen-Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, cafergariper@sdu.edu.tr, orcid.org/0000-0002-1778-0168

Gönderim tarihi: 25.11..2018

Kabul tarihi: 18.12.2018

writing technique and style feature in İhsan Oktay Anar's narrative *Yedinci Gün* and what it contributes to the literary work.

Keywords: İhsan Oktay Anar, *Yedinci Gün*, narrative, parody.

GİRİŞ

İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* anlatısı, Osmanlı'nın son döneminden hareketle kurgulanan bir kalem ürünüdür. *Yedinci Gün*, Doğu toplumlarının tarihi ve bilimsel arka planını, sosyal ve dinî hayatını, mitik anlatımlarını eğlencelik bir söylemle ele alan, yer yer ironik bir dille oyuna çeviren, parodileştiren bir anlatıdır. Daha çok 19. yüzyıl İstanbul'unun fon olarak kullanıldığı bu anlatıda yazar, kimi olayları, dönemleri, kişileri ve mitik anlatımları parodileştirme yoluna gider. Bu makalede *Yedinci Gün*'de edebiyat eserlerinde bir üslup özelliği olarak geliştirilen parodi üzerinde durulacaktır.

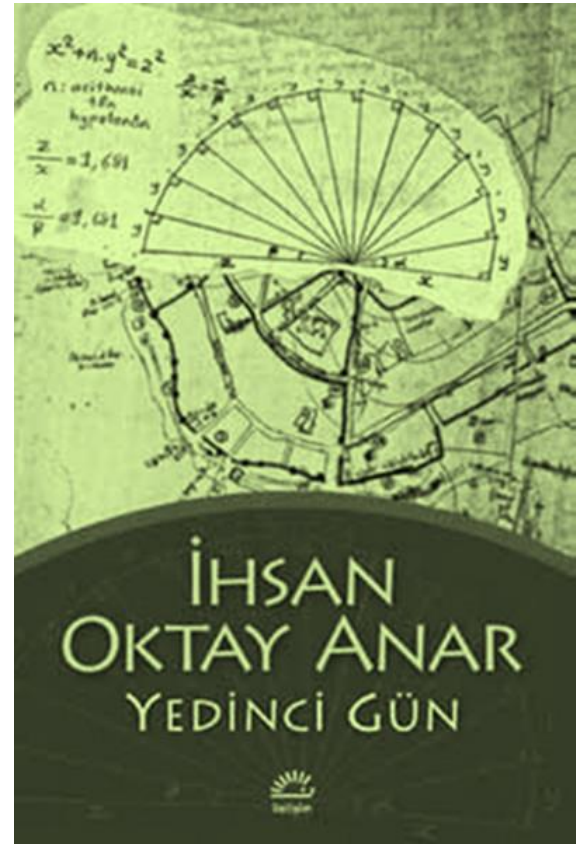
Parodi kelimesi, Fransızca *parodie*'den gelir. "Dar anlamda, konusu soylu bir metnin (destan, ağılatı vb.) sıradan bir konuya indirgenerek dönüştürülmesine verilen ad"dır (Aktulum 2011: 479).

Güncel Türkçe Sözlük'te "ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütününe alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir tür oyun türü." şeklinde tanımlanır (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c179bee0c8623.91272199). Bir eserin tamamının parodisi yapılabileceği gibi bir bölümünün ya da bir kısmının da parodisi yapılabilir. Parodinin temeli taklit unsuru üzerine kurulur. Parodisi yapılacak olan metnin biçimi değiştirilmeden, taklit yoluna gidilerek alaysı bir öge oluşturulmaya çalışılır. "Başka bir deyişle taklit etmek suretiyle meşhur bir eseri ve sanatkarını alaya alıp, kusurlarını açığa vurarak komik duruma düşürmek; bir nevi onu olumsuz yönde eleştirmektir." (Karataş 2004: 373). Edebiyatın yanında sinema ve sahne sanatlarında da parodiyle yaygın olarak karşılaşılır.

Kaynaklarda parodinin tarihî gelişimi hakkında açık bir bilgi olmamakla birlikte "sözcüğün, köken olarak satir korolarının söylediği korolar dışında kalan şarkıları tanımlamak üzere kullanılan 'parodia'dan türediği" (Güçbilmez 2005: 164) söylenebilir. "Parodiye ilişkin ilk referans Aristoteles'in *Poetika* adıyla bilinen yapıtında bulunur. Burada sözü edilen Hegemon adındaki bir erken dönem yazarı 'parodia' diye bilinen türün kurucusu olarak kabul edilmektedir. Hegemon'un yazdığı cinsten parodia, destan türünün dilini ve ölçüsünü kullanarak ancak hafif bir konuyu ele alan şiirleri içeriyordu." (Cebeci 2008: 95). Kubilay Aktulum da Genette'den alıntıyla parodiyi "bir şarkıyı başka bir tonda söylemek yani melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek" (Aktulum 2004: 294) şeklinde anlamlandırır.

