T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ
ESER ÇALIŞMASI

POSTMODERN BİR ROMAN *YEDİNCİ GÜN*'DE MİTİN İŞLEVİ VE KAHRAMANIN YOLCULUĞU

YELDA BAHTİYAR
11723109

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. YAKUP ÇELİK

İSTANBUL
2016

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ
ESER ÇALIŞMASI

POSTMODERN BİR ROMAN *YEDİNCİ GÜN*'DE MİTİN İŞLEVİ VE KAHRAMANIN YOLCULUĞU

YELDA BAHTİYAR
11723109

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 08.02.2016
Tezin Savunulduğu Tarih: 02.03.2016

Tez Oy birliği / Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Yakup Çelik	
Jüri Üyeleri :	
Doç. Dr. Nihayet ARSLAN	
Yrd. Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN	

İSTANBUL
Haziran, 2016

ÖZ

Postmodern Bir Roman *Yedinci Gün*'de Mitin İşlevi ve Kahramanın Yolculuğu
Yelda Bahtiyar
Ocak, 2016

Bu çalışmada İhsan Oktay Anar'ın altıncı romanı olan *Yedinci Gün* ele alınmaktadır. İlk aşamada romanda metinlerarasılık bağlamında kullanılan mitsel malzemenin, kurmacaya olan katkısı ve işlevi araştırılmıştır. Daha çok kutsal metin kaynaklı mitlerden yararlandığı görülen yazarın, mitleri kutsallığından sıyırıp bağlamından uzaklaştırarak kurmacanın önemli bir malzemesine dönüştürdüğü görülmektedir. Anlatıdaki mitsel unsurlar, sezdirilme amaçlanarak anıştırmalar yoluyla veyahut metnin ilk halinden saparak yabancılaştırma yoluyla verilmektedir. Metnin kurmacası içine yedirilen mitlerin bilindik hallerinden uzaklaştırılması, mitsel unsurların anlamında çoğaltma sağlamakta ve okurda yeni bakış açıları oluşturmaktadır. Romanın kurmacasındaki mitsel zemin, anlatıya gerçeküstü ve büyülü bir atmosfer de katmaktadır.

Çalışmanın diğer aşamasında, aşkını ararken kendini bulan kahramanın döngüsel yolculuğu üzerinden bir okuma gerçekleştirilmiştir. Anlatıda Joseph Campbell'ın belirlediği monomitin (ayrılma-erginlenme-dönüş) aşama kalıpları görüldüğünden, kahramanın izi bu yöntemle takip edilmiştir. Kahramanın dışsal ve içsel yolculuk boyunca erginlenmesi, ruhani yolculukla mümkün olmuş, kahraman farkındalık kazanarak içindeki tanrısallığı keşfetmiştir.

Anahtar Sözcükler: İhsan Oktay Anar, *Yedinci Gün*, Postmodernizm, Mit, Kahraman

ABSTRACT

The mythical elements in the postmodern novel *Seventh Day* and the Hero's journey

Yelda Bahtiyar
January, 2016

This works deals with İhsan Oktay Anar's sixth novel which is *Yedinci Gün*. In the first part of this work, the function of the mythical material in *Seventh Day* by the author whose writing style is widely in scope nowadays is discussed within the frame of intertextuality and its contribution to fiction along with this function. It is observed that while benefiting from the myths originated from sacred texts, the author alienates the sacredness and/or rebuilds the fiction within the same context which converts the mythical elements into a substantial material of fiction. Mythical elements are told through adumbration or deflection of the original story with alienation in the text. Diverging of myths from their known characteristic that are involved in the text enriches the meaning of mythical facts and creates a new perspective to the reader. Mythical subjects in the fiction of the novel adds surreal and magical atmosphere to the story. In the second part, a reading though the cyclic journey of the hero who finds himself while looking for his beloved is conducted. The hero's trail is followed with a reference to Joseph Campbell's monomyth steps (separation-initiation-return). The external and internal maturation of the hero is enabled along his spiritual journey and the hero discovers the divinity within himself through this awakening.

Key words: Ihsan Oktay Anar, *Seventh Day*, Postmodernism, myth, hero.

ÖN SÖZ

"Postmodern Bir Roman Yedinci Gün'de Mitin İşlevi ve Kahramanın Yolculuğu" adlı bu tezde, postmodern romancı İhsan Oktay Anar'ın romanın kurmacasına dâhil ettiği mitler ele alınmış, ardından kahramanın mitsel yolculuğu analiz edilmiştir.

İhsan Oktay Anar'ın eserleri hakkında, 2003'ten bu yana tezler yazılmaya başlanmış, son yıllarda yapılan çalışmalar ise sayıca artmıştır. Anar'ın romanları üzerine günümüze kadar on dokuz tez hazırlanmıştır. Tezlerin on altısı yüksek lisans, üçü doktora tezidir. Bu çalışmalar, roman tahlilleri, üstkurmaca, metinlerarasılık, bilim ve teknik, erkeklik, kutsal metinler, mitoloji, kelime grupları gibi pek çok konu eksenindedir. Yazılmış yüksek lisans tezleri kronolojik olarak şunlardır: Akın Tek *"İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Üstkurmaca"* (2003), Ahmet Koçakoğlu *"İhsan Oktay Anar, Hayatı-Eserleri-Sanatı"* (2008), Necmiddin Çokluk *"İhsan Oktay Anar ve Romanları Üzerine Bir İnceleme"* (2009), Mehmet Sarı *"Metinler Arası Bağlamında İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Kutsal Metinlerin İzleri"* (2009), Fırat Uğurlu *"İhsan Oktay Anar'ın Amat Romanında Mitlerin İşlevi"* (2009), Emin Erdem Özbek *"İhsan Oktay Anar'ın 'Suskunlar' Romanında Cümlenin Öğeleri"* (2010), Selda Karaca *"İhsan Oktay Anar'ın Romanları Üzerine Bir Araştırma"* (2010), Şener Şükrü Yiğitler *"İhsan Oktay Anar Romanlarında Bilim-Teknik"* (2010), Tuğba Karakayalı *"İhsan Oktay Anar'ın 'Amat' Adlı Romanında Kelime Grupları"* (2010), Esra Karlıdağ *"İhsan Oktay Anar'ın Romanlarının Çözümlenmesi"* (2010), Türkan Duran *"Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş ve İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Zaman"* (2011), Ayşe Utanır *"İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Erkekler ve Erkeklik İmgesi"* (2012), Damla Tezel, "'*Kadınsız Romancı'nın Kadınları: İhsan Oktay Anar"* (2013), Şule Çiçek *"İhsan Oktay Anar'ın 'Puslu Kıtalar Atlası' Adlı Romanında Kelime Grupları, Kelime Sayısı ve Kelimelerin Kullanım Sıklığı"* (2015), Gül Şirin Haydarlar *"İhsan Oktay Anar'ın Amat Romanı Üzerine Söz Varlığı İncelemesi"* (2015), Ayşe Şahin İlgör, *"İhsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası romanında söz varlığı"* (2015). Doktora tezleri ise Ebru Özgün *"İhsan Oktay Anar'ın*

Romanlarına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım" (2012), Gülseren Özdemir *"İhsan Oktay Anar'ın Romanları"* (2013), Vedi Aşkaroğlu *"Postmodern Söylem ve İhsan Oktay Anar ile John Fowles Romanlarının Postmodernist Açıdan Karşılaştırılması"* (2014) dır.

İhsan Oktay Anar romancılığı üzerine basılı kitaplar ise Osman Gündüz, "*İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası: Anar'ın Kurgu Evreninde Postmodern Bir Gezinti*" (2009), Ahmet Koçakoğlu, *"Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar"* (2010) ve Vedi Aşkaroğlu, *"Postmodern Söylem"* (2015) dir.

Yukarıdaki çalışmalar arasında Aşkaroğlu'nun, Anar ve Fowles'ın romanlarını karşılaştırmalı olarak incelediği doktora tezi dışındakiler, yazarın ilk beş romanı üzerinedir. Dolayısıyla yazarın henüz pek irdelenmemiş olan altıncı romanı *Yedinci Gün* (2012, ağustos) üzerine çalışmak, tez konusu kriterleri bağlamında uygun görülmüştür.

Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde mit bilimi olan mitolojinin tarihçesi verildikten sonra birinci bölümde mit sınıflandırmaları ve edebiyat-mit arasındaki ilişki değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde İhsan Oktay Anar'ın hayatı, edebi kişiliği ve eserleri hakkında kısa bilgi verilmiş, sonrasında yazarın romanlarındaki mitsel unsurlar, genel bir bakışla ele alınmıştır.

Yazarın ve eserlerinin tanıtıldığı bu bölümden sonra, üçüncü bölümde çalışmamızın konusu olan *Yedinci Gün* romanına geçiş yapılmış, detaylı bir özetten sonra romandaki postmodern unsurlar analiz edilmiştir.

Dördüncü bölümde romanda yer alan mitler, kutsal metin kaynaklı olanlar ve olmayanlar şeklinde iki farklı kolda ele alınarak ayrıntılı bir şekilde irdelenmeye gayret edilmiştir.

Beşinci bölümde ise antik çağlardan günümüze kadar değişen kahraman miti ele alınmıştır. Söz konusu romanın ana kahramanı ekseninde kahramanın mitsel yolculuğu basamak basamak verilmeye çalışılmıştır. Bu son bölüm, tez yazım sürecinde ana karakterin yolculuğu üzerinden farklı bir okuma yapılabileceği fark edilerek hazırlanmıştır. Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi arayış izleği etrafında seyir izleyen *Yedinci Gün* romanında kahramanın yolculuk serüveni incelenmiştir. Bu

serüveni takip ederken mitosların simgesel yönünü deşifre eden Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabındaki yöntem esas alınarak inceleme yapılmıştır.

Sonuç bölümünde ise, elde edilen bulgulardan hareketle bir analiz yapılmıştır. Çalışmada, alıntılamalardaki yazım hataları yazarlarına aittir.

Öncelikle tez danışman hocam Prof. Dr. Yakup Çelik'e; savunma jürisinde yer alan ve önemli katkılarda bulunan Doç. Dr. Nihayet Arslan ve Yrd. Doç. Dr. Bahtiyar Aslan'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Ayrıca tezi okuyup değerlendiren titiz kardeşim A. Can'a; teze başlamam ve bitirmem konusunda beni yüreklendiren, desteklerini her koşulda hissettiğim annem, babam ve ablam Burcu'ya; yağmurlu Paris günlerine ve sevgili Pandelis'e hayatımda oldukları için sonsuz teşekkürler.

Paris, Mart, 2016

Yelda BAHTİYAR

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI
ÖZ..... iii
ABSTRACT.....iv
ÖN SÖZ.....v
İÇİNDEKİLER.....viii
KISALTMALAR..... x

1.GİRİŞ……..... 1
1.1 Mitlerin Sınıflandırılması……..…….....9
1.2 Mit ve Edebi Metinler…… 10
1.3 Mit ve Postmodern Anlatılar……..…..... 15

2. İHSAN OKTAY ANAR…….....18
2.1 Hayatı…….……..... 18
2.2 Edebi Kişiliği……..…….... 19
2.3 Eserleri……..... 20
2.3.1 Puslu KıtalarAtlası…….…..... 20
2.3.2 Kitab-ül Hiyel…… 21
2.3.3 Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri……..... 21
2.3.4 Amat……..…… 21
2.3.5 Suskunlar…… 22
2.3.6 Yedinci Gün……..……..22
2.3.7 Galîz Kahraman…….....22
2.4 Eserlerdeki Mitsel Unsurlara Genel Bir Bakış……...23

3. YEDİNCİ GÜN…….....28
3.1 Postmodern Bir Roman Olarak Yedinci Gün……..... 33
3.1.1 Materyal Unsurlar……....33
3.1.1.1 Zaman……..……..…….33
3.1.1.2 Anlatıcı ve Bakış açısı…..…….35
3.1.1.3 Mekân …….....36
3.1.1.4 Şahıs Kadrosu……..... 37
3.1.1.5 Dil Mekanizması.....37
3.1.2 Teknik Özellikler..... 38
3.1.2.1 Metinlerarasılık (İntertextuality) …….....38

3.1.2.2 Üstkurmaca……..…….... 43
3.1.3 İçerik Özellikleri…….……..... 45
3.1.3.1 Fantastik Unsurlar…..……..…….. 45
3.1.3.2 Polisiye……..…… 46
3.1.3.3 Yeni Tarihselcilik..... 46
3.1.3.4 Eleştiri……..... 48
3.1.3.5 Çoğulculuk..... 49

4. ROMANDAKİ MİTSEL UNSURLAR……..... 51
4.1 Kutsal Metin Kaynaklı Mitler…… 51
4.1.1 İlk Günah ve Cennetten Kovulma Miti……... 51
4.1.2 7 Rakamı……..54
4.1.3 Kurban Miti..... 55
4.1.4 Ritüel Model Alma Ekseninde Kozmogoni Miti..... 57
4.1.5 Yedi Uyurlar (Ashâb-ı Kehf) ve Mağara Motifi..... 58
4.1.6 Yükselme Miti..... 61
4.1.7 Teslis Miti..... 62
4.2. Diğer Mitler..... 62
4.2.1 Vampir Miti..... 62
4.2.2 Gölge Miti..... 63
4.2.3 Mitsel Rüyalar..... 64
4.2.4 Tepegöz..... 65
4.2.5 İnanna..... 66
4.2.6 Bevvâl..... 66
4.2.7 Zülkarneyn..... 67

5. KAHRAMANIN YOLCULUĞU..... 69
5.1 Kahramanın Yolculuk Evreleri..... 73
5.1.1 Roman Kahramanı İhsan Sait ve Yolculuğu..... 74
5.1.1.1 Yola Çıkış-Ayrılış (Departure, Separation)…... 77
5.1.1.2 Erginleşme – Geçiş (Descent, Initiation)…..… 82
5.1.1.3 Dönüş (Return)…..... 88

SONUÇ..... 93

KAYNAKÇA..... 96

ÖZ GEÇMİŞ..... 101

KISALTMALAR

age : Adı Geçen Eser

bs. : Basım

c. : Cilt

çev. : Çeviren

GK : Galîz Kahraman

PKA : Puslu Kıtalar Atlası

s. : Sayfa/sayfalar

S : Suskunlar

KSY : Kahramanın Sonsuz Yolculuğu

vb. : Ve benzeri

YG : Yedinci Gün

1. GİRİŞ

Mit analizleri, mitologlar tarafından farklı şekillerde yapılmış ve buna bağlı olarak her dönem mit tanımları değişiklik göstermiştir. "Mitolojinin herkes tarafından kabul edilebilecek bir tarifini yapmak çok zor" (Seyidoğlu, 1995, 10) olduğundan, kavramın kabul görmüş tek bir tanımı bulunmamaktadır.

Çalışmada farklılık arz eden mit tanımları tek tek ayrıntılı olarak verilmemiştir. Kavramsal olarak çok detaylı bir değerlendirme yapılmayarak kavramın tarihçesi, dünden bugüne taşıdığı değer ve özellikle edebiyatla olan ilişkisi öncelikli tutulmuştur.

Eski Yunancada sözü ifade etmek için gereken üç sözcük "mythos, epos ve logos"tur. Mit (mythos), "söylenen veya duyulan söz" olduğu için masal, efsane ve öyküler ile eş anlamlar taşır. İnsanların var olan şeyleri değiştirmeleri ve süslemelerinden dolayı mite pek güven olmaz. Bu yüzdendir ki, Herodot tarihçi kimliğiyle mitler hakkında tarihi değeri olmayan güvenilmez söylenti, der. Platon da filozof kimliğiyle miti gerçeklerle ilişkisiz, uydurma, boş ve gülünç bir masal olarak tanımlar. Gerçeğin insan sözüyle dile getirilmesi olan logos ise; mitin ortaya çıkardığı ve eposun ifade ettiği tanrı masallarını aşağı görür. Örneğin Platon, Homeros'u topluma zararlı yalanlar uyduruyor, diyerek suçlar (Erhat, 1996, 5). Mitsel anlatıları eleştiren antik filozoflardan biri de Xenophanes'tir. O, antropomorfizmi (tanrıların insan şeklinde tasvir edilmesini) tamamen reddeder. Yunan mitolojisini başlatan Homeros ve Hesiodos'un; insanın kusurlarını ve dış görüntüsünü, tanrılara atfetmesini doğru bulmaz. Mitleri aynı ahlâki gerekçelerle eleştiren başka bir isim de Sokrates olmuştur (Batuk, 2009, 28-53).

Mitlerin doğuşuyla ilgili düşünen Evhemeros, daha önce yaşamış insanların (kralların) mitler aracılığıyla tanrılaştırıldığını söyler. Epiküryenler, miti devletin araç olarak kullandığını düşünerek reddederler. Epikürcüler dışında Platoncular da mitlerin doğru yoldan saptırdığı görüşündedirler. Aristo'ya göre ise mitler halkı yönetebilmek için uydurulmuştur (Kaya, 2007, 11-12).

Mit, eposla uyumlu iken logosla arasındaki uçurum zamanla büyür. Ancak görülmektedir ki, mitoloji sözcüğünde karşıt iki kavram olan mit ve logos, bir araya gelmiştir. Bunun nedeni, mitlerin çeşitlenmesi ve çemberinin genişlemesiyle birlikte bir mit bilimine ihtiyaç duyulmasıdır. Aynı dönemde Yunan'ın Klasik denilen parlak çağı sona ermiş, Helenistik dönemde mitleri toplama ve derleme çalışmaları ortaya konulmuştur (Erhat, 1996, 5-7). Bu çalışmalar esnasında mit, kutsallık anlamından uzaklaşıp metafizik ve dinsel alanın dışına çıkarılınca kahramanlık ve masalsı ögeler içermeye başlamıştır. Onlara göre mit, anonim yazarlar tarafından üretilmiş alegori gibidir. Helenistik dönemde artan bu bakış açısı ile beraber kahramanlık anlatıları birer mit olarak algılanmıştır. Bu dönemden sonra Roma döneminde de mit derlemeleri devam etmiştir. Roma, İlk Çağ'ın sonuna kadar incelenen metinler ışığında, var olan örnek mitler aracılığıyla kendi mitlerini oluşturmuştur. Orta Çağ'da ise yaşamış kişilerin daha sonra tanrılaştırıldığı fikri devam etmiştir (Batuk, 2009, 28-53; Kaya, 2007, 11-12).

Fransız rasyonalistler de mitlerin boş safsatalar olduğu görüşündedirler. Bu fikrin en önemli nedeni, mitolojinin tarihle karşılaştırılmasıdır. Tarihin kanıtlara dayalı olmasından dolayı, mitler gerçek dışı masallar olarak tanımlanmıştır. Onlara göre tarih gerçek, mit uydurma olanı temsil etmektedir. Fakat rasyonalizm sonrası, mit kavramı farklı yorumlanmış ve Bonnefay'a göre Batı'da mitoloji algısı, 17. yüzyılda değişmeye başlamıştır. Bu yüzyıla kadar mitoloji yalnızca hikâye öbekleri iken, bu yüzyılın sonuna doğru hikâyelerin anlamları ve hangi toplumsal örgütlenişlere kaynaklık ettiği, hangi toplumsal değişikliklerce üretildiği araştırılmıştır (Bonnefoy, 2000, 5). 18. yüzyılda İtalyan Filozof C. Viko mitolojinin oluşum aşamalarını, doğayı açıklayan ve göğü açıklayan mitler olarak ikiye ayırmıştır (Bayat, 2005, 30-31). 18. yüzyılın sonunda ise rasyonalizme karşıt bir hareket olarak ortaya çıkan romantizm ile mitler, "şairane ilhamların kaynağı, felsefi düşüncenin ve kültürel tarihin kayıtları olarak görülmüştür" (Bratton, 1995, 22'den aktaran, Kaya, 2007, 13).

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Alman romantizmi döneminde halk yaratmalarına, özellikle de sözlü geleneğe ait olanlara karşı bakış açısı değişmiştir. Hegel, mitlerin medeniyetin gelişmesinde önemli bir safha olduğu görüşünü savunmuştur. Bu yüzyılda "Adalbert Kuhn, Max Müller ve Michel Breal; mitlerin temelini dilden aldıklarını iddia etmişler, insanın dili ve düşüncesinin mitleri

doğurduğunu belirtmişlerdir" (Kaya, 2007, 14). 19. yüzyılda mitleri açıklayan modern teoriler ve tartışmalar süregelmiştir. Grimm Kardeşler, milli kültürün ilk ve güncel hali arasında ilişki kurulabileceğini düşünmüş, milli kültürün inceleme yöntemleri üzerinde durmuştur. Kuhn, bu teorinin temsilcisi olarak Hint-Avrupa mitlerini karşılaştırmıştır. Ve mitlerin temelinde genellikle doğa güçleri olduğunu savunmuştur. Güneş mitleri teorisinin temsilcisi Max Müller ise, mitlerin izahında tabiat olaylarının olduğunu söylemekte ve mitlerin oluşumunu güneşe bağlamaktadır (Bayat, 2005, 31). Özellikle Almanya'da başarılı olan doğalcı mitolojiye göre mitler, doğa fenomenleriyle ilişkili olduğundan, her mitte herhangi bir doğa fenomeni mevcuttur. Bazen bunlar fark edilemeyecek kadar mitin içine gizlenmiştir. Doğal olgulara göre ele alınan bu yaklaşımda, yalnızca bir doğal olgu üzerine yoğunlaşılır. Örneğin Almanya'da kurulan *Karşılaştırmalı Mit Araştırmaları Topluluğu*, ay sembolünü inceler. "Aycı" mitologların ay'ı koydukları yere, güneşi koyan bakış açıları da vardır. Meteolojist yorumculara göre, arkaik insanlar mitolojilerini yalnızca gök cisimlerinden oluşturmaktadır. Klasik hümanist bakış açısıysa öncelikle mitsel kahramanların doğa ile ilgili bir kavram mı, yoksa tarihi bir kişilik mi olduğuyla ilgili yanıt arama yoluna giderler (Malinowski, 1990, 83). 19. yüzyılda "miti geniş anlamda animizmle (Taylor), dinle (Lang) bağdaştıran araştırıcılar da vardır" (Bayat, 2005, 6). 19. yüzyılın sonlarına doğru ise "(ç)ağdaş akıl, mitolojiyi, doğanın dünyasını açıklamak için ilkel, arayış içindeki bir çaba (Frazer); bireyi topluluğuna göre şekillendirecek bir alegorik bilgi yığınağı (Durkheim)" (Campbell, 2010, 415-416) olarak görmüştür.

20. yüzyılda yapılan bilimsel çalışmalarda en ilkelinden en gelişmişine kadar her uygarlığın miti olduğu düşüncesiyle mit yelpazesi geniş tutulmuş, dolayısıyla mit yorumlarında da çeşitlilik görülmüştür. Çeşitlilik, araştırmaların geniş bir sahada yapılmasının dışında farklı yaklaşımlardan da ileri gelir. Bu yaklaşımlardan özellikle "yapısalcılık, anlambilim, göstergebilim; mitolojiyi içeren muhtevayı daha farklı bir biçimde algılamayı, mit adı altında daha gizemli, daha kutsal, daha sembolik bir anlatıyı, göstergeyi göz önünde tutmağı ortaya koymuş ol(ur)" (Bayat, 2005, 47).

20. yüzyılda mitlerin bilinçaltı kaynaklı olduğu fikri önem kazanır. Freud ve ardından Jung, mitlerin bilinçaltının yansıması olduğunu düşünürler. Freud'a göre mit, "nevroz halindeki insanlığın gördüğü kolektif rüyalar"dır (age, 46). Psikanalistler, insanın gündüz düşü olan mitleri, toplumsal olandan uzak kalarak ve

yalnızca "bilinçaltının karanlık derinlerine dalarak" açıklanabileceğini düşünmektedirler (Malinowski, 1990, 86). Bu bağlamda psikanalitik anlayışa göre mit; doğa, tarih ve kültürden soyutlanıp yalnızca bilinçaltının karanlık derinliklerine inmelidir.

Analitik Psikoloji ve kolektif bilinçdışını temel alan Jungçu yaklaşımla mitleri yorumlayan Joseph Campbell, onları evrensel bilinçaltının tezahürü olarak tanımlar ve mit analizlerinde çağdaş düş okuma bilimi olarak adlandırdığı psikanalizmden yararlanır.

Görüldüğü gibi mit, bilimsel düzlemde çok tartışılan ve değişik yaklaşımlar getirilen bir kavramdır. Ancak bu yaklaşımlarda mitologların tek taraflı yapmış oldukları analizler dikkat çekmektedir. Oysa Malinowski'ye göre bilimsel ya da sanatsal olarak tek taraflı bir yaklaşımda bulunmak yetersizdir. Örneğin tarihçi ekoller, gerçeğin tek yönüyle ilgilidir. Miti yalnızca bilgi olarak gören anlayış, miti salt ilkel doğalcının sayıklamaları olarak görmek kadar yanlıştır.

Mitsel öyküleri kayda alıp onları kâğıt üstündeki hallerine göre inceleyerek, mitin ne o dönem için taşıdığı anlamı, ne yerlilerin tutumunu, ne de mitin toplumla ilişkisini ortaya koyabiliriz (Malinowski, 1990, 85).

Mitoloji hakkındaki tek yönlü bilgiler ve araştırmalar; mitin yapısını, anlamını, işlevini kavramak için yetersizdir. Bütüncül bir yaklaşım kurulamamasının bir nedeni de yüzyıllar boyu tek mitoloji eksenli düşünme durumundan kaynaklanmaktadır. 19. yüzyılın ortalarına kadar mit tartışmaları hangi millet üzerinden gelişmiştir, sorusunun yanıtı şüphesiz, Yunan ve Latin mitolojisidir. Zira mitler hakkında 19. yüzyıla kadar kısıtlı araştırmalar yapılmış olup yalnızca Yunan ve Latin mitolojisi hakkında fikir sahibi olunmuştur. Kaya, Yunan mitolojisinin köklü olduğuna vurgu yapar. Erken yazıya geçirilen bu mitoloji ile yirmi beş yüzyıl öncesine kadar gidilebileceğini söyler (2007, 11). Necatigil ise, bu iki mitoloji eksenli oluşun, Yunan ve Latin mitologyalarının, Avrupa sanat ve edebiyatını yüzyıllarca beslemesinden kaynaklandığını ifade etmektedir (1995, 13-14). Greko-Romen mitolojisi bağlamında düşünen Batı'da "(m)edeni dünya ve vahşi dünya ayrımı kültürlerin yüksek ve aşağı diye ikiye ayrılmasına neden olmuş, mitoloji bir dizi kültürel öğeler gibi yalnız yüksek kültür taşıyıcılarına ait olarak görülmüştür" (Bayat, 2005,1). Dolayısıyla Batı medeniyetinin kaynağı, Yunan ve Roma mitolojisi

olarak kabul görülmüştür. Erhat ise mitoloji deyince akla Yunan-Roma mitolojisinin gelmesinin hatalı olduğunu ifade eder. Bu yanlış algı, Yunanistan ve Roma uyruklu yazarların, mitleri Yunanca ve Latince olarak yazmalarından kaynaklıdır. Oysaki bu mitlerin doğduğu topraklar, Yunanistan, İtalya değil; Anadolu, Girit, Mezopotamya, Fenike, Mısır'dır (1996, 8-9).

Yalnız Batı'da değil, yakın bir döneme kadar Türkiye'de de mitoloji üzerine yazılan kitaplar, Yunan ve Latin mitolojilerinden ibaret olmuş ya da onları temel almıştır. Batı kültürünün kaynağı olarak görülen bu mitolojilerle ilgili eserlerin çevrilmesi, Türkiye'nin Batılılaşma hareketinin bir parçası olarak düşünülebilir. Türkiye'de Türk mitolojisinin incelenmeye başlanılması, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra yabancı araştırmacılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Türk mitolojisinin, araştırmacıların ilgi sahasına girmemiş olmasının bir açıklaması da kendi kimliğin bir parçası olan mitlerin, gerçek dışı anlatılar olduğu yanılgısıdır. Bu nokta biraz daha açılarak, mitin gerçekle olan ilişkisi ayrıntılandırılabilir.

Elbette ki çok anlamlılık taşıyan mitlerin, alegorik özellikler taşıdığı için, gerçekliği hakkında şüpheye düşülmüştür. Bundan dolayı mit, sözcük olarak; hayâl, tasavvur, gerçekliğin bozulması anlamında kullanılmıştır (Seyidoğlu 1995, 4). Fakat evrensel olan mitler, insanların yaşantılarını yansıtan ve iletişim kurmalarına yarayan bir araçtır ve gerçeklik taşır. Strauss'a göre, anlamsız ve nedensizmiş gibi görülen mitolojik hikâyeler ile dünyanın farklı yerlerinde karşılaşmak, onların nedensiz olmayıp bir anlamı olduğunu gösterir (2013, 45).

"Shakespeare'in sanatın işlevine ilişkin tanımı şöyledir: 'doğayı olduğu gibi gösterecek aynayı tutmak'. Bu aynı zamanda mitolojinin de tanımıdır. Mitoloji uyanan bilinci kendini besleyen kaynakların gücüne inandırmaktır." Shakespeare'in anlayışıyla; iyilerin ve kötülerin iç yüzünü yansıtan mitin kaynağı ilahiyat gibi otorite değil insanların düşünce ve hayâllerine dayanır (Campbell, 1994, 14- 17).

Malinowski'ye göre mitler sembol olmayıp nesnelerin doğrudan ifadesi ve uzak geçmişteki bir gerçekliğin anlatıyla tekrar yaşatılması ve canlandırılmasıdır. Malinowski, modern insanın inanç ve yaşam tarzını yönlendiren kutsal anlatılarla mitsel hikâyeleri mukayese etmenin mümkün olduğunu söyler:

> "Mit bir ilkel toplulukta varolduğu haliyle, yani bugünkü biçimiyle, yalnız anlatılan bir öykü değil, yaşayan bir gerçekliktir. Bugün bir romanda bulduğumuz türden bir kurgu karakteri taşımaz, tersine –öyle inanılır- eski zamanlarda geçmiş ve o zamandan beri de dünyayı ve insanın yazgısını sürekli etkileyen canlı bir gerçekliktir. Yaratılışı, ilk günahı ve İsa'nın

> fedakârca ölümüyle gelen kurtuluşu anlatan İncil öyküsü inanmış Hıristiyan için ne ifade ederse mit de ilkeller için onu ifade eder" (Malinowski, 1990, 87).

Din tarihçisi Eliade, mitlerin gerçeklerden doğduğunu ve insanların davranışlarında model olduğunu söyler. Eliade'nin özellikle dikkat çekmek istediği nokta, mitin ilkselliğidir. Çünkü her şeyin ilk hali mükemmel olduğu için örnek teşkil etmektedir. Onun ifadesiyle "en az kusurlu olan" mit tanımı şudur:

> "Mit kutsal bir öyküyü anlatır: en eski zamanda 'başlangıçtaki' masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, olağanüstü varlıkların başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini anlatır. Demek ki mit, her zaman bir 'yaratılış'ın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığı, nasıl varolmaya başladığı anlatılır. Mit ancak gerçekten olup bitmiş, tam anlamıyla ortaya çıkmış olan şeyden söz eder. Mitlerdeki kişiler doğaüstü varlıklardır. Özellikle 'başlangıç'taki o eşsiz zamandaki yaptıkları şeylerle tanınırlar. Demek ki mitler, 'kutsal ya da doğaüstü' olma özelliğini gözler önüne serer. Sonuç olarak mitler, onların yaratıcı etkinliğini ortaya koyar ve yaptıklarının kutsallığını gözler önüne serer" (1993, 13).

Seyidoğlu'na göre mit, geçmişten günümüze olmuş şeylerden bahseder: Mitler kutsal ve gerçek hikâyeleri anlatırlar. Çünkü her zaman gerçek olanı ele alırlar. Kozmogonik mit gerçektir, dünyanın yaradılışını anlatır. Ölümün kaynağını anlatan mit de doğrudur. İnsanın ölümlü oluşu bunu kanıtlamaktadır (1995, 4-5). Mitler gerçek hayattaki şeyleri simgeleştirir ve bu da onun gerçeklikle olan ilişkisini ortaya koyar. Campbell da mitolojinin gerçekliği hakkında şunları söylemektedir: "(M)itolojinin simgeleri üretilmez; takip edilemez, uydurulamaz ya da kalıcı bir şekilde bastırılamazlar. Onlar ruhun kendiliğinden oluşan ürünleridir ve her biri kaynağının tohumunu gücünü bozulmamış olarak içinde barındırır" (2010, 13).

Çağdaş insan ise, mitlerin uydurma olduğunu düşünerek onlara mesafeli bir duruş sergiler. Mitleri gerçeklikten uzak bulma nedenleri, öncelikle arkaik insanı anlayamamalarından ileri gelir.

Eliade'nin saptamasıyla arkaik insan "kendini alışık olmadığımız bir dille ifade ettiğinden çağdaş insanlara gerçekdışı ve çocukça gelmektedir" (1991, 73). Çünkü arkaik insanla modern insanın aklını kullanma biçimi aynı değildir. Örneğin sınırsız bir hayâl gücüne sahip atalarımız, açıklanamayan şeylere inanırdı. Ama bizler özellikle fiziğe olan ilgimizle artık onları anlayamayacak bir pozisyondayız. Bilimsel buluşlarla meşgul olan bizlerin harcadığı eforun aynısını, arkaik insanlar doğa olaylarını açıklamak için mitoloji üreterek harcamıştır (Fiske, 2002, 22-23). Strauss da, aynı noktaya işaret eder ve geçmişteki zihin kapasitemizin, bugün farklı olduğunu, örneğin artık duyusal algılarımızı daha az kullanıyor olduğumuzu ifade eder (2013, 52).

Zihin kapasitesinin değiştiği modern dünya, mitlerin dünyasındaki konulara rasyonel açıklamalar getirmeye gayret etmiştir. Bilimsel olan açıklamalar ile mitler sembolik birer hikâyeye çevrilmiştir. Campbell'a göre, bilimin mitolojinin saçma olduğunu göstermesi zor değildir. Ancak bunu yaparak mitoloji canlılığını kaybedecek ve tapınaklar müzeye dönüşecektir. Bilim mitle uyum sağlamadığı için modern insanların mitleri yoktur. Campbell'a göre bu bakış açısı değişebilir. Zira mitin edebi değil de sembolik ve psikolojik bir gerçekliği olduğu düşüncesi, mite karşı oluşan yargıları ortadan kaldıracak, hatta onu bilime uyumlu hale getirecektir (2010, 277).

Mitin insanlara sunduğu dünya ile günümüz dünyası arasında bir ilişki kurulamadığı için mitler, modern insana göre algının çok ötesinde bir yerde bulunmaktadır. Onlar için sembolik hikâyeler olan mitler, batıldır. Fakat modern insana göre batıl olan, arkaik insan için çok şey ifade eder. Dolayısıyla modern insan, mitleri körlükle göz ardı eder. Campbell, *Yaratıcı Mitoloji* adlı çalışmasında bu noktayı vurgular ve ardından mitolojinin insanın en derin metafizik sezgilerinin geleneksel aracı olduğunu düşünen Ananda Kentish Coomaraswamy'nin değerlendirmesini aktararak bu algı farkını örneklendirir:

> "Evlerini yalnızca 'içinde yaşamak için makina' olarak görenler, bakış açılarını Neolitik insanınkiyle karşılaştırmaya çalışsınlar. O da bir evde yaşıyordu ama bu ev bir kozmolojiye vücut veriyordu. Bizim yeterinden de fazla ısıtma sistemlerimiz var: onun evini rahatsız bulabilirdik ama onun, ocağından yükselip yukardaki delikten çıkıp gözden kaybolan duman sütununu Evrenin Ekseni, hava deliğini Cennetin Kapısı ve ocağını Dünyanın Merkezi olarak gördüğünü unutmamalıyız. 'Ampirik olmayan bilgi anlamsızdır' diyen bizler için bugün bunun formülünü anlamak çok zor. Eflatunun 'idea' dediği birçok şey bugün bizim için 'batıl inanç'tır" (Coomaraswamy, 1943, 32-33'den aktaran, Campbell, 1994, 619).

Hamilton, arkaik ve modern insan arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmayı amaçlayan olumlu bir yaklaşımda bulunur ve mitin işlevselliğine dikkat çeker. Ona göre mitoloji, bize insan soyunun yüzyıllar önce neler düşünmüş, neler duymuş olduğunu gösterir. Böylece doğayla ilişkileri son derece azalan uygar insanlardan çıkarak doğayla kucak kucağa yaşayan insanlara varabiliriz (2000, 5). Mitoloji, her ne kadar tarihsel bilgi içermese de, yaşanmış olaylara ışık tutması bakımından modern insanı bilgilendirir. Bir bakıma kadim uygarlıkların hayatlarını aydınlatmakta ve yazıdan önceki tarihlerdeki kültürleri anlamamıza yaramaktadır. Geleneksel bilgi olan mitoloji aracılığıyla modern insan, arkaik insanla bağlantı kurarak farkındalığını artırabilir. Çünkü mit yalnızca eski insanları çevrelememekte, yaşadığımız toplumu da içine almaktadır.

Eliade, modern insanın mitleri hayatına dâhil etmediği için göremediğini ama hissedebildiğini söyleyerek mitlerin devamlılığını ifade eder. Ona göre mitlerin yok olduğunu söylemek olanaksızdır. Arkaik insan, iz bırakmadan kaybolmamıştır. Yalnızca mitleri, yaşamın temel alanlarındaki egemenliğinden uzaklaşarak, psikenin karanlığına doğru gerilemiştir. Böylece modern insan farkında olmadan, arkaik insandan kalanları kutsal anlamından uzaklaştırarak, pek çok sayıda "gizli mitoloji" ve "yozlaşmış ayin"i devam ettirir (Eliade, 1991, 178-182).

Modern insanın, bilinçli olarak arkaik insanla bağlantı kurma çabası olduğunu söyleyen Bayat ise, bu durumu 20. yüzyıl ile artan bunalımlara ve tepetaklak olan insani değerlere bağlar. Ona göre ilklere dönmek bu yüzyılın bir modasıdır. Dünya giderek kötüleşmekte, bu durum dünyanın sonunu düşünmeye sevk etmekte ve belki de en çok eskatoloji miti ilgi çekmektedir (2005, 2).

Yaşanan bunalımlar bu temayülü tetiklese de, olası bir katastrofi ile kozmik bir felaketin yaşanacağı fikri, mitlerin yanı sıra benzer şekillerde semavi dinlerde de bulunmaktadır. Örnekten hareket edilirse, eskatolojinin dindeki karşılığı kıyamettir. Ancak mit ve din arasındaki ilişki, tezin sınırlarına dâhil olmadığı için bu kısım detaylandırılmayacaktır.

