

# İHSAN OKTAY ANAR'IN EFRÂSİYAB'IN HİKÂYELERİ ADLI ESERİNDE BİR ELEŞTİRİ ARACI OLARAK GROTESK ANLATIM

Nurcan ANKAY\*

**Öz:** Tubaf, sınırsız, itici, komik, sıra dışı, tekinsiz ve yersiz gibi anlamlara karşılık olarak kullanılan groteske, özellikle 20. yüzyılda politik yönü baskın edebi eserlerde bir anlatım stratejisi olarak başvurulur. Postmodern romanın temsilcilerinden olan İhsan Oktay Anar'ın üslubunun vazgeçilmez taktiklerinden biri olan grotesk, övülecek ve yerilecek durum ve olgular karşısında takındığı bilinçli tutumda kendini gösterir. Yazarın Efrâsiyab'ın Hikâyeleri (1998) adlı romanında; tezat, parodi, biçim iblali, norm iblali, ironi, aşırı övgü, abartı gibi teknikler, grotesk bir tavır oluşturur. Bu çalışma, Anar'ın anılan romanında sosyal, dinsel, kültürel ve bireysel yaşamımıza yöneltilmiş alaycı ve eleştirel yaklaşım olarak groteskin kullanım biçimlerini analiz etmeyi hedeflemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** İhsan Oktay Anar, Efrâsiyab'ın Hikâyeleri, Grotesk Anlatım, Parodi.

## *Grotesque Narration as a Tool of Criticism in Ihsan Oktay Anar's Efrâsiyâb'in Hikâyeleri*

**Abstract:** Especially in the 20th century, grotesque which is used as a response for meanings such as bizarre, unlimited, repulsive, funny, unusual, uncanny and digressive, is used as a significant strategy of narration in literal works whose political aspects are dominant. Grotesque, one of the indispensable tactics of the style of Ihsan Oktay Anar, who is one of the representatives of the postmodern novel, manifests itself in the conscious attitude he adopts in the face of situations and phenomena to be praised and criticized. In the author's novel named Efrâsiyab'in Hikâyeleri (1998); techniques such as contrast, parody, violation of form, violation of norms, irony, excessive praise and exaggeration create a grotesque attitude. This paper aims to handle forms of grotesque's usage as a cynical and critical approach by an analytical method, to our social, religious, cultural, and individual life, in Anar's mentioned novel.

**Keywords:** Ihsan Oktay Anar, Efrâsiyab'ın Hikâyeleri, Grotesque Narration, Parody.

## Giriş

Postmodernizm, gerçeklik algısının sarsıldığı bir devrin yansıması olarak kabul edilebilir. Bu sarsılma, öncelikle insanın ve düşünce biçiminin dönüşümüdür. Zamanın, zamanın ürettiklerinin dönüşmesi; siyasi ve teknolojik gelişmeler önce moderni, ardından kelime anlamı modern sonrası modern durumu ortaya çıkarır. Sanat, mimari ve düşüncede yirminci yüzyılda yaşanan yenilikçi bir dönüşüm olarak görülebilecek akım, edebiyatta da yansımaları bulur.

Türkiye'yi toplumsal açıdan uzun süre etkileyecek olan 1971 muhtırası ve 1980 darbesi, sanatı ve edebiyatı da etkileyen dönüm noktalarıdır. Siyasi olaylar, bireyin kendisini yansıtmaya biçimini doğrudan etkileyerek sanatı da sarsar, yeni bir anlatım biçimi ve üslubun doğuşuna neden olur. Bu üslup edebiyata da yansiyacaktır. Türk

\* Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alparslan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Muş/ TÜRKİYE. E-posta: nurcanankay@gmail.com. ORCID No: 0000-0003-3810-1993

romanında bireyin öne çıkışıyla kendisini -Batı edebiyatındaki görünüşüne nazaran geç- gösteren modern; belirsizliğin, tuhafın, olağandışının, fantastiğin teknik unsurlar olarak kullanılmasıyla anlatılarda postmoderne dönüşür. Üstkurmaca, büyüü gerçekçilik, metinlerarasılık postmodern anlatım tekniklerindedir. Yazarın metninde okurla konuşması, başka metinlerle bir bağ kurması, dilin ve dil kullanımının değişmesi, gerçeğin kırılması, fantastik anlatım, yine postmodern durumun edebiyata yansımaları olarak görülebilir.

Postmodernizmin Türk edebiyatına yansması 1980 sonrası döneme denk gelir. Gerçekçi üslup ve olaylar kırılmaya başlar. Bu dönemin önde gelen yazarlarından olan Orhan Pamuk, Latife Tekin, Bilge Karasu, Nazlı Eray, postmodern anlatım tekniklerini kullanırlar. 1995'te ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası* ile edebiyat dünyasına giren İhsan Oktay Anar, üstkurmaca, metinlerarasılık, parodi, pastiş gibi postmodern teknikleri romanlarında kullanır. Anar, Gündüz'e göre postmodern tarihsel romancıların öncüllerinden sayılabilir (2012: 22). Doğu ile Batının, eski ile yeninin sentezini yaptığı eserlerinde ironik bir anlatımı benimser. Tarihî, tasavvufî, mitolojik, fantastik, dinî, masalsı ve efsanevî konularla zenginleştirdiği metinlerinde olay örgüsü yoğundur. Bu sıkı olay örgüsü de genellikle çözümlenmeyi bekleyen düğümlerden oluşur.

Anar'ın dili kullanım biçimi, anlattıkları ve roman kişileri kimi zaman abartılı, tuhaf ve tiksindiricidir. Bu tuhaflık üslup olarak groteski karşılar. Postmodern anlatım tekniklerinden biri de groteski bir üslup olarak edebiyata yansıtmaktır. Anar, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* adlı romanında bu üslubu zengin bir şekilde kullanılır. Groteskin hangi söylem biçimleriyle kullanıldığı, bizi groteskin tanımını yapmaya götürür. J. A. Cuddon, *grotesk* kelimesinin, İtalyanca *grotte* kökünden gelen mağara anlamındaki *la grottesca* ve aynı kelimenin sıfat hali olan *grottesco* kelimesinden geldiğini belirtir. Terim zamanla insan, hayvan ve bitki temalarının ve formlarının iç içe geçmesini tasvir eden resimlere uygulanmaya başlanır. Raphael'in ve Arcimboldo'nun bazı eserlerini tipik grotesk olarak niteleyen Cuddon, aynı zamanda gargoillerin, iğrenç şeytani şekillerin, temaların, konuların karmaşık ve iç içe geçtiği mimari süslemeleri tanımlamak için de groteskin kullanıldığını söyler. Rabelais'ın groteski vücudun bazı kısımlarında kullanmasından yola çıkan Cuddon, sözcüğün anlamının 16. yüzyılda Fransa'da edebi bir bağlama genişlemiş olabileceğini düşünür. Grotesk; saçma, tuhaf, abartılı, acayip ve doğal olmayı belirtmek için yaygın olarak kullanılır; kısacası, arzu edilen uyum, denge ve orantı normlarındaki sapmaları ifade eder (Cuddon 1999: 367).

