

AMAT'TA YAPI VE SİMGELER

Structure And Symbols In "Amat"

Ertan ÖRGEN*

Amat'ta Yapı
ve
Simgeler

160

ÖZ

Araştırmanın Temelleri: Türk romanının son dönem dikkate değer eserlerinden olan *Amat* yapı ve simgeleri açısından zaman ve insan ilişkisine yaslanır.

Araştırmanın Amacı: Felsefe ve fantastik ilişkisine yer veren romanın düz gerçekliği aşan bir dünya kurduğu ve yanı başında yığın edebiyatı kategorisinde sayılamayacak bir birikim ve edebi seviye taşıdığı görülmektedir. Roman, insanın değişmez problemi olan hayat-ölüm çizgisine, Şeytanın düzeni ve Kurtarıcı insan ekseninde yaklaşır. Döngüsellik ve zaman, sayı ve şifreler aracılığıyla ilerler. Bütün bu yapı çoğulcu bir anlatma benimsenerek bir oyuna dönüştürülür.

Veri Kaynakları: "Amat" romanı, postmodern anlatma biçimi, dinî ve mitolojik simgeler olarak belirlenmiştir.

Ana Tartışma: Amat romanı geçmiş birikimi bu günün dünyasına ve kültür şartlarına hangi yapı ve simgeler aracılığıyla iletmektedir? Burada yazarın bir amacı var mıdır?

Sonuçlar: Postmodern anlatma gerçeğe yeni bir anlam yüklemekte, insanı modernin bilgisinden özü değiştirilmiş geleneksel bilgiye götürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Amat, Gerçek, Ölüm, Zaman, Şeytan, İnsan

ABSTRACT

Bases Of Research: Amat, one of the most noticeable recent Works of Turkish novel, relates to time and human relations with respect to structure and symbol.

Purpose Of The Research: It is seen that the novel including philosophy and fantastic relation has found a world beyond the straight truth and carries a literary level and experience that exclude itself from junk literature. The novel approaches life-death line, the ultimate problem of human being, in the axis of the order of devil and the hero. Circulation and time go forward through numbers and codes. All these in the form of pluralistic description are turned into a play.

Data Sources: The novel "Amat" has been defined as a postmodern story telling, religious and mythological symbols.

Main Discussion: through which structure and symbols does the novel Amat carry the past experiences to today's world and culture conditions.

Results: Postmodern style is loading a new meaning to the truth and takes human beings from modern learning to traditional knowledge .

Key Words: Amat, Truth, Death, Time, Devil, Human

1. GİRİŞ

Türk anlatma serüveni yaklaşık 150 yıldır Batı eksenli bir tercihin içindedir. Çok bilinen bu cümlelin arkasında Fransız yazarları okuyan Tanzimat sonrası neslin, Goncourt ve Flaubert gerçekliğinin peşinde uzun zaman yol aldığı ve Batı romanının gelişim çizgisine göre eser verdiği yer alır. Ancak 1940'lı yıllarda 'bir Türk romanı var mıdır' problemine ulaşmış yazarlar, 1970'lere kadar bunu tartışmış ve süreç içinde bir kısmı bunun gereksiz olduğunu düşünmeye

* Yard. Doç. Dr., Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü, eorgen@hotmail.com

başlamıştır. 1970'lerde modernist tarzı benimseyen öykü ve roman yazarları, şehirdeki adamın, küçük burjuvanın anlatılmasına önem vererek iç gerçekliğe sarılmışlardır. Böylelikle Kafkaesk bir dünya kurmak önemsenmiştir. 1980 sonrasında ise gerçekliğin yitirilişi, Türk yazarları tarafından erken kabul görmüş ve postmoderne hızlı bir geçiş yaşanmıştır. Postmodern ise bu aşamada sanatsal ile eğlenceliği bir araya getirmiş ve dolayısıyla bir okur-yayın ilişkisi kurulmuştur. Doğallıkla bu arada gerçekçiliğin veya modernist yaklaşımın bir dünyaya ve ahlâka bağlı tezleri bu okur-yayın çizgisinin dışında kalmıştır. Yazarların postmodern yaklaşımı hangi süreçten ve nasıl alacaklarına dair bir felsefi birikimi ne kadar önemsedikleri ise ayrı bir problem hâlinde durmaktadır. Arkasında aydınlanmayı ve modernizmi sorgulayan bir süreç olmadan dünyada bulunuyor olmak gibi bir eşzamanlılığı kabullenmeleri bu tartışmanın ana konusudur. Burada asıl olarak yazar ve okur ilişkisi üzerinde postmodernin getirdiği anlama değinmemiz, yazımın çerçevesi bakımından daha önceliklidir. Rasyoneli, varlığı ve onun dünyada konumlanmış olmasını devamlı dile getiren yazarlar ve metinler, işlevsel olanı yani efsane ve gelenekseli reddederek okuru zaten açmaza sokmuş, anlamlandırma çabasını zorlamıştır. Kendisini bir ara köy romanlarının içinde boğmuş, bir ara gecekonduların merkeze yürüyemeyen üyesi olarak görmüş metinler, daima yedeğinde rasyonelin dışında alternatifleri yani sinema ve resimli romanları bulduran okuru, "yüksek felsefeye" götürememiştir. Türk okurunun Tanzimat'la başlayan roman okuma serüveni için Fatih Andı (1999), ilgi çekici bir anketten söz eder. Bu değindiğimiz düşünce yükü ve okur ilişkisini aydınlatacak nitelikte iyi bir örnektir. 1940 yılında yapılan 'çok okunan romanlar anketi'nden üst sırada popüler romanlar çıkar. Aynı zamanda dönemi için bu tür eserler çok yüksek bir satış çizgisi yakalar. 1980'lere gelindiğinde ise bu sayıda büyük bir düşüş yaşanır (s. 69-78).

Postmodern, bu çevreselliği yan yana koyarak hem okurun, hem yazarın işini kolay ve sürekli bir hâle getirmiştir. Gerçekliği zaten tam anlamıyla benimsememiş aydın ve halkın kesiştiği bir nokta olarak postmodern sevinçle karşılanmıştır (Ecevit, 2006). Dolayısıyla burada gerçeklik adına tamamlanmış, sona gelmiş bir durumdan, geçişten söz etmek doğru olmayacaktır.

Türk romanının realist, natüralist, sosyal gerçekçi, millî söylem taşıyan isimler aracılığıyla uzaklaştığı ve siyasal süreç içerisinde gerçekliği idrake ve yansıtmaya kendini adanmış uzun bir aralıktan sonra fantastik sulara tekrar dönüşü 1980'lerde söz konusu olmuştur. Yukarıda da söylediğimiz üzere bilim dışı dünyayı hayatından zaten kovmamış, ancak yazar ve entelektüelleri nedeniyle mesafeli durmak zorunda kalmış okur kitlesi bu fantastiği yadırgamamıştır (Moran, 1994).

Postmodern anlatmaların değerlendirilmesi, bir eleştiri süzgecinden geçirilmesi de farklı bir yaklaşımı gerektirmektedir. Çünkü eserin hangi konumda durduğu ve bir tezi olup olmadığı veya anlam-sembol ilişkisi kurup kurmadığı şeklinde yazara, esere, sosyal hayata bağlı bir kalkış noktası tespit etmek de bir problem haline dönüşmüştür. Yazarın her şeyi yabancılaştırdığı ve çoğullaştırdığı ve kendi yaratım süreci diye baktığı eserler için üst kurmaca, metafiction, uydurma adlandırmaları, eleştirilenleri de yeni bir yaklaşıma sürüklemektedir (Ecevit, 2006). Okur merkezli bir eleştirinin yani bizzat okurun katıldığı ve çoğullaştırdığı bir okuma uğraşısının peşinde gözükken yazarlar, eserlerini derin ve dünyaya seslenen bir yapı-anlam çerçevesinde kurmadıklarını, oyundan çok şey beklememek gerektiğini söylese de eleştirinin bu metinleri görmezden gelme şansı yoktur. Edebiyatın ve sanatın insanı ve onu kuşatan ilişkiler ağını bir düzey içerisinde verme zorunluluğu vardır ve adı ne olursa olsun eleştirilmek zorundadır.

Bu yazıda, yukarıda özetlemeye çalıştığımız düşünceler ışığında *Puslu Kıtalar Atlası* isimli romanıyla Türk okurunun beğenisini kazanan İhsan Oktay Anar'ın *Amat* romanını yapı ve simgeleri çerçevesinde incelemeye çalışacağız.

2. YAPI

Postmodern romanda yapı, temelde anlatıcı ve üst kurmaca ilgisi ve metinler arasılık düzeyinde belirlenebilir. Üstkurmaca, postmodern romanda yazarın kurguyu anlatmasının asıl amacı haline getirmesidir. *Amat*'ta yapı, anlatıcı çoğulluğu ve hayalî metinler arasılıkla belirir.