Parodi, taklit unsuru üzerine kurulu olduğu için “metinlerarası ilişkiyi kurmakta kullanılan en belirgin ve en önemli araçlardan biri”dir (Güçbilmez 2005: 164). Ayrıca “bir metni başka bir metne türev ilişkisiyle bağlar.” (Güçbilmez 2005: 164). Postmodern yazı kılıfında “[m]etinlerarasılık, üstkurmamacanın bir türevidir. Yazma eyleminin odak noktaya yerleştiği üstkurmaca metinlerde, anlatı kişileri, sürekli metinler üretmektedir. Yazar, içbükey aynalarda olduğu gibi iç içe geçmiş metinleri sürekli kurgulamaktadır. Bu metinler, yazarın özgün çalışmaları olabildiği gibi başka yazarlar tarafından üretilmiş metinler de olabilmektedir.” (Ecevit 2001: 110). “Bran McHale’e göre metinlerarasılığın temel özelliği şu şekilde ifade edilebilir: Öncelikle iki ya da daha çok metin ya da belirli metinlerle tür, ekol, dönem gibi daha geniş kategoriler arasında kurulan bağlantıları tespit ettiğimiz zaman, “metinlerarası olan” ortaya çıkmış olur.” (Cebeci 2008: 93). Okuyucuyu/araştırmacıyı “en çok ilgilendiren husus, parodinin bir ‘üst-metin’ (hypertext) ile bir ‘alt-metin’den (hypotext) oluşan bir tür olarak temsil edilmesidir. ‘Alt-metin’ parodinin konu edindiği orijinal metni gösterirken “üst-metin”, alt metnin maruz kaldığı değişiklikleri ifade eder.” (Cebeci 2008: 83).

Parodik bir metin oluşturabilmek için bir model metne ihtiyaç vardır. Bu yeni ve farklı görünen metin aslında ana metnin bir taklidi ya da alıntısı olma özelliği gösterir. Ancak parodik metnin model metinden ayrılan yanı mizah unsurlarıyla yeniden kurgulanmasıdır. Ayrıca parodi yapılırken sadece metinlere değil, bir karaktere, üslûba, sosyal olay veya olgulara da gönderme yapılabilir. “Parodistin, ana metniyle kurduğu ilişki iki duygu ve eğilimden besleniyor olabilir; ana metinle dalga geçmek, ana metni karikatürize etmek ya da o metne beslenen sempatinin ya da atfedilen değerlerin bir göstergesi olarak saygı duruşunda bulunmak.” (Güçbilmez 2005: 164). Parodist, bazı metinlerinde bu iki eğilimi aynı anda kullanabilir. Bir yandan ana metni alaysılayarak karikatürize ederken bir yandan da o metni model metin seçtiği için saygınlığını artırmış olur. “Ortakyaşarlık statüsüne geçen iki metin artık birbirini beslemek, birbirinden beslenmek durumundadır.” (Güçbilmez 2005: 164-165). Aslında model metin ile parodik metin arasındaki ilişki “üvey kardeş” (Güçbilmez 2005: 165) ilişkisi olarak da açıklanabilir. Model metin penceresinden bakacak olursak parodik metin model metinle aynı özü paylaşır fakat farklı bir ortamda filizlenir. Bunun yanı sıra parodik metin model metne yeniden hayat verdiği için de kardeşlik unsurunu pekiştirmiş olur.



Hayat içerisinde bir örnek verecek olursak; bir ağaç türüne başka bir ağacın dalı aşılansak aynı gövdede iki farklı ürün yetiştirilebilir.

Parodistler, parodisini oluştururken şu yolları izleyebilir: “Birinci durumda bir metnin konusunu değiştirerek vermek istediği anlamı saptırırlar; ikinci durumda metnin konusuna dokunmadan salt biçimini bütünüyle değiştirerek biçimsel bir dönüşüm uygularlar. Son olarak yazar bir metnin biçimini alır, onu yeni bir metinde, çoğunlukla karşı bir savla yeni bir konuya uygular.” (Aktulum 2004: 296).

Parodide yazarla okur, metinle okuyucu arasında ortak bir kodlama alınının oluşması gerekir. “Kısacası, parodisi yapılacak eser parodici tarafından ‘deşifre edilir’ ve ‘çarpıtılmış’ veya değiştirilmiş bir şekilde başka bir okuyucuya, şifre çözücüye sunulur” (Rose 2016: 61). Bu konuda Oğuz Cebeci, Linda Hutcheon’dan şunları aktarır: “Kodlama, kodların üretici(yazar) ve alıcı (okuyucu) arasında paylaşılması hususları, parodi açısından önemlidir.” (Cebeci 2005: 167). Parodisi yapılan metnin anlaşılabilmesi için alıcının belirli bir bilgi ve kültür düzeyine erişmiş olması gerekir. “Parodinin hedefi olan metnin bir izleyici/okur kitlesi tarafından bilinen bir metin ya da anlatı olması hiç değilse tanınmış gelmesi şarttır.” (Güçbilmez 2005: 167). Daha önce de belirtildiği gibi parodi, alıntılama tekniği üzerine kurulur. Bu alıntıdan konusunda bilgisi olmayan alıcı, metin içindeki parodik unsurları yakalayamaz. Bunun yanı sıra parodist, söz konusu model metni tamamen alıntılanamaz ya da onu mizah öğelerinin içinde gizleyebilir. Bu sebeple alıcının yapılan parodiyi (gönderge) anlayabilmesi için üretici (gönderici/yazar) ile arasında ortak bir kodlama sistemine de ihtiyacı vardır.