Sanat alanındaki sınırsızlığı, iç içe geçmişliği, aykırılığı ifade eden grotesk, edebiyatta da aykırı, zıt, kaba, abartılı, ürkütücü, tiksindirici anlamlarını bir arada taşır. Özellikle tiyatrodan abartılı ve "komik bir şekilde canlandırılan tipler ve olayları" (Tekin 1999: 288) ifade eden grotesk, "klasik Yunan'dan beri Batı'nın idealize edilmiş güzellik kavramını oluşturan uyum, düzen, denge, soyluluk ve sükûnetin mutlak bir antitezidir" (Ünlüaycıl 2003: 74). Aykırı, parçalanmış, tuhaf bir şekilde birleşmiş, norm ve form değiştirmiş, iğrenç, kaba figürlerle özdeşleşen groteskin bir anlatım biçimine dönüşümü de aynı karşılığa gelir. Anılan biçimlerin edebiyatta kullanımı groteski, bir başka deyişle grotesk anlatımı ifade eder. Grotesk anlatımın en yaygın kullanım biçimleri parodi ve ironidir. "Söylenenle ima edilen arasındaki fark"a dayanan ve öncelikle dile ait formel özelliklerden yararlanan ironi" (Cebeci 2008: 15) yazarın ifade ettiğini değil, okuyucuyu sevk ettiği anlamı ön plana çıkarır. Bu sevk işlemi alayı beraberinde getirir. Ancak grotesk, yalnızca "dalga geçmenin ötesinde bir yerde,

parodinin de bir anlama karşılık gelmediği noktalarda ortaya çıkar” (Yanikkaya 2003: 91). Ana metin, parodisinden uzaklaşır, ortaya farklılaşmış bir metin çıkar.

Yıldız Ecevit, groteskleştirmeyi, modern romanın iki ana kurgu eğiliminden biri olarak görür (2001: 49). Ecevit'e göre dış dünyayı olduğu gibi yansıtmak istemeyen yazar, groteski metnini yabancılaştırmak için bir teknik olarak kullanır (2001: 178). Çeşitliliği ve kapsadığı anlamlarıyla grotesk, Yanikkaya'ya göre “hangi alanda uygulanırsa uygulansın bir yabancılaşma, yabancılaştırma yöntemidir” (2003: 45). Bu nedenle kavramların kendi anlamlarından uzaklaştığı, çeliştiği, alaşağı edildiği alanlarda belirir. Bakhtin, groteskin bedeni ve dünyayı bir dönüşüm süreci olarak temsil ettiğini belirtir. Grotesk böylece “insanları kesin hatlarla belirlenmiş, dengeli bir varoluşun sınırları dışına çıkarır; tümüyle farklı bir dünyanın, başka bir düzenin, başka türlü bir yaşamın olanaklılığını sergiler” (Bakhtin 2001: 25). Böylece, anlatıdaki sınırlar kalkar; anlatı, yazarın oluşturduğu aykırı bir dünyaya taşınır.

İhsan Oktay Anar'ın anlatısında kurduğu buna benzer bir dünyadır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde gerçekle masal, ölümler yaşam, iyiyle kötü, güzelle çirkin, kutsal olanla ahlaksız olan bir aradadır. Roman, grotesk anlatımın kullanılması bakımından oldukça zengindir. Yazar, groteski bir eleştiri aracı olarak kullanır. Ayrıca bu anlatımı, alay ve yergi amaçlı aşırı övgü ile harmanlayarak metnini okuyucu için zevkli bir anlatı haline getirir.

### ***Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Grotesk Anlatım Teknikleri**

Romandaki alt anlatılarıyla birçok sanat eseri ile metinlerarası bağı olan *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, tahkiye biçimi açısından genelde *Binbir Gece Masalları*'nın parodik bir okuması olarak görülebilir. Roman, üst tabakada, ana karakterler olan Ölüm'ün, yanına Cezzar Dede'yi de alarak -Ölüm'ün bir sonraki alacağı can olan Uzun İhsan'ın peşinde, birbirlerine hikâyeler anlatarak sekiz mahalle dolaşmalarından oluşur. Uzun İhsan'ın, İhsan Oktay Anar'a karşılık geldiğinin düşünülmesi, yazarı da anlatı ögesi yaptığından metnin kurmacalığını bir boyut artırır. Kurmaca yapının alt katmanlarında ise anlatılan sekiz hikâyeye mevcuttur. Karakterler tarafından anlatılan hikâyelerin bir kısmı da yine kurmaca bir yapı içerir. Romanın sonunda ise anlatılan hikâyenin tamamının Cezzar Dede'nin torunlarına anlattığı bir hikâyeye olduğunun anlaşılması, kurmaca yapıyı güçlendirir. Abartılı bir dil kullanan yazar karışıklık, aşırı övgü ve tarzle zenginleştirdiği diliyle, en çok alaya başvurur. Anar, parodinin “yergisel” olmaktan çok alay etmek, daha doğrusu eğlenmek ereğinden (Aktulum 1999: 119) faydalanarak, ironik anlatımını metninin tamamına yayar. Yazarın bu tutumu, metinlerinin fantastik ve akıcı olmasını sağlar. Karışıklık ile abartının bir sonucu olarak grotesk anlatım görülür. Özellikle *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde yoğunlaşan grotesk, metindeki devingen ve ironik yapıyı pekiştirir. Anar'ın romanında kullandığı grotesk anlatım biçimleri şöyle sıralanabilir: İki uçluluk/tezat, ironi, aşırı övgü, parodi ve anıştırma, ihlal, oyunsuluk. Çalışmada *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, bu başlıklar altında incelenecektir.

