

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

2000 SONRASI TÜRK ROMANINDA TASAVVUFİ SÖYLEM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. TARIK ÖZCAN

HAZIRLAYAN
Onur TOKİZ

ELAZIĞ-2011

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

2000 SONRASI TÜRK ROMANINDA TASAVVUFİ SÖYLEM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Doç. Dr. Tarık ÖZCAN

HAZIRLAYAN

Onur TOKİZ

Jürimiz, tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans / doktora tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Erdal AÇIKSES
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

2000 Sonrası Türk Romanında Tasavvufi Söylem

Onur TOKİZ

Fırat Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Elazığ – 2011, Sayfa: XI+193

Yirmi birinci yüzyılla birlikte tasavvuf, Türk romanında önemli bir yer tutar. Bu çalışmada tasavvufi söylemin Türk romanına etkileri incelendi. Geniş bir roman taramasından sonra belirlenen İhsan Oktay Anar'ın 'Suskunlar', Elif Şafak'ın 'Aşk', Ahmet Ümit'in 'Bab-ı Esrar' ve Nazan Bekiroğlu'nun 'Lâ' isimli eserleri çalışmanın temeline oturtuldu.

İki bölüm halinde düzenlenen çalışmanın ilk bölümünde, tasavvufi söylem ve bu söylemin Türk romanına etkileri, Tanzimat'tan günümüze gelerek incelendi.

Çalışmanın ana bölümü olan ikinci bölümde romanların, yapısal ve izleksel tahlili yapıldı. Bu tahlil esnasında, özellikle tasavvuf disiplininden yararlanıldı. Ayrıca; tarih, sosyoloji, felsefe, psikoloji, dinler tarihi ve güzel sanatların imkânları da çalışmaya yansıtıldı. Böylece romanlardaki tasavvufi söylemin mahiyeti ve işleniş şekilleri ortaya konuldu.

Anahtar kelimeler: Türk romanı, tasavvufi söylem, Suskunlar, Aşk, Bab-ı Esrar, Lâ

ABSTRACT

Master Thesis

Mystical Expression in Post 2000 Turkish Novel

Onur TOKİZ

Firat University

The Institute of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature

Discipline of New Turkish Literature

Elazığ - 2011, Page: XI+193

Sufism gained an important place in Turkish Novel by the 21st century. In this study, the impacts of mystical expression to the Turkish Novel were investigated. İhsan Oktay Anar's 'Suskunlar', Elif Şafak's 'Ask', Ahmet Ümit's 'Bab-i Eşrar' and Nazan Bekiroğlu's 'La' were established as the fundamentals of the study after a wide novel review.

The work was constructed in two chapters, in the first chapter, the mystical expression and its impacts upon Turkish Novel were investigated since the Tanzimat Period up to today.

In the second chapter, which is the main part of the study, the structural and thematic analysis of the novels were studied. Throughout this analysis, the Sufism Discipline was referred specifically. Besides, the potentialities of History, Philosophy, Psychology, History of Religions and Fine Arts were also reflected to the study. Thus, the essence and how the writer treated a subject in the novel written with a mystical expression were presented.

Key Words: Turkish Novel, Mystical Expression, Suskunlar, Ask, Bab-i Eşrar, La.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER	IV
TABLO LİSTESİ	VIII
ÖNSÖZ	IX
ÖNSÖZ	IX
KISALTMALAR.....	XI

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TÜRK ROMANINDA TASAVVUFİ SÖYLEM

1.1. Tasavvufi Söylem	1
1.2. Türk Romanında Tasavvufi Söylem	2

İKİNCİ BÖLÜM

2. 2000 SONRASI TÜRK ROMANINDA TASAVVUFİ SÖYLEM

2.1 Suskunlar	5
2.1.1 Romanın Kimliği	5
2.1.2 İsimden İçeriğe	5
2.1.3 Olay Örgüsü	6
2.1.4 Üslup	8
2.1.5 Zaman	13
2.1.6.2 Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar	17
2.1.6.3 Açık-Geniş Mekânlar	19
2.1.7 Şahıs Kadrosu.....	20
2.1.7.1 Başkişi	20
2.1.7.2 Norm Karakterler	21
2.1.7.4 Fon Karakterler	25
2.1.8 İzleksel Kurgu.....	28
2.1.8.1 Suskunluk: Sessizliğin Dili.....	30
2.1.8.2 Eflâtun'un Yolculuğu – Seyri Sülûk	33