Kimi kez parodist, metnini kurgularken model metnin diliyle de oynar. Kendi metninin dilini zekânın katmanları arasında gizler. Alıcının da üst düzeyde sayılabilecek bu dili anlamış olması gerekir. Bakhtin’e göre, parodi, “yalnızca yazınsal söyleme özgü değildir, aynı zamanda ‘farklı meslek öbeklerine ve dilin öteki katmanlarına özgü olabilir,’ dilin her türden eleştirel biçimleştirilmesi parodiktir. Karikatürel kişilerin söylemleri, farklı mesleklerden dillerin yergisel ve gülünç biçimleştirilmesi’ de parodi kapsamında yer almaktadır.” (Yalçın-Çelik 2005: 53).

Yazar ile ortak kodlara sahip olan okuyucu için parodi unsurları artık eğlenceli bir oyun hâlini alır. Kısaca, “parodist o alanda birikim sahibi olan bilgili bir okur zümresine hitap eder. Aksi halde işin ‘esprisi’ anlaşılmaz.” (Karataş 2004: 373). Esprisi anlaşılmadığında metinden anlam üretmez. Oysa donanımlı okuyucunun parodisi yapılan eserle parodi yapan eser arasında okuyucunun kuracağı metinlerarası ilişkiler, çağrışımlarla okuma dünyasını zenginleştirecek, anlamın genişlemesine ve derinleşmesine zemin hazırlayacaktır.



1. Anlatının kurtmaca dünyası

İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* adlı anlatısı, "postmodern romanın özelliklerinden olan algı kırıcılık ve yabancılaştırma etkisinin dil kullanımı, parodi ve ironi yoluyla sağlandığı bir romandır." (Aşkaroğlu 2015: 292). Mitoslarla örülü anlatıda, mizahî, ironik ve parodik bir dil kullanılır. İki yüz kırk sayfalık anlatı, adından başlayarak mitik unsurların varlığına imler. Musevî ve Hıristiyan inançlarıyla mitolojisinde yer alan dünyanın yedi

günde yaratılması miti, kurtmaca dünyada dönüştürülür. Anlatının adı, bu yaratılış mitine gönderme yapar ve yedinci günde anlatıcı muhayyilesiyle neler olduğunun/ olacağını ipuçlarını verir. *Yedinci Gün*, üç ana bölümden oluşur. Bunlar *Baba*, *Oğul* ve *Hayâlet*'tir. Bölümlerin adlandırılmalarına bakıldığında Hıristiyan inancı ve mitolojisindeki teslis, Baba-Oğul- Kutsal Ruh düşüncesiyle/üçlemesiyle benzerlik kurulduğu görülür. İronik/parodik bir dönüştürmeyle anlatıda Kutsal Ruh'un yerini *Hayâlet* alır. Hıristiyan inancına bu düşünce ve inanç biçimi Yunan mitolojisinin etkisiyle girer. Anlatının *Baba* bölümünde *İhsan Sait*; *Oğul* bölümünde *Âlî İhsan* ve *Hayâlet* bölümünde her iki kahraman konu edinilir. Anlatı, tam bir karnaval havasına sahiptir. Karakterlerinin çoğunun erkek olduğu anlatıda *sinematografik* enstantaneler göze çarpar. Anlatıcı, âdeta elinde bir kamerayla Dersaadet (İstanbul)'te, Anadolu'nun değişik mekânlarında dolaşır. Objektifini değişik mekânlara yöneltir. Her metin halkası içeriğindeki yoğun mizah anlayışıyla okuyucuya sunulur. Yazar, mitolojilerin kimi unsurlarını alır ve dönüştürür. Fantastik özelliklerin ağırlıkta bulunduğu anlatıda *üstkurtmaca* tekniği de kullanılır. Yazarın diğer anlatılarında olduğu gibi *Yedinci Gün*'de de tarihî atmosfer yaratmak bakımından Osmanlı Türkçesinden gelen kelimeler çokça kullanılır. Farklı dillere ve şivelere ait kelimeler ve cümleler de konuşulduğu gibi yazılır. Böylece tarihî zaman fonu kurulmuş olur.

2. *Yedinci Gün*'de Parodi

İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* anlatısı, alay ve ironin yanında parodi bakımından zengin bir görünüm sergiler. Eserin kurtmaca dünyasında edebiyat eserlerinden çok siyasi ve sosyal olayların, kişilerin, dönemlerin, çeşitli zihniyetlerin parodisi yapılır. Bunlardan kişi ve zihniyet parodisi daha öne çıkar. Anlatıda, II. Abdülhamit'in baskıcı yönetiminin, ırkçılığın, mitosların, inanç sistemlerine bağlı kimi anlatıların, bilimsel çalışmaların parodisi yapılır. Bu parodileştirme eski anlatılardan kutsal kitaplara, şehirlerden binalara kadar genişler.

Anlatıcı, toplum içerisinde kurmaca dünyaya taşıdığı çeşitli tipler ve temsil ettikleri hayat anlayışları etrafında oyun düşüncesi üzerine oturan *eğlencelik* bir metin kurar.