#### **1. İki Uçluluk/Tezat**

Sınırların ve kuralların kalktığı alanda ortaya çıkan grotesk, iki uçlu bir alanı meydana getirir. Zıtlığın ortaya çıkardığı bu kutuplar, doğanın ve/ya toplumun hiyerarşik yapısını tersyüz eder. Böylece üstler ve altlar aynı seviyede değerlendirilmiş olur. Yanikkaya'ya göre groteskin özünde yaşamın çelişkili ve çift taraflı bütünlüğü vardır: “Karşıt duygular ve güçler iç içe geçer. Gülünç/korkunç, bildik/tekinsiz, oyunsu

olan/korkutucu olan, komik/uğursuz gibi çatışmalı gerilim barındıran kavramlar arasındaki karşıtlık sorgulanır” (2003: 57).

Groteskte yerleşik ve soylu olanın, yerinden edilmiş ve bayağı ile bir arada anlatılması, parodiyi (yansılama) çağırıştırır. Aktulum’a göre parodide yazar, “soylu, ciddi bir metni, çoğunlukla sıradan başka bir metne ya da soylu bir metnin biçimini hiçbir kahramanlık olayı anlatmayan sıradan bir konuya uyarlar” (1999: 118-119). Her iki anlatımda belirgin bir tezat vardır. Anar’ın metninde de bu dönüştürme görülür. *Binbir Gece Masalları*’ndaki Şehrazat ve *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde üst anlatıdaki Cezzar Dede hayatta kalmak için hikâyeler anlatırlar. Cezzar Dede bu oyuna, hayatta kalmaktan çok *anlatmanın zevki uğruna* (s.17)<sup>1</sup> girer.

Ölüm ve Cezzar Dede’nin Uzun İhsan’ı ararken uğradıkları sekiz mahallenin isimleri olan Aden, Meva, Elhalid, Makame, Heyevan, Naim ve Firdevs, cennetin isimleridir. Cennet ve cehennem inancı olan dinlerde kutsanmış olan ve İslâmiyet’te sekiz tabakalı olduğuna inanılan cennetin yeryüzünde sıradan yerler olarak belirtilmiş olmaları, kutsal olanın bayağı olanla bir tutulmasına örnektir. İsimleriyle cennetten bir kat olabilecek bu mahalleler, bir kaçağın arandığı sokaklara dönüşür.

Anlatıdaki ana karakter olan Ölüm’ün yüzü gülme, gülümseme, ağlama gibi duygulara mühürlüdür, Ölüm’ün buna rağmen oyunlara meraklı olması bir tezat unsurudur. Ölüm meleği olan Azrail’i temsil eden karakterin, sert ve ürkütücü görünüşüne karşın Cezzar Dede’yle giriştiği oyun bunun bir göstergesidir. Aynı şekilde bir külhanbeyi olan Apturrahman’ın Ölüm’ü görünce ürkmesi; “Bidaz’ın Laneti” adlı hikâyede hazine sahibi olan dev ve cücelerin isimlerinin, peygamber ve ermiş isimleri (Zekeriya, Hıdır, İshak, Âdem, Lokman, İmam, Osman [s.40] ) olması iki uçluluğun örnekleridir. Kutsal olan bu isimlerin, formu bozuk dev ve cücelere ad olarak verilmeleri, isimlere yüklenen anlamı sorguladır.

“Bir Hac Ziyareti” hikâyesinde köyün yeni imamı olan İlimdar’ın dinî görevlerinden çok eğlence ve dünyevî işlerle uğraşması, bu imamla ilgili belirtilen “anlaşılan ölümü de hayat kadar hoş karşılıyordu” (s.59) sözleri, İlimdar üzerinden verilen tezattla birlikte, toplumun ölüme, hayata ve dine bakış açısının bir eleştirisini oluşturur. Yine İlimdar’ın imam olmasına rağmen gülümseyen bir Budist görmesinden sonra iyimserleşmesi; Hac yerine yanındakileri de inandırarak önce Hindistan’a, ardından da bir Budist Tapınağına gitmesi; İlimdar’ın yanındaki Vahşi Bakıslı Oğlan’ın dinlediği bir ilahiden sonra “Nur Ana”ya ermesi romanda iki uçluluk üzerinden yapılan eleştirinin açık göstergeleridir.

“Dünya Tarihi” adlı hikâye tezat bakımından en zengin alt anlatıdır. Aptülzeyyat’ın bir vadideyken peşine düştüğü kızın, ebemkuşağının altından geçtikten sonra babayığit bir delikanlıya dönüşmesi, bunun üzerine artık bir erkek olmasından güç alarak bir kıza dönüşen Aptülzeyyat’ın peşine düşmesi iki uçlu örneklerdir. Toplumsal açıdan erkeğe biçilen güçlü rol ile kadına biçilen zayıf rol burada ebemkuşağı ile alaşağı edilir. Zıt kavramlar birbirleriyle yer değiştirmiş olur.

Selami Tuz’un büyük oğlu Salih’in dinî ilimlere düşkün, küçük oğlu Feyruz’un ise felsefe, tıp, simya gibi *kara ilimlere* meraklı olması, hatta bunun için evden kaçması gibi örnekler çoğaltılabilir. Salih’in sevdiği kız olan Hürmüz’le evlenmesinin, kardeşi

<sup>1</sup> Çalışmada, *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nden yapılacak alıntılar, eserin kaynakçada belirtilen baskısından parantez içinde belirtilerek yapılacaktır.

Feyruz'un da Hürmüz'ün kardeşi Ehriman'la evlenmesine bağlı olması; iyi biri olan Salih'in kötü biri olan Ehriban'dan doğan çocukları iki kafalı devin (Alemdar ve Abuzer) iyi ve kötü olmaları, birinin yaşaması için bir diğerine muhtaç olması ve birbirlerini tamamlamaları bir döngü ile tezat oluşturur. Hikâyedeki en belirgin tezat örneği Hürmüz ile Ehriban'ın kardeş olmalarıdır. Hürmüz, Zerdüştilik'te iyiliği temsil eden tanrıdır<sup>2</sup>. Ehriban'ın adı ise yine Zerdüştilik'te kötülük ve karanlık tanrısının adı olan 'Ehrimen'i çağırıştırır. Ehrimen, "karanlığın ve cehaletin ruhudur ve yalnız geçmiş olaylar hakkında bilgi sahibidir" (Sinanoğlu 1998: 495). Hikâyede kötülüğü simgeleyen Ehriban, ilk eşi Feyruz'u bütün ilimleri öğrenebilmesi için erkek kardeşi Azazil'e gönderir. Azazil'in Feyruz'u bilge yapmak için verdiği –yasak meyveyi çağırıştıran- *bilgelik meyvesi* de; Ehriban'ın Salih'le evlendiğinde onu iyileştirmek için şehvet istemesi de Ehriban'daki zıtlığı belirtir. Ayrıca Azazil, şeytanın adlarından biridir. Görüldüğü gibi zıt kavramlar olan iyilik ve kötülük, hikâyede birbirlerini tamamlarlar.<sup>3</sup>