2.1.8.3. Müzik ve Tasavvuf.....	52
2.1.8.4. Sembolik Söylem: Dil ve Ötesi.....	62
2.1.8.5 Paradoksal Söylem: Zıtların Birleşimi	70
2.2 Aşk ve Bab-ı Esrar	77
2.2.1 Aşk.....	77
2.2.1.1 Romanın Kimliği.....	77
2.2.1.2 İsimden İçeriğe.....	78
2.2.1.3 Olay Örgüsü.....	78
2.2.1.4 Mekân.....	81
2.2.1.4.1 Çevresel Mekânlar	81
2.2.1.4.2 Olgusal Mekânlar	81
2.2.1.4.3 Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar.....	81
2.2.1.4.4 Açık-Geniş Mekânlar.....	82
2.2.1.5 Şahıs Kadrosu	83
2.2.1.5.1 Başkişi.....	83
2.2.1.5.2 Norm Karakterler.....	84
2.2.1.5.3 Kart Karakterler	87
2.2.1.5.4 Fon Karakterler.....	87
2.2.2 Bab-ı Esrar	90
2.2.2.1 Romanın Kimliği.....	90
2.2.2.2 İsimden İçeriğe.....	90
2.2.2.3 Olay Örgüsü.....	91
2.2.2.4 Mekân.....	92
2.2.2.4.1 Çevresel Mekânlar	92
2.2.2.4.3 Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar.....	92
2.2.2.5 Şahıs Kadrosu	93
2.2.2.5.1 Başkişi.....	93
2.2.2.5.2 Norm Karakterler.....	95
2.2.2.5.3 Kart Karakterler	95
2.2.2.5.4 Fon Karakterler.....	95
2.2.3 Üslup.....	96
2.2.4 Zaman	108

2.2.5 İzleksen Kurgu	110
2.2.5.1 Devir Nazariyesi (Döngüsel Yaşam).....	114
2.2.5.2 Postmodern Bireyin Mistik Arayışları Sürecinde Tasavvufun Rolü	124
2.2.5.3 Sembolik Söylem	126
2.2.5.3.1 Dini Semboller.....	126
2.2.5.3.1.1 Sayı Sembolizmi	126
2.2.5.3.1.1.1 Birliğin ve Var Olmanın Sayısı 1	128
2.2.5.3.1.1.2 Birin Tekerrürü 2	130
2.2.5.3.1.1.3 Maddenin ve Mananın Birleştiği Sayı 7.....	131
2.2.5.3.1.2 Ayna Sembolizmi	137
2.2.5.3.1.3 Harf Sembolizmi	139
2.2.5.3.1.4 Diğer Semboller	140
2.2.5.3.2 Arketipsel Sembolizm Açısından “Aşk” ve “Bab-ı Esrar”	142
2.2.5.3.2.1 Arketipsel Sembolizm	142
2.2.5.3.2.2 Yüce Birey/Yaşlı Bilge Arketipi.....	144
2.2.5.3.2.3 İç / Tüm Benlik Arketipi.....	146
2.2.5.3.2.4 Anima ve Animus.....	148
2.2.5.3.2.5 Persona (Maske).....	148
2.2.5.4 Ilımlı İslam – Dinlerarası Diyalog – Postmodern Sufizm	149
2.3 LÂ Sonsuzluk Hecesi	152
2.3.1 Romanın Kimliği	152
2.3.2 İsimden İçeriğe	152
2.3.3 Olay Örgüsü	153
2.3.4 Üslup.....	154
2.3.5 Zaman	155
2.3.6 Mekân	156
2.3.6.1 Çevresel Mekânlar	156
2.3.6.2 Olgusal Mekânlar	156
2.3.6.3 Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar	156
2.3.6.4 Açık-Geniş Mekânlar	157
2.3.7.1 Başkişi	158
2.3.7.2 Norm Karakterler	158

