



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi
The Journal of International Social Research
Cilt: 8 Sayı: 41 Volume: 8 Issue: 41
Aralık 2015 December 2015
www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

NEVÂL ES-SA'DÂVÎ'NİN CENNÂT VE İBLÎS ADLI ROMANINDA POSTMODERN ÖĞELER POSTMODERN ELEMENTS IN THE NAWAL EL SAADAWI'S NOVEL CENNÂT VE İBLÎS

Yusuf KÖŞELİ*

Öz

Postmodern anlatıların çoğulculuk, metinlerarasılık, pastiş, parodi, ironi, üstanlatı, imge, simge, metafor gibi yaygın olarak kullanılan bazı kavramlar aracılığıyla farklı bir şekilde kurgulanması, postmodern anlatıları klasik ve modern anlatılardan ayıran en belirgin özellikler olarak dikkat çekmektedir. Postmodern anlatıyı şekillendiren bu kavramlar, klasik ve modern anlatıların temel unsurları olan anlatıcı, bakış açısı, zaman, mekân, şahıslar ve olay örgüsü üzerinde de ciddi değişikliklere yol açmaktadır.

Bu çalışmada, modern romanların teknik ve tematik özelliklerinin postmodern anlatılarda ne gibi değişimlere uğradığı ve postmodern anlatıya has bazı kavramların *Cennât ve İblîs* adlı roman örneğinde olduğu gibi anlatıyı, biçim ve içerik yönünden nasıl şekillendirdiği üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Nevâl es-Sa'dâvî, Postmodern Roman, Üstanlatı, Metinlerarasılık, Pastiş/Parodi/İroni, İmge/Simge/Metafor.

Abstract

Having constructed in a different way through as widely used some concepts like pluralism, intertextuality, pastiche, parody, irony, metanarrative, image, symbol, metaphor postmodern narratives is drawing attention as the most significant features that distinguish it from the classical and modern narratives. These concepts have shaped the postmodern narrative lead to serious changes in the narrator, point of view, time, place, characters and plot on which also classical and modern narratives of basic elements.

This study will focus on the postmodern narratives what kind of changes in the technical and thematic features of the modern novel, and some of concepts of postmodern narratives, as in the example of the novel *Cennât ve İblîs*, how shaping the narrative in terms of form and content.

Keywords: Nawal El-Saadawi, postmodern roman, metafiction, intertextuality, pastiche/parody/irony, simulacrum/symbol/metaphor.

Roman Hakkında

Mısırlı yazar Nevâl es-Sa'dâvî'nin 1992 yılında Lübnan'da yayımlanan *Cennât ve İblîs* adlı romanı Mısır'da bir akıl hastanesinde, daha önce birbirleriyle doğrudan ya da dolaylı olarak etkileşim içinde olmuş iki erkek ve üç kadın kahramanın etrafında gelişen olayları ele alan karmaşık bir romandır. Romanın karmaşıklığı üslubundan ziyade kahramanların nitelikleri ve anlatının metaforik bir yapıya sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında roman aslında bir akıl hastanesinde, sıradan akıl hastalarının başından geçenleri anlatmanın çok ötesindedir.

Anlatılarında genellikle feminizmle bağlantılı olarak özelde Mısır genelde Arap dünyasında yüzyıllardır süregelen ataerki toplumsal yapısının eleştirisini sunan es-Sa'dâvî, bu romanda Arap coğrafyasında yapılması çok büyük cesaret isteyen bir işe girişmiş ve bundan önceki *Sukûtu'l-İmâm* adlı romanında kısmen giriştiği patriarki-din ilişkisini, patriarki-Tanrı boyutuna taşıyarak bir anlamda kendini hedef tahtası konumuna getirmiştir. (Malti-Douglas, 1995: 67-80) "Yüzyıllardır süregelen Arap-islam metin geleneğini kendine has feminist bir üsluba dönüştüren es-Sa'dâvî, temelde teolojiye ait olan hassas bir konuyu metne dönüştürürken başına gelebileceklerin de farkındadır aslında. Bununla birlikte o hiçbir zaman donanımsız, kuru bir sözlü savaşın içine girmemiş, aksine Kur'an, tefsir, hadis, siyer gibi dini kaynakları derinlemesine analiz ederek ciddi bir donanım kazanmıştır." (Malti-Douglas, 1995: 67).

Daha önce birçok kez, kurgusal ya da kurgusal olmayan anlatıları yüzünden hem hükümetin hem de islami grupların tepkilerine maruz kalmış ancak kahramanlarından ikisi Tanrı ve şeytan olan bu roman yüzünden sadece yoğun tepkiler almakla kalmamış; radikal islamcı bir grubun ölüm listesine alınarak başına yüklü miktarda ödül konmuştur.

es-Sa'dâvî'nin böyle bir tepkiye maruz kalmasında, 1988 yılında, Hint asıllı İngiliz vatandaşı Salman Rüşdî'nin *Satanic Verses (Şeytan Ayetleri)* adlı romanının yayımlanması en önemli etken olmuştur denilebilir. Dönemin İran dînî lideri Ayetullah Hümeyni, bu romanı yüzünden Rüşdî'nin katline fetva vermiş ve başına üç milyon dolarlık bir ödül koymuştur. "Yapı ve tema bakımından birbirinden oldukça farklı" olsa da es-

* Yrd. Doç. Dr., Kafkas Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Arap Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı., yusufkoseli@hotmail.com

Sa' dâvî'nin *Cennât ve İblîs* adlı romanı da, islami çevreler tarafından aynı kategoriye sokulmuş ve tıpkı Rüşdî gibi es-Sa' dâvî de "katli vacib" kişiler listesinin ilk sıralarında yerini almıştır.

Roman ilk kez 1992 yılında Dâru'l-Âdâb tarafından Beyrut'ta yayımlanmıştır. 1994 yılında yazarın kocası Şerîf Hetâta tarafından *The Innocence of The Devil* adıyla İngilizce'ye tercüme edilen roman, Fedvâ Maltî Douglas'ın yazdığı geniş bir önsözle Kaliforniya Üniversitesi Yayınları tarafından yayımlandıktan sonra başka dillere de çevrilmiş gerek orjinal dilinde gerekse tercüme edildiği dillerde birçok baskı yapmıştır. Roman ayrıca 2004 yılında İngilizce tercümesinden, *Şeytanın Masumiyeti* adıyla Türkçeye de çevrilmiş ve Everest Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

A-Romanın Teknik Yapısı

1. Olay Örgüsü

Olay örgüsünün, vakanın tek zincir halinde olması, vakanın birden çok halkaya ayrılıp neticede belli bir merkezde toplanması ve vakanın iç içe geçmiş vaka halkaları şeklinde sunulması modern anlatıların belirgin özelliklerindedir. 1980'li yıllardan itibaren modernden postmoderne geçiş dönemi olarak adlandırılan postmodernitedönemi anlatılarında, olay örgüsündeki bu yapının yavaş yavaş değişmeye hatta kaybolmaya başladığı görülür. Kurgu ilk bakışta genellikle dağınık gibi görünür ancak daha sonra belli bir vaka etrafında toplanarak kurgu bütünlüğü sağlanmaya çalışılır. Postmodern dönemin anlatılarında ise sistemli bir olay örgüsü görmek neredeyse imkânsızdır. Postmodernist yazarın, oldukça dağınık ve karmaşık olan olay örgüsünü derleyip toparlama gibi bir düşüncesi ve gereksinimi yoktur. Postmodern anlatı zaten doğası gereği herhangi bir düzen ve sistemin karşısında olduğu için derleyip toparlamaktan ziyade alabildiğine dağıtılır ve karmaşık hale getirilir. Karmaşıklığı ve belirsizliği sağlamanın yolu ise metni birbiriyle bağlantısı olmayan küçük parçalara ya da bölümlere ayırıp anlatıya yoğun bir şekilde sembol ve simgeler yükleyerek metni kolayca anlaşılacak bir hale getirmektir (Sim, 2006: 150).

Cennât ve İblîs adlı roman, yazarı tarafından başlıklarla gösterilen on üç bölümden oluşur. Beş farklı karakterin başından geçen olaylara eşit bir önem verme arzusu, bölümler arasında bir kopukluğa neden olur ve biri bitmeden diğerine atlanmış hissi verir. Örneğin ilk üç bölümü *Cennât*'a ayıran anlatıcı, bundan sonraki birkaç bölümde diğer kahramanların etrafında gelişen olaylara değinir ve yedinci bölümde tekrar *Cennât*'a döner. Sekizinci ve dokuzuncu bölümde tekrar *Cennât*'tan uzaklaşan anlatıcı, onuncu bölümde Nergis'le onun yollarını kesiştirmeye çalışır. Aynı şekilde diğer kahramanların hikâyelerinde de yer yer kopukluklar görülür. Bütün bu dağınıklığa rağmen hayatlarının belli bir döneminde bilerek veya bilmeyerek etkileşim içerisinde bulunmuş beş farklı kahramanın hayatından kesitler sunulan romanın sonunda her bir kahramanın başından geçen olaylar belli bir merkezde toplanmaya çalışılarak kısmen de olsa açıklığa kavuşturularak kurgu bütünlüğü sağlanır.

Cennât Te'tî (*Cennât Geliyor*) adlı birinci bölüm, *Cennât*'ın Sarı Saray'a (akıl hastanesi) getirilmesiyle başlar. *Cennât* bir polis ekibi tarafından saraya getirilir ve saray sakinlerinin tuhaf bakışları arasında tutanakla saray görevlilerine teslim edilir. *Cennât*, sarayın büyük kapısından içeri girer girmez bütün gözler ona odaklanır. Nefise onu ilk kez gördüğü halde, tavırlarında bir aşinalık görür ve dikkatle onu inceler. Sarayın başhemşiresi olan Nergis, *Cennât*'ın çocukluk arkadaşıdır. *Cennât* onu görünce ismiyle seslenir ancak Nergis onu tanımazlıktan gelir. Başhekim, *Cennât* için uygulayacağı tedavi yöntemini belirler ve onu başhemşire nezaretinde tek kişilik hücrene gönderir. Hücresinin küçük penceresinden bahçeyi seyreden *Cennât*, ağaçların arkasında erkek hemşireleri peşinden koşturan bir adam görür. Adam kendisine bakınca "Ben *Cennât*'ım" diye bağırır. Adam, kadının adının *Cennât* olduğuna çok şaşırır. Aynı şekilde *Cennât* ta adamın isminin İblîs olduğunu öğrenince sanki çok yakından tanıyormuş gibi bir hisle onu hatırlamaya çalışır.

el-Celsetu'l-Ûlâ (İlk Celse) adlı ikinci bölümde *Cennât*, karanlık hücresinde tek başına tavanı seyrederken çocukluk günlerine dönüp dedesi ve ninesinin yaşadığı evde çocukken yaşadıklarını hatırlar. Kocasını Zekeriya ile tanışması, evlenmesi ve aldatılmasını düşünür. Tedavisi için ilk seansı uygulamak üzere başhekim ve başhemşire gelir. Uyuşturucu iğne ve elektro şok etkisiyle *Cennât*, şuursuz bir şekilde hem geçmişinde hem de mevcut anda olup biteni film şeridi gibi, karmaşık bir şekilde tekrar yaşar. Şokun etkisiyle bayılır ve bir süre sonra sanki annesinin kendisine ninni söylediği sesmiş gibi duyduğu bir sesle kendine gelir.