"Ezine Canavarı" hikâyesinde Hamiyet Hanım'ın kızlarının çok güzel olarak nitelendirilmelerine karşın itici tasvirlerinin olması; kaba görünüşlü kasap Ayvaz Bey'in kadınlar tarafından etkileyici bulunması dikkat çekicidir. Hikâyede yapılan tasvirler toplumsal güzellik algısının eleştirisi olarak görülebilir. Bununla birlikte Hamiyet Hanım'ın dört kızıyla Ayvaz Bey'in dört oğlunun evlendirilecek olması da bir dengeyi gösterir. Fakat bu denge Hamiyet Hanım'ın kızlarının başkalarına kaçmalarıyla bozulur.

Elhalid Mahallesinde güç gösterisi yapan çocuğun kispetinün düşmesi, bir yandan övgü alırken diğer yandan mahrem yerinin açılmasıyla rezil olması; çocuğun durumu kurtarmak için bu durumu görenlerden biri olan Ölüm'e kafa tutması, yine tezat örnekleri olarak değerlendirilebilir. Bu kafa tutuş, olgun olan ile toy olanı aynı düzleme indirger. Ayrıca, "Şarap ve Ekmek" hikâyesindeki dini bütün imamın geceleri meyhaneye gidip, içip içip ağlaması toplumsal açıdan bir tezat oluşturur ve eleştiri olarak kabul edilebilir. "Gökten Gelen Çocuk" hikâyesindeki anne ve babanın birbirine zıt karakterler taşımaları da romandaki diğer tezat unsurlarındandır. Yine de zıtlık bir arada sunularak bir bütünü oluşturmuş olur.

## 2. İroni ve Aşırı Övgü

İroni, ilk olarak alayı akla getirse de daha geniş bir anlam alanına sahiptir. Bir tezat örneği de sayılabilecek olan, söylenen ile kast edilen arasındaki mesafenin açılmasına da yol açan ironi, görünüşte basit olan bir ifadenin veya olayın bağlamı tarafından ona

<sup>2</sup> Hürmüz, Zerdüştiliğin iyiliği temsil eden tanrısıdır: "bu dinin kutsal metni Avesta'nın dili olan Eski Farsça'da Ahura Mazda (hakim rab) diye adlandırılmış olup daha sonra bu isim Orta Farsça'da (Pehlevîce) Urmuzde (Hurmezde), Hürmüzd, Yeni Farsça'da Urmezde, Batı kaynaklarında Ohrmazd veya Ormazd, İslâm kaynaklarında ise Hürmüz şekline dönüşmüştür". Ayrıntılı bilgi için bakınız, *İslam Ansiklopedisi*, kaynakçada belirtilen "Hürmüz" maddesi.

<sup>3</sup> Edebiyatta kahramanların zıtlıklar üzerine kurulmasının tarihi eskidir. "İkili yansıtma, eş benlik, ikiz, zıt ikiz, bölünmüş benlik gibi farklı isimlerle adlandırılan bu motifin edebi metinlerde dört farklı kurgusu görülür: Hatalı kimlik komedileri, Fiziksel eş benlik, Ben'den koparılan benlik (gölge, yansıma, portre, isim), Bellek yitimiyle ayrılmış iki ayrı varlığın aynı kişi tarafından temsil edilmesi" (Depe, 2020: 174).

çok farklı bir anlam kazandırmak için sarsıldığı, ince mizahi bir tutarsızlık algısı olarak tanımlanır (Baldick 2001: 130)<sup>4</sup>.

Oğuz Cebeci, terimin anlamını açarak ironinin genel olarak kabul gören üç kullanım amacından bahseder. Bunların ilki konuşmacının sözlerini kuvvetlendirmek için öncelikle retoriğe ait bir araç olarak kullanımınıdır. İkinci kullanımı, satire ait bir araç olarak bireysel ve toplumsal zaafı teşhir etmek içindir. Üçüncü kullanım amacı ise okuyucuya bir konuda “farkındalık” kazandırmaktır (Cebeci 2008: 307). Cebeci, uygunsuz ve yersiz övgü”den ya da aslında “mevcut bulunmayan olumlu vasıflar” nedeniyle yapılan övgüden oluşan “ayıplama amaçlı övgü”nün ironinin kullanıldığı en yaygın tekniklerden biri olduğunu söyler. Ayrıca ironinin bir başka ana yönteminin ise “övgü amaçlı yergi” olduğunu belirtir (Cebeci 2008: 307-308). Bu anlamıyla ironi ve aşırı övgü teknikleriyle birlikte *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde yaygın biçimde görülür. Anar, ironiyi hem retorik bir araç olarak, hem bireysel ve toplumsal zaafı sergilemek için hem de üslubunun etkisiyle okuyucuda bir farkındalık oluşturmak için kullanır. *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*, bu yönüyle zengin bir metindir. Yazar, övgüyü örtük bir eleştiri aracı olarak kullanır. Yerdeği durumlar ise ironik bir tezat oluşturmak amacıyla esasında övgüye değer olanlardır.

Anar’ın eğitim sistemini ve eğitimcileri eleştirdiği “Güneşli Günler” hikâyesinde müdür yardımcılar için ifade ettiği “tokat, cetvel, değnek gibi silahlar aracılığıyla cehaletle yıllardır savaştıklarından olsa gerek, gözlerinde bir öfke ateşi ıslı ıslı parlıyordu”(s.19) sözleri, eğitimcilere karşı yapılan bir eleştiridir.

