



TÜRÜK

*Uluslararası Dil, Edebiyat
ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*

2018, Yıl:6, Sayı:13

Geliş Tarihi: 20.05.2018

Kabul Tarihi:08.06.2018

Sayfa:241-275

ISSN: 2147-8872

İHSAN OKTAY ANAR'IN GALİZ KAHRAMAN ADLI ROMANI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Salih Gülerer*
Kadir Kaplan**

Özet

Sosyal roman türlerinden biri olan yergi romanı, toplumsal bazı aksaklıkların ve toplumdaki birtakım yanlış uygulamaların eleştirilip hicvedildiği roman türüdür. Mizah ve eleştirinin bir arada değerlendirilerek 20. yüzyılın toplumsal eleştirisinin yapıldığı Galiz Kahraman isimli eser, yergi romanı özelliklerini taşımaktadır. Çalışmamızın amacı Türk edebiyatının son dönem yazarlarından biri olan İhsan Oktay Anar'ı ve onun "Galiz Kahraman" isimli eserini geniş bir perspektifle incelemektir. Araştırmanın deseni, nitel araştırma desenlerinden tarama desenidir. Verilerin toplanmasında doküman incelemesi kullanılmıştır. Verilerin analizinde ise içerik analizinden yararlanılmıştır. Yapılan incelemede romanın anlatıcı tipi, aktarma yöntemi, konusu, izleği, zaman ve mekân özellikleri, kişiler kadrosu, anlatma yöntemi ve öğeleri üzerinde durulmuş ve eserin genel bir değerlendirmesi yapılmıştır.

Galiz Kahraman isimli eserde çağrışımsal göndermeler, anıştırma (telmi) yoluyla başka eserlere, olaylara, sanatçılara, kavramlara, mitolojik unsurlara ait göndermeler, iç içe geçmiş yapıyı çözüp anlamlandırmada kullanılan metinler arasılık ve alegorik anlatım dikkat çekmektedir. Bu kullanımlar Galiz Kahraman'ı diğer romanlardan; İhsan Oktay Anar'ı da son dönemin yazarlarından farklı kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Eser İnceleme, Yergi Romanı, Galiz Kahraman, İhsan Oktay Anar, Eleştiri

* Dr. Öğr. Üyesi, Uşak Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, orcid.org/0000-0001-8321-2874, salih.gulerer@usak.edu.tr

** Doktora Öğrencisi, Uşak Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, orcid.org/0000-0001-7901-1025, 164009022@usak.edu.tr

AN ANALYSIS ON THE NOVEL NAMED GALİZ KAHRAMAN BY İHSAN OKTAY ANAR

Abstract

Ridicule novel, one of the social novel types, is a type that common social problems and wrong implementations has criticized. With humour and criticism, the novel named "Galiz Kahraman" has the features of this kind and is an example with the social criticism of 20th century. The aim of our study is analyzing İhsan Oktay Anar and his novel Galiz Kahraman with a wide perspective. The design of the research is the screening of qualitative research designs. A document review was used to collect the data. In the analysis of the data, content analysis was used. In this research, external structure of the novel, perspective, story line, time and place features, contrast factors has been focused on. Cross-references, references to mythological characters and different novels and allegoric wording draw attention in the novel. This usage makes Galiz Kahraman different from other novels and makes İhsan Oktay Anar different from last period writers.

Keywords: Book review, Book Novel, Galiz Kahraman, İhsan Oktay Anar, Criticism

Giri

21 Kasım 1960'ta Yozgat'ta doğan Anar'ın babası Mehmet Sait Bey; annesi Ayşe Bedi Hanım'dır. İhsan Oktay, ailenin en küçük çocuğudur. Anar, babasının mesleğini gereği ilköğretim ve ortaokulu İstanbul'da okumuştur, lise çağlarında İzmir'e gelmiştir. Burada Karşıyaka Erkek Lisesi'ne başlamıştır; ancak tamamlamadan okuldan kaydını silmiştir. 1975 yılında başladığı lise eğitimine 1977 yılından itibaren Akşam lisesinde devam eden Anar, bu sıralarda gündüzleri radyo tamirciliği, tabelacılık, sıhhi tesisatçılık yapar. Liseden sonra Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe bölümünde lisans eğitimi alır; lisans eğitimini 1984'te tamamlayan Anar, aynı üniversitede "Sokrates Öncesi Felsefede Varlık Sorunu" adlı teziyle 1987'de yüksek lisansını ve "Antik Yunan Felsefesinde Zaman Kavramı" adlı teziyle de 1994'te doktorasını bitirir. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev almıştır. 1999'da felsefe öğretim üyesi Özlem Anar'la evlenir. Üniversitede uzun yıllar Antik Felsefe ve Antik Yunanca dersleri verir. 2011 yılında emekli olana kadar öğretim görevlisi olarak çalışmaya devam eder (Özdemir, 2013).

İhsan Oktay Anar'ın romanları için Türk ve dünya edebiyatlarının yazı geleneğinin plânlı, programlı bir sentezi diyebiliriz. Anar, içerik ve biçim bakımından eski ile yeniyi kaynaştırıp özgün bir anlatımla gündelik yaşamda fark edilmeyen gerçeklere derinleşir. Bununla birlikte Anar, eserlerinde efsane, masal, halk hikayesi gibi farklı türlere yer vererek eserlerine çok biçimli bir yapı kazandırır (Karaca,2010; Özdemir,2013).

Anar'ın romanlarında kullandığı terimlerden yola çıkarak çok farklı alanlarda araştırmacı yapılmış ve geniş bilgi sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Eserlerindeki bu çok yönlülük ve araştırmacı eserlerinde disiplinlerarası ve metinlerarası ilişkilere yer vermesini kolaylaştırırken

eser sayısını ise azaltmaktadır. Anar, çok fazla ara tırma yaptı ı için kolay yazamayan bir yazardır (Çokluk,2009; Özdemir,2013).

Eserlerinde yer verdi i kahramanlarının konuma özelliklerini, kullandı ı Osmanlıca kelimeler, argo, deyim ve ikilemeler ile ba arıyla aktaran Anar, romanlarında ço u zaman alaylı bir üslup kullanır. Ki i ve olaylar kusurlu ve komik hale getirir. Bu mizahi anlatım sırasında açık ve örtük göndermelere yer verir (Ayan, 2017).

Anar'ın eserleri pek çok küçük hikâye etrafında örülmü büyük bir roman biçimindedir. *Puslu Kıtalar Atlası* yirmiden fazla dile çevrilmi ve Kültür Bakanlığı ı tarafından tanıtılmı tır. *Tamu, Kitab-ül Hiyel, Efrasiyâb'ın Hikâyeleri, Amat, Suskunlar, Yedinci Gün, Kâfirler için Apologya, Rabnuma, Cirit Oyunu için Çarılran Kızılderili, Hasköy Gemisi, Yavuz Sultan Selim Han Efendimizin Çaldıran Meydan Muharebesi, 1002. Gece Masalları, n aat çisi Rifki'nin Deh et Verici Akıbeti, Zeytin di er eserleridir. Ayrıca Anar'ın Dü ünen Ruh-Danseden Beden, Levha, Çadır, Tapınak ve Tanrı'yı Güldürmek* adlı üç anlatısı mevcuttur. Anar, *Suskunlar* romanı ile 2008 yılında "O uz Atay Roman Ödülü"ne, 2009 yılında da "Erdal Öz Edebiyat Ödülü"ne layık görülür. Fransa'dan da aldı ı bir ödül bulunan Anar'ın roman türüne getirdi i pek çok yenilikle Türk edebiyatı için yeni bir soluk oldu u açıktır.

Anlatıcı

1.Anlatıcı

Anlatıcı, romanda meydana gelen olayları, ki ileri, ki ilerinin eylemlerini, duygu ve dü üncelerini, zaman, mekân gibi roman unsurlarını aktarandır (Çetin, 2009). Olayların kimin gözünden, dilinden aktarıldı ının cevabıdır (Erus, 2012). Yazar, amacına ya da iste ine uygun olarak anlatıcı olarak gözlemci, özne ya da ço ul anlatıcıyı seçer. Olaylar üçüncü bir a ızdan aktarılırsa gözlemci, romandaki ki i kendi a zından aktarırsa özne anlatıcı, ayet romanda birden fazla anlatıcı bir arada kullanılırsa ço ulcu anlatıcı olarak adlandırılmaktadır.

Gözlemci anlatıcı da gördüklerini, hiçbir ekilde de i tirmeyerek ya da kendine göre birtakım de i iklikler yaparak aktarır. Sunum durumuna göre "Nesnel Tutumlu Gözlemci Anlatıcı, Öznel Tutumlu Anlatıcı, Tanrısal Konumlu Gözlemci Anlatıcı" olarak üçe ayrılır (Çetin, 2009).

Nesnel anlatıcı, var olana dı arıdan tarafsız bir göz olarak bakarken öznel anlatıcı da yine var olan aktarılır ancak bu aktarım romandaki bir ki inin bakı açısından gerçekleşir. Tanrısal anlatıcı ise her eyi bilir, o kadar ki ki ilerinin iç dünyaları bile rahatlıkla ortaya konur. Galîz Kahraman isimli eserde "Tanrısal Konumlu Gözlemci Anlatıcı" kullanılmı tır. Bu teknikte olaylar 3. tekil ki i a zından anlatılır ve yazar her an olayların içindedir. Yazar olayları aktarırken hem açıklamalar hem yorumlar yapmakta hem de yargıda bulunmaktadır. Örne in dris Âmil Efendi'nin kendine â ık olmasını öyle anlatmaktadır: "...Sanki müzede Apollon heykelini seyrediyormu gibi, Sokrat'ın "kendini bil!" nasihati mucibince, bir ö le sonrası vitrin camında kendisini iki saat boyunca dikkatle inceleyen ve neticesinde, hem sivilceleri, hem basık burnu, hem fırlak gözleri ve hem de boyunun kısalı ıyla sulh yapmakla

kalmayıp, en mühimi, bu özelliklerinden dolayı bir de kendisine â ik olan dris Âmil Hazretleri, gelip ayaklarına kapanacaklar diye kız taifesine acır bile olmu tu.”(s.20).

Anar’ın Galîz Kahraman isimli eserde “Tanrısal Konumlu Gözlemci Anlatıcı” nın yanı sıra “Özne Anlatıcı”ya da yer verdi i görülür: “Kızların namusu benim namusumdur! Bana onları getirirsen seni hem affeder, hem de iade-i itibarda bulunurum!”(s.129).

Yazarın bakı açısını ortaya koymada teklif, telkin, tebli ; tenkit yöneltici, özele tirici; alay edici, parodi, ironi; tavır koymayıcı; tasvir, tahlil... gibi anlatım tutumları belirleyicidir (Önal, 2011). Anar’ın Galîz Kahraman isimli eserinde kullanılan anlatıcının ya da yazarın olaylar kar ısındaki tavrına baktı mızda ise tenkit yöneltici, özele tirici bir tutumun yanı sıra alay edici, ironik bir tutum da görülmektedir. Anar, ya adı ı, gözlemledi i çe itli sorunları okura, kendi ya da romandaki ki iler aracılı ıyla ironik olarak iletir: “Tabiatın hudutları dı ina çıkmayı reddediyor ve medeniyetin, mektebe devam etmek, din yolunda ilerlemek, Mushafı kıraat etmek gibi bazı nimetlerini reddediyordu.” (s.12-13).

2.Aktarma Yöntemi

Romanlarda olayların aktarılması sırasında gösterme ve aktarma yöntemi kullanılır. “Galîz Kahraman” ın aktarma yöntemine baktı mızda gösterme yönteminin kullanıldı ını görülmektedir. Gösterme yönteminin ayrıntılı aktarımına uygun olarak Galîz Kahraman romanında da ki i ve olaylar mümkün oldu unca betimlemelerle verilmeye çalı ılarak okuyucunun gözünde canlandırma yapması sa lanmı tır. Bu betimlemelerin genellikle abartılı ancak yerinde yapılmı oldu u söylenebilir. Bunun nedeni okuyucuda en azından bir tebessüm yaratmak ve romanın ironik yapısına uygun dü mektir denilebilir. Bu durum Remziye’nin ilk göz a rısı anlatılırken dikkat çeker: “Yata ın yanı ba ında ise, devâsâ çenesiyle hakikaten korkunç görünü lü bir adam bekliyordu: Adamın çene hacmi, beyin hacminin iki misli kadardı! Sûretle alay olmaz ama, kafacı ı irice bir portakal, çenesi ise karpuz büyüklü ündeydi. Gömle inin yenlerinden kol kolları, yakasından sırt kolları, paçalarından a a ı da yine kıl fı kırıyordu! Ortada birle mi tam üç parmak enindeki kalın ve gü r karaka ları, tâ akaklarına kadar uzanmaktaydı. Alnı ise, olsa olsa iki parmak yüksekli indeydi. Silindirimsi ama kısacık boynu yalı kütü ü kadar kalındı. Medeniyet bunalttı ı vakit adam sıkıntıdan esnedi inde, açılan çenesinin ardından tâ gırtl a kadar uzanan o derin ve karanlık ma aray ı görenler, bu koca a za irice bir tavu un rahatlıkla sı aca ina kalıplarını basabilirlerdi. Alt ve üst çenesindeki o sapsarı ve e ri bü rü di lerinin her birinin yarım parmak uzunlu unda oldu una bakılırsa, adam tavu u, hatır için olmasa da sırf hayvanî i tahundan dolayı çi çi çatır çutur yiyebilirdi! Upuzun ve enli kolları, dizlerinin az a a ısına kadar uzanmaktaydı.” (s. 60-61).

çerik

1.Konu ve zlek

Konu, romanda verilmek istenen mesajın okuyucuya aktarılmasında kullanılan araçtır. Konunun temel i levi, roman içeri ini olabildi ince somutla tırmaktır (Gürbüz, 2001). Çetin

içeceklerine parmak sokmalarını da görmezden geliyordu. (...) kirli tabak bardak ve çatalları doldurup, saplarından en yakın cami adırvanının musluklarına astıktan sonra suyu açmak, derken 10-15 dakika sonra gelip artık temizlenmi hâllerıyla onları triportöre ta imaktı.”(s.107).

“ dris Âmil Hazretleri, elinde kovalarla bu karanlık mekâna girer girmez deh et içinde kalıverdi! Saçları karmakarı ık cadı, isten kapkara olmu kazanını ate üzerinde kaynatıyor, arada bir de fokurdarken sathında baloncuklar peydâ olan ye il sıvıya kepçesini daldırıp bir tadına bakıyordu. Duvardaki raflarda, bazıları formaldehit içinde çıyan, yılan, kırkayak, örümcek, kertenkele ve benzeri hayvanat göze çarpmaktaydı. Neredeyse asırlık ve yer yer kemirilmiş demir bir kafese tıklım tıkı tıklımı sıçanlar ise, cıyak cıyak feryat etmekteydiler. (...) Yerde ise, a zına kadar dolu devâsâ variller içinde, kıvrım kıvrım kıvranan canlı sülükler, sapsarı le kurtları, deniz yıldızları ve hıyarları görünmekteydi. Hele hele dris Âmil Hazretleri yan yana dizili çöp varillerini görünce daha bir deh ete kapıldı. Çünkü bunlar, ehirdeki hemen tüm hastanelerden günlük gelen tıbbî atık varilleriydi!” (s.123-124).

slam inancı ticari hayatta dürüstlükten yanadır. Hileyi, insanları kusurlu mal ve ürünlerle aldatmayı uygun bulmamaktadır: “Az sonra, tartısı hileli fırıncıdan sıcak ve taze ekmekler de gelmi ti. Mü teriler otursun da rahat zıkkımlansınlar diye tabureleri ve sehpaları da dizdi. En az bir hafta önce sebze hâlinden alınmış ye ilbiberlerden artakalan yedi sekizini, ık dursun diye oca a koydu ve seyyar lokantasının ne retti i koku daha bir i tah uyandırmaya ba ladı.” (s.121).