İmra'eUlhrâ (Bir Başka Kadın) adlı üçüncü bölümde *Cennât*, seans esnasında tekrar kendinden geçer ve insanların bağırış çağırışları arasında soluk soluğa koştuğu anı hatırlar. Daha sonra okulda, öğretmeni Şeyh Besyûni'nin, kadının günahkârlığıyla alakalı söylediklerini hatırlar. Doğduğunda gözleri tümüyle açık olduğu için ninesi korkudan kundağının üzerine tükürüp şeytanın şerrinden Allah'a sığınmıştır. Çocukken ninesi kendisine sık sık bir kızın onuruyla ilgili nasihatlerde bulunmuştur. Bir defasında da babası sırf bir kız çocuğu olduğu için onu boğma girişiminde bulunmuştur. Şeyh Besyûni'nin okulda kendisini duvara döndürüp taciz etmesiyle yaşadığı travma tüm ağırlığıyla hala hafızasındadır. Kendine geldiği zaman

başhekim ve başhemşire başucundadır. Başhemşireye ismiyle seslenir ancak başhemşire onu duymazlıktan gelir.

Nercîs (Nergis) adlı dördüncü bölümde Başhemşire Nergis odasına kapanıp Cennât'la yaşadığı çocukluk günlerini hatırlar ve korkularının kaynağını soruşturmaya başlar. Bahçede ağaçların arkasında duran İblîs görür ancak İblîs onu görünce saklanır. Nergis, kralın berberi olan babasının köydeki itibarını ve babasının kendisiyle ne kadar gurur duyduğunu hatırlar. Düğün gecesi kan gelmediği için iffetsiz olarak damgalanmış ve bu yüzden babası utanç içinde yaşamak yerine intihar etmiştir. Ülke sevgisinin kendisine nasıl aşılandığını ve gerçekte ülkesine ne kadar düşkün olduğunu düşünür. Babasının intiharına neden olan kan olayını sorgularken zaman zaman Tanrıya içini dökmeye çalışmış ancak Tanrı her defasında onu azarlayarak susturmuştur. Akıl hastanesinde işe başladıktan sonra onun durumunu öğrenen başhekim bir takım tıbbi açıklamalarla onu teselli etmeye çalışmış daha sonra da kadınlığından faydalanmaya başlamıştır.

Ma'rekeFi'l-Leyl (Geceleyin Bir Kıpışma) adlı beşinci bölümde, bahçede ağaçların arkasına gizlenip pencerelerdeki kadın silüetleri dikizleyen Tanrı, "ey Tanrım" diye seslenen bir kadın sesi duyar. Sesi, annesinin sesine benzeterak çocukluk yıllarına döner annesinin kendisine sürekli kötü davrandığını, dövdüğünü ve kendisinde her defasında korkudan dolaba saklandığı günleri hatırlar. Doğumunda annesi onu leğen kemiklerinin arasına sıkıştırıp öldürmeye çalışmış ancak başaramamıştır. Kadınlara olan nefretinin en önemli sebebinin, annesinin kendisine yaptığı muameleler olduğunu düşünmektedir. Annesi gibi bir kadını hiç istememiş olmasına rağmen evlendiği zaman karısı da ona hep kötü davranmıştır. Bir gün Zennûbeadında bir dansöz kadını görüp âşık olmuş ve onunla birlikte olmuştur. Ancak bu ihanet hemen duyulmuş ve karısı onu sürekli aşağılayarak "düşmüşlüğü" yüzüne vurmuştur.

Nefîse adlı altıncı bölümde, Nefise koridorda yankılanan düdük sesinden sonra erkekler koğuşundan yayılan inilti ve horultu sesleri eşliğinde annesinin, kaybolan oğlunu soruşturan yalvarıp yakarmalarını hatırladığı çocukluk günlerine döner. Okulda Şeyh Mes'ûd'un söyledikleri ile ilgili sürekli sorular sormaktadır. Şeyh Mes'ûd ise ona, duyduğu her şeyi sorgulamadan inanması gerektiğini aksi takdirde cehennemde şeytanla birlikte cayır cayır yanacağını söylemektedir. Şeyh Mes'ûd, Nefise'nin küçük kardeşine İblîs diye hitap etmekte ve onu sürekli kızılık sopasıyla dövmektedir. Nefise geceleri hasırın üzerinde birlikte uyuduğu kardeşinin gizlemeye çalıştığı hıçkırıklarını duymaktadır. Bir gün İblîs, vatani hizmetini yapmak üzere evinden alınır ve kendisi gibi birçok gençle birlikte şehit olur. Oğulları şehit olan analar ağlaşırlar ancak Şeyh Mes'ûd onları, oğullarının Aden Cenneti'nde olduğunu iddia ederek teskin etmeye çalışır. Nefise, kardeşinin öldüğüne inanmaz. Onu arayarak günlerce Kahire sokaklarında dolaşır ve önüne çıkan herkese onu sorar. Bazı kişiler Nefise'ye eğer kardeşi ölmemişse mutlaka ya hapisanede ya da akıl hastanesinde olabileceğini söylerler. Nefise akıl hastanesine geldikten sonra bile hala Tanrıya yakararak kardeşini soruşturmaktadır. Ağaçların arkasından kadınların pencerelerini dikizleyen Tanrı sürekli kendisine seslenen kadın sesini duyar ve "ben buradayım, buraya gel" diyerek onu aşağıya çağırır. Nefise, Tanrı'nın yanına gelir ve Tanrı'nın kendisine sadakat noktasında sorgulamasının ardından kayıtsız şartsız ona teslim olduğunu söyler bu sadakat ahdinden sonra Nefise Tanrı'nın tecavüzüne uğrar ve çılgınlıklarıyla birlikte bu olay herkes tarafından duyulur. Başhemşirenin talimatıyla Tanrı kısıklı yakalanarak bağlanır ve elektro şok odasına götürülür.

Cennât Fî Lahza Ufâka (Cennât Kendinden Geçiyor) adlı yedinci bölümde, Nefise'nin çılgınlığını duyan Cennât bu çılgınlıkları belli belirsiz seslerle özdeşleştirerek geçmişine döner. Ninesine sürekli sorular sormaktadır. Dedesi onun sürekli namaz kılp Kuran okuduğunu sanmaktadır ancak ninesi, geceleri yatağın altında sakladığı İncili gizlice çıkarıp dua etmektedir. Cennât, annesinin yazdığı şeyleri görünce çok şaşırmıştır çünkü o zamana kadar kadınların okuma yazma bilmediğini okumayı ve yazmayı bilenlerin sadece Tanrı ve dedesi olduğunu düşünmektedir. Daha sonra otuz yılını birlikte geçirdiği kocası Zekeriya'nın hayali belirir karşısında. Bir kafede el ele otururlarken "ne düşünüyorsun?" diye sorunca ona "yazmak istiyorum" cevabını vermiştir. Adam da "öyleyse bana bir aşk mektubu yaz" diye gülmüştür. Bir gün eve gelince Zekeriya'nın kendisini başka bir kadınla aldattığını görür ve arabaya atlayıp karmakarışık duygular içinde hızla akan trafiğin akışına kapılır. Cennât diye seslenen sesi duyunca kendine gelir ve başucunda duran başhemşireyi görür. Kendisine iğne yapılmasına izin vermez ve direnir. Erkek hemşireler gelip onu elektro-şok odasına götürmeye çalışırlar ancak onu adeta yapıştığı yatağından koparamayıp vazgeçerler.

ez-Zenb (Günah) adlı sekizinci bölümde, Başhemşire Nergis, Cennât'ın şoka girmesinden sonra odasına kapanır. Odasında bulunan eşyalar ve kendisine ulaşan karmaşık seslerle hayal ve gerçeği birbirine karıştırarak, gösterişli bir platformda majesteleri tarafından boynuna asılan onur madalyasını ve onun elini gururla sıkıdığı anı hatırlar. Dışarıdan gelen sesler giderek artınca seslere odaklanır, sesleri anlamlandırmaya çalışarak, çocukken yaşadığı korkuları sorgular. Çocukluğuna ve okul yıllarına döner. Okulda ve evde duyduklarının etkisiyle sürekli olarak korkularının kaynağını merak eder; korku ve inanç birleşiminin kaynağını sorgular. Bir gün okuldayken öğretmeni Şeyh Besyûnî'nin, kızların elinden Kur'anı alıp aybaşı

hakkındaki konuşmalarından ilk kez kadınların aybaşı halini öğrenir. Aynı şey kendisinin de başına gelmiştir ve bu kiri temizlemek için annesi ve ninesi onu banyoya sokup iyice temizledikten sonra bacalarının arasına bir bez bağlamış ve kötü ruhları kovmak için sürekli okuyup üflemişlerdir. Okulda olduğu bir gün bezin sayıldığını ve bacaklarından sızan kanı hissettiği zaman herkes çıktıktan sonra korkuyla okuldan çıkıp kana bulanmış iç çamaşırını kimse görmesin diye toprağa gömer. Annesi zaman zaman banyoya onunla birlikte girmekte ve vücudunu dikkatle inceleyerek adeta görünmeyen onurun ne durumda olduğunu gözlemlenmektedir. İlkokuldaki arkadaşı Cennât la yakınlığını, yakınlıktan ziyade samimi aşklarını hatırlar. Annesi bir gün ona Nergis isminin çok güzel bir çiçek adı olduğunu söyleyince Cennât'ın çok daha güzel bir isim olduğunu, cennetin çoğulu olan Cennât'ın yanında tek bir çiçeğin lafı olmadığını söyleyerek ona olan hayranlığını dile getirir. Okulda öğretmen Nergis'e "en çok kimi seviyorsun?" diye sorduğu zaman "Cennât'ı seviyorum" diye cevap verince davranış notu sıfır olmuştur. Bu olay Cennât'la Nergis arasında yasak bir ilişki olduğu şeklinde hızla yayılan bir dedikoduya dönüşmüştür.