İroni ve aşırı övgü açısından zengin bir hikâye olan “Bir Hac Ziyareti”nde eski imamın yaşlanıp akli dengesinin bozulmasıyla minarede ezan yerine gazel okuması (s.57), yeni imamın ise ezan vakitlerinde hora tepmesi, ölülerini yıkarken gerekli dualar yerine türkü okuması ve bunların köy halkı tarafından yadırganması, toplumun dine ve dindarlara olan yaklaşımının eleştirildiğinin ifadeleridir. İlimdar’ın İmam Hatip okulundaki hocaları için söylenen “onu okumaktan yazmaktan bezdirmiş, ama mesleğinde gerekli olan her şeyi ona ezberletmişlerdi” (s.59-60) sözleri ve komşu köy imamının “itham, intikam ve emniyet duygularını taşıyan ciddi ve asık suratıyla; sünneti şerifeye uygun olarak üst dudağını geçmeyen badem bıyıkları” (s.60) şeklindeki tasviri yine toplumsal göndermeleri olan ironik ifadelerdir. Burada eğitimdeki ezberci anlayış ve toplumun, anlamı irdelemeden dini ezberci bir biçimde uygulaması ile toplumun kafasındaki dindar kişi tipi eleştirilir. Hassasiyetlerin vurgulanışı ise ironi sayılabilir. Köyün ve köy üzerinden Anadolu insanının temsilcisi olan Zekeriya Dede, Hindistan’da nehirde yıkananları gördüğünde ve halkın ineklere saygı göstermesine şaşırır. Anlatıcının nehirde yıkananlar için söyledikleri alaycıdır: “geceden cenabet kaldıkları için yüzlerce insan bu nehre gelip suya giriyor, boy aptesi aldıktan sonra çıkıp bağdaş kurarak, artık işledikleri günahtan mıdır, derin derin düşünüyorlardı.” (s.70) Anlatıcının bu bakış açısı, özde Zekeriya Dede’ye, genelde ötekinin inancına saygı duymayan bireye attığı bir bakış açıdır. Zekeriya Dede, başka bir dini bilmez ve onların kutsallarını kendi bakış açısıyla yanlış değerlendirir. Dolayısıyla hikâyede ironi ile bu bakış açısı eleştirilir.

Hikâyede, eski imam üç gün üst üste minarede kalır. İlk gün köy halkına beddua eder, ikinci gün gazel söyler, üçüncü gün ise Kuran’ı baştan sona hatmeder (s.58).

<sup>4</sup> “A subtly humorous perception of inconsistency, in which an apparently straightforward statement or event is undermined by its context so as to give it a very different significance.”

Budist tapınağında ise kurt oğlan bağdaş kurmuş halde havaya yükselir (s.76). Bu ifadeler, fantastik olmaları bakımından bir aşırılığı ifade ederler.

“Bidaz’ın Laneti”nde Galloğlu Hamdi’nin gittiği bir düğünde, defne bulmuş olan düğün sahiplerinin geline taşıyamayacağı kadar takı takmaları; “Ezine Canavarı”nda kadınların temizlik, güzellik ve yemeğe olan alakalarının ciddi boyutlara ulaşması; Ayvaz Bey’in kasap dükkânının vitrininde koyunların kanlı, asılı hallerinin sanat eseri gibi gösterilmiş olması, romandaki abartılarak yerilmiş unsurlardır. “Şarap ve Ekmek” hikâyesindeki sütününün, hiç bitmeyen “semavi ve galaktik” bir sütünün olması, aşırı dindar bir çocuk olan Bestenur’un diktiği meşe palamudunun çok kısa sürede filizlenip göğe yükselmesi yine fantastik ve aşırıdır. “Gökten Gelen Çocuk”ta *Seyyare Gazetesi*’nde önemli, güncel haberlerden çok kadınların kabul günlerinin ve pasta tariflerinin olması da ironiktir.

Hikâyeler her ne kadar ana karakterlerin anlattığı masalsi metinler olsa da genellikle Cumhuriyet sonrası dönemde yaşanmışlardır ve bu nedenle anlatılan hikâyelerin doğaüstü olmamaları beklenir. Buna karşılık yine anlatıların Cezzar Dede’nin torunlarına anlattığı bir hikâye olduğu düşünülürse, kurmaca anlatının fantastik öğeler barındırması olasıdır.

### 3. Parodi ve Anıştırma

Parodinin hicveden bir taklit biçimi olduğunu düşünen Cuddon, amacının düzeltici ya da alaycı olabileceğini belirtir ve kavramın tanımını, bir yazarın kelimelerini, tavrını, üslubunu ve fikirlerini gülünç hale getirecek şekilde taklitçi kullanımı olarak yapar (1999: 640).<sup>5</sup> Parodiyi benzer şekilde bir edebi eserin ya da eser üslubunun abartılı, alaycı taklidi olarak tanımlayan Baldick ise kavramı, satire ve eleştiriye yakın bulur (2001: 185). Aktulum’a göre ise parodi, “[y]azınsal bağlamda, klasik dizgede parodi (yansıma) oyunsal ya da yergisel bir işlevle bir kuralı çiğneme biçimi”dir: “Klasik anlamda parodi soylu bir metni sıradan bir olaya indirgemeye dayanır” (Aktulum 2004: 287). *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri, Binbir Gece Masalları*’nın parodisi olmasının yanında kendi metninin de parodisidir. Ölüm ve Cezzar Dede’nin girdikleri her mahallede anlattıkları hikâyelerin bir kahramanıyla karşılaşmaları kurmaca yapının ve parodinin bir göstergesidir.

Cebeci, “metinlerarasılık”ı parodinin temel bir bileşeni olarak tespit eder ancak bu tespiti doyurucu bulmaz:

“Parodiler, bir kural olarak, bünyelerine aldıkları metinlere iki zıt biçimde yaklaşır. İlk ve daha yaygın olan yaklaşım, parodinin metinlerarasılık yoluyla içselleştirdiği metni/yazarı/karakteri alaya aldığı ve muhtemelen komik özellikleri belirgin olan bir alt türü gösterir. İkinci bir yaklaşımsa, parodinin ele aldığı ‘konu’yu eleştirmekten ya da alaya almaktan çok, parodistin ‘hedef metne’ yönelik hayranlığını ifade ettiği bir başka alt türü ifade eder” (Cebeci 2008: 88-89).

<sup>5</sup> Cuddon’un yorumlanan “Parody” maddesi: “The imitative use of the words, style, attitude, tone and ideas of an author in such a way as to make them ridiculous. This is usually achieved by exaggerating certain traits, using more or less the same technique as the cartoon caricaturist. In fact, a kind of satirical mimicry. As a branch of satire its purpose may be corrective as well as derisive. If an author has a propensity for archaic or long words, doublebanked adjectives, long, convoluted sentences and paragraphs, strange names, quaint mannerisms of expression, is sentimental, bombastic, arch or pompous, then these are some of the features that the would be parodist will seek to exploit.” (640).