Modern insanın ilgisini çeken ve ilksellik bağlamında önem taşıyan bir başka mit de, kozmogonidir. Dünyanın sonu dışında varoluşuyla ilgili de sorgulamalar yaşayan insan, kozmogoni mitiyle ilgilenmiştir. Eliade'nin görüşüne göre bu mitin önemi, her türlü yaratım evresine model oluşturmasından gelmektedir. Yaratılışın ilkselliği onu kutsal kılmaktadır (Eliade, 1993, 39).

Bayat, mükemmel olanın göstergesi olan mitin ilkselliğini vurgulamakta; onun ilk kolektif bilim, ilk ideoloji, ilk siyaset bilimi ve eski insanların eğitim sistemi olduğunu söylemektedir (2005, 3-5).

İlk bilim olduğu varsayılan mitolojinin pek çok alanla organik bir bağı vardır. Mitler; antropolojiden dinler tarihine, sosyolojiden psikolojiye, felsefeden edebiyata kadar pek çok alanla ilgili olduğu için Alan Dundes, mitleri doğru anlamanın disiplinler arası çalışmaktan geçtiğini söyler. Tek bir bilim dalının yaklaşımına göre anlaşılamayacak kadar karmaşık olan mit, Andrew Von Hendy'in de dediği gibi sonsuz sayıda kendine özgü tanımın konusu olan bir kavramdır (Batuk, 2009, 51).

İçinde pek çok bileşen olan bu kavram, zamanla sınıflandırılma yoluna

gidilmiştir. Araştırmaların gelişmesi farklı sınıflandırmaları doğurmuştur.

1.1 Mitlerin Sınıflandırılması

Mit hakkında pek çok sınıflandırma mevcuttur. Mitin tanımında olduğu gibi sınıflandırılmasında da fikir birliği bulunmamaktadır. Mitolojinin büyüleyici tarafı, kısmen, onu aynı anda pek çok bakış açısından görebilmekten kaynaklanır (Seyidoğlu, 1995, 2). Bunun nedeni, her bilim dalının kendi alanına göre yaklaşımda bulunmasıdır. Ancak birbirinden farklı disiplinler ve bakış açıları dışında mitin kendisi de değişkenlik arz eder. Eliade, farklı pek çok mit varyantı olduğunu söyler. Zamanla bazı mitolojik unsurlar mitten kopar, bazıları ise mite eklenirler. Mitte değişmeyen şey, verilen genelleştirici mesajdır (1993, 15). Mitin edebiyatla ilişkisinde değinilecek bu nokta, sınıflandırmalardaki güçlüğü doğurmaktadır.

Mitoloji bilimi üzerine yapılan sınıflandırmaları şöyle sıralamak mümkündür: Emin Şükrü Elçin *"Türk Halk Edebiyatına Giriş"* çalışmasında "efsane" ve "mit"in aynı özellikler taşıdığını belirtir ve onları dört kolda inceler: Teogoni, kozmogoni, antropogoni, eskatoloji (1986, 314). Fuzuli Bayat *Mitolojiye Giriş*'te mitleri genel ve özel kategoriler olmak üzere ikiye ayırır. Genel kategoriler dünyanın neredeyse tüm milletlerinde görülür ve dört başlığa ayrılır: Kozmogonik mitler, ilk insanın yaratılması mitleri, türeyiş mitleri, takvim mitleri. Özel kategorideki mitler ise dünyanın her halkında mevcût olmayan mitlerdir: Tanrılar hakkında (teogoni) mitler, köken (etiolojik) mitleri, dünyanın sonu (eskatoloji) hakkında mitler, totem mitleri ve kahramanlık mitleri (2005, 9-10). Çoruhlu, "*Türk Mitolojisinin A,B,C'si"* kitabında Türklerde Şamanist, Budist ve Maniheist mitolojiyi ele alır ve mit sınıflandırmalarında dört başlık kullanır: Teogoni, kozmogoni, antropogoni, eskatoloji (1999, 14). Samuel Henry Hooke,*"Ortadoğu Mitolojisi"* adlı eserinde ise mitlerin işlevselliğini öncülleyerek tek bir kategoride değerlendirmiş ve onları beş gruba ayırmıştır: Ritüel mitleri, orijin mitleri, kült mitleri, prestij mitleri, eskatalogya mitleri (1993, 10). Dursun Ali Tökel,*"Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar"* çalışmasında mitleri beş ayrı şekilde sınıflandırmaktadır: Kozmogonik mitler, insan hayatının önemli anlarına ilişkin mitler (Life-Crisis mitleri), av ve ziraat mitleri, olağanüstü şahıslarla ilgili mitler ve orijin mitleri (2000, 15-16). Mircea Eliade ise *"Mitlerin Özellikleri*" adlı kitabında mitleri sınıflandırmaz ancak kozmogoni, köken ve eskatoloji mitlerini ağırlıkta işler. Kaya, "*Mitolojiden Efsaneye"* adlı çalışmasında

mitlerde anlatılan konuları temel alarak sınıflandırma yapar: Tanrıların oluşumları, nereden geldikleri (teogoni), evrenin nasıl oluştuğu (kozmogoni), insanların nereden geldikleri ya da nasıl oluştukları (antropogoni), insanın ve dünyanın geleceği, kıyamet (eskatoloji) (2007, 28-29). "Marsel Brasseur, çeşitli mitos tiplerini şöyle sınıflandırır: Evren-doğum mitosları (evrenin başlangıcı, ilksel yumurta, Omfalos), tanrı-doğum mitosları, insan-doğum mitosları, döngüsel mitoslar, uygarlaştırıcı mitoslar, toplumsal-etik mitoslar" (Tecimer, 2005, 16).

Edebî metinlerde kullanılan mitolojik unsurları, bu sınıflandırmalar doğrultusunda ele alan çalışmalar da vardır. Ancak bu çalışmada tek bir sınıflandırmaya tabî olunmamaktadır. Bunun nedeniyse ele alınacak postmodern romandaki mitolojik motiflerin çeşitliliğidir.

1.2 Mit ve Edebi Metinler

Mitologlar, mitolojinin ilişkili olduğu alanlarla ilgili Hesiodos'tan bu yana karşılaştırmalı çalışmalar yapmaktadırlar. Pek çok alan gibi mitolojinin edebiyatla ilişkisi de karşılaştırma yapılan alanlardan biridir. Mitlerin kayda alınmasının çok öncesinde sözlü edebiyatla olan ilişkisi bilinmektedir. Fakat bazı araştırmacılar, bu ilişkiyi daha da yakınlaştırarak; mitin edebi anlatılar olan efsane, destan, masal ile aynı anlam taşıdığına dair izahlarda bulunmuşlardır. Çalışmamızın bu kısmında, mitin edebi metinler olan efsane, destan, masal ve şiirle ilişkisi; edebi eserlere ne ölçülerde kaynak teşkil ettiği ve bu bağlamda mitin edebi eserlere olan etkisi irdelenmeye çalışılacaktır.

Yunancada söz, öykü anlamına gelen mitler; arkaik insanlar için, bilinmezliklerle dolu olan hayatı anlamlandırma ihtiyacından doğmuştur. Bu ihtiyaçtan doğan mitler, içinde kahramanlıklar ve mücadeleler olduğu için, destanlara malzeme olurlar. Böylelikle destan kahramanları; Tanrı veya tanrısal özellikler taşıyan mit kahramanları ile gerçek kahraman arasında bir köprü görevi üstlenirler (Necatigil, 1995, 13). Erhat, bu iki kavram arasında ilksel bir yakınlık olduğunu söyler. Ona göre "mythos söylenen sözün, anlatılan öykünün içeriği ise; epos da onun doğal olarak aldığı ölçülü, süslü ve dengeli biçimidir." Destanın güzelliği oranında mitin etkisi artmaktadır. İlk çağdan günümüze ulaşan destanlar aracılığıyla mitler ölümsüzlüğe kavuşmuştur (1996, 5). Beşir Ayvazoğlu da mitin destanlara kaynak teşkil ettiğini ve destanın, "mitosla eposun izdivacı"ndan oluştuğunu ifade

eder (1987, 74).

Mit "myht" sözcüğü bazı araştırmacılara göre, kurmaca "fiction" karşılığı olarak kullanılmıştır. Çünkü mitin gerçeklerden uzak; perilerden, cinlerden bahseden alegorik anlatılar olduğu düşünülmüştür. Mitlerin alegorik oluşu ve çok anlamlılık taşıması dolayısıyla gerçekliği hakkında tarih boyunca şüpheler yaşanmış olduğuna daha önce değinmiştik. İşte bu gerçeklik sorunsalından dolayı, destanlara oranla mitin efsaneyle ilişkisinin daha yakın olduğu düşünülmüştür. Öyle ki bu iki kavram nüanslar gözardı edilerek, günlük hayatta birbirinin yerine kullanılmıştır. Yalnız günlük hayatta değil, sözlüklerde ve edebi metinlerde de mitin yerine, efsane sözcüğü tercih edilir. Mit sözcüğünün yerine, Arapça kökenli "usture" ve "esatir"; Farsça kökenli "efsane" ve "fesane" kullanılır. *Budunbilim Terimleri Sözlüğü*'nde mitoloji, efsanebilim olarak geçer. Efsanebilim/mitoloji, "(e)fsanelerin tümünü içine alan ve onları dizgisel bir biçimde inceleyen bilim dalıdır" (Efsanebilim maddesi, 1973, 25). Azerbaycan Türkçesinde ve diğer Türk halklarında mit sözcüğünün efsane ile ifade edildiği bilinmektedir (Bayat, 2005, 1-27).

Efsane, taşıdığı özellikler bakımından mitten ayrıldığı için onun tam karşılığı sayılamaz. Fiske aralarındaki farkı şöyle açıklar: Efsaneler, sınırlı bir bölgede az kişi tarafından bilinmekteyken, mitler bölgeler arasında farklı anlatımları olsa da geniş bir kitleye yayılmıştır (2002, 28). Fiske'in ortaya koyduğu bu farka ilave olarak mitlerin gerçeklik ve çoğunlukla kutsallık taşıdığı söylenebilir.

Pek çok araştırmacı, mitin gerçekle olan bağını ve dahası kutsallığını ortaya koyarak onu efsaneden ayırmaktadır. Eliade'ye göre efsane ilksel olayları konu almış olsa da mitler gibi kutsallık taşımazlar. Mitin asıl anlamı, "gerçek hikâye" ve bunun da ötesine sahip olunan değerli şeyler; kutsal, değerli ve anlamlı olandır" (Eliade, 1993, 15). Öyle kutsaldır ki dine kabul töreninden geçmemişlerin yanında okunmaz. Yaşlılar, rahipler, büyücüler tarafından okunabilir. Ayrıca özel bir zamanda gerçekleştirilmesi gereken bu okuma, sesli ve ezberden yapılmalıdır (age, 15). Bu noktalar da onun efsanelerden farklı olarak kutsallığına işaret etmektedir.

Kavramın, destan ve efsane dışında masal türüyle de ilişkisi bulunmaktadır. Masallar olağanüstü özellikler taşıdığı için zaman zaman mitlerle eş değer tutulmuştur. Yalnız, masallarda olağanüstülük zaruriyeti yoktur. Grimm Kardeşler masalların kaynağıyla ilgili olarak iki teori öne sürer. Bu iki teorinin (Hint-Avrupa

teorisi ve parçalanan mitler teorisi) alt yapısında mitlerin masallara kaynak teşkil ettiği görülür. Grimm Kardeşler, *Çocuk ve Aile Masalları* kitabında mit ve masal arasındaki bu ilişkiyi ortaya koyar.

Cox'a göre, elementleri bakımından birbirine yakın olan iki tür arasında farklılıklar da bulunur. Mitler masallara göre iddiasızdır. Mitler masallar gibi olağanüstü özellikler taşımayabilir. Masallar insanın ölümlülüğünü hissettirirken mitler bunu yapmaz (Max Luthi, 2003, 317).

Campbell da masal ve mitlerin birbirine benzemeyen yönlerini izah eder ve masalların yerel unsurlar taşıdığını söyler:

> "Peri masalının kahramanı kendi bölgesine ait, mikrokozmik, mitin kahramanı ise dünya tarihine ait, makrokozmik bir zafer elde eder. İlki (...) kişisel zorbalarına karşı üstünlük elde ederken, ikincisi maceradan geriye bir bütün olarak toplumun yenilenme araçlarını getirir" (2010, 49).

"Mitos, masaldan bir inanç boyutu içermesiyle ayrılır" (Tecimer, 2005, 21). Eliade'ye göre ise bu iki tür arasında gerçeklik bağlamında fark bulunmaktadır. Masal ve fabl arkaik insan tarafından bilinme mecburiyeti taşımazlar çünkü yalancı öykülerdir. Mitlerse yaşamda bir karşılığı bulunduğu için bilinmelidir.

Kavramın şiirle olan ilişkisi ise başlangıca kadar gider. Belleğin kuşaklara aktarılmasında şiirin anımsanmaya yardımcı olan bir tür olması, onu mitolojiye yaklaştırmıştır. Şiir ve mitoloji oluşum sürecinde karıştırılan kavramlar olmuştur. Homeros destanı bunun en iyi örneğidir (Tecimer, 2005, 19).

Jung *Analitik Psikoloji* adlı çalışmasında, psikoloji ve edebiyat ilişkisinden bahsederken kavramın özellikle şiir türü ile ilişkisini ortaya koyar. Ona göre ozanların mitolojiye başvurmaları doğaldır çünkü yaratıcılığın kaynağı olan temel yaşantıyı anlamlandırmak için mitolojiye başvurmak gerekir. Mitolojinin imgeselliğine duyulan ihtiyaç, şiir dışında diğer türler için de geçerlidir. Dante, cennet ve cehennemin basamaklarını imgelerle verir, Goethe Blaksberg'i ve Yunan Antikesinin cehennemi bölgelerini işin içine sokar, Nietzsche efsanevi peygamberleri canlandırır, Spitteler de hayâlin yeni varlıklarına eski adlar takar (Jung, 2006, 337).

Anlatmaya bağlı edebi türlerden hareketle, mitoloji ve edebiyatın birbiriyle ilişkili olduğu ve mitlerin edebi metinlere daha çok kaynak teşkil ettiği söylenebilir.

Mitler; destan, efsane, masal, şiir gibi edebi türlere girerken değişim geçirir. Bu noktada mitolojinin edebi metinlere geçiş sürecinde yaşadığı dönüşümlere değinmek

gerekmektedir. Şüphesiz mitler, edebi metinlerin içinde değiştirilip dönüştürülerek kullanılan unsurlardır. Dolayısıyla edebi metinler için mitoloji bir malzemedir.

Ancak mit, sabit olan ve değişmeyen unsurlardan oluşmaz. Süreç içinde toplumların hayâl gücünün etkisiyle kendi içinde değişime uğrar. Dolayısıyla miti dönüştürenin yalnızca edebiyatla kurduğu temastan kaynaklandığı çıkarsaması doğru olamaz. Zira mit, bir metinle ilişkiye girmeden zaman içinde ilkselliğinden uzaklaşabilir. Kısaca mitlerin doğal süreçlerinde de deformasyona uğradıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Mitin edebi eserlere girerken yaşadığı değişimden önce kendi içinde geçirdiği dönüşümden bahsedebiliriz.

Mitlerin tarih içinde yaşadığı dönüşümü, Eliade *Dinler Tarihine Giriş* kitabında mitlerin bozulması olarak niteler. Fiske ise, "mitin gerçek gücü ilk ortaya çıktığı anda doruk noktasındadır; o andan sonra geçen her zaman mitin anlamının belirsizleşmesine yol açacaktır" der (2002, 54). Mitin anlamının belirsizleşmesinden dolayı, mitler kendi gerçekliğinden uzaklaşmış ve yerini batıl inançlar almıştır. Örneğin bir yaşlı adam, ardıçkuşu öldürmek kötü bir şey, dediğinde modern insan bunun batıl olduğunu düşünerek, bu cümleye peşinhükümlü yaklaşır. Ancak eski zamanlarda ardıçkuşu öldürmek felakete, daha eski zamanlarda ölüme işarettir. Erken dönemde bu ölüm, yıldırımla gerçekleşmekte ve daha geri adım atıldığında ise ardıçkuşunun yıldırım Tanrısı Thor'un kutsal kuşu olduğu görülmektedir. En arkaik açıklamada ise yıldırımın bir kızıl kuşun ağzından çıktığının düşünülmesidir (age, 197). Eliade ise Fiske'in ardıçkuşu örneğine benzer olarak, kozmik ağaç mitinin, şifalı ot toplama ritüelleriyle varlığını sürdürmekte olduğunu söylemektedir (Eliade, 2009, 410). Bu örneklerde görüldüğü gibi mitler, tarih öncesi dönemlerden gelip bir inanışın içine saklanabilir. Böylece, kendi içinde anlamını yitirmeseler de bozulmaya uğrarlar. Yaşadıkları değişim, onların yok olacağı anlamına gelmez ama artık tanınmamaları anlamına gelebilir.

Eliade, dönüşen mitlerin kaybolmadığını şu sözlerle anlatır:

> "Elbette, ana temadan her sapış, çatışmaların çoğalmasını ve dramatik kişiliklerin artmasını, özgün yapının giderek kaybolmasını ve böylece 'yerel rengin' giderek daha da yaygınlaşmasını sağlamıştır. Ama yine de uzak geçmişten gelen modeller kaybolmaz; yenilenme güçleri saklı kalır. 'Modern' anlayışta da geçerliliğini korur" (Eliade, 2009, 411).

Dolayısıyla mitler; destan, efsane, masal gibi edebi metinlerde yer bulmadan önce de çeşitli safhalardan geçerek ilk halinden uzaklaşmakta ve "yok olmadan" dönüşüm yaşamaktadırlar.

Edebi metinlerde mitsel motiflerin sık kullanılması bir yana, mitlerin anlatı olmalarından dolayı edebi bir tarafları da bulunmaktadır. "Mitler geleceğin eposunun, romansının ve trajedisinin tohumlarını taşır" (Malinowski, 1990, 128). Malinowski'ye göre pek çok mitsel anlatı, "tragedya, lirik ve romantik anlatıların sanatsal yaklaşımlarına paralel unsurlar" kullanmaktadır. Bu öyküler karşılaştırıldığı takdirde, mitlerin neden bu kadar edebi gelişmeye uygun olduğu ortaya çıkabilecektir (age, 128-129). Edebi gelişmeye uygun olan mitler, edebi metinlerde kolayca vücut bulurlar. Eliade'nin saptamasıyla "(m)it, zamanla epik bir efsaneye, balad ya da romansa dönüşebilir" (Eliade, 2009, 410).

Edebiyatın mitler üzerinde nasıl bir önem taşıdığını Frazer şu şekilde ifade eder:

> "Edebiyat düşünme hızını öylesine arttırır ki sözel-geleneksel düşünce çok gerilerde kalır. Birkaç yazınsal kuşak, düşünceye iki üç bin yıllık geleneksel yaşamdan daha çok değişim getirir. Ama okumayanlar kalabalığı, edebiyatın entelektüel devriminden nasibini alamaz; işte bugün ağızdan ağza aktarılan batıl inanç ve uygulamaların genelde en eski edebiyat ürünlerinde anlatılan dinden bile çok daha arkaik bir karakter sergilemesi bu nedenledir" (Frazer, 1981, 46'den aktaran, Tecimer, 2005, 23).

Mit, edebi anlatılar aracılığıyla kolayca kültürler arası iletişime girer. Örneğin Hooke'a göre mit, ritüellerinden zamanla kopmakta ve bu değişimle beraber edebiyat ürünleri bağlamında diğer halkların geleneklerine sızmaktadır. Babilonya Yaratılış miti, ejderin öldürülmesine dayanmaktadır. Bu mit, "'Perseus ile Andromeda', 'Herkül (Herakles) ile Lerna ejderi Hilda', 'Siegfried ile Fafnir', 'Beowulf ile Grendel', efsanelerinin doğmasına yol açtığı gibi...'St. George ile Ejder' oyunlarında varlığını bugün bile sürdürmektedir" (1993, 16-17).

Edebi anlatılarla yakın bir ilişkide olan mitler, anlatıya uygun olarak dönüştürülür. Örneğin "tipolojik olarak Odysseus'un yolculuğunun ya da Kutsal Kâse arayışının XIX. yüzyılın büyük romanlarında yankılandığını söyleyebiliriz" (Eliade, 2009, 410). Eliade'nin bahsettiği Yeryüzü cenneti (Kutlular adası) miti, daha açık ifadeyle cennet adayı bulma macerası, denizcilik bilimini dahi etkilemiştir. Bu mit Camoenslerden, romantizme kadar etkisini sürdürmüş ve başka şekillerde yerini ada (aşk adası, egzotik ada, iyi vahşilerin adası, rüyalar adası) mitlerine bırakmıştır. Her ne kadar değişiklikler olsa da cennet ada, anlamından bir şey yitirmemiş yalnızca bu dönüşme ile cennet adadan "yaratıcı olan bir düşüş" yaşanmıştır (2009, 410-412). Yeryüzü cenneti miti, yaratıcı olan bu düşüşü edebiyat aracılığı ile yaşamış olsa da bu sayededir ki günümüze kadar ulaşabilmeyi başarmıştır.

Mit kahramanının, erginlenme evresinde geçtiği kademeler de edebiyata konu olmuştur. Eliade, ölümsüzlük arayışındaki Akhilleus ve Kierkegaard'ı buna örnek olarak verir. Akhilleus'a mutlu bir evlilik ve çocuk vadedilmiştir. Ancak evlenirse, kahraman olamayacağını ve ölümsüzlüğe kavuşamayacağını bildiği için evlenmemiştir. Kierkegaard da Regina da aynı dramı yaşar; evlilik ve mutluluğu değil sonsuzluğu tercih eder. Dolayısıyla mitsel özellikler taşıyan kahramanlar, kahramanlık miti yaratırlar.

Görüldüğü gibi edebiyatın esin kaynağı olan mitler, eski konumunda olmayıp özgün halinden sapmış olsa da, "kaynağının tohumundaki gücü bozulmamış" bir şekilde, edebiyat aracılığıyla yeniden üretilerek ölümsüzleşmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında etkili olmaya başlayan postmodernizm ile ise, mit postmodern anlatılarda bilinçli olarak kullanılan bir malzemeye dönüşmektedir.

1.3 Mit ve Postmodern Anlatılar

Mitolojiyi oluşturan mitler, postmodernizmin en önemli unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir. Rosenau, bu kavramın daha çok postmodernizm ile güncellik kazandığını söyler. Dolayısıyla mit, gelenekler ve mistik anlamlar taşıyan pek çok kavram gibi tekrar gündeme gelen kavramlardan biridir. Öyle ki bazı postmodernistler, modern-öncesi dönemleri özlemle anmakta hatta insanların mağarada yaşadıkları dönemi yüceltmektedirler (1992, 26). Bu bakış açısı ve özlem, mitolojinin anlatılar içinde bilinçli olarak yer bulmasına neden olmaktadır. Postmodern anlatılarda yer alan mitler, ilk hallerinden referans alınıp belli oranlarda değiştirilmekte ya da bağlamından tamamen koparılarak yeniden üretilmektedir. Mitlerin bu anlatılarda sıkça kullanılan malzemeler olmasının pek çok nedeni vardır. Bunlardan en önemlisi, içlerinde derinlik ve zenginlik taşıyan mitlerin, yazarlar tarafından kurulacak gizemli ve masalsı dünyanın içinde, yardımcı birer unsura dönüşebilmeye uygun oluşlarıdır.

Postmodern anlatılarda yer alan mitler, karşıtı kabul edilen bilimle iç içe geçer. Bu sayede, çoğulcu anlatım ile beraber hem kuralsız hem yerleşmiş algıları kıran bir duruş sergilenir. Anlamı anlamsızlaştırmaya gayret eden bu durum, modernizme tepkinin bir sonucudur (Koçakoğlu, B., 2010, 1). Dolayısıyla, mitler aracılığıyla kurulmak istenen gerçeküstü dünya, bilim ve teknoloji ile birlikte örülmektedir.

Mitler, postmodern anlatılarda, geleneksel halinden uzaklaşır. Roland Barthes *Mythologies* (2000) adlı göstergebilim çalışmasında arkaik mitlerin yeniden kullanılmasıyla çağdaş mitlerin yaratıldığına işaret eder. (Emre, 2004, 185). Daha önceki mitleri model alarak yeni mitler yaratan bu anlayış, yalnızca edebiyatı değil görsel sanatları da araç haline getirir. Popüler kültürde büyük etki yaratan bu mitler, eski mitleri örnek aldığı gibi mitin insanlarda bırakacağı ilksel tesiri de içinde taşır.

Doltaş, postmodernistlerin yeniden yarattıkları mitler aracılığıyla yapmayı amaçladıkları şeyi şu şekilde ifade eder:

> "Dünyaya postmodernist bir gözlükle bakan yazarlar, kullandıkları söylem yoluyla yapıtlarında birer mitos oluşturduklarının bilincindedirler. Onlar yazılarını ya başka insan bilimlerinin söylemi, mitosu üzerine temellendirirler ya da yapıtlarında yazının kendi kurmaca mitosuna dikkat çekerler. Böylece mitosları oluşturan söylemin sınırlarını aşarak okura aktarılabilecek tek gerçeğin, devingenlik olduğunu anlatmak isterler. Susan Sontag'ın deyişiyle postmodern yazarlar okurlarında bir 'yeni duyarlık' (new sensibility) geliştirmeye çalışırlar" (2003,107).

Edebiyatla yakın ilişkisi olan mit, edebi metinlerde çok kullanılan bir motif olmuştur. Özellikle postmodernizmle mit, metinlerarasılık yöntemiyle kullanılan bir malzemeye dönüşmüştür. Bu anlatılarda, postmodern bir metnin kurmacasında yer alan mitsel göndermelerin analizi, metni doğru anlayabilmek için gerekli görülmektedir. Ve "yazının kendi kurmaca mitosu"nu iyi çözümlemek için mitlerin özgün hallerini bilmek önceliklidir.

Sonuç olarak bu bölümde arkaik insanın kendini ifade etmeye çalışmasının ve sorgulamalarının her kültürde mevcut olduğu, ayrıca mitsel anlatıların evrensel özellikler taşıdığı görülmektedir. Her ne kadar doğa olayları gibi ortak konularda kültürler arası benzerlikler görülse de Strauss'un ifadesiyle, zihnin herhangi bir yerdeki "tuhaf" yaratımı tek olduğundan, başka bir yerde aynı yaratım olamaz (2013, 45). Bu durum da mitleri benzersiz kılar.

Mitolojinin ürünü olan mitlerle ilgili, değişik bakış açıları ve eleştiri yöntemleri bulunmaktadır. Mitler tarih öncesinden beri ya benimsenmiş ya görmezden gelinmiş ya da içi boş gereksiz safsatalar olarak görülmüş fakat varlığı hiçbir zaman inkâr edilmemiştir.

Efsane, destan, masal gibi türlerle eş değer tutulmuş ya da benzer olduğu düşünülmüştür. Bunun nedeni mitlerdeki gerçeklik sorunsalı olmuştur. Görülmektedir ki mit; anlatmaya bağlı olan edebi metinlerden destan, efsane, masal ve şiirlere büyük ölçüde kaynak olmaktadır.

Bahsi geçen kavram karmaşası, mitin gerçekliği hakkında şüphe duymaktan kaynaklanmaktadır. Mitler yaşanmış gerçeklerdir ve Eliade'nin ifadesiyle "mitleri bilmek nesnenin kökenindeki sırrı öğrenmek" (1993, 19) demektir. Mitleri kavramak, arkaik insanla iletişim kurmayı ve onları anlamayı sağlar. Bu bağlamda modern insan ile mit arasındaki ilişkiye de çalışmada değinilmiştir. Bu kısımdan hareketle çıkarılabilecek sonuç, mitlerle iletişim kuran ve onları doğru okuyabilen modern insanın, kendi algısının çok ötesindeki bir dünyayı hissetmeye başlamasının ve farkındalığını artırmasının mümkün olduğudur.

2. İHSAN OKTAY ANAR

2.1 Hayatı

İhsan Oktay Anar, 1980 sonrası Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından biridir. Medyatik yönü pek olmayan ve "reklama karşı" olan yazar, kendine has mutevazı bir duruş sergiler ve göz önünde olmamaya dikkat eder. Dolayısıyla hayatıyla ilgili konuşmayı pek tercih etmeyen ve az röportaj veren yazar hakkındaki bilgiler sınırlıdır.[1]

Yazarın dedesi, 1893'te Kazan'dan ilâhiyat öğrenimi yapmak için İstanbul'a gelen Abdullah Almaçov'dur. Eğitimi sonrası Fatih Medresesi'ne girmiş, müderris olarak görev yapmıştır. Yazarın babası Mehmet Sait Bey, içki eksperidir.

1960 yılında Yozgat'ta doğan Anar; ilkokul ve ortaokulu İstanbul'da okumuş, lise döneminde (1974) İzmir'e gitmiştir. Ahmet Koçakoğlu'nun yazarla yaptığı (11.08.08, İzmir) söyleşide Anar, kütüphaneye gitmek için okuldan kaçtığını, dolayısıyla devamsızlıktan kalıp Akşam Lisesi'ne giderek liseyi bitirdiğini söyler. Lise yıllarında çalışmaya başlayıp tabela boyayan yazar, bu işi severek yapmış, üniversite hayatında da tabela boyacılığına devam etmiştir. Ege Üniversitesi Felsefe bölümünü kazanan Anar, fakülteyi bitirdikten sonra (1984), yüksek lisans eğitimini "*Sokrates Öncesi Felsefede Varlık Sorunu*" adlı çalışmayla aynı üniversitede bitirmiştir (1987). Yine Ege Üniversitesi'nde "*Antik Yunan Felsefesinde Zaman Kavramı*" başlıklı çalışmasıyla doktorasını tamamlamıştır (1994). Romancı kimliği dışında Ege Üniversitesi Felsefe bölümünde uzun yıllar akademisyenlik yapmış, 2011 yılında aynı üniversitedeki öğretim üyeliğinden emekli olmuştur.

[1]Yazarın biyografisi dışında, romancılığı ile ilgili bilgiler, Koçakoğlu ve Demirci'nin kendisiyle yapmış oldukları röportajlardan yararlanılarak oluşturulmuştur.

2.2 Edebi Kişiliği

Konuşmayı değil daha çok dinlemeyi seven Anar, çevresinde muzip biri olarak tanınır. Klasik Batı müziği dinleyicisi ve bir Bach hayranıdır. Kitap düşkünü bir ailede büyüdüğünden, kitapların dünyasına çocuk yaşta aşina olmuş, yaşı ilerledikçe kitap müptelasına dönüşmüştür. Yazarlığı, sıkı bir okur olmasıyla ilişkili olup kendi deyimiyle "konularla ilgili ne bulduysa okuyarak" romanlarını hızlı ve akıcı bir şekilde yazmaya başlamaktadır.

Kendini yazarlık kimliğine sıkıştırmayan Anar, bu kimliği ile ön planda olmak istemediğini şu sözlerle açıklar:

> "Öncelikle ben yazar olduğumu düşünmüyorum. Kendimi böyle bir kimlik içine hapsetmek de istemiyorum. Yazarlık dar bir kimlik. Bir insan için tek kimlik içine sıkışmak felaketlerden en büyüğü olsa gerek. Mesela toplum sizi yazar olarak kabul etmişse siz isteseniz de dağcı olamazsınız. Çok büyük dağlara tırmansanız bile. Toplum bizi sıkıştırıyor ve bir obje haline getiriyor, istemeseniz de. Böylece objeleşmiş oluyoruz. Önemli olan insan kimliği ile ortada olmanızdır. Ben pek ortada olmayı istemiyorum, eserlerim fark edilse yeterlidir diye düşünüyorum. Yazar önemli değildir, önemli olan eserin her zaman birinci planda olmasıdır" (Demirci, 2000, 53).

Sınıflandırılmaktan hoşlanmayan ve belli bir akıma dâhil olduğunu düşünmeyen yazar, romancılığı için "postmodern roman olsun mu olmasın mı ya da popüler roman olsun mu olmasın mı beni pek ilgilendirmiyor" (Demirci, 2000,57) der. Ancak yazarın eserleri, taşıdığı özellikler bakımından eleştirmenler tarafından postmodern anlatılar olarak kabul edilmektedir.

Yazarın her romanında, mizahın büyük bir işlevi bulunur. Hayattaki pek çok kavramı oyunlaştırmakta sınır tanımayan Anar, mizah anlayışını şöyle açıklar:

> "Kimliksiz biri olduğumu düşünüyorum. Ressam, mühendis, tarihçi kimliklerine sıkışıp kalmak istemem. Hatta yazar kimliğine de...Sadece yazıyorum o kadar. Resim yapabilir ve pastra da oynayabilirim. Borges'in söylemeye çalıştığı gibi, 'Bir insan hem herkes hem de hiç biridir.' Ben bir jokerim. Yani bazı iskambil oyunlarında, her kartın yerine geçen bir kart gibi. Kelimenin diğer anlamıyla da 'Joker', yani 'şakacıyım'" (Ecevit, 2001, 77).

Yazar, okuruna olağanüstü mekânlarda fantastik bir dünya kurar. Eserlerindeki derin yapıyı örerken, mitlerden yararlanarak büyülü bir atmosfer oluşturur. Mitoloji dışında tarih, coğrafya, din, tasavvuf gibi farklı alanlardan işlediği konulara uygun olan terminoloji, romanların kurmacası içinde vücût bulur. Anlatım tarzı olarak Mantıku't Tayr, Kelile ile Dimne, Tutîname, Binbir Gece Masalları'nda kullanılan hikâye içinde hikâye kurma tekniğini benimser. Geleneksel halk hikâyelerinde kullanılan rivâyet etme gibi kalıplaşmış ifadeler ile yapılan üslûp taklitleri, her romanında görülmektedir.

Romanlarında geçen mekânlar, kişiler, konular yerlidir. Kendi edebiyat geleneğimizden beslenen yazar, bu durumu şu şekilde açıklar:

> "Ben oryantalist değilim. Yani ben Doğucu değilim Doğuluyum. Ben bu coğrafyanın insanıyım ve bu benim elimde olan bir şey değil. Bunda herhangi bir övünme ve yerinme gibi bir durumum da söz konusu değil. Ben Doğuluyum çünkü ağır yağlı yemekleri severim, Evliya Çelebi okumaktan zevk alırım, Uğur Rıza'yı dinlemekten hoşlanırım. Bu zevkler benim Doğulu olduğumun küçük göstergelerinden birkaçı... Doğucu olmakla Doğulu olmak arasındaki fark, kral olmakla kralcı olmak arasındaki fark kadar büyüktür" (Demirci, 2000, 57).

Anar'ın kullandığı arkaik dil ve anlatım üslûbunun yanı sıra, yararlandığı metinleri romanın kurmacasına dâhil ediş biçimi, felsefi derinlik, kurduğu fantastik atmosfer ve sıradışı karakterler onun özgün bir yazar olduğunu ortaya koymaktadır.

2.3 Eserleri

Edebiyat hayatına öykü yazarak başlamış, 1985'te ilk öyküsü olan *Kafirler İçin Apologya*'yı, Morköpük Dergisi'nde yayımlamıştır. 2011 yılında David Ross'un *Aristoteles* adlı kitabının çevirisini iki çevirmenle birlikte üstlenmiştir. Yazarın yayımlanmış yedi romanı vardır. *Tamu* adlı ilk çalışmasını ise yayımlamamıştır. 1991'de kaleme aldığı bu roman için, dört yıl boyunca yayınevleri ile görüşmeler yapmış fakat tekrar incelediğinde romanını beğenmeyerek yayımlatmaktan vazgeçmiştir. Postmodern bir anlatımla kaleme alınan yedi romanı sırasıyla şunlardır: *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitab-ül Hiyel* (1996), *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* (1998), *Amat* (2006), *Suskunlar* (2007), *Yedinci Gün* (2012) ve *Galîz Kahraman* (2014).

2.3.1 Puslu Kıtalar Atlası

Yazarın ilk romanı olan eser, 238 sayfa olup yedi bölümden ve on sekiz ara bölümden oluşmaktadır. Ara bölümlerde toplam yirmi hikâye bulunur. Eser edebiyat dünyasının ilgi odağı olmuş, yirmiden fazla dile çevrilmiş ve Kültür Bakanlığı tarafından tanıtılmıştır. Ferda Fidan tarafından "*Atlas des Continents Brumeux*" adıyla Fransızca'ya çevrilen eser, Actes Sud yayınevi tarafından basılmıştır.

Eser, Le Figaro Littéraire'den Claude Michel Cluny tarafından "nitelikli", "ustalıklı" ve "başarılı" bulunmuştur. Yazar, kitabın sinemaya uyarlanma tekliflerini reddetmiştir. İhsan Oktay Anar'ın izniyle roman, İlban Ertem tarafından İletişim Yayınlarından resimli roman olarak basılmıştır (Mart, 2015).

Romanın dış anlatısı, 17. yüzyılda, "kara para" aracılığıyla sonsuzluğa

kavuşmak isteyen Ebrehe'yle, bu kara parayı tesadüfen eline geçirmiş Bünyamin adlı gencin arasındaki iyilik-kötülük ekseninde oluşan mücadeledir. Bu mücadelede Ebrehe'nin ölmesi ve kara paranın gömülmesiyle çerçeve anlatı sona erer.

2.3.2 Kitab-ül Hiyel

Yazarın yayımlanmış ikinci romanı olan eser, 144 sayfadır. Romanda anlatılan makinelerin çizimleri Anar'a aittir. 2001 yılında kitaptaki mekanik çizimler, Sabancı Üniversitesi'nde Kasa Galeri'de "İşin Başı: Çizime Farklı Yaklaşımlar" adıyla sergide yer almıştır.

Romanın adı, Molla Ceziri'nin *Kitabü'l-Hiyel*'inden esinlenerek verilmiştir. Kitabü'l-Hiyel, mekanik kitabı anlamının dışında, Arapçadaki yazılışından dolayı "hileler kitabı veya hayâller kitabı" anlamına da gelmektedir.

III. Selim (1789-1807) zamanından II. Meşrutiyet'in ilanına (1908) kadarki dönemde geçmekte olan eserde, anlatıcılar sürekli olarak değişmektedir.

Romanın dış anlatısı; üç hiyelkâr olan Yafes Çelebi, Kara Calud, Üzeyir'in hırslarını temel alan projelerini gerçekleştirme süreçleri ve bunun sonuçları üzerine kuruludur.

2.3.3 Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri

Roman; korku, din, aşk, cennet temalı toplam sekiz hikâyenin ana anlatıda birleşmesinden oluşur. 245 sayfadır. 2001 yılında Zeynep Avcı tarafından tiyatroya uyarlanarak Işıl Kasapoğlu yönetiminde İstanbul Devlet Tiyatroları'nda sahnelenmiştir. Yazar, eserin sinemaya uyarlanma teklifine sıcak bakmamıştır.