Fî'l-Bid' iKâneti's-Sahliyye (Başlangıçta Kertenkele Vardı) adlı dokuzuncu bölümde, Saray'ın bahçesinde bir ağacın gövdesini siper edip gizlenen Tanrı "ey Allah'ım" diye seslenen birinin sesini duyunca "buradayım ben" diyerek karşılık vermeye çalışır ancak sesini duyuramaz. Ses tekrarlamaya devam eder ve Tanrı belli belirsiz gelen sesi babasının ya da annesinin sesiyle özdeşleştirerek çocukluk günlerine döner. Babasının kibirini, annesinin haşinliğini, ilkokul öğretmenin efendilik ve hükmetme konusunda söylediklerini, tuvaletin kapalı kapıları arkasında biriken çocukların ve muhtarın oğlunun en büyük benimki diyerek gururla haykırışını hatırlar. Tanrı'nın İblis'i aramaya başlamasıyla birlikte anlatıcı, aniden İblis'in hikâyesine döner. Nefise'nin erkek kardeşi olan İblis'in okulda öğretmeni tarafından sürekli azarlanması ve dayak yemesi, zorla askere alınması ve üstleri tarafından sürekli sudan sebepler yüzünden ezilmesi anlatılır.

el-Hubbu'l-Lâsim adlı onuncu bölümde Cennât çocukluk yıllarında ninesiyle birlikte kaldığı günleri hatırlamaktadır. Ninesinin şiire ve okumaya düşkünlüğü, dedesinin yazdığı kitaplara bakıp hayret etmesi, dedesinin yazdığı kitapları Tanrı'nın kitaplarıyla özdeşleştirip çocuk aklıyla dedesinin de tıpkı Tanrı gibi kitap yazan muktedir biri olduğunu düşünmeye başlar. Daha sonra evlendiği zamanı hatırlar ve üniforması içinde mağrur bir görüntüsü olmasına rağmen aslında "düşmüş bir erkek" olan kocası Zekeriyâ'nın ihanetini nefretle hatırlar. Kocasını başka bir kadının yatağında yakaladığı zamanki hayal kırıklığı ve öfkesi ağır bir travmaya dönüşmüştür. Başhemşire Nergis ruhen ve bedenen, tümüyle müdürün kontrolü altına girmiştir Ancak bir gün tesadüfen Nergis'in aslında bir lezbiyen olduğunu keşfeder ve lezbiyenliğin ne kadar günah olduğu hakkında nasihat ederek baskı yapmaya başlar. Nergis'in çocukken Cennâtla lezbiyen bir ilişki yaşadığına dair ipuçları verilir.

NefiseTekaddu 'Ani'n-Nidâ' (Nefise Seslenmekten Vazgeçiyor) adlı on birinci bölümde kadınlar koğuşunda yatan Nefise, kulağına gelen bir melodiyle çocukluk yıllarına döner ve köydeki dansöz Zennûbe teyzesini hatırlar. Şarkı söyleyip dans ederek yaşamını sürdüren Zennûbe, ilk zamanlar herkes tarafından dışlansa da zamanla tekrar itibarını kazanmış hatta hiçbir kadının cesaret edemeyeceği bir şekilde erkek meclislerinde sözü dinlenen ve aranan bir kişi olmuştur. Çocukken âlime olmayı hayal eden Nefise, aslında istediği şeyin bir âlime olarak saygınlık kazanmak yerine, teyzesi Zennûbe gibi rahat ve özgürce hareket eden bir kadın olarak saygın olmayı daha çok tercih ettiğini keşfetmiştir.

İlkokul yıllarında hocalarının özellikle kardeşi İblis yüzünden kendisini de sürekli ezmeye çalıştıklarını hatırlamaktadır. Cennât'la yakın arkadaşlığını ve o yıllarda Cennât'la geleceğe dair konuşmalarını da hatırlamaktadır. Kardeşi İblis'in zorla askere alınıp askerde şehit olmasından sonra özellikle annesinin yürek yakan feryatlarına dayanamayıp tek başına yollara düşüşünü ve Mısır sokaklarında kardeşini aramasını hatırlar.

Cennât Tahrucu (Cennât Çıkıyor) adlı on ikinci bölümde Cennât omuzlar üzerinde taşınan tabutun içinde hala yaşıyormuş gibi geçmişini hatırlamaktadır. Dedesi ile ninesi arasında en büyük tartışma bir harfin üzerindeki iki nokta yüzünden olmaktadır. Ödevini yaparken mürekkebin damlamasıyla t'ye dönüşen h harfi yüzünden öğretmeni Şeyh Besyûni'nin nasıl çılgına döndüğünü ve kızılılık sopasıyla parmak uçlarına öfke ile nasıl vurduğunu hatırlamaktadır. "Kahrolsun" haykırışları arasında insanların toplanmasını sonra sessizlik içinde dağılmalarını, sokakları dolduran tankları ve askerleri hatırlatmaktadır. Cennât'ın cezası infaz edilmiş ve bir tabuta konularak saray sakinlerinin bakışları arasında omuzlar üzerinde taşınarak dışarı çıkarılmaktadır.

Berâ'etu İblis (İblis'in Beratı) adlı on üçüncü ve son bölümde Cennât'ın tabut içinde dışarı çıkarıldığını gören İblis onu ne kadar sevdiğini ve onsuz olamayacağını anlayarak peşinden gitmek ister. Yüksek duvarları ve çitleri aşmaya çalışırken dikenli teller ve çitlerin üzerindeki cam parçalarıyla yaralanır. Tırmanırken birkaç kez düşer ama pes etmez. Sonuna kadar direnir ve en sonunda gökyüzünde uçtuğunu gördüğü Cennât'a ulaşma çabasının sonunda ona ulaşır. İblis ölmüştür. Tanrı her zamanki gibi ben en büyüğüm diyerek ortalıkta dolaşmakta ve insanların kendisine yalvarmasını ve tezahüratlarının beklemektedir. Sokaklarda yürürken herkese kendisinin kim olduğunu bilip bilmediğini sorar. Koğuşa

gelince İblisin nerede olduğunu sorar, öldüğünü öğrenince buna inanmaz ve şaşkın bir şekilde her yerde İblise arayıp durur. Kendi kendine olup bitenleri sorgular ve aslında İblisin bir günah keçisi ilan edilmesinin sorumlusunun kendisi olduğunu itiraf eder ve ondan özür dileyip kendisini affetmesini ister. Üzüntüsünden kendini yerlere atar hırpalar ve ölmek ister ancak erkek hemşireler onu çitlerin yanında ölü gibi yatar bir vaziyette buldukları zaman hala kımıldamaktadır.

2. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Roman sanatının tarihsel gelişimi göz önüne alındığında, klasik ve modern dönem romanlarının yaygın olarak tek anlatıcı ve tek bakış açısı esasına dayandığı görülür. Anlatıcı çoğu zaman her şeyi gören, kahramanların içinden geçene varıncaya kadar her şeyi bilen ve baştan sona kadar anlatıya hâkim olan tek güçtür (Aktaş, 1991:79-113; Tekin, 2002:46-55; Bourneur&Quellet, 1989: 80).

Postmodern anlatıda ise klasik ve modern romanların aksine, anlatıcının her şeyi bilen ve gören konumu gittikçe daha az bilen ve olayların akışına mümkün olduğunca müdahale etmeyen bir konuma dönüşür (Ecevit, 2001: 77). Ayrıca olaylara öznal bakan tek anlatıcı ve tek bakış açısı yerine postmodernistlerin çoğulcu estetik anlayışının yansıması olarak birden fazla anlatıcı ve çoklu bakış açısı kullanılır. Çoklu anlatıcı ve bakış açısı, postmodern anlatıya farklı açılardan bakma ve metni farklı okuma ve yorumlayabilme olanağı sağlar.

Cennât ve İblis adlı roman tümüyle olayların dışında bulunan üçüncü şahıs anlatıcı tarafından hâkim bakış açısıyla anlatılır. Bu bakış açısı sayesinde olayları en ince detaylarına, kahramanları en mahrem iç dünyalarında varıncaya kadar yakından tanıyan anlatıcı, klasik ve modern romanların vazgeçilmez yapısal unsurlarından biri olsa da, postmodern romanlarda genellikle tercih edilmeyen bir durumdur. Postmodernistler, masal ve destanlara mahsus bir anlatıcının her şeyi bilen ve gören bir bakış açısından ısrarla uzaklaşmaya çalışarak eserlerini olaylar ve kahramanlarla ilgili sadece okurun bildiği, sınırlı bilgilere sahip müşahit bir anlatıcının ya da birden çok anlatıcın çoklu bakış açısını kullanarak oluşturma çabası içine girerler. Onlara göre anlatıcının klasik ve modern romanlarda olduğu gibi her şeyi bilen ve gören insanüstü bir varlık yerine, duyduğu ve gördüğü şeyleri olduğu gibi yansıtan daha insani bir varlık olması yeterlidir.

Bununla birlikte postmodern kategorisine sokulan bazı romanlarda hâkim bakış açısı aynen sürdürülür. *Cennât ve İblis* adlı roman da bu geleneği devam ettiren postmodern romanlardan biridir. Anlatıcı olayları aktarırken tüm detayları bilir, kahramanları anlatırken ise adeta onların içine girer ve ne düşündüklerini nasıl hissettiklerini neyi ne kadar bildiklerini bile bilir. İblis'in *Cennât*'ı ilk kez gördüğü bölümde neler hissettiğini şu ifadelerle dile getirir:

"İblis onu daha önce gördüğünü hissetti. Neredeyse emindi bundan ama nerede görmüştü? Yüzü, tavı, kibirli halleri, her şeyi tanıdıktı. Belki rüyasında görmüştü onu belki de doğmadan daha önce..." (s. 6) Aynı şekilde onun adını duyduğu zamanki: "*Kadının adı Cennât'tı. Oysa o, burada sadece bir cennetin hayalini kurmaktaydı*" ifadeleriyle İblisin aklından geçen düşünceleri bildiğini kanıtlar.