*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde görülen parodiler, Cebeci'nin ilk kategorisine, yani metnin/yazarın/karakterin alaya alındığı ve komiğin belirginleştirildiği alt türe girer. Roman, öncelikle adıyla bir parodi oluşturur. Efrâsiyâb, İnan destanlarında Turan hükümdarı olarak gösterilir (Yazıcı 1994: 478-479). Mecdud Mansuroğlu, Efrâsiyâb'ın Şahnâme'de ve İnan ananesinde ve destanlarında önemli rol oynayan Alp Er Tona ve Tona Er Alp olduğunu belirtir (1978: 92). Alt metinleri oluşturan hikâyelerde yine birçok parodi ve anıştırma mevcuttur.

“Bidaz'ın Laneti”nde Galloğlu Hamdi ve Aptülkehribar'ın aradıkları hazine Kral Bidaz'ın hazinesidir. Bidaz, kızını okşadığı için kızı altına dönüşmüştür. Pişmanlıktan elini alına vurduğunda ise kendisi de altına dönüşür. Hikâyedeki Bidaz, Yunan Mitolojisindeki dokunduğu her şey altına dönüşen Kral Midas'ı<sup>6</sup> temsil eder. Ancak mitolojide Midas altına dönüşmez.

“Dünya Tarihi”nde Aptülzeyyat'ın aramakta olduğu Salih, suya bakınca gördüğü kendi aksidir. Hikâye bu yönüyle, Feridüddin Attâr'ın *Mantiku't Tayr*<sup>7</sup> mesnevisini anımsatır. Mesnevide kendilerine padişah arayan otuz kuşun Hüdhüd kuşu öncülüğündeki yolculukları anlatılır. Yolda birçok sıkıntı çekerler. Kuşların Simurg'u ararken vardıkları yüce dergâhın önünde Simurg'un kendileri olduğunu anlamaları (Sevgi 2003. 29), Salih'in suya bakınca kendisiyle karşılaşmasını çağırıştırır. Yine “Dünya Tarihi”nde Feyruz'un bütün ilimleri bilmek için Azazil'in verdiği bilgelik meyvesini yemesi, Âdem ile Havva'nın şeytana kanarak cennetteki yasak meyveyi yemesini temsil eder. Yasak meyve, Hıristiyanlıkta “Aslı Günah”<sup>8</sup> olarak anılır (Tümer 1991: 496-497).

“Ezine Canavarı”nda Hamdi Bey'in oğlunun yıkanıp tıraş olup giyindikten sonra yerdeki suya yansıyan haline hayranlıkla bakması ve kendi cazibesine dayanamayarak eğilip suya düşmesi, Yunan mitolojisinde kendi aksine âşık olan Narkissos'un parodisidir. Narkissos da suya yansıyan suretini gördükten sonra kendisine âşık olur ve sevdiğine sahip olma arzusuyla ya eğilerek suya düşer ve boğulur ya da umutsuzluktan eriyip gider (Bonney 2000: 806).

“Gökten Gelen Çocuk” hikâyesinde, çocuk karakterin gökten bir leylek tarafından Kent ailesine getirilmesi; adının Gülerk konması; kırmızı pelerinli mavi tulumunun göğsünde 'S' harfi olması ve çocuğun insanüstü güçlere sahip olması; metnin yabancı bir çizgi roman olan *Superman*'in parodisi olduğunu gösterir. Sinemaya da uyarlanan çizgi romanın başkışisi Superman'in adı Clark Kent'tir. Yine “Şarap ve Ekmek”te sütünesinin Bestenur'a giymesi için verdiği kırmızı başlık; babasına götürmesi için verdiği ekmek ve şarap, bir Avrupa halk masalı olan *Kırmızı Başlıklı Kız*'a ait

<sup>6</sup> “Bu Frigya kralı, budalalığı ve ağırlıklılığı yüzünden merhametsizce cezalandırılmıştır. Dionysos'a yardım eder ve o da Midas'ın dikkatsizce dile getirdiği dileğini yerine getirir. Kralın her dokunduğu altına dönüşür ve bu nedenle açlıktan ölme noktasına gelir. Midas'ın bu haline acıyan Dionysos, ona bu büyüden nasıl kurtulabileceğini gösterir: Paktolos'ta yıkanmalıdır. Midas yıkandıktan sonra Paktolos'ta altın kum tanecikleri oluşur. Ayrıca, Midas'ın bir müzik yarışmasında oyunu Apollon'un rakibinden yana kullandığı ve buna çok öfkelenen Apollon'un da kralın kulaklarını eşek kulaklarına dönüştürdüğü anlatılır. Kral, eşek kulaklarını tacının altında gizlemektedir. Bunları gören berberi, bu sırrı yalnız başına taşımaya daha fazla dayanamaz ve toprağa söyler. Ama Ovidius'un anlattığına göre, orada biten sazlar rüzgarda hışırdayarak şöyle mırıldanırlar: Midas'ın kulakları eşek kulakları!” (Bonney, 2000: 782).

<sup>7</sup> Ayrıntılı bilgi için kaynakçada belirtilen “Mantiku't Tayr” maddesine bakılabilir.

<sup>8</sup> “Aslı Günah” maddesi için Tümer'in kaynakçadaki sözlük maddesine bakınız.



öğelerdir. “Güneşli Günler”deki okul müdürünün baştan aşağı siyah giyinmesi; bu nedenle öğrencilerin ona “*Kont*” lakabını takması; Kontun vampir hastalığı olarak bilinen porfiria hastası olması ve geceleri “*Alyanak*” lakaplı öğrencinin kanını emmesi, metnin İrlandalı yazar Bram Stoker’ın *Dracula* (1897) romanının parodisi olduğunu düşündürür. Osman Gündüz, Anar’ın yaptığı içerik taklitlerinin esere mizahi bir çeşni katmakla birlikte “malzemeleri deforme ederek, bozarak, aykırı biçimde gülünçleştirerek okuru bilinenlere yabancılaştır[dığını]” belirtir (2012: 76). Bu aykırılık, groteski destekleyen bir üslup özelliğidir.

Romanda parodinin yanı sıra anıştırma yöntemine de başvurulur. Aktulum, anıştırmanın alıntıdan ayrı olarak bir “düşünceyi” alıntılıdığını belirtir (1999: 110). Düşünce alıntısı olarak yorumlanabilecek ifadeler metinde mevcuttur. “Bir Hac Ziyareti”nde köyün eski imamının kapısı kilitli minarenden kaybolması, onun göğe yükseldiğini düşündürür. “Şarap ve Ekmek”te ise Bestenur’un cennete yükselmesi benzer bir durumdur. Her iki olay da kutsal olanın göğe yükselmesi bakımından, İslam dininde Hz. İsa’nın göğe yükselişine olan inanişi çağırıştırır.