Masalsı hikâyelerin derlemesiyle oluşan eserin dış anlatısı şu şekildedir: Ölüm, insanların canını alma görevini yaparken, can verme sırası Cezzar Dede'ye gelir. Ölüm, Cezzar Dede'ye hikâye anlatmaya dayalı bir oyun oynamayı teklif eder. Karşılığında ise, Cezzar Dede'ye yaşaması için bir saat verir. Böylelikle iç içe geçen çerçeve masallardan oluşan bir döngü başlar.

2.3.4 Amat

45 ana bölümden oluşan eser, 235 sayfadır. Roman, 1600'lerin masalsı atmosferinde, Amat adlı bir geminin iki yüz kırk yedi kişilik mürettebatını oluşturarak denize açılmasıyla başlar. Ölümsüzlük peşinde koşan Süleyman Reis'in

Şeytan'ın temsili olan Diyavol Paşa ile işbirliğinde olması, ardından onunla mücadele etmesi eksenindeki yolculukta, türlü maceralar yaşanır.

Yazarın çerçeve öykü tekniği kullandığı bu eseri, özellikle dini ve mitolojik göndermeler içermektedir.

2.3.5 Suskunlar

2007 yılında 40.000 adet basılan kitap, üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde on bir, ikinci bölümde üç, üçüncü bölümde yirmi iki alt bölümden meydana gelmektedir. 269 sayfa olan roman, adını Mevlevilerin Hâmuşan mezarlığından, bölüm adlarını ise musikî makamları olan *Yegâh*, *Dügâh* ve *Segâh*'tan almaktadır. Suskunlar, "1. Oğuz Atay Roman Ödülü"ne layık görülmüştür (2007).

Romanda Tağut'un ölümsüzlük vaadiyle kullandığı Pereveli Hacı İskender, altı musiki üstadını öldürür. Bu kişi yedinci ve son üstat olarak, Bâtın Hazretleri'nin neyinden hayat nefesini dinleyecek ve ölümsüz olacaktır. Karakterin bu uğurda Eflâtun ve Dâvut ile olan mücadelesi çerçeve anlatıyı oluşturmaktadır.

2.3.6 Yedinci Gün

Yazarın beş yıl aradan sonra, okuru tarafından merakla karşılanan bu romanı, 240 sayfa olup üç bölümden oluşur. Romanla ilgili bilgiler tezin ileri kısmında detaylandırılacaktır. Çalışmada romanın ilk baskısı (2012) kullanılmıştır.

Romanın dış anlatısı, İhsan Sait adlı bir karakterin, mektuplardan âşık olduğu Döjira adlı bir kadına ulaşma macerasıdır. Geleceğe gidip sevgiliye kavuşması için, önce geçmişe yolculuk yapması gereken İhsan Sait'in; erdeme ulaşması ve tamamlanması ile çerçeve anlatı sona erer.

2.3.7 Galîz Kahraman

Yazarın yayımlanmış son kitabıdır. 171 sayfa olan roman, bölümlere ayrılmamıştır. Yazarın, konusunun tamamı Osmanlı döneminde geçmeyen ilk romanıdır.

Roman, adından da anlaşılacağı gibi anti-kahraman olan Kasımpaşalı İdris Âmil adlı karakterin, doğumundan başlayıp cezaevine kadar başından geçen maceraları konu alır. Bu karakter, yazarın bir önceki romanında kahramanın örnek aldığı "mükemmel insan" İdris Âmil Zula'dır.

Görüldüğü gibi, yazarın yayımlanmış romanlarında geçen konular, dış anlatı düzeyinde verilmiştir ve alt anlatılardan oluşan öyküler, ilişkiler, küçük olaylar, kısaca romanlara renk katan diğer ögeler açıklamalara dâhil edilmemiştir.

Anar'ın romanlarında Şeytan'ın Tanrı'ya isyan edip Adem'i yoldan çıkarması, iyiliğin kötülük karşısındaki mücadelesi; tanrılığa soyunma ve ölümsüzlük arayışı; kişisel hırslarla mutlak iktidar arzusu peşinde koşmak ve amacına ulaşmak için insanları kullanmak işlenen ortak konular arasındadır. Yazar, derin mitoloji ve dini bilgisini kullanıp aslını değiştirerek ya da değiştirmeyerek bu ana noktaları malzeme haline getirir. Bu anlamda da göndermeleri anlayabilmek ve Anar romanlarını bütünüyle kavrayabilmek için, belli bir düzeye ulaşmış okurlar gerekmektedir.

Gündüz, İhsan Oktay Anar'ın ilk beş romanın derin yapısını üç başlıkla irdelemiştir: İnsanlığın ezeli çatışma alanı: İyilik ve kötülük, iktidar ve ölümsüzlük, uygarlık çatışması ve kurumların yozlaşması (2012). Yazarın son iki romanı *Yedinci Gün* ve *Galîz Kahraman*'da da aynı problematikler olduğu görülmektedir.

Yazarın romanları benzer özellikler taşıyor olsa da *Yedinci Gün*'ü ayrı bir yere koymak mümkündür. Çünkü roman, "(k)urgulandığı zaman, mekân, işlediği tiplemeler ve kurguda yer verdiği izlekler bakımından önceki romanlara göre farklılık gösterir" (Aşkaroğlu, 2015, 72). *Yedinci Gün'*de diğer romanlarına göre fantastik unsurlar daha az olmakla birlikte şahıs kadrosu daha dar, anlatıcı sayısı daha azdır. Önceki romanlarına göre yakın tarihi ele alan yazar, bu romanda siyasi ve politik eleştirileri de ağırlıkta tutmaktadır.

2.4 Eserlerdeki Mitsel Unsurlara Genel Bir Bakış

İhsan Oktay Anar'ın romancılığında "yeni ilişkilerle fakat gene aynı motifler kullandığı" (Fromm, 2001, 9) mitsel unsurların büyük bir işlevi vardır. Yazarın mitsel unsurlardan yararlanıyor olması, her romanında mitin işlevini irdeyebilmeyi mümkün kılar. Dolayısıyla *Yedinci Gün*'deki mit arayışımızı sürdürmeden önce, romanlara topyekün mitsel bir bakış atmakta fayda görülmektedir.

Yazarın tüm romanlarında kutsal metin kaynaklı olan ve olmayan mitsel unsurların, genellikle değiştirilip dönüştürülerek yeniden üretilmiş olduğu görülmektedir. Başka bir deyişle yazar, metinleri mitsel özelliklerle yoğurarak yeniden yaratmakta ve onları sıradanlaştırmaktadır. Romanlarda kullanılan mitsel

unsurlarla, daha çok metinlerarasılığın bir yöntemi olan parodik bir ilişki kurulur. Mitsel kişiliklerin ve hikâyelerin parodileri, anlatıları yabancılaştırmakta ayrıca ciddiyetten uzaklaştırarak romanlara eğlendirici bir hava katmaktadır.

Romanlardaki karakterler, mitsel kişiliklerin yalnızca ad taşıyıcıları olarak değil, taşıdıkları özellikler bakımından da mitsel hikâyelerle uyumludur. Bu noktada romanlardan örneklemeler yapılabilir:

*Puslu Kıtalar Atlası'*nda ağaç, dünyanın merkezinde yer alan ve evrenin temsili olan kozmik ağacın bir figürüdür. Bu ağacın tepesindeki dolunaya benzeyen meyve, yasak meyveyi sembolize eder. Saflığın kaybolması ya da bilgi ile ilişkilendirilen yasak meyveyi yiyen Bünyamin, "ölülerin azabını, günahkarların neşesini ve bu neşenin bedeli olan kara kara ateşin yakıcılığını ta (dar)" (PKA, 1996, 85). Dolayısıyla durum cennetten kovulma mitini ve işin faili olan Âdem'i hatırlatır. Bünyamin'in düşmanı Ebrehe ise, ölümsüzlük arzusuyla kara paraya ulaşmaya çalışır. Ebrehe, kötü bir karakter olarak Şeytan'ın parodik bir temsilidir. Efraim, Yusuf'un oğlu ve Hz. İsa'nın yoldaşı Efrahim'i anıştırır. Ayrıca romanda kutsal metin kaynaklı bir mit olan Yedi Uyurlar'ın mağarası da geçer. Uykusuzluk problemi yaşayan bir karakterin, uyuyabilmek için Yedi Uyurlar'ın mağarasına gitmesi ama yine de uyuyamaması romana mizahi bir hava katar.

*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'*nde Bidaz, Tanrı Dionysos'tan dokunduğu her şeyin altına dönüşmesini isteyen Midas'ı; Efrâsiyâb, Türk mitolojisindeki kahraman Alp-er Tunga'yı; Azazil, aynadaki görüntüsüne; Selahattin ise sudaki görüntüsüne aşık olması bakımından Yunan mitolojisindeki Narkissos'u anıştırmaktadır.

Dünya Tarihi hikâyesinde, Aptülzeyyat rüyasında ağaca sarılı bir yılan görür. Yılan bilgelik ağacından bahseder ve bir adam armut yiyerek bilge olur. Bunun dışında Azazil'in (Şeytan) uzattığı bilgelik meyvesi sayesinde Feyyuz'un bilge olması da cennetten kovulma mitini hatırlatır.

İran mitolojisinde iyiliği ve kötülüğü temsil eden Hürmüz-Ehrimen, romanda Hürmüz ve Ehriban olarak aynı bağlamda geçer. Tanrı'nın yanına giden Hürmüz (iyilik), kötülükler getiren ise Ehriban'dır. Vampir mitinin ortaya çıkmasında esin kaynağı olan porfiria hastası Kont, vampir özellikleri taşır. Kontun taş plağından yükselen İkarus'un Yükselişi, Yunan mitolojisindeki İkarus'u çağrıştırmaktadır. Ana karakterler olan Cezzar Dede ve Ölüm'ün dolaştıkları yedi mahalle, cennetin yedi

katının isimleridir.

Hikâye anlatıcılarında Ölüm'ün, yeryüzünde insanların arasına karışıp onlarla iletişim kurması ise özellikle Türk mitolojisinde işlenen bir konudur.

Amat romanındaki gemi borazancısı eşek İsrafil, kıyamette sûru üfleyecek İsrafil'i; Marangoz Nuh, Nuh Peygamberi; Amat, Nuh'un gemisini; geminin alt katları, cehennemin katlarını; Diyavol Paşa, Diabolos/Şeytan'ı; ölümsüzlüğün peşindeki Süleyman Reis, rüzgarların efendisi Hz. Süleyman'ı; baykuş, Yunan mitolojisindeki Athena'yı temsil etmektedir. İsrafil'in sûr düdüğünü üflemesi ise eskatalogya miti, başka bir deyişle kıyametin habercisidir.

Amat'ta cennetten kovulma ve ilk günah miti de işlenir. Tanrı'nın huzurundan kovulan Şeytan'ın, insanları yoldan çıkaracağına yemin etmesi ve fırsatını yakalayınca Tanrı'dan intikamını alışı romanda şu şekilde işlenir: Ali Reis, birinci kaptan olamayınca, şeytanı temsil eder ve Diyavol Paşa'ya isyan eder. Onun yerine birinci kaptan olan Süleyman Reis'in (Adem) yasak kitabı okumasını sağlayarak Diyavol Paşa'dan (Tanrı) intikamını alır.

Kitab-ül Hiyel'de Tevrat ve Kuran-ı Kerim'e göndermeler vardır. Kara Calud, Kuran-ı Kerim'deki Calud'un, Davut ise Hz. Davut'un parodisidir. Hz. Davut'un Calud ile Filisti savaşındaki mücadelesi, romanda Davud'un Calud'u öldürüşü ile benzerlik taşır. Romanda Calud'un olumsuz özellik taşıması bakımından ona Zülkarneyn denir (S., 2007, 67-68). Ayrıca romanda kehanete bağlı olarak Davut'un hep çocuk kalması mitsel özellikler barındırır.

*Suskunlar'*da Tağut/Azazil Şeytan'ın; Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri Tanrı'nın; oğlu Zâhir, Hz. İsa'nın; Dâvut, Hz. Dâvut'un temsilidir. Kahinlerin gördükleri yıldız, Bâtın'ın oğlunun geleceğini işaret etmiştir. Bâtın'ın oğlu Zâhir, Tanrı'nın habercisi İsa'nın kendisidir. Yeryüzüne inen Zâhir (İsa), tezahür etmiş (epifani) ve öfkeli insanlar tarafından çarmıha gerilmiştir. Ayrıca Zâhir'in yanındaki on iki arkadaşı, on iki havarilerin; yedikleri yemek ise son akşam yemeğinin parodisidir.

Eflatun'un karşılaştığı yedi kişi, İncil'deki yedi büyük günahı hatırlatır. İlk kardeş katli sayılan Kabil'in Habil'i öldürmesi, romanda aynı isimlerle aynı bağlamda geçmektedir. Masum çocukların kanını iştahla emen upirler (S, 11-12) ise vampir mitini hatırlatır.

Suskunlar'da yaratılış motifi işlenmekte ve dünyanın yedi musiki makamından yaratıldığı ifade edilmektedir. "Tanrı'nın evreni yaratma öyküsü doğrudan romanın tümüne izleksel açıdan hakim olan müzik ve ses öğesi ile ilintilendirilebilir. Müziğin her bir makamı, Tanrı'nın farklı bir ses tonu ile özdeşleştirilir" (Aşkaoğlu, 2015, 32). *Yedinci Gün*'de işlenen yaratılış miti ise *Suskunlar*'daki gibi müzik tonları ile değil, başka türlü bir bağlamda kullanılır. Yaratılış miti, yazıya dönüşmüş ve yaratılış yazı ile vücût bulmuştur.

Yedinci Gün romanındaki mitsel unsurlar, ilerleyen kısımlarda detaylandırılacaktır.

Yazarın son romanı olan *Galîz Kahraman*'da yazar, mitsel unsurlardan diğer romanlarına göre daha az yararlanmıştır. Bu romanda, Remzi ve Remziye'nin dişi bir sokak köpeği tarafından emzirilmesi (GK, 2014, 56), Remziye'nin bir maymun doğurması (GK, 60), İdris Âmil'in sünnetli dünyaya gelmesi (GK, 10) gibi olağanüstü olaylar yer alır. Kahraman, kendi görüntüsüne aşık olması (GK, 20) bakımından Narkissos'u anıştırmaktadır. Roman karakteri, Yarma İskender Arap, mitoloji figürleri olan Lât, Uzzâ ve Menât'a tapar. Ayrıca korkutucu bir cadının kazanda bir sıvı kaynatması, mitolojideki bağlamıyla verilmektedir.

Yaratılış, ölümsüzlük ve cennetten kovulma miti üzerinde yoğunlaşıldığı gözlemlenen bu romanların, başka bir yönü ise, arayış içinde olan kahramanlardır. Romanlarda kahramanlar, arayış ekseninde bir döngünün içine girerler. Karanlık olan taraflarıyla yüzleşerek, kötücül olan yanlarından kurtulup dönüşümlerini tamamlarlar. Tekamül eden kahramanlar, tasavvufi bakış açısına göre, çile çekip çilesini doldurduktan sonra erginleşmekte ve kâmil olmaktadırlar. Erginlenme sürecinde sınanmaları ve farkındalık kazanmaları içinse mücadele şarttır.

Mücadeleler, romanlarda zıtlık belirten iyilik-kötülük, Tanrı-Şeytan çarpışması ekseninde ortaya çıkar. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Bünyamin ve Ebrehe, *Kitab-ül Hiyel*'de Calud ve Davud, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Salih-Azazil, *Amat*'ta Kırbaç Süleyman-Diyavol Paşa, *Suskunlar*'da Dâvut-Tağut, *Yedinci Gün*'de İhsan Sait-Âli İhsan, *Galîz Kahraman*'da İdris Âmil-Efgan Bakara, iyilik-kötülük çatışmasına örnek olarak verilebilir. Bu çatışmanın, alegorik figürleri olan karakterler arasındaki çarpışmalarda, değişmeyen şey "hırslı, çıkarcı karakterlerin karşıt değerleri temsil eden kişilerle çatışmalarından hep mağlup ayrıl(masıdır)"

(Aşkaroğlu, 2015, 362). Bazen de Yâsef Çelebi, Süleyman Reis, İhsan Sait gibi çıkarcı karakterler mağlup olmayıp kötülükten iyiliğe, Şeytan'dan Tanrı'ya doğru bir dönüşüm yaşarlar.

3. YEDİNCİ GÜN

Roman, 2012 yılının ağustos ayında yayımlanmıştır. Üç bölümden oluşan romanda Baba başlığı altındaki bölüm, II. Abdülhamit'in İstibdat devrine (1878-1908), Oğul başlığı altındaki bölüm II. Meşrutiyet'e (1908), Hayâlet bölümü ise 1934'lü yıllara kadar uzanır.

Üç ana, dokuz ara bölümden oluşan romandaki ana bölümler sırasıyla Baba, Oğul, Hayâlet şeklinde adlandırılmış olduğundan Hıristiyanlıktaki teslis inancının üç ayağını (baba, oğul, kutsal ruh) hatırlatmaktadır.

Romanın ana karamanı İhsan Sait'tir. Tüm yardımcı karakterler, romanın sonunda İhsan Sait'e bağlanır. Anlatıcılar değişse de anlatı aynı kişi üzerinden devam eder.

İhsan Oktay Anar romanları, kullandığı çerçeve öykü tekniği dolayısıyla özetlenmesi güç anlatılardır. Aynı anlatım tekniğiyle yazılan romanın özeti, anlaşılabilir olabilmesi amacıyla alt anlatılarla detaylandırılıp verilmiştir:

Romanın girişinde Abdülhamit (Ulu Hakan), elinde bambu bir raketle odasında bulunan Dersaadet maketinin içinde, sinek avına çıkar. Padişahın maketin içinde, kendisiyle karşılaşarak korkup bağırmasına kadar, yazarın sinematografik anlatımıyla İstibdat döneminde bir gezinti yapılır.

Anlatı, Padişahın sütkardeşi olan Paşaoğlu ile devam eder. İnançsız bir karakter olan Paşaoğlu, Aman Baba ile, Tanrı'nın varlığı üzerine kumarhanede oynadıkları pokerde yenilince, Tanrı'nın varlığını; tavlada yenilince de Müslümanlığı kabul etmek zorunda kalır. Paşaoğlu, kumarhaneden çıkınca bir silahlı saldırıya uğrar. Kurşun, göğsünde bulunan Kuran-ı Kerim'in üzerine saplandığından yara almadan kurtulur. Paşaoğlu bu sefer can-ı gönülden kelime-i şahadet getirir hatta cami yaptırmaya karar verir. Amacı, Peygamberin vahiy kitabını, radyo dalgalarıyla tüm dünyaya göndermek ve Müslümanlığı bu şekilde yaymaktır. Ancak kendi imanının güçlü olmadığını düşündüğünden, mürsileyle (verici) kendisine geleceğine inandığı vahiyleri alabilmenin, sadece imanı temiz kişiler aracılığı ile

gerçekleşebileceğine inanır. Bu nedenle tüm İstanbul'da esrarengizliğini uzun zaman koruyacak bir işe kalkışır ve şehrin önde gelen şeyhlerini, sıradışı bir plan yapıp kaçırarak bu emeli için kullanır.

Anlatı, Culyano adlı başka bir karakterin hikâyesi ile devam eder. Bu karakter çocukların kanıyla beslenen bir çeşit vampirdir. Culyano'nun kâtibi İhsan Sait, suçsuz yere hapishanede yatmış ve masum olduğu anlaşılınca hapishaneden çıkmıştır. Çıkar çıkmaz Culyano'nun yanında çalışmaya başlayan İhsan Sait ile anlatı devam eder.

Romanın bundan sonrası, İhsan Sait üzerinden ilerlemekte olup eserde ilk karakter olan Paşaoğlu da dâhil, tüm karakterler İhsan Sait'e bağlanacaktır.

Bir gün Culyano, İhsan Sait'in kanını içmek için onu öldürmeye yeltenince İhsan Sait elindeki kamış kalemiyle, Culyano'yu öldürür. Culyano'nun mal varlığına sahip olan İhsan Sait, Pera Palas'a taşınır. Bir balodayken, silahlı bir Şeyh içeri girer ve balodaki müridini tekfir eder. İhsan Sait, balodan çıkan eli silahlı bu Şeyhi takip etmeye başlar. Yolda Şeyhi bayıltan bir kambur (Bevval) görür ve daha büyük bir merakla takibe devam eder. O dönemde altı ay içinde on iki şeyhin öldürüldüğü esrarengiz olaylar yaşanmaktadır. İhsan Sait bu kişileri bulmuş olmanın heyecanıyla emniyetten alacağı mükafatı ve şeyhlerin vereceği bahşişi düşünerek (YG, 64) Bevval'in Şeyhi götürdüğü Demir Minareler'e varır. İçeri girdiğinde Şeyhi; kafasında ıslak süngerli demir tasla sandalyede görünce panik ve dehşete kapılır. Bir anda karşısına çıkan Paşaoğlu'nu öldürür. Paşaoğlu'nun yardımcısı Bevval'i ise tehdit edip hizmetine alır. Bu sırada zamanda geri dönüşle Demir Minareler'in ve Bevval'in hikâyesi anlatılır.

Ardından İhsan Sait, Demir Minareler'i geçici olarak işletmeye karar vererek oraya taşınır. Paşaoğlu'nun yaptırdığı "âhize-i mürsile"nin müptelâsı olmuştur (YG, 75). Ancak bu alet ile vahiy alabilmek değil, para kazanmak peşindedir. Noel günü Hermann adlı bir satranç müptelasıyla mors alfabesi yoluyla iletişime geçer. Rebâz adlı bir satranç dâhisini şarap karşılığı kendi yerine oynaması için ikna ederek; bu düzenek aracılığıyla satranç oynamaya ve para kazanmaya başlar. Ardından anlatıcı yine zamanda geri dönüş yaparak bu sefer Rebâz'ın hikâyesini verir.

Bir gün, Eminönü'ne giden İhsan Sait, yolda bir atışmaya kulak verir. Bir çoban; "Baba, Babacığım", diyerek İhsan Sait'in elini öper. İhsan Sait onu tanıyamaz. Âli İhsan (Çoban) ise kendisini bir gün tanıyacağını söyler. Bu sırada

yaşanan bir atışma sırasında Âli İhsan'dan istenen parayı İhsan Sait ödeyince, Âli İhsan borcunu babasına ödeyeceğine dair söz verir (YG, 83).

Bu olaydan sonra İhsan Sait, bir gece kasasında "Oğlun Âlî İhsan'ı Sakın Terk Etme" notunu kendi imza ve mührüyle bulur. Birbirini izleyen günlerde aynı notla birlikte makine çizimleri, kucağında kedi olan bir kadın fotoğrafı ve şahsına yazılmış mektup bırakılır. Gelecekten gelen bu aşk mektubunda, Döjira adlı bir kadın, İhsan Sait'i beklediğini ifade etmekte ve onu yüzündeki onurlu yaradan tanıyacağını söylemektedir. Ona nasıl kavuşacağına dair de bir zeplin pusulası bırakılmıştır. İhsan Sait, mektubundan âşık olduğu Döjira'ya yanıt yazar ve yüzünde yara olmadığını not düşer. Bu sırada kasaya not bırakan kişinin fotoğraflarını, kurduğu bir düzenek aracılığıyla elde eder. Fotoğraflardaki yüz, sol yanağında derin yara izi dışında, tıpatıp kendisine benzemektedir.

İhsan Sait, zeplin yapımı için mühendis olan Aman Baba'yı bulmaya gider. (Aman Baba, Paşaoğlu'nu imana getiren kişidir.) Aman Baba, Abdülhamit'e iltifat etmek niyetiyle Padişahın gücünü buhar beygiri üzerinden hesaplayınca, jurnallenmiş ve kanun kaçağı olmuştur. Aman Baba çizimler için çok para gerektiğini söyleyince İhsan Sait hayal kırıklığı yaşar.

Romanın bu noktasında Rebâz ve Hermann müsabakasına dönüş olur. Bir gün Hermann, İhsan Sait'le karşılıklı satranç oynamak amacıyla Konstantinopolis'e gelir. Satranç oynamayı bilmeyen İhsan Sait, panikle bir gece içinde Rebâz'dan biraz satranç öğrenir. Müsabaka başında oyundan bir taş çıkarmayı teklif eden İhsan Sait, oyundan şahı çıkarınca Hermann mat olur. Galip olan İhsan Sait, böylece zeplin yapımı için gereken parayı elde eder.

Bu sırada Bevval, bir kadını taciz ettiği için altı aylığına hüküm yer. Hapishanede canı sıkılınca Kuran-ı Kerim okur ve hâfız olur. İçsel değişim yaşayan bu karakter, hapishaneden çıktığında zeplin yapımına çoktan başlanmış olduğunu görür. Bevval gibi Demir Minareler de çok değişmiştir.

İhsan Sait'in, Demir Minarelerde üç kişilik ekibiyle (Aman Baba, İdris Dede, Selahattin) gizlice yaptığı zeplini ilk çalıştırma denemesi, hüsranla sonuçlanır.

Romanın bundan sonraki kısmı başka bir anlatıcıyla (Arabî Ânî Dâhî Kirâmî) devam eder. Bu kısımda tanrılaşmak isteyen kibirli bir Moğol olarak tanıtılan İhsan Sait, kendini Timur'un oğlu Ogeday sanmaktadır.

İhsan Sait, savaştan dolayı artık güvende olmayan zeplin projesi için İttihatçılar ve Masonlarla iletişim kurar. Zeplin planını göstererek, onu Ruslar'a karşı kullanılacak bir savaş aracıymış gibi tanıtır. Bunun üzerine İttihatçı zâbit; İdris Dede ve Selahattin'in başlarında olacağı 90 amele getirtir. Bu sırada bir tehdit unsuru olan Yüzbaşı Şültz, İhsan Sait tarafından öldürülmüş ve ceset bulununca ortalık karışmıştır.

Aynı dönemde seferberlik nedeniyle zeplinine el konulacağını anlayan İhsan Sait, Harbiye Nezareti'ne çağrılmıştır. Binada orduya yazılan Âli İhsan ile karşılaşır. Âli İhsan, "Baba!" diye bağırarak, borcu olan parayı İhsan Sait'in eline sıkıştırır. Âli İhsan bu parayı ödeyebilmek için, bir tüccarın oğlunun yerine para karşılığı orduya yazılmıştır. Fakat İhsan Sait, ne Âli İhsan'ı ne de onun kendisine verdiği sözü hatırlamaktadır.

Harbiye Nezareti'ndeki Paşa, İhsan Sait'e devletin para karşılığı zepline el koyduğunu söyler. Paranın bir kısmını çeken İhsan Sait, Almanlara bir veda yemeği hazırlatır. Ziyafetten sonra otuz dokuz Alman'ı, Demir Minareler'e kilitleyerek klor gazı ile zehirleyip cesetlerini kubura attırır. Ertesi gün normal koşullarda zeplini Almanlara teslim etmesi gerektiği için acele eder ve artık tamamlanmış olan zepline biner. Zepline binip göğe yükseldiğinde, dolunay dolayısıyla zeplini gören Almanlar, onu düşürmeye çalışırlar. Bu sırada çetin bir çarpışma olur; İdris Dede ölür, torunu son anda ölmekten kurtulur. İhsan Sait de kurtulmuş, selamete yani semaya varmıştır. Duraksamadan İdris Dede'nin cesedini aşağı atar. Kendi kendine "Ben Ogeday! Gökyüzünün fâtihiyim." diye mırıldanır, daha sonra ise "Ben Gök Tanrı'yım!" diyerek haykırır (YG, 156). Sonra senelerce kalacağı tabutun içine aceleyle girer. Gliserolü bedenine, potasyum kloridi göğsüne saplar. "Ve kalbi o anda dur(ur)" (YG, 157). Romanın ilk kısmı olan Baba bölümü burada son bulur.

Oğul bölümünün ilk kısmında Tekvînhâne mâliki, asi çiftçiye bir iş teklif eder. Tekvînhânede çalışanlara asi çiftçiyi kendi halefi olarak tanıtır. Ateşçi buna karşı çıkınca, Tekvînhâne mâliki Ateşçi'yi kovar. Asi çiftçiye oranın bir şirket olmayıp şahsi mülkü olduğunu ve terazinin ayarına asla dokunulmaması gerektiğini anlatıp gider. Bir gün Ateşçi, asi çiftçiye terazinin ayarını bozarsa şirkete ortak olabileceğini söyler. Ona inanan asi çiftçi, makinenin dişlilerine dokununca muvâzene bozulur.

Oğul bölümünün diğer kısmı, farklı bir seyirde devam eder. Âli İhsan Sarıkamış Harekâtına (1914) katılır. Bu kısımda soğuk ve açlık anlatılırken donma vakalarına da yer verilmiş ve ayrıntılı savaş tasvirleri yapılmıştır. "Günlerdir yolda olan, sadece bir öğün yemek yiyebilmiş ve iki saat uyuyabilmiş piyâdeler...avurtları çökmüş, gözlerinin feri kaçmış, birer kemik torbasına dönüşmüşlerdi(r)" (YG, 177). Rusların attığı el bombasıyla büyük bir patlama olur ve Âli İhsan'ın yüzüne bomba gelince yanağı parçalanır. Ödemesi gereken bütün bedelleri ödediğini düşünen Âli İhsan, pek çok şey için af diledikten sonra, son olarak var oluşundan dolayı da af diler ve donarak ölür. Bu sırada "çekik gözlü, geniş suratlı, çıkık elmacık kemikli, kibiri kırılmış Moğol, karlı yol üzerinde yürüyerek buzlaşmış bedenin önüne gel(ir) ve diz çöküp ona secde e(der)" (YG, 185). Bu kişi, İhsan Sait'tir. Romanın ikinci kısmı olan Oğul bölümü burada son bulur.

Hayâlet bölümünün ilk kısmında Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmasından, Akad Kralı Sargon'un ölüm korkusu ve mumyacılığın doğuşuna; Yunanlı tüccarlardan, Roma'nın kurucusu Romulus'a, Sezar'a ve Yunanların Hıristiyanlığı kabulüne; İngiltere'yi istila eden I. Vilyam'dan, Fransa kralı XIV. Lui ve Fransız İhtilali'ne, son olarak Hitler'in yükselişine kadar kısa bir dünya siyasi tarihi anlatılır.

Hayâlet bölümünün diğer kısmında, 1934'te sarayda duyulan olağandışı sesleri izah etmek için görevliler toplanır ve sesin Zülkarneyn'e ait olduğuna karar verilir. Duyulan ses, hayâlet İhsan Sait'e aittir. Çağrıya yanıt vererek kendini Zülkarneyn olarak tanıtan İhsan Sait, orada bulunma nedeninin, en üstün insan İdris Âmil Zula'yı bulmak olduğunu söyler. Hayâletin amacı, insan-ı kâmil olma yolunda örnek aldığı, adına İdrisoloji kürsüsü açılacak olan İdris Âmil Zula gibi olmaktır.

Roman, İdris Âmil Zula'nın başından geçenlerle devam eder. İdrisoloji adıyla kürsü açılmış, ilk İdrisolog bilim insanı "bu ilim sayesinde artık dünyadaki ilâhı yaratabiliriz" demektedir (YG, 215). Alman ajanlar İdris Âmil'i ırklarını daha üstün kılmak için kaçırmış ve onu Helga adlı bir kadınla birlikte olmaya zorlamıştır. Daha sonra yine aynı amaçla, Leylâ adlı bir hayat kadınıyla birlikte olması sağlanır. Bu süreçte İdris Âmil, ev kızı olduğunu düşündüğü Leylâ'ya âşık olmuştur. Kızdan iz bulamayınca aşk acısıyla iki ayda Buruk Aşk adlı bin sayfalık bir kitap yazar. Bu noktada İdris Âmil Zula'nın hikâyesi biter ve roman İhsan Sait ile devam eder.

Saraydaki bulunan hayalet İhsan Sait, hakkında araştırma yapmakla görevli yedi memur ile iletişim kurar. Yedi memur, İhsan Sait'e yanağında yara izi taşımadığı için Döjira'ya ulaşamadığını söyler. Hatasını telafi etmek isteyen kahraman, adını Âli İhsan olarak değiştirerek Sarıkamış Harekâtı'na katılır ve yanağına yara izi almış olarak saraya geri döner. Gerçek bir insan olmak için geçmişe yolculuk yapıp geri dönen karakter, olmak istediği kişi yani İdris Âmil Zula olamamış ama onu da beraberinde getirmiştir. İhsan Sait'e göre insan-ı kâmil olan İdris Âmil Zula'nın "üstünlüğü, hiçbir üstünlüğünün olmaması"dır (YG, 237).

Kahraman bu mertebeye erişmenin güç olduğunu düşünse de çabalayacağına dair inancıyla yedi memurdan dualarını eksik etmemelerini söyler ve yaşadıklarının kaleme alınmasını ister. İhsan Sait, "onların asıl rüyası" dediği *Yedinci Gün* romanını, altı günde yazdırır ve yedinci gün dinlenmeye çekilir. Açık uçlu ve okuru düşünmeye sevk eden bir sonla biten romanın yazılış süreci eserin konusudur.

3.1 Postmodern Bir Roman Olarak Yedinci Gün

Yazarın tüm romanlarında üstkurmaca, kolaj, pastiş, fantastik ögeler, dil oyunları, anlamın sorunsallaştırılması, çoğulculuk gibi postmodern unsurları görmek mümkündür. Yazarın altıncı romanı olan *Yedinci Gün*'de de pek çok postmodern unsurun yer bulduğu görülmektedir.

Öncelikle birinci aşamada romanın materyal unsurları olan zaman, anlatıcı ve bakış açısı, mekân, şahıs kadrosu ve dil mekanizması irdelenmiştir. İkinci aşama teknik özellikler; metinlerarasılık ve üstkurmaca bağlamında ele alınmıştır. Üçüncü aşamada içerik özellikleri; fantastik unsurlar, polisiye, yeni tarihselcilik, eleştiri, çoğulculuk kavramları üzerinde durulmuştur.

3.1.1 Materyal Unsurlar

3.1.1.1 Zaman

Romanda zamanın döngüselliği dolayısıyla zamanı hesaplayabilmek mümkün değildir. İkinci bölümün zamanda geri dönüş (flash-back) tekniğiyle yazılmış olması ve monomitosun ölüp tekrar dirilme şeklinde tekrarlanması bunun başlıca nedenini oluşturur. Bu durum, postmodernliğin bir yansımasıdır. "Postmodernistler kronofonizme karşıdırlar" (Rosenau, 1992, 15). Bu anlatılarda geçmiş, şimdi,

gelecek iç içedir. Postmodernizmde zaman kavramı değerini kaybetmiş; değişken veyahut belirlenemez bir unsura dönüşmüştür. "Uzay-fizik kuramlarının/Einstein'in evrendeki geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada bir bütün olarak var olması gibidir bu; ya da mistik/kozmik öğretilerin sonsuzluk zamanı dedikleri şeydir…tüm zamanların tek bir anda yaşanması (dır)" (Ecevit, 2001, 198).

Romandaki bölüm adlarına ve geçen tarihi olaylara baktığımızda her tarihi devrin, kronolojik olarak bir bölüm adı olduğu görülmektedir. Roman, Baba bölümünde II. Abdülhamit; Oğul bölümünde II. Meşrutiyet; Hayâlet bölümünde Cumhuriyet Devrinde geçmektedir. Bu durum anlatı akışını tarihsel olaylar belirliyor görüntüsü verdiği için zamanın hesaplanabilir ve kronik olduğu düşünülebilir. Ancak anlatımın döngüselliği, art zaman tekniği kullanılması ve romanın bünyesine yeni dâhil olan karakterlerin, normal zaman akışında verildikten sonra hayat hikâyelerinin nakli dolayısıyla, zaman akroniktir.

Postmodern anlatılarda zamanın tercihi keyfi bir hal alır. Zamanda geleceğe ya da geçmişe sıçrayış, anlatıcının tercihine kalmıştır. Romanda İhsan Sait, yedi memurla konuştuktan sonra geçmişe gitmesi gerektiğini düşündüğü an, bunu hemen gerçekleştirebilir. Zaman içinde yapılan yolculuk ile sağlanan iki evren arasındaki geçişliliğin, kahraman için sıkıntı olmadığını anlatıcı şöyle belirtir: "Geçmişe seyahat etmek artık, onun için dünyanın en kolay işiydi" (YG, 235). Bu kolaylık, karakterin hatalarını düzeltme şansı edinmesini sağlar.

Romanın sonunda kahramanın hayatını yedi memura yazdırması, vaka zamanı ile anlatma zamanın aynı olmadığını göstermektedir. Kahraman, yedi memur yemek hazırlarken yolculuğa çıkmıştır. Geçmişte uzun tecrübeler yaşayıp geri döndüğünde yedi memur yemeklerini yeni bitirmektedir. Bu da farklı boyutlarda geçen zaman hızının değişkenliğini ifade etmektedir.

Yedinci Gün'de zaman, döngüseldir. Dairesel hareketlerle başlangıç noktasına dönüş yapılır. Romanın son sayfasında, kahramanın anlatıcı kimliğine bürünüp hikâyesini yazdırması bu döngüselliğe örnektir. Yine aynı döngüsellikte, II. Abdülhamit'in Yıldız Sarayı'ndaki odasında başlayan roman, yaklaşık otuz beş yıl sonra yine saray odasında biter. Romanın başında II. Abdülhamit'in odasında bulunan Dersaadet maketi ile şehri dolaşması ve bulunduğu noktaya dönüş yaparak kendisiyle yüz yüze gelmesi de zamanın döngüselliğine işarettir.

3.1.1.2 Anlatıcı ve Bakış Açısı

Romanda tek bir bakış açısı yerine çoğulcu bir bakış açısının olması postmodernizmin getirilerindendir. Postmodern anlatılarda yazar, anlatıcılardan biri olabilir. *Yedinci Gün*'de yazar etkin olarak metnin içinde yer bulur ve kahraman gibi kimlikten kimliğe girer. Çünkü yazar, anlatıcı iken romanın bir yerinde karakter olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Romanın üst anlatısında yazarın bazı yönleri kahramanda görülmekte, böylelikle yazar anlatıcı olarak etkin olmaktadır. Dış görünüşü bakımından "çekik gözlü, çıkık elmacık kemikli ve geniş suratlı" (YG, 50) olan kahraman, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi "İhsan" adıyla da yazarla isim benzerliği taşımaktadır.