Anlatı, “Baba” adlı bölümle başlar. Anlatının bu ilk bölümünde *Ulu Hakan* adıyla bir hükümdardan söz edilir. Ulu Hakan, öncelikli olarak karanlık bir atmosferin içerisinde betimlenir. Bu karanlık mekânın anlamı, anlatının ilerleyen kısmında ortaya çıkmaya başlar. Ulu Hakan, tarihe istibdat dönemi padişahu olarak geçen II. Abdülhamit’i ifade etmek için kullanılır. Anlatının başlarında bir sivrisineğin onu rahatsız etmesi söz konusu edilir (Anar 2012: 10-12). Ulu Hakan, sivrisineği bir sinek raketiyle yakalamak ister, fakat bu arada İtalyan heykeltıraş Valeriyani tarafından *yedi yüz ellide biri mikyasında* küçültülerek yapılmış olan Dersaadet (İstanbul) maketine darbeler indirir. Bu sırada dikkat çekici olan padişahın makete bakarak Dersaadet’te insan manzaralarını yakından görebilmesidir. Bu durum onun kurduğu istihbarat örgütüne ve onun aracılığıyla ülkede olup bitenlerden haberdar olmasına, sinek de karşı düşüncenin temsilcilerine (Jöntürlere) gönderme olarak yorumlanmaya açıktır. Anlatıda mizah unsurlarıyla karışık bir şekilde bu manzaranın parodisi şöyle yapılır:

“Raket tam iniyordu ki melûn sinek havalanıverdi ve Süleymaniye Camii’nin arkasında, üç katlı bir cumbalı evin ön duvarına kondu. Ulu Hakan mumların ışığında bu duvarı dikkatle inceledi. Sineğin hemen sağındaki kafesiz pencereden evin haremine bir baktı. İçerideki, kadınıyla cimâda olduğu hâlde müstakbel ve muhtemel veledinin Salihlerden olması için dua okurken korkudan donup kalan adamcağızı gördüğü anda sivrisinek yine uçtu ve bu kez Ayasofya semtinde bir kâşânenin çatısına yakın bir yere konuverdi.” (Anar 2012: 10).

Makette baktığı kişilere korku salan *Ulu Hakan*, sivrisineğin kremalı pastayı andıran bir sarayın duvarına konmasıyla farklı bir durumla karşı karşıya gelir: Ulu Hakan, pencereden içeri bakar, “bir elinde üç kollu şamdan, diğerinde de havaya kaldırılmış bir sinek raketi olduğu hâlde tuhaf bir âdemoğlunu gördüğü anda, korkudan yüreciği ağzına geliverir! Sanki dehşetengiz bir varlık onu izliyordu”r (Anar 2012: 12). Bu varlık kendisidir. Burada Ulu Hakan’ın *kendilik bilinci* olduğu gibi, yaratıcı varlığın kendinden yola çıkarak yarattığı başka varlıklarla karşılaşması meselesine gönderme yapılır. Makete baktığında kendisiyle karşılaşan padişah, korkuya kapıldığı için muhafızlarını çağırır ve neferlerden biri tüfeğini beceriksizliği yüzünden patlatır. Sonrasında suikast teşebbüsü olarak yorumlanan bu sestem dolaylı suçsuz iki insan kovalanır. Bunlardan biri boş bir arsada demlenmekten başka suçu ve günahı olmayan, karanlıkta jandarma müfrezelerinin atları tarafından ezilmemek için koşan bir adam, diğeri de aksakallı Hızır (Hızır’a gönderme yapılır) adında bir ihtiyardır. Bu kişiler daha sonra Beyazıt meydanında idam edilirler (Anar 2012: 18). Bütün bu anlatımlar, Ulu Hakan’ın kişiliğinde II. Abdülhamit döneminin parodisi olarak anlam kazanır. II. Abdülhamit döneminin baskıcı yönetimi, aydınların takibi, sansür, takip ve benzerleri korku

rejimi kurmuştur. Cima hâlindeki adamın ve arkasından kendi görüntüsüyle karşılaşan Ulu Hakan'ın kendisinden korkması, arkasından bir silahın ateş almasıyla başlayan suikast teşebbüsü sansasyonu dönemin parodisini kurar.

Bu vakadan sonra anlatıcı dikkatini Dersaadet'te şafaktan önce gerçekleşen başka insan manzaralarına yöneltir. Anlatı dünyasında dönüştürülerek parodi konusu yapılan dinî/mitik olgulardan biri şeyhlik ve vahiy alma inanışıdır. Aksaray'da boş bir arsada Şeyh İsmail Vanî Hazretleri'nin cesedini bir seyyar kahveci bulur (Anar 2012: 16). Bu, karşılaşılan ilk şeyh vakası değildir. Bundan önce de kafasının tepesi kömürleşmiş yedi şeyhin cesedi bulunmuştur (Anar 2012: 17). Anlatı kişisi Paşaoğlu, şeyhlerin vahiy alması konusunda deneye girişmiştir:

Uzun süredir pislğin içinde aç ve sefil yaşayan İhsan Sait, önce *Restoran dö Pera*'ya gidip tıka basa karnını doyurur. Sonra kendisine envai çeşit kıyafet diktirir ve *her görgüsüz gibi Pera Palas*'ta *parayı bastırıp manzaralı bir oda tutar* (Anar 2012: 59). Ertesi Çarşamba *Dövo Sokağı*'nda bulunan *Buz Sarayı*'ndaki baloya katılan İhsan Sait, devlet erkânı, tüccarlar, bankerler, kısacası *ensesi kalın, kalantor* kişilerin arasında *frakı, ipek gömleği, rugan iskarpinleri ve kabarık cüzdanıyla* yer edinmeye çalışır (Anar 2012: 60). Burada adından dolayı Tarjei Vesaas'ın *Buz Sarayı* adlı romanına gönderme yapılır. Anlatımda *Buz Sarayı*'nın duvarlarındaki antik Yunan efsanelerini anlatan freskler dikkat çeker. Bu *fresklerde sönük ve ölgün hemen hemen hiçbir renk yoktur*. Balo, tüm neşesi ve şaşaaı içinde sürerken yeşil sarıklı, cübbeli bir adam elindeki revolveri üç kez patlatır. Adının Selahattin Tefricî olduğunu söyleyen bu kişi bir şeyhtir ve *kefereye karıştığını* düşündüğü müridi Suhulettin'i bulmaya gelmiştir. Bu arayış esnasında Suhulettin'i bulan şeyh, baloda bulunanları da uyarmayı ihmal etmez (Anar 2012: 62), Suhulettin'e söyleyeceğini söyler ve gider. Onu, balodan sıkılan İhsan Sait takip eder. Karanlık gecede *Tünel*'e doğru giden şeyhi bir kambur el arabasıyla takip eder, elindeki bezi şeyhin ağzına bastırır ve adam yere yığılır (Anar 2012: 63). Kambur, şeyhi el arabasına koyar, karanlıkta yolları teperek on üç minareden inşa edilmiş *Demir Minârelerin* olduğu mekândaki dev bir ahşap binaya götürür.

İhsan Sait, artık zengin olduğu ve hiçbir derdi kalmadığı için başka heyecanların peşinden sürüklenmek arzusundadır. Ayastefanos'tan trenle Sirkeci'ye giden İhsan Sait Galata'ya geçip Kuledibi'nde 1902 imalatı yarı otomatik bir 38 kalibre Kolt ile sekiz adet mermi alır. Çünkü o *“son altı ay içinde, kafaları kömürleşmiş olduğu hâlde on iki şeyhin öldürüldüğünü ve Dersaadet Polis Teşkilâtı'nın ne zamandan beri fâili ya da fâilleri aradığını biliyordu”*r (Anar 2012: 64). Kamburun şeyhi taşıdığı binaya sızan İhsan Sait binaya girince şaşkınlık içinde kalır. Burası *uğursuz ve tekin olmayan* bir mekândır: *“30 adam yüksekliğindeki ahşap tavanın sağında, her ne kadar isten kararmış olsa da 'Allâh' lâfzı, solunda ise silinmeye yüz tutmuş 'Muhammed' ismi yazılıdır* (Anar 2012: 66). Zemin vaktinde kıymetli olduğu belli olan

halılarla kaplıdır, fakat bu mekânın her yerinde kablolar ve teller bulunur. Küf kokan ve insana rahatsızlık veren, kutsal bir mekânı da andıran bu yerde lambalar, kazanlar ve başka elektrikle çalışan aletler vardır. Kambur geç de olsa yatsı namazını kılar. Bu sırada sırtı kapıya dönük olan bir zat yeknesak bir sesle mikrofona Arapça bir şeyler söyler. Selahattin Tefricî kurtulmak ister, fakat onu kimse dinlemez. Mikrofonun başındaki kişi makine telgraflarını ayarlar, sağ yanındaki muhabere borusunun düdüğüne üfler ve kapağını açar. Çok geçmeden “Şalter” nidası duyulur ve demir bir sandalyede boynundan, el ve ayaklarından kayışlarla bağlı olan Selahattin Tefricî, elektrik verildiği için çığlık çığlığa bağırır (Anar 2012: 69). Kısa bir süre içinde etrafı yanık et kokusu sarar ve muhabere borusundan kamburun sesi duyulur: “Küçük bey, vahiy geldi mi? Çalteri kapatam mı?” (Anar 2012: 70). Gördükleri karşısında dehşete düşen ve kontrolünü kaybeden İhsan Sait, mikrofonun başındaki kişinin başına tabancasının kabzasını sürekli vurur ve onu öldürür. İhsan Sait’ten çekinmeden efendisinin çenesini poşusuyla bağlayan ve başında “Fatıha” okuyan kamburun ağzından dökülen sözler ilginçtir: “Ona Başaoğlu dirlerdi.” (Anar 2012: 71).

Anlatının önceki bir metin halkasında hikâyesi uzun uzadıya anlatılan Paşaoğlu, böylece ölür. Ölü bulunan şeyhlerin sırrı İhsan Sait tarafından çözümlenerek hikâye farklı bir boyuta taşınır. Anlatıda Paşaoğlu üzerinden pozitivist felsefeye bağlı olarak fen bilimleri yoluyla Tanrının ispat edilmesi çabasının parodisi yapılır. Paşaoğlu, demirden minareleriyle inşa ettirdiği camide deneylerine devam etmiş, gizlice yakalatıp getirttiği şeyhlere elektrik vererek *vahyin gelip gelmediğinin* deneyini yapmıştır. Sonuçta bu, bir cinayetler zincirini hazırlamıştır. Metinlerarası bağlamda düşünüldüğünde camide gerçekleştirilen deney sahnesi, Mary Wolstonecraft Shelly’nin *Frankenstein* ya da *Modern Prometheus*’uyla metinlerarasılık taşır.