Âmil Hazretleri'nin dini terbiye almı biri olarak cami cemaatinin terliklerini ve adırvandaki muslukları çalması manidardır: “Bu arada nereden aklına estiyse, i ini bırakıp camiye gitti ve ayacı na uyanlardan iki üç çift ayakkabı ile icâbında hamamda giymek için bir çift de takunya yürüttü. adırvanın tarihî musluklarından ikisini söküp ceplerine attı.” (s.121).

nancı, ibadeti ile dünya hayatı arasında kalmı Müslümanın durumunu, tutarsızlı nı köfte kokusunu alanların hızlıca selam verip namazı bitirdi ini belirterek açıklar: “Odun kömürü oca unda cızırdayan nefis köftenin kokusunu daha ilk rekâta secde ederlerken duymu , bu dünya nimeti onları fazlaca cezp etti inden olsa gerek, sol taraftaki mele e daha bir samimi selâm verir vermez kıyâm edip kunduralarını ayaklarına geçirerek köfteciye ko mu lardı.” (s.124).

badet slam'da sadece Allah'a ükretmek için yapılır. Ki isel çıkarlarımız için yapılan ibadet samimiyetten yoksundur. Anar, dini ibadet ve uygulamaların belli bir bedel kar ılı nda yapılmasını Âmil Hazretleri'nin dedesi üzerinden ele tirir: “Adam tâ tokuz ya unda ezberlemi bulundu u Kur'ân-ı Kerim'i, o mübârek hafızasında hâlâ koruyan ve ara sıra Piyale Pa a Camii'nde birkaç lira dünyalık yahut yarım tepsi baklava mukabilinde Mevlid-i erîf okuyan bir hâfız ve mevlithândı. Karacao lan'ın bütüün iirlerini ezberinden kahvede, kiraathanede ona buna durmadan okur, böylece undan bundan avanta içti i çayı kahveyi hak etti ine cân-ı gönülden inanırdı.” (s.11).

Anar'ın ironik olarak ele tirdi i unsurlardan biri de “adalet”tir. Anar, toplumdaki adaletsizli i, taraf tutmayı, adalet sistemindeki çarpıklı ı Galîz Kahraman'da ele tirir. Devletin memur atama politikası ironik olarak ele alınır. Hırsızlık ile adalet kavramını ili kilendirir, hırsızların eleba ı olan Muhtar bile torpile müsaade etmez, adildir: “Devlet, sanata destek vermek için olsa gerek, münekkidi bir daireye müdür muavini sıfatıyla atamı tı. te bu adam, odasında herhalde bütiin gün yazılarını kaleme alıyor ve eserlerde buldu u hatalarla ba tâci ediliyordu.”(s.68)

“Gel gör ki, hırsızlık müessesesine girmek kolay i de ildi! Her eyden önce, iki kefil ile adli sicil kaydı isteniyor, temiz kâ ıdı getirenler camiaya kabul olunmuyordu. Ama bazen gerekçeli hüküm yerine, hatırlı namzetler için karakol fezlekesinin de i gördü ü oluyor, yani ara sıra prosedürün tavsadı ı da görülüyordu. Kısacası hatır, kayırma, torpil ve piston, o devirde bu te ekküle bile bula mı tı. Fakat adaletli, hak gözeten ve gayet namuslu biri olan Muhtar, hırsızlar camiasındaki bu yozla mayla mücadele etmeye kararlı oldu undan, genellikle ehrin zenginleri ve büyüklerinin kartvizitleriyle kendisine ba vuranları hemen geri çeviriyor...”(s.86).

Hırsızların lideri Muhtar'ın mahallesinde ya anan olaylara polis bile müdahale edememektedir. Bu çeli ki emniyeti sa lamak adına görev yapan polislerin mahalleye geldiklerinde ba larına gelenler ile ironik bir ekilde verilir: “Emniyet te kilâtına bu sokakta dönenler bildirilse bile, inan olsun, üzerine devlet malı zimmetli hiçbir polis bu soka a girmezdi. Nitekim en son üç yıl önce âsâyi ekibi soka a gelip o yıkıldı yıkılacak, üç dört katlı köhne tu la apartmanlardan birine baskın yaptıktan sonra, hiçbir delil bulmadan soka a tekrar indiklerinde park ettikleri vâsitanın dört tekerinin birden çalındı nı görmü lerdi. Bunun üzerine baskın yaptıkları apartmana yine girdiklerinde, tekerlerden ikisini merdiven altında bulmayı ba armı lar; bunları döndüre döndüre a a ı indirdiklerinde ise, bu kez vâsitanın motörünün sökülerek götürüldü ünü fark edip deh ete kapılmı lardı. Binaya tekrar girdiklerinde dört tekerlektan üçüncüsünü de bulsalar bile, a a ı indikleri zaman ne sokakta bıraktıkları di er iki tekerlektan, ne de polis vâsitasından bir iz eser bulabilmi lerdi.” (s.79).

Devlet bankasında kasa kapısının kilitli kalması üzerine vali ve emniyet müdürü, hırsızların lideri Muhtar'dan yardım ister. Asayi i sa lamakla yükümlü görevlilerin bir hırsızdan yardım istemesi ve sonrasında ya ananlar oldukça ironiktir: “Onun nâm salması, devlet bankalarından birinde çalı an kasa dairesi memurunun, içinde yirmi ton altın bulunan, iki metre çapında ve doksan santim kalınlı ındaki zaman ayarlı kasayı, dört saate de il, yanlı lıkla dört seneye ayarlamasıyla ba lamı tı. Vali ve emniyet müdürü bu kasayı sadece Muhtar'ın açabilece ini bildiklerinden, makam otomobilleriyle kapısına varmı lar, kendisi de, o sıralar epey me gul oldu unu, ama bir ara bankayı ziyâret edip hayır olsun diye pekâlâ kasayı açabilece ini beyan etmi ti. Çalı anlarla birlikte müdür, ertesi sabah gidip bankaya girdi inde hayretler içinde kalmı tı. Evet! Kasa açıldı, ama kasanın iki metre çapındaki o be tonluk kapa ı yürütülmü tü! (...) te bu hâdiseden sonra Muhtar, resmî makamlar nezdinde hatırı geçen biri oluvermi ti.” (s.82).

Adaletle ilgili tutarsızlıklardan biri de mahkûmlara yapılan muameledir. Cezaevi müdürleri, gardiyan ve jandarma ya anan olumsuzluklara müdahale etme görevini söz konusu

Yarma skender olunca yapmamaktadır: “Onun cânhurâ çı lı ina, belki bir emri arzusu vardır diye ko up gelen gardiyanlar ve cezaevi müdürü, Yarma skender ilerlerken kenara çekilip adama yol açtılar. Bu hâdiseyi namus meselesi yaptı ı için dudakları öfkeyle büzölmü skender, koridor boyunca kararlı adımlarla ilerliyordu. Neden sonra merdivenlere gelince, onu gören candarma çavv u ve iki er ile birkaç gardiyan adama yol verdiler.” (s.128).

Anar, adaletin ki ilere göre de i imini hakikati tanımlayarak aktarır: “Hakikat, ahalinin reyine ve uzla masına dayanıyordu; öyle ki Hakikat, ba ta hâkim sınıf olmak üzere herkesin i ine gelmeliydi. Uzla maya dayalı demokrasi varsa Hakikat despot, uzla maya dayalı Hakikat varsa rejim despot olmaktadır. Bu nedenle memlekette Hakikat mutlak de il, örfü idi. Hattâ daha da fazlası, hukukî idi de. Meselâ ahalinin Hakikat diye kabul etti i eye dil uzatmanın cezası hapisti. Çünkü Hakikat birçok ki inin i ine gelmeli, bir i e yaramalıydı.” (s.132).

“Edebiyat ve sanat” da eserde ironik bir ekilde de erlendirilir. Anar, eserinde edebiyat dünyasını pek çok yönden ele tirir. Edebiyattaki gerçek devrimin cümlelerin devrik kullanılmasıyla gerçeikle ece ini söyleyerek birtakım edebiyatçının yenilik anlayı nını; edebiyata yakla mını ve tutumunu ele tirir: “Cümlenin anlam ta iması için, özne, yüklem, nesne ve tümlecin olması kâfi görünüyordu. Fakat anlamın tamamlanması için cümlenin devrik olması arttı. Çünkü edebiyatta devrim yapmanın ba ka çaresi yok gibiydi.” (s.30).

Anar, “Nitelikli eser nedir?” sorusuna cevap arar. Okurların sadece eserin sahibinden etkilenip eseri aldı nını ancak bu eserlerin sadece adının oldu unu, nitelikli olarak görölen bu eserlerin darası alınınca içinin bo aldı nını belirtir: “Musikide ise asık suratlı Salieri’nin besteleri a ır, Mozart denilen zibidininkilerse hafifti. Galiba a ır ile hafif mefhûmları ve bakkal terazisi kullanarak eser tahlili yapmak do ruydu. Fakat darası alınıp tartıldıktan sonra, a ır denilen eserlerden geriye pek bir ey kalmıyor gibiydi. Belki bu tür eserlerden ho lananlara halterci okur demek do ru olurdu.” (s.48).

Anar, edebiyatla ilgili yaptı ı tespitlerinde okuyucuyu “Yahova ve Zeus”ya benzeyenler olmak üzere iki gruba ayırır. Okuyucunun kendisine benzeyen romancıları be endi ini; benzemeyenlerden ise nefret etti ini belirtir. Okuyucunun uç olan romanlar yerine tombul toparlak romanları sevdi ini ortaya koyar. Bir romanda sadece iyi bir dil kullanılmasının yeterli olmayaca nını vurgular: “(...)bir romanın iki tür okuyucusu olurdu: Zeus gibi olanlar ve Yahova’ya benzeyenler.(...) te Zeus’a benzeyen okuyucu roman okudu u sırada e lenip güler, bazen a lar, kısaca hayattan zevk alırken, Yahova’ya benzeyen okuyucu böyle yapmazdı! Onun için kitapçı dükkânına gidece i gün, âdeta Mah er Günü idi, tövbe esta furullah!(...) te, bu Yahova benzeri mutaassıp okuyucu da onların amel defterleri olan romanlarını bir inceler ve ardından yine onlara, be enirse sa ve be enmezse sol yanlarından geri verirdi. (...) Bu nedenle kendi kulları addetti i romancıları, bizzât kendi muhte em suretine ne kadar benziyorsa i te o kadar sever ve takdir eder, benzemeyenlere ise nefret kusardı.”(s.159).

“Esasında, ekstremiteleri güdük kalmı tıknaz romanlardan ho lanan memleket okuyucusunun bütönlük saplantısı onda da oldu u için, tombul toparlak bir roman kaleme

almı , imlâ hatası ve dü ük cümleye rastlanmayan, do majör tonda ve arızasız, bekar ve hadım notalardan kurulu bir mar a adım uyduran askerin çaktı ı selâm kadar nizâm!”(s.49).

Anar, eserin ba ından sonuna kahramanlar üzerinden ekilcilik ele tirisi yapar. Ümmü Gülsüm Kırathanesi’ne ça rılan genç romancı ve sahte yazar “Muhtar Lüpen” üzerinden roman yazarlarının yazar niteli inden ziyade ekil benzerli i çabasında olduklarını de erlendirir: “Meselâ, ne olur ne olmaz, omzunda dâima bir çanta asılı olurdu ki, içinde ayna, tarak, kitaplar, defterler, üç ayrı renk kalem ve benzeri cins cins kırtasiye malzemesi, elma, bazı mide ilâçları, pipo çakma ı ve yedek pipo gibi ıvır zıvır bulunurdu. Sırtında, yıpranmı da olsa hâlâ ık bir devetüyü palto, ba ında ise hafiften yana yatırdı ı afili bir bere vardı. Her hâlinden, gaipten haber veren derin bir romancı oldu u belliydi.” (s.158).

“Ak amlan hakikî bir muharrir gibi pencere önündeki antika yazı masası ba ına oturuyor ve bir yandan be yıldızlı konya ını yudumlarken, bir yandan da caddeden gelip geçenleri, özellikle hanımları seyrediyordu.” (s.162).

Yazarlıktaki ekilcili i Muhtar Lüpen üzerinden yapan Anar, aırlıktaki ekilcili i ise ironik olarak kar ı cinsin ilgisini air olarak çekmeye çalı an dris Âmil, üzerinden verir: “(...) adamdan kopardı ı parayla eskiciye gidip kendisine, hayli yıpranmı ve iki beden büyük de olsa, âirlere lâyük ve mahsûs bir takım elbise, afisi tam olsun diye bir de hasır apka almı tı. O ya larında Efendimiz’in kafatası dardı ve hasır apka bu yüzden tam oturmuyor, iddetli rüzgârlarda ba ından fırlayıp uçuyor, o da pe inden ko turuyordu. Bu nedenle apkanın iç kenarlarını gazete kâ ıdıyla beslemek zorunda kalmı tı. Bununla da kalmadı, boyunun kısalı ını az da olsa gidermek için kunduralarının ökçelerini söktürüp daha yüksek olanları çaktırdı. Evet! Kâh kalbi kâh kılı ıyla artık bir âire benziyordu. Bazen, bu sanatın bir icâbı olarak, hava kapalı ve hele ya murlu oldu unda Sarayburnu’na gidiyor.” (s.18).

Anar, eserinde münevverlerin üstün niteliklerini sıralar. Bu nitelikleri sayarken ironik bir ele tiri yaparak münevverin nitelik özelliklerinden ziyade ekilci yönünü vurgular: “Ba ından geni kenarlı apkasını çıkarma zahmetine bile girmeyen münekkit, yüksek zevkleriyle, yani kullandı ı o uzun kuyruklu ve kıpkırmızı Amerikan otomobilinin kornasına basa basa stiklâl Caddesi’nde fiyaka yapan sonradan görmelerden gayet farklı olarak, dünyanın bilet parasını verip Viyana’da izledi i operadan aldı ı hazla, içti i be yıldızlı konyakla, Fransızca, ngilizce, Almanca ve hattâ Latince asıllarından okuma talihine ve zevkine eri ti i eserlerle kıvanç duymaktaydı. Hakkını vermek gerekir ki, parayı bastırıp kırmızı Amerikan otomobili alan ta ralı yeni zengin mü teriden farklı olarak o, yüksek tüketim standartlarına sahip, kaliteli bir sanat ve edebiyat mü terisiydi.” (s.69).

Anar, gerçek sanatçı ile ilgili saptamasında sanatçının gerçekleri anlamlandırması gerekti ini belirtir. Anar’a göre münevver olmak için toplumsal düzene kar ı çıkmak gerekir: “Gayet a rba lı görünen profesörün dedi ine bakılırsa, hakikî sanatçı realiteden kopmazdı. Daha do rusu o, kendi devrinin ahidiydi. Fakat beyefendi bunları söylerken bir çatlak ses i itiliverdi.”(s.95).