2.3.7.3 Kart Karakterler	158
2.3.7.4 Fon Karakterler	159
2.3.8 İzleksel Kurgu	159
2.3.8.1 Vahdet-i Vücûd ve Vahdet-i Şuhûd Işığında “Lâ”	161
2.3.8.1.1 Cem’iyyet	166
2.3.8.1.2 Berzahîyyet.....	168
2.3.8.1.3 Hilafet	172
2.3.8.2 Yaratılış ve Kutsal Kitapların Söyledikleri	173
2.3.8.3 Lâ’dan İllâ’ya Fena’dan Beka’ya Seyr-i Süluk.....	176
SONUÇ	180
KAYNAKÇA	185
ÖZGEÇMİŞ	193

TABLO LİSTESİ

Tablo 1. İyi-Kötü Çatışması.....	30
Tablo 2. Türk Müziği Makamları	61
Tablo 3. İnsanın dönüşümü sürecinde etken-edilgen çatışması.	112
Tablo 4. Kahramanın çözmesi gereken sır-hakikat çatışması.	114
Tablo 5. İnsan-Şeytan, iyi-kötü çatışması.....	161

ÖNSÖZ

Sanat eseri, bulunduğu dönemi aşarak kişilerin hayallerini, mütemadiyen bir adım öne taşır. O, köklerini geçmişin izlerinden alsa da yüzü geleceğe ve sonsuzluğa dönük bir yapıdadır. Sanatçı, bu duyarlılıkla eserlerini oluştururken bulunduğu devrin şartlarından bağımsız kalamadan gel-gitler arasında kendisine yer edinir. Roman, günümüzün edebi ihtiyacını hem popüler alanda hem de sanatsal düzlemde karşılaması yönüyle, ön plana çıkan türlerdendir. Kalabalıklar içerisinde yalnızlaşan birey, yaşadığı hikâye yoksunluğunu roman sayesinde aşarak, kendisini anlamlandırma sürecinde onu hayatının başköşesine koyar.

Günün şartlarından uzak kalamayan romancı, eserlerinde devrin ihtiyaçlarına uygun konuları kullanmaktan çekinmez. Globalleşen dünya, aradaki sınırları kaldırıp insanları her nerede yaşarsa yaşasın benzeşik alanlar oluşturabileceğine inandırır. Özgürleştiği sanılan birey, içselleşemeyerek kendisini anlamlandırabileceği mistik kanallara yönelmiştir. Bu mistik yönelim, romancının da gözünden kaçmayarak son dönemin popüler konularından birisi haline gelmiştir.

Bilimin gösterdiği ışıktaki, günümüz romanı İslam tasavvufunu işleyişi açısından ele alınmaya çalışıldı. Tasavvufi söylemin, Türk romanını yönlendirme boyutunun tespit edilmesi amaçlandı. Öncelikle, geniş bir roman taraması yapıldıktan sonra bu alanda öne çıkan dört roman, son on yıllık sürece ışık tutması açısından çalışmanın temeline yerleştirildi. Bunun dışında tespit edilen romanlar, tasavvufi söylemi tam olarak barındırmaması ve etki alanının sınırlılığından dolayı çalışmaya dahil edilmedi. Fişleme metoduyla içerik analizi yapılan romanlarda metinlerarası yöntemlerden faydalanıldı. Çalışma, iki bölüm halinde inşa edildi. İlk bölümde; tasavvufi söylemin ne anlama geldiği ve Türk romanındaki yeri incelendi. İkinci bölümde; ele alınan romanlar yapı ve izlek bakımından tahlil edildi.

Çalışmanın temelini oluşturan ikinci bölümde, tasavvufi söylemin romanın yapısına etkisi ve daha sonra da izleksel olarak romanın kurgulanmasındaki etkileri incelendi. ‘Suskunlar’ ve ‘Lâ’ romanları ayrı ayrı incelenirken, ‘Aşk’ ve ‘Bab-ı Esrar’ romanları benzeşik durumlarından dolayı bir arada incelendi. Roman tahlillerinde farklı bilim alanlarından da yararlanarak, tasavvufi söylemin Türk romanındaki mahiyeti tespit edilmeye çalışıldı.

Çalışmanın sonuç kısmında tasavvufi söylemin, Türk romanına etkileri noktasında genel çıkarımlarda bulunuldu.