Bunlar Dersaadet’in kalburüstü şeyhleridir (Anar 2012: 17). Bu cinayetlerin faileri ve cinayet sebepleri bilinmemektedir. İlk metin halkasında II. Abdülhamit’in baskıcı rejimine mizahî ve ironik bir bakış getirerek parodileştirme yoluna giden anlatıcı, hükümler süresince yapılan çoğu politik girişimden haberdar olduğu için II. Abdülhamit’i ve dönemini parodi malzemesine dönüştürür. Örneğin makete baktığında bir delikanlının Erzurumlu İsmail Hakkı’nın (Erzurumlu İbrahim Hakkı’ya gönderme yapılır) *Marifetnâmesini* okuyor görüldüğünü, fakat gerçekte bu kitabın arasına Paris’ten postalanmış bir ihtilâl beyannamesi koyduğunu fark eder (Anar 2012: 11). Kurmaca dünyada II. Abdülhamit’e gönderen Ulu Hakan, bilinenin tersine jurnalcilerinden haber almaz, her şeyi bizzat kendisi görür. Ulu Hakan’ın bir Arnavut muhafızı vardır. Muhafız’ın adı *Tepegöz*’dür. Ulu Hakan’ın muhafızının adından Tepegöz adlı mitik karaktere gönderme yapılır. Muhafızın görüntüsü karikatürleştirilerek sergilenir: “manda kaymağı yüksekliğindeki daracık alınının hemen altındaki yumurtamsı gözlerinden biri sağa diğeri sola bakar.” (Anar 2012: 12). Yunan

mitolojisindeki ve *Dede Korkut Hikâyeleri'*ndeki tek gözlü canavar burada dönüşüme uğramış, iki gözlü hâle gelmiş, fakat korkunçluğundan yine bir şey kaybetmemiştir.

Anlatım, Paşaoğlu adlı anlatı kişinin etrafında sürer. Paşaoğlu, Hâlife Efendi'nin sütkardeşinin öz torunudur ve inançsızdır (Anar 2012: 20). O, yalıdaki laboratuvarında deneylerle vakit geçiren, neticede azılı bir kumarbaza dönüşen birisidir (Anar 2012: 24). Paşaoğlu, bir gün Tokatlıyan oteline gider (Anar 2012: 28). Burada otelin iç mekânında farklı manzaralarla karşılaşır. İki adamın nasıl uyuşturucu aldıklarını, bir paşanın oteldeki revü kızlarından birine nasıl sarkıntılık ettiğini görür (Anar 2012: 30). İçtiği ahududulu şarlot fazla gelince yürüyüş yapmak isteyen Paşaoğlu, kendisini Pera sokağında bulur (Anar 2012: 31). Caddede gayr-i müslimlerin çok olması, mekânın düzenlenişini de etkilemiştir. Anlatıcı dikkatini apartmanlara yönelterek onları da parodileştirir:

“Meselâ tasarruf ettiği parayı kendisine veren kişiyi tez zamanda zengin edeceğini vâdeden simsarin yaşadığı şu apartmanı, tuğla yerine pandispanya ve harç yerine kremşanti, mala yerine krema spatulası ile sanki bir pastacı yapmıştı. Bu binânın aslında dik ve sert olması gereken pencerelerinin üzerine kremayı kavisli sıkarak yumuşacık at nalı kemerler vücuda getirmiş, hattâ desteklesin diye, apartmanın sokağa taşan çıkmasının altındaki bindirmelerin bile salyangozvarî olmasını münasip görmüştü. Ayrıca tuhaftır, Pera'daki tüm apartmanlar erkekliğe, delikanlılığa sığmayacak kadar süslü, ama doğruyu söylemek gerekirse ziyâdesiyle güzeldiler.” (Anar 2012: 31-32).

Binaların düzenlenişinde mitik öğeler ve parodileştirme dikkat çeker:

“Ayrıca binâların kapı üzerlerindeki rölyef, genellikle bereket boynuzu şeklindeydi. Eskilerin karn-ı rübâ dedikleri bu boynuzdan üzümler, narlar, erikler taşar, binâda bulunmasının bereket getirdiğine inanılırdı. İki başlı kartalların ve arslanların kanatları altındaki veya pençeleri arasındaki top, tüfek, kılıç, tabanca, sancak ve flama gibi hânedân armalarının burada yeri yoktu.” (Anar 2012: 33).

'Karn-ı rübâ' kelimesinin anlamı 'zarif boynuz'dur. Antik Yunan'da toprak ve bereket tanrıçası *Demeter'*in sembolü olan bu boynuz, içinden taşan meyvelerle betimlenir. Metinde yine bereketi ve bolluğu simgeleyen üzümler, narlar ve erikler bereketin daha da kuvvetlenmesi için eklenmiştir. Anlatıcı, mekânda hâkim olan ögenin eril bilinç değil dişil bilinç olduğunu ortaya koymaya çalışır. Antik Yunan ve Roma gibi savaşçı toplumların binalarını savaş çağrışımı yapan düzenlemeleri karşısına dişil bilinçle süslemeye ve estetiğe yönelik düzenlemenin öne çıktığı düşüncesini verir.