Anlatıcı roman boyunca kahramanların iç dünyalarına girmeyi sürdürür. Zaman zaman kahramanlarla ilgili kendilerinin bile bilmediği detayları anlatır. Örneğin, *Cennât*'ın doğum anını anlatırken *Cennât*'ın bile bilmediği ayrıntıyı şu şekilde aktarır:

"Doğduğunda gözleri alabildiğine açıktı oysa yeni doğan bebeklerin gözleri hep kapalıdır. Doğduktan sonra epey bir zaman gözlerini hiç kırpmadan tamamen açık bir halde kalmıştı. Ninesi kundağına tükürüp: "Tanrım, sana sığınıyoruz, şeytanın musibetlerinden bizi koru. Bu bir insan mı yoksa şeytan mı?" diyerek titremişti." (s. 25).

Anlatıcının, olaylar ve kahramanlar hakkında her şeyi detaylarıyla bilmesi, modern dönem romanlarındaki anlatıcıdan ziyade geleneksel anlatılardaki anlatıcı ve bakış açısına daha yakın görünmektedir. Bu yönüyle roman, postmodernistlerin "olabildiğince sınırlı bilgiye sahip anlatıcı" modelinden oldukça uzaktır.

3. Şahıs Kadrosu

Modern anlatıda kahramanlar başkişi, norm karakter, kart karakter, figüratif karakter vb. birtakım gruplara ayrılmıştır. Romandaki bütün kahramanlar başkişinin misyonunun bir nevi tamamlayıcısı konumundadır. Hangi grupta olursa olsun kahramanlar ya tamamen iyi ya da tamamen kötüdür. Postmodern anlatıda ise kahramanlar arasında iyi-kötü ayrımı olmadığı gibi başkişi ve yardımcı kahraman gibi bir ayrım da yapılmaz, her bir karaktere mümkün olduğunca eşit mesafede durulur ve herhangi bir tarafı tutma gayreti görülmez. Anlatının karakterleri neyse odur, olduğu gibi sunulur. Bir bakıma, modern romanların "kahraman merkezlik" anlayışı ortadan kalkmıştır. Bundan dolayı postmodern anlatılarda şahıs kadrosu genellikle zihni fonksiyonlarını tümüyle yerine getiremeyen, sağlığı bozulmuş ve bir o kadar da toplumdan uzaklaşmış eksik ve aykırı karakterlerdir (Sazyek, 2002: 493-509).

Cennât ve İblis adlı romanın yapısını karmaşıklaştıran en önemli unsur şüphesiz anlatının kahramanlarının oldukça fazla sayıda olmasıdır. Kurguya hâkim beş kahramanın her birinin neredeyse bütün yakın akrabaları romanın kahramanlarından biridir. Bu yoğunluk zaman zaman okumayı zorlaştırmakta ve kimin, kimin yakını olduğu konusunda karışıklıklar yaşanmasına neden olmaktadır.

Roman şu veya bu kişi üzerine kurulmuştur demek oldukça zordur. Ancak ağırlıklı olarak sunulan kahramanlardan Cennât, Nergis, Nefise, İblis ve Tanrı'yı romanın asıl kahramanları olarak nitelendirebiliriz. Bunu yanı sıra akıl hastanesinin müdürü, Cennât'ın dedesi, ninesi, annesi, babası, öğretmeni Şeyh Besyûni, Zekeriya, Nergis, Nergis'in dedesi, ninesi, babası, annesi, Nefise, Nefise'nin annesi, kardeşi, öğretmeni Şeyh Mesut, Tanrı'nın annesi, babası, İblis'in annesi, babası, Cennât'ın Zennûbe teyzesi, General, Kral, Komutan, Muhtarın oğlu, kamyon şoförü de romanda belli bir misyon üslenen önemli kahramanlar arasında sayılabilir.

Romandaki bütün kişiler öncelikle güçlü ve zayıf karakterler olarak iki grupta değerlendirilebilir. İnsanların kendisine "efendim, Tanrım" dediği Tanrı başta olmak üzere erkek karakterlerin tamamı "güç"ü temsil eder ve roman boyunca ataerkinin kudreti tarafından beslenirler. Aynı şekilde romanın kadın karakterlerinin tamamı da zayıflığı, güçsüzlüğü ve ezilmişliği temsil ederler. Erkek bir karakter olduğu halde kadın karakterlerden bile daha fazla ezilen ve güçsüzleştirilen İblis ile kadın karakterlerden biri olduğu halde neredeyse erkek karakterler kadar güç sahibi olan dansöz Zennûbe ise istisna olarak öne çıkan iki karakter olarak göze çarpar.

Ayrıca bahsi geçen her bir kahraman, bu anlatıdaki postmodern kurgunun belli unsurlarının tamamlayıcısı olarak dikkat çeker. Bazı kahramanlar metaanlatı, bazıları metinlerarasılık bazıları ironi, parodi, pastiş bazıları da metafor ve sembol bağlamında kullanılacak önemli özelliklere sahiptir.

4. Mekân Kurgusu

Modern anlatı için medeniyetin göstergesi olarak mekân oldukça önemlidir ve alabildiğine detaylı bir şekilde ele alınır. Mekân tasvirleri ya doğrudan ya da anlatı kahramanlarının fiziksel ve ruhsal durumlarıyla özdeşleştirilerek son derece önemli bir işlevselliğe büründürülür. Postmodern anlatıda ise mekân tıpkı zaman kavramında olduğu gibi neredeyse mekânsızlığa varan bir anlayış hâkim olur. "Postmodern metinlerde mekân yer değiştirir, renkten renge girer, biçim değiştirir, akışkan, ele avuca sığmaz bir görüntü olarak belirir"(Emre, 2004: 183).

Modern anlatıdaki merkezi mekân anlayışı yerine insanları mekânın kısıtlayıcılığından ve mekândaki unsurların esaretinden kurtarmaya çalışan postmodern anlayış, mekânı parçalı ve düzenlenmiş bir şey, haklarında karar verilmez boşluklar içeren bir şey olarak kavrayan hiper mekân kavramıyla karşılar. Böylece postmodern yazarlar kahramanlarını çevrenin ve onun yarattığı statükonun esaretinden kurtarma girişimini bir amaç edinirler.

Cennât ve İblis adlı romanda ana mekân Kahire'de, "Sarı Saray" diye adlandırılan, etrafı yüksek duvarlarla çevrilmiş ve duvarların üzerine de dikenli teller örülmüş akıl hastanesidir. Özellikle ağaçlıkların yoğun olduğu hastanebahçesi ve içindeki koğuş odaları ana mekânın önemli parçalarıdır. Ancak anlatının hatıra ve hayallerle yüklü olmasından dolayı mekânlar arası geçiş çok hızlıdır ve buna bağlı olarak da çok fazla sayıda mekân söz konusudur. Mekânlar bazen gerçek bazen de hayali mekânlar olarak ortaya çıktığı için hangisinin gerçek hangisinin hayali mekânlar olduğunu ayırt etmek de güçleşir. Örneğin Cennât akıl hastanesine getirildikten sonra elektro şok odasındaki ilk seans esnasında kendinden geçince, mekânlar arasında hızla dolaşır. Anlatının gerçek mekânı o anda akıl hastanesindeki elektro şok odasıdır ancak Cennât, yarı baygın halde hem mevcut mekânda bulunur hem de çocukken sık sık kaldığı, dedesi ve ninesinin yaşadığı eve gidip gelir. Okuldaki sınıfı, anne ve babasının yaşadığı kendi evleri, evlendikten sonra kocasıyla birlikte yaşadığı ev Cennât'ın daha sonraki elektro şok seanslarında da sık sık ve hızla gidip geldiği en önemli mekânlardır.

Aynı şekilde başhemşire Nergis'in, Cennât'ın seanslar esnasındaki çılgınlıklarından ve çektiği acılardan rahatsız olduğu zamanlar sığındığı hastane içindeki odası anlatının gerçek mekânıdır. Ancak Nergis ne zaman bu odaya girse aynı anda köydeki evlerinde, imamın berberliğini yapan babasıyla gittiği köşkte, yine babasıyla birlikte gururla oturduğu köy kahvesinde, Devlet Başkanı'nun elinden "onur madalyası aldığı" saray platformu"nda ve bütün hayallerini bir anda yerle bir eden koca evinde dönüp durur.

Nefise, İblis ve Tanrı da romanın kendilerine ayrılan bölümlerde tıpkı Cennât ve Nefise gibi mevcut mekânla, hatıralarında canlanan ya da hayallerinde oluşturdukları hayali mekânlarda gidip gelirler. Dolayısıyla modern romanda kahramanla özdeşleştirilen mekân kavramı yerine bu romanda kahramanların hiçbir sabit mekâna aidiyeti söz konusu olmaz. Bu yüzden bu romanı mekân bağlamında postmodern roman kategorisine sokmak mümkündür.

5. Zaman Kurgusu

Modern romanda kronolojik zaman çoğunlukla vazgeçilmez bir unsurdur. Anlatının olayları belli bir zaman dilimi içinde, bazen geriye dönüşler ve ileri sıçrayışlar olsa da, bir bütünlük içinde verilir. Postmodern romanda ise belli bir zaman diliminden söz etmek neredeyse imkânsızdır. Anlatının diğer unsurları gibi zaman akışı da postmodern sanatçı tarafından kasten bozulur ve belirsizleştirilir dolayısıyla birbirini içine geçmiş zamanlar anlatıda zamanı belirlemeyi zor hatta imkânsız kılar. Çoğu zaman olayların hangi zaman diliminde geçtiği ve anlatıcının hangi zaman ait olayları naklettiği anlaşılabilir. Bu bağlamda

postmodern anlatı zaman kavramını bir zamansızlığa çevirme yada zamanı tümüyle ortadan kaldırma girişimindedir demek yanlış olmaz. Başlangıç ve son olgusu yoktur. Zaman kavramı olmadığı için zamana ait kavramlar da silik ve belirsizdir.

"Postmodern sanatçıya göre modernizmin teknik, rasyonel, bilimsel ve hiyerarşik bir düzen olarak baktığı çizgisel zaman, çoğunlukla rahatsız edicidir ve insani var oluşu neşeden yoksun bırakır. Üstelik zaman, dilin bir işlevidir ve insani bir yaratımdır bu yüzden de keyfi ve belirsizdir" (Rosenau, 2004: 107).