Amat'ta Yapı
ve
Simgeler

162

Romanın anlatıcısı, yazar ve tezkire kitaplarından alınan bölümlere bağlı olarak birden fazla kişidir. Anlatıcı, yazar olarak varlığını hissettirir ve kendini göstermekten kaçınmaz. Fakat üst kurmacanın oyunlarından biri olarak okuyucu ile söyleşmeye kalkışmaz. Birçok kişiyi o tanıtır. Mesela, “*İsa peygamber'in de mesleği olan marangozluğa çok düşkün olan bu adam*” (s. 48) diyerek marangoz yardımcısı hakkında bize o bilgi verir. Olayların önemli bir kısmı yine onun tarafından aktarılır, ancak yapının gerçekçilikten uzaklaştırılması için kendi anlatımının ardından diğer yazarların kitaplarındaki bölümlere yer verir. Tezkire yazarları için anlatıcı, “tarihçi” sıfatını kullanır.

Anlatıcıya ilişkin başka bir kimlik de uygun görülebilir. Yazar birçok yerde Diyavol Paşa için “Kaptan Efendimiz” ifadesini kullanır. Sanki gemideki birisi veya tezkire yazarlarından birisiymiş gibi konuşması veya gemidekilerden birini konuşturması anlatıcının kendini açıkça konumlandırmak istememesinden kaynaklanmaktadır. Yoksa yazarın İblis'e andığımız ifadeyle hitabı açıklanması güç bir durumdur. Bu tür uygulamalar, yazarın diğer romanlarında da karşımıza çıkan bir tercihtir ve anlatıcının anılan dönemleri yaşamış bir kişi olarak kurguya katılmasına zemin hazırlamak gibi bir işlevi vardır.

Tezkireler, metinler arasılık uygulamasının pastışı gibi durmaktadır. Çünkü gerçekte olmayan yazarlardan ve kitaplardan söz edilerek bu anlatmalar gerçekleştirilir. Romanın başında, *Amat*'ın macerasını anlatacak kişiler, fantastik bir olay için Hekim Avram Efendi'nin kapısını çalarlar. Böylelikle onları topluca buluruz. Ardından bu fantastiğin sebebi olan Nuh Usta'yı takip ederler. Adından en çok söz edilen Kurşunlu Mahzen Kâatibi Hamamcı Musa Efendi, *Amat* efsanesini uyduran veya bilen kişidir. Onun Tezakirü'l Mücrimin adlı eseri, neredeyse temel başvuru kitabıdır. Anlatıcıya göre mahzen kâatiliğinde ömrünü tüketen Musa Efendi, Arap İmam'ın kahvesine gelir ve buradaki denizcilerin akıl almaz hikâyelerini dinleyerek rahatlar. Eserini de bu anlatılanlar üzerine yazmıştır. Ancak asıl anlatıcı, eserin çoğulcu bir anlatıma yaslanmasını arzu ettiği için devreye birçok anlatıcı veya hayali metinler arasılık sokar. Musa Efendi'yi akla, mantığa aykırı bu hikâyesinden dolayı öldüren Ruznamçe Kisedarı Ölügözlü Cuma Bey anlatılanlara karşı çıkar. Çünkü kendisi hesap ilmiyle uğraşan birisi olarak ‘martavallar’a inanmamaktadır. Anlatmanın bir diğer başvuru kaynağı Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi ve eseri *Kitabü'l İber*'dir. O, ölüm korkusuyla yaşayan, padişahın yemeklerinin zehirli olup olmadığını kontrol eden birisidir. Arap İmam'ın kahvesine gelerek dinlediği hikâyelerle rahatlayan Rıza Çelebi, Cuma Bey'in anlattığına göre zaten sınırları iyice zayıfladığı için meşhur eserini tımarhanede tamamlamıştır. Yazar, bütün bu anlatmaların gerçeklikle ilgisini bozmak için, Musa Efendi'nin ölümcül bir yara alması nedeniyle Padişahın deniz savaşlarıyla ilgili hikâyeler anlatılmasını yasakladığını söyler. Çünkü bu bilgiler, medrese talebelerine daha çekici gelmekte ve onları ilimden uzaklaştırmaktadır. Yazar yine de bir epizotla gerçekliği azaltmak ve fantastiği sürdürmek ister. Bu amaçla medrese talebelerinden Rıdvan isminde birisi, son nefesini vermek üzere olan Musa Efendi'ye gelerek ‘Amat ne kadar gerçek’ sorusunu yöneltir. Onun

cevabı dediğimiz mantık içindedir. “*Amat ne kadar gerçekse bu hikâye de o kadar gerçek.*” (s. 235) Rıdvan bunun üzerine Amat’ı aramaya karar verir. Amat’ın gerçek anlamına geldiği ayrıca belirtildiğinden bu son nefesteki söz, gerçek ne kadar gerçekse bu anlatılanlar o kadar gerçektir, demektir. Yazar roman anlayışının böyle bir temele yaslandığını, eğlendirici taraflar taşıdığını zaten *Kitabü’l Hiyel* adlı romanında doğrudan şöyle verir:

“*Sonuç olarak realist romanlar, yazarlarının suratları kadar tekdüze, şaşırtıcılıktan yoksun ve aslında gerçekdışı şeylerin anlatıldığı kitaplardır. Çünkü bir mucize olan gerçeğin kendisi şaşırtıcı ve hayranlık uyandırıcı iken, aynı gerçeği anlatan bir realistin romanındaki hemen her şeyin bu kadar tekdüze, bu kadar aşına ve bu kadar alışılmış olması başka nasıl açıklanabilirdi? Dünyadaki her şey bir mucizeyken insan nasıl hayret etmeden durabilirdi? İşte Üzeyir Bey bu düşüncelerle insanların gerçeklik duygusuna değil de, gerçeğin kendisine ve ondaki üslûba sadık kalmaya karar verdi.*” (Anar, 2008, s. 140).

Yazarın tercihi, gerçeğin tam kavranılamayacağı ve bundan dolayı yaratılmış gerçeği aynen kopya etmenin anlamsız, zevksiz bir iş olduğu perspektifiyle belirlemektedir. Yazarın görüşünü Baudrillard’ın (2004) “simülasyon” dediği gerçekliğin zihinsel kaybı ile yan yana koyabiliriz:

“*Son yüzyıllarda üretilen, bizim bir ilkeye dönüştürdüğümüz gerçeklik ortadan kaybolmaktadır. Bu gerçekliği ne pahasına olursa olsun bir referans olarak yaşatmaya çalışmak, mantıksız bir şeydir, çünkü bu gerçekliği ayakta tutan ilke ölmüştür. ‘Nesnel’ gerçeğin ortadan kaybolmaya başlamasıyla birlikte bu gerçeklik ilkesi giderek güçten düşerken Bütünsel Sanal bir Gerçekliğin giderek güçlendiği görülmektedir.*” (s. 14)

Romandaki diğer yazarlar ve metinleri şunlardır: Masraf Kâtibi Kuzgunî Halim Efendi, Silsiletü’l Havâdis; Vakanüvis Şaşı İkrâm Efendi, Kevâşifü’l Melânet ve’l Habaset; Zından Kâtibi Çapraz Recep Dede Hazretleri, El Müsvette fi Usûlü’l Livata; Buhur Mütevellisi Kılbaz Yakup Dede Hazretleri, Menâkıbü’l Mebain; Selâm Ağası Kekez İsmail Dede Hazretleri, Akaidü’r Rezail; Yedekçibaşı Maymunî İlyas Baba Hazretleri, El Beyan fî Makasidü’l Lûtîyan. Yedekçibaşı İsrâfil Dede, Kılbaz Beşir Efendi ise metinsiz ismi verilen anlatıcılardır. Romanın başlangıcında Deli Marangozu takip eden bu anlatıcıların sayısı “yirmi göz” diye verilir. Bir kişi de Hekim Avram’dır. Ama diğer iki anlatıcı bir karışıklık yaratmak için yazılmamışsa eksiklik olarak karşımızdadır. Yazarı dâhil ettiğimizde anlatma on dokuz gözle sürecektir.

Anlatıcı tercihi, metnin hep kendi içinde dönüp dolaşmasını ve gerçekliği daima gerçek dışılıkla iç içe tutmasını sağlar. Daha şaşırtıcı olan gönderme ise metnin sıkça başvurduğu Kuyruklu Rıza Çelebi’nin anlatmasını tımarhanede tamamlamasıdır. Ölügözlü Cuma Bey, Kitabü’l İber yazarının söylediklerinin gerçekliğinden asla emin olunamayacağını söyler. Anlatıcıların hepsi neredeyse birbirlerine müdahale ederler ve yazarın metni karnavala dönüşür. Bu yönüyle İhsan Oktay’ın, *Don Kişot* romanıyla bir paralelliğe yer verdiği, anlatıcıyı onun gibi çoğu zaman karmaşık hâle getirdiği akla gelmektedir (Parla, 2000).