"Üstkurmaca romanlarda, metinlerin nasıl kurgulandığının anlatıldığı kesitlerde kahraman-anlatıcı, yazar-anlatıcıya dönüşür" (Ecevit, 2001, 117). İlahi bakış açısı ile oluşturulan romanın sonunda, ana karakterin romanı yazdırdığının anlaşılmasıyla beraber, anlatıcının hem romanı yazdıran kişi, hem de ana karakter olduğu fark edilmekte; böylelikle romanda yazar, anlatıcı ve ana karakter bütünleşmektedir.

Yazarın romanlarında kullandığı birden fazla anlatıcı ve aynı olayı değişik şekillerde anlatma; romandaki gerçeklik kavramını yıkan, inandırıcılığı ise azaltan bir unsurdur. *Yedinci Gün* romanında ise, Baba ve Hayâlet bölümünde anlatıcı iki defaya mahsus değişmekte ve bu kısımlardaki anlatımda, politik dozun arttığı görülmektedir.

Romanda üstkurmaca yöntemlerinden biri olarak, anlatıcı romanda etkin kılınmaktadır. Bu şekilde anlatıcının karakterler hakkında sık sık değerlendirmeler yaparak taraflı bir anlatım tarzı oluşturduğu açık bir şekilde görülmektedir. Yer yer "dağlara taşlara Allâhsız idi! Yediği halt bununla da kalmaz" (YG, 20), "Allâh akıl fikir versin! Âmin!" (YG, 48), "İşte bu nâmussuz" (YG, 51), "uğursuz mekân" (YG, 67) gibi ifadelere yer verilir. Yukarıdaki anlatım biçimi, postmodernizm öncesi için bir yazar kusuru olarak görülürken, postmodern anlatılarda yaygın bir şekilde kulanılan bir özelliktir.

Anlatının kurmaca olduğunu göstermekten çekinmeyen bazı postmodern romanların yazılış süreci, onun konusu olmaktadır. Kahramanın başından geçenleri yedi memura yazdırdığını, hikâyenin sonunda öğrendiğimiz için metnin yazılış

sürecinin eserin konusu olduğunu söyleyebiliriz. Bu da yazarın oluşturduğu kurmacayı ne şekilde kurguladığının kurgusunu vermesi şeklinde düşünülebilir.

Romanda rivâyet üslûbuna dayalı olan nakillerle birlikte, anlatının kurgusallığının altı çizilir. Örneğin anlatıcı, romanın birinci bölümünde Bayram Envâr Efendi adında "ünsüzlüğüyle ünlü bir adamdan" referans alır. Romanın oğul bölümünün ilk satırında başka bir anlatıcı için "yalan yanlış kıtır ve palavra, şunları buyurmuşlar" (YG, 189) ifadeleri geçer. Böylelikle anlatı başlamadan olayların gerçeklik algısını yıkar. Zira anlatıcı, kaynakların güvenilmez olduğunun özellikle altını çizmek istemektedir.

Tamamlanmamışlık ve bitmemişlik hissiyatı veren postmodern eserlerde anlatıyı noktalamak okurun tahayyülüne bırakılır. Romanda da benzer bir durum görülmektedir. Eserde net bir son verilmemiş olması anlamı çoğaltmakta, metnin anlamında çeşitlendirmelere neden olmaktadır. İhsan Sait anlatıcı konumunda olarak, başından geçenleri yedi memura (Yedi Uyurlar) yazdırdıktan sonra "artık yoruldum ve dinleneceğim, siz de öyle yapın" (YG, 240) diyerek onlara dinlenmelerini salık verir. Böylece belirli bir sonla bitmeyen romanda okur, anlatının sonunu kendisi belirler ve metne dâhil olur. "Elimden geldiği kadar" anlamı taşıyan son cümle "Als ikh kan" (Als ich kann) (YG, 240) bundan sonrasının okurun tahayyülüne bırakıldığına işaret etmektedir.

3.1.1.3 Mekân

Rosenau postmodernizmin bir terimi olarak kullanılan hiper mekân için "(m)ekân modern varsayımlara göre hareket etmez. Yok edilmiştir ve mekânsal engeller ortadan kalkmıştır. Her şey coğrafi bir akış içindedir, mekânda sürekli olarak ve öngörülemeyen biçimlerde hareket etmektedir" (Rosenau, 1992, 14) demektedir. *Yedinci Gün*'de ise, zamanın değişkenliği ve belirsizliğinde mekânlar da sürekli değişiklik gösterir. Zamanda yapılan yolculukla birlikte varılan mekânlar okurdaki gerçeklik algısını yok eder. Bu bağlamda romandaki mekânlar fantastik özellikler taşıdığından romanın içerik özelliklerinde ayrıca değinilmiştir.

3.1.1.4 Şahıs Kadrosu

Romanın şahıs kadrosunda birçok milletten ve toplumun pek çok kesiminden insanlara rastlamak mümkündür. Derviş, katil, paşa, tefeci, padişah, memur, mühendis, dilenci, hayat kadını, yazar, akademisyen olan bu kişiler, standart bir hayat yaşamayan "farklı" addedilebilecek özellikler barındırırken vampir, hayâlet gibi fantastik özellikler de taşıyabilmektedirler.

Farklılık ve çeşitlilik postmodern anlatılarda önemli bir unsurdur. Bu anlatılarda şahıs kadrosunda özellikle, "normalden uzaklaşmış, modern mantık ve dünyaya göre anormal insanlar seç(ilir)" (Emre, 2004, 184). Belli kişi ve olaylara odaklanmayan çok sesli bu anlatılarda, yaşama yeni sesleri ve yüzleriyle bütünsel bir şekilde yaklaşılır.

3.1.1.5 Dil Mekanizması

Anar ilk romanından itibaren taklit edilmesi güç, kendine has bir üslûp oluşturmuştur. *Yedinci Gün*'de ise diğer romanlarında olduğu gibi arkaik Osmanlı Türkçesi sözcüklerden sıkça yararlanmaktadır. Bunun dışında, farklı yabancı dillerden (Almanca, Fransızca, Arapça, Çince, Rusça gibi) diyalog ve sözcükler de kullanır. Fakat bu kısımlar, tıpkı yazarın kullandığı Osmanlı Türkçesi sözcükler gibi, konunun akışına göre anlaşılır bir özellik taşırlar.

Eserde kullanılan yabancı sözcükler, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi Batı dillerindeki okunuşa göre verilir: Tötonya (Teutonia) (YG, 32), Dövo (Deveaux) Sokağı (YG, 60), Serkl Doryan (Cercle d'Orient) Kulübü (YG, 106), Doyçe (Deutsche) Bank (YG, 104). Arapça, Osmanlı Türkçesi ve Farsça sözcükler ise tüm imlâ kurallarına uygun bir şekilde verilir: Hasbinallâhü ve ni'melvekîl (YG, 65), Âni Âbimiz, Târih-i Külhânî (YG, 189).

Romanda yeniden üretilmiş isimlerin yanı sıra, dönüştürülmüş isimlere de rastlanır. Azrail, Azra-El'e; Hansel, Hans-El'e; Gretel, Gret-El'e dönüştürülerek mizahi dil oyunları yapılır. Kişilere ses düzleminde yakın isimler konur. Bunlar arasında sıradan karakterler olduğu gibi yazar ve müzisyenlere de rastlanmaktadır. Örneğin Rabelais, Râbile; Gargantula, Kögrantüa; Emile Zola, İdris Âmil Zula; İtalyan kontrtenor Corelli, Korelli şeklinde yazılır.

Yazar, romanda geçen döneme uygun bir konuşma üslûbu oluşturarak tarihi

bir atmosfer yaratmaktadır. Mizahi bir hava katan bu anlatımlarda, kişiler ve konuşma tarzları arasında koşut oluşturulur. Bu durum postmodernizmin bir unsuru olan çok sesliliği de beraberinde getirir. Örneğin, Şeyh müridine yerel bir söyleyişle şöyle seslenir:

> "Tekkeme gelüp ilim öğrenmek isteyene, eger lâyıksa sırrım viririm. Siz! Paşalar! Zâbitler! Memurlar! Namaz kılasız! Kurban kisesiz! Maymun misâli, kefereyi taklit etmeyesiz! Amma nah buraya sizin üçün gelmedim. Bir zamanlar kapuma yüz süren Suhulettin dinilen deyyus üçün geldim. Nirede o? Suhulettiiiiin!" (YG, 62)

Karakterleri kültür düzeyine uygun bir şekilde konuşturan yazar, özellikle alt tabakadan kişilere yer verdiğinden romanda argo sözcükler sıklıkla geçmektedir:

> "Yoh gayfe yap! Yoh derliğimi gedir! Dümbüh! Gebeşâki! Yoh dalgayı ayarla! Yok gazana gömür at! Yoh uyuma! Yok galhma! Hıyarağa! Yoh yimeği bişir! Yoh helâya su döh! Yoh odanın dozunu al! Ibına!" (YG, 84)

Anlatıcının ağzından kahramanın kişiliği de argo sözcüklerle anlatılır:

> "...bu herifçioğlu, demek ki, seciyesiz bir batakçı, haysiyetsiz bir düzenbaz, ciğersiz bir kaşkarikocu olan İhsan Sait'in yine bizzât kendisiydi. İhsan Sait ne mal oldugunu bilirdi. Onun bütün hayatı, dubara, kafes, güm, bom, kıtır, polim, tıraş, dümen ve katakoftiydi" (YG, 90).

Yazar, bazı durumlarda konunun söz dağarcığını vermek için fırsatlar üretmektedir. Bu durum, örnekte görüleceği gibi romanda farklı sosyal statüdeki insanların başka türlü adlandırmalarını göstermekte; dilin zengin yapısını ve değişkenliğini ortaya koymaktadır:

> "Söylemeye insanın dili pek varmaz ama şimdi ancak, zabıta teşkilâtının deyişiyle her ceset, müminlerin tâbiriyle her mevtâ, çelebilerin deyimiyle her naaş, külhânîlerin üslûbuyla her leş, yâhut kitâbî tabiplerin ilmî terimiyle her kadavra kadar ehemniyetleri vardı" (YG, 17).

Anar'ın, tarihsel bir atmosfer kurarken dil bakımından da bu atmosfere uygun sözcükler seçtiği ve üslûbunda tarihsel dekora uygun olarak, geleneksel anlatım özellikleri kullandığı görülmektedir.

3.1.2 Teknik Özellikler

3.1.2.1 Metinlerarasılık (İntertextuality)

Metinlerarasılığın, postmodernizmin en önemli tekniklerinden biri olduğu kabul edilmektedir. Postmodernizm öncesi yazar odaklı olan bu teknik, postmodernizmle metin odaklı uygulanır. Metinlerarasılık iki metin arasındaki alışveriş anlamına gelmekte, metne çok seslilik (polyphony) katmaktadır. "Üstkurmaca yazarı çoğu kez, kendi ürettiği öykülerin yanı sıra, daha önce başka yazarlar tarafından üretilmiş metinleri de malzeme olarak kullanır romanında;

onlardan yola çıkarak yeni metinler üretir" (Ecevit, 2001, 110). Bu üretim, diğer metnin dil ve anlatım özellikleri bakımından taklit edilmesiyle yapılır. "Öykünme aynı biçimde başka bir metni aynı düzgüyle kopyalayarak yeni bir örnek üretmektir. Bir biçemi taklit eden yazarın amacı yansılama ve alaycı dönüştürümde olduğu gibi daha çok eğlendirmek, gülünç bir etki yaratmaktır" (Aktulum, 2000, 134).

Romanda metinlerarasılık çok sesli yapının önemli unsurlarından biri olmakla beraber, çoğunlukla doğrudan alıntılama yöntemiyle verilmeyip orijinal haline göre değiştirilir. Anar romanda, öykündüğü metinlerde deformasyonu parodi ve mizah yaratmak için kullanmaktadır. Özellikle de dini ve mitolojik metinlere öykünen yazar; kutsal kitapları, kutsallığından sıyırıp bağlamından uzaklaştırıp deforme etmekte ya da aynı bağlam içinde vererek kurmacanın önemli bir malzemesine dönüştürmektedir.

Rosenau'nun ifadesiyle "her şeyin diğer her şeyle ilişkili olduğunu varsaya(n)" (1992, 15) metinlerarasılık, postmodern anlatılarda çeşitli tekniklerde yapılmaktadır. Romandaki metinlerarası ögeler, bu teknikler aracılığı ile aşağıda incelenmiştir.

3.1.2.1.1 Parodi (Yanılsama)

Eserde metinlerarasılık bağlamında parodi, sıkça başvurulan bir yöntemdir. Yazar, bilinçli bir anlatım tarzıyla, telmih yoluyla tanınması ve bilinmesi mümkün kişi ve olaylara yer verir. Eserde geçen çok sayıdaki parodilere örnek verilebilir:

Paşaoğlu'nu ölümden kurtaran Kuran-ı Kerim'in içinde, Abdullah bin Abi Serh ismi yazılıdır. İsmi fark eden molla, "Bu kişi Peygamber Efendimiz'in vahiy kâtibidir!" (YG, 46) der. İslâm Ansiklopedisinde, Abdullah Bin Sa'd Bin Ebu Serh ilk vahiy katipliği (Kuran ayetlerini yazan) yapan kişi olarak geçer. (Fayda, 1988, 130). Romanda aynı bağlamda geçen bu tarihi kişilik, tövbe edip müslüman olması bakımından Molla ve Paşaoğlu ile benzer özellikler taşımaktadır. Başka bir tarihi kişilik de, 1600'lerin ikinci yarısında yaşamış ünlü İtalyan müzisyen Kontrtenor Corelli'dir. Romanda Korelli ismiyle geçen bu zat, yaşadığı tarihten yaklaşık iki asır sonra (1832) Donizetti tarafından bestelenecek olan "Una Furtiva Lagriva" isimli aryayı söyleyen hasta bir genç karakterindedir.

Romanın son bölümünde İdris Âmil Zula'nın imzasıyla "İtham Ediyorum" adıyla bir kitap yayımlanır. Bu kitap, Emile Zola'ya ait bir iktidar eleştirisi olup aynı

adlı kitabın parodisidir. Zola bu kitabı, Yahudi olduğu için haksızlığa uğrayıp askeri mahkemede yargılanan Yüzbaşı Dreyfus'u destekleyerek, Fransız devlet başkanına hitaben aynı başlıkla kaleme almıştır.

Romanda Sarıkamış Harekâtında, "Size ölmenizi emrediyorum!" diyerek savaşta atını mahmuzlayan zâbit, Atatürk'ün bir parodisidir. Atatürk, "Ben size taarruz emretmiyorum, ölmeyi emrediyorum!" sözünü Çanakkale Savaşında söylemiştir.

Şeytan'ın Adem'e secde etmeyi reddetmesi, Tanrı'nın emrine karşı gelerek kovulması ve insanın aklını çelmeye çalışması olayı parodi yoluyla alıntılanmış, aslına göre ufak değişikliklerle romanda vücut bulmuştur. Mitin bağlamından kopmadan malzeme edilen bu sürgün miti, romanda gülmece unsurudur. Romanın sonunda kahramanın yaşadıklarını altı günde yazdırıp son gün dinlenmesi ise Eski Ahit'in yaratılış bölümünün parodi yoluyla bir anıştırmasıdır. Yedi Uyurlar, Ramses'in hikâyesi; Hansel ve Gretel anlatısı, Roma mitolojisine ait Remus ve Romulus ise yeni bağlamlar ile dönüştürülerek romana malzeme edilen diğer parodi örnekleridir.

3.1.2.1.2 Pastiş (İfade Kalıpları Taklidi)

Pastiş, yazarın başka bir eserden etkilenerek onun üslûbunu taklit etmesi ve metni yeniden üretmesidir. Romanda anlatım yöntemi olarak pastiş kullanılırken, genellikle geleneksel tahkiye üslûbundan yararlanılmıştır. Geleneksel halk hikâyelerinde kullanılan rivâyet etme gibi kalıplaşmış ifadeler ile yapılan üslûp taklitlerini anlatıda görmek mümkündür. Böylece vakanüvis gibi olayları kaydeden tarihçinin kaleminden çıkmış bir üslûp yaratmak hedeflenir. Anlatıda iki defaya mahsus olarak aynı anlatıcıdan nakil yapılmaktadır:

Baba bölümünün ikinci kısmında "Arabî Ânî âbimiz Dâhî Kirâmî Efendi'nin şu barbar Moğol, yani İhsan Sait hakkındaki mülâhazalarını Târih-i Külhânî'de şöyle nakletmiştir ki" (YG, 125) ve Hayâlet bölümünün girişinde, "Dünyada olmuş bilmiş hâdiseler hakkında Ânî Âbimiz Târih-i Külhânî'de yalan yanlış kıtır ve palavra, şunları buyurmuşlardır ki" (YG, 189) ifadelerinde rivâyet üslûbu kullanılmakta ve anlatıcı aynı vakanüvisi seçmektedir.

Bu üslûpla anlatıcı, postmodernizmin etkisiyle belirsiz bir hale gelen zamanı masalsılaştırmış ayrıca vakayinâmedeki üslûbu taklit ederek romanın kurmaca

yönüne işaret etmiştir. Nitekim bu aktarımlarda ilerleyen olaylar, okurda olayların doğruluğu hakkında şüphe yaratır. Öyle ki anlatıcıların değişmesiyle olaylar kişilere göre anlamlar taşımakta, bu da olayların göreceli olduğunu ortaya koyarak kuşku yaratmaktadır. Aktarımdaki "yalan yanlış, kıtır ve palavra" ifadeleri anlatıcıya karşı inandırıcılığı baştan yok etme amacı taşımakta ve anlatıcının güvenilmez bir kişi olduğunu vurgulamaktadır. Bu vakanüvist üslûp, yazarın çokça kullandığı Osmanlı Türkçesi sözcüklerle kurulu anlatım tarzıyla örtüşür ve tarihi atmosferi güçlendirir. Rivâyete dayanan bu kısımlar, romanın başından sonuna kadar tırnak içinde verilir.

Romanda sözlü anlatımlara özgü olan "gecenin o saatinde" (YG, 9), "Fi tarihinde" (YG, 25), "vaktiyle" (YG, 48), "günün birinde" (YG, 84) gibi ifade kalıpları ile roman kurmacası geleneksel tahkiye havası taşımaktadır. Daha çok masallarda geçen bu anlatım tarzı da başka bir pastiş örneğidir.

Meddah anlatıları ile postmodern anlatılar arasında benzerlikler bulunmaktadır. Bu benzerlikler, mizahtan ve ironiden beslenmek, parodi, mesafe ilkesi, yabancılaşma unsuru, parçalı anlatım, anlatıda bir sıranın gözetilmemesi, konuşmalarının sonunda kapanış söz olarak anlattıkları olayların kendilerine ait olmadığı belirtmek şeklinde sıralanabilir (Yalçın-Çelik, 2005, 154). Roman dil bakımından, yer yer meddah anlatım tarzına yaklaşmaktadır. Başka bir nokta ise, sıklıkla malzeme edilen kutsal kitapların geçtiği kısımlarda üslûbun da ona göre değişmesidir.

Bu örneklerden hareketle, romanda anlatım tarzı olarak pastişten bir teknik olarak yararlanıldığı görülmektedir.

3.1.2.1.3. Kolaj

Kolaj, "ayrışık parçaların bir bütün içerisinde ortak-birlikteliği olarak algılanır. Bu bütün içerisinde parçalar, aralarındaki etkileşimle belirlenen, özel bir söylemsel devinim ile yaşam bulurlar" (Aktulum, 2000, 224). Bu ayrışık parçalar, metnin içine çeşitli bağlamlarda yer bulur.

Anar, metinlerarasılığın bu yönteminden sıklıkla yararlanmaktadır. Romanda bazı hadisler (YG, 69, 127), âyetler (YG, 39, 40, 143), Süleymen Çelebi'nin Mevlîd'inden alınan beyit (YG, 124), Masonluğun mottosu olan "Audi, vide, tace!" (YG, 129) (dinle, gör, ketum ol), mitler, şarkılar, savaş adları, cepheler, mezar taşları, tarihi kişilikler, filozoflar, yer adları, gazete ve dergiler, besteler, kitap adları, yazarın

daha önce basılmış romanı (Amat), şiirler, tablolar, mektuplar ve markalardan oluşan zengin bir kolaj yelpazesi bulunur.

3.1.2.1.4 İroni ve Mizah

Yazarın romanlarının geneline yayılan ironi, anlatım tarzının olmazsa olmazıdır. "İronik yaklaşımla, değerlerin değersizleşmesi, kavramların geçersizleştirilmesi ve yargıların olumsuzlanması postmodern bir teknikle sağlanır" (Aşkaroğlu, 2015, 252). Anar, genellikle söylemek istediğinin tam tersini ifade ederek ironi yoluyla anlatımının etkisini artırmaktadır.

Ondan bundan para kesen zâlim ama beş vakit namazında bir ağa (YG, 50), yemek yapılacak suyla abdest alan dindar onbaşı (YG, 174) gibi dini algıyı eleştiren parodi örnekleri dışında bir devri eleştiren parodilere de rastlanır: II. Abdülhamit'in kullarına zekalarını kullanmalarını yasaklaması dolayısıyla onlar adına her şeye karar vermeye mecbur olması (YG, 9-10), "istib... Tövbe! Hâşâ! Efendimiz'in devri huzur, sükûn ve sükût devriydi" gibi tarizler (YG, 101), Hürriyet, diye bağıran çocuktan korkup kaçan halk (YG, 102) bunlara örnek olarak verilebilir.

Romanda mizahla ironinin birleştiği pek çok örnek vardır: Paşaoğlu adında bir karakterin, padişahın süt kardeşi olması nedeniyle padişahla akraba olduğunu iddia etmesi (YG, 19), Paşaoğlu'nun yanında çalışan Arap uşağın, efendisinin yediği domuz yağının ter yoluyla bulaşabileceğini düşünerek bayramlarda elini öpmemesi (YG, 20), yüzünü sürekli ekşiten bir adamın sirkecide çalışması (YG, 36), kahvehanedeki çırılçıplak kadın resimlerinin, ramazan ayında giydirilmesi ve ramazan bitiminde çaydanlık buharına tutup usul usul soyulması (YG, 38), çocuk eti yemeyi seven Culyano'nun, çocuklar arkasından ağlamasın diye kemiklerini sıyırması (YG, 48), Rebâz'ın "Chateau Margaux" markalı şarabı ilk tadışta bir şarap eksperi gibi içişi (YG, 77-78), hayâleti çağıran ve transa geçtiği sanılan bir medyumun uyuması (YG, 202) mizahın ağırlıkta olduğu ironi örnekleridir.

3.1.2.1.5 Geleneksel Tahkiye Unsurları

Postmodern anlatılarda modernizmden farklı olarak geleneksel olana yer verilmekte, evrensel olan değil yerel olan ön plana çıkarılmaktadır. Geleneksel tahkiyenin üslûp ve konu özelliklerinden yararlanılan bu romanda, geleneksel tahkiyeden beslenilen unsurlar hem biçimsel hem içerikseldir.

Geleneksel anlatılarda görülen resme aşık olma (İhsan Sait-Prenses Döjira); mesnevilerde kullanılan simgesel adlandırmalar (Bevval, Kıtmîr, Döjira, Rebâz); yazarın "bir sonraki hikâyeye, çoğunlukla neden-sonuç ilişkisi yerine Binbir Gece Masallarında olduğu gibi ilgi kurarak geçiş yapma"sı (Özdemir, 2012,11); metin halkalarını birleştirerek, Doğu anlatı geleneği olan çerçeve öykü tekniği kullanılması; "kendini bulmak", "hakikate ulaşmak" gibi tasavvufi temaların kullanılması (İhsan Sait-Âli İhsan), gizemli objeler (para) ve sayılar (7) örnek olarak verilebilir.

3.1.2.2 Üstkurmaca

Üstkurmaca, romanın yazılma sürecini içerir. Yazar, kendini ön plana çıkararak veyahut anlatıcılar aracılığıyla romanın yazılış sürecinden bahsederek, anlatının bir kurmaca olduğunu hatırlatır. Üstkurmaca, yazarın metinde kendi varlığını dolaylı ya da doğrudan hissettirmesidir.

Anar'ın romanları dili, içeriği, birbirine bağlanan öyküleri, hayatla kurduğu ilişki gibi pek çok nedenden dolayı fantastik, felsefi, tarihsel unsurlar taşısa da en çok üstkurmaca özelliği taşımaktadır (Gündüz, 2012, 40). Romanda yaratılış, teslis, cennetten kovulma, kozmogoni ve kurban mitleri gibi kutsal kitap kaynaklı mitler üstkurmacayı oluşturan unsurlardır.

Romanda bir üstkurmaca tekniği olan erken anlatı[2] (mise en abyme) tekniğinden de yararlanılmaktadır. *Yedinci Gün*'de anlatıya derinlik katan bu yansıtma yöntemi aracılığıyla anlatı içinde yeni anlatılar kurulur. Anar, oluşturduğu kurmacayı ne şekilde kurguladığının kurgusunu romanın sonunda verir. Bu kısımda İhsan Sait'in başından geçenleri yedi memura yazdırması, metnin yazılış sürecinin eserin konusu olduğunu göstermektedir. Kahramanın başından geçenlerden oluşan ana hikâyenin özetlenmesi erken anlatıya örnektir. Başka bir erken anlatı örneği de Padişah'ın, odasında bulunan Dersaadet maketinin içinde sinek avına çıkmasıdır. Hikâye içinde hikâye kurulan bu kısımda ayna görevi üstlenen bir maket aracılığıyla İstibdat devri atmosferinde gezintiye çıkılır. Başlangıç noktasına geri dönüldüğünde Padişah kendisini izleyen yüzünü görür ve kendi görüntüsünden korkarak dehşete kapılır.

[2] "Bir romanda aynı romanın konusunun, bu roman içinde mikro-hikâye halinde tekrarlanmasına romanda erken anlatı (mise en abyme) tekniği denir" (Boyacıoğlu, 2006, 124).

3.1.2.2.1 Yazma Eyleminin Bir Oyun Oluşuna Dayalı Anmalar ve Söz Oyunları

Lucy, postmodern metni kontrol eden bir yazar, kaynak ya da mekanizmanın bulunmadığını belirtir. "Yalnızca metinsel satıhların bir oyunudur olan biten. Söylenecek anlam yerine oyun anlam vardır" (Lucy, 2003, 41).

Anlatının genelindeki oyunsu hava romanın bazı yerlerinde bilmecemsi bir hal almakta ve kurguyu sorunsallaştırmaktadır. Oğul bölümünün sonunda kendi bedenin önünde "(ç)ekik gözlü, geniş suratlı, çıkık elmacık kemikli, kibiri kırılmış Moğol, karlı yol üzerinde yürüyerek buzlaşmış bedeninin önüne gel(ir) ve diz çöküp ona secde e(der)" (YG, 185). Anlatıcı burada kendi ölüsünün önünde eğilmekte, varlığı için af dileyip ölü bedenin önünde secde etmektedir. Bu şekilde yazar, gerçek-kurmaca arasında kalan okuru hem düşündürür hem de onun için hazırladığı bulmacayı çözebilmesi için ip uçları bırakır. Okurun gerçeklik algısını yıkan anlatıcı, onu metne yabancılaştırır. İç içe geçen anlatı halkalarının hangisinin ana öykü olduğuna dair şüphe yaratır. Kendini her kimliğe girebilen bir şakacı olarak tarif eden Anar, anlatıcı ve karakterlerin varlığıyla ilgili yer yer kuşkulu bir atmosfer yaratmaktan roman boyunca vazgeçmez.

Tarihi olayları bir dekor olarak kullanan yazar için tarihi kişilikler de birer oyuncudur. Tarihsel açıdan bakıldığında gerçek kişilerin kurmaca olanlarla beraber verildiğini, kurmacanın gerçeği yok ettiğini söyleyebiliriz.

"Gerçeklik çökmüştür ve bugün sadece imgeden, yanılsamadan ya da simülasyondan ibarettir. Model, temsil ettiği varsayılan gerçeklikten daha gerçekçidir" (Rosenau, 1992, 14). Postmodernlere göre gerçeklik, her olguya göre değişkenlik gösterir. Dolayısıyla tek gerçeklikten bahsedilemez ve her şey görecelik kavramı üzerine kuruludur.

Yazar, tarihsel olayları çarpıtmak ve fantastik bir anlatım yaratmakla beraber yararlandığı mitsel motiflerle de okurda gerçeklik duygusunu ortadan kaldırır ve düşsel bir atmosfer yaratır. Baba bölümünün sonunda, Yunan mitolojisinden tanrılarla ve gökyüzündeki yıldızlarla kurulan masalsı atmosfer, bu örneklerden sadece biridir.

3.1.3 İçerik Özellikleri

3.1.3.1 Fantastik Unsurlar

Postmodernizmin bir unsuru olan fantastik ögeler, romanın bütününde kullanılan bir özelliktir. Yazar; kişiler, zaman, mekân ve olaylarla fantastik bir dünya kurgular ve böylece gerçeklik algısını kırmış olur. Ancak bazen bu fantastik unsurlar, gerçekçi bir üslûpla ele alınır.

Romanda düşsel bir atmosfer yaratan fantastik ögelerle süslenmiş parodi örneklerinden bazıları şunlardır: "şeytan çıkarıcı (egzorsist) bir adam ve yaramaz bir çocuğun içinde yaşayan şeytan" (YG, 48), "1452 senesinden beri çocukların kanını emerek yaşayan Culyano" (YG, 55), "İhsan Sait'in evindeki geçmiş ve gelecek arasında bulunan gizemli kutu (para kasası)" (YG, 86), "gizemli makine zeplin" (YG, 87), "zeplin yaparak göğe yükselen İhsan Sait" (YG, 156), "İhsan Sait tarafından gerçekleştirilen geleceğe ve geçmişe yolculuk" (YG, 158-235), "İhsan Sait'in kendi bedeninin önünde secde etmesi" (YG, 185), "hayâlete dönüşerek başka bir boyuta geçiş (YG, 209)", "başka bir boyutlarda ortaya çıkan ve elden ele gezen 20-34223 seri numaralı para" (YG, 238), "rüyalara hükmedebilen kahraman" (YG, 239) fantastik kişi, olay ve objelerdir. Bu anlatımla romanda büyüsel bir atmosfer oluşturulmuş olur. Fantastik unsurlar taşıyan bu örnekler arasında vampir hikâyesi yeni bir bağlamda oluşturulmuştur. Zeplin ise bilimi ve gizemi bir araya getiren olağanüstülükler taşıyan bir alettir. Uzun bir yapım süreci geçiren bu makine, bilimin vasıtasıyla mistik bir yolculuk için hazırdır. Bu da bilimin ve doğaüstü yolculuğun aynı eksende geliştiği bir mizansen yaratır.

Eserde Doğu ve Batı kaynaklı fantastik olaylar dışında, mekân betimlemeleri de fantastik unsurlar taşımakta, çoğu mekânın simgesel bir değeri bulunmaktadır. Çünkü fantastik olaylar, fantastik mekânlarda geçer. Bazı betimlemelerde mekânın tekinsizliği fantastik şeyler yaşanacağının habercisidir. Yıldız Sarayı, Padişah'ın Dersaadet maketinin içinde yaptığı masalsı gezinti ile verilir. Onun dışında karakterlerin karşılaşma yeri olan kumarhane, gündüzleri mescite dönüşür. Vampirin yaşadığı ev, gizemli ve tekinsizdir. Demir Minareler, sıradışı bir mimari yapıdır. Cumhuriyet döneminde Yıldız Sarayı ruhların çağrıldığı bir yer özelliği taşır. Aman Baba'nın saklandığı mekân, yer altında bulunan ve çarmıha gerilmiş insanların kemiklerinin korunduğu mitsel bir atmosfer taşıyan, ürkütücü bir kilisedir. Zeplin;

geleceğe yolculuğun yapıldığı, gökte duran tanrıların gıpta ile baktığı bir gök aracıdır. Gök, yedi yıldız ve Yedi Uyurlar'ın garba yolculuk ettiği yer, mağara ise efsanevi Yedi Uyurlar mağarasıdır.

3.1.3.2 Polisiye

Pek çok türü içinde barındıran Anar romanları, polisiye özellikler de taşımaktadır. Gündüz'ün saptamasıyla, çerçeve öyküler ana olayın gerilimini çözmekte anahtar görevi üstlenmektedirler. Dengeli bir gerilimin olduğu Anar romanları, postmodern-polisiye özellikler taşır (Gündüz, 2012, 40).

Yedinci Gün'ün çok katmanlı yapısında farklı bakış açıları, değişen konular ve kişiler bulunmaktadır. Çoklu okumalara açık olan *Yedinci Gün*, romanı aşk, tarih gibi konular dışında fantastik-polisiyeyi de bünyesinde barındırır.

Romanda fantastik-polisiye örneği şu şekildedir: Son altı ay içinde kafaları kömürleşerek öldürülen on üç şeyhin failini polis teşkilatı aramaktadır. Kahraman, bir şeyhi takip ederek, seri cinayetleri işleyen bu kişiye ulaşır. Kahramanın rastlantısal olarak olayı çözme süreci, polisiye bir anlatı seyrinde ilerler.

3.1.3.3 Yeni Tarihselcilik

Yeni tarihselcilik terimi, 1980'lerden bu yana edebiyat eleştirisinde yaygın olarak kullanılan bir eleştiri yöntemidir. Bu akımın en önemli yönü, tarihin devinim içinde olmasından dolayı öznellik taşıdığı fikridir. Yazın dilinde nesnelliğin yakalanması neredeyse olanaksızdır. Anlam ne sabitlenebilir ne de merkezileştirilebilir. Postmodern eserler, tarihten yararlanırlar ve tarihin kurgusallığını vurgularlar. Tarihteki bütünselliğin ve sürekliliğin bir kurgu olduğunu gösterirler. Tarihi yeniden yazan postmodern roman, böylece toplumların ve tarihsel kişilikleri yeniden üreterek okuru farklı düşünmeye sevk eder (Oppermann, 2006, 7, 22). "Yeni Tarihselcilik, tarihçinin kişisel bakış açısı ve ideolojik görüş ve ön yargılarının etkisinden tümüyle arınamayacağını (metin analizlerinde sergileyerek) vurgulamaktadır" (age, 39). Postmodern yazarlar, tarihi değiştirerek, yeni yorumlarla irdeleyip yerleşmiş tarihi bilgileri olan okuru ikircikte bırakırlar. Çünkü doğru ve yanlış bilgi, öğrenilmiş öğretilerden ibarettir. Bu yaklaşım, "tarihsel olana yeni açılımlar getirerek bilinenler hakkında okuru kuşkuya düşürür" (Gündüz, 2012, 46). Foucault'ya göre yeni tarih, özel bir hakikate sahip olduğu iddiasında bulunmaz;

tarih ile kurmaca arasındaki farkı siler (Foucault 1980, 193'den aktarma, Rosenau, 1992, 118).

Romana tarihsel açıdan bakıldığında, Osmanlı'dan Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar uzanan bir devirle karşılaşılır. Bu devirde toplumsal değişimler yaşanmış ve yenileşme hareketleri başlamıştır. İşte bu süreçte yaşanan olayların tarihsel arka planı, romanda bilinen tarihsel süreçten ayrı seyreder. Tarihi olayları kişisel yorumlarla yeniden kuran yazar, onları bilindik hallerinden uzaklaştırır ve çarpıtır. Böylece olaylara başka bir gözle bakılmasına yardımcı olur. Tarihi yeniden icat ederek; kalıplaşmış ve artık sorgulanmayan tarihi bilgileri tekrar değerlendirme ve yeni bir algı oluşturabilmeyi amaçlar. Didaktik bir üslûptan uzak durur; ne mesaj ne de ders vermeyi amaçlar. "Her şey sanatsal düzlemde oynanan bir oyundur. Yazar, etik/siyasal ya da tarihsel malzemeyi oyunlaştırır" (Ecevit, 2001, 72). Kurduğu oyun evreninde her şey onun iradesine kalmıştır. Dolayısıyla tarihi yeniden kurmada, bir tarihçiden farklı olarak, sınırsız bir özgürlük taşır.

Yazar, tarihte yaşanan olaylara; yeni tarihselci bir bakış açısı getirir. Yeniden yazdığı tarihi, çalışmanın bir sonraki aşamasında bahsedilecek olan mitlerle süsler.

Romanın ilk cümlesinde anlatıcı, Padişah II. Abdülhamit gibi tarihi bir kişiliğin konu edileceğini okura duyurur. Abdülhamit'in gözünden anlatılan bu kısım, İstibdat döneminin tüm özelliklerini barındırır. Böylece roman belli bir dönemde, belli bir yerde, belli bir olaya işaret etmektedir. Bu bağlamda ilk sayfadan tarihi bir atmosfer yaratılmış ve İstibdat'ın bütün kuşatıcılığı verilmiş olur. Fakat bu anlatımlarda tarihte yer almayan sıradan insan ve sıradanlık görünür kılınır. Tarihin dışladığı kişilere özellikle yer verilir.

Postmodern anlatılarda tarihteki olayların ve kişilerin önem sıraları da farklıdır. "Yeni tarih popülisttir, seçkinlerden çok sıradan insanları vurgular; kurban edenlerin değil, kurban edilenlerin bakış açısına ayrıcalık tanır" (Rosenau, 1992, 118). Rosenau'ya göre gündelik hayattaki deneyimleri ihmal etmemek gerekmektedir. Çünkü "(y)atak odası ve banyoda olup bitenler de tarihsel olarak, savaş alanlarında ve hükümet saraylarında olup bitenler kadar önem kazanır" (age, 143-144). Romanda ise günlük sıradan olaylar önemli addedilebilecek olaylarla eşit ehemniyette imiş gibi bir hava yaratılır. Romanın daha ilk sayfasında II. Abdülhamit'in tuvalet problemini anlatması ve odasında sinek kovalaması buna

örnek olarak verilebilir.

3.1.3.4 Eleştiri

Romanda eleştirel bir bakış açısına yer verilir. Tarihsel olay ve kişileri eleştiren anlatımların dozu, özellikle anlatıcının değiştiği nakillerde artmaktadır.

II. Abdülhamit döneminden başlayarak, Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar olan dönem romanda eleştirilir. Ayrıca yazar, eleştirilerini bu dönemle sınırlı tutmamakta, 1944'e kadar dünya siyasi tarihini de eleştirel bir üslûpla yorumlamaktadır.

Yaşanan toplumsal değişim ve yenileşme hareketleri, anlatıcı tarafından eleştirel bir üslûpla yer yer izah edilmektedir. Örneğin okura İstibdat'ın sokağa ne şekilde yansıdığı, II. Abdülhamit'in maketinde gezdirilerek verilir. "Hürriyat" diye bağıran gazeteci çocuktan (bir tuzak olduğunu düşünerek) kimsenin gazete almamasını ise halkın bu dönemki korkusunun bir göstergesi olarak örneklendirilmektedir.