Cennât ve İblîs adlı romandaki zaman kurgusu, postmodern anlatılardaki eğilimin gereği olarak belirli bir zamandan ziyade zamansızlık ya da zaman üstülük boyutuna taşınır. Anlatıda bir zaman kurgusundan bahsedilecekse, kesinlikle iki boyutlu bir zaman algısını dile getirmek gerekir. Çünkü olayların geçtiği zamanla, kurgudaki üst anlatıyı oluşturan hadisenin yaşandığı zaman dilimi iç içe geçirilerek aktarılır. Başka bir deyişle anlatı zamanı ile olay zamanı arasında bir eşzamanlılık söz konusudur. "Kozmik zaman" olarak ifade edilen zaman algısına göre mutlak zaman yerine kozmik boyutlu zaman söz konusudur (Rosenau, 2004: 120-121).

Anlatı, *Cennât*'ın akıl hastanesine getirilip müdüre teslim edilmesi ve müdür tarafından tedavisi için belirlenen hücre hapsine gönderilmesi ile kesin olarak belli olmayan bir zaman içerisinde tedavisinin tamamlanıp taburcu edildiği zaman dilimini kapsar. *Cennât*, geceleyin hücresinde iken bilinç akışı yoluyla çocukluk günlerine döner uykuyla uyanıklık arasındadır. Geri dönüş ve ileri sıçrayışlarında düzenli bir kronolojik sıra yoktur. Önce çocukluk yıllarına sonra okul yıllarına döner. Genç kızlık dönemlerini, evliliğini ve aldatılmasını hatırladıktan sonra tekrar çocukluğuna döner.

Cennât'tan sonra diğer kahramanların hayatlarından kesitler sunulması, onların mevcut andaki durumları ve geri dönüş ve ileri sürekli olarak zamanda gidış gelişleriyle olay ve anlatı zamanını tam olarak belirlemek mümkün olmaz.

Anlatıcının *Cennât* için; "Aslında onu hergün görüyordu, otuz yıldan fazla zamandır nerdeyse her gün..." (s. 16) ifadesinden hareketle anlatı zamanının otuz, otuz beş yıl aralığındaki bir zaman dilimini kapsadığı çıkarımı yapılabilir.

Ancak yukarıda da bahsedildiği gibi zaman kurgusunda kozmik bir boyut söz konusudur ve kahramanların her biri geri dönüş ve ileri sıçrayışlarla kendi hayatlarının belli zaman dilimlerine dönseler de aslında "Yaradılış" hadisesindeki olayların oluş zamanına da gidip gelirler. Bu açıdan bakıldığında olay zamanı "Yaradılış"tan günümüze kadar devam eden süresi belirsiz bir zaman dilimine bağlanabilir.

"Postmodern yazarlar, çizgisel akışı kasten ihlal ederler. Hikâyeler kendi üzerlerine katlanır ve sonun başlangıç olduğu ortaya çıkar, bu da sonsuz bir döngüsellığı beraberinde getirir." (Emre 2004: 48).

Metaforik kullanımlar bölümünde belirtileceği gibi anlatı boyunca birçok yerde ortaya çıkan yılan figürü, mitolojide kendi kuyruğunu ısırması olarak betimlenen ve zamanın sonsuz döngüsellliğini simgeleyen "Ouroboros"tur. Bununla birlikte "döngüsel zaman" kavramı, *Cennât ve İblîs* adlı anlatıda açıklayıcı bir şekilde verilmez. Ancak yazar başka bir anlatıda: "Eğer ben bu hikâyeyi anlatacaksam en başından başlamam gerek. Ne var ki hikâyemin başlangıç noktasını bilemiyorum. Başlangıcı açıkça görülen bir nokta olmadığı için bunu tam olarak belirleyemiyorum. Aslında bir başlangıç yok veya belki de başlangıcın ve sonun bir birlik içinde birbirine girdiğini söylemek daha doğru olur. İpliğin ucunun ve sonunun ayırt edilemediği bir iplik yumağı gibi bir şey..." (Sa'dâvî, 1999: 8-9) ifadelerini kullanarak bu anlatıdaki "zamanın sonsuz döngüsellığı" olayına da açıklık getirir.

Dil Kurgusu

Klasik ve modern dönem anlatılarında dil kurgusu, az veya çok farklılık gösterse de, bu dönem yazarları genel itibarıyla dili en anlaşılır şekilde kullanma ve okuyucunun anlayabileceği akıcı bir üslupla aktarma amacı gütmüşlerdir. Dili genel olarak gramer kurallarına uygun olarak kullanmaya çalışan bu yazarların aksine postmodern yazar, anlatının her alanında olduğu gibi dil ve anlatım alanında da farklı bir tutum sergilemektedir. Postmodern anlatıyı bir bakıma "dil oyunu" olarak gören postmodern yazara göre anlatıda, üzerinde rahatlıkla oynanabilecek alan öncelikli olarak dil yapısıdır. Postmodern yazar dili mümkün olduğunca kuralsızlaştırır, yapısını alt üst eder, cümlelerin sözdizimsel düzenini bozar ve nihayetinde de okuyucunun içinden çıkamadığı bir hale dönüştürür. Böylelikle bir oturuşta okunup anlaşılan klasik ve modern romanın aksine, defalarca okunduğu halde anlaşılmayan bir anlatı karşımıza çıkar.

Postmodernistler belli bir türe özgü ya da dilbilgisi kurallarına tamamen uyan bir dil kullanmaktan kaçınırlar. Onlara göre hakikatin ne olduğunun tam olarak bilinmediği bir evrende her metin kendi hakikatini dil vasıtasıyla inşa eder.

Cennât ve İblîs'i, yazarının özellikle ilk dönem romanlarından ayıran en belirgin kısım, dil kurgusudur denilebilir. İlk bölümde, modern anlatının dil yapısında olduğu gibi sözdizimsel kurallara uygun, sade ve anlaşılır bir üslup göze çarparken ilerleyen bölümlerde diğer kahramanların da devreye girmesi ve vaka zincirinin halkalarının artması neticesinde anlaşılması güç, karmaşık bir yapıya dönüşür.

Üslup, alışılan modern anlatı tekniğinden aşamalı olarak masal, halk hikâyesi ve destan gibi geleneksel anlatı üslubuna dönüşmeye başlar. Romandaki cümle yapısı genellikle her iki anlatım tarzında da uzundur. Zaman zaman anlatıya hükmeden lirik üslup, uzun cümle yapılarıyla birleşince daha da zor anlaşılabilir bir dil kurgusu ortaya çıkar.

İlk bölümde dil sade ve akıcıdır, cümleler sonraki bölümlere göre nispeten daha kısadır. Bu kısımda dil kurgusunun modern anlatının dil kurgusundan tek farkı olaylar yerine anlatıma dayalı olmasıdır. İlk bölüm olması dolayısıyla mekân ve kişi tasvirlerinde yoğunluk vardır. Ayrıca bazı kısımlarda anlatıcı, anlatıyla doğrudan ilgisi olmayan bazı konular hakkında genel bilgiler verir. Bazı olaylar ise doğrudan değil, birtakım benzetmeler, semboller ve imalar şeklinde aktarılır. İkinci bölümden itibaren dil ve üslup, klasikten uzaklaşıp karmaşılaşmaya başlar. Ağırlıklı olarak anlatıya dayalı olmayı sürdürür; öyküleyici anlatımın yanı sıra bilgilendirici anlatımın dozu da artmaya başlar. Anlatı bu haliyle modern bir romanın ve klasik bir anlatımın ya da masalın dünyasına girmek için hazırlanmış gibi görünür.

Öyküleyici ve karşılaştırmalı anlatım romanın geneline hâkim olan anlatım tarzıdır. Birçok yerde sürekli tekrar eden terkip ve ifadeler rastlanır. Romanın, diyaloglar dışındaki kısımlarının tamamı fasihtir. Diyaloglar ise bazen fasih, bazen Mısır lehçesiyle bazen de fasihle diyalekt karışık olarak verilir.

Cennât ve İblis'teki dil yapısını anlayabilmek için her ne kadar farklı bir roman için değerlendirilen bir kısım olsa da Yıldız Ecevit'in ifadeleri bu romanın dil kurgusunu da net bir şekilde açıklar.

"Roman kurgusu içindeki göstergelerin çoğunluğunun en az iki göstereni olduğu, yazarın bununla gerçeğin farklı düzlemlerinden ya da birlikteliğinden oluştuğunu göstermek istediğini söyleyebiliriz. Buna göre yaşam tüm katmanları arasında eşzamanlı yaşanır; hem kurmacadır hem gerçek, hem buradadır hem oradadır, hem maddedir hem ruh, hem sanal zamandır hem asal zaman, hem soyuttur hem somut. Bu farklı kutuplar kendi gerçeklik çemberleri içinde eytişimsel (diyalektik) bir biçimde sürekli devinirler" (Ecevit, 2004: 103).

B) Romanın Tematik Yapısı

Roman türünün ortaya çıkışından itibaren gerek klasik gerekse modern romanda öncelikle anlatıyı şekillendiren belli bir tematik kurgu göze çarpar. Bu yazarın duygu ve düşüncesini, inancını ya da ideolojisini yansıttığı eserinin bir bakıma bir kaç cümlelik ya da birkaç paragraflık sentezidir denilebilir. Yazarın öncelikli amaç ve hedeflerinin başında gelen tematik kurgu farklı okumalara göre farklı yorumlanabilse de temelde bir tematik düzen söz konusudur.

Postmodern anlatıda ise kurguyu şekillendiren belli bir tematik yapıdan söz etmek zordur. Tema ya belirsizdir ya da her okumada ve her okuyucuya göre değişen "yanar döner" bir tematik anlayış ön plana çıkmıştır. Dolayısıyla postmodern anlatının tematik okumasında birbirine benzer ya da farklı birçok algıyı aynı anda görmek mümkün olur.

Cennât ve İblis adlı romanda ana tema romana isim olduğu gibi İblis'in aslında masum olduğu ve tüm hürsünün Cennet'te ebedi kalma arzusundan kaynaklandığının ifade edilmesidir. Bununla birlikte sembolik olarak İblis'le doğrudan ya da dolaylı olarak bağlantısı bulunan diğer kahramanların hikâyelerinin de sunulmasıyla çok fazla sayıda ve oldukça karmaşık bir tematik kurgu göze çarpar. Hatta her bir alt tema, ana temanın konumunu tekrar sorgulatacak derecede ciddi bir öneme sahiptir.