“Yine de hakikî bir münevver, çtimaî nizâma biraz olsun kar ı çıkmalıydı. Fakat belki, bütün fertleriyle cemiyet nizâmı, hazır Efgan Bakara gibi birine zaten kar ı oldu u için, kalkıp bir

de kendisinin, cemiyete ve onun içinde yer alıp da, kendisi gibi bir enayiye horlayan hemen her ferdine kar ı çıkmasına gerek kalmıyordu. Kısacası fodal, ezilmeyi hak ediyordu! Zaten münevver bile de ildi.” (s.66).

yi bir romancının nasıl olması gerekti ini açıklarken iyi romancının eserin çatısı, merkezi, kurgusu, karakter tahlili, derinli i gibi hesaplara girmeyip diledi ince yazdı ını dile getirir. Anar’a göre bu durumda ideal roman örfi romana; edebiyat teorileri de edebiyat töresine dönü ür: “(...) Eserin çatısı, merkezi, kurgusu, karakter tahlili, derinli i, bütünlü ü yahut toparlaklı ı gibi bakkal hesaplarını kafasına takıp keyfini heder etmezdi. yi romancı, Yaroslav Ha ek’in dilindeki ‘robotnik’ ve Nikolay Vasilyeviç Googol’un dilindeki ‘raboçi’nin kar ılı ı olan ve midesi yerine egosunu doyumak için kelimeleri robot gibi birbirine, tornavida ve itina ile monte eden bir ‘i çi’ de il, kendi eserindeki kanlı canlı tek karakter, rakipsiz patron ve yegâne ilâhtı. O, ‘Bir’ idi ve eserinde 100 kahraman bile olsa hepsi, onun sa ındaki sıfırlardan, âdeta gösteri li ama ölü canlardan ibâretti. Ama neylersin ki beyefendi böyle dü ünmiyordu. Adam yanılıyor da olamazdı. Gayet muhtemel oldu u gibi, e er haklıysa, ideal roman denilen eye, aslında ‘örfî roman’ demek münasip kaçardı. Adamın ‘edebiyat teorisi’ dedi i de belki, teori falan de il, çorak zihinlerindeki güdük ürünleri hasat eden çiftçi-romancı serflerin tâbi oldu u ve u runa, bo az yerine afi kesip böylece bo az doyurdu u, tam bir ‘edebiyat töresi’ idi.” (s.97).

Dilde imlâ ve gramer yanlı ları arayan bunu kendine i edinen münekkitleri, dini ekilcilik tarafıyla de erlendiren ulemalara benzetir. Anar’a göre romancıların romanda imla ve gramer konusunda uyguladıkları katı kurallar nedeniyle romanların kahramanları özgürce hareket edememektedir: “(...)Daha da do rusu imlâ kılavuzu ve gramer kitabı, tıpkı Mızraklı ilmihâl gibiydi. Dilde gramer ve imlâ yanlı ları arayan münekkitler, aslında namazda ‘La ilahe’ lafzını söylenirken sa i aret parma ının kalkması gerekti ini, Ramazan’da basur memeleri makattan içeri itildi inde orucun bozuldu unu, camide üzerine bir dirhem miktarından fazla pislik bula tı ı takdirde abdestin kaçtı ını söyleyen ulemânın, dinde yaptıklarını dilde yapmaktaydılar. Anla ılan o ki, tevkif edilen münekkit, hatimli kılınan teravîh namazı gibi muntazam romanlardan ho lanmaktaydı. Oysa düzgün ile güzel farklı eylerdi.” (s.72).

“Orduda yana ık düzen neyse, romanda da gramer ve imlâ oydu. mlâ kılavuzu aslında, siyasî görü leri ne olursa olsun romancıları, “‘Sa a sola... Dön!’, Tüfek... Omza!’, ‘Uygun adım... Mar !’” gibi emirlerle, bir Duce yahut Fuhrer’in ve bu liderlere ibâdet eden kuru kalabalı ın önünde kaz adımlarıyla yürüten bir yana ık düzen tâlimnâmesiydi (...)Kati disiplinleri yüzünden zavallı karakterlerinin hüir olmasına imkân yoktu, çünkü hüir olmayan ahıslar hüiriyet veremezlerdi.”(s.71).

Anar, eserinde romancının dil ve üslubuyla ilgili de erlendirmelere de yer verir. A dalı bir dil kullananların edebiyat dünyasında tutunamayaca ını ifade eder: “(...) Daha da kötüsü, böyle insanları hiç mi hiç tanımamı ve âdeta hiçe saymı gibi, a dalı de il, sade bir dili tercih etti ini söylüyordu. Ona göre romandaki dil, ö le paydosu geldi mi diye saate bir baktıktan sonra, hâkim veya hekimin esneyerek, “ dam cezasına çarptırıldın...” yahut

“Çocu un ameliyatta öldü...” sözleri kadar sade ve sakin olmalıydı. (...) Anla ilan o ki romancı, içinde bir ate hissedemiyordu. Belki benzerleri gibi henüz, ate i bile ke fedememi ti. Galiba zihnî gıdası, kanlı bir biftek kadar çi oldu u için ham ve sade yazmak zorundaydı. Ama a dalı bir üslûp, onun gibi kilları edebiyat dünyasından yolup atabilirdi.” (s.50).

Ümmü Gülsüm Kıraathânesi’ne gelen müellif üzerinden iyi bir edebiyatçının hangi özellikler ta ıması gerekti i üzerinde durulur. Anar’a göre iyi edebiyatçı, kabiliyetli de il; cesur ve dürüst olmalıdır. Müellif, cesur ve dürüst edebiyatçıların temsilcisi durumundadır: “Ne var ki, tam dört edebiyat mecmûasında çtimaî muhtevalı iiri yayımlanmasına, üstelik bir de kitabı olmasına ra men, ne savcılıktan celp gelmi ne de kapısına polis dayanmı tı. Anla ilan, siyasî ubede pek edebiyat heveslisi yoktu. Ama olsun! Hodri meydan! Buyursunlar gelsinlerdi! Ona göre iyi edebiyatçı, kabiliyetli de il cesur olmalıydı. Herhalde bundan, iyi fizikçilerin de zeki de il, cesur olması gerekti i sonucu çıkardı.”(s.27).

“(…) Aynı zamanda dürüstlü ün de insano lu için vazgeçilmez bir meziyet oldu unu dü ünmekteydi. Öyleyse herhalde, dürüst kimyagerlere, dürüst tayyâre pilotlarına, dürüst laborantlara, dürüst astronomlara, teorem ispatlarken dürüstlükten sapmayan matematikçilere ihtiyaç vardı. Adam onlara en ba ta edebî ahlâkı ö retmek niyetindeydi.” (s.28).

Ümmü Gülsüm Kıraathanesi’ndeki münekkit, kursa gelenlerin yazdı ı mektupları alaycı bir dille de erlendirirken birlikte zimmelerine para geçirdikleri odacısı Ali’nin mektubunu da fark etmeden de erlendirir. De erlendirme sırasında polislerin pe inde oldu unu ö renir ki kaçamadan polis yakalar: “Bakın mektuba nasıl ba lamı : ‘A biy.’ Herhalde ‘a abey’ demek istedi. Devam edelim: ‘Ma sebeci emniyette.’ Hah-hah-haa! ‘Ma sebeci’ de il, ‘muhasebeci’ olmalıydı. te güzel dilimizi böyle bozup yozla tırıyorlar! ‘Tiren piletlerini aldım.’ Cahil! ‘Tiren’ de il, ‘tren’ olacak. Bakalım ba ka neler yazmı : ‘Zimet suçunun cezası a ır.’ Yine yanlı ! ‘Zimet’ de il, ‘zimmet’ olmalıydı. Ayıp! Sizler nasıl edebiyatçı olacaksınız! imlânız berbat! Bakın ne yazıyor: ‘Askerî on sene yatarız.’ Herhalde ‘askerî’ de il, ‘asgarî’ diyecekti. Kusura bakmayın, bu tam bir salaklıktır! Yine de okumaya devam ediyorum: ‘Ma sebeci öttü.’ Cahil adam aynı yanlı ı tekrar ediyor. Bir kör bile aynı kuyuya iki kere dü mez. Ba ka neler yumurtladı ina bakalım: ‘Emniyet ismimizi yerimizi biliyor a biy.’ Burada virgül koymalıydı ve yine ‘a abey’ yanlı yazılmı . Oldu olacak, sonunu da okuyalım: ‘Ben kaçıyorum, sende kaç a biy. mza: Odacın Ali’ Aaa- aaaa! Bizim Ali!’ Münekkidin beti benzi atmı tı.(...) te bu sırada beklenmedik bir ey oldu. Kıraathanenin kapısı gümbürtüyle açılı verdi ve içeri ardı ardına yedi polis girdi, ikisi münekkidin kollarına yapı tı ve biri de bileklerine kelepçeyi geçiriverdi.(s.70).

Anar’ın münevverlerle ilgili ele tirilerinden biri de münevverlerin halktan uzak olması, halkın içine karı mamasıdır. Ümmü Gülsüm Kıraathane’sine gelen profesörün büyük bir lütufla halkın içine karı tı nı belirtirken memleketi için çalı an münevverlerin de er görmedi ini, bunun yerine gösteri li münevverlerin tercih edildi ini ifade eder: “Olacak i de ildi! Çünkü bir profesör hanım, halkın arasına karı acaktı. Ama, ah! Hoca ke ke, bir köyden çıkıp bu hanımın toktora için gitti i ecnebî memlekete devlet bursuyla giden,

üniversitede okurken bir yandan da çalı ip ekme ini ta tan çıkararak, cazip tekliflere ra men, sırf borcunu ödemek için kendi memleketine dönen hakikî bir akademisyeni, o gece oraya getirtseydi! Ama böyle bir akademisyen, edebiyatçılar için fazla gösteri li olmazdı elbet. Çünkü onlar bir edebiyat otoritesini de il, tam tersi, otoriter bir ahsiyeti, gösteri li bir senyörü tercih ederlerdi. Memlekette zaten, toprak a aları yanı sıra, kültür a aları da hüküm sürmüyor muydu?”(s.36).

Münevverlerle ilgili bir ba ka tespit ise ara tırma görevlilerinin durumlarıyla ilgilidir. Ara tırma görevlileri, bilimle u ra mak yerine profesörün kapısını açıp paltosunu tutmaktadır. Hatta öyle ki asistanların di er i i de dedikodu yapmak, söylenti çıkarmaktır: “Rektör bir kültür hizmeti olarak otomobilini profesör hanıma tahsis etmi gibiydi. Ardından, oförün yanında oturan asistan dı arı fırlayıp hocasına kapıyı açtı ve tilki kürküyle, elli ya larında, makyajı az buçuk ifrâda kaçmı profesör hanım otomobilden indi. Kıraathaneden içeri girdikten sonra, hepsi hürmeten aya a kalkmasına ra men, yok saydı ı bu insanlarla göz teması kurmamak için yere bakarak yürüdükten sonra kürsüye oturdu. Hattâ Hoca'nın uzattı ı elini bile sıkmamı tı. Kürkünü çıkarıp asistanına verdikten sonra, salondaki talebelere bir göz gezdirdi.” (s.36).

“Hakikî ve ahlâklı akademisyenlerden farklı olarak ayrıca, üniversitede ona biat etmi , himayesine aldı ı favori asistanlardan müte ekkil bir de a ireti vardı ki, onun bunun hakkında dedikodu toplayıp onun bunun hakkında söylenti yaymak da bunların i ydi.” (s.37).

Anar, münevverlerle ilgili yaptı ı de erlendirmede aydınların maddi ve itibar olarak çıkarları varsa sorumluluklarını takip ettiklerini ifade eder. Münevverlerin pek ço unun çıkarı varsa randevulara erken geldi ini; çıkarı yoksa geç geldi ini belirtir: “Zaman denilen eyi, ziyânın süratine izâfeten de il, onların keyiflerine izâfeten yava yahut hızlı akıtır, randevulara para ve itibar kokusu alındı nda erken, zahmet ve külfet kokusu alındı nda da geç gelinirdi. Çünkü koskoca bir kasabadan ibâret memlekette yegâne sâbite, ziyânın sürati de il, mühim ahısların keyfiydi.” (s.94).

Anar, münevverleri de erlendirirken fen bilimleriyle u ra anları münevver saymaz. Çünkü fen bilimleri fiyakasızdır. Bu ilimle u ra anlar kız tavlayamaz: “Bu fiyakasız ilimleriyle elbette kadın kız tavlayamazlardı. Efgan Bakara da böyle olacaktı elbet. Üstelik bu fodul epey dindardı. Garip garip konu uyor, meselâ Kopernik isimli bir adamın papaz, Mendel diye birinin ise ke i oldu unu söylüyordu. Ka alotzâdeye göre Nefton ve Kelvin isimli ahıslar da, Mak Plank da gayet dindardılar. Ayrıca enayi, Ayı itan diye bir fizikçinin, yaratılmamı bir kâinatın imkânsız oldu unu beyan etti ini söylemekteydi. Anla ılan o ki, fen adamları pek o kadar münevver sayılmazlardı; bunlar olsa olsa, kadın kızdaki uzak bir hayatı tercih eden ineklerdi.” (s.67).

Anar, sosyal bilimlerin ara tırma yöntemleri üzerine de bir tespit yapar. Sosyal bilimcilerin tanımlarla arasının iyi olmadığını, fen bilimlerinden fikir çaldıklarını belirtir: “Gel gör ki, memleket insanının kendisini Hakikat'e yakla tıracak metot olan ölçme ile arası ho de ildi. Meselâ ahali, '3 gram tuz' demek yerine, '3 tutam tuz' demeyi tercih ederdi. Bu

sadece avâma de il, ço u sosyal ilimciye de mahsustu. Çünkü bunların, tanımlarla arası ho olmazdı. Tanım yahut definisyon, anlamı sınırlandırmak demektir. Oysa bu âlimler, 'sorunsal', 'iktidar', 'sermaye' gibi terimlerin arasındaki, hiçbir kavrama ait olmayan bölgede, 'no man's land' te dolaıp fenden fikir çalan ölü soyuculardı. Ayrıca belirsizlik, münevverlerin yegâne varlık nedeniydi. Bodrumda kaybolan anahtarı, daha aydınlık diye sokakta arayan Hoca'nın tersine bunlar, sokakta kaybolan anahtarı, daha karanlık diye bodrumda ararlardı." (s.133).

Devletin sanat ve sanatçıya vermesi gereken önem ve de er ironik bir ekilde ele tirilir: "Bu hâdiselerin cereyan etti i devirlerde, devletimiz sanatçıları daha bir ciddîye alırdı. O zamanlar üç grup sanatçı vardı. İlki, devletin halktan topladı ı parayla Avrupa'ya gönderilenlerden ibâretti ki, bunlar için 'takdirnameler' tanzim edilirdi. Ama kinciler daha bir ciddîye alınır, yazdıkları her bir kitap ilgili memurlarca satır satır okunur, haklarında 'fezleke,' 'iddianame,' 'gerekçeli hüküm' gibi kâ itlar hazırlanırdı. 'Artist vesikası' verilen üçüncü gruptakiler ise bazı tiyatro kumpanyalarında, daha da acısı pavyonlarda çalı ırlardı." (s.38-39).

Toplumdaki yarar sa lama dü üncesiyle olu turulmaya çalı ilan çevre edinme çabası ironik olarak ele tirilmektedir: "Efendimiz, 'insan tanımak' istiyordu. Fakat hâ â! Efendimiz'in kafasında, " leride ona i im mi im dü er, bir tanıyayım, tanıdı um olsun" gibi bir kötü bir niyet yoktu. Onun Efgan Bakara'ya ilgisi, entomolojistin böce e ilgisi gibiydi." (s.33).

Toplumdaki kutuplaşma, bölünme eserde konu alınmıştır. Kutuplaşma o kadar uç boyutlardadır ki farklı mahallelerde oturanların birbirlerinin semtlerine dahi u ramaları yasaktır: "Daha önce dendi i gibi, o vakitler biri Üsküdar'da ve di eri de Kasımpa a'da olmak üzere iki külhânbeyi vardı. Anadolu ve Rumeli Külhânbeyleri, gayri resmî olarak emniyet müdürü beyefendiye tâbî idiler. Bunların birbirlerinin mahallerine sokulmaları, kan ve çingâr çıkmasını diye yasaklanmı tı. Gel gör ki bu, iki tarafın da i ine gelmiyordu. Çünkü birinciler Abanoz Soka ı'nı ve Galata meyhanelerini, kinciler de Karacaahmet'i ve türbeleri ziyâret edemiyorlardı." (s.53).