Yazar, romanda Doğu ve Batı algısını karşılaştırır; yeri geldikçe Doğu'nun bakış açısını yermeyi ihmal etmez. Aşağıdaki alıntıda, iki uygarlığın hürriyete bakış açısı arasındaki uçurum verilmekte ve Osmanlı algısı ağır bir dille eleştirilmektedir:

> "Anlaşılan 'hürriyet', Selânik'ten Dersaadet'e, müzik kulağı pek olmayan evde kalmış bir kız kurusuna koca bulmak için sipâriş edildikten sonra, Galata Gümrüğü'nden fors ve rüşvetle geçen âhenksiz bir piyano gibi gelmişti. Britanya'da yaşlı bir fahişeden doğma o 'bâkire', yani romantik centilmenlerin elde etmek için kendisine nâzikçe kur yaptıkları ve aslında İngiltere'nin gerçek ve meşrû kraliçesi olan 'hürriyet', Dersaadet'e geldiğinde, gayr-i müslim diye nefretle ona bakıp onunla cimâ etmeyenler hâriç, tekâmül bakımından ayılardan hallice abazan gürûhları tarafından çarşıda ve pazarlarda, sokaklarda, tacîz ve tecâvüze uğramış, Abanoz Sokak'ın yolcusu olmuştu. İngiltere'deki parlamentoda el üstünde tutulan ve Tann'nın değil halkın çocuklarını doğurduğu için Meryem kadar mukaddes olan bu bâkire, Dersaadet'te bir kârhâneden fazla bir şey olmayan mecliste yine halk tarafından bafilenip dâimâ piçler doğurmakta, bu da yetmiyormuş gibi durmadan ve durmadan kendi piçlerinden de gebe kalmaktaydı. Şerefsiz! Yezit! Yılan! Allâhû Teâlâ devletimize, vatanımıza, milletimize zevâl vermesin! Âmin!" (YG, 131)

Daha çok bir zihniyet eleştirisi olan anlatımlarda, ağırlıklı olan yergi, Osmanlı'nın yaşadığı hezeyandır. Osmanlı'nın hürriyet algısı dışında, İstibdat döneminin bütün dayatmacılığı ve buna karşın yaşanan "sükunet" de eleştirilir. Romanda başka eleştirilen noktalar ise; dini istismar, inancın yozlaştırılması, kitlesel hareketler, savaş, kadınları "çarşaflara hapseden" zihniyet, para hırsı olan ressamlar, kan emici bankerler, edebiyat çevreleri, kolaycılık, büyük yıkımlara neden olan savaşların ardındaki nedenler ve çıkar ilişkileri, Osmanlı'nın Batı ile girdiği yarış,

Osmanlı zihniyetinden kopmamış Cumhuriyet aydınları olarak sıralanabilir.

Simgelerden yararlanarak dolaylı eleştiri örnekleri de bulunmaktadır. Romanda Osmanlı Devleti, baba figürüdür. Ölen babanın Cumhuriyet dönemine ana karakter üzerinden hayâleti uzanmaktadır. Henüz kimliğini oluşturamamış, Batı'dan "*siparişle hürriyet almış*" bu yeni devletin üzerinde dolaşan Osmanlının hayâleti çok parçalı bir kimlik oluşturur. Mükemmel olma çabası ise, aslında bu yeni devletin yeni kimliğini oluşturma çabasıdır.

Romandaki bazı eleştiriler ise, okurda kalıplaşmış görüşleri yıkmak amacıyla algı kırıcı bir işlev taşımaktadır. Postmodern anlatılar, etik değer verme amacı gütmez ve olaylara farklı taraflardan bakarak biraz alaycı bir üslûp yaratır. Kalıplaşmış ve kutsal kabul edilen durumlara mizahi bir anlatım ile eleştirel bir yaklaşımda bulunulur. Örneğin savaşta sakatlanıp dilenci olmak istemeyen piyadeye, Paşa "Kadınların fahişe olsa, daha mı iyi olur!" der. Piyade ise şöyle yanıtlar: "Fahişe para alır, ama karşılığında bedenini verir. Dilenci ise bir şey vermeden, asalak gibi beleşten geçinir. Hangisi daha şerefli!" (YG, 180). Bu yanıttan anlaşılacağı üzere yazar, insanların kutsallaştırdığı öğrenilmiş etiksel değerlere dair bir kuşku yaratmış olur.

Sonuç olarak diğer romanlarına göre, eleştirilerini daha doğrudan yaptığı gözlemlenen *Yedinci Gün*'de yazar, eleştirel anlatımında kuru bir üslûp kullanmamaktadır. Yazar, bu anlatımla okuru düşündürmenin yanı sıra, her zamanki mizahi yaklaşımı ile de okuru eğlendirmektedir.

3.1.3.5 Çoğulculuk

3.1.3.5.1 Zıtlıkların Birlikte Kullanılması

Çoğulculuk, tek doğruya karşı bir kavram olduğundan içinde zıtlıkları da barındırmaktadır. Oppermann'ın saptamalarıyla bu tür roman çelişkilerini özellikle açığa vurur. Çoğulculuğun postmodernizmin tek felsefesi olduğunu söyleyen Ecevit, postmodernizmi tüm zıtlıkların bir arada olduğu yaşam biçimi olarak tanımlar (2001, 66). Yıldız Ecevit postmodernizmle beraber, sınırların kalktığını, karşıtlıkların kabullenildiği daha eşit ve demokratik bir yaklaşımın geldiğini söyler. Modernizmin kalıplarını kıran "bu yeni yaşam biçiminde astronomi-astroloji, bilim-büyü/maji, bilimsel tıp-alternatif tıp, teknoloji-çevrecilik vb. bir arada yaşam bulur" (2001, 58).

Anar da zıtlıkları ve çelişkileri birlikte oluşturur. Örneğin, iyilik-kötülük çatışmasında bu iki kavram, aynı kişinin iki farklı tarafını göstermektedir. Romanda iyilik ve kötülük dışında hırs-tevekkül, rüyalar-gerçekler, bilim-metafizik gibi zıt kavramları bir arada kullanan bir yapı söz konusudur. Örneğin anlatıda kumarhane gündüzleri mescid olarak kullanılır. Reel hayatta bir araya gelmesi mümkün olmayan bu iki mekân, romanda iç içedir. "Karşıtlıklar eşzamanlı bir ortamda huzurlu bir birliktelik sergilerler" (Ecevit, 2001, 73). Şeytan'ın ve Tanrı'nın evini bir kılan bu durumu romandan alıntılar isek "caminin yanı sıra meyhâne de, yani Allâh'ın evi yanı sıra Şeytan'ın evi de herkese açıktır" (YG, 37). Bunun gibi zıtlık bildiren pek çok örneğe romanda rastlamak mümkündür.

3.1.3.5.2 Çoklu Okumalar

Anlamın okurun sayısıyla ilişkilendirildiği postmodern anlatılarda "okurun rolü, üretim, inşa etme rolüdür" (Rosenau, 1992, 19). Okurun tekrar ürettiği ve metnin anlamını çoğalttığı bu anlatılar, birçok türü bir arada barındırır. Postmodernin bu eklektik yapısı, anlatıları alternatif okumalara açık hale getirir.

Yedinci Gün de alternatif okumalara açık bir anlatıdır. Romanda çalışmanın ana ekseni olan mitin işlevi dışında, aşk ekseninden hareket edilerek (İhsan Sait-Döjira, İdris Âmil Zula-Leylâ üzerinden) romandaki aşk ve ulaşılmazlık irdelenebilir. Bunun dışında yeni tarihselcilik kuramına göre okunmaya açık olan roman, yalnızca Türk-Alman ittifakı açısından da ele alınabilir. Sonuç olarak yazarın kullandığı malzemenin çeşitliliğinden ötürü bünyesinde farklı türleri barındırıyor oluşu, romanı sınırsız okumalara açık hale getirir.

Bu bölümde romanın postmodern özellikler taşıdığı gözlemlenmiştir. Romanda metinlerarası ilişkilerle malzeme yapılan mitsel motiflerse, bu postmodern anlatının ana kurgusunun bir parçasıdır. Tezin bir sonraki aşamasında bu unsurlar ele alınıp analiz edilmeye çalışılacaktır.

4. ROMANDAKİ MİTSEL UNSURLAR

Yedinci Gün romanındaki mitsel unsurların ele alınacağı bu kısımda, romanda geçen mitler tasnif edilmiş ve maddeler halinde incelenmiştir. İncelenen mitlerde, kutsal metin kaynaklı olanlar ayrılmış, kaynağı kutsal metin olmayan mitler ise ikinci başlık altında değerlendirilmiştir.

4.1 Kutsal Metin Kaynaklı Mitler

4.1.1 İlk Günah ve Cennetten Kovulma Miti

Tüm semavi dinlerde, benzer şekilde işlenen ilk günah ve cennetten kovulma miti, Anar'ın pek çok romanında çeşitli şekillerde ele alınmaktadır. Campbell'ın deyişiyle anlatılarda "yasak şey" diye standart bir hikâye motifi vardır (Tecimer, 2005, 77). Anar'ın romanlarındaki "yasak şey" motifi ise, ilk günah sonrası sürgün/cennetten kovulma mitidir.

Cennetten kovulma ile sonuçlanan ilk günah, kutsal kitaplarda benzer şekillerde geçer. Kuran-ı Kerim'de Şeytan, yasak meyvenin insana ölümsüzlük bahşettiğini söyler ve Havva'yı meyveyi yemesi için teşfik eder. Tevrat'ta ise Şeytan yerine yılan; meyvenin yenilmesiyle, iyilik ve kötülüğün bilinebileceğini ve bu sayede Tanrı'ya denk olunabileceğini söyler.

Kutsal kitapların birinde Şeytan'ın, diğerinde yılanın kışkırttığı yasağı delme motifinin, semavi dinler dışında mitsel anlatı olarak da mevcut olduğu görülmektedir.

Türk mitolojisinde Erlik (Şeytan); ağacın bir tarafındaki meyveleri yiyip diğer tarafındakileri yemeyen insanları görünce, bunun nedenini sorar. İnsanlar da Tanrı'nın yasakladığını söyler. Erlik önce bekçi olan yılan ve köpeği, sonra sırasıyla Eje ve Törüngey'i kandırır ve meyveleri yemelerini sağlar. Tanrı meyveyi yedikten sonra tüyleri dökülen ve çıplak kalan Eje ve Törüngey'e çok kızar ve ceza verir (Çoruhlu, 2011, 118). Dolayısıyla ilk günah motifinin benzer bağlamda, kutsal kitaplar dışında Türk mitolojisinde de yer bulduğu görülmektedir.

Kutsal kitaplarda ve mitolojide benzer şekillerde ele alınan cennetten

kovulma miti, yazar tarafından bağlamından koparılmadan dönüştürülerek okura sunulmaktadır. İnsanın cennetten kovulduğuna dair sürgün mit örneği, romanda şu şekilde geçer:

Tekvînhâne mâliki, asi çiftçiye bir iş teklif eder. Teklifi kabul eden asi çiftçiyi Tekvînhâneye götürür. İçeride kazan dairesi bulunmakta, evreni hareket ettiren millere bağlı plânetaryumun etrafında ise ameleler çalışmaktadır. Tekvînhâne mâliki asi çiftçiye, terazinin dengede olduğunu fakat muvâzenesi bozulursa düzeltmenin zor olacağını söyler. "Buradan sen mesûlsün. Var dilediğini yap. Ama şunu bil ki bu Tekvînhâne bir şirket değildir. Sadece benim mülkümdür. Dolayısıyla bir tek bana karşı mesûlsün." (YG, 164) diyerekse asi çiftçiyi uyarır.

Tekvînhâne mâliki, amelelere "gördüğünüz çiftçi benim Tekvînhâne'deki hâlefimdir! Ve ona itâat edeceksiniz!"der (YG, 164). Ateşçi dışında herkes onaylar. Ateşçi "O bir çiftçi ve onun işi toprakla, benim işim ise ateşle. Bu yüzden ben ondan üstünüm!" (YG, 164) deyince, Tekvînhâne mâliki sinirlenir ve sana inananlarla gidebilirsin, diyerek Ateşçi'yi kovar.

Zaman sonra Ateşçi, asi çiftçiyi kışkırtır ve oranın bir şirket olduğunu, dilerse işe alan şahsın ortağı olabileceğini söyler. Makinenin ayarını bozup düzeltirsen, seni ortağı yapmak zorunda kalır, diyerek de akıl verir. Asi çiftçi, Ateşçi'den etkilenerek heyecanlanır. Bir levyeyi, dişlilerin arasına sıkıştırır ve o an her şey durur. Asi çiftçi ve akrabaları korku içinde terazi odasına koşarlar. Muvâzene bozulmuştur ve ne yapsalar dengeyi kuramazlar. Başarısızlıkla birbirlerini suçlamaya başlarlar. Silahlar patlar. Yaşanan kaos sonrası her yer cesettir. Bundan sonra cennetlerini kaybettiklerinden muvazene hiç düzelmeyecektir (YG, 166).

Konusu geçen hikâyenin mitsel çözümlemesi şöyle yapılabilir: Çiftçi Âdem'in, Tekvînhâne mâliki Tanrı'nın, Ateşçi Şeytan'ın, vazifeşinas ameleler çalışkan meleklerin akıllıca betimlenmiş parodileridir. Tekvînhâne, yaratma evi demektir dolayısıyla çarklarla bir düzen içinde işleyen bu mekân, yaratıcının evini çağrıştırır.

Tanrı, Âdem'i elma ağacının yanına götürerek, Tekvînhâne mâliki ise asi çiftçiyi kocaman bir odada kefeleri boş muazzam bir terazinin önünde uyarır.

Âdem'in temsili olan asi çiftçi, söz dinlememesi nedeniyle "asi" sıfatını, topraktan geldiği içinse çiftçi adını almıştır. Romanda Şeytan'ın Ateşçi olarak

isimlenmesi ateşten yapıldığını hatırlatır. Zira Ateşçi'nin, Âdem'in üstünlüğünü kabul etmeyişi kendisinin ateşten yapılmasındandır. Kuran-ı Kerim'de Şeytan "(b)en ondan daha hayırlıyım, beni ateşten yarattın onu çamurdan" (Ârâf, 7/12) der.

Romanda Tekvînhâne mâlikinin Ateşçi'ye söylediği "Öyleyse git ateşine! Ve sana uyanlarla birlikte orada kal" (YG, 164), Kuran-ı Kerim'de "Allah: Çık oradan (cennetten)! Sen artık kovulmuş birisin, ceza gününe kadar lanetim üzerindedir!" (Sâd, 71-84) şeklinde, aynı bağlamda geçer.

Ateşçi, asi çiftçinin Tekvînhâne mâlikine şirk koşmasını sağlamaya çalışmakta ve "ondan daha iyisin" diyerek Tanrı'dan üstün olduğunun göndermesini yapmaktadır. Nitekim Tekvînhâne mâlikinin, burası bir şirket değil, demesi olacakları çağrıştırır. Böylece Şeytan, Tanrı'dan intikamını alacaktır. Kuran-ı Kerim'de Şeytan, "(s)enin mutlak kudretine and olsun ki, onlardan ihlasa erdirilmiş kulların bir yana, hepsini mutlaka azdıracağım" (Sâd, 71-84) der. Nitekim Ateşçi; asi çiftçi ve çevresinin felaketine yol açacak bir şekilde Tekvînhâne mâlikinden aynı bağlamda öcünü alır. Bu alt anlatının sonunda, Şeytan'a kanan asi çiftçi, iktidar hırsıyla var olan dengeyi bozmuş, yaşanan kaosla ilk kan dökülmüş ve itaatsizliğinin bedellerine katlanmak zorunda kalmıştır.

Fromm, *İtaatsizlik Üzerine* adlı çalışmasında, insanoğlunun tarihinin itaatsizlikle başladığını ve ilk itaatsizliğin bedelinin cennetten kovulmak olduğunu söyler. Böylece insan öncesi uyumdan insanlığa geçiş yapan Âdem ve Havva; özgürleşir ve cennetten çıkarlar. Kendi kararlarını almaya başladıklarından ayakları üstüne durmayı öğrenirler. Âdem ve Havva gibi Prometheus da tanrılardan ateşi çalarak suç işlemiştir. Bir bakıma suç, insanlık tarihinin temelini oluşturmaktadır (Fromm, 1987, 7). Şeytan ise insanın cennetle göbek bağını kesmekte ve insanlık tarihinin başlamasında büyük bir rol oynamaktadır.

Romanda Ateşçi yalnız Şeytan'ın değil yılanın da temsilidir. Kutsal metinlerde yılan ve Şeytan ilk günaha teşvik eden varlıklardır. "Şeytan diye adlandırılmamış olsa da Cennet'teki yılan Şeytan'ın bir taslağıdır" (Messadie, 1999, 392). Tanrı, yasağı delen yılanı ve kadını cezalandırır. Son olarak Âdem'e döner ve "karının sözünü dinleyerek yasak meyveden yediğin için toprak lanetlendi. Ömrünün sonuna kadar yemeğini topraktan çıkaracaksın ve toprak sana diken ve çalı çıkaracak ve kır otunu yiyeceksin. Toprağa dönünceye kadar alnının teriyle ekmek yiyeceksin,

çünkü ondan alındın, topraksın ve toprağa döneceksin" der (Gezgin, 2004,106). Benzer bir şekilde Kuran-ı Kerim'de "Size yeryüzünde bir müddet yerleşip kalmak ve geçinmek vardır" (Ârâf, 24), Tekvin'de ise "Rab Allah, onu Aden bahçesinden, kendisinin içinden alındığı toprağı işlemesi için çıkardı" (Bap 3, 23) geçer.

Bu ifadelerden hareketle görülen, Âdem'in tarımla cezalandırılmış olduğudur. Yasağı delen Âdem, yaptıklarının sonuçlarına katlanmalı, toprağı işleyerek hayatta kalmaya çalışmalıdır.

Romanda anlatıcı, "Allâhû Teâlâ'nın Âdem ile Havva'yı Cennet'ten kovmasının neticeleri pek iyi olmamıştı" (YG,189) der. Romanda, kötü netice olarak kastedilen şey, tarımdır. Çünkü anlatıda çiftçiliğe mahkûm olan insanın yaşam mücadelesine tarımla başladığına dair göndermeler bulunmaktadır. Bu göndermelerden biri, asi çiftçi ile onun ataları arasında kurulan ilişkidir. Asi çiftçi, sekiz bin yıl önce ziraat inkılabı yapanların asil kanını taşımaktadır. Dolayısıyla "ilk tohumu eken ihtilâlcilerin soyundan gelen" (YG, 161) asi çiftçi, ataları gibi merakına yenilmiş ve cennetini kaybetmiştir. Dolayısıyla uygarlaşmanın adımlarının atıldığı ilk itaatsizlik, tekrar deneyimlenmiştir.

Romanda bu motifin, mitin bağlamından kopmadan yer aldığı görülmektedir. Özellikle diyaloglarla metnin ilk hali anıştırılmış, cennetten kovulma miti hikâyenin bir malzemesine dönüşmüştür.

4.1.2 7 Rakamı

Mükemmel sayı olan 7 rakamı, *Budunbilim Terimleri Sözlüğü*'nde "(d)ört yöne, yerleşme düzenine, tek çift temeline, gökbilimsel etmenlere dayalı olarak uğurlu" (Kutsal sayı maddesi, 1973, 43) kabul edilen kutsal sayılar içinde yer alır.

7 rakamının yaratılışla olan ilgisi, mitlerde ve semavi dinlerde görülmektedir. Bu bağlamda özel anlamlar taşıyan rakama, kutsal özellikler izafe edilmiştir. "Çok eskiden beri yedi, insanlığı kendisine hayran bırakmıştır. *Yedi, Yaratılış Sayısı* adlı incelemenin yazarı Desmond Varley, kendisinden önce pek çok kişinin yapmaya çalıştığı gibi, ayaltı dünyadaki her şeyi 7'ye indirgemeye çalışmıştır" (Schimmel, 2000, 140). Kutsal olanı bu sayıyla özleştirme, her toplumda görülmektedir. Örneğin Çin'de ve Japonya'da yedi değerli nesne vardır. Eski Mısır'da ise yedi bilgin, Ra'nın gözünden çıkıp yedi atmacaya dönüşmektedir (Gündüz, 2012, 217). İslam kültürüne baktığımızda ise, yedi sayısının birçok olayda karşımıza çıktığını görürüz. Çoruhlu,

İslami inanış üzerinden bu sayıyı şu şekilde örneklendirir:

> "Allah göğü yedi katlı olarak yaratmıştır. Bakara suresi 29. ve Mü'minûn Suresi 17. ayette Allah'ın göğü yedi kat yarattığı belirtilir. Hac'da Kâbe yedi kez tavaf edilir. Safa ile Merve arasında 7 şart uygulanır, yedi gidiş dönüş yapılır ve yedişer taşla üç kez şeytan taşlanır. Tasavvufta bedenin ruhsal güçlerin toplandığı yedi noktasından söz edilir. Ayrıca dünyayı çevreleyen dokuz felekten yedi tanesi yedi gezegenin feleğidir. Tasavvufta yedi çeşit nefsten söz edilmiştir. Kuzey yarım küredeki Süreyya (Ülker ya da Pervin) yıldız kümesi yedi yıldızdan meydana gelmiştir" (2011, 227).

Yedinci Gün romanı, adını kozmogoni mitinden almaktadır. Bu sayı, evrenin yaratılışının bitiş gününe bir atıftır. Yaratılış ritüelini model alan kahraman, hayatını yedi aşamaya bölüp yedi güne sığdırır ve Yedi Uyurlar'a yazdırır. Romanın yazım aşaması anlatının konusu olduğu için, metnin oluşum/yazım süreci, yaratılışın bir öykünmesidir. Kelimelerden oluşan bu yaratım, evrenin yaratılışını anıştırırken, yedi aşamada hayatını anlatan kahraman, mitsel erginlenme döngüsü içinde bir nevi yedi makamdan geçerek arınmış olur.

Romanın ismi ve yaratılışa atfı dışında, bu sayının sembolik anlamlar taşıdığı başka örnekler de vardır. Daha sonra ayrıntılandırılacak olan Yedi Uyurlar/Ashab-ı Kehf (Kuran-ı Kerim'de Kehf suresi 9. ve 26. ayetlerde geçer.) ve ilk safhada öldürülen yedi şeyh, bu rakamın önem taşıdığı diğer örneklerdir.

Bir başka dikkat çekici nokta yazarın bu sayıyı kullanmak için uygun ortamlar yaratmasıdır. Romandan geçen şu cümlelerde bunu görmek mümkündür: Yedi din ve devlet düşmanını arayan zâbitler, yetmiş yedi yaşında öldürülen Şeyh İsmail Vani Hazretleri'nin naaşının olduğu olay yerine gelirler. Naaşın yanına konan martıya taş atılınca kuş Yedikule'ye doğru uçar. Şeyhler, sıranın kendilerine geldiğini düşünüp telaşlanırken yedi denizin dışarı attığı cibiliyetsiz orostopollar çarşıda pazarda gönülleri ferah dolaşmaktadır.

Sonuç olarak, kutsal kabul edilen yedi rakamı, romanda yalnızca yaratılışla ilgili olmayıp pek çok bağlamda yer almaktadır. Öyle ki sayıyı kullanmak için fırsatlar yaratılmış ve romanın tamamında karşılaşılan bir motife dönüşmüştür.

4.1.3 Kurban Miti

Kurban, "doğaüstü güçleri, yüce varlıkları ve tanrıları hoşnut etmek, onlarla barışık olmak, onlara teşekkür etmek ve onlardan isteklerde bulunmak için kesilen hayvan, sunulan yiyecek, içecektir" (Budunbilim Terimleri Sözlüğü, Kurban maddesi, 1973, 43). Bu tanımın dışında tutulan insan ise, ilkel dinlerden bu yana

çeşitli ayinlerle kurban edilmiştir.

Önceleri tanrıları yüceltmek için hediyeler sunan insan, tanrıların yücelip uzaklaşmasıyla birlikte basit hediyeler yerine, kendini kurban etmeye başlamıştır (Erginer, 1997, 21).

İnsanın kurban edildiği mitlerin en bilineni, Hıristiyanlık inancına göre, çarmıha gerilip kurban edilen Hz. İsa'dır. Hz. İsa kurbandan önceki gece, havarileriyle birlikte olduğu "son akşam yemeği"nde "(b)enim etimi yiyip kanımı içenin ebedî hayatı vardır; ben de onu son günde kıyam ettireceğim. Çünkü benim etim hakikî yiyecek, ve kanım hakikî içecektir. Benim etimi yiyip kanımı içen bende durur, ve ben de onda" (Yuhanna, 6, 54-56) der.

İsa'nın etini ve kanını, ekmek ve şarapla değiştiren (töz dönüşümü: transsubstantiation) ve yasağı simgesel olarak taşıyan (Başaran, 2005, 225) Hıristiyanlık, bu ayini devam ettirir.

İsa'nın ekmek ve şarabı kendi bedeni ve kanı olarak sunuşunun temsili, komünyon ayinlerinde tekrarlanır. "Komünyon ayinine katılan kimseler bu yolla onun haça gerilmiş bedeni ve dökülen kanlarını taşıyarak onun niteliklerine sahip olur" (Bultman, 2006, 354). Komünyonun tekrarındaki amaç, kurbana ait olan şey aracılığıyla kurbanla bütünleşebilmek ve onun gibi olabilmektir. Kurban aracılığıyla bir transfer gerçekleşir. Eliade'nin ifadesiyle kurbanın enerjisi, yaratılmak istenen şeye intikal eder.

Romanda kurban miti işte bu bağlamda yorumlanabilir. Paşaoğlu adlı karakter, Tanrı ile iletişim kurmak amacıyla bir düzenek kurar. İnşa ettirdiği cami, bu iletişim için merkezdir. Fakat karakter, gerekli olan güçlü iman ve temiz kalbin kendisinde olmadığını bilerek, Tanrı'ya ulaşmak adına bu özelliklere sahip olduğunu düşündüğü şeyhleri kurban etmeye karar verir. Tanrı'yla doğrudan iletişim kuramayacağına inanan Paşaoğlu'nun bu yola başvurması, şeyhlere Tanrı tarafından üstün özellikler bahşedildiği düşüncesinden kaynaklanır.

Paşaoğlu, on iki şeyhin başına elektrik verir ve on ikisi de kafası kömürleşerek ölür. Bu şeyhleri Tanrı'dan vahiy alabilmek ve "Kelâmullâh" olabilmek için kurban etmiştir. Öldüreceği son şeyhin (Selahattin Tefrici) başına elektrik verirken Paşaoğlu'nun yardımcısı Kambur'un "Kücüh Bey, vahiy geldi mi? Çarteri kapatem mi?" (YG, 70) diye sorması bu görüşü destekler.

Romanda kurbanlar, sıradışı özellikler taşıyan bir camide öldürülmüştür. Kurbanların bu mekânda öldürülmesi rastlantısal değildir. Çünkü kutsalın tezahür (hiyorofani) edeceği yerin kutsal olması önem taşımaktadır. "Kutsal mekânın kutsallığının en önemli payı onu ilk kez kutsayan hiyerofanilerin sürekliliğine aittir" (Eliade, 2009, 356). Dolayısıyla romanda geçen bu ritüel, Eliade'nin ifade ettiği gibi kutsalın tezahürü (hiyorofani), kurban etme olayının gerçekleştiği yer ise kutsal mekândır.

Romandaki bir diğer kurban miti de, İsa'nın temsili olan Âli İhsan'dır. Oğlunu askere göndermek istemeyen birinin oğlunun yerine geçerek, bir başkası için kurban olan bu karakter karlar içinde donarak ölmüş ve Paşaoğlu gibi başkalarını değil, kendini kurban etmiştir. Bu kısım, kahramanın yolculuğunda daha ayrıntılı ele alınacaktır.

Sonuç olarak, ilkel dinlerden bu yana, bir kişiyi ya da bir hayvanı kurban ederek kurbanın gücünü, enerjisini kendine transfer etmeye çalışma ritüeli, romanda aynı bağlamda, Paşaoğlu ve kurban şeyhler aracılığıyla kutsal bir mekânda geçmektedir.

4.1.4 Ritüeli Model Alma Ekseninde Kozmogoni Miti

Türkçe karşılığı evrenbilim olan kozmogoninin konusu, çağdaş anlamıyla evrenin yaratılışını araştırmaktır (Taş, 2002, 10). Bu mit, konusu bakımından oldukça detaylı olup çalışmada daha çok ritüeli model alma ekseninde ele alınacaktır.

Eliade, *Edebi Dönüş Mitosu*'nda, tüm ritüellerin arkasında ilahi modellerin olduğunu yani insan davranışlarının, Tanrıların taklit edilmesiyle oluştuğunu ifade eder. Ancak bu taklit, bire bir tekrarlandığı ölçüde geçerlidir. Örneğin Mısır'da rahiplerin sözünün gücü, yaratıcı Tanrı Toht'un ilk jestinin takliti ile ilgilidir. İran mitolojisinde Hürmüz, varlıklar yaratılırken her aşamanın sonunda beş gün dinlenmekte ve altı aşamada ritüelini sonlandırmaktadır. Musevilerin Sept günü istirahati de Tanrı'nın eylemini tekrarlamak içindir (Eliade, 1994, 35-36).

Evrenin yaratılışı, her "yaratılış" için örnektir. Bu eylem simgesel olarak tekrarlanabilir. Yaratılışın ilk modeli olan evrenin yaratılışının püskürttüğü kozmik zaman, örnek alınacak bir modeldir. Zira, yaratılışın gerçekleştiği an, kutsal bir an olmakta ve zaman, yeniden dirilmektedir. Hareketsiz ve ebedi bir zamana ulaşabilmek için kutsal zamanda olmak gerekir (Eliade, 1991, 56-86). Dolayısıyla

yaratılışın bire bir tekrarı, ilksel olanla bağlantı kurulmasını sağlar.

"Kozmogoni mitleri evrenin nasıl yaratıldığını dikronik (tarihsel olmayan) bir şekilde tasvir ederler" (Taş, 2002, 11). Türk, Mısır, Hint gibi pek çok mitolojide bu yaratılış tasvirlerinin ortaklıklar taşıdığı görülür. Eliade, günümüz dinleriyle de, kozmogoni ayinlerinin paralellik taşıdığına dikkat çeker.

Kuran-ı Kerim'de Kaf sûresinde yaratılış şöyle geçer: "Andolsun ki, biz o gökleri ve yeri aralarındaki altı günde yarattık. Bize bir yorgunluk dokunmadı" (Kaf, 38). Tekvin'de şu şekilde yer bulur: "Ve Allah, yaptığı işi yedinci günde bitirdi; ve yaptığı bütün işten yedinci günde istirahat etti. Ve Allah yedinci günü mübarek kıldı, ve onu takdis etti; çünkü Allah yaratıp yaptığı bütün işten o günde istirahat etti" (Bap 2, 2). Tevrat'taki bu anlatım Mısır mitolojisini hatırlatır. Bu mitolojide yaratılış, "Ve böylece Ptah her şeyi yarattıktan sonra dinlendi (ya da hoşnut oldu)" (Hooke, 1993, 74) sözleriyle bitmektedir.

İsmini kozmogoni mitinden alan *Yedinci Gün* romanındaki yaratılış, Tevrat'taki gibi işlenir:

> "Kitâbını tam altı gün boyunca yazdırdı…Nihâyet altıncı günün gecesi saatler 12'yi vururken şöyle dedi: 'Artık yoruldum ve yarın dinleneceğim, siz de öyle yapın.'" (YG, 240).

Görüldüğü üzere, kahraman Tanrı'nın yaradılış ritüelini model almakta, mitsel bir zamanda, hikâyesini aşamalara bölüp her evreyi tek güne sığdırarak nakletmektedir. Sözlerini bitirdiğinde yeniden doğum gerçekleşecek ve "Döjira'ya kavuşma vakti gel(ecektir)" (YG, 240). Çünkü yaratılış, yeniden yaratılmış olmak ve yeniden doğmaktır (Eliade, 1991, 59). Var oluş ve yaratılış süreci, kitabın yazım sürecidir. İlk modeli tekrar etmek yaratılışa yapılan bir öykünmedir. O olayı yaşarkenki sırrı kendi zamanına taşımaktır. "Kozmos her türlü yaratıcı durumun, hem de yaratılışın ideal örneğidir" (Taş, 2002,12). Kozmogoni mitlerinde Tanrı'nın başyapıtı evren, romanda kahramanın biyografisiyle eş tutulmuştur. Dolayısıyla Tanrı'nın eylemi insanileştirilmekle birlikte iki eylem tek kabul edilebilir.

4.1.5 Yedi Uyurlar (Ashâb-ı Kehf) ve Mağara

Yedi Uyurlar, köpekleri Kıtmîr ile birlikte, Doğu ve Batı anlatılarında farklı isimlerle yer alan, yaşamış tarihsel kişilikler olup olmadığı bilinmeyen fakat iki kültürde de benzer yorumlama sürecinden geçmiş ve mite dönüşmüş anlatılardan biridir.

Yedi Uyurlar'ın isimleri, kaç kişi oldukları, hangi mağarada ne kadar zaman uyudukları konusunda değişik yorumlamalar vardır. Hıristiyanlıkta 'Ephesus' un (Efes) yedi uyuyanı denilen gençlerin isimleri; Maksimianos, Malkhos, Markianos, Ioannes, Denis, Serapion ve Konstantinos'tur. Kuran-ı Kerim'de Kehf sûresinde geçen Yedi Uyurlar ise Makselina, Yemeliha, Mernuş, Saznuş, Derbernuş, Meslina'dır. Daha sonra yedincisi olan Kefeştatayuş, köpeği Kıtmîr ile aralarına katılır.

Yedi Uyurlar kıssası, tarih ve tefsir kitaplarında nakledildiği şekliyle Hıristiyan kaynaklardaki tasvirlerle benzerlik taşıdığı görülür (Ersöz, 1991, 466).

Yedi Uyurlar'ın, tefsirlerde ve diğer kaynaklarda sarayda çalıştıkları geçer. Puta tapmak istemedikleri için saraydan ayrılmak zorunda kalan bu gençler, bir mağarada yaklaşık üç yüz yıl uyurlar. Yüzyıllar sonra, bir çoban, mağaranın önüne konulan kayayı kaldırıp Yedi Uyurlar'ı görür ve uyandırır (Erhat, 1996, 291). Uyandıklarında bir gün uyuduklarını sanmışlar ve karınları acıktığından, içlerinden birini gümüş bir parayla yiyecek almaya göndermişlerdir. Paranın eski zamana ait olduğu fark edilince halk, bunu mucize olarak kabul etmiş ve mağaranın bulunduğu yere bir mescid/bazilika yapmaya karar vermiştir. Yedi Uyurlar ise kıyamette tekrar dirilmek üzere tekrar uykuya dalmıştır (Ersöz, 1991, 466-467).

Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*'nde İsa'ya aşık bu yedi gencin, tehlikede oldukları için inançlarını gizlediklerini belirtir (1996, 291). Bazı kaynaklarda onları bulan çobanın İsa olduğu ve Yedi Uyurlar'ın Mehdi geldiğinde uyanacağı ifade edilmektedir.

Romanda Yedi Uyurlar; birinci bölümün sonunda İhsan Sait'in geleceğe yaptığı yolculuğa, yedi yıldızla beraber tanık olur. Anlatıcı, bu yolculuğu yıldızların ve Yedi Uyurlar'ın kıskanarak izlediğini söyler. Çünkü kendileri garba giderken, kahraman geleceğe gitmektedir. Dolayısıyla Yedi Uyurlar da kahraman gibi birer zaman yolcusudur. İkinci bölümde sarayın önünde dilenen uykulu kişiler olarak verilen Yedi Uyurlar, üçüncü bölümde karakter olarak anlatıya dâhil olur. İsimleri Âli Remzi Meysâlim, Sadri Müslim, Rıza Emlîke, İsmail Hakkı Bernus, Âlî Kâmil Kafezât, İsmail Tebernî, Yusuf Sâzen'dir. Bu isimler, Doğu ve Batı anlatılarında geçen Yedi Uyurlar'ın isimlerini Bernus ve Derbernuş dışında pek anıştırmamaktadır. Yedi Uyurlar, romanda Kehf sûresinde geçtiği gibi sarayda çalışmaktadırlar.

Hıristiyan yoruma göre, İsa/çoban geldiğinde uyanacak bu kişiler, romanda İhsan Sait tarafından uyandırılır. İhsan Sait, Yedi Uyurlar'ın mağaradasındayken adını değiştirip Âli İhsan koymuştur. Bu ismi taşıyan kişi, kahramanın iyi tarafını temsil etmekte ve İsa/çoban ile ortaklıklar taşımaktadır.

Anlatının asıl varyasyonlarında acıkan Yedi Uyurlar, romanda sucuklu yumurta yapmaktadırlar. Anlatıda geçen eski zamanlardan kalan para ise romanda Yedi Uyurlar'dan kasketli olanın İdris Âmil'e verdiği paradır. Parayı alan İdris Âmil, kasketliye paranın tedavülden kalktığını ama hatıra olarak onu saklayacağını söyler.

Kaç yıl uyudukları bilinmeyen bu yedi kişinin uyudukları yer mağaradır. Mağara, mitolojik motif olarak çok sık karşılaşılan bir mekândır. Bu gizemli mekânlara dış dünyadan kendini soyutlamak için girilir. Girintili olan girişleriyle başka bir dünyaya doğru yapılan yolculuğun ilk adımıdır.

Eliade, eşiğin iki dünyayı birbirinden ayıran sınır olduğunu ifade eder ve bu mekânı dindışı dünyadan kutsal dünyaya geçişi mümkün kılan paradoksal yer olarak tarif eder (1991, 5). *Yedinci Gün*'de zamanlar arası geçişlerin yaşandığı yer olması bakımından mağara bir eşiktir. Kahraman, zamanlar arası yolculuk yapıp mağaraya Hayâlet olarak girer. İnsanların gölgelerinin barındığı kabul edilen mağarada, kendi gölgesini hatırlayan kahraman, adını gölgesinin adıyla değiştirir ve hatalarını telafi etmek için geçmişe yolculuk yapar.

Kahraman bu mağaraya girerek bilinçaltının karanlık taraflarını görmüş ve dirilişi orada yaşamıştır. Dirilişin yaşandığı mekân, Jung'un yeniden doğuş ile ilişkilendirdiği eşik işlevi gören mağaradır.

Kahraman gibi Yedi Uyurlar da, uzun uykularından uyanarak eşikten geçer ve dirilirler. Tecimer, onları ölümden sonraki dirilişe örnek olarak verir:

> "Jung'a göre 'diriliş' (resurrectio) yeniden doğuş biçimlerinden biridir. Diğer yeniden doğuş biçimleri 'ruh göçü' (metempsycosis), 'yeniden bedenlenme' (reenkarnasyon) ve sözcüğün tam anlamını taşıyan 'yeniden doğuş' (renovatio) olarak sıralanabilir...Dirilişin anlamı, insan varoluşunun ölümden (ya da ölüm sanılan bir durumdan) sonra yeniden ortaya çıkmasıdır. Bunu en yetkin örnekleri olarak İsa, Krişna, Rip van Winkle ve Yedi Uyurlar (Ashab-ı Kehf) verilebilir" (2005, 161).