Metinler arasılık uygulaması ise andığımız düzeyin dışında birkaç yerde Kur’an’a yapılan göndermeler ve kitabın başında Tevrat’tan alınan bölüm olarak karşımıza çıkar. Bunları ilgili yerlerde söyleyeceğiz.

Amat'ta yazar, romanın anlatım konvansiyonları dikkate alındığında, yukarıda belirttiğimiz anlatıcılar aracılığıyla, metnini daima ortada bırakacak bir söylem biçimi benimsemiş görünmektedir. Asıl ve önemli amacı, bütün kişiler ve olaylar aracılığıyla söylediği her şeyin aslında gerçek veya gerçek dışı olması ihtimalidir. Roman anlatıcılar çeşitliliği dışında yapı olarak şu düğümlerde takip edilir: Kırbaç Süleyman'ın asıl kimliği ve geçmişi nedir, Diavol kime ve neye hizmet etmekte veya karşı çıkmaktadır? Ana düğüm ise uğursuz başlayan seferin akıbeti ne olacaktır? Amat neyi arar ve kişilerin macerasını kesiştiren bu mekân neyin simgesidir?

Romanda Diavol'un Amat'a kara sancak çekmesine kadar olan bölüm, uzun bir giriş niteliğindedir. Sonuç ise kendilerinden iki firkateyni batırmaları, vebalı Venedik nakliye gemisini ele geçirmeleridir. Üst kurmaca dolayısıyla asıl sonuç bir başka biçimde hayalî metinler arasılık yoluyla verilir. İsrail'in suruyla, Amat olay örgüsünden çıkarılır ve en sonunda farklı yorumlar için yazarlara söz verilir. Olayların kronolojik akışının kesilmesi Fitilli Daniyal'in öyküsündedir. Bunun dışındaki geriye dönüşler kısadır.

Yazar, ayrıca Göbelez Baba ve Kazdağlı figürlerini konuşarak anlatmasını diyalog çerçevesinde zaman zaman devreder. İhtiyar Göbelez diğeriyle sürekli alay eder. Kazdağlı, saflığından dolayı her söylenene inanır. Yine anlatmayı diyalog çerçevesinde aktardığı bir başka isim olan Kul Rıza Baba, bize olayların asıl akışı üzerine bilgiler verir. Amat'ın görevi, iki firkateyni batıran o kara sancaklı savaş gemisini yok etmektir. Ancak kendilerinden iki firkateyni batırdıklarını ve grandî direğine kara sancak asarak aslında kendilerini aradıklarını söyleyen de odur.

Üst kurmacayı belirleyen bu kendi içindeki dönüştür. Kişiler ve mekân etrafındaki imgelerle dönüşü daha iyi görebiliriz.

3. SİMGELER

Amat romanında her şey döngüsellğe işaret eden simgesel bir anlam taşır. Kişiler ve temsil ettikleri anlamlar, geçmiş zaman boyutlarında yer tuttuğu için bugüne seslenen bir anlam dizgesi taşımazlar. Üstelik geçmişteki olumlu efsane, menkıbe tarafları da değiştirilmiştir. Buna göre karşımızda gerçeğin yerine konmuş günahkâr kişilerin keyifli bir üslûpla anlatımı vardır. Biz de imgeler etrafında bu isimleri, şeytan ve onun âdeta esiri olanlar ile insan biçiminde ayırdık. Romanda kişi sayısı yetmiş civarındadır. Ancak bunların bir kısmı sadece isim veya küçük bir ayrıntı olarak yer almıştır. Dolayısıyla bir tasnif sistemiyle yaklaşmak romanın söylemek istediği veya istemediği dünya, oyun veya gerçeklik içinde bir anlam taşıyacaktır. Buna bağlı kalarak kişiler yazarın kurguya yerleştirdiği mantık çerçevesinde anlamlı hâle gelir. Bu çerçeve ölüm ve hayat diye belirlenebilir. Ölümü arayan veya ondan kaçanlar ile ölümü düşünmeden yaşayanlar, Şeytan ekseninde ortaya çıkar. Romanın merkezî figürleri Kırbaç Süleyman, Diavol Paşa, Nuh Usta'dır, diğerleri bu isimleri genişletmeye yarar. Kişiler ayrıca devriye anlayışının uzantıları olarak bir anlama sahiptirler.

3. 1. Şeytan

Romanda bize değişmez figür biçiminde tanıtılan Diavol Paşa, dönüşün de değişmezidir. O baştan sona kadar uğursuzluğun ve günahın temsili olan siyah kişidir. Yazar, onu esrarengiz ve korkutucu bir çizgiyle verir: "*Kızıl bir cüppe, kara bir mintan, kızıl bir çift çizme ve kara çakşır giymiş, beline kızıl bir kuşak ve kızıl bir Cezayir fesine de destar sarmış, kızıl dudaklı ve cüzamlılar gibi bembeyaz suratlı bir şahıs(tır).*" (s. 26) Bu siyah ve kırmızı renkler onun Şeytan olduğuna imadır (Russel, 1999). Diavol, Latince kökenli Diabolos kelimenin değiştirilmiş biçimidir. Yunan dilinde "iftiracı" karşılığındadır. (Russel, 1999). Bir başka kaynak ise bu ismi Şeytan'la eşdeğer bir kelime olarak karşılar (Messadié, 1999).

Diyavol en büyük günahını unutmak için rengi sarıya çalan bir iksir içmektedir. Nitekim 16-17 yaşlarında bir aylakçı, bu içkiden yudumlayınca bütün geçmişini unutuverir. Yine onun önemli özelliklerinden biri sinekeman çalması ve savaş çıktığı anlarda ortadan kaybolmasıdır. Amat'ın direğine Malta adasından uzaklaşırken kara bir sancak çektirir ve bunun bu gemideki herkesin günahkârlığıyla ilgili olduğunu ve mürettebatın itiraza hakkı bulunmadığını söyler. Herkesin günahlarını bir bir sayıp döker ve “*Ben oradaydım. Ben sana günah işleyen ellerinden daha yakınum!*” (s. 178) der. Diyavol, Navarin’de kesilen 247 meşe ağacından yaptırdığı bu gemide hep aynı hayatı yaşamaktadır. Onun her şeyi bilmesi hem bununla ilgilidir, hem kendini Tanrı yerine koymasındandır. İki Osmanlı firkateyniyle savaşa giriştiklerinde hasar alan birisinin kaçması üzerine söylediği sözler bu dediğimiz bilgiyi gösterir: “*Bahse varım ki en geç bir saat sonra duracaktır.*” (s. 182) Dediği çıkar ve batan firkateynden daha önce olduğu gibi bir posta güvercini uçar. O vazifesini yapmakta ve kişilere günah işletmektedir. Kendi din kardeşlerine ateş etmek istemeyen mürettebata, “*Kim size saldırırsa siz de tıpkı onun saldırdığı gibi ona saldırın.*” (s. 176) sözüyle Bakara Sûresinin 197. âyetindeki emri verdiğini söyleyerek onları kandırır. Çünkü sözünü ettiği âyet başka bir konuyla ilgilidir.

Yazar, gemiyi dünya ve ölüm ilişkisi şeklinde kurarken Diyavol’u, bu mekânın Tanrısı; Süleyman’ı ona itiraz eden Adem; Ali Reis’i emrine uymadığı için şeytan; kâtibi, kiramen katip; cellat’ı, Azrail; eşek İsrail’i, İsrail olarak kurguya yerleştirir. Nuh Peygamber’in gemisine günahkârları almadığı ve böylelikle sadece inananları kurtardığı hatırlanırsa bu gemideki herkesin günahları nedeniyle asıl anlatmanın tersten bir gerçeklikle ifadesi olduğu akla gelecektir.