Kent mimarisinde kentin geçmi ini yansıtan dokulara zarar verme sorunu günümüzün de önemli sorunlarından biridir. Anar, bu durumu eserinde ele tirir: " te o virane hamam, bu paraya dönü ecekti. Vicdanı olan herkes, 400 senelik hamamın ve yarım asırlık servilerin de il, darphanede 4 saniyede basılan bir deste gıcır gıcır banknotun daha fazla kıymet ta ıdı na kalıbını basardı!" (s.91).

Emek ve çalı ma toplum nezdinde de er görmemektedir. Öyle ki alın teri, ter kokusu tiksiniyecek bir atık olarak görülmektedir. dris Âmil ve arkadaş ları, kitabı çıkan Efgan Bakara ile alay ederler. Üretene de er vermeme, üretenle alay etme durumu Efgan Bakara'nın 'Kurba a Diseksiyonu' isimli eseri üzerinden verilir: "Enayi, kurba anın iç organlarını, sinir ve kas sistemini, iskeletini ve daha bir nice girdisini çıktısını, kendi çizdi i ekillikle anlattı ı bir kitap yazmı tı. Kendisiyle alay edildi ini hiç anlamayan Efgan Bakara da onlarla birlikte gülüyor ve bu münevverlerin ne esini, kitap bastırma ba arısına ba lıyordu." (s. 132).

“Çünkü pederinin fabrikasında çalı anlar adamakıllı ter kokuyorlar, bu yüzden yolu ezkaza buraya dü tü ü vakit profesör hanım, içeri girer girmez Fransız parfümü sıktı ı ipek mendiliyle a zını burnunu kapatıyordu. Ona göre mimarî, resim, müzik, edebiyat gibi parfüm de medeniyetin esansı, özü iken, ‘alın teri,’ alt tarafı onun tiksiniyecek bir atı ı idi.” (s.38).

çi ve i veren arasındaki ili ki açıklanırken i çilerin çalı ma ko ullarının ne kadar a ır oldu u vurgulanır, i çiler köleye benzetilir: “(...) Müteveffa dayısı, oraya girmeden önce bizzat kendi atölyesinde günde altı saat çalı ır ve evini geçindirirdi. Ama iflâs ettikten sonra bu hanımın babasına ait fabrikaya amele olarak girmi ve adamlarla bizzât konu mu tu! Enayinin dedi ine bakılırsa dayısı, fabrika sahibine, “Ben altı saat çalı ıp imalât yapınca insan gibi ya ıyordum. O yüzden senin fabrikanda da altı saat çalı ıp insan gibi ya ama niyetindeyim,” deyince, hayırsever fabrikatör bunu bir artla kabul etmi ve dayıya, “Elbette! Altı saat çalı tıktan sonra ücretini tamamıyla alır ve evine gidersin; ama sen gittikten sonra bir altı saat ‘bedava çalı acak birini’ bulursan!” demi ti. te! Bedava çalı an ki iye ancak, köle denirdi. Dolayısıyla günde on iki saat çalı an dayı, ilk altı saat hür, ikinci altı saat köle olmu tu.” (s.41).

nsanlar Allah’ın kuludur. Kulluk yalnız Allah’adır. Anar, irket kavramını açıklarken modern toplumlarda insanların i verenlerin kulu kölesi olarak Allah’a irk ko tu unu belirterek çalı ma ko ullarının a ırlı ını ortaya koyar: “Git altı saat yemen içmen giyinmen için çalı , sonra gel fabrikama ve bana altı saat boyunca kölelik et, diyorlardı. Kısacası kadîm efendilerin köleler üzerinde mülkiyet, imdikilerin ise zilyetlik hakkı vardı, i te! Allahü Teâlâ’ya teslim olup da günde be vakit salâha ve felaha davet edilen hür insanların, her ö len saat birde fabrika düdü ü öter ötmez patronlara kölelik etmeye ba lamaları galiba dine pek sı mazdı. Zaten her dini bütün ki i ‘Abdullah,’ yani ‘Allah’ın kölesi’ de il miydi? Herhangi bir ‘Abdullah’ın bir kölesi, yani bir ‘;Abdulabdullah’ı varsa, köle sahibi bizzât kendisini irk ko mu olmayacak mıydı?” (s.42).

Galîz Kahraman isimli eserde Anar, Türk e itim sistemine dair tespitlerde bulunur: “Bu talebe o ah ap çantasında dâima, insan sedasını makaraya sarılı tele kaydeden bir Pirs 55-B cihazı ta ırdı. Daha ilk mektepte okuma yazmayı sille tokat ö renen bu talebe, ilme irfana tövbe etmi , tâ orta üçe kadar yükselmesi de kopya sayesinde olmu tu.” (s.151).

“Gel gör ki, kopyacı talebe, önünde örnek olmadan hiçbir ey yapamıyordu. Çünkü hayal gücü sıfırdı. E er ona, ‘Gözlerini kapa ve sonra, istedi ini dü ün, ama mor bir fil dü ünme,’ dense, zihninde fil mil bile canlanmazdı.” (s.152).

2.Zaman

Romanda geçen olayların meydana geldi i süreyi kar ılayan kavramdır. Romanda zaman kavramı; nesnel, vaka ve anlatma zamanı olarak üçe ayrılır (Çetin, 2009). Nesnel zaman, takvime ba lı gerçek zaman iken vaka zamanı nesnel zamanın içinde yer alan olayın geçti i zamandır. Anlatma zamanı ise olayların okuyucuya sunuldu u zamanı ifade etmektedir.

Romanın nesnel zamanına baktı ımızda: Yazar, tarihsel gerçekleri anlatısının aracı olarak kullanmaktadır. Sosyal zamana dair eserdeki verilere baktı ımızda ilk bulgu “...sultan ve halifenin sürgün edildi i...” ifadesidir. Bu ifadeden eserin vaka zamanı olarak Cumhuriyet sonrası dü ünülmektedir. Bilindi i üzere Cumhuriyet’in ilanı sonrasında saltanat ve halifeli in kaldırılması üzerine padi ah ve halife sürgün edilmi tir. Eserdeki sosyal zamana dair bir ba ka veri de “Harika Çocuklar Kanunu” dur. Söz konusu kanunun yılı 1948’leri i aret etmektedir. 1948 yılında müzikte yetenekli çocukların dil Biret ve Suna Kan’ın yurtdı na devlet bursu ile gönderilip yeti tirilmeleri için özel olarak 5245 sayılı kanun çıkartılmı tır. Bu durumda eserin açıkça belirtilmemesine ra men sosyal zaman ve olay örgüsünden yola çıkarak romanın nesnel zamanı için 1950’lili yıllar denebilir.

Gerçek dünyadaki olaylar, zamandan kopuk olmadı ı gibi, romandaki olaylar da bir zaman dilimi içinde gerçekleşir. Kurmaca dünyadaki bu zaman vaka zamanıdır (Narlı, 2002). Romanın vaka zamanında olaylar, bazen de i tirilmeden bazen kısaltılıp özetleme yoluna gidilerek bazen de zaman normal seyrinde iken geni letmeye gidilerek aktarılır. Geni letme sırasında nesnel zaman normal seyrinde devam ederken e ya, mekân, olay ya da ki iden hareketle zaman ileriye gidebilir ya da geriye dönebilmektedir (Çetin, 2009). Anlatıcı, vaka zamanını istedi i ekilde verebilir. Olaylar kronolojik bir ekilde ba langıçtan sona do ru anlatılabilece i gibi sondan ba layarak geriye do ru veya ortadan ba layarak geriye ve ileriye do ru da anlatılabilir. Anlatıcının vaka zamanına verdi i ekle göre artzaman, önzaman, e zaman, zamanda katılım olarak isimlendirilir. Anlatıcı; zamanda kesmeler ve atlamalar yaptı nda artzamanı, vaka öncesi bir durumu veya olayı hikâye ederse önzamanı, vakanın gerçekleşti i zamanı bilmiyor gibi davranırsa zamanda katılımı tercih etmi olur. Olayın kendi zamanı ile düzenlenen zaman aynı olursa da vaka zamanı olarak e zaman seçmi olur (Narlı, 2002).

Galîz Kahraman isimli eserin vaka zamanına baktı ımızda olayların zaman olarak normal seyretti i ancak birtakım ça rı ımlarla zamanın geriye döndü ü görülmektedir. Artzamanlı sunum kar ımıza u ekilde çıkar: Eserde dris Âmil Hazretlerinin dedesi hakkında bilgi verilirken hafızası söz konusu oldu unda küçük ya lardaki durumuna de inilir: *“Ama ihtiyarın bir kula ından giren malûmat, onun ya icâbı peltele mi beynini ancak birkaç dakika kolaçan ettikten sonra hemen, di er kula ından dı arı sızmaya ba lardı. Fakat bu kesinlikle, onun zihnî melekelerini kaybetti i mânâsına gelmezdi. Çünkü adam tâ tokuz ya ında ezberlemi bulundu u Kur’ân-ı Kerim’i, o mübârek hafızasında hâlâ koruyan ve ara sıra Piyale Pa a Camii’nde birkaç lira dünyalık yahut yarım tepsi baklava mukabilinde Mevlid-i erîf okuyan bir hâfız ve mevlithândı. Karacao lan’ın bütün iirlerini ezberinden kahvede, kıraathanede ona buna durmadan okur, böylece undan bundan avanta içti i çayı kahveyi hak etti ine cân-ı gönülden inanırdı.”*(s.10-11).

Vaka zamanı, olayların ya andı ı zaman iken anlatma zamanı ise, olayın anlatılması için belirlenen zamandır. Olayların yazar ya da anlatıcı tarafından okuyucuya sunuldu u zamandır. Bu aktarma romandaki olaylar ya andıktan sonra sıca ı sıca ına aktarılabilce i gibi olaydan sonra da aktarılabilir.

3.Mekân

Mekân; esere derinlik kazandıran eserin belirleyici öğelerindedir. Romandaki ki ileri etkileyebilir, zamanın sosyal ve kültürel hayattaki özelliklerini ortaya koyabilir.

Olayların bir dekoru, vuku buldu u yer, ki ilerin ya adıkları, alandır (Narlı, 2002). Romanda mekân yazarın, anlatıcının, romandaki ki ilerin çevreyi algılayı biçimlerine göre farklı anlamlar kazabilmekte hatta romanın konusu, izle i, ki ileri, zamanı tamamen mekân göz önüne alınarak olu turulabilmektedir. Mekânın varlı ı ile insanın ya amı arasındaki paralellik, de i ik biçimlerde romana yansır (engül, 2010). Romanda mekân somut ve soyut mekân olarak iki grupta incelenmektedir. Soyut mekânlar gerçek mekândan uzak ve hayalidir. Çetin (2009), somut mekânı roman ki ilerinin ya adı ı, her türlü faaliyetlerini yaptı ı mekân olarak tanımlarken açık ve kapalı mekân olarak da ikiye ayırmaktadır. Açık mekânlar, olayların geçti i di er mekânları içine alma özelli ine sahipken kapalı mekânlar ise açık mekânlarca kapsanan mekânlardır.

Yazarın di er pek çok eserinde oldu u gibi Galiz Kahraman isimli eserinde çevresel mekân stanbul'dur. Olaylar, temelde stanbul'un Kasımpa a semtinde geçse de bazen Aksaray, Üsküdar, Sarayburnu, stiklal Caddesi, Abanoz Sokak, Beyo lu mekân olarak tercih edilmi tir. Zaman zaman geri dönü lerin yapıldı ı bölümlerde mekân olarak Diyarbakır'da gündeme gelir. Eserin özü ile mekân arasında do rudan bir ba lantı yoktur.

Eserde mekân de erlendirilirken çevresel mekânın yanı sıra eserdeki ki ilerin mekânlara yükledikleri anlamlar da ele alınmaktadır (ahin, 2017). Eserdeki ki ilerin psikolojik durumlarına göre mekânlar de er kazanarak açık-geni mekâna bazen de anlamını yitirerek kapalı-dar mekâna dönü ebilmektedir. Eserde her iki duruma da örnek olabilecek mekân algısını görmek mümkündür.

Kar ı cinsin ilgisi çekmek için yeraltı dünyasına katılmak isteyen dris Âmil, Versay Sarayı ile e de er tuttu u bu cezaevine yeraltı camiasında kıdem almak amacıyla girer. Lakin Yarma skender'in hücrelerini görmesiyle bu dünyaya ait olmadı ını kavramı tir: *“Derken merdivenlerden a a ı inmeye ba ladılar. Bu yetmedi, daha daha a a ı lara indiler. Çünkü Rumeli Külhânbeyi, ânna yara ır bir ekilde, bodrumun bile altındaki hücrelerinde kalyordu. Burada elektrik dü mesi yoktu. O yüzden kabadayılar, daha önceden dü riüp neft ya ma batırarak hazırladıkları gazeteleri yaktılar ve bu me alelerin ı ı ı altında, dar geçitlerden yürüyüp en sonunda Âbimiz'in hücrelerine, yani Rumeli Külhânbeyi'nin taht salonuna vardılar.”* (s. 16).

Babalar Kıraathanesi, dris Âmil Hazretleri'nin itibar sahibi olmaya çalı tı ı mekândır. dris Âmil'in gözündede edep erkân bilen kibar ve görgülü insanların müdavi oldu u nezih bir yer olsa da gerçekte birbirlerine “âbicim” ve “ulan” demekten imtina etmeyen kabadayılardan barındı ı alelade bir mekândır: *“Her ey bir yana, kıraathânenin bir duvarında kadîm ve mümtaz kabadayılara ait, maddî ve manevî kıymeti fazlaca ustura, gaddâre, pi tov, saldırma, yata an gibi pekmez akıtmaya mahsûs cins cins emanet demir ile bunların kendi u urlarında kullanıldı ı hanımların foto rafları asılıydı.”* (s. 15).

Hayallerinin etkisiyle var olan gerçekli i algılayamayan dris Âmil, artist olma ümidiyle gitti i Royal Artis Ajansı'nı öyle görür: “*O esnada hakikatten çok hayal gördü ü için, virâneye döndü dönecek apartmanın kapısı yanında yı ılı çöp ve moloz dikkatini çekmemi ti. Kontrplak üzerindeki, yanında kapıyı i aret eden bir ok bulunan, ye il boya ve yıpranmış fırça ile alelacele yazıldı ı belli u ibâreyi görünce yüre i titreyecekti: Royal Artis Ajansı*” (s. 45).

Müellif kursu aldıkları Kültür Kıraathanesi dris Âmil'in gözünde genç yazarların toplandı ı bir mekândır: “*Kültür Kıraathânesi'nin bir duvarının yarısına, son on senenin 500 büyük edebiyatçısının resimleri asılmıştı. dris Âmil Hazretleri bu muhte em ahısları görünce, insanlık hâli icâbı, gün gelip kendi foto rafının da bu duvara asılması için Allahû Teâlâ'dan niyâzda bulundu.*” (s. 76).