#### 4. İhlal

Yazar yaptığı grotesk tanımlamalar ve ironi ile toplumun tepki gösterebileceği din ve sosyal eleştiriyi ima yoluyla yapar. Bu da toplumun normlarına ters düşer, dolayısıyla ihlaldir. Yanıkkaya’ya göre grotesk “ihlal ettiğinin, sınırlarını yıktığının yeni bir bakışla ele alınmasına olanak sağlar” (2003: 87). Anar da bu ihlali bilinçli bir şekilde yapar. Alışıldık insan ve hayvan bedenlerinin çarpıtıldığı, sınırlarının bozulduğu, fantastik bir dünyayı dile getirir. İhlal, hem somut hem soyut alanı içerebileceğinden, form/biçim ihlali ve norm/tabu ihlali olarak iki ayrı başlık altında incelenebilir.

##### 4.1. Form/Biçim İhlali

Masallarda olabilecek iki kafalı insanlar, normal ebat ve şekillerinde olmayan hayvanlar ya da toplumda bedensel bir kusur olarak görülebilecek devlik, cücelik gibi özellikler alışıldık insan ve hayvan sınırlarının ihlal edildiği durumlarda ortaya çıkar. Bu da esasında görsel bir üslup olan groteskin bir başka ifadesidir. Romandaki ilk biçim ihlali, soyut bir kavram olan Ölüm’ün bir bedene büründürülmüş olmasıdır. Aynı zamanda Uyku adında bir kardeşi olan Ölüm’ün insan gibi bir bedene bürünmesi, onu kutsal güçlerinden uzaklaştırır. Bu nedenle canını almak için yola çıktığı Uzun İhsan’ı nihayetinde yakalasa da öldüremez.

“Bir Hac Ziyareti”ndeki Vahşi Bakışlı Oğlan, yarı insan yarı hayvan bir figürdür. Bu yüzden zincirlenerek tutulmaya çalışılır. Ancak bu oğlan, Budist tapınağında dinlediği bir ilahiden sonra, yarı insan yarı kutsal, tanrısal bir figür haline gelir. Böylece form farklılığı, form geçişi ile de ihlale örnek oluşturur. “Dünya Tarihi”nde Ehriban’ın Feyruz’dan olan oğullarından dördünün cüce denecek kadar kısa boylu ve ahlaksız olmaları; yine Ehriban’ın Salih’ten olan aynı bedende iki kafalı bir dev olan oğulları Abuzer ve Alemdar, biçim ihlalinin açık örnekleridir. Kötülüğü simgeleyen Ehriban’ın yine kötü biri olan Feyruz’dan olan çocuklarının cüce ve ahlaksız olmaları, kötülüğün form üzerinden bir eleştirisini oluşturur. İyi biri olan Salih’ten olan çocuklarının ise hem dev, hem iki kafalı, hem de bunlardan birinin iyi birinin kötü olması, iyiyi kötünün bir arada olmasının vurgusu ve eleştirisidir. “Ezine Canavarı” hikâyesindeki dev fare; “Hırsızın Aşkısı”ndaki kemanın sahibi için ağlaması form ve biçim ihlaline örnek oluştururlar.

#### 4.2. Norm/Tabu İhlali

Norm ve tabular, toplum tarafından kabul görmüş, değiştirilmesi çok uzun zamana yayılabilecek derecede zor olan yazılı olmayan kurallar bütünü olarak tanımlanabilir. Ahmet Cevizci, kavramın doğru ve standart ahlaki eylem anlamına değinirken değer biçmek ve değeri yargılamak için kullanılan ölçü tanımıyla anlamı genişletir (1999: 633). Toplumun kabul ettiğinin dışında bir davranış sergilemek abes kaçacağı için norm ve tabunun ihlali bir başkaldırı olarak kabul edilebileceği gibi düzeni sorgulayan bir eleştiri biçimidir. Yanıkkaya, groteskin sunduğu farklı dünya, değişik düzen ve yaşama biçimi olasılıklarının var olan dünyayı birdenbire yabancılaştırarak yerine sınırların aşıldığı, yasakların kalktığı bir dünya geldiğini ifade eder (2003: 85). Benzer bir olasılıklar dünyasını romanında kurgulayan Anar, sınırları kaldırarak eleştirisini rahatça yapabileceği bir dünya kurgular.

Yazarın, üstü kapalı bir şekilde yaptığı ancak metinlerarası bağlamı kurabilen bir okur için açık olan din, toplum, eğitim eleştirisi norm ihlalinin göstergeleridir. Hemen bütün toplumlarda dinin eleştirilmesi bir tabu olarak görülür. Yazar, “Güneşli Günler”de “Artistik ve ahlâkî değerlere asırlar boyu bir türlü erişemedikleri için bunlar uğruna bir ömür harcamayı enayilik olarak gören ve güzelliği üretmek yerine onu para, şiddet ya da kurnazlıkla elde etmeyi fazilet sayan insanların ülkesindeki okullarda” (s.24) ifadesiyle sert bir eğitim ve toplum eleştirisi yapar. Tüccarların kurnaz ve ahlaksız, din adamlarının açığız ve gösteriş düşkünü olmaları, halkın da böylelikle dini bir üstünlük ve gösteriş aracı olarak görmeleri bu eleştirinin örnekleridir. Romanda bulunan bu tarz ifadeler metni başlı başına bir norm ve tabu ihlali haline getirir. İroni ve aşırı övgü başlığında verilen örneklerle dini eleştirinin yoğun olduğu “Bir Hac Ziyareti” hikâyesinde yapılmak istenen de bir norm ihlalidir.