Sonuç olarak bu mekân, kahraman için bir eşik sayılmalıdır. Romanın yazılış yani yaratılış sürecinin de bu mağarada gerçekleşmesi onu merkez kılarak kutsal hale getirmektedir. Yeniden dirilme inancına kanıt olduğu düşünülen bu kutsal mekânda, Tanrı'nın yaratma eylemi tekrarlanır.

Bu kutsal mekânın sakinleri olan Yedi Uyurlar, anlatının aslına benzer şekilde geçmektedir. Mağaranın kahramanın yolculuğuna katkıları ise dördüncü bölümde detaylandırılacaktır.

4.1.6 Yükselme Miti

Gökyüzü, genellikle Tanrı'nın ve ona ulaşmak isteyen iyi ruhların mekânı olmuştur. Dolayısıyla gök ile kutsallık arasında ilişki olduğu kabul edilir. İslami inançta ise yükselme, miraçla ilişkilendirilmekte ve gök kutsal sayılmaktadır.

"İnsanın ulaşmadığı yukarı bölgeler, yıldızlı gök, tanrılara özgü aşkınlık, mutlak gerçeklik, sonsuzluk gibi ayrıcalıklara sahiptir" (Eliade, 2009, 61). Dolayısıyla en yükseğin en kutsal olma nedeni, tanrısallıktır:

> "'Çok yüksek' kendiliğinden Tanrısallığın adıdır. İnsanın ulaşamadığı yüksek bölgeler, uzay kesimleri, aşkın olma, mutlak gerçeklik prestijini kazandırmaktadırlar; buralara ancak bazı ayrıcalıklı kişiler, yükselme ayinleriyle ulaşabilmekte; buraya, bazı dinlerin kavrayışına göre, ölülerin ruhları yükselmektedir. 'Çok yüksek' bu haliyle insanın ulaşamayacağı bir boyuttur; insanüstü güçlere ve varlıklara, hak olarak ait bulunmaktadır. Gökyüzüne giden ve ayinsel bir merdivene tırmanarak yükselen kimse, artık insan olmaktan çıkmaktadır; şu veya bu biçimde doğaüstü bir duruma katılmaktadır" (age, 2009, 97).

Eliade'nin ortaya koyduğu yükseklik ve tanrısallık ilişkisine örnek olarak roman kahramanı İhsan Sait verilebilir. Romanda kahraman, zeplin aracılığıyla yükselir. Zeplinin içindeki hidrojen "İsa Aleyhisselâm'ın ruhu gibi göklere yükselmeye" (YG, 139) gayret eder. Kahraman yükseliş esnasında insan olmaktan uzaklaşarak tanrılaşma (apotheosis) gayreti taşır. Yerden yükselme, göğe uçma insanın kaderini aşmasını ve kozmik seviyelere ulaşmasını simgele(diği) (age, 2009, 121) için zeplinle havalandığında önce yarı tanrı, sonra ise Gök Tanrı olduğunu iddia eder: Zeplin yükselirken İhsan Sait, "bulutların üzerindeki kutsal gökyüzünü ciğerlerine çek(er) ve kollarını havaya açarak var gücüyle haykır(ır): 'Ben Gök Tanrı'yım!'" (YG, 156). Göğün mitolojik bir varlık olarak Gök Tanrı haline dönüşüp bir kişilik kazanması (Kaya, 2007,35) kahramanın göğe kafa tutarcasına haykırışında görülmektedir.

Gök Tanrı olduğuna karar veren karakter, daha sonra yükselerek sembolik bir ölüm yaşar ve bir hayâlet olur.

Eliade yükselme ve ardından ruh haline dönüşmeyi şöyle açıklar: "Birçok eski dinde 'uçuş' insan-üstü bir varlık tarzına (tanrı, büyücü, 'ruh') geçişi, son tahlilde de istenildiği gibi hareket etme özgürlüğünü, yani 'ruh' konumunun kazanılmasını işaret

etmektedir" (1991, 153). Gökyüzünde hava sefinesinin içinde bir tabuta giren kahraman, Eliade'nin ifadesiyle yükselerek dönüşeceği bir evreden geçmektedir.

Adetlere göre gömülmeyen kişi ölü olmadığından (Eliade, 1991, 154) İhsan Sait ölmemiş ve ruha dönüşerek "hareket özgürlüğü kazanmış" olur. Göğün bir geçiş alanı olduğu düşünülürse kahraman "kaderini aşmış" ve yeniden doğmuştur ama ulaşmak istediği şey, yani Gök Tanrı olamamıştır.

Sonuç olarak romanda yükselme mitinin tanrısallaşma bağlamında geçtiği görülmektedir. Kahraman, "varolmayı bırakmadan daha yüksek bir doğa elde edeme(yeceği)"(Campbell, 2010, 109) için önce yükselerek kendisini dönüştürmüş ve metaforik bir ölüm yaşamıştır. Kapalı bir mekân olan zeplinde gerçekleşen bu ölüm sonrası kahraman, hayâlete dönüşerek türlü maceralar yaşamış ve uzun yolculuğun ardından tanrısallaşmıştır.

4.1.7 Teslis Miti

Teslis inancı, Hıristiyanlıktan önceki dönemlere kadar uzanmakta ve kavramın mitsel bir altyapısı bulunmaktadır. Bazı antik dini inançlarda ve mitolojilerde teslisler olduğu görülmektedir. Mitolojide pek çok örneği bulunan teslislerin bazıları "Sümerlerde Anu-Enlil-Ea; Mısır'da Osiris-İsis-Horus; Hinduizmde Brahma-Vişnu-Şiva; Tibet'te Om-Ha-Hum; Eski Yunan'da Zeus etrafında kurulan Zeus-Hera-Apollo teslis" leridir (Küçük-Tümer, 1993, 253).

Romanda bölüm adları baba, oğul ve hayâlet olması bakımından Hıristiyanlığın teslis inancını hatırlatmaktadır. Bölüm adları dışında romanda geçen baba, oğul ve hayâlet karakterlerinin aynı roman kahramanında toplandığı görülmektedir. Hıristiyanlıkta da bu üç kavram, özde aynı şeyi temsil etmekte ve Tanrı'da birleşmektedir.

4.2 Diğer Mitler

4.2.1 Vampir Miti

Romanda, Galata'nın iç azap kapısında kâgir bir kulede, 90 yaşlarında olduğu düşünülen Culyano adında bir banker yaşamaktadır. Çocuk eti yediğine dair söylentiler dolaşan bu adamın yaşı aslında 500'lere dayanmıştır. Çünkü 1452'den beri alacaklı defterinde aynı imza ve parmak izi bulunmaktadır.

Ölümsüz olan bu karakter, çocukların kanını içer. Vampir özellikleri taşıyan tefeci, bir canavara dönüşerek yanında yetiştirdiği İhsan Sait'i öldürmeye çalışır. Culyano'nun ağzında kalan tek sivri dişi ile, kurbanlarının şah damarından kanını emen bir canavar olduğunu o anda fark eden İhsan Sait, onu öldürdükten sonra vampirin kemikleri üç günde un ufak olur.

Culyano cimri, paragöz bir bankerdir. Bankerlikle kan emicilik arasındaki ilişki düşünüldüğünde, yazarın bu mesleği özellikle tercih ettiği yorumu geliştirilebilir.

Bankerlikle kan emicilik arasında Marksist anlamda ilişki kurulmaktadır. Er Pasin, *Vampirin Kültür Tarihi* adlı çalışmasında vampirlik ile sermaye, iktidar, güç metaforunun pek çok sanat alanında bir arada kullanıldığını belirtir:

> "Başkalarının kanını emerek canlıların arasındaki yaşantısını sürdürebilen vampir, genellikle, sermayenin varlığını korumak için işgücüne muhtaç olması nedeniyle emeğin metalaşması bakımından kapitalist ekonominin çelişkili yönüne ilişkin eleştirisinde vampir metaforunu kullanan Marx'a atıfla anılmıştır" (ErPasin, 2013, 11).

Köken olarak Lilith ve Kabil'e kadar uzanan vampir miti, romanda meslekle bağlantı kurularak verilmekte ve bu motif aracılığıyla fantastik bir atmosfer yaratılmış olmaktadır.

4.2.2 Gölge Miti

Gölge, bilinçli zihnin karanlık kardeşidir. Eşikte bekleyen gölge, değişik şekillerde karşımıza çıkar. Kardeş, dost, hayvan, canavar, düşman, rehbere dönüşebilir. Dönüştüğü şey, kişi için görülmesi de kabulü de zor olan şeydir. O, bilinçli benliğimizle kabul etmediğimiz, kabul edemediğimiz her şeydir. İçimizde bastırılmış, inkar edilmiş ya da kullanılmayan tüm özellikler ve eğilimlerdir (Leguin, 1999, 36). Gölge bilinçaltının karanlık taraflarını temsil etmektedir. İnsanın görmezden geldiği gölgesi, istenmeyen özellikler barındırmaktadır. Fakat bu onun kötü olduğunu göstermemektedir. "Hayranlık duyulacak ve hatta kurtarıcı olabilecek bazı özellikler de sergileyebilir" (Tecimer, 2005, 101-111).

İhsan Sait'in öteki tarafını temsil eden gölgesi Âli İhsan'dır. Âli İhsan, Tecimer'in söylediği türden, iyi olan tarafı temsil etmektedir. Ama İhsan Sait; saflık, yardımseverlik ve olgunluk gibi istemediği özellikler barındırdığı gölgesiyle yüzleşmek istemez. Sonunda ona rehber olacak gölgesinin kendisine verdiği mesajlar, görmezden geldikçe sıklaşır. Dolayısıyla "(g)ölge zaman zaman kişiliği sıkıştırmak ve taciz etmek için yüzeye çık(mıştır)" (Migene, 2007, 17). Bu

mesajların kahraman uykudayken gelmesinin nedeniyse, bilincin karanlık yanlarının rüyalarda çıkabilmesindendir.

Gölge, İhsan Sait'in karanlık (görünmeyen) yanını temsil eden parçasıdır. Gölge, kahramanla zıt özellikler barındırır ama ikisi etle tırnak gibi bir bütündür. Bu bağlamda İhsan Sait ile Âli İhsan, İnanna ve Ereşkigal'e benzer. Çünkü her biri aynı kişiliğin farklı yönlerini oluştururlar.

> "İnanna ve Ereşkigal, iki kız kardeş, ışık ve karanlık, eski simgeleme alışkanlığına göre tek bir tanrıçayı iki yönden temsil eder; ve karşıtlıkları sınavların güç yolunun tüm anlamını özetler. Tanrı ya da Tanrıça, kadın ya da erkek, bir mitteki bir kişi ya da düşü gören biri olan kahraman, karşıtını (kendi beklenmedik benliğini) keşfeder…Direnişler bir bir kırılır. Gururunu erdemini, güzelliğini ve yaşamını bir kenara bırakıp kesinlikle katlanılmaz olana boyun eğmeli ya da itaat etmelidir. O zaman kendinin ve karşıtının ayrı türden olmadığını, aynı etten olduğunu fark eder" (Campbell, 2010, 124-125).

Zamanla kahramanın erginlenmesiyle gölge tarafı büyür ve kahramanda kötülükten iyiliğe doğru bir gidişat olur. Gölgesiyle yüzleşmek için, ismini değiştirerek gölgesinin adıyla (Âli İhsan) geçmişe yolculuk yapar. Bu yolculuğun sonunda İhsan Sait, gölgesinin önünde secde edecektir.

4.2.3 Mitsel Rüyalar

Rüya analizleri psikanalitik kuramın öncüsü olan Freud ile önem kazanmıştır. Ona göre bilinçaltına gizlenmiş imgeler, rüyalar aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Analitik psikolojinin kurucusu Jung'a göre kolektif bilinçaltı; rüyalarda, destanlarda ve mitlerde ortaya çıkar. Psikanalistler, bu nedenle rüya analizlerinde mitleri dikkate alırlar.

Jung'a göre, ruhun kalıtımla aktarılan bir ögesi olan arketipler bilinç seviyesine çıkabilmeleri bakımından ikiye ayrılır. Arketiplerden bilinç seviyesine çıkmayanlar, mitolojik özellikler taşıyanlardır. Bunlar kişisel rüyaların dışında tüm insanlık için geçerli olan, mitsel okumaya açık olan kolektif rüyalardır.

Karl Abraham "Rüyalar ve Mitler" çalışmasında rüya bireyin mitidir, der. Joseph Campbell da mitleri analiz ederken, çağdaş düş okuma bilimi olarak adlandırdığı psikanalizmden yararlanır ve şöyle der: "Düş kişileştirilmiş mittir, mit kişisellikten çıkarılmış düştür; hem düş hem de mit ruhun dinamiğinin genel işleyişi içinde simgeseldir" (2010, 30).

> "Bazı düzeylerde kişisel bir rüya gerçek anlamda mitsel temalarla karşılaşır ve bir mit analojisi haricinde bir şeyle yorumlanamaz. Jung iki rüya türünden söz eder: kişisel rüya ve arketip rüya ya da mitsel boyutu olan rüya. Kişisel bir rüyayı çağrışımlarla, kendi hayatınızda neden söz

ettiğini keşfederek ya da kendi kişisel probleminizle ilgili olarak yorumlayabilirsiniz. Ama bazen saf mit olan, mitsel bir tema taşıyan (...) bir rüya görülür" (Campbell vd., 66).

Romanda mitsel boyut taşıyan rüyalar, psikanalitik bir açıdan yorumlanmayıp yalnızca örneklendirilecektir. Mitsel özellikler taşıyan rüya motifleri şunlardır: Asi çiftçinin gece gördüğü "adamın aklını havsalasını zorla"yan rüyalar olan "(i)şerken pipilerinden çiş yerine dizi hâlinde nazar boncukları dökülen veletler! Kafalarındaki boynuzlardan biri orak, diğeri saban demiri olan öküzler!" (YG, 162) mitsel anlatıları anıştıran rüyalardır.

Pek çok mitolojide, rüyaların gelecekten haber getirdiği inancı vardır. Bevval pek çok kez rüyaya yatar ve kendini melek gibi göklerde görür. Uyandığında hatırlayamayacağı bir rüyası, havada asılı olan zeplin ile ilgilidir. Bu rüya, gelecekte olacakları haber veren rüyalardandır.

Başka bir rüya motifi de mağaradır. Mitolojide mağaralar geçiş yerleridir. Mitsel okumaya açık olan ve çoğu zaman bilinçaltının temsili olan mağara, İhsan Sait'in rüyasında mekân olarak görülür. Bu rüyada kahraman gölgesine ait sesi duyup arkasına bakmasıyla aydınlık olan çıkışı fark eder (YG, 89). Benliğin karanlık bölgelerini sembolize eden mağara alegorisi aracılığıyla, kahramanın gölgesinin açığa çıkması dikkat çekicidir.

Romandaki tüm anlatı, Yedi Uyurlar'ın rüyasıdır (YG, 239). Zeplinin içinde uyuyan kahraman ise, rüyasında mağaraya girmiş, eşiklerden atlayarak erginleşmiş ve bu süre zarfında Yedi Uyurlar'ın rüyalarını kontrol etmiştir.

4.2.4 Tepegöz

Türk mitolojisinde tek gözlü dev olarak geçen Tepegöz, *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*' te yeraltı âlemiyle bağlantılı, şeytani bir ruhun adıdır. Fakat mitolojideki Şeytan'dan daha değişik semboller taşır (Beydili, 2005, 554).

"Tepegöz mitolojik sembolizmine göre, düzenli dünyaya karşı dağıtıcı konumda olan, kaos ve şeytanî dünyayı sembolize etmektedir…Yeraltı dünyasının sahibi olan "Tepegöz", tüm nitelikleriyle öbür dünyanın işaretlerini taşır ve mitolojik Ulu Ana bütüncüllüğünün birçok çizgilerini kendinde birleştirir. Bu anlamda Türk mitolojisi, şaman duaları, mitolojik inanç ve demonolojik inanışlardaki "Tepegöz" motifi, kökenine göre, yeraltı dünyasının sahibi motifine bağlanır" (age,557).

Okun işlemediği, kılıcın kesmediği Tepegöz, *Yedinci Gün*'de padişahın kapısındaki Arnavut muhafızdır. Romanda pek yer almayan Tepegöz, padişahın "Tepegöz!" diyerek seslenmesiyle romanın başlarında ortaya çıkar. İçeri giren

Tepegöz anlatıcı tarafından "olsa olsa manda kaymağı yüksekliğindeki daracık alnının hemen altındaki yumurtamsı gözlerinden biri sağa diğeri sola bakan Arnavut muhafız" (YG, 12) şeklinde betimlenir. Dolayısıyla romanda geçen Tepegöz, mitsel karakter ile fiziksel olarak benzer özellikler taşımaktadır.

4.2.5 İnanna

Aşk ve bereket tanrıçası İnanna, İştar, Astarte, Aphrodite, Venüs farklı kültürlerde aynı tanrıçayı temsil etmektedirler. Bu tanrıçalar arasından en eskisi Sümer tanrıçası İnanna'dır. İnanna, aşk ve bereketin yanı sıra şehvet tanrıçasıdır. İnanna ile, halk hikâyesi olan Leylâ ile Mecnûn'un kadın kahramanı olan Leylâ arasında bağ kurulmaktadır. Gönül Tekin, Sümer mitolojisinin Türk edebiyatına etkilerinde bu benzerlikten bahsetmektedir.

Romanın Hayâlet bölümünde Leylâ adlı bir karakter geçer. Leylâ, üstün bir tür yaratmak amacıyla, "mükemmel insan" İdris Âmil Zula ile birlikte olması için tutulan bir hayat kadınıdır. İdris Âmil Zula bu kumpastan habersiz Leylâ'ya âşık olur ve onun için Mecnûn'a döner. Leylâ, İdris Âmil ile birlikte olduktan sonra ortadan kaybolur. İdris Âmil, ulaşılmaz saf aşkı Leylâ'yla evlenme hayâlleri içinde onu aramaya başlar. Romanda Leylâ, İnanna gibi şehvetlidir. İnanna'nın bereket tanrıçası olma özelliği de burada hatırlatıcı bir unsur olmalıdır zira tanrıça, kocasıyla her yıl bir kez beraber olur. İdris Âmil ve Leylâ'nın bir kez birlikte olması, İnanna ve kocasının kutsal evliliğinin bir tekrarı olarak yorumlanabilir.

4.2.6 Bevvâl

Bevvâl, İslamiyetin ilk zamanlarında ismini ölümsüzleştirmek için zemzem kuyusuna işeyen, bu yüzden de bevvâl-i ceh-i zemzem olarak adı anılan bir kişi olarak tarihe geçer. Bevvâl, Arapçada işeyen anlamına gelen bir sıfattır.

Romanda aynı isimle geçen Bevval, zemzem suyuna değil ama günah sayılabilecek başka bir yere, cami duvarına işemiştir. Bunu gören Paşaoğlu, kabloyla bir bakır levhaya elektrik verince karakteri elektrik çarpmıştır. Anlatıcının, "Bevval'le kıyaslandığında Sançe Panza, Don Kişot kalırdı" (YG, 74) dediği Bevval, kutsal mekâna yaptığı bu eylem dolayısıyla Tanrı tarafından çarpılarak cezalandırıldığına inanır.

Romandaki Bevval, tarihte geçtiği gibi zaman içinde olgunlaşır ve

hapishaneden hafız olarak çıktığında hayata bakış açısı değişir. Kuran-ı Kerim sayesinde temiz kalpli birine dönüşen Bevval, rüyaya yatınca olacakları görür. Ayrıca yakın zamanda öleceğini hissetmiş ve mezar taşını hazırlamıştır.

4.2.7 Zülkarneyn

Çift boynuz anlamına gelen bu sözcüğün özel isimden daha çok, sıfat olduğu görüşü yaygındır. İslâm edebiyatında Büyük İskender'e ruhani bir kişilik atfedilerek, onun Zülkarneyn ile özdeşleştirildiği görülür. Ancak müşrik olarak görülen Büyük İskender'in Kuran-ı Kerim'de geçen Zülkarneyn ile aynı kişi olduğunu düşünmenin bir hata olduğunu söyleyen din âlimleri, onun Hz. İbrahim döneminde yaşayan İskender olduğuna kanaat getirmişlerdir. Kuran-ı Kerim'deki ifadeler ışığında, Zülkarneyn'in hikmet ve adalet sahibi bir hükümdar olduğu görüşü yaygındır. Ne zaman, ne kadar yaşadığı konusunda farklı görüşler olan bu mitsel kişilik ile ilgili rivâyetlerden biri de, atını Süreya yıldızına bağlamış mitolojik bir kişilik olduğu yönündedir (Öztürk, 2013, 565-566).

Zülkarneyn ile ilgili ayetler Kehf suresinde geçer. Bu ayetlerde, onun için her şeyin mümkün kılınarak, bu tarihi kişiliğin yolculuğa çıkarıldığı geçmektedir: "Doğrusu Biz onu yeryüzünde büyük bir kudret sahibi kılmış ve ona her şeyin yolunu öğretmiştik / O da bir yolu tuttu" (Kehf, 84-85). Bu yolculukta önce güneşin battığı, sonra doğduğu yere giden Zülkarneyn, iki dağın arasında Yecüc ve Mecüc kavimleriyle konuşmuştur (Kehf, 86-98).

Romanda Zülkarneyn, Kuran-ı Kerim'de olduğu gibi yolculuk ekseninde geçer. Zülkarneyn ismi yolculuğa çıkmadan önce İhsan Sait'e Bevval tarafından yakıştırma yollu söylenir. Mezar taşını eline alan ve ölmeye karar veren Bevval'i destekleyen bir üslûpla anlatıcı şöyle demektedir:

> "Allâh bir, kendisine sadâkatle hizmet eden Bevval'in âhını aldığından dolayı İhsan Sait, başına bir felâket gelmesinden artık iyice korkuyordu. Çünkü, Bevval'in ona yakıştırdığı, 'Zülkarneyn' ismi, âdeta bir belâ, hattâ bir bedduadan bile öte bir şeydi. Çişli herif İhsan Sait'i en büyük kötülükle bir tutmuştu Haklı! Zulkarneyn'di o! Oh olsun!" (YG, 143)

Daha sonra yolculuktan hayâlet olarak dönen İhsan Sait, bir ekip tarafından Zülkarneyn ismiyle çağrılır. Onunla iletişim kurmaya çalışan uzmanlar, zalimliği temsil eden Zülkarneyn olduğu sonucuna varmışlardır. Böylece bu kötücül nitelik, bir kez daha kendisine atfedilmiş olur. Normalde bu yakıştırmadan hoşlanmayan kahraman, yolculuktan geri geldiğinde bu çağrıya yanıt vermiştir. Çağrıya yanıt

vermesi, artık Zülkarneyn ile ortaklıklar taşımasına bağlanabilir. Zira romanda kahraman ile Zülkarneyn arasındaki benzerlik, ikisinin de ölümsüzlük arayışında "zaman yolcuları" olmasıdır.

Kuran-ı Kerim'de din büyüklerine ve peygambere özgü bir dille konuşturulan Zülkarneyn "iman, ihsan, adalet, insaf ve şükür sahibi bir kul şeklinde tasvir edilir ve ona atfedilen sözlerde iman, sâlih amel, ilâhî lutuf ve rahmet gibi kavramlar" (Öztürk, 2013, 565) geçer. Ancak bu mitsel kahraman, romanda İskender ile bağdaştırıldığından zalimliği temsil etmektedir (YG, 201).

Sonuç olarak mitsel anlatılardan büyük ölçüde yararlanılan *Yedinci Gün*'de daha çok kutsal metin kaynaklı mitlere rastlanmaktadır. Özellikle, Kuran-ı Kerim ve Tevrat'tan yararlanan yazar, metinleri kutsallığından sıyırıp bağlamından uzaklaştırarak ya da aynı bağlam içinde vererek romanın kurmacasına uygun olarak dönüştürmektedir.

5. KAHRAMANIN YOLCULUĞU

Kahraman sözcüğünün dört ayrı kullanımı vardır. Kavramın dördüncü anlamı, yer aldığı edebi türe göre, sözcüğün diğer anlamlarını içinde barındırabilir.

> "1.Savaşta yiğitlik ve cesâret göstererek korkusuzca dövüşen kimse, yiğit, bahadır. 2. Mukaddes bildiği şey uğruna büyük fedakârlıklara katlanan, gayretli, gözü pek ve cesur kimse. 3. Bir olayda yeri en önemli olan kimse. 4. Roman, hikâye, piyes gibi eserlerde vak'aların merkezi durumunda olan en önemli kişi" (Ayverdi, 2006, kahraman maddesi).

Dilimize Farsçadan yerleşen bu sözcük, köken olarak Eski Yunancadaki "heros" sözcüğünden gelmektedir. "Heros" yani kahraman sözcüğü Herakles'in (Roma mitolojisinde Herkül, Herküles olarak geçer.) kişiliğinde ortaya çıkar. "Grek boylarının özellikle Dor'ların kahramanlık görüş ve anlayışlarını kişiliğinde toplayan Herakles; (...) insanın doğaya karşı yenilmez saldırma ve dayanma gücünü simgeler" (Erhat, 1996, 132). Herakles, Yunan ve Latin mit yazarlarının esin kaynağıdır. Üstün özellikler atfedildiği için, kahramanlığın simgesi olmuş; hem kahraman hem de Tanrı olarak kabul görmüştür (1996, 132).

Herakles'ten bu yana, kahramanların tarihçesine bakıldığında, olağanüstülükler barındıran tanrısal kahramanların, benzer özellikler taşıdığı fark edilir. Farklı kültür ve inançlara ait kahramanların ortak özellikleri; güç, cesaret, dayanıklılık ve fedakârlık olarak sıralanabilir. Zira kahramanlık, her milletin ve inanışın değer verdiği idealize edilmiş mitlerdir. Kahramanın aynı özellikler taşıması, Jung'a göre, kolektif bilinçaltımızın bir olmasından kaynaklanır. Dünyanın değişik yerlerinde benzer hikâyelerin çıkması bununla ilişkilendirilebilir:

> "Jung, bütün insanlığın metafizik bir düzeyde bağlantılı olduğuna inanmıştır. Bu metafizik ilişkinin din, inanç, tinsellikten daha büyük bir güce, inanış yönündeki evrensel gereksinimlerinin ardındaki psikolojik güç olduğunu savunmuştur. Bütün insanlar arasındaki bu metafizik bağlantıyı kolektif bilinçdışı olarak tanımlamıştır" (Indick, 2007, 105).

Campbell, Moyers'a verdiği röportajda "(p)ek çok ülkedeki pek çok insan tarafından hayatı sürekli tekrarlanan tek bir mitolojik kahraman arketipi" olduğunu belirtir (Campbell vd.,178). Tek kahraman arketipi, Jung'un kolektif bilinçdışı kaynaklı bir bakış açısıdır. Campbell'a göre "(m)itolojide, efsanelerde, masallarda, dinlerde ve filmlerde kahramanlar, hemen hemen aynı sınavlardan, aynı aşamalardan

geçerek kahramanlıklarını onaylatırlar" (Campbell vd.,41-42).

Propp, Campbell gibi kahramanların işlevlerinin eş olduğunu vurgulamakta ve masal analizlerinde bunu uygulamaktadır. Nitelikler ve adlandırmalar değişse de kişilerin eylem ya da işlevleri aynıdır. "Kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri, kişilerin işlevleridir. İşlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir" (2008, 23-24).

Lord Raglan, *Geleneksel Kahraman*'ın özelliklerini yirmi iki başlıkta sıralar. Raglan, bahsi geçen araştırmacılar gibi kahramanlığın evrelerinin değişmediğini düşünmektedir. Çoğu hikâyede yer alan "tipik" olayları listelediği yirmi iki özellik ile mitsel kahramanların aşamalarını paralel okuyarak puanlandırır. Bu çalışmada geleneksel kahramanın doğumunun olağanüstülüğünü gözler önüne sermekte, dördüncü ve beşinci maddede şöyle demektedir: "Kahramanın anne rahmine düşüş şartları olağan dışıdır ve kahraman aynı zamanda bir Tanrı'nın oğlu olarak kabul edilir" (2003, 278). Bu durum gelecekte kahraman olacak kişinin, sıradan insandan farklılığını ortaya koymakta, kahramanın belli bir yazgıyla doğduğunu ifade etmektedir.

Geleneksel kahramanın özellikleri modern kahraman ile beraber değişir. İnsanın varoluşu ile ilgili sorgulamalar ve değişen algının bunda etkisi vardır. "Modern tragedyanın kahramanları artık krallar, prensler ve tiranlar değildir. Modern tragedya kahramanları yaşamımız içinde pek göze çarpmayan olağan insanlardır" (Nutku, 2001, 55). Dolayısıyla geleneksel kahramanın nitelikleri olan olağanüstü yazgı dışında güç, cesaret, dayanıklılık, fedakârlık gibi üstün özellikler modern kahraman ile beraber anlamını yitirmiştir. Modern kahraman, geleneksel kahraman gibi başkalaşmış olan değil herkes gibi olandır. O, sıradan insandan farklı bir şekilde doğmaz. Modern dünyada her kişi, kendi hikâyesi içinde bir kahramandır ve hayat başlangıçtan itibaren savaş gerektiren bir mücadeledir. Artık Raglan'ın söylediği gibi kahramanın rahme düşmesi olağandışı değildir çünkü

> "(k)ahramanın doğuşu miti çocuk henüz annenin koruyucu bedenindeyken başlar (...) Doğarken herkes kahramandır. Amniotik sıvının içinde yaşayan küçük bir su yaratığından, ilerde ayakta durmayı başaracak olan ve hava soluyan bir memeli durumuna gelirken muazzam bir psikolojik ve fiziksel değişim geçiririz" (Rank, 2001, 98).

Böylece 20. yüzyıl ile beraber, hikâyelerdeki kahramanlar, insani özellikler taşımaya başlamışlar, zayıflıklarını ortaya çıkarmaktan korkmamışlardır. Artık geleneksel kahramanın taşıdığı özelliklerden yoksun olan yitik bir kahraman vardır.

Atik, cesur, mücadeleci olan geleneksel kahraman; artık görünmez ve içine kapanıktır. Onlar, varoluşsal kimlik sorunlarıyla uğraşan tutunamayan kahramanlardır. Yitik kahramanla aynı anlamı taşıyan bu modernist kahramanlar, Orr'un ifadesiyle, "ruhunun derinliklerinde yoksul bırakılmış, sorunlarla kuşatılmış bir savaşçıdır" (Orr, 1997, 28).

Geleneksel kahramanı yok eden ve odağına bireyi yerleştiren modernizmin ardından, postmodernizmle beraber tanımlamalardan uzak, merkezsiz bir kahraman algısı ortaya çıkar. Silikleşen postmodern kahraman, pasifleşmiş ve edebi eserdeki yeri daralmıştır. Ecevit'in 20. yüzyıl içinde tümüyle değişecek olan edebiyatın ilk öncü ögesi dediği pasif kahraman (2001, 26), insani olan tarafını yitirmiş ve bir nesneye dönüşmüştür. Ecevit, artık "kahraman dememeye özen gösterdiğimiz anlatı kişilerinin"[3] metnin merkezinden uzaklaştığını ve ana kişinin bir figürden diğerine sürekli dönüştüğü için tek kimliğinin olmadığını söylemektedir (2001, 77).

Rosenau, bu görüşe paralel olarak "(t)arihin 'Büyük Adamlar'ı üzerinde değil, marjinlerdeki gündelik hayat üzerinde yoğunlaşmış, yeni bir kimliksiz" özneden bahseder (1992, 105). *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri* kitabının postmodern terimler sözlükçesinde bu özneyi şu şekilde açıklar:

> "Modern toplum bilimcileri bazen bir olay ya da kişi üzerinde odaklanırlar ve post-modernistlere göre, bunu yaparken de kahramanlar yaratır, tekil bireyin değişiklik yaratabilme ya da özgül dramatik olayları etkileyebilme kapasitesine abartılı bir önem yüklerler. Bu yaklaşımı (kahramanlara dayalı analizi) reddeden post-modernistler ne bireyler üzerinde odaklanır ne de kahramanlar yaratırlar. Birçok postmodernist öznenin sonundan, yazarın ölümünden bahseder" (Rosenau, 1992, 15).

Postmodern anlatılarda kahraman merkezli bir kurmaca olmayıp metin odaklı bir yaklaşım vardır. Bu anlatılarda kahraman yaratılmaya çalışılmaz. Yazar-anlatıcı-okur hiyerarşisi ortadan kalkar. İrade yazar-anlatıcı yerine, karakterde olduğundan Rosenau'nun ifadesiyle artık yazar ölmüştür.

Gündüz'e göre, postmodern anlatılarda kahramanlar, kahramanlık özelliği taşımayıp içleri boşaltılmış birer figüre dönüşmüşlerdir. İnsani taraflarıyla değil simgesel özellikleriyle yalnızca olayların çözülmesinde bir işlev taşımaya

[3]Her ne kadar postmodernizmde kahraman nesneye dönüşmüş olsa da roman analizlerinde karakterler için metin figürü ya da protagonist gibi isimlendirmeler yerine kahraman sözcüğü kullanımını sürdürürüz. Bunun nedenini Himmet Uç şöyle yorumlar: "Romanlar, kahramanlık ve mitler çağının kişilerini yansıttığından onların kahraman olarak isimlendirilmesi daha mantıklıdır. Roman eleştirimizde çoğu zaman romanın kahramanları dememiz, bizim mitik ve kahraman türü insanlara olan özlemimizden ve tarihi irsiyetimizden ileri gelir" (Uç, 2006, 156-157).

başlamışlardır.

> "Alışılmış kuralları dışlayan/yıkan postmodernizmin en başat özelliği, güçlü karakterleri ortadan kaldırarak onları sıradan kişiler ya da birer figür haline getirmesidir. Günümüzde geleneksel romanın baş tacı ettiği büyük kahramanlar yoktur. Kahramanlık çağı sona ermiştir. Alt kültürlerden beslenen, horlanan, uzak tutulmuş, dışlanmış konulara, olaylara ve kişilerin yaşam öykülerine yer veren yeni akımın rotası artık belirlenmiş gibidir" (2012, 29).

Postmodernizm, modernizmin otoriterliğini yıkan yenilikçi bir tavırdır. Yerleşmiş algıyı reddederek yeni söylemler geliştirir. Gündüz'e göre, zararlı kişilere değer veren tarih, sorunların temeli olup toplumu mutsuzluğa itmiştir. Ancak postmodernizmle, resmi tarih algısı yok edilmiş; yerleşik değerlere göre değil, yazarın dünya görüşüne göre değişiklik gösteren karakterler yaratılmıştır.

Daha önce postmodern özelliklerini ortaya koyduğumuz ve bu yönüne vurgu yaptığımız *Yedinci Gün*'de ana karakter postmodern bir kahramandır. Bir sonraki aşamada yolculuk temi üzerinden analizi yapılacak kahraman, silik ve kimliksizdir. Anar karakterleri "post-aydınlanma ya da postmodernist anlayışın getirdiği gerçeklikle kurgulanmış, bir anlamda 'nesne' haline dönüşmüş 'kopya' insanlardır" (Yalçın- Çelik, 2005, 170). Anar, onları belirgin kılarak merkeze oturtmakta ve arayış üzerine kurulu bir yolculuğa çıkarmaktadır.

Koçakoğlu, yazarın her romanında sembolik ve alegorik yolculuklar olduğunu ifade ederek yazarın ilk beş romanını bildungsroman (eğitim/oluşum) grubuna dâhil eder. Örneğin "Puslu Kıtalar Atlası'ndaki Bünyamin, Kitab-ül Hiyel'deki Üzeyir Bey, Amat'taki Kırbaç Süleyman ve Suskunlar'daki Eflatun ruhsal ve manevî gelişimleri üzerinde durulan figürlerdendir" (Koçakoğlu, A., 2008, 246). Bu figürlere hangi yollardan ve dönüşümlerden geçtiği bir sonraki evrede ayrıntılandırılacak olan İhsan Sait'i de eklemek mümkündür. Dolayısıyla yol ve yolculuk teması taşıması bakımından yazarın altıncı romanı olan *Yedinci Gün*, bildungsroman grubuna dâhil edilebilir.

Sonuç olarak geçmişten bugüne romanlarda kahraman kavramı çeşitli özellikler taşır. Kahramanlık kavramının içini dolduran özellikler ve kavramın işlevi, benzer/eş olsa da zaman içinde modern dünya ile beraber sözcüğe yeni anlamlar ve işlevler atfedilmiş; böylece modern romanlarda kahraman, geleneksel kahramanın tanım ve özelliklerinin dışına çıkmıştır. Modern kahramanın niteliklerinin değişmesiyle, daha önce soylu olan kahramanlar, sıradan kahramanlara; sıradan kahramanlar ise içi boşaltılarak birer nesneye dönüşmüştür.

5.1 Kahramanın Yolculuk Evreleri

Yazarın her romanında bir veya birkaç karakterin benzer arayışlarda, benzer iç yolculuklar yaşadığını düşünerek kahramanın yolculuk mitini aşamalı olarak gerçekleştirdiğine tanık oluruz. *Yedinci Gün* romanında da kahraman çeşitli aşamalardan geçmektedir. Romanın bulmacamsı yapısında labirentten çıkmak, Campbell'ın ifadesiyle "kahramanın yolunun ipliğini izlemek" ten geçer. Labirentten çıkışa kadar sürecek bu takipte, arayış üzerine kurulu olan macera, Campbell'ın yöntemine göre analiz edilecektir. Bu yöntem, araştırmacının *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* çalışması üzerinden ele alınacaktır.

Mitlerin simgesel yönünü deşifre eden Campbell'ın kahraman mitini ele aldığı *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, 1949 yılında yayımladığı orijinal adı ile "The Hero With A Thousand Faces" (Bin Yüzlü Kahraman) Türkçe'ye 2000 yılında "*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*" ismi ile çevrilmiştir. Prolog ile başlayan ve epilog ile sona eren çalışma üç bölümden oluşmaktadır: Yola çıkış, erginlenme ve dönüş. Kahramanın yolculuğu toplam on yedi aşamadır. Birinci kısım yola çıkış, beş evreye ayrılır: Maceraya çağrı, çağrının reddedilişi, doğaüstü yardım, ilk eşiğin aşılması ve balinanın karnı. İkinci kısım olan erginlenme, altı evredir: Sınavlar yolu, tanrıçayla karşılaşma, baştan çıkarıcı olarak kadın, babanın gönlünü alma tanrılaştırma ve nihai ödül. Üçüncü kısım dönüş ise, altı evreden oluşur: Dönüşün reddedilişi, büyülü kaçış, dışarıdan gelen kurtuluş, dönüş eşiğinin aşılması, iki dünyanın ustası, yaşama özgürlüğü.