Roman incelemesinde mekân tasviri de de erlendirilmesi gerekenlerdendir. Gözlemlenen çevre, ki i ve olayın tüm yönleriyle detaylı bir ekilde betimlenmesidir. Bu betimleme nesnel ya da öznel olabilir. Çetin (2009), nesnel tasvirin ayrıntılı ve uzun, öznel tasvirin ise belirli bir öneme sahip kısmın tasviri oldu unu ortaya koyar. Galîz Kahraman isimli eserde dı mekân betimlemeleri kısa tutulurken iç mekân betimlemeleri oldukça renkli yapılmı tır: “*Ardından soka a yine indiler ve otomobile binip epey bir gittikten sonra stiklâl Caddesi'ne çıktılar. Nihayet ekstra ekstra lüks bir apartmanın önünde durdular. Ya mur sürüyor ve arada bir gök gürlüyordu. Efendimiz'e emsiyesiyle refâkat eden oför, kapıyı açıp apartmana girdi. Hidrolik asansörle be inci kata çıktılar. oför dü meyi çevirip elektrik ampulünü yakınca, tepesinde a aç oyma koskoca bir arslan kafası olan bir kapı göründü. O kadar muhte emdi ki, üstüne üstlük bir de geyik derisiyle kaplanmasına aslında hiç de gerek yoktu. oför kapıyı açtı ve içeri ayakbastılar. Parıl parıl yanan bir kristal avizenin aydınlattı ı salona girdiklerinde dris Âmil Hazretleri, melek motifli kâ ıtla kaplı duvarlarda, eski zaman insanların, altın yaldızlı ya liboya tablolarını gördü. Salonun ortasındaki abanoz sehpanın ve her dört duvardaki On altıncı Lui, Bidermayer, rejans tarzındaki konsolların üstünde, gümü vazolar, biblolar ve amdanlar ı il ı il parlıyordu.*” (s. 80).

4.Ki iler Kadrosu

Romanda geçen olaylara yön veren ya da olayın bir parçası olan kadrolardır. Genellikle insanlardan olu ur ancak hayvan, e ya vb. de roman ki isi olabilmektedir.

Romanda ki iler kadrosu; merkezî ki i, tip, karakter, yardımcı ki iler, kurgusal ki i, hayalî figürler, e ya figürleri olarak incelenir (Çetin, 2009). Galîz Kahraman romanının ki iler kadrosunu toplumsal yozla manın bütünü üzerinde ta ıyan asıl kahraman dris Âmil Hazretleri ve bu toplumsal yozla mayı dris Âmil üzerinden aktarmada aracı durumunda olan Yarma skender, Remiz, Remziye, sanatkâr müellif kursundaki hocalar, Müteahhit, Muhtar, Dilara, Mualla vd. olu turur.

Olaya ilk dramatik müdahaleyi yapan ahıs, eserin asıl kahramanı veya tematik gücüdür (Akta , 1991). Eserin ba ta gelen lider ki isidir. Çetin (2009) ise asıl kahramanı merkezî ki i olarak adlandırır. Roman yazarının esas ürünü, romanın varolu sebebidir (Stevick, 2017). Di er ki iler bu merkezî ki i etrafında yer alıp ona göre tavır aldı nı belirtir. Merkezî ki inin roman yazarı, hâkim bakı açısına sahip bir anlatıcı ya da herhangi bir roman ki isi

olabilece ini ifade etmektedir. Eser, söz konusu kahramanı merkez alarak kurgulanır; iç dünyası, hayalleri, duyguları ve hayatı detaylı ele alınır.

Romanın asıl kahramanı veya tematik gücü olan dris Âmil Hazretleri, bir kahraman olarak uyanık, kaba, çıkarıcı, yalancı ve bencildir. Bu sebeple dris Âmil'in tip sınıflamasına göre Nihilist tipi temsil etti i dü ünülebilir. Nihilist tipler, ideolojik kaygılardan uzak ve de er kavramından yoksun bir ya am sürer. Hazcıdır, ya amı boyunca dünyadan zevk almayı amaç edinir. Ba kalarının dü tü ü kötü durum onu mutlu eder. Bu sebeple kendisi dı ında kimsenin mutlu olmasını istemez (Çetin, 2009).

Romanda ki i betimlemelerinde daha çok fiziksel; daha az psikolojik betimlemeye yer verilmi tir: “*Ama yine de Efgan Bakara'ya alayla gülenler pek haksız sayılmazlardı! Çünkü sanatkârlara yara ır bir ekilde sala sakil olan di erlerinin aksine, yıpranmış eprimi ceket ve pantolonu muntazaman ütülü, ya mur suyunun içeri sızmaması için sol tekinin tabanındaki deli in gazete ile tıkalı oldu u ayakkabıları gıcır gıcır boyalıydı. Dü üümü tatar böre ine benzeyen kravatu ise, çözüle takıla pırıl pırıl parlamaya yüz tutmuştu. Yanaklarında ve alnında yer yer patlamı , bazıları ise yeni yeni tomurcuklanmış sivilceler vardı. Kemik çerçevesi gözlü ünün camları ise, ucuz arap i elerinin dibi kadar kalındı.*” (s. 32). “*dris Âmil Efendimiz, daha önce hiç görmedi i zevcesinin duva ını açar açmaz, hanımefendinin çehresi kanını donduruverdi: Külhânbeyi Remiz'in ikiz kız karde i, aynı kalın ve biti ik ka ları, aynı iri di leri, aynı kalın dudakları ve seyrekçe de olsa aynı bıyı ıyla Remiz'in duvak giymi haliydi.*” (s. 56).

Yazarın romandaki kahramanların duygularını ve dü üncelerini okuyucuya aktarma olan “iç çözümleme” tekni ine de bir anlatım biçimi olarak yer vermektedir: “*dris Âmil Hazretleri pek o kadar cesur sayılmazdı. O تنها ve karanlık sokakta, kendi serçe misâli yüreci inin pıt pıtlarını, ba rından güm güm gibi duyması belki de bu yüzdendi. O karanlık ve kasvetli ortamda, tekinsiz evin kapısına usûlca yakla madan önce kapıda kunduralarını çıkardı. Fakat maymuncu u eline alıp kendine giderayak tâlim ettirildi i gibi anahtar deli ine sokmaya yeltendi inde kapı gıcırtyla ve üstelik kendili inden açılınca yüre i a zına geldi!*” (s. 87-88).

Romandaki ki ilerinin sunumunda romancı roman ki ileri için seçmi oldu u isimlere birtakım anlamlar yükler. Bilinçli olarak ki inin özelliklerine uygun isim seçer (Çetin, 2009). Anar'ın romanı için olu turdu u ki i kadrosunda bu durumu görmek mümkündür:

Galîz yani kaba, çirkin niteliklerle dris Âmil; anti-kahramandır. Anti-kahramanlık boyutu kahramanın ismine de yansır. “*dris*” TDK *Ki i Adları Sözlü ü*'nde (TDK, *Ki i Adları Sözlü ü*, 2017), “*Kur'an-ı Kerim'de adı geçen, ilk kez giysi dikip giydi i için terzilerin, ilk kez kalem kullandı ı için yazarların pîri sayılan dris Peygamberin adı.*” ekinde geçer. Ço u antik metinde Enok, Henok, Eno , Hermes-Thot gibi de i ik isimlerle anılan dris peygamberden hem Tevrat'ta hem de ncil'de bahsedilir. Yazarların pîri anlamı ile dris Âmil'in yazar olma çabası örtü mektedir; ancak Galîz Kahraman'ın yazarlı ı önemli, tanınmı yazarların eserlerini de i tirip edebiyat dünyasına girmektedir: “*te bu çocu un vazifesi, kitapları ba tan sona sırayla, kopyacı orta mektep talebesine okumaktı. Çünkü*

okumak, kopyacıyı sıkardı, i te bu talebenin vazifesinin en can alıcı noktası, okudu u anda bir karaktere yahut memleket ismine rastladı mı, elindeki listeye bakıp derhal bunu de i tirmektir. Öyle ki, okuma sürdü ü esnada, listedeki isimler tükendi inde tekrar ba a dönecekti.” (s.152).

Âmil ise TDK *Ki i Adları Sözlü ü*’nde “ *steyen, emeli olan.*” anlamına gelmektedir. dris Âmil Hazretleri’nin kar ı cinsi etkileme iste i romanın ba ından sonuna de in sürmektedir. Sık sık kahramanın ismi yerine kullanılan “Efendi” sözlükte (TDK, 2011: 757) “*Günümüzde bey unvanından farklı olarak özel adlardan sonra kullanılan ikinci derecede bir unvan.*” ekinde tanımlanmaktadır. dris Âmil Hazretlerinin sünnetli do ması, do umunda görülen mucizeler ailesinin dini anlamda beklentilerini artırmı tır. Bu unvan dris Âmil Hazretlerinin ailesinin dini beklentinin bir parçası olarak de erlendirilebilir. Eserin sonundaki antropolo un cümle âlemin ortalaması olan mükemmel insanı dris Âmil’e benzetmesi de “Efendi” unvanını destekleyen ba ka bir unsurdur. Genel olarak de erlendirildi inde romanın asıl kahramanı olan dris Âmil Hazretlerinin isminin yazar tarafından bilinçli olarak seçildi i söylenebilir.

Romanda ki ilerinin fiziksel ya da ruhsal yönden sunumu yapılır. Bedensel sunumda ki inin fizyolojik özellikleri, giyimi ku amı de erlendirilirken ruhsal sunumda ise ki inin duyguları, dü ünceleri, dünyayı algılama biçimleri de erlendirilir. Bu sunumu ya romandaki bir ki i yapar ya da romanda meydana gelen olaylar üzerinden ki i kendi sunumunu kendisi yapar. Ruhsal boyut sunulurken iç çözümlenme, iç konu ma, iç söyle me ve bilinç akımı kullanılmaktadır (Çetin, 2009). Anar, Galîz Kahraman’da ki i kadrosunun ruhsal sunumunu yaparken anlatıcıdan faydalanmaktadır. Anlatıcı, ki ilerinin iç dünyasını, davranı larının sebeplerini, psikolojisini gözlemleyerek okuyucuya aktarır. Bu sebeple ruhsal boyutun sunumunda iç çözümlenme kullanıldı ı söylenebilir.

Eserin kahramanlarından Muhtar, dris Âmil’i “*On dört ayar insan, on sekiz ayar hırsız, yigirmi dört ayar namussuz ruhuna sahip, som bir süprüntü.*” olarak niteler. Kasımpa a’da do an dris Âmil; herhangi bir kadının, sonraları da gözüne kestirdi i bir müteahhit kızının pe inde ko arken türlü âleme girip çıkar. Bu âlemler toplumun aksayan yönlerinin birer yansımasıdır.

Anar, kahramanının fiziksel tasvirini yapar. dris Âmil Hazretleri’nin fiziksel özellikleri de galîz bir kahramana uygundur: “*Cins-i latif artık ona ziyâdesiyle cazip geliyor, fakat Efendimiz pek de haklı olarak kendisini bu kadar be enirken, ne kadınlar ne de kızlar, onun suratına, basık burnuna, pörtlek gözlerine alıcı gözüyle bakıyordu.*” (s.13). “*Mâderinin süütü bol bereketli oldu u için tâ dört ya ina kadar emzirilen dris Âmil Hazretleri tosun tombalak bir velet olup çıkmı tı. Neylersin ki boyu uzayacak gibi de ildi.*” (s.11).

Eserde kahramanımızın do umu ve sonrasında ya ananlar üzerinde durulur. dris Âmil Hazretleri’nin do umu kendi içinde birtakım mucizeler barındırmaktadır. Sünnetli do ması, slam inancına göre Miraç Kandili’nin ve Kadir Gecesi’nin 27. günde olması ile Koç burcunun 27. derecesinin ili kilendirilmesi Âmil Hazretleri’nin ailesindeki postni in beklentisini artırmaktadır: “*Efendimizi do urmasına ramak kala, Kasımpa a’nın Kulaksız*

Külhânî Çıkmazı'ndaki sala evlerinin kafesleri ardından soka a hüzmeye hüzmeye nur ve fer sızdı ı, üstüne üstlük, hem Ay'ın ve hem de Güne 'in Koç Burcu'nun yigirmi yedinci derecesinde oldu u, ayrıca semada bir kuyruklu yıldızın akıp gitti i rivâyet edilegelmi tir. Mahallenin ebesi, Efendimiz dris Âmil Hazretlerini do urtup kışına aplak attıktan sonra (...) Hazret'in sünnetli oldu u fark edilmi ti. Efendimizin bilâ kusur pipisini gören hacı dedesi, hem pederine hem de mâderine bebeci in istikbâlde Allah dostu olaca ını, Cenâb-ı Hakk'ın yolunda muazzam merhale kat edip yüksek bir mertebeye gelece ini müjdelemi ti.” (s.10).

dris Âmil Hazretleri; kendini fazlaca be enmekte, kendini di er insanlardan üstün tutmakta, büyülenmektedir. Kendini bütün dünyaya yol gösterici olarak görür, sa Mesih gibi kurtulu u müjdeleyece ini belirtir: “Efendimiz buna fazla ehemmiyet vermeyecekti. Öyle ki ileride, bir mecmûada Leonardo nâm bir sanatkârın daire içine çizdi i, kollarım bacaklarım açmı o sözüm ona mükemmel insan bedenini, sırf kendisinininkine benzemiyor diye kusurlu bulacak ve üstâdı, elips yerine daireyi seçmek gibi bir sanat cürmüyle itham edecekti.” (s.19).

“Nasıl ki denizciler Kutup Yıldızı'na bakıp istikametlerini tâyin ediyorlarsa, Âdemo ulları'nın da Efendimiz'e bir bakıp onu misâl ve kıstas alarak kendilerine bir çeki düzen vermeleri, hem yollarını hem de yordamlarını bulmaları icap ederdi Zaten Güne 'in do udan do du u da palavraydı! Dünya'yı aydınlatan güne , asıl Efendimiz'in o mübârek validesinden do mu tu! Bu, ikinci bir Kopernik inkılâbıydı. Çünkü insano lu artık, merkezinde bu kez hakikî bir güne in, yani asıl Efendimiz'in oldu u bir kâinatta idiler.” (s.11).

Anar, eserin ilerleyen bölümünde dris Âmil Hazretlerini tabiat mucizesi olarak niteleyip Allah'a secde etmesine gerek olmadı ını ifade eder. Tasavvuftaki son mertebe olan “fenafillâha” kar ılık gelen bu durumda kul; Allah'ın varlı ında yok olur, erir: “Bir Tabiat mucizesiydi, o Tabiat ki, onun her bir unsuru, da lar ta lar hayvanlar, Cenâb-ı Hakk'a secde eder dururdu. Efendimiz mademki Tabiat'ın bir parçasıydı, bir de kalkıp camide secde etmesi pek lüzumlu sayılmazdı.” (s.13).

dris Âmil'deki yozla manın kar ısında duran ve daima alay konusu olan Efgan Bakara, tek idealize edilebilecek kahramandır. Olması gereken aydın tipi olarak sunulan Efgan Bakara; dostluk, dürüstlük, sorumluluk, fedakârlık, görev bilinci, idealistlik, kafa yorma, gibi yüksek de erlere sahip bir aydındır. Toplumun kıymet verdi i, arzuladı ı de erleri temsil etmesi sebebiyle yüceltilmi tip (Çetin, 2009) olarak görülebilir. Efgan Bakara'nın romandaki bir ba ka özelli i de “Kar ıla tırma ve Kar ıtlık Motifi”nin yansıması olmasıdır.

Romancının roman ki ileri için seçmi oldu u isimlere anlamlar yüklemesi Efgan Bakara'da da görülür:

“Efgan” kelimesinin anlamı TDK *Ki i Adları Sözlü ü*'nde “Istırap ile haykırma, ba ırıp ça ırma.” olarak verilir. E itimdeki, bilimdeki, din hayatındaki aksaklıklara kar ı ıstırapla ba ıran, haykıran tek sestir. Bakara ise Kuran-ı Kerim'in diziminde ikinci sırada olan ve en uzun suredir. Kelime anlamı ineştir. Argo sözlükte “Çok ders çalı an ö renci.” (Aktunç, 1998), olarak geçmektedir. Eserde çalı kanlık yönü u ekilde ifade edilir: “Enayi gibi bir de

lise üçe devam ediyor, matematik, kimya, coğrafya, fizik gibi ıvır zıvır dersleri hafızlıyordu. Zaten soyadı olan 'Bakara, ' Arabi'de 'inek' demektir."(s.32). dris Âmil Hazretleri'nde oldu u gibi Efgan Bakara ismi de kahraman için oldukça uygun bir isimdir.