#### 5. Oyunsuluk

Bir edebi eserin biyografik dahi olsa kurgusal bir metin olduğu düşünüldüğünde kurgunun edebiyattaki kapsayıcılığı anlaşılmış olur. Kurmak, kurgulamak düşsel bir deneyimin sonucu olduğu için oyunla bir arada düşünülebilir. Oyun, gerçek dışı bir dünya kurma üzerine kuruludur ve oyuncu bu dünyada oyunun kurallarına uyacaktır. Bu durum bir çocuk oyunu için olduğu kadar bir tiyatro oyunu için de benzerlik gösterir. Oyunun kendisine ait kurmaca dünyası, bir diğer yandan postmodern anlatıların gerçekliği sarstığı dünyada yerini bulur. Kurgu oyunları, dil oyunları görülebilir. Benzer bir durumu, Winnicott, psikoterapi açısından inceler. Psikoterapinin, iki oyun alanı olarak hastanın ve terapistin oyun alanlarının örtüştüğü yerde gerçekleştiğini düşünür (2013: 58). Yazarla okurun durumu da psikoterapideki oyun kesişimi ile benzerlik gösterir. Yazar okuruyla bir oyun oynar ve okur okuma sürecinde bir başka oyunu deneyimler. Oyun, postmodern olmakla birlikte doğal olmayı ve saçmayı da içerdiğinden groteskle ilişkilendirilebilir. Yanıkkaya, oyunun groteskin vazgeçilmez bir öğesi olduğunu düşünür (2003: 94). Oyunsuluk ise anlatıcının anlatı içinde hem metin içinde kişileriyle hem de okurla oynadığı bir durumu karşıladığından yine postmodern bir durum olarak karşımıza çıkar. Yıldız Ecevit, kaynağını modernizmden aldığı düşündüğü ‘oyunsuluk’u “[p]ostmodern romanın kurgu düzlemindeki en belirgin özelliklerinin başında” anar (2001: 71). Bununla birlikte oyunun pragmatik işlevi olan eğlendirmeye de değinir (Ecevit 2001: 73).

*Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*, henüz ilk olay düğümünde bir oyunla kurgulanır. Ölüm önce Apturrahman’la, ardından da Cezzar Dede’yle bir oyuna girer. Oyunu onlar

kazandığı takdirde Ölüm, yaşamlarını bağışlayacaktır. Öte yandan Uzun İhsan'ın peşinde süren anlatı, Uzun İhsan'ın bulunmasıyla sonuçlanmaz. Uzun İhsan, Ölüm'e yardım eder ve bu nedenle ondan dokuzuncu canını bağışlamasını ister. Azrail'in insan halindeki figürü olan Ölüm'ün bu durumda mağlup olması oyunun kaybedeni olduğunu gösterir.

Ölüm insanların canını aldığı için yüzü ağlama, gülme gibi duygulara karşı mühürlenmiştir. Eğer bir insan onu sadece gülümsetmeyi bile başarabilirse, Ölüm onun canını bağışlamak zorunda kalacaktır. Anlatılan hiçbir durumdan etkilenmeyen Ölüm, Cezzar Dede'nin bir torunun yüzündeki masumiyeti ve cenneti okur. Gayriihtiyarî gülümser. Cezzar Dede için çocuklar, cennetin ifadesidir. Üst anlatının da Cezzar Dede'nin torunlarına anlattığı bir hikâye olduğu düşünülürse, romandaki kurmaca oyunsuluk anlaşılır. Bu nedenle oyun ile ciddiyet arasındaki sınır kırılığandır. Birbirine tezat iki unsurun bir arada oluşu yine groteski destekler.

### Sonuç

1980 sonrası yenilikçi edebiyatın isimlerinden olan İhsan Oktay Anar, tarihsel, fantastik, dinî, tasavvufî olayları konu edinir; anlatımında ise gerek anlattıkları gerek anlatma biçimiyle bir aşırılık dikkat çeker. Bu bağlamda Anar'ın groteski bir anlatım tekniği olarak kullandığı söylenebilir. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, Anar'ın grotesk öğeleri belirgin biçimde kullandığı romanlarından biridir. Yazar, metninde groteski bir eleştiri aracı olarak kullanır. Abartılı bir dil ve üslupla tezat, aşırı övgü, tariz, ironi, parodi, oyunsuluk tekniklerinden faydalanarak öveceği kişi ve olayları ironik bir biçimde yererek; yereceği durumları ise aşırı bir biçimde yücelterek belirginleştirir. Aşırı övgüyü satirik bir bağlamda kullanır. Parodisini yaptığı metinlerdeki karakter ve olayların sıradan olmaları da satir ve aşırı övgüye bağlanabilir. Ayrıca Anar, eleştirmek istediği bazı olay ya da davranışları, karşıt durumları ortaya koyarak ön plana çıkarır. Bu da yazarın groteskin bir anlatım biçimi olan tezat unsurundan faydalandığını gösterir. Bu şekilde roman kişilerini ve roman kişilerinin hikâyelerini vasıtasıyla dolaylı bir toplum, norm ve din eleştirisi yapar. Özetle, Anar *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde grotesk anlatımı bir soyutlama, eleştiri ve belirginleştirme aracı olarak kullanır.

### Kaynakça

- AKTULUM, Kubilây, (1999). *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınevi.  
AKTULUM, Kubilây, (2004). *Parçalılık Metinlerarasılık*, Ankara: Öteki Yayınevi.  
ANAR, İhsan Oktay, (2009). *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.  
BAKHTIN, Mikhail, (2001). *Karnavaldan Romana*, Çev. Sibel Irzık, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.  
BALDICK, Chris, (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, New York: Oxford University Press.  
BONNEFOY, Yves, (2000). *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, Çev. Levent Yılmaz, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2.  
CEBECİ, Oğuz, (2008). *Komik Edebî Türler (Parodi, Satir ve İroni)*, İstanbul: İthaki Yayınları.  
CEVİZCİ, Ahmet, (1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.  
CUDDON, John A., (1999). *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, London: Penguin Books.  
DEPE, Deniz, (2020). "Romantik Bir Teknik Olarak Öteki-Ben'in İnşası", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 23: 181-196.  
ECEVİT, Yıldız, (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

- GÜNDÜZ, Osman, (2012). *İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası, Anar'ın Kurgu Evreninde Postmodern Bir Gezinti*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- MANSUROĞLU, Meccud, (1978). “Efrâsiyâb”, *İslâm Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 4: 192-193.
- SEVGİ, H. Ahmet, (2003). “Mantıku't Tayr”, *İslâm Ansiklopedisi*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 28: 29-30.
- SİNANOĞLU, Mustafa, (1998). “Hürmüz”, *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 18: 495-496.
- TÜMER, Günay, (1991). “Aslı Günah”, *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 3: 496-497.
- ÜNLÜAYCIL, Nil, (2003). “Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 16: 68-84.
- WINNICOTT, Donald. W., (2013). *Oyun ve Gerçeklik*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- YANIKKAYA, Zerrin, (2003). *Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- YAZICI, Tahsin, (1994). “Efrâsiyâb”, *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 10: 478-479.