Romanın tarihî, dinî sembol olarak kullandığı isimlerden biri de Diyavol’un kendisine hizmetçi olarak seçtiği Nuh Usta veya diğer adıyla Deli Marangoz’dur. Donuk ve bilgece suratıyla dünyanın sırlarına vâkıf birisi şeklinde tanıtılır. Amat’ı, Navarin’de Diyavol’un emriyle inşa eden odur. Diyavol’la aralarındaki bu efendi-hizmetçi ilişkisi söylenmez ve ciddî bir göndermeyle de bulunacak bir anlam taşımaz. Özellikle romanın başlangıcındaki tanıtımda sabık bir zangoç tarafından vaftiz edilmesi, tarihsel ve menkıbeye dayalı gerçeği tahrifin bir örneğidir. Gemideki mürettebatın fallarına bakar ve remil adındaki bu falda onların geçmişteki günahlarını ve masum kurbanlarının isimlerini sıralar. “*Yaşları 15’in altında ve 60’ın üstünde olan hemen herkes, her ne kadar mecnun da olsa marangozun gaipten haberler verdiği, abdest alıp iki rekat namaz kıldıktan sonra en karmaşık rüyaları bile tabir ettiğine, ‘ben alnı ak gözü pek bir adamım’ diyen kim varsa bu kişilerin kirli çamaşırlarını ortaya serdiğine kalıbını bastıyordu.*” (s. 101) Dolayısıyla anlatmanın temelindeki üç kişi de kaynağı belirtilmeyen güçlere sahiptirler. Ancak tarihi metinlerden bilindiği kadarıyla remil fahıyla tanınan Daniyal’dır ve onun öncesinde bu konuda İdris peygamberin adı yer alır (Onay, 1996). Bu romanda herkes birbirinin yerine geçer ve gerçeklikleri inkâra uğratılır. Karanlık sulara gemi yapan Nuh Usta, günahkârların doldurduğu bu kalyonun kötülük işbirlikçisidir. Gemideki ilk ölüyü, denize atmak yerine Diyavol’un emriyle ağzına bir meşe palamudu koyarak ambara attıran odur. Yazar burada bir peygamberin Şeytan’a yardımcı olmasının yanlış yorumunu önlemek adına olsa gerek, anlatıcılarından Masraf kâtibi Kuzgunî Halim Efendi’ye, karısının isminin Veliye olması bu benzerliği kuvvetlendirse de, ‘Nuh peygamber gemisine günahkârları değil masumları almıştı’, dedirtir. Onun yapıdaki yeri bu çoğulcu anlatım içinde tıpkı Süleyman’da olduğu gibi gerçeğinin kopyası olmaktır. Postmodernin içinde gerçeğin simülasyonudur. Başka bir ifadeyle, kültürel arka planın aklın şartlarında güncellemesini yapmayan anlatma serüveni, daha kolaycı bir yapıda kendi beslenme kaynaklarını popüler bir eklemlenme adına üst kurmaca içinde gerçekleştirmektedir.

Şeytan simgesi etrafında onun düzenini temsil eden gemi ve gemideki ona yardımcı kişilerle bu başlığı genişletmemiz gerekir. Amat, romanın asıl kişilerinin toplamı sayılan, içinde cehennemi, cenneti ve dünyayı taşıyan kısaca ölüme götüren bir tabut gibidir. Üç direkli, iki güverteli, elli sekiz toplu, 247 denizcinin bedeninden tekrar nebata dönmüş aynı sayıdaki meşe ağacından yapılmış günahı temsil eden bir mekân figürüdür. Bu günah ilişkisi bütün ayrıntularla verilir. Gemi, İstanbul'dan "Salı" günü hareket edince yazar, "*İşte o anda kalyonun bütün postaları ve kaplama tahtaları gıcırdadı, sanki taşıdığı günah yüküyle gemi acı içinde inliyordu.*" (s. 40) Geminin adı siyah boyayla yazılmış, sancağı karanlık bir gece kadar siyah bir bayrak olarak çekilmiş, uğursuzluk işareti olarak Malta'dan ayrılırken direğine bir baykuş tünemiştir. Gemide dünyanın yeniden ama günahkâr bir biçimde kuruluşu anlatılırken cehenneme bile yer verilmiştir. Cennet ise bahçe diye adlandırılan yine geminin bölümlerinden birisi olarak yerini almıştır. Amat'ın 'gerçek' anlamına geldiğini ilerleyen sayfalarda okuduğumuzda aslında kendini arayan bir varlığı tespit ederiz. Gemi, dışı bir unsur olarak verilir ve günaha götüren ve dışı sulara günah işleyen şeytan ilişkisiyle birleştirilir. Yazar bunu, kadın büstü geminin baş tarafına konulunca şöyle tamamlar: "*Şen bir ruh bedenine kavuşunca nasıl raks ederse, Amat da bu kadın bedenine kavuştuğu anda, sanki göklerden gelen bir esinle aniden hareket etti.*" (s. 89) Gemi, tezkire yazarlarından Kuyruklu Rıza Çelebi'nin anlatımıyla canlı bir varlık olarak gösterilir. Ona göre 'rîh' ya da 'ruh' Arapçada aynı zamanda 'rüzgâr' anlamına da gelmekteydi. Bu ruh veya rüzgâr Amat'ı hareket ettiren güçtür. Yine aynı anlatıcının hayalî kitabından bir kat daha rivayete dökülürcesine şu hikâyeye aktarılır. Santimci Altun, Navarin'deki gemici mezarlığına yakın bir yerde buluşan iki âşığın tanıklık ettiği bir olayı nakletmiştir. Buna göre, iki tekerlekli bir arabayı çeken kızıl cübbe giymiş Diavol, bir ağacın yanına gelerek "*Dağlar taşlar ağaçlar hep O'na secde eder. Eğer bana secde edersen sana ölümsüzlük veririm. Bana 'evet' de, böylece sonsuz hayat senin olur!*" (s. 229) demiş, ulu ağaç ise bir fırtına varmış gibi hışırdamış, "hayır" biçiminde cevap vermiştir. Bunun üzerine Diavol, zaç yağını ağacın köklerine dökmüş ve bir aylık süre içinde diğer ağaçları da öldürünce deli marangozun meşeleri kesmesinde bir sakınca kalmamıştır. Diavol her bir ağacın üstüne 'amat' ibaresini kazımayı da ihmal etmemiştir. Yazar, romanın başındaki epigrafta, Tanrı'nın Nuh Peygambere bir gemi yapma emrini içeren kısmı Tevrat'tan alarak romanın eski metinlerle ilişkisini hatırlatmak ister. Ancak bu gerçeklik düzeyi din anlatmanın ötesine geçirilir. Çünkü bu kurguda gemi siparişini veren Şeytan'dır. Dolayısıyla onun kurduğu sistem büyük günahına ortaklar bulmaktan ibarettir. Günahı yok etmek değil ebedî günahına ortaklar bulmak için bu bitmeyecek sefere adam toplar. Bu kısım da romanda anlatılmaz. Amat, ölen ve yeniden ağaca dönüşüp insanla buluşan bir yapıdır. Anlamı da kendi içinde döngüseldir. Yani kişiler bir önceki seferde ölmüş günahkâr bedenlerin ifadesi olan Amat'a binerler ve yine ölürlür. Buradakilerin hep aynı kişiler mi yoksa başkaları mı oldukları belirtilmez. Ancak Amr hikâyesinde anlatılan çizgi kabul edilirse aynı kişiler olmalıdır.

Şeytan'a yardımcı diğer öne çıkan kişiler şunlardır: Abuzer Reis, Süleyman'ın önemini kavratmak için çizilmiş bir diğer reistir. Kendilerini takip eden Venedik kalyonlarını atlatmak için geminin onuru sayılan feneri yaktırmaz ve mürettebat tarafından bu tavır şerefsizlik olarak değerlendirilir. Diavol da onun bu hareketini alçaklık olarak görür. Ancak öncesinde verdiği 'ne yapıp edip peşimizdekilerden bizi kurtar' emri, onu böyle bir yola başvurmaya itmiştir. Gözünden vurularak öldürülür. Şeytanın bir gözünün kör olmasıyla ilgili bir göndermedir.

Ali Reis, Diyalol'un Őeytani dűnyasında tekrar Őeytan'ın paradisi olarak yer alır. Kırbaç Sűleyman'ın rakibi, 65 yařlarında, dindar, pratik anlamda denizcilik bilgisine sahip olmayan biridir. Sűleyman Reis'in Tefriciye Camii'ni top ateřine tutmasından sonra koca reis olacađını dűřűnűr. Fakat Kaptan bu beklentisini bořa çıkartır. Diyalol'a onun emrinde çalıřmayacađını sűyler.

“Asıl sen řunu bil ki nerede olursam olayım, seçtiđin bu adamı dűřman belleyeceđim. Hz. İbrahim'i yakmayan ateře ve cehenneme, yeni dođan hilâle ve batan gűneře, yedi kat gűře ve parlayan bűtűn yıldızlara, karanlık geceye ve aydınlık gűne, kara bulutlara ve yıldırımlara and olsun ki onu mahvetmek için elimden geleni yapacađım Bu konuda bahse bile tutuřabilirim! ıktıđımız řu uđursuz seferin sonuna kadar sűre ver bana! İřte o zaman gűreceksin, kendine vekil seçtiđin bu yaratıđın ne mal olduđunu!”(s. 75)

Altını çizdiğimiz ifadeler Kur'an'ın Araf suresinin 14. ayetinden alınmıştır. Ardından tayfanın yatıp kalktığı bař altına tekme tokat atılır. Bu epizot çok bilinen Allah ve Őeytan diyaloguna ve Őeytan'ın işlevine gűndermedir.