Bir kısmı romanın bütün kahramanların yaşamında önemli bir yere sahip olan bu alt temaları toplumsal ve teolojik temalar olarak iki kısma ayırmak gerekir. Kadının erkekten farklı muamele görmesi, evlilikte kadının konumu, genç kızların ilk kan (aybaşı) bunalımı, yaşı ilerleyen kadınların menopoz korkusu, bekâret ve kızlık zarının kutsallaştırılması, toplumun namus anlayışı ve düşmüşlük algısı, kadına yönelik taciz ve tecavüz şiddeti, kadın sünneti, lezbiyenlik, kadının sosyal yaşamdaki konumu ve eğitim durumu, okullardaki dini öğretiler ve cinsler üzerindeki etkileri, vatan bilinci ve milliyetçilik gibi konular Mısır ve Arap toplumunun sosyolojik yapısını gözler önüne seren temalardan bazılarıdır.

Tanrı'nın karşı cinse duyduğu nefretle erkekleri ön plana çıkarması, Tanrı'nın İblis'le mücadelesi, İblis'in aslında sanılanın aksine Adem'i değil Havva'yı kıskanarak isyan etmiş olması, Havva'nın şehveti ve günahkârlığı, vatan için çarpışan şehitlerin Aden Cennetlerinde yaşaması, dinler arası etkileşim, Arap dilinde dişliliğin iki noktası, masumiyet ve günahkarlık, Tanrı İblis çekişmesinde Cennât'ın etkisi, Tanrı'nın kayıtsız şartsız, hakim güç olma arzusu, özellikle yaradılış olayının kavranmasında din adamlarının algısal dayatmaları, yeryüzünde Tanrı'nın vekili olan kralın herşeyin üstündeki gücü, Allah ve onun kitabının baskı ve korkutma aracı haline getirilmesi, gibi bazı konular da teolojik açıdan ele alınabilecek önemli temalar olarak dikkat çekmektedir.

Ayrıca Arap Dili'nin yapısında mevcut olan müenneslik (dişlilik) konusu ve dişil isimlerin sonuna getirilen ve müennesliği gösteren kapalı te harfinin üzerindeki iki noktanın kaldırılmasıyla içinden çıkılamayacak bir dil karmaşasının yaşanacağı ve bu karmaşanın hem dil hem de dini kaynakları derinden etkileyebileceği meselesinin ele alınması da linguistik bir tema olarak dikkat çekmektedir (s. 161-162).

C) Romandaki Postmodern Ögeler

1. Üst Anlatı (Metafiction)

"Kurmaca içinde kurmaca" ifadesiyle özdeşleşen üst anlatı, gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırarak gerçeklik algısını zayıflatıp postmodernizmin parçalı/göreceli gerçeklik anlayışını edebî metin aracılığıyla yansıtmak amacı güder. Böylelikle okur kurmaca metnin içinde başka bir kurmacaya rastlayacak ve kendi nesnel dünyasının da aslında bir kurmacadan ibaret olabileceğini düşünecektir (Sazyek, 2002: 494; Ecevit, 2001: 72-75).

Postmodern bir metind eüst kurmaca ana hatlarıyla üç değişik şekilde varlığını hissettirir: Bunlardan ilki eserin yazılış sürecinin ana temalardan biri haline getirilmesi, ikincisi, gerçekliğin edebî düzlemde fantastikle birleştirilerek sunulması, üçüncüsü ise yazarın eseri yönlendirici ve etkileyici biçimde ona müdahalede bulunmasıdır.

Romanda üst anlatı; gerçekliğin edebî düzlemde fantastikle birleştirilerek sunulması ve yazarın eseri yönlendirici ve etkileyici biçimde ona müdahalede bulunması şeklinde görülür. Postmodernistlerin, romanı harici gerçeklikten tamamen uzaklaşan fantastik bir âlem olarak inşa etme düşüncelerini bu romanda görmek mümkündür. Metin gerçek dışı, fantastik olayların oldukça yoğun olmasıyla dikkat çekmektedir. Birçok hayali unsurun baş gösterdiği metinde aynı zamanda harici âlemde gözlemlenebilen birtakım olaylar da vuku bulur. Bu yönüyle de hakikat ve hayalin iç içe varlığını hissettirir. Eser baştan sona hem gerçek hem de fantastik olay ve durumların yer alması bağlamında dış dünyadan ziyade kurmaca bir dünyaya yakın durur. Böylece roman hakiki ve hayali unsurların kullanılması bakımından üst kurmaca tekniğinin uygulandığı bir zemin olarak değer kazanır.

Romanın adı olan *Cennât ve İblîs* daha kitap kapağında fantastik bir anlatıya girişin ipuçlarını verir. Reel dünyada yaşayan kişiler ve mekânlar vasıtasıyla yaradılış ve İblîsin cennetten kovulma hadisesi gibi zaman ve mekân üstü bir olayın irdelenmesi gerçek ve hayali olayları iç içe ve birbiriyle harmanlayarak ele alınması sonucunu doğurur. Romanda üst kurmaca her ne kadar bir bütün olarak eserin yazılış süreci bağlamında görülmesi de metne tümüyle hâkim fantastik dünyaya ait mitolojik olayların hikâye edilmesi bağlamında üst kurmaca örneği olarak göze çarpar.

Anlatıcının araya girerek okurla diyaloga girmesi ve onu metnin içine çekmesi söz konusu oldukça kapalı olan anlamın okur tarafından bulunmasına yönelik bir müdahale yada okurun eseri kendine göre inşa etmesini teşvik eden bir uygulamadır. Klasik dönem romanlarında sık sık görülen araya girip olaylara müdahale etme ve okura bilgi verme şeklinde görülen uygulama modern dönem romanlarında, modern anlatı yapısına uygun düşmediği gerekçesiyle bir anlatı kusuru olarak görülmüş ve ısrarla uzak durulmuştur. Ancak bu uygulama postmodern anlatıyla birlikte üst kurmaca tekniği adı altında yeniden sıklıkla kullanılan bir uygulama olmuştur.

Cennât ve İblîs adlı romanda anlatıcının birçok yerde araya girip olaylar ve kişiler hakkında okura bilgi vermeye çalıştığı görülür. Ancak bu bilgi verme doğrudan kendine ait bir bilgi olarak değil, "falanın dediğine göre", "falancadan duyduğuna göre" şeklinde verir. Örneğin sarı saray denilen akıl hastanesinin nasıl yapıldığını anlatırken: " insanlar, sarayı inşa etmenin tam otuz yıl sürdüğünü söylerdi. Köleler taşları Mukaddem dağlarından sırtlarında taşımışlar. Kırbaç darbeleri sırtlarını acıtırken ağır ağır tırmanmış yapı iskelesine. Söylendiğine göre bunlar Keops ve Mikerinos piramitlerini yapan aynı kölelermiş." (s. 3, 4-5).

2. Metinlerarasılık (Intertextuality)

Julia Kristeva'nın, Mihail Baktin'in " söyleşimcilik" kuramından esinlenerek kendi göstergebilimsel kuramını geliştirmek üzere anlatı alanına dâhil etmesiyle popülerlik kazanan metinlerarasılık kavramı en genel ifadesiyle, bir metnin kendinden önceki metinlere ait unsurları alımlaması şeklinde tanımlanır. Kavramı ilk kez 1967 yılında yazdığı bir makalesinde kullanan Kristeva'ya göre "herhangi bir metin öteki metinlerin tek bir metin içerisinden özümsemesinden oluşan bir alıntılar mozaiğinden başka bir şey değildir"(Aktaran: Aktulum, 2007: 41-44). Dolayısıyla, her metin istisnasız başka metinlerle etkileşim içerisindedir.

Metinler arasındaki bu etkileşim, diğer metinleri aynen taklit etmek ya da aynen alıntılama yerine "metinlerarasılıkestetiği"neuygun belli alımlama yöntemleri kullanarak gerçekleştirilir. Bu durumda asıl amaç, daha önce yazılan metinlerden ilham alma ya da onları taklit etmekten ziyade, postmodern yazarın kendi metni için oluşturacağı estetik düzleme malzeme olarak kullanabileceği kişi ya da motifleri o metinlerden özümsemeye çalışmasıdır. Bu etkileşim ve özümseme işi çoğu zaman kutsal kitaplara kadar da uzanır. Batı romanlarında İncil ve Hz. İsa'nın çeşitli vesilelerle konu edilmesi gibi hem Batı hem de Doğu anlatılarında sık sık Kur'an âyetleri ve hadislerden de yararlanılır.

Postmodern bir metinde başlıca üç tür alımlama tekniğinin ağırlıklı olarak kullanıldığı görülür: pastiş, parodi ve ironi.Sanatçının eserini, başka eserleri taklit yoluyla yazması, yeniden kurması şeklinde özetlenebilecek pastiş; "...başka bir yapıtı ya da yapıtın bir parçasını başka bir bağlamda taklit yöntemidir" (Moran, 1991, s.203). Belli bir anlamın ve iletinin taşıyıcısı olan yeni ve özgün dünyalar yaratmak yerine

önceki metinlerle oynamayı, onlarla eğlenmeyi yeğleyen postmodern romancı, okurunu da keyiflendirmek amacıyla anlatılarında pastis tekniğine sık sık başvurur (Işıksalan, 2007: 430).

Parodi ise metnin temelini içerik bağlamında değiştirip konuyu aykırı bir duruma büründürerek alaycı bir taklit etkisi yaratmak amacıyla kullanılır (Aytaç, 1999: 237). "Parodi konusunda çeşitli tanımlar yapılmasına karşın; yeniden yazılan bir yapıtın gülünç kılmak ya da yergisel bir amaçla dönüştürüldüğü konusunda ortak bir görüş vardır" (Aktulum, 2004: 289).

Yazarın önceki metinlerden, motif, imge, kişi, biçem olarak öykündüğü malzemeyi, parodide olduğu gibi alaya almak ve eğlenmek gibi yergisel amaçlarla alma şekli olan ironi aslında "geçmişe dönüşün çok masumane olmayan bir türüdür" (Aktaran: Ecevit, 2001: 156

Cennât ve İblis adlı romanda da metinlerarasılık bağlamında kutsal kitaplardan ve mitolojik kaynaklardan yoğun bir şekilde alımlamalar yapıldığı göze çarpmaktadır. Kutsal kitaplardan yapılan alıntılar doğrudan alımlama şeklindeyken mitolojik kaynaklardan yapılan alıntılar genellikle ima ve sembolleştirme yoluylaadır. Romanda üst anlatıyı oluşturan yaradılış ve İblisin Cennet'ten kovulması hadisesinin başlangıcını teşkil eden Bakara Suresi'nin otuzuncu ayetinin¹ "Şüphesiz ben sizin bilmediklerinizi bilirim" kısmı hariç tutularak romanda farklı amaçlarla kullanılmak üzere üç farklı yerde farklı alımlama yöntemleriyle tekrar edilmiştir. (s. 49-50, 111-112, 142).