Olay örgüsünde Efgan Bakara'nın yakaladığı önemli fırsatlardan yararlanmayı, insanî yüksek değerleri benimsemi olmasıyla açıklanabilir. Nitelikli ve gerçekten üreten her insan gibi rahat bet görmez, kendisi ile dalga geçilir, kullanılıp dı lanır: "Ka alotzâdeyi görünce Hoca, "Ben sana bir daha buraya gelmeyeceksin demedim mi!" diye ba ırdı. Ardından, senelerini ilim tahsil etmeye vermiş bir profesör olan o mühim misafir beye dönerek, "Kusura bakmayınız, kendisi mecnûndur. Ba ımıza musallat oldu. Merak etmeyiniz. Hemen çıkarınız," demi ti. Zaten daha lâfını bitirir bitirmez iki talebe, Efgan Bakara'nun kollarını kavrayıp onu sürükleye sürükleye kapıdan attılar."(s.95).

dris Âmil Hazretleri ve Efgan Bakara dı ında romanda yer alan özellikleri tam olarak verilmeyen ilgili bölümde görevini yerine getirdikten sonra görevi tamamlanan Yarmas kender, Remiz, Remziye, sanatkâr müellif kursundaki hocalar, Müteahhit, Muhtar, Dilara, Mualla gibi tipler vardır. Bu ahıslar toplumda kar lılı ı olan aracı tiplerdir. Bireysel sorundan ziyade toplumsal sorunlara dikkat çektikleri için sosyal tip (Çetin, 2009) sınıfına girmektedir. Bu ki iler roman kurgusunda merkezî ki iye yardımcı olan karakterdir.

dris Âmil Hazretlerinin dedesi, ilerlemi ya ına ra men hafızasını kaybetmemi , küçük yaşlarda ö rendi i Kuran-ı Kerim'i ezbere okuyabilmektedir: "Ama ihtiyarın bir kula ından giren malûmat, onun ya icâbı peltele mi beynini ancak birkaç dakika kolaçan ettikten sonra hemen, di er kula ından dı arı sızmaya ba lardı. Fakat bu kesinlikle, onun zihni melekelerini kaybetti i mânâsına gelmezdi. Çünkü adam tâ tokuz yaş ında ezberlemi bulundu u Kur'ân-ı Kerim'i, o mübârek hafızasında hâlâ koruyan ve ara sıra Piyale Pa a Camii'nde birkaç lira dünyalık yahut yarım tepsi baklava mukabilinde Mevlid-i erîf okuyan bir hâfız ve mevlithândı. Karacao lan'ın bütün iirlerini ezberinden kahvede, kiraathanede ona buna durmadan okur, böylece undan bundan avanta içti i çayı kahveyi hak etti ine cân-ı gönülden inanırdı."(s.10-11).

dris Âmil Hazretleri cins-i latifin dikkatini çekebilmek için mafya âlemine girmeye çalı ırken Rumeli Külhanbeyi Yarmas kender'e gitmeye karar verir. skender, bilindi i üzere M.Ö. 356-323 arasında yaş ayan kumandandır. Anar'ın kahramanı için seçti i isim tesadüf de ildir. Anar, Yarmas kender'i u ekilde ifade eder: "Kasımpa a'da ismi ve lâkabı a za abdestle alınan 'o ki i'ye, yani müstemlekeci ve istilacı gayelerle bu koca ehirdeki bütün hanı hamamı haraca ba layan ve kıtıpiyozların en sonunda huzurunda diz çöktü ü o 'Emperyal Külhânî'ye, yani Yarmas kender'e mi müracaat etseydi?" (s.14).

Olay örgüsünde önemli yeri olan ki ilerden biri de dris Âmil Hazretleri'nin dayısıdır. Ailede deli olarak bilinen dayı bir gün iyile mi olarak geri döner: "Seneler evvel evden kaçıp sır olan bu a largüler adam, omzuna kayı la, radyoya benzer bir tahta kutuyu çaprazlama asmı tı. Zirdeli bildikleri Dayı'yı hemen içeri alıp, güriül güriül yanan sobanın ba ına oturtular. Adam iyile mi gibiydi. Daha evvel ikide bir ona buna saldıran, u kadına bu kıza â ik olan ve daha kötüsü, sık sık kumar nöbetlerine yakalandı ı için bitirimhânelerde

dünyanın parasını kaybeden Dayı, eskisinden farklı olarak ne ba ırıp ça ırıyor, ne karasevdalı ve ne de gözü kara görünüyordu.” (s.22).

Üsküdar’da Anadolu Külhanbeyi olan Remiz, dris Âmil Hazretleri’nin e i Remziye’nin a abeyidir. Mafya babası olan Remiz; kalın ve bitik ka lı, iri di li, kalın dudaklı, seyrek bıyıklıdır. Anasız, babasız büyüyen Remiz’in lakabı bo azkesendir. Lât, Menât ve Uzzâ’yı kızı gibi görmektedir. Remiz ve Remziye isimleri simge manasına gelmektedir. simlerin kelime anlamları kahramanların özellikleri örtü memektedir; ancak eserde Remiz ve Remziye’yi iki sokak köpe inin emzirdi ini belirten Anar’ın Roma mitolojisinde kurt tarafından emzirilen Romus ve Romulus’tan esinlendi i dü ünülmektedir.

dris Âmil Hazretleri’nin e i Remziye ise a abeyinin yolunda giden bir mafya lideri adayıdır. A abeyi onu Rumeli’nin kontrolünü sa lamak için dü ünülmektedir. Fiziksel özellikleri a abeyi ile aynıdır: *“Anadolu Külhânbeyi Remiz’in ikiz kız karde i, aynı kaim ve bitik ka ları, aynı iri di leri, aynı kalın dudakları ve seyrekçe olsa da aynı bıy ıyla Remiz’in duvak giymi hâliydi.” (s.56).*

Anadolu Külhanbeyi Remiz, kız karde i Remziye’yi koruyup kollaması için daha önce hapis haneye girip çıkmı birini görevlendirir: *“Alt tarafı yedi sene cezaevinde yatmı bir kocakarıyı, tâbiri caizse bir yengeyi de o lan evine gönderecekti. Yenge, yetmi be ya ndaydı ve koynunda dâima bir gaddâre, duda ının ucunda da her zaman bir sarma cigara olurdu. Cuma ak amları içti i bo ma rakı ise ona, Remiz tarafından gönderilirdi. Kadının bundan sonraki vazifesi, gerdek gecesinden itibaren her gün, Efendimiz, hâ â, zevcesine sarkıntılık ederse ona haddini bildirmek olacaktı.” (s.54).*

Remziye’nin koruyucusu, kimilerine göre de ilk göz a rısı olan adamın fiziksel özellikleri sözde Âmil’in çocu u olan Ya ar’a çok benzemektedir. Remziye’nin her fırsatta Âmil’den tiksini mes i, hem adamın hem Ya ar’ın ık tutuldu unda hareketsiz kalması çocu un babasının bu adam olabilece i üphesini do urmaktadır. Anar, adamın fiziksel özelliklerini ortaya koyar: *“(…) devâsâ çenesiyle hakikaten korkunç görünü lü bir adam bekliyordu: Adamın çene hacmi, beyin hacminin iki misli kadardı! Sûretle alay olmaz ama kafacı ı irice bir portakal, çenesi ise karpuz büyüklü ündeydi. Gömle inin yenlerinden kol kolları, yakasından sırt kolları, paçalarından a a ı da yine kıl fı kırıyordu! Ortadan birle mi tam üç parmak enindeki kalın ve gü r karaka ları, tâ akaklarına kadar uzanmaktaydı.” (s.60).* Ya ar ismi, Anadolu’da do an çocu un uzun ömürlü olması dile iyle konulan isimdir. Eserde Ya ar, dris Âmil Hazretleri ile Remziye’nin çocu udur. Fiziksel özellikleriyle Remziye’nin ilk göz a rısına benzeyen Ya ar, üç günlükken emeklemeye ba lar, müzi e ilgi ve yetene i vardır. Yüzüne do rudan ık geldi inde etkilenmekte ve sabit kalakalmaktadır: *“Gelgelelim, do alı daha üç gün olmasına ra men (...) daha imdiden, ayaklan ve yumruk yaptı ı elleriyle emeklemeye bile ba lamı tı. Allah’a ükür, bir geli im bozuklu u da yoktu: Hattâ kocaman a zındaki di ler bile tamdı. Gücü kuvveti de yerinde sayılırdı.” (s.62).*

“Ya ar, çok daha sonra, sanatını icra ederken bir musikî âlimi tarafından ke fedilecek; (...) sonra Harika Çocuklar Kanunu ile Kraliyet Konservatuari’na gönderilecek, ama o, Karoli, Karkasi, Sor veya Diyabeli çalarken, ıkta donup kalmasın diye suratına sahnede asla spot

tutulmayacak ve dinleyiciler de onun kıllı suratını de il, dâhi müzisyenin anca, esrarengiz silüetini görebileceklerdi.”(s.114).

dris Âmil Hazretleri'nin kar ı cinsi etkilemeye çalı rken denedi i yollardan biri de hırsızlık camiasında tanınmaya çalı mak olmu tur. Bu camianın lideri, gerçek ismi Üçüncü Remzi olan Muhtar'dır. Muhtar; TDK *Ki i Adları Sözlü ü*'nde “*Seçilmi , seçkin. Davranı larında özgür olan, diledi ini yapan.*” anlamındadır. Muhtar, seçimle hırsızların reisi oldu u için kahramanın özelli i ile ismi uyumludur ayrıca yazarın “Üçüncü Remzi” ile Adolf Hitler tarafından kurulan, resmî ismi Alman mparatorlu u olan “Nasyonal Sosyalist Almanya”ya gönderme yaptı ı dü ünülebilir. Edebiyatçı olmadı ı halde usulsüz yollarla edebiyat dünyasında ün kazanan Muhtar'ın becerileri ve fiziksel özellikleri ise: “*Upuzun ve a armı ka larına, kırır kırır esmer suratına bakılırsa altmı nı çoktan geride bırakmı tı. (...)* Unvanı ise hem lâkabı ve hem de ismi olageldi inden, ona ‘Muhtar’ diye hitap etmemek ayıp kaçardı. ehirdeki hırsızlık camiasının yegâne reisi olması yanı sıra, aynı zamanda bilinen en iyi çilingirdi!” (s.81-82).

“*Edebiyat camiası aralarında bu yeni parlayan simayı tartı adursun, Karmanyola Yayınevi Muhtar Lüpen'in ikinci romanını da da itacak, bu esnada ilk eseri ikinci baskıyı yapacaktı.”* (s158.) cümleleri ile ortaya konmu tur.

Müteahhit, dris Âmil Hazretleri'nin sevdi i Mualla ile Dilara'nın babasıdır. Dürüst de ildir. Oldukça kurnazdır. Tarihi bir hamamı yakacak kadar manevi yönden zayıftır. Anar, “*61 numara kafası*” oldu unu belirtir, bu ifadeden yola çıkarak müteahhidin Trabzonlu oldu u da dü ünülebilir: “*Bir yandan da kurnaz kurnaz gülümsüyor, anla ılan 61 numara kafasında kırk de il, 61 tilki döndürüyordu.*” (s.100).

Dilara; müteahhidin kızı, Mualla'nın ya ı geçkin ablasıdır. Dilara ismi, TDK *Ki i Adları Sözlü ü*'nde “*Gönül alan, gönül ok ayan, gönlü dinlendiren.*” anlamlarına gelmektedir. Kahramanın özellikleri ile kelimenin anlamı örtü memektedir ancak Türk musikisindeki dört yüz doksan makamdan biri de “Suz-i Dilara”dır. Bu makam yakıcı a k manasındadır. dris Âmil Hazretleri, Dilara'yı be enmemekte, karde i Mualla'yı sevmektedir. Bu durum dikkate alınırsa kahramanın ismi uygundur. Bir tesadüf eseri dris Âmil, Dilara'yı uygunsuz bir ekilde görür. Bu sebeple müteahhit, Âmil'i tehdit ederek kızıyla evlenmeye zorlar: “*Odada, her bir kalçası traktör lasti i kadar i irilmi , bacakları bir erke inki kadar kıllı, kalın ka ları kanat açmı kapkara bir koca karga gibi biti ik bir kız, yarı çıplak ve yüzüstü yata a yatmı tı.*” (s.98-99).

Muallâ, ise TDK *Ki i Adları Sözlü ü*'nde “*Onuru yüksek olan, yüce.*” anlamındadır. Dilara'nın kız karde idir. Mualla, dris Âmil'in Dilara'yı uygunsuz bir ekilde gördü ü sırada çı lık atar. Bu sırada dris Âmil, Mualla'yı görür görmez ondan etkilenir. dris, Mualla'ya â ık oldu u için Mualla kendisi için yücedir: “*(...)çtı lıkla inim inim inledi. Ama kupa çekilen hanım de il, onun ahû bakı lı, kiraz dudaklı, servi boylu o güzel kız karde i çı lı ı basmı tı. Efendimiz dönüp bu âfete baktı nda kalbi heyecandan de il, bu kez a ktan atmaya ba lamı tı. Gönül co kusunun epey belertti i gözlerini, bu güzelin elâ gözlerinden*

cezaevine skender'in yanına girer. skender'in puta taptı nı görünce hayal kırıklı na u rar. Bekçiden özür dileyerek hapisten çıkar.

dris Âmil, öhret sahibi olup kar ı cinsi kendine hayran etmenin ba ka bir yolunu dener: air olmak. Kasımpa a Belediyesinin açmı oldu u sanatkâr müellif kursuna yazılır. Burada Efgan Bakara ile tanı ır. Kurs sayesinde edebiyat âleminde boy gösterip kar ı cinsi etkilemeyi dü ünür. iir üzerine yaptı ı çalı malarla kar ı cinsi etkileyemeyen dris Âmil, artist olabilmek için hazırlanan katalo a foto raf gönderir. Bu sırada Anadolu Külhanbeyi Remzi'nin ikizi Remziye'yi kirletti i gerekçesiyle Remziye ile evlendirilir. Nikâhtan sonra Remziye ortadan kaybolur, mahallede Remziye'nin kötü yola dü tü ü dedikoduları yayılır. Bu dedikodular üzerine hem dris Âmil hem de ailesi toplum içine çıkamaz hale gelir. Mahalleliden taksi ile kaçtıkları bir gün hırsız çetesiyle tanı ır. Çetenin reisi Muhtar, çeteye dris Âmil'i de alır ve onu görevlendirir. dris Âmil'in hırsızlık için girdi i evdeki müteahhit, Âmil'i yakalar. Âmil'i tarihi hamamı yakmak ko uluyla serbest bırakır. Anla mak üzere müteahhidin evine gitti i sırada müteahhidin kızını uygunsuz bir ekilde görünce kızın babası tarafından Dilara'yı alması için nüfus cüzdanı alınıp senet imzalatılarak tehdit edilir. dris Âmil Hazretleri, bu dertten kurtulmaya çalı ırken müteahhidin di er kızı Mualla'yı be enir, onun pe inde ko arken türlü âleme girer. Tanınmı eserlerin farklı hallerini matbaada bastırarak yayınlamaya bu sayede zengin olup Mualla'ya kavu maya çalı ır. Muhtar bu fikri ve eserleri sahiplenir. Mualla da eserlerin sözde müellifi Muhtar'ı be enir. Mualla'yı kaybetti i için hayata küsen dris, müteahhide olan borcunu ödeyebilmek için Muhtar'ın i ledi i suçu kabullenir. Karakola götürülürken bir antropolog tarafından mükemmel insana benzetilir.