XX. yüzyılın başında Frye, *Anatomy of Criticism* (Eleştirinin Anatomisi) adlı edebiyat eleştirisi kitabında tüm yazınsal metinlerde komik, trajik, romantik ve ironik unsurların bulunduğunu ve dolayısıyla "yeni anlatı"nın olamayacağını söyleyerek yeni bir sınıflandırma yoluna gitmiştir. Kahramanı (başkişi) baz alan iyilik ve kötülük kavramlarından hareket ederek bir yöntem geliştirmiştir. Frye'ın oluşturduğu detaylı şemaya göre tüm türlerdeki temel izlek, arayış monomitidir. Joseph Campbell da eleştiri yönteminde Frye'dan etkilenmiştir (Parla, 2000,45).

Frye'ın eleştiri yönteminden yararlanan Campbell, bahsi geçen *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* çalışmasında James Joyce'un *Finnegans Wake* eserinden "monomit" kavramını alır. Monomitin çekirdek birimleri üç aşamadan oluşur: ayrılma-erginlenme-dönüş. Ayrılma, yola çıkış bir nevi arayıştır, bu nedenle

kahraman pek çok zorlu sınavla karşılaşır. Erginlenme, insiyasyonun yaşandığı, öldükten sonra yeniden doğumdur. Bir gün maceraya çağrı alan kahraman, eşik atlar ve karakterinde büyük değişiklikler olacak şeyler yaşar. Olağanüstü şeyler yaşayan kahraman, yeni bir dünyanın kapısını aralar. Campbell'ın deyişiyle balinanın karnına yani maceraların yaşandığı yere ulaşır. Başladığı noktaya tekrar değişmiş bir şekilde döndüğünde ise iki dünya hakkındaki farkındalığı artmıştır. Dönüş ise olgunlaşmanın bir sonucu olan farkındalıktır.

Campbell, bu yolculuklara kahramanların bir bölümünün kendi rızasıyla çıktığını, diğerlerinin ise bir mecburiyet sonrası arayışa başladığını ifade eder. Üçüncü olası durum ise, kahramanın maceranın içine doğru itilmesidir. Bu durum, kahramanın ne yaptığının farkında olmadığı ve kendini birdenbire bambaşka bir dünyada bulduğu bir macera türüdür (Campbell, 2010, 170). *Yedinci Gün*'ün kahramanı ise üçüncü gruba girmektedir. Kahraman kendini maceranın içinde bulmuş, yaşadıklarını daha sonra sorgulamış ve sonunda bilinçli bir farkındalık yaşamıştır.

Kahraman, farkındalık taşımasa da maceraya atılma hevesi ve cesaretini içinde taşır. Campbell, bu durumu şöyle izah eder:

> "Aranan ve tehlikeli biçimde elde edilen tanrısal güçlerin daha en başından beri kahramanın kalbinde olduğu ortaya çıkar. O, kim olduğunu öğrenen ve böylece olması gereken gücünün uygulamasına geçen 'kralın oğlu'dur- bu unvanın tam olarak ne demek olduğunu öğrenen 'Tanrı'nın oğlu'dur. Bu bakış açısıyla kahraman, hepimizin içinde saklı duran, yalnızca bilinmeyi ve yaşama katılmayı bekleyen tanrısal yaratıcı ve kurtarıcı imgenin simgesidir" (2010, 50-51).

Roman kahramanı ise içinde saklı duran tanrısallığı keşfetmek için, önce insan olmayı öğrenecektir.

5.1.1 Roman Kahramanı İhsan Sait ve Yolculuğu

Yedinci Gün romanının protagonisti İhsan Sait'tir. Olaylar, İhsan Sait'in istek ve ihtiyaçları üzerinden ilerler. Tüm yardımcı karakterler, romanın sonunda İhsan Sait'e bağlanır.

Anlatıcının ifadesiyle İhsan Sait, dış görünüşü itibariyle "(k)ırk yaşlarındaki bir âdemoğlu, yani çekik gözlü, çıkık elmacık kemikli ve geniş suratlı barbar Moğol" dur (YG, 50). Anlatıcı kahraman hakkında ayrıntılı karakter tahlilleri yapmayıp onun iç dünyasından bahsetmez. Bu da arayış içinde olan kahramanın, yolculuğu esnasında olaylara verdiği tepkiler aracılığıyla analiz yapmayı mümkün kılar.

Roman kahramanının yolculuğunu özetlersek, İhsan Sait hapishaneden çıkınca bir vampirin katipliğini yapmaya başlamış, onu öldürüp mal varlığını ele geçirmiştir. Katıldığı bir balodan silahlı bir şeyhi takip etmek için çıkmış, gördüklerinin üzerine Paşaoğlu'nu öldürmüş, onun hizmetkarı olan Bevval'i de tehdit edip kendisi için çalışmasını sağlamıştır. Geceleri aldığı gizemli mektuplardan ve pusulalardan sonra Döjira adlı bir Alman kadına aşık olmuş ve o kadına ulaşmayı gaye edinip zeplin yapımına başlamıştır. Geleceğe yaptığı yolculukta Döjira'ya ulaşamayınca hayâl kırıklığı ile Hayâlet olarak geri dönmüştür. Yedi Uyurlar ile konuşarak farkındalık sahibi olmuş, ismini değiştirerek hatalarını düzeltmek için geçmişe yolculuk yapmıştır. İnsan-ı kâmil olma yolunda ilerleyen İhsan Sait, geçmişiyle hesaplaşıp geri dönmüş ve örnek aldığı üst insan İdris Âmil Zula'yı da beraberinde getirmiştir. Mağaraya dönen kahraman, Yedi Uyurlar'a kendi hayatını kaleme almalarını söylemiştir. Yedi Uyurlar'a "onların asıl rüyası" dediği bu kitabı, altı günde yazdırmış, yedinci gün ise dinlenmeye çekilmiştir.

Zamanda yapılan yolculuklardan ziyade, kahramanın yolculuğunu bir problematiğe dönüştüren ve hikâyeyi bulmaca havasına sokan durum, kahramanın çoban kılığıyla karşısına çıkan ve oğlu olduğunu iddia eden Âli İhsan karakteridir. Bu iki karakter iki kez yüz yüze gelir. Romanın ilerleyen kısımlarında Âli İhsan'ın, İhsan Sait'in bir parçası olduğu ortaya çıkar. Kötü ve kurnaz olan İhsan Sait'in iyi ve saf tarafını Âli İhsan temsil etmektedir. Kahramanın yolculuk evrelerine geçmeden, çarpışma içindeki bu iki zıt karakteri, iyilik ve kötülük bağlamında analiz etmek mümkündür.

Hapishaneden çıkan İhsan Sait'in; Culyano'yu, Paşaoğlu'nu ve kırk Alman askeri öldürmesi, onun olumlu bir karakter olmadığını ortaya koyar. İhsan Sait'in her cinayette eli ayağı tutmaz olur ama hiçbir cinayet sonrası vicdan muhasebesi yapmaz. Ayrıca İhsan Sait güvensiz, dolandırıcı ve kötü bir adam olduğunun farkında bir karakterdir. Belki de hayatında beslediği tek temiz duygu, Döjira'ya duyduğu aşktır. Don Kişot gibi kendini bu aşkla var etmektedir.

Yukarıda yapılan örneklemeler ışığında İhsan Sait"in olumsuz vasıflar taşıyan bir karakter olduğu söylenebilir. Fakat zaman sonra İhsan Sait kendi benliğinden sıyrılarak Ali İhsan'a dönüşecek, dolayısıyla karakterde kötülükten iyiliğe doğru bir gidişat olacaktır. Bu dönüşüm, kahramanın kendisiyle hesaplaşmasıyla gerçekleşebilecek bir süreçtir. Olaylara ve tanık olduğu durumlara göre kahraman

gelişecek; başladığı ve vardığı yer arasında büyük ölçüde uçurum olacaktır.

Âli İhsan, İhsan Sait'in saf ve temiz olan ama karşılaşmak istemediği tarafıdır. Kahramanın görmezden geldiği bu yanı, kişisel çıkar gözetmeyen iyi kişiyi temsil etmektedir. İhsan Sait'in kötü kişiliği belirginleştikçe, "Oğlun Âli İhsan'ı Sakın Terk Etme!" uyarıları gelmeye başlar.

Öte yandan Âli İhsan, iyiliğin hatta İsa'nın temsilidir. Savaşta donarak ölen Âli İhsan, kendini kurban eden ve "hayat kurtarıcı" kabul edilen İsa'yı hatırlatmaktadır. Çünkü oğlunu askere göndermek istemeyen bir adamın oğlunun yerine geçerek, bir başkası için kurban olmuştur. Bunun karşılığında aldığı para ise babasına olan kefaret borcunu ödemek içindir. Savaş sırasında karlar içinde donarken, gereken tüm bedelleri ödediğini düşünen Âli İhsan için mükemmel aydınlanma, "Batı'daki çarmıha gerilmenin karşılığıdır" (Campbell, 2010, 44). İsa babasına ulaşmak uğruna çarmıha gerilmeye mahkûm olmuş, günahlardan arınıp bir diriliş yaşamıştır (Ülker, 2010, 4).

Âli İhsan katıldığı savaşta şehitlik rolüne de erişir. Böylelikle kahramanın ölümünün dramatikliği artmış olur. Campbell'ın deyimiyle kendinden daha büyük bir amaç için kendini feda etmekten çekinmemiş, bu yönüyle de kahraman özelliği sergilemiştir. Yüce anlamına gelen Âli adlı karakterin, romanda üstün özellikler taşıdığı görülmektedir.

Romanın bölüm isimleri, baba, oğul, kutsal ruhtur. Oğul isimli bölümde oğul kimliğinde Âli İhsan vardır. Bu bağlamda Âli İhsan ile İsa arasında ilişki kurulabilir. Başka türlü ortaklıklar ise Âli İhsan'ın da babasız büyümesi ve çoban olmasıdır. Bilindiği gibi babasız büyüyen İsa'nın yeryüzündeki misyonu çobanlıktır.

Bir düşünceye göre Yedi Uyurlar'ın görüneceği kişi İsa'dır. Bu yedi kişi, kendini yarı ilah olarak tanımlayan İhsan Sait'e görünerek, içindeki İsa'nın temsili olan Âli İhsan'ı çıkarmasına yardımcı olurlar. Hıristiyanlığa göre zaman, İsa'nın doğumuyla tekrar baştan başlar ve ölüm dirilişi beraberinde getirir. İhsan Sait de İsa gibi "günahlarından arınmış" ve bir diriliş yaşamıştır.

Kahraman, tanrısallaşma sürecinde bütünleştiği Âli İhsan dışında farklı kimlikleri de temsil eder. Temsil ettiği kimliklere göre maskeler takar. Kurmacanın gidişatına göre maskelerini değiştirir. Başta bir sihirbaz olan kahraman önce mahkûm, daha sonra katil olur. Alman askerlere bir odada gaz verip onları öldürerek

Hitler'i temsil eder. Göğe yükselirken önce Tanrı'nın oğlu olduğunu söyler, daha sonra ise tanrılığını ilan eder. Ardından bir hayâlete dönüşür. Hayâletken kendisini çağıran medyuma kendini Zülkarneyn olarak tanıtır. Yarı Tanrı olduğunu düşünürken tam bir insan olmaya karar verir. Geçmişe gidince bir asker, sonraysa şehit olur. En sonunda kâtiplere hayatını yazdırır ve bir roman kahramanı olur. Bunu yapma şekli ise Tanrı'nın temsilidir. Görüldüğü gibi kahraman sürekli yeni kimlikler edinir. Dolayısıyla sürekli dönüşen kahraman, anlatının reel algısını da kırar. Böylece yazar romanın bir kurgu olduğunun altını çizer. Gündüz'ün, diğer Anar roman kahramanları ile ilgili tespiti, *Yedinci Gün*'e uygunluk gösterir. İçi boş kukla gibi olan kahramanın belirli bir kimliği olmadığı için figürden figüre dönüşüp durmaktadırlar (2012, 140).

5.1.1.1 Yola Çıkış – Ayrılış (Departure, Separation)

Yolculuğun ilk aşaması, beş başlık altında ele alınmakla beraber, öncesinde kahramanın gündelik dünyasından bahsedilecektir.

Gündelik dünya, kahramanın maceraya çağrı öncesi sıradan hayatını ve zaaflarını okura verir. Bu ön evre, kahramanın niteliğini ve eğilimlerini ortaya koyar. Ana yurdu temsil eden gündelik dünyadan çıktığında, kahramanın arkasında bıraktığı bir başlangıç noktası, iyi kötü bir yer olmalıdır. Yolculukla yaşanacak ayrılığın daha belirgin olması için öyküler gündelik dünyada başlar. Okur, bu aşama aracılığıyla sıradan olan gündelik dünya ile özel dünyayı karşılaştırma fırsatını elde eder. Ancak bu ifadelerden gündelik hayatın sıkıcı olma zorunluluğu çıkarılmamalıdır. (Tecimer, 2005, 114-115). Örneğin *Yedinci Gün* kahramanının macera öncesi aksiyon dolu bir hayatı vardır.

Kahramanın yolculuk öncesi sıradan olduğu söylenemeyecek hayatı şu şekildedir: İhsan Sait, gündelik hayatında sihirbazlık yapmaktadır. İleride zamanlar arası yolculuk yapacağı için bu mesleğin tesadüfi olmadığı yorumu geliştirilebilir. Bir gün sahnede bir çocuğu yok edince çocuk kaçırma suçundan, hapse atılır. Kahramanın hapishaneye girişiyle "bazı şeyler değişir gibi olmuş"tur (YG, 50). Kendisinden haraç isteyen ağanın kulağından mecidiye çıkaran kahramanın gelişiyle hapishanenin atmosferi değişmiştir. Sahnede gösteri sırasında kaybettiği çocuk, bir vagonda bulununca tahliye edilen kahramanın, bir eşik olarak düşünülebilecek hapishaneden çıkışı ile reel zamandaki hikâyesi başlamış olur. Yakın geçmişi

hakkında kısa bilgiler edindiğimiz İhsan Sait, Culyano tarafından sınanır ve işe alınır. Culyano'yu öldürür, tüm mal varlığını ele geçiririr. Arzuladığı zengin hayata başlayalı henüz bir hafta olmuşken paralı olmanın cazibesi kalmamış, bir baloda canı sıkılmaktadır (YG, 63).

Görüldüğü üzere, kahramanın gündelik hayatı ne sıradan ne sakindir. Fakat kahramanın hayatı heyecanından uzaklaşıp sıkıcı bir hal almaya başladığı ilk anda, maceraya çağrı olmaktadır.

5.1.1.1.1 Maceraya Çağrı

Maceraya çağrı, kahramanın gündelik hayatında düzenin bozulmasıyla başlar. Daha evvel günlük rutinleri olmayan İhsan Sait'in hayatı, rutine girdiğinde hemen arayışı başlamıştır. Arayışın peşinden ise çağrı gelir. Kahraman kendi yaşadığı yerden tesadüfi ya da bilinçli olarak uzaklaşacak ve asıl macerayı yaşaması için yola çıkması gerekecektir. Zaman sonra bu yolculuk esnasında ölüp dirilerek tanrısallaşma sürecine girecektir.

İhsan Sait'in maceraya başlaması için balodan çıkması gerekir. Balodan kızgınlıkla çıkan şeyhin yolda bir kişi tarafından kaçırıldığını fark eder ve ikisini takibe başlar. Partide patlayan silah ve yolda kaçırılacak olan şeyhin ortaya çıkışı, maceraya ilk çağrı olur.

Gündelik hayattan maceraya sürükleyen çağrı, kahramanı ruhsal ağırlık merkezini çevreleyen yaşadığı yerin sınırlarından bilinmeyen yerlere çeker (Campbell, 2010, 72). Kahraman yolda bayıltılan bir şeyhin bacalı bir camiden (Demir Minareler) içeri taşındığını görünce, anlatıcı onun macera arzusunu şu sözlerle açıklar: "Kâfi miktarda zengin olduğundan onu artık para değil başka şeyler heyecanlandırıyordu (...) 'Âlâ' dedi. Demek ki hâlâ yaşıyorum" (YG, 64).

Maceraperest kahraman, sınavlarla dolu bir dünyanın kapısını aralar. Caminin içine girdiğinde gördüklerinin dehşetiyle Paşaoğlu'nu öldürür ve onun yerine geçerek maceralara yeni bir kapı açar. Böylece kahraman, yine yeni bir mekânda, yeni bir hayâlin peşine düşmüş olur.

Bu ilk macera, kahramanı asıl maceraya götürecek olan zeplin yapımı için gereken mekân ve koşulları yaratmış olması bakımından da önem taşımaktadır.

İstanbul'da çalkalanan şeyh cinayetlerini çözme isteği, maceraya çağrıdır

ancak kahramanın gerçek maceraya geçiş yapacağı ilk çağrı, kahramanın gölgesinin temsili olan Âli İhsan'dan gelir. Geceleri düşlerinde kasasına notlar bırakan bu kişi, kahramanı asıl macerasına çağırır. Önce "kaderin gücünün taşıyıcısının beklenmedik, tasarlanmamış ortaya çıkışı" (Campbell, 2010, 66) ile kahraman ne yapacağını bilemez. Yüzünde yara izi dışında tıpa tıp kendisine benzeyen bu kişiye baktığında dehşete kapılır. Kendisine hiç güvenmeyen kahraman; geceleri odasına gelen ve kasaya mektup bırakan bu kişinin kendisi olma ihtimalinden rahatsız olmuştur.

"İster düş ister mit olsun, bu maceralarda, yaşamda yeni bir dönemi, aşamayı belirterek birden bire rehber olmak üzere ortaya çıkan figürün karşı koyulmaz ölçüde büyüleyici bir havası olduğu görülür" (Campbell, 2010, 70). Âli İhsan'dan gelen bu esrarengiz çağrı asıl maceraya, bir bakıma içsel olana davettir. Bu aşamadan itibaren romanın kilit noktası haline gelen Âli İhsan, yalnızca müjdeci olup çağrı yapmakla kalmaz, benliği uyandırıcı bir işlev taşıyarak kahramana rehber olur.

5.1.1.1.2 Çağrının Reddi

Kahraman her gece kilitli olan kasasının açık olduğunu ve içine bir mektup bırakıldığını görür. Önce, bu haberci mektuplara kulak vermez; kendisini uyaran mektupların anlamı üzerine kafa yormaz. "Çağrıyı duymak istememesini yaratan tembellikse çağrının reddi olarak adlandırılır" (Tecimer, 2005, 120). Çağrının reddi kahramanın maceraya girişindeki isteksizliğe işarettir.

Çağrının reddi; (kahramanın) kendi çıkarlarını, ideallerini, üstünlüklerini güvence altında tutmak istemesidir (Campbell, 2010, 74). Bu nedenle kasaya bırakılan, "Oğlun Âli İhsan'ı Sakın Terk Etme!" yazan notlar hakkında hiç düşünmez. Çünkü yaşayacağı değişimden korkmaktadır. "(Ç)ağrılar artık reddedilemez hale gelinceye dek peş peşe görülecektir" (Campbell, 2010, 70). Fakat kahraman her seferinde aynı notu görmekten dolayı öfkelenecektir.

"Belki de kahraman, en yetkin çağrıyı bekliyordur" (Tecimer, 2005, 121). Nitekim Âli İhsan'dan gelen uyarılara kulak asan kahramanın, aynı kasada uykusunda konulmuş ve şahsına yazılmış bir aşk mektubu bulmasıyla her şey değişir.

5.1.1.1.3 Doğaüstü Yardım

Kasaya konulan aşk mektubu geçmişten değil, gelecekten gelmektedir. Mektubu okuyunca büyük bir şok yaşayan kahraman, hayatının amacını bir anda

değiştiriverir. Artık İhsan Sait'i hayata bağlayan şey, gelecekten gelen bu mektuptur. Mektup bugünle gelecek arasında köprü kurmaktadır. Kahraman mektubundan aşık olduğu Prenses Döjira'nın, gelecekte buluşma isteğine cevaben şevkle yazılmış bir mektup gönderir. Sevgilisine ulaşabilmek, tek gayesidir. Bunu nasıl yapacağına dair pusulalar ise yine kasa aracılığıyla İhsan Sait'e ulaşmıştır. İhsan Sait'in geleceğe yapacağı yolculuğu izah eden bu pusulalar; kahramanı destekleyen doğaüstü yardımcılardır.

"Formülü ve imâl sırrı çok uzak bir gelecekten gönderilmiş" (YG, 157) olan ve pusulalar aracılığıyla tamamlanan hava taşıtı, kahraman için yeni dünyaya açılan bir eşiktir. Doğaüstü yardım ile birlikte, gelecekten gelen bu pusula sayesinde kahramanı maceraya taşıyacak zeplin yapımı gerçekleşecektir. Kahraman, bu pusulalar sayesinde heves ve gayretle yaptığı zeplin aracılığı ile yükselerek olağan dünyadan özel dünyaya geçiş yapmayı ve sevgilisi Döjira'ya kavuşmayı hedeflemektedir. Böylece romanda aşk imgesi, maceraya çıkmanın itici gücüdür. "Kadın duyusal maceranın yüce zirvesine götüren rehberdir" (Campbell, 2010, 134). Dolayısıyla kahraman, aşık olduğu kadına ulaşmak için maceraya düşünmeksizin dalmıştır.

Kahramana arayışı sırasında gerekli olan doğa üstü yardımcı, onun var olan potansiyelini kullanabileceği olağanüstü pusulalardır (Tecimer, 2005, 122). "Kahraman (bu) bölgeye girmeden önce karşılaştığı doğaüstü yardımcının önerileri, tılsımları ve gizli araçlarından yardım almaktadır" (Campbell, 2010, 113). Yardım, iki zaman arası geçişi sağlayan kasa aracılığıyla gelen mektuplar olmuştur.

Kahraman, doğa üstü yardımcı olan pusulalar aracılığıyla zeplini tüm ayrıntılarıyla nasıl yapacağını görmüştür. Yapımı zor olan bu araç için önce para bulur, sonra da ekibini oluşturur. İlk eşikten geçmesi için ihtiyacı olan şey, iyi bir ekiptir. Bevval, İdris Dede, torunu Süleyman ve Aman Baba'dan oluşan ekibi, onu büyük yolculuğa hazırlayan çalışkan yardımcı karakterlerdir. Kahramana destek olur, hayatlarını tehlikeye atarlar. Kahraman için suç işleyen hem yardımcı hem koruyucu olan bu figürler, ihtiyaç kalmadığında bir köşeye çekilirler. Bu karakterler, zeplini yapmak dışında, zeplinin yapımında engel olmaya çalışan ve süreci zorlaştıran Alman askerlere karşı mücadelede de önemli bir rol üstlenirler.

5.1.1.1.4 Eşik Muhafızları

Alman askerler, maceranın gerçekleşmesine engel olan eşik muhafızlarıdır. Eşik muhafızları; kahraman ve ekibinin zeplini havalandırmasından, başka bir deyişle kahraman eşikten geçmeden önce ortaya çıkmışlardır. Kahraman, "rehber ve yardımcı olan kişileştirmeleriyle birlikte macerasında, aşırı güç bölgesinin girişindeki 'eşik muhafızı'na gelinceye dek ilerler. Bu tür muhafızlar, kahramanın şu anki alanı ya da yaşam ufkunun sınırlarını belirleyerek dünyayı dört yönde sınırlar" (Campbell, 2010, 94). En önemli niteliği kahramanı engellemeye çalışmak olan eşik muhafızları, yapım sürecindeki zeplini ele geçirmeye çalışırlar. Tecimer'in ifadesiyle kahraman ve eşik muhafızları arasında var olan çatışma, eşikten geçip maceraya devam etme konusunu son kez düşündürme işlevi taşımaktadır (2005, 130).

Bilinmeyene bir geçiş yaşanacak macerada sınırda bekleyen güçler tehlikelidir. Bu güçlerle iş birliği yapan kahraman, eğer cesaretliyse tehlike silinir (Campbell, 2010, 99). Cesaretini toplayan kahraman, Almanların güvenini kazanır ve yardımcılarının da desteğiyle onları zehirleyerek toplu olarak öldürür. Yoluna devam edebilmesi için eşik muhafızlarını öldürmesi gerekmiştir. Kahramanın yardımcıları, "girişi insanların kötü niyetlerine karşı olduğu kadar, şeytani ve hastalık getiren güçlere karşı da koru(muştur)" (Eliade, 1991, 6). Alman askerler ölünce, karadaki engeller kalkmış ve zeplin havalanmıştır. Bu sefer havada devam eden mücadelede, kahraman ve ekibi geri kalan eşik muhafızlarını da bertaraf etmiştir. Böylece macera için tüm engeller kalkmış olur.

> "(İ)ster büyük ister küçük hangi yaşam sahnesinde ya da aşamasında olursa olsun, çağrı, her zaman bir dönüşümün –tamamlandığında bir ölüme ve bir doğuma eşitlenen bir ruhsal geçiş anı ya da ayininin- gizemiyle perdeyi kaldırır. Alışılmış yaşam ufku genişlemiştir; eski kavramlar, idealler ve duygusal kalıplar artık yetmez; bir eşiği aşma zamanı gelmiştir" (Campbell, 2010, 65-66).

Artık zepline binen kahraman için eşiği aşma vaktidir. Kahraman, sınırların ötesine geçmiş, ölü ya da diri yeni bir deneyim alanında bulunacak, eşikten geçerek kendini yok edecektir. Böylece bilindik dünyanın sınırlarından uzaklaşmakta ve yeniden doğmaktadır (Campbell, 2010, 99-108).

> "Kahraman eşiği kendi gücüyle aştığı zaman uzlaşmak zorunda kalır ve bilinmeyenin içinde kaybolur, eşik tarafından yutulur, ölmüş gibi görünür. Bilinmeyenin içinde kaybolan kahraman, eşik tarafından yutulacaktır. Bu motif eşikten geçişin bir anlamda kendini yok etme olduğunu kahramanın yeniden doğmak üzere derinlere (Cehenneme ya da bilicin karanlıklarına) daldığını vurgular. Bu bakımdan eşik ve yutulma, bir 'yaşamı yenileme' girişimidir. Önceki yaşamın izlerinden kurtulma amacı güden, bir arınma simgesini (bir tür abdest alma, vaftiz töreni) de içermesi güçlü bir olasılıktır" (Tecimer, 2005, 133-134).

Eşikten geçen kahraman için artık geri dönüş yoktur. Çünkü eşik aşıldığında dönüşüm zaruridir. Gündelik dünyadan özel dünyaya doğru bir tabut içinde ruhsal bir geçiş yaşanacaktır. Bunun için cesaretlidir. Çünkü aşkı ona güç verir. Her şeyi önceden hesaplayan kahraman, donmadan önce gereken son şeyi yapar:

> "Hızla göklere yükselirken 10 dakikalık havasının olduğunu biliyordu. Bunun için tahta kutuyu açıp şırıngadaki gliserolü bedenine zerk etti. Hemen hiç beklemeden ikinci şırıngayı aldı ve, 'Döjira! Aşkım!' diye mırıldandıktan sonra, göğsüne saplayıp bundaki potasyum kloridi, o âna kadar aşkı için atan kalbine akıttı. Ve o anda kalbi durdu. Bu onun mirâcıydı" (YG, 157).

5.1.1.1.5 Balinanın Karnı

Kahramanın asıl maceraya başlaması için bir eşikten geçmesi gerekmiştir. Büyülü eşikten geçiş "dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür" (Campbell, 2010, 107). İhsan Sait'in büyülü eşikten geçişi, zeplin aracılığı ile olmaktadır. Kahraman, zeplinin içine girerek kendini oraya hapseder. Bu hava taşıtı, ana rahmi temsil eden balinanın karnıdır. Bu kapalı geçiş mekânının romanda simgesel bir işlevi vardır. Yalnız olan kahraman, bu özel dünyaya bir tabut içinde girer ve iksir aracılığıyla sembolik olarak ölümü yaşar. Artık kahraman, "soğukta lahdinin içinde mermer bir ilâh gibi kaskatı buzlaş"mıştır (YG, 158). Bu sembolik ölüm, yeniden dirilmek için gerekli olan bir ön hazırlıktır. Zeplinin içindeki tabuta yatarak yükselen kahramanın tek kişilik yolculuğu, iki sonla neticelenebilir: Kahraman ya ölecek ya da geleceğe yapmak istediği yolculuğu gerçekleştirecektir. Başarılı olan kahraman, yükselerek bir eşikten geçer ve bilindik dünyanın sınırlarını aşar. Artık önünde erginlenmenin basamaklarını oluşturan sınavlar vardır.

5.1.1.2 Erginlenme – Geçiş (Descent, Initiation, Penetration)

"Eşik aşıldıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasına doğru ilerler (Campbell, 2000,115). Çağrıya yanıt verip büyülü eşikten geçen kahramanın karşısına çıkan sınavlar, erginlenmenin basamaklarını oluşturur. Kahraman olağan dışı zamanda tehlikelerle dolu sınavlardan geçer.

5.1.1.2.1 Sınav

Sınavlar yolundan geçecek kahramanın ilk sınavı, sevgilisini bulma mücadelesidir. Ancak kahraman, ulaşmak istediği sevgili tarafından sınanır ve bu sınavda başarısız olur. Zira Prenses Döjira, mektubunda kahramanı yüzündeki yara izinden tanıyacağını vurgulamıştır. Fakat kahraman bu detaya dikkat etmemiş dolayısıyla yara izini almadan geleceğe gittiği için tarih değişmiştir. Dolayısıyla gelecekte kaybolmuş ve Döjira'nın kendisini tanıyamamasının hayâl kırıklığını yaşamıştır.

Anlatıda Prenses Döjira, Tanrıça'yı temsil etmektedir. Kahramanın Tanrıça'ya ulaşabilmesi için önce Tanrı'yla bütünleşmesi gerekir. Ama içsel yolculuğun daha başında olan kahramanın öncelikle yapması gereken, tam bir insan olabilmeyi öğrenmektir. Kahraman, "ruhun hedefine giden yolu(nu) bulmadan önce karanlık ve dolambaçlı yollardan gitmek zorundadır" (Campbell, 2010, 32). Süreçte kazanacağı farkındalıklarla ileride durumu değişecek, yara izini hak edecek ve kemale ulaşması, çile çekmesi ile mümkün olacaktır.

Kahraman, eşikten geçerek "özel dünya"ya geçiş yapmıştır. Buna rağmen Campbell'ın "sınavlar yolu" dediği bu aşamada ana amacına ulaşamamıştır. Başarılı olmadığı halde umutsuzluğa kapılmayan kahraman, hatasını anlamaya gayret edeceği bir sürece girmiştir.

Kahraman, zeplinle yükseldiği yerden sevgilisini bulamamanın hayâl kırıklığı içinde hayâlet olarak geri döner. Olağan dünyaya geldiğinde bulunduğu mekân, Yıldız Sarayı'dır. Sarayda duyulan sıra dışı sesleri araştırmak için görevliler getirilir. Bu duruma açıklık getirmeye çalışanların önce olağanüstü varlığa seslenmeleri için ismini bilmesi gerekmektedir. Görevliler kısa bir akıl yürütmeyle hayâletin adının Zülkarneyn olduğuna kanaat getirirler. Medyumun kendisine Zülkarneyn diyerek seslenişi ile kahraman oradakilerle iletişime geçer. İstikbalden gelen kahraman, amacının en üstün insanı bulmak olduğunu söyler.

Artık kahramanın başarmak istediği sınav budur. Bu yolculuk içsel bir yolculuktur. Başarı sadece erginleşme ve farkındalıkla mümkün olacaktır. Arayış içindeki kahraman, "Kişi kendini dönüştürebilir mi? Kendini yeterince tanıdıktan sonra eski kişiliğinin tutku ve bağnazlıklarından saplantı ve yanılgılarından kendisini kurtarabilir mi? Egoyu öldürmek mümkün müdür?" sorularına yanıt bulabilecektir.

“Sınavlar aşaması bu zorlu inisiyasyon ve aydınlanma sürecinin ancak başını belirler” (Tecimer, 2005, 138-139).

5.1.1.2.2 Mağaraya Doğru

Campbell, Eliade’den aldığı *Tanrıçayla Karşılaşma* ve *Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın* başlıklarını *Gizli Mağaraya Giriş* başlığında birleştirmiştir. Kahramanın gizli mağaraya girmeden eşiği geçebilmesi mümkün değildir. Kadim kültürlerde mağara, inisiyasyon için kullanılan bir motiftir. Kahramanın inisinasyonu mağaraya girmeden ve eşiği geçmeden olamaz. Mağara, kahramanın en önemli mücadelesine başlamadan önce muhasebe yapacağı ve kendini sorgulayacağı yer olma özelliği taşır.

Kahraman, bu mekâna girdiği gibi çıkabilmeyi de başarabilmelidir. Bu süreç içinde yardım almak amacıyla bilgelere ihtiyaç duyulabilir.

Romanda kahramanın iletişim kurduğu yedi memur, Yedi Uyurlar’ın temsili olduğu için geçen mekân mağaradır. Yedi Uyurlar’ın mağarasına giden kahraman, yeni bir macera öncesi bu kişiler sayesinde farkındalık yaşar. Campbell'ın ifadesiyle maceraya çağrıyı kahramanda farkındalık yaratan bilgeler yapar. Jung'un deyimiyle yaşlı bilge arketipi, kahramanda farkındalık yaratan ruhtur. Kahramanın sınavları geçmesi için gereken bilgiyi verir ve eşikten geçmesine yardımcı olur.

Bilge Yedi Uyurlar, İhsan Sait'in çantasındaki mektup ve fotoğrafa bakıp inceler ve Döjira’yla neden buluşamadığını anlar. Kahramanı sınama amacıyla ona nerede hata yaptığını sorarlar. Kahraman ise kendisinin yarı ilah olduğunu söyler. Yedi Uyurlar’dan Smokinli “Tuh sana! Yarım bir ilâh olacağına önce tam bir insan ol” der. Ona, insanların acılarını çekme cesareti olmayan korkak bir ilâh olup olmadığını sorunca, kahramanda bir şeyler değişir ve hatayı kendinde arama cesaretini bulur. “Kahraman akıl hocasıyla karşılaşınca, güven, sezgi, bilgi, öğüt, eğitim gibi kazançlar elde et(miştir)” (Tecimer, 2005, 125). Böylelikle İhsan Sait, “ızdırap suyunda abdest almaya” yani insan olmaya karar verir. Bu onun başka bir sınavı olacaktır.

Yaşlı bilge arketipine uygun özellikler taşıyan Yedi Uyurlar, kahramana insan olmayı hatırlatmıştır. Yedi Uyurlar’ı dinleyen kahraman, kendi egosuna tutunup onu kurtarmaya çalışmaz aksine içsel bir farkındalığın kapısını aralar. Dolayısıyla içsel bir yolculuk için önce geçmişiyle hesaplaşması gerektiğini bilir. Zira hâlâ sevgiliye

kavuşamaması, maceranın bitmediğine bir işarettir.

Kahramanın amacı, acı çekmeyi öğrenebilmek ve gerçek bir insan olabilmekten öte, mükemmel insan olmaktır. Romanda yalnız kahraman değil, tüm insanlık mükemmel insanın yani İdris Âmil Zula'nın peşindedir. İdris Âmil Zula, hiçbir meziyeti olmadığı halde her şeyi hak ettiğine inanan dolayısıyla kendine dair bir farkındalık taşımayan sıradan bir karakterdir. Zira kendine dair farkındalık, üstünlüğü beraberinde getirecektir. Bu mükemmel insanın üstün özelliği ise romanda şöyle geçer: "Onun üstünlüğü, hiçbir üstünlüğünün olmaması" (YG, 237). "Bir şeyin üstünlüğünün üstün bir tarafının olmaması ile açıklanması mantığın ve diyalektik düşüncenin yıkımıdır. Derinlik kavramında, derinliğin yüzeydeki bakış açısına göre konumlandırılması ve anlamlandırılması öznelliğin kutsanmasıdır" (Aşkaroğlu, 2015, 76).

Aşkaroğlu'nun ifadesiyle özneyi kutsayan bu algı, İdris Âmil Zula'yı her şeyin merkezine koyar. Romandan alıntılarsak anlatıcı "İdris Âmil'i bu Beşerî Kâbe'yi tavâf etmeliyiz" (YG, 238) der. Kâbe ile eş tutulan ve bu bağlamda kutsalın tezahürü olan bu kişinin özellikleri romanda şöyle geçer:

> "Göktaşları, seyyâreler, yıldız ve takım yıldızlar, pulsar ve bulutsular onun çevresinde tekbir getire getire dönüyor. Çünkü o merkez! Hırslarımızdan, eksik ve fazla her şeyden ıstırap suyuyla abdest alarak arınıp, biz de İdris Âmil'i, bu Beşerî Kâbe'yi tavâf etmeliyiz. Çünkü bu âliülâlâ zât, Kâbe'nin taştan değil, etten kemikten hâli. Evet! O, Kâinât'ın kıblesidir! Hey Allâhım! Kâinât yaratma fikri aklına nereden geldi! İşte!" (YG, 238)

Kuran-ı Kerim'de kainatın yaratılma nedeninin Hz. Muhammed olduğu ifade edilir ve peygamber, örnek alınacak insanı temsil eder. Romanda İdris Âmil, bu iki bağlamda peygamberle benzer vasıflarda değerlendirilmiştir.

İdrisoloji kürsüsü ise, "dünyadaki ilâhı yarat(mak)" (YG, 215) amacıyla kurulmuştur. Mükemmel oluşu ve adına yeni bir bilim dalı kuruluşu ile karakter, ilksel ve kutsal bir anlam taşımaktadır. Oysaki ırkın ıslahı için damızlık olarak kullanılacak bu ideal insanın gerçek özellikleri yüzeysellik, korkaklık, bencillik ve tembellik gibi olumsuz vasıflardır. Buradan çıkarılabilecek sonuç, sıradanlıktan ziyade kusurlu olan insanın mükemmel oluşudur. Başka bir deyişle kusur, insanı insan yapan şeydir.

Kahramanın, mükemmel insan İdris Âmil Zula ile iletişime geçmek istemesi ve onu örnek alması, insan-ı kamil mertebesine gelmek içindir. Kahraman, mükemmel insan olmaya çalışmadan önce, kendini keşfetme yolculuğuna çıkar ve kendi önünde

secde eder. Kendi önünde secde etmek, tanrısal olanı insanileştirmektir. Ateşten Gömlek evresinde İhsan Sait ve Âli İhsan bütünleşir, iyilik-kötülük kavramı kaybolur.