Engin birikimiyle bize yol gösteren, nezaketi ve karakteriyle herkese örnek olan, bilinmeyen ortaya çıkarma noktasında rotamızı belirleyen saygıdeğer hocam Doç. Dr. Tarık ÖZCAN Beyefendi'ye sonsuz şükranlarımı sunarım.

Çalışmanın isim babalığını yapan ve desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Fatih ARSLAN'a çok teşekkür ederim.

KISALTMALAR

C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Haz.	: Hazırlayan
MEB.	: Milli Eğitim Bakanlığı
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
Y.K.Y.	: Yapı Kredi Yayınları
Yay.	: Yayınları

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TÜRK ROMANINDA TASAVVUFİ SÖYLEM

1.1. Tasavvufi Söylem

Tasavvufla ilgili yapılabilecek tanımlar, çok çeşitlidir. Kişisel tecrübenin ön plana çıktığı tasavvufta, her mutasavvıf kendi tecrübesi ışığında tasavvufu yorumlar. *“İnsanın iç dünyasına yönelmesiyle başlayan tasavvuf, arınma ile devam eder”* (Özer, 2008:1) Kişinin olgunlaşmasının esas alındığı tasavvufta hakikate erme temel esastır.

Hakikat yolundaki sâlik, *“varlığın sırrını anlamaya çalışır.”* (Üstüner, 2007:4). Sırrı anlamaya çalışırken de çeşitli haller yaşar. Yaşanılan bu hallerin söze dökülmesi oldukça zordur. *“İslam dininin esaslarını temel alarak gelişen tasavvuf, İlâhî meselelerden gündelik uğraşlara kadar her bilgiyi kendi bakış açısıyla değerlendirip yorumlar.”* (Üstüner, 2007:4). Bu yorumlamalar da tasavvuf erbaplarının sayıları neticesinde farklılık gösterir. Tasavvuf erbabının yaşadığı haller, onu diğer insanlardan ayırır. Yaşanılan hallerin ise o halden anlamayanlara anlatılmaması gerekir. Bu sebeple sufiler kendi aralarında anlaşılabilecekleri çeşitli anlatım biçimleri geliştirirler. *“İnce tasavvufî meseleleri avâma açmamak, ilk sûfilerden özellikle Cüneyd el-Bağdâdî ‘nin(ö.297/909) önemle üzerinde durduğu bir husustu. O, tasavvufta gizlilik, daha doğrusu, ancak ehline açma taraftarıydı.”* (Küçük, 2007:88). Bu derece titiz davranan sufiler, yine de birçok dönemde onları anlamayanların hışmına uğrar. Hallac, Bistami, ve Cüneyd gibi şahsiyetler en bariz örneklerdir.

Tasavvufi söylemden kasıt, bir zümrenin birbiriyle alakalı olarak geliştirdiği dildir. *“Buna göre metin, bir konuşucu/yazarın ürettiği dildir; söylem ise, birbiriyle bağıntısı olan metinlerin oluşturduğu kümedir.”* (Ruhi, 2009:14). Sufiler geliştirdikleri bu dille yaşadıkları tecrübi halleri anlatma yolu bulurlar. Fakat yinede sufiler kullandıkları bu dil yüzünden büyük sıkıntı yaşarlar. *“Zaten baştan başa tasavvuf tarihi göz önünde bulundurulacak olursa karşı gelenlerin hep bu tasavvufî dille ilgili problemleri olduğu görülecektir. Bir hareketinden dolayı değil hep bir ‘söz’ünden dolayı sufiler yargılanmıştır.”* (Kılıç, 2009:153). Böylesi bir söylem çeşidinin başka bağlamlarda oluşturacağı etkiler dikkatle incelenmelidir. Kendi bağlamı içerisinde anlam oluşturan tasavvufi söylemin başka bağlamlardaki karşılıkları anlamın farklılaşmasına yol açacağı gibi oldukça önemli sıkıntılar oluşturabilir.