Gittikçe karnavallaşan bu anlatıda anlatıcı, adeta eline bir kamera alıp farklı insan manzaralarına dikkatini yöneltir ve birinden diğerine hızlı geçişler yapar. Anlatım sürerken söz Galatasaray dönemecinde keman çalarak para kazanan sanatçı Diya Volidis'e gelir. Anlatının bu kısmında sanatçının çaldığı kemanın Amati adında bir İtalyan usta tarafından

yapıldığı söylenir (Anar 2012: 34). Kemanın deliğinden bakanlar sadece ilk dört harfi görebilirler. Bunlar A, m, a, t harfleridir. Burada İhsan Oktay Anar'ın *Amat* adlı anlatısıyla metinlerarası bağ kurulur. Nitekim yukarıda bahsi geçen sanatçı Diyavolidis de *Amat* anlatısındaki 'Diyavol Paşa' karakterini akla getirir. Diyavol Paşa, *Amat* Anlatında *Diabolos*, yani şeytanın ta kendisidir. *Yedinci Gün* anlatısında şeytan figürüne hem sembolik anlamda hem de inanç katmanıyla birlikte çokça anlam yüklenerek parodileştirilir.

Anlatının son bölümü *Hayâlet*'in ilk kısmında, *Târih-i Külhânî*'de yer alan Âdem'le Havva'nın cennetten kovulmasından başlayarak tarih sahnesinde geçen belirli başlı olayların parodisini yapılarak 1934'e, Hitler'in dönemine kadar getirilir. Burada halk muhayyilesinin yarattığı mitlere çokça yer verilir. Hatta anlatıcı mitlerin, efsanelerin halk arasında yayılma şeklini de aktarır (Anar 2012: 189). Romalıların miti *Romus* ve *Romulus* (Anar 2012: 193), Hıristiyan halkı arasındaki *İsa* miti, Amerika kâşifi *Kolomp*'un efsanesi, *Hitler*'in mitleştirilmesi gibi unsurlar abartı ögesiyle birlikte parodileştirilir. Zamanda bir sıçramayla Osmanlı döneminden 1934'e gelinir (Anar 2012: 198). Zaman farklı olsa da mekân aynıdır. Yer yine İstiklâl Caddesi'dir. Buradan başlayarak birkaç anlatı karakteri *Saray*'a gitmek üzere toplanır. *Binbaşı*, *Teğmen*, *bestekâr*, *sedâ sanatkârı*, *fennî medyum* karakterleri *Mavi Salon*'da bir araya gelir ve sarayda gerçekleşen bir meseleyi çözmek için uğraşırlar.

Sarayda bir gürültü meydana gelmiştir, bu gürültünün kaynağı bulunamaz. Çalışanlar bir hayaletten şüphelenirler (Anar 2012: 200). Hayâletin adının *Zulkarneyn* olduğunu öğrenirler (Anar 2012: 201). Bu hayalet, birinci bölümde hikâyesi uzun uzadıya anlatılan İhsan Sait'ten başkası değildir. İhsan Sait, istikbalden geldiğini ve *dünyadaki en üstün insan olan İdris Âmil Zula*'yı bulmak istediğini söyler (Anar 2012: 203). İdris Âmil Zula adından ve anlatıdaki işlevinden dolayı Emile Zola'yı çağırıştırır. Anlatıcı, eski edebiyatçılarla yeni edebiyatçıların farklarını ve alttan alttan çekişmelerini anlattıktan sonra kültür boşluğu yüzünden üçüncü bir zümrenin daha oluştuğunu aktarır (Anar 2012: 203-205). Bunlar döküntü münevverlerdir. Cemiyette saygın olmak arzusuyla kitap yazmak isteyen, fakat *köylülükten* yaşama biçimi, zihniyet ve görüntü bakımından kurtulamamış olan bu insanların parodisini kurar. Bunlar, dili kullanmayı bilmeyen, estetik beğenileri olmayan, kültürsüz kişilerdir. 20. yüzyıldaki modernist edebiyat akımlarını da alttan alta parodileştiren anlatıcı, sözü yirmi yaşındaki İdris Âmil Zula'ya getirir. O, yukarıda anlatılan kişilerden bir örnektir ve bir şiir yazmayı başarmıştır:

"Şu
Ezlâmuteahhem
Serbaklağancıl
Özbelindirikimsi
Beryotumgantrak
Su" (Anar 2012: 206).

Hiçbir akıma, hatta edebî anlayışa uygun olmayan bu şiiri, en çok şairin kendisi sevmiştir (Anar 2012: 206). İdris Âmil'in şiiri yazma süreci de şiirin kendisi kadar tuhaf ve abestir (Anar 2012: 206-207). Edilgenliğiyle belirginleşen İdris Âmil, şehirde köylü kalmış insan tipinin temsilcisidir. O, sözde bir *münevver/laydın*dır. Anlatıcı, İdris Âmil karakteriyle ve onun yaşama biçimiyle *münevver* geçinen kimselerin parodisini yaparak alaysı bir dil kürara. İdris Âmil'in yazmaya çalıştığı *şiir*, öz Türkçeci anlayışa bağlı şiirin parodisini içinde barındırır.

İronik dilden ve parodiden bilimsel çalışmalar da payını alır. İdris Âmil, hayalet İhsan Sait'in yol göstermesiyle hedef hâline gelir. Üniversitede *İdrisoloji* kürsüsü kurulur ve İdris Âmil kendisinden habersiz inceleme konusuna dönüştürülür. Gizli bir toplantıda bu kürsünün başkanı İdris Âmil hakkındaki tespitlerini dile getirir:

"Boyunun kısalığına bakmayın. Kadim zamanlarda boy kısalığı bir dezavantaj değil, avantajdı. Çünkü kısa boylu bir adamın ağırlık merkezi yere yakındır. Bu nedenle ona ne kadar vurursanız vurun, yere kolay devrilmez. Tıknaz olduğuna da bakmayın. Bu hususiyeti, onun en soğuk iklimlerde bile sıcak kalmasını sağlar. İşte hem muharip hem de mukavim bir ırkın yegâne temsilcisini tetkik ediyoruz. Bu ilim, İdrisolojidir." (Anar 2012: 216).