"Şeyh Mes'ûd parmaklarının ucuna cetvelle vurur ve Bakara Suresi'nin o ayetini ezberden okumasını isterdi. Nasıl yazıldığını bilmiyordu ama dizeleri tüm kalbiyle biliyordu. Gözlerini kapayıp kısık sesle okurdu: "... Ve Allah meleklerine dedi ki: Ben dünyaya hükmetmesi için bir halife yaratacağım..." (s. 49).

Sopayla kaburgalarını dürttü:

Ayeti oku, çocuk

Gözlerini kapadı ve ağzını açtı: ... ve Allah meleklerine dedi ki:

Tekrar yuttu tükürüğünü:

Ve hepsi önünde eğildi ve yozlaşmış halifeye itaat ettiler. İblis dışında hepsi.

Halife yozlaşmış değildi, eşek seni.

Peki yeryüzüne kim yozlaşmayı getirdi? Kim kan döktü?

Bir de bana karşılık mı veriyorsun? (s. 111-112)

Şoför göz ucuyla kadına baktı. Parmağıyla siyah bir düğmeye bastı ve kaba bir ses Kuran okumaya başladı: ve Allah meleklerine dedi ki: Ben dünyaya hükmetmesi için bir halife yaratacağım. Ve melekler ona sordu: Kan dökecek, kötülük tohumlarını ekecek birini mi yaratacağın."

Sonra başka bir düğmeye bastı ve bir kadın sesi bangır bangır şarkı söylemeye başladı: Yanan bir ateş, aşkım, yanan bir ateş! (s. 142)

Muhammed Suresi'nin on beşinci ayetinde² geçen Cennet tasviri ironi tekniğiyle alımlanır. Cennât babasına isminin anlamını sorduğu zaman babası; isminin Cennet kelimesinin çoğulu olduğunu söyleyerek Kitap'ta Cennet'i tarif eden ayeti okur: "Ortasında bal ve süt nehirleri akan Aden Cennetleri". "Oysa ne balı ne de sütü severdi Cennât ve nedense hep tuzlu peynir ve turşuyu tercih etmişti" (s. 15).

Aynı şekilde Bakara Suresi'nin 35-36-37. ayetlerinde geçen Cennet'ten kovulma, Adem'in Allah'a yalvarması ve affedilmesi olayı da aynen aktarılır. "Ve biz Adem'e sen ve karın Cennet'te oturacaksınız buyurduk... Ve onları birbirine düşman kıldık." Ayetinde "şeytan ikisini kötü yola sevketti" ifadesinden sonra ayetin devamında "Tanrı Adem'in yalvarmalarını duydu ve onu affetti" şeklinde geçen ikisi ve onu kelimelerine gönderme yaparak kötü yola düşenin her ikisi olduğunu ancak affedilenin sadece o (Adem) olduğunu Nergis babasından duymuştur (s. 90-91).

Araf Suresi'nin 81. Ayeti aynen alımlanmıştır: "Kadınları bırakıp da, şehvetle erkeklere mi yaklaşıyorsunuz? Siz gerçekten ölçüyü aşan, sınır tanımayan bir toplumsunuz." (s. 111).

Necm Suresi'nin 19-20-21-22 ve ek olarak 27. ayeti de aynen alımlanmıştır: "Gördünüz mü o İllatve Uzzayı ve üçüncüleri olan ötekini, Menat'ı... O zaman bu insafsızca bir taksim" (s. 156) "Ahirete inanmayanlar meleklerle dişilerin adlarını takıyorlar" (s. 157) Cennât burada dişi kelimesini aşağılama olarak algılamaktadır. Dolayısıyla burada da pastiş/öykünme şeklinde bir alımlama söz konusudur.

Cennât'ın dedesiyle evlenip Müslüman olan Hristiyan ninesi dedesinden gizli gizli İncil okurken o geldiği zamanlarda seccadesini serip namaz kılar ve onun duyacağı şekilde Kevser suresini okur (s. 72). Kevser suresi aynen alımlanmıştır ancak ninenin durumunu anlatmak için alımlanan surenin alımlama şekli parodidir.

¹Ve Rabbin meleklerle: "Muhakkak ki Ben yeryüzünde bir halife kılacağım." demişti. (Melekler de): "Orada fesat çıkacak ve kan dökecek birisini mi yaratacağın? Biz Seni, hamd ile tesbih ve seni takdis ediyoruz." dediler.

²Takva sahiplerine vaat edilen cennetin durumu şudur ki; içinde kokusu değişmeyen sudan nehirler, tadı bozulmayan süttten nehirler, içenlere lezzet veren şaraptan nehirler ve saf (süzülmüş) baldan nehirler bulunur. Onlar için orada her çeşit meyve bulunur ve (onlar için) Rab'lerinden mağfiret vardır. (Bunların durumu), ateşte devamlı kalacak olan ve hamim (sıcak kaynar su) içirilen, bu sebeple bağırsakları parçalanan kimsenin durumu gibi midir?

Euzu besmele lafzı da iki yerde alımlanır. İlkinde, Nefise odasında tek başına iken kötü ruhları defetmek için dualar okuduğu zaman bunu kullanır. İkincisinde ise Cennât, gözleri açık olarak doğduğu zaman ninesi onu o şekilde görünce korkudan nefesi kesilir ve kundağının içine tükürerek euzu besmele çeker. Burada da, ilkinde doğrudan alılmama varken ikincisinde yine henüz yeni doğmuş bir bebekten korkmanın tesiriyle olduğu için parodi şeklinde bir alımlamadan söz edilebilir. (s. 25, 54-71)

Cennât annesinin yazdıklarını bulunca çok şaşırmıştır. Annesi gibi yazılar yazabilmeyi düşlemektedir. Ancak ninesi ona Allah'ın kadınları yazmak için yaratmadığını söyler ve İncil'de geçen Havva ve yılanın hikâyesini anlatır. İncil'den aynen alınan bu bölüm kadının yaradılış amacını açıklar: “*Sen sonsuza kadar karnunun üzerinde sürüneceksin ve senin arzun kocana olacak, o da sana hakim olacak*”(s. 72) Burada ima yollu bir yergi söz konusu olduğu için ironiden bahsedilebilir.

“*Kendini bildi bileli kan görmekten hep korkmuştu. Gerçekten bir korku muydu bu? Belki de bambaşka bir şeydi, zevke yakın bir şey. Ya da meraklı. Ona yasak meyveyi koparma isteği veren, her şeyi bilmeye duyduğu yasak arzu gibiydi. Ninesi tavuk kestiğinde, gördüğü kendi kanıymış gibi o koyu kırmızı renge dikerdi gözlerini.*” (s. 13-14) ifadelerinde Havva'nın Cennet'teki yasak meyveden yemesi sonucu Tanrı'nın onu her ayın belli dönemlerinde kanamakla cezalandırmasına ironik bir atıftır.

Bunlar dışında kutsal kitaplardan ve mitolojik kaynaklardan ima yollu da birçok alıntı yapılmıştır. Bunların bazılarını şu şekilde sıralamak mümkündür:

Cinlerin tasvir edildiği ayetlere ve perilerle özdeşleşen efsane ve halk hikâyesi metinlerine iki yerde atıfta bulunulmuştur. Bunun dışında, Ra ve Kutsal aynak (s.10, 12, 14,15, 43, 83,85,116,123,147),yılan (s.14, 53, 109, 114,135), Zühre yıldızı (s. 32, 54-55, 60, 71,126,141, 153),Harut ve Marut adlı meleklerin işlediği günah (s. 54-55, 91),keçi (s. 54-55,109,135) eşek (s. 55,109,135, 149),Antik Mısır mitolojisinde memelerinden süt akan gökyüzü ve samanyolu Tanrıçası Hathor (Sathur) (s. 44), Hz İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban etme girişimi (s. 38), Hz Meryem'in saflığı ve iffeti (s. 38), Hz. Musa'nın asasını yılanı dönüşmesi (s. 85), Musa'nın Tanrı'yı görmek istemesi ve Tanrı'nın tecellisiyle göz göze geldiği anda uğradığı şok ve baygınlık (s. 89), Tevrat'ta geçen, Tanrı'nın evreni altı günde yaratıp bir gün dinlenmesi (s. 43), Adem ve Havva'nın Cennet'te yedikleri yasak meyve ve neticesinde başlarına gelen olaylar (47-75), halk edebiyatı metinlerinde geçen “uyusun da büyüsün ninni, hu, huu” ninnisi (s. 69,71,93,163), “Göz, kaşın üstüne çıkamaz” atasözü ve “İnsanlar bir tarağın dişleri gibi eşittir” hadisi (s. 37), islam inancına göre şehitlerin durumu (s. 59), özellikle hadislerde ve dini metinlerde sıkça geçen sağ ve sol elin kullanımı meselesi gibi birçok konu ve kavram metinlerarasılık yoluyla ya doğrudan ya da ima yollu anlatıya dahil edilmiştir.

3. Metaforik Kullanımlar

İmge, simge, işaret, sembol, alegori gibi ifadeleri içinde barındıran metaforik kullanımlar, modern dönem romanlarında da bulunduğu gibi postmodern anlatılarda sıklıkla kullanılan unsurlardan biridir. Bu tür kullanımlar, anlamsallık açısından farklı çağrışımlarla metni çok yönlü okumayı gerektiren bir zenginlik yaratır(Stevick, 2004: 304-309).

Cennât ve İblîs adlı romanda kurgunun neredeyse tamamına yoğun bir şekilde yayılan metaforik kullanımlara rastlamak mümkündür. Örneğin, kurguda etkin bir rolü olsun ya da olmasın, neredeyse bütün kişiler bir simge ve sembolün temsilcisidir.