Eřek İsrafil, on dűrt yařlarında gűzűken tűtűn műptelası bir çocuktur. Nuh Usta, onu gemiye elinden tutarak getirir. Tam o çıkarken ardından Sűleyman Reis tutunur ve gemiye gelir. Asıl anlatmalarda gemiye son anda bir eřeđin kuyruđuna tutunarak giren Őeytan'dır (Timurtař, 1971). Yazar, anlatmasını bűylelikle bir karmařa içine sokar. Gemideki gűrevi ise bellidir. Mahřer surunu űfleyecektir. Nitekim romanın sonunda bu gűrevini yerine getirir.

3. 2. İnsan

Kırbaç Sűleyman, romanda űlűmű veya űlűmsűzlűđű arayan kiřidir. Yazar bunu bilerek bořlukta bırakır. űlűmsűzlűk peřinde olduđu daha çok űne çıkarsa da tezkire yazarlarının sűzleri bunu belirsizliđe gűtűrűr. Sırma iřlemeli siyah bir kaput, gemici çizmeleri, destarsız kırmızı Cezayir fesi giymiř 40-50 yařlarında, asık suratlı bir reistir. Sűleyman, reis olarak denizcilik bilgilerine hâkimdir ve műrettebata nasıl davranacađını iyi bilir. Bu űzellikleri yazar tarafından Venedik kalyonundan kaçarken kurguya yerleřtirilmiřtir.

İsim benzerliđinin yanı sıra Sűleyman peygamberin rűzgâra hűkmetme űzelliđi de ona aktarılır. Fırtınanın sűrűklediđi Amat'ın kayalıklara çarpmasını engellemek için rűzgarı, “Ey rűzgâr! Dur artık dur!” (s. 100) der. Ardından yazar, gűndermesini somutlařtırmak için yařlı bir denizcinin Kur'an-ı Kerim'in Enbiyâ suresinin 81. ayetini okuduđunu sűyler: “Kasırğa gibi esen rűzgârı Sűleyman'ın emrine verdik!”

Bunun dıřında műzikten anlar. Ancak bu kısım sadece Diyalol'un dilediđi zaman kaybolup, dilediđi zaman ortaya çıkması için icat edilmiř gibidir. Kaptanın kamarasına Venedik kalyonundan kaçarken fikir sormaya girdiđinde onu bulamaz ancak sinekemanını gűrűr: “Kırbaç Sűleyman telleri pesten tize dođru tınlattı. algının akordu bozuktı.” (s. 124) Az sonra telleri tekrar tınlattır ve akortlu olduđu ortaya çıkar. Ancak kiři ve műzik ilgisi ileride deđineceđimiz sayı řifresinin űtesine tařınmamıřtır.

Kırbaç Sűleyman, Amat'a, Diyalol Pařa'nın bilgi ve arzusu dıřında, yűksek bir yerden emirle atanmıřtır. Ancak bu yer ve gűrevi hususunda açıklama yoktur ve yazar bunu bir bilmeceye dűnűřtűrűr. Gemiye Eřek İsrafil'in kuřađına tutunarak adım atar. Nuh tufanına iliřkin anlatmalarda gemiye eřeđin kuyruđundan tutarak giren Őeytan'dır ve Nuh tarafından “gel ya mel'un!” diye çađırılır. Anlatma burada yine deđiřtirilir. Nuh Usta “Gel ya műbarek” der. Dolayısıyla Őeytan ve insan arasında bir geçiř yaratılır. Yazar, onun gemiye binmesiyle “ilâhî dűzen”in

bozulacağını söyler. Şeytan tarafından kurulmuş bu günah çarkına son verecek kişi gözüyle bakılan Süleyman Reis'in olayların içinde beliren tavırları karmaşıktır. Çünkü gemiye Şeytan gibi binmesinden ölümsüzlük veya ölüm istemesine kadar her şey üst üste yığılmış gibidir. Diyavol'un gemi hareket etmeden önce buradan ayrılabilceği teklifini, kamarasındaki kapkara bir ışık saçan ölümsüzlük üzerine kitaplar dolayısıyla hiç dikkate bile almaz. Bu kitaplardan birini rastgele açarak geleceği hakkında fal bakmak ister. Karşılaştığı sözler onu rahatsız eder. *“İyilerin ödülü ahiret hayatının güzelliklerini yaşamaya uygun olmalıdır. Günahkârların cezası ise onların ölüp ortadan kalkmasıdır. Çünkü onlar ahiret hayatının güzelliklerine lâyık değillerdir. Günahkârlar kötülüklerinden dolayı öte dünyadan mahrum olurlar ve tıpkı hayvanlar gibi yok olup giderler.”* (s. 29) Bunun üzerine hayalî metin yazarları Süleyman'ın ölümsüzlüğü mü yoksa ölümü mü aradığı tartışmasına girerler. Tezakirü'l Mücrimin, bu hayvan gibi yok olma sözünü okuyunca az kalsın ilâhî düzene başkaldıracağını söylerken; Rıza Çelebi, onun ölümsüzlük hırsı üzerine vurgu yapar. Hesapçılığı ile tanıtılan Ölügözlü Cuma Bey'e göre ise Süleyman ölüm denen rahmetten zaten mahrum bırakılmıştır ve bir ölümsüz olarak asıl amacı bir çaresini bulup ölmektir. Yazar, asıl düğümlerden olan bu hususta acaba ne taraftadır, diye baktığımızda yine kesinlikten uzak bir açıklama karşımıza çıkar: *“Tezâkir'de yazılanlar doğruysa, kaptanın kamarasındaki kitapların hemen hepsi ölümsüzlük hakkındaydı. Kısacası burası, tarihçilerin dediği gibi, ölmeye yemin eden Kırbaç Süleyman için adeta bir hazineydi. İşte birçok âlime göre onun gemide kalmayı kendi özgür iradesiyle ve hiçbir zorlama olmadan kabul etmesinin nedeni budur.”* (s. 30) Dolayısıyla yazar çoğunluğun görüşünü öne çıkarır. Diyavol'un kamarasında ikinci kez aynı kitabı alır ve yine aynı yerle karşılaşır. Kendi ağzından *“Sadece ölümün ve ölümsüzlüğün ne olduğunu bilmek istiyorum.”* (s. 91) diyerek bizi yine kesin bilgidan uzaklaştırır. Kırbaç Süleyman bütün bu inanç problemleri bir yana Tanrı fikrine bağlıdır: *“Allah'ın izniyle bu işi başaracağız.”* (s. 127) cümlesi bu inanç tarafını destekler.

Yazarın mesaj yüklediği bir karakter olması anlamlı değildir. Klâsik ve modern romanın gerçeği çözecek ve ideali verecek kahramanı artık sadece oyunun bir parçasıdır. Günahkârları taşıyan gemidekilerden biridir ve kahraman figürüne yakın oluşu nedeniyle merkez isimlerdendir. O, sadece kendini Diyavol'a ispatlamak için Tefriciye Köyündeki camiye topları çevirtir ve ikinci namazı kılan masum cemaati katlettirir. Buradan onun ilâhî düzenin bozulacağı imasıyla gemiye gelen kişi olup olmadığı da tartışmaya girer. Çünkü günahkârları taşıyan gemideki büyük günahkârlardan biri olur. Zaten kendi karısını da öldürmüş olması masum olmadığını gösterir. Kırbaç Süleyman Rum asıllı karısı Aletiya'yı, Venedikli korsanların evlerini basıp ateşe vermeleri üzerine diri diri yanmaktayken öldürmek zorunda kalmıştır. Romanın duygusal kısımları kadın figürünün eksikliği nedeniyle bu geriye dönüşle ve Adem'den çıkartılan kaburga kemiği ile yaratılan kadın göndermesiyle giderilmek istenir. Geminin sol tarafındaki fazlalık alınır ve bu parçadan bir kadın başı yontulur. Kadın büstü konulunca, yazar devreye girer ve bu amacını tam kestiremeyeceğimiz adamın duygusallığını aktarır: *“O anda dönüp bakmayı akıl edenler, Kırbaç Süleyman'ı ilk ve son kez mutlu gördüler. Sevdiğine kavuşan bir erkeğin mutluluğuydu bu!”* (s. 89) Karısının ismi ve bu kadın büstü dolayısıyla yazar yine gerçekliğe dair bir göndermede bulunur. “Aletiya” sanatsal terim olarak mimesisin karşıtıdır ve mutlak gerçeğin aranmasında yardımcı olan ilahî-mistik benzerlikler ve sembolik değerler biçiminde tanımlanabilir (Oktay, 2004). Yazar, Kırbaç Süleyman'ın düz gerçekliği aşan bir arayış içinde olduğunu vurgulamaya çalışır gibidir.