3. Olay Örgüsü

Roman kurgusundaki her bir vaka, olay örgüsünün temel bile enidir. Vakaların belirli bir düzene göre bir araya getirilmesiyle olay örgüsü olu ur. Olayların zamana, mekâna ve sebep sonuç ili kilerine göre olu turulmu haline olay örgüsü denmektedir (ahin, 2007). Çetin (2009), olay örgüsünü olayların okuyucuyu etkileyebilmek adına yazar tarafından düzenlenmesi, neden ve sonuçlarıyla açıklanması olarak açıklar. Olay örgüsü, klasik romanda oldukça önemliken modern romanda di er roman unsurlarını açıklamaya yardımcı unsur durumuna dönü mü tür.

Romanın olay örgüsünü ortaya koyarken olayın ba langıcının nerede oldu u, nerede sonlandı ı, ileriye gidi ler ya da geriye dönü ler olup olmadı ı açıklanmalıdır. Olaylar ba tan ba latılarak sona do ru götürülebilir, sondan ba latılarak ba a do ru getirilebilir ya da ortadan ba latılarak verilebilir.

Eserin olay örgüsü, halk anlatılarında ve basit masallarda kullanılan düz bir çizgi halindeki olay örgüsünden olu ur. Giri (serim), geli me (dü üm) ve sonuç (çözüm) düzeninde ilerleyen olay örgüsünde yazar romanda ki ileri tanıtılabilmek için zaman zaman geçmi e dönerek “geriye dönü ” tekni ini kullanır: “... *Efendi Hazretleri bir gün kendisini hayli muazzam bir sıkıntı içinde bulacaktı: te o günden bir hafta kadar önce, sa ana in kesilmek bilmedi i bir gece çalınan kapıyı açtı ı vakit kar ısında, ailenin yegâne delisi olan*

dayısını görmü tii! Seneler evvel evden kaçıp sır olan bu a largüler adam, omzuna kayı la, radyoya benzer bir tahta kutuyu çaprazlama asmu tu. Zirdeli bildikleri Dayı'yı hemen içeri alıp güriül güriül yanan sobanın yanına oturtular. Adam iyile mi gibiydi. Daha evvel bir ona bir buna saldıran, u kadına bu kıza â ik olan ve daha kötüsü, sık sık kumar nöbetlerine yakalandı ı için bitirimhânelerde dünyanın parasını kaybeden Dayı, eskisinden farklı olarak ne ba ırıp ça ırıyor, ne kara sevdalı ve ne de gözü kara görünüyordu.” (s. 22).

“Duvara asılı foto raflardaki ataların dedelerin ve ninelerin ceketataylarına ve ipek tuvâletlerine bakılırsa, fodulun ailesi geçmi te herhalde gerçekten de zengindi. (...) Nihayet o lunun artık bir arkada ı oldu una sevindi i her hâlimden belli olan kadınca ız çay servisi yaptı. Onun ve o lunun fincanları topraktandı, ama eref misafiri oldu u için Efendimiz'in fincanı porselendi. Üstelik bir tarafı çatlamı da olsa incecik Çin porseleni. Bir asır önce alınan on ikilik takımdan kırıla satıla bir bu fincan kalmı tu.” (s.65).

Düz bir çizgi halinde ilerleyen olay örgüsünde romanın kahramanı dris Âmil Efendi'nin, çocuklu undan gençli ine uzanan zaman diliminde ba ından geçen olaylar anlatılır. “Galîz Kahraman” romanı temel olarak bir metin halkası ve bu halkaya ba lı iç vaka halkalarından olu maktadır. Halkalar birbiriyle neden sonuç ili kisi bakımından ba lantılıdır. Yazar, iç vaka halkalarını dris Âmil üzerinden birle tirir. Olaylar dris Âmil etrafında geni leyerek derinle ir. dris Âmil'in kar ı cinsin dikkatini çekme çabası anlatılırken toplumdaki aksaklıklar, çeli kiler ortaya konur.

4. Olay Bütünlü ü

Olay bütünlü ü olay örgüsünü olu turan vakaların bir araya getirili inde izlenen yol, sistemdir. Olay bütünlü ünü “hâl de i imi kalıbı, ilk hâl, ikinci hâller, son hâl ve arayı yolculu u kalıbı” olarak ayıran Çetin (2009), arayı yolculu u kalıbını arzulananı arama çabası olarak de erlendirir ve “isteme, ayrılı , mücadele, bulu ve dönü ” olarak a amalandırır.

Olay bütünlü ü olarak arayı yolculu u kalıbı özellikleri gösteren Galîz Kahraman romanının a amaları u ekildedir:

steme: dris Âmil, hayatının ilk yıllarından itibaren kar ı cinsin dikkatini çekmek ister.

Arayı : dris Âmil Hazretleri kar ı cins ilgisini çekmek amacıyla arayı lar içine girer. Onları etkilemek için bir alanda parlaması gerekti ini dü ünür.

Mücadele: lk olarak mafyaya katılmayı dener. Delikanlılar dünyasına girebilmek için Babalar Kiraathanesi'ne müracaat eder, Rumeli Külhanbeyi Yarma skender Âbi'nin yanına gitmek ister; ancak skender, cezaevindedir. Mahalle bekçisine tekme atarak hüküm giyip cezaevine skender'in yanına girer. skender'in puta taptı ını görünce hayal kırıklı ına u rar. Bekçiden özür dileyerek hapisten çıkar.

dris Âmil, öhret sahibi olup kar ı cinsi kendine hayran etmenin ba ka bir yolunu dener: air olmak. Belediyenin açmı oldu u sanatkâr müellif kursuna yazılır. Burada Efgan Bakara ile tanı ır. Kurs sayesinde edebiyat âleminde boy gösterip kar ı cinsi etkilemeyi dü ünür. dris

Metin dönü türmede metnin ekil ya da içerik özellikleri hicvetmek, alaya almak için de i tirilir. Yazarın kullandı ı yönteme göre metinlerarasılık farklı boyutlara ula ır. Taklit yoluyla kurgu ve teknik, ifade kalıbı, üslup taklit edilebilir. çerik aktarımı ya da ça rı ımsal göndermeler yapılabilir (Çetin, 2009).

Yazarın Galîz Kahraman isimli romanında kullandı ı metin dönü türme yöntemlerinden biri de ça rı ımsal göndermelerdir. Gönderge, bir dizi göstergenin anı turma yoluyla anlamlandırılması, ana metindeki anlamın ba ka bir metinle tamamlanmasıdır. Anar, “Galîz Kahraman” isimli eserde sıkça göndergelere yer verir. Ba lı ba ına bir çalı ma konusu olabilecek bu göndermeleri genel hatlarıyla mitolojik göndermeler, dinsel göndermeler, felsefî ve mantıksal kuramlarla ilgili göndermeler, sanatçı, yazar, besteci ya da önemli ahsiyetlerle ilgili göndermeler, ünlü ehir ve müzelerle ilgili göndermeler ekinde sınıflandırabilir.

Mitolojik göndermeler: “Lât, Uzza, Menat-Arap Mitolojisindeki üç tanrıça” (s.17), “Altın Oran-De eri yakla ık 1,618” (s.19), “Kendini Bil- Yunan kültüründe önemli bir söz” (s.20), “Priapism-Eski Yunan’da bereket tanrısı” (s.31), “Remiz ve Remziye-Roma’nın kurucusu Remus ve Romulus” (s.56), “Upir-Slav miti” (s.59), “Zevs-Zeus” (s.91), “Malakbel-Palmira ehrinin tanrısı” (s.130).

Dinî göndermeler: “Postnî in-Mevlevilite makam” (s.10), “Kutup Mertebesi-Nefsin yedi mertebesinden en üstün olanı” (s.11), “Karanlık Melek- eytan” (s.30), “Manaf- slamiyet öncesi tanrılarında” (s.130), “Hubal- slamiyet öncesi tanrılarında” (s.130), “Acı Yolu-Hz. sa’nın çarmıha gerilece i haçı ta ıdı ı yol” (s.168)

Felsefî ve mantıksal kuramlarla ilgili göndermeler: “Modus Tollens-Çıkarsama yöntemi” (s.67), “Modus Pollens-Çıkarsama yöntemi”(s.67), “De Morgan Kaideleri-Sembolik mantıkta iki kural”(s.67).

Sanatçı, yazar, besteci ya da önemli ahsiyetlerle ilgili göndermeler: “Yarma skender-Büyük skender” (s.14), “Ümmü Gülsüm-Mısırlı arkıcı” (s.26), “Canatan Sivif-Jonathan Swift” (s.30), “Cemiz Vat-James Watt” (s.33), “Ri ar Fa ner-Richard Wagner” (s.34), “Hiyeronimu Bo -Hieronymus Bosch” (s.52), “Nefton-Newton” (s.67), “Mak Plank-Max Planck” (s.67), “Ayı ıtan-Einstein” (s.67).

Ünlü ehir ve müzelerle ilgili göndermeler: “Luvr-Fransa’daki müze” (s.15), “Ermitaj-Rusya’daki müze” (s.15), “Abanoz Sokak- stanbul’da bir semt” (s.20), “Diwana-Diyarbakır’da bir köy” (s.22), “Zengetil-Diyarbakır’da bir köy” (s.22), “Brodvey-New York’ta bir cadde” (s.44), “Baston ehri-Boston” (s.36)

Metinlerarası ili ki kurmada epigraf, iir, mektup, tarihi belge, afi , gazete haberi, ayet, hadis, resim metin olarak metne eklenebilir. Yazar, birçok romanında anlatım biçimlerinden biri olan montaj tekni ini sıklıkla kullanmaktadır. Örne in, *Puslu Kıtalar Atlası* adlı romanının ba nda Eski Ahit’ten Eyüp 26:7, aya 14:12 ayetlerini koymu tur. Bu romanında ise montaj tekni i sayılmasa da tekni in içerisinde sayabilece imiz *epigraf* kullanmı tur. Kitabın ba ına romanın asıl mesajını vermek için konulan ba ka birisinin yazısından

alıntılanmı kısa yazılara epigraf (épigraphe) denir. Anar, “Galîz Kahraman” romanının başına “robot olmadı mı kanıtla” N. V. Google cümlesini koymuştur.

Herhangi bir internet sitesine üye olurken alı veri ya da sitelere giri yaparken bilgisayar sistemine robot olmadı mızı kanıtlamak için bazı kodların giri ini yapmanız için sizden “robot olmadı mız kanıtlayın” ifadesi de yer alır. Farklı ve tuhaf karakterlerde verilen kodu robot programlar tanıyamadı ı için böyle bir yol izlenmektedir. Anar’ın bu sözün N. V. Google adlı bir ki iye aitmi gibi kullanması da ayrıca ironiktir. Aslında “robot olmadı mı kanıtla” ifadesi normal yazı karakteri ile yazılırken verilen kod tuhaf bir ekilde yazılıyor olmasına rağmen bu ifade verilen kodların tuhaflığı nda yazılmış tır. Romanın başına konulmuş bu epigrafla yazar, romandaki gerek fiziki gerekse sosyal ve psikolojik yapılarla örülmüş tiplere ve olaylara gönderge yaptı ı dü ünülebilir. Romandaki tiplerin gerçek hayattaki kar ılıklarını görmesi için okuyucuya bir ikaz cümlesi olarak da görülebilir.

Anar, eserinde fazlaca metinlerarasılıktan yararlanmış tır. Eserin yirmi altıncı sayfasında Kasımpa a Belediyesine ait sanatkâr müellif kursunun, kırk üçüncü sayfasında da artist arama ilanını birebir metin içine yerleştirir. Kırk be inci sayfada ajans tabelasını, elli birinci sayfada katalog başlı ını, yüz üçüncü ve yüz yirmi ikinci sayfada lokanta menüsünü, yüz on be inci sayfada telgraf metnini, yüz otuz birinci ve yüz yetmi ikinci sayfada kitap adını, yüz kırk dördüncü sayfada mecmua yazısını, yüz kırk sekizinci sayfada kitap listesini, yüz ellinci sayfada yayınevi tabelasını metne yerleştirir.

Dil ve Üslup

1.Dil

Kurgulama öğelerinden dil ve üslup, romancının sanatını ortaya koyan unsurlardan biridir. Çetin’e (2009) göre eserin dili irdelenirken eserin dil unsurları, dil sapmaları, cümle ve sözda arı incelenir. Edebi metinler, yazarın edebi dilinin özelliklerini taşır. Bir edebiyat eserini diğer sanatlardan ayıran en önemli faktör dildir. Galîz Kahraman romanının dil özelliğine baktığımızda:

Gündüz (2012), Anar’ın eserlerinin en önemli yönünün dili olduğunu vurgulayarak Anar’ın günümüzde kullanılmayan ancak varlığını sürdürdü ü dönemde sıkça kullanılan öne adlara, yinelemelere, metaforik söylemlere yer verdiğini belirtir. Bu dil özelliğini de garip ve gülünç olaylarla besleyerek taçlandırır; böylece ironi ve zengin bir mizah ortaya çıkar. Kullanılan kelimeler bakımından eser incelendiğinde eserde “*Yigirmi dört ayar namussuz ruhuna sahip*”, “*cins-i latif, erkân-ı harp*”, “*Efendi, hazret*” gibi Osmanlı Türkçesinden izler taşıyan kelime, kelime grupları ve tamlamalar kullanılmaktadır. Anar’ın Galîz Kahraman isimli eserinde kullandığı dilin, Osmanlı Türkçesinden izler taşımasına rağmen açık ve anlaşılır olduğu söylenebilir. Eserde yabancı dillerin etkisinden uzak, yalın bir dil kullanıldığı görülmektedir.

Anar’ın bir diğer dil özelliği de Galîz Kahraman eserinde postmodern unsurlarla sözlü kültür unsurlarını birleştirmesidir. Farklı dillerden kullanımlar yapan yazar, bir diğer yandan da meddah anlatımı ile Dede Korkut Hikâyeleri üslubuna benzer yinelemeleri kullanarak

anlatımı zenginle tirir: “...nikâhlı olmadı ı bir kadına hayatında ilk kez bu kadar fazla yakla tı ı için de çıldır çıldır çıldırıyor ve hanımefendiye bir i e fiski daha ikram ediyordu.” (s. 40).

Galîz Kahraman’ın dil özellikleri irdelendi inde Anar’ın sık sık deyimlere ba vurdu u; ayrıca anlatımda atasözlerinden faydalandı ı görülmektedir: “*Kanı donmak*” (s.56), “*ba ndan a a ı kaynar sular dökülmek*” (s.78), “*erefi iki paralık olmak*” (s.58), “*kalıbını basmak*” (s.61), “*hizaya sokmak*” (s.71), “*aba altından sopa göstermek*” (s.78), “*helal süt emmek*” (s.86), “*anlata anlata bitirememek*” (s.93) vd.

“*Bu arada Muhtar Lüpen, yakınları tarafından yine, aramızda hiç kimse en iyi olmasın, olacaksa gitsin ba ka yerde olsun gibi a ırılmı feylesof sözleri ve ‘hiç kimse do du u köyde peygamber olmadı’ gibi atasözleriyle avutulacaktı.*” (s.160).

Akıcı bir dille kaleme alınan eserde sıkça benzetme, zıtlık, abartma gibi söz sanatlarına ba vuruldu u görülmektedir. Bu yönüyle eserde sanatlı bir söyleyi vardır denebilir. Halk hikâyelerindeki anlatım tarzına yakla an Anar’ın anlatım tarzı; dönemin yazarlarından oldukça farklıdır, özgün bir anlatımı vardır.

Galîz Kahraman’da dikkat çeken ba ka bir anlatım özelli i de benzetme sanatıdır. Benzetmelerden Anar, sıkça faydalanır. Hırsızlık mesle inin icrasını ibadete benzetir: “*Çünkü bu meslek alçakgönüllülü ü gerektirirdi. çlerinden hiçbiri vurdu u servetle övünmez, i lerini ibâdet eder gibi sessiz sedasız icrâ eder, hırsız ile ev sahibi arasına kimsenin girmemesi gerekti ine itikat ederlerdi.*” (s.84).