Yolculuğa çıkacak İhsan Sait, ismini değiştirir ve Âli İhsan koyar. Çünkü geçmişe bu isimle giderek hatalarını düzetmek istemiştir. İsim koyma yeni başlangıçlar için önemlidir. İsim değiştirmek arınmayı ve yeniden doğuşu işaret eder. Yeniden başlamak ise, dünyanın ilk yaratıldığı kusursuz haline tekrar dönüş yapmak istemektir.

Artık bütünlük kazanan kahraman için tek ve asli amaç, İdris Âmil gibi mükemmel olmaktır. Yedi Uyurlar'a "İdris Âmil sayesinde artık bir nebze tekamül şansım var. Onun mertebesine nâil olmam çok zor. Ama bu şahsı az buçuk iplemem ve hafif tertip onun gibi olmam için, mübârek dualarınızı üzerimden eksik etmeyiniz!" (YG, 238) der. Başarılı olamayacağının farkında da olsa, pesimist olmayıp gayret etmesi, kahramanın mücadeleci tarafına işaret eder.

5.1.1.2.3 Zamanda Geçmişe Yolculuk

Zamanda geçmişe yolculuk yapan İhsan Sait, adını değiştirmiş ve daha önce görmezden geldiği Âli İhsan koymuştur. Yeni isimle yeni bir doğum yaşayan ve sembolik olarak ölen karakter, artık mücadelelere hazırdır.

Kahraman tüm tarihsel sınırlamaları aşmış kişidir. O, modern bir insan olarak ölür fakat evrensel insan olarak yeniden doğar. Onun yapması gereken şey, yenilenmiş olarak geri dönüp öğrendiklerini öğretmektir (Campbell, 2010, 30-31). Kahramanın geçmişe yolculuğu senelerce sürmüştür. "(Ş)eytanî bir mahlûk olduğu zamanlarda, haftalarca ve aylarca, dağlarda dolaşıp Tabîat'ta Yüce Varlık'ı aramış, dünya nimetlerine yüz çevirmiş(tir)" (YG, 236). Bu yolculukta öğrendikleri Ateşten Gömlek evresini oluşturur.

5.1.1.2.4 Ateşten Gömlek

Kahraman şekil (kılık) değiştirerek Âli İhsan adıyla Sarıkamış Harekatı'na katılır. Kişisel bir mücadeleden ülkeyi müdafaa eden bir mücadele içine girmiştir. "Öncelikle kendimizi ve kendi kendimizi korumayı düşünmekten vazgeçtiğimiz zaman, gerçek ve kahramanca bir bilinç dönüşümü geçiririz" (Campbell, vd., 2010, 167). Bu kişisel olmayan mücadelede, kahramanın egosunu yok edip özveride

bulunması gerekmektedir.

Âli İhsan'ın savaşta donarak ölümüyle sonuçlanan bu evre, ateşten gömlek olarak tanımlanabilir. "Kahraman sonunda cehenneme iner, ateşten gömleği giyer (...) en zor meydan okumayla karşılaşır; ve ölümü yaşar. Yolculuğun yazgısı, başarısızlık uçurumunun kıyısında sallanır" (Tecimer, 2005, 141). İşte bu evrede Prenses Döjira'nın mektubunda bahsettiği onurlu yarayı alır (YG, 92).

En büyük, bir bakıma en gerçek sınava giren kahraman, savaşta ölüm eşiğindeyken ödemesi gereken bütün bedelleri ödediğini düşünmektedir. Donmak üzere iken hatalarını düşünen kahraman için anlatıcı şöyle der:

> "Önce kibirli olduğu için af diledi. Cinâyetleri, hırsları, ihânetleri için af diledi. Hodbinliği, korkaklığı, hakâretleri, zulümleri, isyânları için af diledi. İnançsızlığı, cehâleti, hissizliği için af diledi. Yaptıkları ve yapmadıkları için af diledi.Ve nihâyet, var olduğu için af diledi" (YG, 184-185).

Daha sonra "taşa oturmuş buzdan bir heykel" gibi olan Âli İhsan'a İhsan Sait yaklaşır. Gölge ve hayâlet karşı karşıya gelir: "Çekik gözlü, geniş suratlı, çıkık elmacık kemikli, kibiri kırılmış Moğol, karlı yol üzerinde yürüyerek buzlaşmış bedenin önüne geldi ve diz çöküp ona secde etti" (YG, 185). Tecimer'in ifadesiyle ateşten gömlek, kahramanı doğrudan gölgenin karşısına çıkarmıştır (2005, 141). Bu evrede kahramanın kurtarıcı ve iyileştirici gölgesiyle uyumlu olduğu görülmektedir. Hem "vicdani" hem de bedeni yaralar alan kahramanın kendi önünde diz çöküp secde etmesi "dünyanın merkezine insanı oturtan bir düşüncedir." Bireyi merkeze oturtan bu yaklaşımda özne kutsaldır. İnsanın kendine olan inancı olursa kişi her şeye muktedirdir. Kendi dünyasını kendi yaratan insan, kendini okuyabildiği sürece insan-ı kâmil olur (Aşkaroğlu, 2015, 210-211).

Ölen bedenin önünde af dileyerek secde eden kahraman, Campbell'ın ifade ettiği gibi ölerek yeniden doğmuş, yolculuğu bitirmesini sağlayacak bilgeliği dirilerek kazanmış ve ikinin bileşiminden yeni bir yaşam doğmuştur (2010). "Ateşten Gömlek, yani yüce sınav, öykünün gerçek kriz eksenidir…Kahraman, şöyle ya da böyle, simgesel olarak ölümle yüz yüze gelmelidir" (Tecimer, 2005, 142). Zira ölüm, kahraman için diğer insanlar gibi yok oluş değil, tekrar var olmayı temsil eder.

> "Birey, uzun ruhsal disiplinler yoluyla, kişisel sınırlamalarına, çekişmelerine, umut ve korkularına olan bağlılığını terk eder, doğrunun gerçekleşmesinde yeniden doğuş için gerekli olan öz-kıyımına karşı direnmez ve böylece en sonunda, büyük an için nitelikleri tam olarak gelişmiş olur. Kişisel tutkuları tamamen çözülmüş olarak, artık yaşamaya çalışmaz da, istekle içinde olup bitecek olana bırakır kendini; yani bir isimsiz olur. Yasa içten kabulüyle içinde yaşar" (Campbell, 2010, 266).

Yeniden doğan karakter, tüm olumsuz taraflarını öldürmüştür. Campbell'ın ifade ettiği bu süreç içinde kahramanın tanrılaşma yolundaki tek isteği, mutlak hakikate ulaşmak; mükemmel insan İdris Âmil gibi olmaktır.

5.1.1.3 Dönüş (Return)

Kahramanın macerası Campbell'in ayrımına göre; dünyadan ayrılma, birtakım güç kaynaklarına dalma ve yaşam yenileyen bir dönüş şeklindedir. İhsan Sait, erginlenme aşamalarını geçtikten sonra üçüncü ve son evreye gelmiştir.

5.1.1.3.1 Dönüş Yolu

Zamanlar arası yaptığı yolculuk ile kahraman dönüş eşiğini aşmıştır. Kahraman bilindik ülkeden karanlığa doğru yola çıkmış ve macerasını tamamladığında değişim kaçınılmaz olmuştur.

Mağaraya geri döndüğünde her kahraman gibi değişmiştir. Onun için yıllarca süren bu zaman, Yedi Uyurlar için bir yemek saatine eştir. Salona girdiğinde "(s)ol yanağında, harpte aldığı derin yaranın izi vardı(r). Hayattaki en büyük hatasını düzeltmişti(r)" (YG, 237). "Olağan yaşamda önemli görülen değerler ve ayrımlar, benliğin daha önce sadece ötekilik olan şeyi ürkütücü biçimde özümlemesiyle kaybolur" (Campbell, 2010, 245).

Maceradan dönen kahraman, yanında üstün insan İdris Âmil'i getirir. "Monomitin ölçütü olan tam çevirimde, kahramanın; ödülün, topluluğun, ulusun, gezegenin ya da on bin dünyanın yenilenmesiyle sonlandırabileceği bilgelik tılsımlarını, altın Post'u, ya da uyuyan prensesini insanlar dünyasına geri getirmesi gerekmektedir" (age, 2010, 225).

Çıktığı derûni yolculuk ile hem fiziksel hem ruhsal olarak değişmiş, yitirdiği zamanın peşine düşerek hatalarını düzeltmeye çalışmış, kendini sevmeyi de acı çekmeyi de öğrenmiştir. Mit kahramanı olarak dünya tarihine ait, makrokozmik bir zafer elde etmiş, bir evrensel kahraman olarak "Muhammed, İsa, Gautama Buddha gibi bütün dünya için bir mesaj getir"miştir. (Campbell, 2010, 49-50). Kahramanın dönüşüyle beraber, başından geçenleri yazdırmak isteyişi mesaj verme isteğine bağlanabilir.

İhsan Sait, günahkâr bir kişinin insan-ı kâmil olma yolundaki dönüşümüdür. Bir nevi kötülüklerden arınıp yol katetmiş ve seyr-u sülûkten geçmiştir. Yaşadığı

farkındalıklar neticesinde pek çok sıkıntılı tecrübenin ardından olması gereken kişi olmuştur. Kahraman, geçmesi gereken tüm aşamaları tamamlayarak kendi olma savaşını vermiştir.

5.1.1.3.2 Diriliş

Tüm varlığıyla değişime uğrayan kahraman, geziden dönüşle beraber dirilmiştir. Yeniden doğuşla ruhen ve bedenen dönüşüme uğramış, tinsel ve özdeksel varoluşunu dengeye getirerek aşkınlığa ulaşmıştır. Kahraman "benliğini katı biçimde geri çekerek, kibir ve güçten, gurur ve şehvetten, öfke ve arzulardan arınarak, kendisiyle barışık, huzurlu ve egosundan kurtulmuş olarak tükenmez olanla bir olmaya değer hale gelir" (Bhagavad Gita'dan aktaran, Campbell, 2010, 386).

"Diriliş, Kahramanın Yolculuğu süresince en ezoterik, en gizemli aşamadır; bir ölünün aşkın ölümsüzler dünyasına ulaşmasını simgeler. Kahraman ölüp yeniden dirilen, 'öbür tarafa' gidip geri gelen kişidir; her iki dünyayı da tanımış her ikisinde de var olabilmiştir." (Tecimer, 2005, 159). İki kez doğmayı başaran kahraman, Campbell'ın adlandırdığı gibi, iki dünyanın hakimi (Master of the Two Worlds) olacaktır. Yeniden doğmak için eski benliğini öldürmesi gerekmiş, tanrısal dirilişini kendi içinde yaşamıştır.

5.1.1.3.3 Tanrısallaşma

Kahraman, ölüp yeniden doğarak tanrısallaşır, bilgisizliğin son korkularını da üzerinden atar. Bilinçlendiği için, yolculuğa neden çıktığının tümüyle farkındadır. Kahramanın arayışının amacı, insanlara yaşadığı aydınlanmayı aktarabilmektir. Bunu gerçekleştirebilmek için kahramanın tanrısallaşması gerekmiştir. Tanrısallaşma kahramanın içindeki tanrısallığı kavramasıyla başlar. Gerçek kahraman doğar ve sıradan insanların yapamadıklarını yapar. Sahip olmadığı becerilere sahip olur ve gerçekleştiremediği eylemleri gerçekleştirir (Tecimer, 2005, 148- 149). Nietzsche'ye göre kahraman kendini feda ederek tanrısallaşır:

> "En yüksek insan (kahraman), kendi yaşamını bir feda ediş olarak onaylayan kişidir; 'yarı-tanrı' olan insan, yaşamın bütünlüğüne ulaşan ve varoluşunu bir yazgı parçası olarak arayan kişidir; ve insan, yaşamın mantığıyla, yaşamın yasasıyla özdeşleşmeyi başarıp yaşamın bütünlüğünde eriyip yok olduğunda sonunda 'Tanrı' olur" (Pearson, 1998, 70).

Campbell, kendini yok ederek tanrısallaşan kahramanı Beyazıt'ın sözleriyle aktarır: "…Tanrı benim aynamdı, şimdi ben kendimin aynasıyım; yani, ben olan değilim ben artık, aşkın Tanrı kendisinin aynasıdır. Kendi aynamın kendim olduğunu

söylüyorum; çünkü benim dilimden konuşan Tanrı'dır ve ben kayboldum" (Campbell, 2010, 185).

Kahramanın kendini keşfi Tanrı'ya ulaşmanın değil Tanrı olmanın yoludur. Çünkü insanın içinde olan Tanrı, insanın kendisini keşfetmesiyle ortaya çıkar. İçinde şeytani özellikler taşıyan insan, onu yok ettiğinde tanrısallığı ile yüzleşebilir. "Anar, kendi kimliğini keşfetme serüveninde tanrı kavramı da dâhil varlığın anlamını sıradan ya da üstün her türlü düşüncenin ve varlığın bileşkesinde bulur. Tanrı'daki insanı insandaki özü görür" (Aşkaroğlu, 2015, 68). Bu aşamada tanrısal olmak birlikle sağlanmıştır. Kahraman ve Tanrı tek bir gizemin içi ve dışını oluşturur (Campbell, 2010, 52).

Tanrısal olan şeylerin dönüşmesi gibi, İhsan Sait de hayâlet şeklinde bir dönüşüm gerçekleştirir ve iç zafer kazanarak büyük bir kahramanlık payesi alır. Yolculuk bitince tanrısallaşan kahraman tinsel olarak ödüllendirilir. Bu ödül, tanrıçaya kavuşmak olacaktır.

5.1.1.3.4 Ödül

Kahraman, mektubundan aşık olduğu Prenses Döjira'ya ulaşmak için büyük tehlikelerden geçerek zeplin yapmış, ölümü göze almıştır. Ancak sevgilisine kavuşamamış, ona ulaşmak içinse içsel bir yolculuğa çıkması gerektiği, akıl hocaları tarafından hatırlatılmıştır.

Çıktığı yolculuktan başarılı olarak dönen kahraman için, artık ödül vakti gelmiştir. Ödül aşaması, arayış amacının gerçekleşme aşamasıdır. Bu aşamada doğrulanması gereken bir kehanet hatta evlenilmesi gereken bir gelin olabilir (Tecimer, 2005, 150). Romanda Prenses, başka bir deyişle kahramanın ulaşmak için evrildiği tanrıça, onun ödülü olacaktır. Zaten tüm mücadele bunun için yapılmıştır. "Tanrı ve tanrıça arasındaki birleşme zaman dışı bir anda ebedi bir şimdiki zamanda olmaktadır" (Eliade, 1991, 68). Her aşama bu son aşamaya varmak için geçilmiştir. Böylece İhsan Sait'in arayışı amacına ulaşmıştır. Kahramanın ödülüne ulaşma yolundaki kazanımları ve kendisiyle hesaplaşması ödülü hak etmesini sağlamış, Campbell'ın ifadesiyle "dünyanın kraliçe tanrıçasıyla mistik evliliği" gerçekleşmiştir (2010, 125).

5.1.1.3.5 İki Dünyanın Ustası

"Bu aşama Buda ya da İsa gibi aşkın kahramanlarla temsil edilir. Kahraman hem bilinç hem de bilinçdışı dünyasının ustası olmuştur ve her iki dünya arasında doğal bir ritimle haraket eder. Artık o evrenin kozmik dansçısıdır" (Yarcan, 1996, 4).

Kahraman, hayatını değiştiren yolculuktan dönmüştür. Yolculuktan kazanımı, kendi gerçeğiyle yüzleşmektir. "Kahraman ölüm korkusunun ötesine geçmeyi, yolculukta edindiği bilgelikle yaşayışını sürdürmeyi öğrenmiştir; aralarına döndüğü insanlardan daha bilge, daha yüreklidir" (Campbell, 2010, 163).

İhsan Sait, ilk macerasından kendini gerçekleştiremeden başarısız olarak dönmüştür. Fakat son maceradan başarılı olarak dönen kahraman, mağaraya girdiğinde artık sınanmış olduğundan emindir.

Tecimer bu evredeki kahraman için şöyle söyler:

> "Artık o iki dünyanın da egemeni olmuş, gerçek bir kahramandır. Bu aşama çözülme olarak da bilinir; öyküde karanlıkta kalan, çözülmemiş tüm düğümler kendiliklerinden aydınlanırlar, çözülürler. Şimdi kutlama ve eğlence zamanıdır. Kahraman artık zaferinin keyfini yaşayabilir ve anılarını kaleme alabilir" (2005, 161).

Nitekim aşkın kahraman, Yedi Uyurlar aracılığı ile anılarını kaleme almaya karar verir. Anılarını dünyanın yaradılışına atıf olan altı aşama ve günde kaleme aldıran ve dinlenmeye çekilen kahraman, tanrısal olan davranışı tekrar eder. Eliade'nin dediği gibi, "Tanrıları taklit ederek gerçek insan olunabilir" (1991, 80).

"Yedi kişi masaya geçip kâğıtları ve kalemlerini hazırladılar. İki kişi cümlelerin başını, üç kişi ortalarını, iki kişi ise sonlarını kaleme alacaklardı" (YG, 239). Tüm hikâyesi kaleme alındıktan sonra artık "Döjira'ya kavuşma vakti gelmişti. Nihâyet altıncı günün gecesi saatler 12'yi vururken şöyle dedi: "Artık yoruldum ve yarın dinleneceğim, siz de öyle yapın. Kitabının son cümlesi de bu cümle idi" (YG, 240).

Sonuç olarak bu bölümde, kahramanın yolculuk miti aşamalı olarak takip edilmiştir. Campbell'ın metoduna göre yapılan bu paralel okumada, roman kahramanın arayışının, monomitin aşamaları ile uygunluk taşıdığı görülmüştür. Yolculuklar; temel evreler olan yola çıkış, erginlenme ve dönüş ekseninde ilerlemektedir.

Yola çıkış / Ayrılma evresinde, oğul kimliğindeki gölgenin (Âli İhsan) üst üste çağrılarını duymazdan gelen kahraman, kasasına bırakılan aşk mektubunu ve

“imal sırrı uzak gelecekten gelen” zeplin pusulasını (doğaüstü yardım) görünce çağrıya yanıt verir ve maceraya girer. İtici gücü aşk olan bu macerada, aşık olduğu Prenses Döjira’ya kavuşmak için gereken zeplini tamamlar ve eşikten geçişi engelleyen Alman askerlerini (eşik muhafızları) alt eder. Zeplin yükselince çelik tabutuna uzanır. Campbell’ın balinanın karnı dediği bu kapalı mekân, eşikten geçiş alanıdır. Anlatıcı tarafından, lahdin içinde mermer bir ilâha benzetilen kahramanın, gündelik dünyadan bilinmeyen dünyaya doğru giderken iksirle beraber ruhsal yolculuğu da başlamış olur.

Erginlenme evresi, kahramanın uykusunda devam eder. Kendini gerçekleştirmeden büyülü eşikten geçmesi, sevgilisini bulamamasına ve sınavında başarısız olmasına yol açmıştır. Ardından kahraman Yedi Uyurlar’ın mağarasına giderek onların rüyalarına girer. Yedi Uyurlar, hatalarıyla yüzleşmesini sağlayarak eşikten geçmesine yardımcı olacak bilgeleri temsil etmektedirler. Onlarla konuşunca içsel bir dönüşüm yaşar ve adını gölgesinin adı (Âli İhsan) ile değiştirerek hatalarını telafi etmek amacıyla geçmişe yolculuk yapar. Sevgilisine kavuşmak için gerçek bir insan olmayı ve çile çekmeyi öğrenmelidir. Bu amaçla mükemmel insan İdris Âmil Zula olmaya gayret eder.

Yeniden doğmak için eski benliğini öldüren kahraman, türlü sınavlardan geçmiş, üçüncü aşama olan dönüş eşiğini aşıp mağaraya geldiğinde çok değişmiştir. Gölge, yolculuk sırasında kahramanı bilinmeyen yerlere götürerek benliğinde uyandırıcı bir işlev yaratmıştır. Kahraman gölgesi ile bütünleşmiş, egosundan ve hırslarından arınmıştır. Kendi olma savaşının ardından sembolik bir diriliş yaşayan kahraman, Yedi Uyurlar’a hayatını altı gün yazdırıp yedinci gün dinlenmeye çekilir. Bu ilksel eylemi tekrar ederek tanrısallaşan kahramanın, ödülü ise Tanrıça ile mistik evliliktir.

SONUÇ

Mitolojinin tarihçesine bakıldığında mitolojinin unsuru olan mitlerle ilgili Antik Yunan yazarlarından günümüze dek çeşitli yaklaşımlarda bulunulmuştur. Mitolojinin tarihçesinin verildiği çalışmanın ilk kısmında bilim insanlarının tartışmaları ve görüşleri ele alınmış, özellikle çalışmanın ilerleyen kısımlarında da yararlanılacak olan Roman asıllı Fransız Teolog Mircea Eliade'nin yaklaşımları öncelikli tutulmuştur. Görülmektedir ki, mitoloji tarih öncesinden beri ya benimsenmiş ya görmezden gelinmiş ya da içi boş gereksiz safsatalar olarak görülmüş fakat varlığı hiçbir zaman inkar edilmemiştir.

Mitolojinin edebi metinlerle olan ilişkisine bakıldığında, mitlerin edebi metinlere kaynak teşkil ettiği görülmüştür. Edebi metinlerde mit, özgün hallerinden saparak ve bir dönüşüm yaşayarak çok kullanılan bir motif olmuştur. Postmodern anlatılarda ise özellikle işlenen ve metinlerarasılık yöntemiyle kullanılan bir malzeme olmaktadır. Postmodern çağda yeniden üretilen arkaik mitler aracılığıyla, romanlarda gerçeküstü ve büyülü bir atmosfer oluşturulmakta; içinde derinlik ve zenginlik taşıyan pek çok mit, anlatıların gizemli ve masalsı kurmacasında yardımcı birer unsura dönüşmektedir.

İhsan Oktay Anar'ın altıncı romanı üzerine yapılan bu çalışma temel olarak iki aşamadan oluşmaktadır. Birinci aşamada *Yedinci Gün*'ün; materyal unsurlar, teknik özellikler, içerik özellikleri bakımından incelendiğinde, postmodern özellikler taşıdığı tespit edilmiştir. Anlatma zamanı ve yazma zamanının iç içe olması, mise en abyme, olay örgüsündeki boşluklar ve açık uçlu son, zamanın kronolojik olarak akmayıp parçalı olması, yeni tarihselci bakış açısı, çoğulcu yapı ve metinlerarası ilişkiler romandaki postmodern özelliklerden bazılarıdır.

Birinci aşamanın ikinci ayağında, postmodernizmin bir unsuru olan metinlerarasılık bağlamında, mitlerin tekrar üretilmiş ve romana malzeme edilmiş olduğu görülmektedir. Bu yaklaşımlar, sezdirilme amaçlanarak dolaylı olarak anıştırmalarla verilmiş veyahut bağlam değiştirerek metnin ilk halinden saparak yabancılaştırılma yoluna gidilmiştir. Metnin kurmacası içine yedirilen mitlerin

bilindik hallerinden uzaklaştırılması, mitsel unsurların anlamında çoğaltma sağlayarak okurda yeni bakış açıları oluşturmaktadır. Anar'ın yeniden kurduğu mitsel hikâyeler, yazarın yeni baştan yorumladığı dünya siyasi tarihi gibi, okurun gerçeklik algısı yıkmaktadır. Kurmaca dünyanın oluşturduğu bu masalsı atmosferi ise anlatıcılar, diyaloglar, yer adları, kılık kıyafet ve arkaik dil desteklemektedir.

Anlatılarda, postmodern bir metnin kurmacasında yer alan mitsel göndermelerin analizi, metni doğru anlayabilmek için gerekli görülmüştür. Anlatının kurmaca mitosunu iyi çözümlemek için mitlerin özgün hallerini bilmek önceliklidir. Dolayısıyla romanda kullanılan mitlerin özgün halleriyle, anlatı içinde yaşadıkları başkalaşım karşılaştırmalı olarak ele alınmış ve sonuç olarak mitlerin romanın kurmacasında önemli bir işlevi olduğu gözlemlenmiştir.

Çalışmanın omurgasını oluşturan mitler, tasnif edilip maddeler halinde incelendiğinde kutsal metin kaynaklı olanların romanda ağırlıklı olarak işlendiği görülmüştür. Kuran-ı Kerim, Tevrat gibi kutsal kitaplar, kutsallığından sıyrılıp bağlamından uzaklaştırılarak ya da aynı bağlam içinde verilerek kurmacanın önemli bir malzemesine dönüştürülmektedir. Deforme edilen mitsel kişiliklerin ve hikâyelerin parodileri, anlatıları yabancılaştırmakta ve ironik bir mizah anlayışıyla ciddiyetten uzaklaştırarak eğlendirici bir hava katmaktadır.

İkinci aşamada yolculuk kavramı üzerinden bir okuma gerçekleştirilmiştir. Ama öncelikle kahraman kavramı ele alınmış ve Antik Yunan Tragedyası'ndan son döneme kadar bu kavramın büyük ölçüde değişim gösterdiği sonucuna varılmıştır. Bu değişimin edebi anlatılarda yaşadığı süreç üzerinde kısaca durulmuş, modern ve postmodern eserlerde değişen kahraman niteliklerinden bahsedilmiştir. Geleneksel kahramana üstün özellikler atfedilirken, modern kahramana insani özellikler verilmekte, postmodernizmle beraber ise kahraman insani vasıflardan arınıp bir nesneye dönüşmektedir.

Roman kahramanı temsil ettiği kimliklere göre maskeler takmaktadır. Sürekli evrilen kahraman, anlatının reel algısını kırmakta ve böylece romanın bir kurgu olduğunun altı çizilmektedir. Kahramanın, Joseph Campbell'ın belirlediği monomitin (ayrılma-erginlenme-dönüş) aşama kalıplarına uygun olduğu görülmüş ve bu aşamalar üzerinden kahramanın izi takip edilmiştir. Monomitosun alt aşamaları ele alınırken, Tecimer tarafından Joseph Campbell'ın monomitosuna göre oluşturulan

analizlerden de yararlanılmıştır.

Anlatıda bölüm adları olan baba, oğul, kutsal ruh sırasıyla monomitin üç çekirdek birimiyle koşut özellikler taşır. Baba bölümünde ayrılma ve yükselme, oğul bölümünde hatalarını fark etme ve erginlenme, hayalet bölümünde ise dönüşle beraber dirilişin yaşandığı görülmektedir.

Bir erginlenme öyküsü olan roman, üç aşamaya uygun bir gidişat göstermesine rağmen, on yedi alt aşamanın hepsine uygunluk taşımamaktadır. Monomitin bazı aşamalarının birlikte gerçekleşmesi, sırasının farklı olması ya da bazı aşamaların yer almayışı anlatılarda görülen bir durumdur.

İhsan Oktay Anar romanlarında, kahramanların yolculukları hem içsel hem de dışsaldır. *Yedinci Gün*'de kahraman ruhani ve fiziksel bir yolculuğa çıkar. Dolayısıyla tüm enerjisini kendisini bekleyen kadına ulaşmak için zeplin yapımına harcayan İhsan Sait, gece gündüz zeplini bitirmeye çalışmış ve onunla bilinmeyen bir dünyaya yolculuk yapmıştır. Bu yolculuğun erginlenme kısmı, yolculuğun ruhani kısmıdır. Yolculuğun kahramana katkısı da yapacağı ruhani yolculuk ile erginleşebilmektir. Dolayısıyla romandaki merkezin, kahramanın arayışı olması ve yol-yolculuk teması taşıması bakımından *Yedinci Gün*'ün, bildungsroman (eğitim/oluşum) grubuna dâhil edilebileceğini söyleyebiliriz.

Çalışmada İhsan Oktay Anar'ın romancılığında vazgeçilmez bir malzeme olan mitleri ve kahramanın esrarengiz yolculuğunu analiz etmenin, romanın anlaşılabilirliği açısından önem taşıdığı düşünülmüştür. Ancak mitsel unsurların romanın kurmacasına nasıl katkıda bulunduğu tespit etmek ve kahramanın yol haritasını çıkarmak; romanı tamamen anlaşılır kılmamakta fakat anlaşılırlığına katkıda bulunmaktadır.

Postmodern olan bu roman, değişik yaklaşımları mümkün kılan bir yapıdadır. Çeşitli edebi türleri içinde barındıran bir eserin alternatif okumaları yapılabileceğinden, *Yedinci Gün* de pek çok okumaya açık bir romandır. Özellikle yazarın diğer romanlarına göre daha çok siyasi tarih içermesi bakımından, yeni tarihselci eleştiri yöntemine göre okunmaya oldukça uygun bir yapıdadır.

KAYNAKÇA

Abülbâki, Muhammed Fûad. 2008. **Konularına Göre Kur'ân-ı Kerîm**. İstanbul: Şamil Yayınevi.

Aktulum, Kubilây. 2000. **Metinlerarası İlişkiler**. 1. bs. Ankara: Öteki Yayınevi.

Anar, İhsan Oktay. 2014. **Yedinci Gün**. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aşkaroğlu, Vedi. 2015. **Postmodern Söylem**. Ankara: Karadeniz Dergi Yayınları.

Ayvazoğlu, Beşir. 1987. **Geçmişi Yeniden Kurmak**. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Ayverdi, İlhan. 2006. **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**. c. 2. 2. bs. Kubbealtı Lugatı.

Başaran, Melih. 2005. **Kurbansal Sunu**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Batuk, Cengiz. 2009. Mit, Tarih ve Gerçeklik Sorunu Üzerine Notlar. Milel ve Nihal. **İnanç, Kültür, ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi**. c. 6. s. 1. Ocak-Nisan.

Bayat, Fuzuli. 2005. **Mitolojiye Giriş**. Çorum: Karam Yayınları.

Beydili, Celal. 2005. **Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük**. 1. bs. çev. Eren Ercan. Ankara: Yurt Kitap-Yayın.

Bonnefoy, Yves. 2000. **Mitolojiler Sözlüğü**. çev. Levent Yılmaz. c. 1. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Boyacıoğlu, Fuat. 2006. **Andre Gide'de Erken Anlatı (Mise en Abyme) Tekniği**. Konya: Şahin Kitabevi Yayınları.

Bratton, Gladstone. 1995. **Yakın Doğu Mitolojisi**. s. 22: 13 (Aktaran: Kaya, Muharrem. 2004. Türk Romanında Destan Etkisi. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.)

Budunbilim Terimleri Sözlüğü. 1973. Efsane-Kutsal Sayı Maddesi. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Bultman, Rudolf. 2006. **Yeni Ahit ve Mitoloji**. çev. Cengiz Batuk. Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi. s. 354.

Campbell, Joseph. 1994. **Yaratıcı Mitoloji**. 1. bs. çev. Kudret Emiroğlu. Ankara: İmge Kitabevi.

_____. 2010. **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**. çev. Sabri Gürses.

İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Coomaraswamy, Ananda Kentish. 1943. s.32-33: 619 (Aktaran: Campbell, 1994. Yaratıcı Mitoloji. 1. bs. çev. Kudret Emiroğlu. Ankara: İmge Kitabevi.)

Çoruhlu, Yaşar. 1999. **Türk Mitolojisinin ABC'si**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

_____. 2011. **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Demirci, Mehmet. 2000. **Dünyaya Borcum Var.** Aksiyon. s. 53, 57.

Doltaş, Dilek. 2003. **Postmodernizm ve Eleştirisi**. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Ecevit, Yıldız. 2001. **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**. İstanbul: İletişim Yayınları.

Elçin, Emin Şükrü. 1986. **Türk Halk Edebiyatına Giriş.** Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Eliade, Mircea. 1991. **Kutsal ve Dindışı**. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Gece Yayınları.

_____. 1993. **Mitlerin Özellikleri**. çev. Sema Rifat. İstanbul: Simavi Yayınları.

_____. 1994. **Ebedi Dönüş Mitosu**. çev. Ümit Altuğ. İstanbul: İmge Kitabevi.

_____. 2009. **Dinler Tarihine Giriş**. çev. Lale Arslan. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Emre, İsmet. 2004. **Postmodernizm ve Edebiyat**. Ankara: Anı Yayıncılık.

Erginer, Gürbüz. 1997. **Kurban**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erhat, Azra. 1996. **Mitoloji Sözlüğü**. 6. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Erpasin, Gülay. 2013. **Vampirin Kültür Tarihi**. 1. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Ersöz, İsmet. 1991. Ashab-ı Kehf. **İslam Ansiklopedisi**. c. 3. İstanbul: MEB: 466-467.

Gezgin, İsmail. 2004. **Mitoloji (Mitos, Logos)**. İstanbul: Güncel Yayıncılık.

Gündüz, Osman. 2012. **İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası.** 2. bs. Ankara: Grafiker Yayınları.

Fayda, Mustafa. 1988. Abdullah Bin Sa'd Bin Ebu Serh. **İslam Ansiklopedisi.** c. 1. İstanbul: MEB: 130.

Fiske, John. 2002. **Mitler ve Mitleri Yapanlar**. çev. Utku Tuğlu. Ankara: Öteki Yayınevi.

Fromm, Erich. 1987. **İtaatsizlik Üzerine**. çev. Ayşe Sayın. İstanbul: Yaprak Yayın.

_____ . 2001. **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**. İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Hamilton, Edith. 2000. **Mitologya**. 10. bs. çev. Ülkü Tamer. İstanbul: Varlık Yayınları.

Hooke, S. Henry. 1993. **Ortadoğu Mitolojisi**. çev. Alâeddin Şenel. Ankara: İmge Kitabevi.

Indick, William. 2007. **Senaryo Yazarları İçin Psikoloji**. çev. Yeliz Taştan- Ertan Yılmaz. İstanbul: +1 Yayınları.

Joseph, Campbell, Bill Moyers. 2010. **Mitolojinin Gücü**. çev. Zeynep Yaman. İstanbul: MediaCat Yayınları.

Jung, Gustav Carl. 2006. **Analitik Psikoloji**. çev. Ender Gürol. İstanbul: Payel Yayınevi.

Kaya, Muharrem. 2004. **Türk Romanında Destan Etkisi**. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

_____ .2007. **Mitolojiden Efsaneye**. 1.bs. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit. 1972. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi. s.23,99.

Koçakoğlu, Ahmet. 2008. **İhsan Oktay Anar, Hayatı-Eserleri-Sanatı**.Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Koçakoğlu, Bedia. 2010. **Postmodernizm Sorunsalı**. Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Leguin, Ursula. 1999. **Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar**. çev. Bülent Somay. İstanbul: Metis Yayınları.

Lévi-Strauss, Claude. 2013. **Mit ve Anlam**. çev. Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: İthaki Yayınları.

Lucy, Niall. 2003. **Postmodern Edebiyat Kuramı**. çev. Aslıhan Aksoy. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Luthi, Max. 2003, Masalın Efsane, Menkabe, Mit, Fabl ve Fıkra gibi Türlerden Farkı, **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar**. çev. Sevengül Sönmez. Ankara: Milli Folklor Yayınları. s. 317.

Malinowski, Branislaw. 1990. **Büyü, Bilim ve Din**. çev. Saadet Özkal. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Messadie, Gerald. 1999. **Şeytanın Genel Tarihi**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Migene, Gonzalez. 2007. **Rüyalar ve Anlamları**. 1. bs. çev. Tuğrul V. Soylu. İstanbul: Medyatik Yayınları.

Necatigil, Behçet. 1995. **100 Soruda Mitologya**. 1. bs. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Nutku, Özdemir. 2001. **Dram Sanatı**. 4. bs. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Oppermann, Serpil. 2006. **Postmodern Tarih Kuramı.** Ankara: Phoenix Yayınevi.

Orr, John. 1997. **Sinema ve Modernlik**. İstanbul: Aura Kitapları.

Özdemir, Gülseren. 2012. Metinlerarasılık Bağlamında İhsan Oktay Anar Roman larının Geleneksel Anlatı Türleriyle İlişkisi. **I. Türk Dünyası Kültür Kongresi**. 19-25 Nisan 2012. İzmir: Ege Üniversitesi, Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü.

Öztürk, Mustafa. 2013. Zülkarneyn. **İslam Ansiklopedisi**. c. 44. İstanbul: MEB: 565-566.

Parla, Jale. 2000. **Don Kişot'tan Bugüne Roman**. İstanbul: İletişim Yayınevi.

Pearson, Keith Ansell. 1998. **Kusursuz Nihilist**. çev. Cem Soydemir. İstanbul. Ayrıntı Yayınları.

Propp, Vladimir. 2008. **Masalın Biçimbilimi**. 1. bs. çev. Mehmet Rifat – Sema Rifat. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Raglan, Lord. 2003. **Geleneksel Kahraman, Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar**. çev. Metin Ekici. Ankara: Milli Folklor Yayınları. s. 277.

Rank, Otto. 2001. **Doğum Travması ve Psikanalizdeki Anlamı**. çev. Sabir Yücesoy. Metis Yayınları.

Rosenau, Pauline Marie. 1992. **Postmodernizm ve Toplum Bilimleri**. çev. Tuncay Birkan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Schimmel, Annemarie. 2000. **Sayıların Gizemi**. çev. Mustafa Küpüşoğlu. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Seyidoğlu, Bilge. 1995. **Mitoloji Üzerine Araştırmalar Metinler ve Tahliller**. İstanbul: Dergah Yayınları.

Taş, İsmail. 2002. **Türk Düşüncesinde Kozmogoni ve Kozmoloji**. Konya: Kömen Yayınevi.

Tecimer, Ömer. 2005. **Modern Mitoloji**. İstanbul: Plan B.

Tökel, Dursun Ali. 2000. **Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar**. Ankara: AkçağYayınları.

Tümer, Küçük, Günay, Abdurrahman. 1993. **Dinler Tarihi**. Ankara: Ocak Yayınları.

Uç, Himmet. 2006. **Roman Eleştiri Terimleri**. Ankara: Bizim Büro Basım Evi.

Ülker, Hadiye Deniz. 2010. **Modern Fantezide Kahramanın Oedipal Yapısı**. Bilgi Üniversitesi. s. 4.

Yalçın Çelik, S. Dilek. 2005. **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**. Ankara: Akçağ Yayınları.

Yarcan, Dilek. 1996. Joseph Campbell'a Göre Monomitlerin Yapısı. **Anadolu Aydınlanma Vakfı.** s.4.

ÖZ GEÇMİŞ

Adı Soyadı: Yelda Bahtiyar

Doğum Tarihi / Yeri: 29.03.1983 / Giresun

Eğitim Durumu:

Lise: 1996- 2000 Yabancı Dil Ağırlıklı Bulancak Lisesi

Lisans: 2001- 2006 İstanbul Kültür Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans:

2012- 2016 Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Programı.

2013-2014 Institut National des Langues et Civilisations Orientales