Kırbaç Süleyman, bu düzeni değiştirecek kişidir. Yazar onu kurgunun başında bize öyle takdim eder. Diyavol'daki rahatsızlık da bunun işareti olarak kabul edilmelidir. Onun ilk müdahalesi, gemi Malta'dan ayrılırken uzun zamandır

ortalarda gözükmeyen Diavol'a, "bunca zaman neredeydin?" sorusudur. Karşılığında aldığı cevap sınırları zayıfladığı için Koca Reislikten uzaklaştırılmak olmuştur. Süleyman Reis, Şeytan'ın emri altındaki bu yapıyı sorgulaması nedeniyle farklı bir konuma yükselir. Sonuçta otorite tarafından cezalandırılır. İkinci müdahalesi 25 kadar Venedik savaş gemisi ile karşılaştıklarında mürettebatın ganimet talebine destek vermesidir. "Bu sözlerin sahibi, yalılarda yaşayan, geçim sıkıntısı çekmeyen, garip zevkleri uğruna fakir askerlerin ekmeğini denizin dibine gönderen Diavol Hazretlerinden çok farklı biriydi." (s. 197) Bu kısım onun insan tarafını, temel ihtiyaçları anlayan birisi olduğunu göstermek için konulmuştur. Diavol bundan da hoşlanmaz. Plânını değiştirecek bir durum ortaya çıkmış gibi görünse de ele geçirdikleri gemiden veba bulaşır. Aslında bu da onun herkesin cesedini Navarin'e götürme plânına yarar. Kurguda birtakım işaretlerle Mehdi'ye yaklaşan Süleyman günahın döngüselliklerine yardım ederek Şeytan tarafından etkisiz hâle getirilir. Bu anlamda baştan beri kurgunun bir parçası olarak Diavol'un işlerinde yardımcı mıdır, şüphesi ortadan kalkar. Üstelik o da vebalıların arasına atılır.

Süleyman'ın sözü edilen düzeni bozması Şeytan'ın şifrelerini çözmesiyle ilgilidir. O, Diavol'la Hikmetü'l-Lokman'ı okuduktan sonra insana ölümsüzlük veren bitkinin gebere otu veya kebre olduğunu ve onun 333. yaprağının ölümsüzlük verdiğini öğrenir. Romanın sonunda Şeytan'ın kurduğu bu düzende yani Allah'ın yarattığı hayatın pastışı olan gerçek ve yalan üzerine bu anlamsızlıklar yumağında, yasak kitabı da okuyup cennetten kovulacaktır. Daha önce tıpkı Şeytan gibi emre karşı geldiği için ait olduğu yerden atılan Ali Reis gerçek hikâyedeki rolünü oynar. Süleyman'a aradığı bilginin yasak kitapta olduğunu söyler. O da kitabı açar, okur. Âlimlere göre Rumca bildiği için şifreyi çözer. Yasak kitabın 333 sayfasında da Azazil'le yani düşmüş melek Şeytan'ın adıyla karşılaşır. Kitap 666 yapraktan oluşur ve en sonunda Rumca kelimelerle bir şifre vardır. Bu şifreleri birleştiren şu cümleyi bulur: "Ruhunu Diavol'a sat." Onun bu konudaki tercihi kesin bir bilgi olarak verilmez. Kitabü'l İber'e göre, geminin adındaki "alef" harfine ateş ederek yazıyı 'mat' yani 'ölüm' haline getirmiş ve gemi bütün çivi ve kavlilaları dağılarak yok olmuş, lânetli mürettebat ise huzurlu bir ölüme kavuşmuştur. Kuyruklu Rıza Çelebi başka bir rivayette daha bulunmuştur. Buna göre, Diabolos'un zamanı geri alma gücü vardır. Süleyman'ı ölümsüz kılmış ve eşi ile bitmeyecek bir üç yıl yaşamaya başlamıştır. Ölügözlü Cuma Bey ise Süleyman'ın ölümü aradığını iddia eder. Bu rivayetler dolayısıyla Süleyman'ın hayatı ve ölümü istemesi birlikte düşünülmelidir. Yapı zaten bunun üzerindedir. Ölüm, ölümsüzlük kadar gerçektir.

Romanın insan ve gerçeklik ilişkisine dair bir başka figürü olan Fitilli Daniyal Ağa'dan da söz etmemiz gerekir. Katıldığı ilk savaşta Emilio Santos adında birini öldürmüş ve daha önceleri durmadan yüzü gülen Fitilli Daniyal'ın yüzü bir daha hiç gülmemiştir. Geçen 40 yıl içinde 3100 veya 4000'den fazla insan öldürmüştür. Fitilli Daniyal, ilk öldürdüğü kişinin ismini alarak kendi ismini reddetmiştir. Ölmüş bir insanın bir başkasında yaşıyor kabul edilmesi yani "ölümsüzlük veya gerçek, sadece zihnimizde kabul ettiğimiz kadardır" anlamında öykünün önemli bir parçasıdır.

Bunlardan başka Marangoz yamağı, Gemi Kâtibi, Cellat, İhtiyar Balıkçı, Hekim İbrahim Bey, Aşçı, Habil, Recep, Çıban Behçet, Ali Usta, Galatalı Avram Efendi gibi çok fazla kişi romanda yer alır. Genel bir tasnifle bu kişiler diğer romanlarında da fantastiği sağlayan ve metne yoğun bir anlam katmayan sıradan tipler kategorisindedir. Klâsik roman kurgusunda geri plânda sadece çoğunluğu ve belli bir fikri temsil edenler ayrışmasını hatırlatırlar. Yazar, yenicilerinin en kıdemlisi çorbacıya şu sözleri söyleterek hem çıkacakları seferin anlamını, hem de

kendi sınıflarını vermek ister: “Sizden istenen de bu: Konstantiniye’ye kan getirin!” (s. 36) Ardından kendilerine benzemeyen şehirdeki beyzade ve şairleri kastederek “O sorguçu, ipek kaftanlı yalı adamları şimdi hâlâ uyuyorlar. Ocağımızın şerefi için binin gemiye! Yoksa biz öksüz ve yetimlere acıyan olmaz! Haydi! Binin!” (s. 39) Yine bu tasnif bir başka yeniçeri ağzından Diyavol için yapılır. O da yalılarda yaşayan zenginlerden biri, mal mülk sahibidir. Yazarın burada modern romandaki alt-üst tabaka karşıtlığını vermeye çalıştığını söylemek anlamlı değildir. Anlatmanın genelindeki bütün kişilerin bu kadar kara olmaları, günahkâr olmaları bu yapıyı ortadan kaldırır.

Romandaki imgelerin belli başlıları etrafında şu genişletmeye yer vermemiz uygundur. Asıl simge döngüselliktir. Başlangıçta bir sefere çıkılması ve anlatmanın tekrar İstanbul merkezli bir anlatım içine sokulması belli bir fiziksel dönüşü verir. Gerçeği bozma ve zamansızlık problemi etrafında asıl anlatma Süleyman ve Şeytan üzerindedir. Buna göre insan dışındaki imgeleri izlemeye devam edelim.

3. 3. Dönüş Simgeleri

Postmodern anlatmanın popüler düzeyi nedeniyle bir fikir işlemesi anlamlı görünmemekle birlikte, Anar’ın romanlarında varlık problemi etrafında ölüm, sonsuzluk gibi kavramlar fantastiği kurduğu kadar felsefenin ana sorusu olarak da yer alırlar. Ölümü veya ölümsüzlüğü arayan Kırbaç Süleyman dolayısıyla kurguya bu fikir yerleştirilir. Zaman ve ölüm ilişkisini irdeleyen epizot şunları söyler. İbni Parmen’in müridi olan bir âlim onun ölümsüzlük hakkındaki fikirlerini açıklayıp yorumlar. Parmen, Pisagorcuları terk etmiş, ancak onların bir görüşünü benimsemişti.

“Fisagorculara göre zamanın sonsuz olmasının yegâne yolu onun döngüsel olmasıydı. Risâlede bu bahsi izah etmek için şöyle bir örnek verilmişti: Sözgelimi Amr, belli bir tarihte doğup zamanla büyüdüğü vakit Zeyd ile arkadaş olduktan sonra, arkadaşına ihanet ederek onun tarafından öldürüldüğünde, zaman döngüsel olduğu için tekrar doğacak, yine Zeyd ile karşılaşacak, yine ona ihanet edecek ve yine öldürülüp yine doğacaktı. Bu döngü sonsuza kadar sürecekti. İşte, zaman döngüsel olduğu için sadece geçmiş değil, geleceği hatırlamak da mümkündü. Kısacası hatırlama ile kehanet aynı şeydi. Öte yandan, filozof Aristâtalis gözler nasıl ki ışığı ve kulaklar da sesi algılıyorsa, hafızanın da zamanı algıladığını ileri sürmüştü. Müridinin yazdıklarına bakılırsa, İbni Parmen de hafızanın, tıpkı göz ve kulak gibi bir duyu organı olduğunu söyler görünüyordu. Bununla birlikte hafıza geçmiş ve geleceği algılamaktaydı.” (s. 115-116)

Yazarın İbn-i Parmen dediği Parmenides, Antik Yunan felsefesindeki akılcı filozoflardandır. Ona göre, evrende değişen hiçbir şey yoktur. Gerçeklik, yani varlık, mutlak anlamda birdir, kalıcıdır, sürekli, yaratılmamıştır, yok edilemez; o ezelf ve ebedidir; onda hareket ve değişme yoktur. “Parmenides Varlıkla ilgili değişmezlik öğretisinin bir sonucu olarak, içinde yaşadığımız dünyanın gerçek olmadığını, gerçekten var olmayıp, yalnızca bir görünüş olduğunu ileri sürer.” (Cevizci, 1997). Roman bu isim dolayısıyla şu anlamın içinde bulunuyor demektir. Aslında olmayan bir dünya vardır ve hep aynı görüntü söz konusudur. Değişen herhangi bir şey olamaz. Süreklilik romanda bu tür gizlemelerle verilmiştir. Yazarın bu tür ilgilerle postmodernin eğlenceye dayalı hâkimiyetini bilgiye dönüştürdüğü de söylenebilir.