Cennât kelimesi Arapça'da Cennet kelimesinin çoğulu olarak kullanılmakta ve “Cennetler” anlamına gelmektedir. Romanın etkin kişilerinden birinin adı olan bu kelimenin, Cennet değil de Cennât olarak kullanılması sadece islam inancına göre değil, sembolik olarak bütün semavi dinlerde birbirinden farklı şekillerde tasvir edilen birden fazla cennetin mevcudiyeti algısından kaynaklanmış olsa gerektir. Zira sadece islami kaynakları değil, diğer dinlerin kutsal kitaplarını ve dini kaynaklarını derinlemesine irdeleyen yazarın bu ismi rasgele kullandığını düşünmek yanlış olacaktır. Nitekim romanın diğer iki etkin kişinin İblîs ve Tanrı olduğu göz önüne alındığında bu kavramların bilinçli bir şekilde kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Akıl hastanesine getirilen kadının ismini öğrendiği zaman bütün benliğini kaplayan: “*Kadının adı Cennât'tı oysa o sadece bir tek Cennet'in hayaliyle avunmuştu hep*” ifadesi,İblîs'in amacının sadece ebedi Cennet arzusu olduğunu ortaya koyar. Yaradılış hadisesinde,İblîs'in Cennet'ten kovulması ve Tanrı'dan kıyamete kadar kendisine mühlet verilirse insanları nasıl yoldan çıkaracağını beyan etmesi üzerine bu isteği yerine getirilmiş ve hemen akabinde İblîs, Adem ve Havva'nın da Cennet'ten kovulmasını sağlamıştır. Cennet, İblîs'in nazarında ebedi bir huzur içinde kalmayı arzuladığı bir “has bahçe” dir.

Romanın kadın karakterlerinden biri olan Nefise,İblîs'in kızkardeşidir. Kelime olarak “nefis” kavramını çağrıştırır ve islam inancına göre “mutlaka terbiye edilmesi gereken” kötü bir şeydir ve bu anlamda İblîs'in kızkardeşi olan bir karaktere dönüştürülmesi doğaldır. Ancak Nefise, askerde ölen kardeşi İblîs'i ararken aklını kaybedip akıl hastanesine getirildikten sonra hasatene bahçesindeki korulukta sürekli olarak odasının penceresini dikizleyen Tanrı'nın tecavüzüne uğramıştır. Kardeşini bulmak için yalvarıp yakarırken “Ey Allah'ım” diye seslenişlerini duyan Tanrı: “Ben buradayım” diyerek onu koruluğa çağırılmış

ve orada, İblis'in vesveselerine asla kulak asmayıp sonsuza kadar sadece kendisine sadık kalcağının sözünü aldıktan sonra ona sahip olmuştur (s. 64-66).

Başhemşire Nergis, Cennât'ın en samimi olduğu çocukluk arkadaşıdır. Samimiyetleri o kadar ileri derecededir ki, İblis'in ortaya attığı bir haber üzerine aralarında bir ilişki olduğu dedikodusu yayılmış ve okulun öğretmeni olan Şeyh Besyûni bu dedikoduya inanarak iki küçük kız çocuğuna olabildiğince aşağılayıcı muamelede bulunmuştur. Ne var ki yıllar sonra Nergis Cennât'ın getirdiği akıl hastanesinin başhemşiresidir ve Cennât kendisini tanıdığı halde o Cennât'ı tanımazlıktan gelmiştir.

Burada da yine Cennet'te dilediğince yaşayan Havva'nın (kadın),İblis'in ayartması sonucu yasak meyveden yiyip eşi Adem (erkek) ile Cennet'ten kovulmasının ardından Şeyh Besyûni ile temsil edilen din adamlarının kadın olduğu için İblis'in Havva'yı kandırması olduğundan hareketle kadın cinsine hor bakma eğiliminde olmalarının alegorik bir üslupla ifade edilmesi söz konusudur. Nergis, genç kızlığında (Havva'nın Cennet'te yaşadığı dönem) kral tarafından "onur ve şeref" madalyası ile şereflendirilmiş ancak evlendiği gece bekaret kanı gelmediği için "düşmüş kadın" olarak damgalanmıştır. Akıl hastanesine başhemşire olarak girdikte sonra hastanenin başhekiminin kendisini tekrar onurlandırmak için "*Senin hiçbir suçun yok, belki de senin zarın elastiktir*" (s. 39-40) sözleriyleavunmaya çalışmış ancak başhekimin bunu sadece kendisine sahip olmak amacıyla söylediğini herşey olup bittikten sonra anlamıştır.

Yukarıda bazılarının temsil ettikleri sembollerle birlikte ifade edildiği roman karakterlerinin, yaradılış hadisesindeki kişiler ve olaylarla özdeşleştirilmesi dışında sürekli olarak tekrar edilen bazı imge ve semboller de vardır.

Güneş'i temsil eden Ra ve bilgeliği temsil eden Kutsal Aynak kavramları romanda en az on kez tekrarlanır (s.10, 12, 14,15, 43, 83,85,116,123,147).

Metinde birçok yerde karşılaştığımız yılan imgesi, "kendi kuyruğunu ısırın Ouroboros'tur" (s.14, 53, 109, 114,135). Ouroboros, bir sembol olarak evrendeki zaman döngüsünün ve hayatın devamını sembolize eder.

Mitolojide kadını ve dişiliği temsil eden Zühre yıldızının bir zamanlar çok güzel bir kadın olduğu ve yine güzellikleriyle böbürlenen Harut ve Marut isimli iki meleğin onu görüp ona sahip olmalarının ardından Tanrı'nın onları yerle gök arasında zincirlerle astırdığı ve aynı suçu işleyen insanoğlunun bakıp Harut ve Marut'un durumundan ders alması için Zühre'yi de en parlak yıldız olarak göğe çektiği anlatılır(Esed, 1998: 166-167). Zühre yıldızı kavram olarak sekiz yerde geçer. (s. 32, 54-55, 60, 71,126,141, 153). Aynı zamanda Harut ve Marut olayına daiki yerde atıfta bulunulur(s. 54-55, 91).

Anlatıda beş yerde adları birlikte anılan keçi ve eşek (54-55,109,135, 149) cinselliği ve insanoğlunun şehvi arzularının doyumsuzluğunu temsil eder. Ayrıca keçi, şeytan ve şeytanın günahkârlığıyla da özdeşleştirilir.

Sonuç

Kendine ait özgün bir kapsamı, biçim ve içerik yönünden özgün bir estetik anlayışı olmayan postmodern anlatı, genel itibarıyla birçok özelliğini modern hatta klasik anlatıdan alan karma bir "izm" dir demek yanlış olmaz. Postmodern anlatının özgünlüğü, klasik dönem anlatılarının bazı biçimsel özelliklerini geliştirmek, modern dönem anlatılarının ise tamamını belli bir "düzen"den arındırıp tümüyle karmaşıktırmak ve belirsizleştirmekten ibarettir.

MikhailBakhtin'in "karnavallaştırma kavramıyla ortaya attığı çoğulculuğa ek olarak parçalılık, kopukluk, farklılık, oyunsuluk gibi kavramları postmodern anlatının içinde harmanlayıp, "kurmacanın kurmacası" denilen üstanlatı ile gerçek algısını "hipergerçek" algısına dönüştüren ve Julia Kristeva'nın "istisnasız her metin başka metinlerin sindirilmesi ve dönüştürülmesinden ibaret bir alıntılar mozayikinden başka bir şey değildir" ifadesi doğrultusunda sürekli olarak başka metinlerin evreninde gezinen bir türdür postmodernizm.

Postmodern anlatıda olay örgüsü alabildiğine karmaşıktır ve metni anlayabilmek neredeyse imkansızdır. Anlatıcı ve bakış açısı, çoğulculuk anlayışının yansıması olarak birden fazladır hatta bazen neredeyse anlatının kahramanlarının sayısı kadar anlatıcıyla karşılaşmak mümkündür. Buna bağlı olarak, her anlatıcının bakış açısına göre şekil alacağı için bazen tek, bazen iki, bazen de her üç bakış açısını da görmek mümkündür. Zaman ve mekân kavramları kronolojik zaman ve somut mekân algısından oldukça uzak adeta bir zamansızlık ya da zamanüstülük; mekânsızlık ya da hipermekân boyutuna taşınmıştır. Anlatının asıl mesajı niteliğinde olan belirli bir tema yerine, asıl temanın üstüne çıkabilecek birçok alt tema ya da anlatıyla doğrudan alakası olmayan alt konular ağırlıktadır. Dil kurgusu, masal, destan gibi klasik anlatıların üslubuyla örtüşür ancak cümlelerin çok uzun olması ve özellikle diyaloglarda diyalektik kullanımları yüzünden çoğunlukla kapalı ve anlaşılmazdır. Belli bir anlatım biçiminden söz etmek de zordur çünkü postmodern anlatı genellikle hem öyküleyici, hem betimleyici hem de açıklayıcı anlatım tekniklerini bir arada kullanma eğilimindedir.

Cennat ve İblis adlı romanda postmodern anlatıya ait özelliklerin birçoğunu görmek mümkündür. Bu sebeple romanı, Arap romanında ön plana çıkan postmodern romanlardan biri olarak değerlendirmek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı Ve Roman İncelemesine Giriş.*, Ankara: Akçağ Yayımları.
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık/Metinlerarasılık.*, Ankara: Öteki Yayınevi.
- (2007). *Metinlerarası İlişkiler.*, İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi.*, İstanbul: Papirus Yayınları.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar.*, İstanbul: İletişim Yayınları.
-(2004). *Orhan Pamuk'u Okumak.*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Emre, İ. (2004). *Postmodernizm Ve Edebiyat.*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Esed, M. (1998). *Mekke'ye Giden Yol.*, (Çev: C. Koytak), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Es-Sa'dâvî, N. (1992). *Cennât Ve İblis.*, Beyrut: Dâru'l-Adâb.
-(1999). *El-Uğniyetu'd-Dâiriyye.*, Beyrut: Dâru'l-Adâb. 3. Bsk.
-(2004). *Şeytanın Masumiyeti.* (Çev: D. Denizci) İstanbul: Everest Yayınları.
- İşıksalan, N. (2007). "Postmodern Öğreti Ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/Orhan Pamuk".,Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 7, S. 419-466.
- Malti-Douglas, F. (1995). *Men, Women, And God(S): Nawal El Saadawi And Arab Feminist Poetics.*, Berkeley: University Of California Press.
- Moran, B. (1991). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2.*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Quellet, R. B. (1989). *Roman Dünyası Ve İncelenmesi.*, (Çev: H. Gümüş), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Rosenau, P. M. (2004). *Postmodernizm Ve Toplum Bilimleri.*, (Çev: T. Birkan), Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları.
- Sazyek, H. (2002). "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler Ve Yönelimler"., *Hece Dergisi*, 65/66/67, S. 493-509.
- Sim, S. (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü.*, (Çev: M. E.-A. Utku), Ankara: Ebabil Yayınları.
- Stevick, P. (2004). *Roman Teorisi.* (Çev: S. Kantarcıoğlu) Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tekin, M. (2002). *Roman Sanatı.* İstanbul: Ötüken Yayınları.