Mevcut durumu oldu undan daha fazla ya da daha az gösterme sanatına abartma denir. Anar’ın Galîz Kahraman isimli eserinde abartma sanatına da bolca yer verilmi tir. Efgan Bakara’nın gözlük numarası maa ı ile nitelendirilerek abartma yapılmı tir: “*Zaten gece ondan, tâ sabah altıya kadar tashihçi olarak çalı tı ı küçük gazeteden aldı ı maa , gözlük numarası ile aynıydı.*” (s.32).

Anlamı güçlendirmek amacıyla kar ıt kavramların bir arada kullanılması tezat sanatıdır. ronik özellikler ta ıyan eserde Anar, toplum hayatının aksayan yönlerini ele tirirken sık sık tezat unsurlardan faydalanır. Anar, Galîz Kahraman’da kadın ile erkek arasındaki ili kiyi açıklarken tezat sanatından faydalanmı tir: “*Kadınlar kavga etmezdi ama bütün kavgalar kadınlar içindi, medeniyeti kadınlar kurmamı tı ama medeniyet kadınlar için kurulmu tu. Kısacası zaten mankafa olan erkek taifesi, cins-i latifi görür görmez daha da bir delirdi i için, onu elde etmek gayesiyle gece gündüz demeden didinip yırtınarak icatlar yapmı , aya na ü enmeyip ke if seyahatlerine çıkmı (...)*” (s.18).

Kültür Kırathanesi’ne giden Âmil ve arkada larının yol boyu yaptı ı uygunsuz akalar kültür kavramı ile örtü memektedir: “*Efendimiz ve arkada ları güle oynaya birbirlerine el akaları yapıyorlar, enselerine yanaklarına akacıktan patlatıp bazen de daha ileri giderek yekdi erini kızdırmaya çalı ıyorlardı. dris Âmil Hazretleri mutluydu. Ancak pantolonunun a ndan içeri bir parmak girip de sökü ün bir cırt sedasıyla adamakıllı büyümesine sebep olunca, bu i in failine o da aynı eyi yaptı. Gülü e kıkırdaya köprü boyunca yürürlerken*

delikanlılardan biri akayı ifrâta vardırıp arkada ının suratına ap diye iddetli bir aplak çarpı tı. Canı epey acıyıp kızgınlıktan suratı kızaran genç de alt duda ını ısırıp, onu demir köprü korkulu una kısırdı ve zavallının husyelerini avuçlayıp ona “Han Duvarları” iirini, ba ırta ba ırta sonuna kadar okuttu. Bu tür el akaları tâ Kültür Kıraathânesi’ne kadar devam etti.” (s.76). Eserdeki ba ka bir tezat da Âmil’in sanatçı olma macerasında kar ımıza çıkar. dris Âmil, sanatçı katalo undan be enilip rol için davet edilir. Rol bir bayan rolüdür, ne oldu unu anlayamadan bayan kılı nda yata a giren Âmil’in foto rafı gazetelerde yayınlanır. Bu foto raf kültür kıraathanesindeki 500 büyük edebiyatçının resimlerinin en üstüne ilham vermesi için asılır.

Eserde kullanılan cümleler uzunlukları bakımından incelendi inde uzun cümlelerin eserde önemli bir yer tuttu u görülmektedir: “Rakı, arap veya benzeri müskirât tesiri altında olmaksızın, ngiltere Kraliçesi’nin huzuruna kabul edildi i sırada ancak Suvaç Kralı’nın a zına yakı acak bu zarif ve âsilâne nidayı koyuveren Idris Âmil Efendi Hazretleri’nin vâlidesinin, tâ fî tarihinde Efendimiz’i do urmasına ramak kala, Kasımpa a’nın Kulaksız Külhânî Çıkmazı’ndaki sala evlerinin kafesleri ardından soka a hüzmeye hüzmeye nur ve fer sızdı ı, üstüne üstlük, hem Ay’ın ve hem de Güne ’in Koç Burcu’nun yigirmi yedinci derecesinde oldu u, ayrıca semada bir kuyruklu yıldızın akıp gitti i rivâyet edilegelmi tir.” (s.10).

2.Üslup

Üslup ise yazarın anlatım tarzı, yöntemidir. Roman yazarının eserin bütününde etkisini gösteren özgün imzasıdır. Üslup, eser sahibinin dünyaya bakı ndan, ya am tarzından, ki ili inden izler ta ımaktadır. Bir romanın bütününde tek bir üslup kullanılabilere i gibi romanın içeri inde birden fazla üslup türüne yer verilebilir. Bir eserde üslup türü olarak “avam, bilinç akımı, dramatik, dü ünçe, efsaneci, ele tirel, epik, havas, hiciv, hitabet, mecazi, mizah, nesnel tasvir, sanatkârane, tahlilci, yalın üslup” kullanılabilir (Çetin, 2009).

Eserde Anar’ın kullandı ı üslup türlerinden biri “Avam Üslubu”dur. Kültür, e itim ve medeniyet seviyesi olarak alt kültür olarak de erlendirilebilecek grubun ya antısı aktarılırken kullanılmaktadır. dris Âmil, amacına ula mak için her ey yapabilecek karakterdedir. Bu amaca ula mak her yolu dener, farklı âlemler içine girer: “Babalar Kıraathânesi’ndeki ihtiyar heyeti tarafından ‘ci ersizin teki’ olarak damgalandı ı, âdeta dinden ve racondan saptı ı için, Kasımpa a zâdegân camiasından def ve aforoz edilmi ti!” (s.17)

“Çok öfkelişin güzelim! Anla ilan evlenme zamanın gelmi ! Ama istersen hemen u kapı aralı nda senin öfkeni dindiririm!”(s.155).

dris Âmil ile tamamen zıt bir karakter olan Efgan Bakara’yı tasvir etmek amacıyla Anar, “Havas Üslubu”nu kullanır. Bu üslup ise seçkin, üst düzey grubun ya antısı sunulurken kullanılır: “Efgan Bakara, büyük bir memnuniyetle, “Mü erref oldum hanımefendiler!” demi ti. Hele hele Efendimiz’in sözlendi ini ö renince, tebrik için üçünü birden muhallebiciye davet etti.” (s.140).

“Kekeleye kekeleye o dev gibi adama unları söylemekteydi: Beyefendi! Lütfen hanımefendilerden özür dileyiniz ve sonra da, onların ayaklarına kapanınız! Derhal!”(s.155).

Eserde dikkat çeken bir di er üslup türü de “Hiciv Üslubu”dur. Bu üslup türünde roman yazarı bireylerin ve toplumun de er yargılarını, ya antılarını, geleneklerini, göreneklerini, siyasi dü üncelerini ele tirir. Bu ele tiriği de saldırı ya da alay yoluyla gerçekle tirir. Hicivde amaç, yanlı olan âdet, gelenek ve göreneklerin ortadan kaldırılması, benimsenen ideolojinin desteklenmesi ve yanlı uygulamaların yerilmesidir (Çetin, 2009). Anar, bu üslup türünü de kullanır:

dris Âmil Hazretleri köfte sattı ı sırada zabıtalara gelir. Görevleri sa lıklı olmayan bu satı a müdahale etmek iken zabıta ekibi, çok be endikleri köfteden yiyebilmek için bu durumu görmezden gelir: *“Çok geçmeden zâbıtalara da gelmi ti! Ama yüzlerindeki o her zamanki yırtıcı ifade yoktu. Tam tersi, bu memurlar da para uzatıyor, rica minnet bir lokma olsun ekmek arası köfte istihâm ediyorlardı.”(s.125).*

Eserde alegorik anlatımın izleri de görülür. Alegori; bir dü üncenin, davranı nın, durumun simge ve sembollerle ifade edilmesidir. Anar, toplumun röntgenini çektikten sonra sonucu üzerine soba boyası ile boyanmış elbise giyen sanatçı üzerinden verir: *“Bıyı ı çenesinden a a ı sarkan uzun saçlı arkıca ise mesle i icâbı, pırıl pırıl parlasın da göz alıcı olsun diye, elbisesini galiba soba boyasıyla boyamı tı. Öyle ki, adanı hareket ettikçe boya, ara sıra pul pul dökülüyordu. Dokunaklı memleket musikisi, i te bu adamın i aretiyle ba latıldı ve o da, pes sesiyle, kaderci mi yoksa âsi mi, kederli mi yoksa umutlu mu oldu u anla lması hayli zor bir türkü tutturu.” (s.57).*

Anar, eserinde anı tırma (telmi) yoluyla ba ka eserlere, olaylara, sanatçılara kavramlara, mitolojik unsura göndermelerde bulunur ve okurunu bazen açıktan bazen de derin yapı ile ba ka metinlere, olaylara, sanatçılara do ru yönlendirir. Bu, ancak onun üslubunu tecrübe eden dikkatli bir okur tarafından fark edilebilecek ciddi bir oyundur. Anar’ın eserindeki bu iç içe geçmiş yapıyı çözüp anlamlandırmada okurun yardımına metinler arası ili kiler kuramının sa ladı ı anlam olanakları yeti ir. Anar, dris Âmil tarafından içeri i de i tirilen roman isimlerinde bu oyunu oynar: “Müellifi: lhan Kundura olarak verilen ‘Mevcûde’nin Çekilmez Hoppalı ı’ aslında Milan Kundera’nın ‘Var Olmanın Dayanılmaz Hafifli i’ isimli eseridir. Müellifi: rfan Turhangil, olarak verilen ‘Pederler ve Mahdumlar’ ise van Turgenyev’in ‘Babalar ve O ullar’ eseridir. Müellifi: Parsel Pürüz olarak verilen ‘Cemazziy el evveli Yoklarken’ Marcel Proust’un ‘Kayıp Zamanın zinde’ isimli eseridir. Yine müellifi: Cezmi Coz olan ‘Sanatkârın Terbiyik Olarak Sureti’ James Joyce’un ‘Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi’dir. Müellifi: Cankul Serter olan ‘stifrâ ’ Jean Paul Sartre’in ‘Bulanı’ isimli eseridir. Müellifi: Fikret Fügeno olan Nurdan Camii Kamburu Victor Hugo’nun ‘Notre Dame’in Kamburu’dur.”

De erlendirme ve Sonuç

Edebiyatımızda son dönem yazarları arasında dikkat çeken hsan Oktay Anar’ın 2014 yılında yayımlanan Galîz Kahraman isimli eseri dı yapı unsurları, içyapı unsurları

bakımından de erlendirilmi tir. Eserin anlatıcı tipi, aktarma yöntemi, konusu, izle i, zaman ve mekân özellikleri, ki iler kadrosu, anlatma yöntemi ve öğeleri ele alınmı tir.

Galîz Kahraman isimli eserde “Tanrısal Konumlu Gözlemci Anlatıcı” kullanılmı tir. Eserle ilgili tüm unsurlar yazar tarafından görülüp idrak edilmekte ve okuyucuya aktarılmaktadır. Yazar, konu olarak 1950’li yıllarda stanbul’un Kasımpa a semtinde ya ayan dris Âmil Efendi’nin ya amını ele almı tir. Anar; kar ı cinsin ilgisini çekmek ve onlara yakla mak amacıyla farklı aray ı lar içine giren dris Âmil Efendi üzerinden e itim, din, adalet, edebiyat ve sanat alanında kar ıla ılan çe itli sorunları i lemi ve bu sorunların ele tirisini yapmı tir.

Eserin olay örgüsü, dü z bir çizgi halindeki olay örgüsünden olu ur. Giri (serim), geli me (dü üm) ve sonuç (çözüm) düzeninde ilerleyen olay örgüsünde yazar romanda ki ileri tanıtılabilmek için zaman zaman geçmi e dönerek “geriye dönü ” tekni ini kullanır. Eserin dı mekân betimlemeleri kısa tutulurken iç mekân betimlemeleri oldukça renklidir.

Anar, ya anan tuhaf, komik, iddet içeren olayların çeli kilerini ironik olarak i lemi tir. Bu yönüyle sosyal roman türlerinden yergi romanı, özelliklerini ta ıyan eserde Anar, mizah ve ele tiriyi bir arada de erlendirerek 20. yüzyılın toplumsal ele tirisini yapmı tir. Bu özelli i ile özellikle ele tirel dü ünme, okuma, yazma ve di er temel becerilerin geli tirilmesi amacıyla ba ta Türkçe ve Türk Dili ve Edebiyatı ö retmen adaylarına okutulabilir.

E lendirici ve sürükleyici bir mecrada ilerleyen eserde; sıkça kullanılan ça rı ımsal göndermeler, anı tırma (telmih) yoluyla ba ka eserlere, olaylara, sanatçılara, kavramlara, mitolojik unsurlara ait göndermeler, iç içe geçmi yapıyı çözüp anlamlandırmada yararlanılan metinlerarasılık ve alegorik anlatım dikkat çekmektedir.

Eserin içeri i ve ironik üslubu romana çoklu bir okuma biçimi ile yakla mayı zorunlu kılmaktadır. Bu özellikler Galîz Kahraman’ı di er romanlardan; hsan Oktay Anar’ı da son dönemin yazarlarından farklı kılmaktadır diyebiliriz.

KAYNAKÇA

- Akta , . (1991). *Roman Sanatı ve Roman ncelemesine Giri* . Ankara: Akça Yayınları.
- Aktunç, H. (1998). *Türkçenin Büyük Argo Sözlü ü (Tanıklarıyla)*. stanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Anar, . O. (2014). *Galiz Kahraman*. stanbul: leti im Yayınları.
- Ayan, E. (2017). hsan Oktay Anar’ın Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri Adlı Anlatısı Üzerine Parabolik Bir nceleme. *Turkish Studies*, 73-84.
- Ba türk, M. (2010). Ya mur Beklerken Adlı Roman ile Tufandan Önce Adlı Uzun Hikâye Üzerine Kar ıla tırmalı Bir nceleme. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 69-96.
- Çetin, N. (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.

- Çokluk, N. (2009). İhsan Oktay Anar ve Romanları Üzerine Bir İnceleme. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erus, Z. Ç. (2012). Romanda Bakı Açısı ve Sinemaya Uyarlanması. *İletişim Fakültesi Dergisi*, 229-237.
- Gündüz, O. (2012). İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası. Ankara: Vizyon Yayınevi.
- Gürbüz, Ö. (2001). Dü ünce ile Tema ve Konu. *Kurgu Dergisi*(18), 101-108.
- Karaca, S. (2010). İhsan Oktay Anar'ın Romanları Üzerine Bir Ara tırma. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Narlı, M. (2002). Romanda Zaman ve Mekan Kavramları. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 92-106.
- Önal, M. (2011). *Edebî Eserlerde fade*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Özdemir, G. (2013). İhsan Oktay Anar'ın Romanları. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özot, G. S. (2014). Postmodern Roman: Kurgu, Dil ve Ki iler Kadrosu. *Turkish Studies*, 973-987.
- Stevick, P. (2017). *Roman Teorisi*. Ankara: Akça Yayınları.
- ahin, V. (2007). Roman Tekni i Bakımından Yaban. *E-Journal of New World Sciences*, 179-196.
- ahin, V. (2017). Dede Korkut Hikâyeleri'nde Mekân Algısı ve Kurgusu. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1-49.
- engül, M. B. (2010). Romanda Mekân Kavramı. *Uluslararası Sosyal Ara tırmalar Dergisi*, 3(11), 528-538.
- TDK. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TDK. (2017, Aralık 1). *Ki i Adları Sözlü ü*. Türk Dil Kurumu: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisidlari&arama=anlami&uid=4435&guid=TDK.GTS.5a20a654b2f156.21506139 adresinden alınmıştır.
- Yaprak, T. (2012). Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.