Sonuç olarak bu akıl yürütme, zihinde var olan düşünce yaşıyor, demektir. Ayrıca insanın ölümsüz olduğunun ispatı anlamına gelir. Kırbac Süleyman, ‘kesinlik’ taşıyan bu fikirden nefret ederek kitabı yakması için aşçıya verir. Buradan onun aslında iki kutbu değil, arayışı sevdiğini anlarız: “Çünkü bu kişi, ölümsüzlüğün de en az ölüm kadar kesin olduğunu kanıtlamış görünüyordu. İster alın yazısı densin ister matematik, kesinlik özgür bir insanı çıldırtırdı.” (s. 116)

Döngüsellik romanın merak unsuru olarak kendini gösterir. Asıl düğüm Kul Rıza Baba tarafından verilir: İki fırkateyni batıran kara sancaklı gemiyi yok etmek için yola çıktıklarını, fakat kendilerinin aynı işi yaptıklarını söyler. “Fırkateynler bu gemi tarafından haftalar önce batırılmıştı. Oysa biz aynı şeyi daha birkaç gün önce yaptık. Yahu aynı olay hiç iki kez vaki olur mu? Batan iki fırkateyn için bizimkine benzer bir kalyon daha gönderilirse hiç şaşmam.” (s. 203) Bu sözler dolayısıyla yazar aynı zamanın aynı insanlar tarafından yaşandığını söylemeye çalışır ve İbni Parmen’in müridinin sözleriyle anlatım birleşir.

Dönüş fikri edebiyatta birçok motif aracılığıyla dile getirilmiştir. Su, toprak, ışık vb. Yazar, burada modern zaman anlayışının dışına çıkarak yeni bir tarih-insan ilişkisine göndermede bulunmaktadır. İnsan, Einstein’ın izafiyet teorisi ve sonrasında geliştirilen kuantum fiziği ve belirsizlik ilkeleri doğrultusunda kabul edilmiş zaman ilişkisinden çıkmaya başlamıştır (Akyüz, 2003). Bu bilinmeyenler dolayısıyla modernin yaklaşımı terkedilmiş ve yerine fiziğin cevaplayamadığı sorular gelmiştir. Eliade’nin (1994) ünlü kitabında geleneksel ve modern anlayışı mukayese ettiği ebedî dönüşle bu durumun ilgisi dikkate değerdir. Modern tarihin insanı hapsediği çıkmazlığın gelenekseldeki inanç boyutlu geniş yapısı, insanı zaman karşısında daha rahat bırakmaktadır. Roman, zaman problemini eğlendirici bir çeşitlilikle tartışır ve yaratılış-yok oluş ve insan-şeytan ilişkisine bağlarken gelenekselle de ilgi kurar.

Dönüş simgesinin somut karşılığı gemidir. Gemi; yol, yolculuk, tabut istiareleriyle geniş bir açılıma sahiptir. Navarin’deki bir gemici mezarlığında yetişen 247 meşe ağacından yapılmış Amat, 247 mürettebatıyla sefere çıkar. Böylelikle bedene ruhlar girer. Ancak bu ruhlar tertemiz doğan çocuklar olmayıp günahkâr kullardır. İyi, Habil epizodunda olduğu üzere masumiyeti taşır ve her zaman öldürülür. Diğerleri büyük günahlara girip vebadan ölürlere ve ağızlarına meşe palamudu konulur, gemi de Navarin’e doğru yollanır. Döngüsellik bir de meşe palamudu aracılığıyla verilmektedir. Bilindiği üzere meşe ağacı çabuk yetişip uzun yıllar yaşayabilir. Nuh Usta, bu palamudu yedi kat keçi derisine sarar ve muska olarak yazar. Burada keçi derisindeki et kısmının organik gübre açısından çok değerli olduğu da hatırlatılabilir. Meşe palamudu somut dönüştür ve onun keçi derisine saklanmış olması da halk anlatmalarındaki Şeytan ve keçi ilişkisine bir göndermedir.

Yazar, burada gerçekliğin tartışmaya açık olduğunu vermek için farklı anlatmalara yer açıp aslında geminin, ölümün büyük uykusuna gittiğini de söyler. Ancak insanın bir tür diyalektizm içerisinde sonsuz bir yolculukta bulunduğu fikri eski dönemlerden beri dile getirilmiştir. Edebiyatımızda bu anlayış “devriye” adı verilen şiirlerde işlenmiştir. Devriyelere göre, insan, levh-i mahfuz’dan ayrıldıktan sonra döngüsel bir yol izler. Akıl, nefis, felek ve elementleri geçer; maden, nebat, hayvan ve nihayet insan suretine bürünür. Sonrasında iniş sürecini tamamlar, olgun insana dönüşür ve alem-i gayba döner (Güzel, 2004). Yazar, romana gökyüzü tasviri ile başlar, onun yere bıraktığı ışığı verir, ardından kış mevsimi dolayısıyla ateşe çok kısa temas eder ve suya geçer. Su oluştur, süreçtir. Kişiler sonra toprağa gömülürler. Onların daha önce yine bitkiden geldikleri düşünülürse bir devriye yapısı ortaya çıkar. Ancak yazarın gerçeği bozma fikri gibi kalıpları değiştirme isteği de geçerliliğini korur. Çünkü bu kişiler olgun insana dönüşmezler.

Dönüşü veren bir diğer mekân denizcilik hikâyelerinin anlatıldığı Arap İmamın Kahvesi'dir. Aslında burası anlatmanın temel mekânıdır. Çünkü tezkire yazarları burada toplanmaktadır. Olayların geçtiği zaman ile anlatma zamanı arasına böylelikle bir mesafe konulur. Zamanın, anlatmanın temel problemlerinden biri olduğu düşünülürse yazar bu anlatma zamanını bize belirtmez. Sadece padişahın emri ile gemici hikâyelerinin anlatılmasının yasaklandığını söyleyerek bize küçük bir ipucu verir. Buradan da öteye geçilmez. Romanın başlangıç mekânı İstanbul'dur ve son kısımda yine İstanbul'a dönülür. Dönüşün vak'aya bağlı mekânı ise Navarin'deki esrarengiz gemici mezarlığıdır.

Amat romanındaki şifrelerden biri de sayı ve zamandır. Milâdî olarak 1670 tarihini veren yazar, ilerleyen sayfalarda Diyavol'un kemanındaki 1699 tarihini dikkate sunar. Bu tarihi gören Süleyman Reis, bunun 15-20 yıl sonrasını göstermesine şaşar. Yazar durumu ikircikli hâle getirir ve Süleyman Reis'e, odadaki ışık zayıf olduğu için yanlış okuduğunu düşündürür. Emin olmak için kemanın orta telini çekip bırakır ve tınlayan çargâh sesini dinler. Bu ses dolayısıyla imalât tarihinin 1599 olması gerektiğini söyler. Her şey gibi bu zaman konusundaki belirsizlik de gerçekliğin daima tartışılır bir tarafı olduğunu gösterir. Yukarıda ifade ettiğimiz Kebire otu ve Azazil ilgisinin 666 sayısına yol alışı ile bu bilgileri birleştirdiğimizde romanın kendi içine kapanan gerçekliğini ve oyununu bir parça daha görebiliriz. Romanın başında tanıdığımız Hekim Avram Efendi hakkında ancak romanın sonunda verilen bir detay bilgi bu konuyla ilgilidir. Onun Sabetay Sevi'nin müridi olduğu satır arasında verilmiştir. Onların inanış sisteminde 666 sayısı şeytandır ve 1666 tarihinde Mesih gelecektir. Onun gelişiyle kurtulacaklarına inanan Sabetaycılar, 1000'li yılların kurtuluş için özel olduğuna ve Şeytan'ı simgeleyen 666 sayısı ile ortaya çıkan 1666 tarihine ayrı bir önem vermişlerdir (Galante, 2000). Romanda sayıların tam olarak verilmeyişi dikkate alındığında ve yukarıdaki 1670 veya 1699 tarihinin şaşırtmaya dönük anlamı nedeniyle bu sayılar 1666 tarihiyle ilişkili görülebilir. Bu bizi ilginç bir şekilde tekrar Kırbaç Süleyman'a götürür. Çünkü o, bu değişmez düzeni değiştirecek biridir ve yukarıdan, bilinmeyen bir yerden gönderilmiştir. Bu ne kadar Mesih'tir, ne kadar onun özelliklerini taşır, tartışmaya açıktır. Yine burada çoğullaştırmanın bir uzantısı olarak Mehdi, Deli Marangoz diye tanıtılan Nuh Usta'yla ilişkilendirilebilir. Onun Konstantiniyye sokaklarında görülmesi ile bir kişinin gözlerinin yuvalarından fırlaması, beklenen birisinin gelişine dair şaşkınlıktır. Onun sabık bir zangoç tarafından vaftiz edilmesi ve bembeyaz bir hâl alması yine bu Mesih'le açıklanabilir. Romanın işaret taşları bu bilgiye gebedir, fakat kişilerin özellikleri karmaşık bir hâle sokulmuştur.