Müderres, elleriyle İdris Âmil'den alınan *gâita* (insan dışkısı)yı, *Graal* (kutsal kâse) imiş gibi havaya kaldırır ve şunları söyler:

"Şu *gâita*-yı muazzamaya bir bakın. Sanki 'merd süprem'. Yaptığımız tetkiklerde *gâita* muhteviyatının, bulgur, kuru fasulye, ekmek ve turşudan ibâret olduğunu keşfetmiş bulunuyoruz. İşte bu ırk, yetersiz koşullarda ve yetersiz besinle bile hayatta kalabilecek üstün bir ırk." (Anar 2012: 216). Bu söylemle anlatıcı, Hitler dönemi Almanyası üzerinden Türk ırkının ve genel anlamda ırkçılığın parodisini yapar. Zira o, *ırkın ıslahı* için damızlık olarak kullanılmak istenir (Anar 2012: 216). İdris Âmil çerçevesinde ırkçılığın yanında Yeşilçam filmlerinin de parodisi yapılır.

Hayâlet bölümünün son kısmında anlatıdaki bütün esrar perdesi aralanır ve *üstkurmaca* tekniği ile anlatının yazılma biçimi de anlatıda konu edinilir. *Yedi Uyurlar*'ı simgeleyen yedi şahıs İhsan Sait ile görüşürler ve onun neden zamanda seyahat ettiğini kavramaya çalışırlar. İhsan Sait, aşkı prenses Döjira'yı aramış, fakat onu bulamamıştır. İhsan Sait'in hatası prensesin mesajını doğru almamak olmuştur. Sol yanağında yara izi eksiktir, bu da geçmişe dönüp eksiklerini, tarihin doğru bir şekilde işlenmesini sağlaması için kusurlarını telafi etmesi gerektiğini gösterir. Böylece *Oğul* bölümündeki savaş sahneleri, Âlî İhsan'ın ölümü ve ona secde eden kişinin kim olduğu aydınlanmış olur. Tasavvuftaki *seyr ü sülükün* parodisinin yapıldığı izlenimini veren bu anlatımda İhsan Sait, geçmişe dönerek *olgunlaşmaya*, daha önce işlediği günahların kefareti ödemesine çalışmıştır. İdris Âmil onun ulaşmaya çalıştığı kişidir. Artık ilahlık iddiasında bulunmayan İhsan Sait, gerçek anlamda insan olmaya çalışır.

Anlatının sonunda kendisi, yaşadıklarını kaleme alır ve anlatı ortaya çıkmış olur. Anlatıda bu süreç şöyle aktarılır:

“Kitâbını tam altı gün boyunca yazdırdı. Döjira’ya kavuşma vakti gelmişti. Nihâyet altıncı günün gecesi saatler 12’yi vurduğunda şöyle dedi: ‘Artık yoruldum ve yarın dinleneceğim, siz de öyle yapın.’ Kitabının son cümlesi de bu idi.” (Anar 2012: 240). Anlatının sonunda İhsan Sait, İhsan Oktay Anar’la birleşmiş, anlatının yazıcısı olarak Tanrı’nın evreni altı günde yaratmasına benzer şekilde o da anlatısını altı günde gerçekleştirir ve artık yorulduğunu, dinleneceğini söyleyerek *Tevrat*’taki yaratılış anlatısının parodisini yapma hatta ona öykünme yoluna gider.

SONUÇ

İhsan Oktay Anar, postmodernizmin kurgu dünyasına sahip *Yedinci Gün* anlatısıyla dikkate değer bir kalem ürünü verir. Onun bu eseri çoğulcu, çok katmanlı bir anlatıdır. Doğu/Türk-İslam epistemolojisi ve tarih düşüncesi üzerine kurulan, fakat tarihi fon olarak kullanan bu anlatı, ironik bir dile sahiptir. Yer yer parodiye başvurarak yerleşik düşünce dünyasını, ön kabulleri sarsma yoluna gider. Uyguladığı anlatım tekniğiyle mitik ve dinî anlatıları, tarihî kişilikleri parodileştirerek eğlencelik bir eser ortaya koyar.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay (2004), *“Parodi (Yansılama) Nedir?”*, *Parçalılık, Metinlerarasılık, Öteki* Yayınevi, Ankara.
- Aktulum, Kubilay (2011), *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara.
- Anar, İhsan Oktay (2012), *Yedinci Gün*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aşkaroğlu, Vedit, *Postmodern Söylem İhsan Oktay Anar & John Fowls*, Karadeniz Dergi Yayınları, Ankara 2015.
- Beliz Güçbilmez (2005), *Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi, Ankara.
- Cebeci, Oğuz (2008), *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*, İthaki Yayınları İstanbul.
- Ecevit, Yıldız (2001), *Türk Anlatınında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Karataş, Turan (2004), *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Rose, Margaret A. (2016), *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*, (Çev. Cansu Dikme), Hece Yayınları, Ankara.
- Yalçın-Çelik, S. Dilek (2005), *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Anlatıları*, Akçağ Yayınevi, Ankara.
- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c179bee0c8623.91272199