Romanda ayrıca dikkate değer biçimde ışık ve renk leitmotifleri kullanılmış ve bunlar edebî düzeyi beslemiştir. Amat'ın İstanbul'dan ayrılışı esnasında ay ışığını 'dünyevî bir nur' diye belirten yazar, Deli Marangoz'u yıkayan Ohannes'in "*Dünyevî suyla bedenini arıttığına göre şimdi de ruhunu günahlardan temizlememiz lâzım.*" (s. 16) sözüyle dünyaya bağlı su motifini kullanır ve gerçek dışılığa doğru adım atar.

Amat'ta renk, kırmızı ve siyahtır. Kırmızı kan, savaş, cehennem alevidir; siyah kötülük, karanlık ve günahdır. Gemiye binen yeniçeriler anlatılırken elbiselerinin kırmızı kan lekeleri abartılı bir biçimde tasvir edilir: "*Yaralandıkları vakit kan izi belli olmasın diye kırmızıya boyanmış, sırma göğüs atkılı kaputları sırtlarında idi. İşin ilginç yanı özellikle muharebe dönüşü bu kaputların renklerinin soldukları pek görülmemişti. Çünkü göğüslerinde sadece mangal gibi bir yürek değil, aynı zamanda arkebüz ve tüfenk kurşunlarının izlerini de taşıdıkları için, bu yaralardan dökülmüş kan, kaputlarını kıpkırmızı yapardı.*" (s. 34) Ancak bu kez bütün bu kan lekeleri çıkarılmış gözükmektedir. Yine bu yeniçerilerin romandaki adıyla 53. ortanın flaması, siyah zemin üzerine kırmızı tüfenk sembolüdür.

Yine siyah ve dünyevî nurdan uzaklaşma Dişavol'un kamarası tanıtılarak vurgulanır: “bu kitaplardan yayılan kara ışık, tavadaki fenerin yaydığı dünyevî nuru bastırıyordu.” (s. 25) Kırmızı ve siyah renk, geminin değişmezidir. Doğrudan Dişavol'un düzenini temsil eder. Onun kamarasındaki sedirin üstünde tavus kuşu resimli kırmızı bir yorgan serilidir ve aynası da kırmızı bir atlasla örtülmüştür. Yine Dişavol tanıtılırken kullanılan renkler aynıdır. Geminin ismi de siyah boyayla yazılmıştır.

Saint Jean şövalyelerinin kalyonlarının sancakları kırmızı zemin üzerine sekiz köşeli haçtır. Aynı gece içinde Amat'a kara sancak çekilir. Geminin asil sancağı, kızıl zemin üzerine hilâlli sekiz köşeli yıldızdır. Bütün kırmızı ve siyah renk göndermeleri şeytanın hâkim olduğu düzeni vermektedir. İnanç ve kan üzerine kurulu bir düzen olduğu da söylenebilir. Özellikle yeniçerilerin konuşmalarındaki “kan getirmek” ve elbiseleri ile bu anlam desteklenmiş gibidir.

Romanda metinler arasılıkla da ilişkili görülebilecek birtakım ilgi çekici göndermeleri de genel çizgileriyle şöylece özetleyebiliriz: Bodrumlu Cevat ismi ile Türk romanında denize ve denizcilere yer veren yazara özel bir selam gönderilmiş gibidir. Cenevizli bir âlimin Aziz İkar üzerine yaptığı ruhun ağırlığı deneyiyle Yunan mitolojisinde balmumuyla yapıştırdığı kanatlarla uçan İkaros'a; müzik notalarını şiirsel bir metin hâline getiren İtalyan rahip Guido'ya ölüm ve müzikten gelen sesle yükselmeye, uçuşa göndermeler vardır. Ayrıca romanın başında “Peygamber Efendimizin ve onun tebliğ ettiği kitaba iman edenlerin Mekkeli putperestlerden gördükleri ezâ ve cefâ nedeniyle Medine'ye hicretlerinden 1080-1082 yıl kadar sonra” (s. 99) sözüyle *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin başlangıcına, Dişavol'un savaş zamanlarında kaybolması ve keman çalması Neron'un Roma'yı yaktıktan sonra lir veya keman çalmasına, Tavus kuşu resmi dolayısıyla Nuh'un gemisine her cins hayvana ait özellikleri barındıran tavus kuşunu almasına veya şeytana tapan bazı topluluklarca kutsal sayılmasına göndermeler metni zenginleştirmektedir. Romanı çok sesli bir hâle getiren ve bir korsan hikâyesine dönüştüren motifler de ihmal edilmemiştir. Rüzgâr, ağaçlar, sesler, sis gerilim ve korku unsuru; baykuş ve maymun korsan romanlarının değişmez parçaları olarak yer alır.

4. SONUÇ

Amat, yeni yüzyılda Türk romanının içinde bir süre kalacağı anlayış ve yapıyı göstermesi bakımından ve de piyasa türü eserlerden ayrılan felsefi göndermelerinin zenginliği ile dikkate değer bir romandır. İnsan, günah ve zaman gibi hayata ait temel kavramları, eski anlatmaların temel motiflerinden faydalanarak uydurmaca bir yapı ve eğlenceli bir kurgu içerisinde veren roman postmodernin epistemoloji ve ontolojiyi oyuna dönüştüren anlayışını taşır. Modernin yetersiz kaldığı fikriyle ilerleyen şimdiki zaman, varlığı ve bilgiyi tekrar eskinin kaynaklarıyla idrake yönelmiştir. Romanın Tevrat ve Kur'an'a dönük atıfları ve mitolojiden gelen anlatma parçaları, modern öncesi bilgiye dönüştür. Roman, insan ve zaman gibi felsefi bir problemi tartışmakta ancak onu da karmaşa içinde vermeye özen göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Akyüz, Ö. (2003). “‘Görelilik kuramı’ ‘Ulyses’”, *Dante’den McLuhan’a 24 başyapıt üzerine Konuşmalar, Salı toplantıları 2001-2002*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Anar, İ. O. (2005). *Amat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anar, İ. O. (2008). *Kitabü’l-Hiyel*. 16. b., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Andı, M. F. (1999). *Roman ve hayat*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Amat’ta Yapı ve Simgeler
- Cevizci, A. (1997). *Felsefe sözlüğü*. Ankara: Ekin Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005). *Şeytana satılan ruh ya da kötülüğün egemenliği*. Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Ecevit, Y. (2006). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. 4. b., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi dönüş mitosunu*. Çev. Ümit Altuğ, İstanbul: İmge Kitabevi.
- Galante, A. (2000). *Sabetay sevi ve sabetaycılarının gelenekleri*. İstanbul: ZVİ Geyik Yayınları.
- Güzel, A. (2004). *Dinî-Tasavvufî Türk edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Messadié, G. (1999). *Şeytanın genel tarihi*. Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Moran, B. (1994). *Türk romanına eleştirel bir bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Onay, A. T. (1996). *Eski Türk edebiyatında mazmunlar*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Oktay, A. (2004). *İmkânsız Poetika*, İstanbul: Alkım Yayınları.
- Russel, J. B. (1999). *Şeytan Antikiteden ilkel Hıristiyanlığa kötülük*. Çev. Nuri Plümür, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Timurtaş, F. K. (Yayın Tarihi Yok). *Şeyhî’nin Harnâmesi*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Yard. Doç. Dr. Ertan Örgen

Ertan Örgen, 1968 Konya doğumludur. Lisans eğitimini ve lisansüstü çalışmalarını Selçuk Üniversitesinde tamamlamıştır. Yeni Türk Edebiyatı alanında çeşitli dergilerde makaleleri yayımlanmıştır