Dumpty: “*Ben bir sözcük kullandığımda, ... Sözcüğün anlamı ben ne istersem o olur – ne fazlası ne azı.*” (Ruhi, 2009:13) der. Sufiler, kendi aralarında bu anlam sınırlarına sahipken sufi söyleminin başka alanlara taşınması, anlamı zıt yönde geliştirebilir. Batı mistisizmi ile İslam tasavvufunun daha farklı geliştiğini görmek gerekir. “*Mistisizmde metotsuzluk ve pasiflik egemendir... Tasavvufta ise metot önemlidir aktiflik esastır.*” (Yazar, 2002:48). Mistisizme göre tasavvuf daha net bir söylem alanı oluşturur. Belli metotların uygulanması ve bir müridin önderliğinde sülûkun devam ettirilmesi salikleri, bir zümre yaparak onlara benzer duyuş tarzlarını kazandırır. “*Bu bakış açısına göre birey dünyayı doğrudan ve tarafsız olarak anlamak yerine, büyük ölçüde içinde yaşadığı toplumun ona kazandırdığı dil ile tanır.*” (Zeyrek, 2009:27). Söylemin, üretildiği zümreden farklı anlaşılamayacağını, onun dil dışında kalan olguları da kapsadığını görmek gerekir. “*Jakobson böylece söylemi iletişime özgü tüm anlatım dillerini kapsayabilen, dahası bunların dışında kalan olguları da içerebilen bir düşünce aktarım biçimi olarak ele alır.*” (Doltaş, 2009:49).

Tasavvufi söylem, dil boyutunu da aşarak sufilerin yaşadıkları hallerin aktarıcısı haline gelir. Şüphesiz yaşanan halle onun aktarımı aynı şey değildir. Fakat benzer tecrübe alanlarını paylaşan sufiler, kast edilenin ne olduğunu anlarlar. Bu söylem çeşidinin roman dünyasındaki varlığı, kullanılış amacına göre metnin anlamlandırılmasını sağlar. “*Kolaj*”a (Aktulum, 1999:222) dönüşen edebi eserlerin içerisindeki tasavvufi ıstılahlar, yeni bağlamında gerçek anlamının dışına taşıp yeni bir söylem ağı oluşturur.

1.2. Türk Romanında Tasavvufi Söylem

Osmanlı’da romanın doğuşu, imparatorluğun çöküş dönemine rastlar. Batı’nın ilim ve irfanda ilerleyişi, Osmanlı’nın yeniliklere ayak uyduramayışı, devleti hasta adam nitelemesine tabi tutarak, Batı özentisini ve Batı hayranlığını sosyal hayatın içerisine koyar. Böyle bir ortamda gelişen roman türü de Batı eksenlidir. Osmanlı edebiyatında romanın olmaması, daha çok şiirin ön planda olması, Türk romanının da mazisinin Batı’ya yönelimle aynı döneme rastlamasına sebep olur.

Divan şiirinde tasavvufun yön vericiliği, ilk dönem romanlarında görülmeyip romanın daha çok Batı taklidi ekseninde döndüğü görülür. Bu sebeple ilk dönem romanlarında tasavvufi meselelerin özellikle yer almadığı izlenir. Fakat unutmamak

gerekir ki bu dönemde “*Türk cemaati roman denen vâdide kendisini ifadeye yeni başlamıştır.*” (Tanpınar, 2007:52). Roman geleneği hemen oturmadığı için taklidin ön planda olması da kaçınılmazdır. Filibeli Ahmet Hilmi Efendi, bu konuda müstesna bir şahsiyettir. 1908 yılında Amak-ı Hayal isimli eserini oluşturur. Bu eserinde “*felsefenin insanı gerçek mutluluğa ulaştıramayacağını göstermek istemiştir. Ona göre gerçek mutluluk, Allah’a varmak ve evrenle Yaratıcı arasında bağı kurarak bu ilişkiyi bütünlemektir.*” (Ahmet Hilmi, 2008:7). Vahdet-i vücud gibi tasavvufun önemli meseleleri romanın dünyasına girerek romanın başkışısı olan Raci, mistik deneyimlerin ardından İslam tasavvufuyla kendini anlamlandırma sürecini yaşar. Klasik tasavvufi anlatı geleneğinin roman türünde ilk işlenişini bu eserde görmek mümkündür. Eser, Attar’ın Simurg hikâyesinin farklı bir izdüşümü halindedir. Filibeli Ahmet Hilmi, bu eserini oluşturduğunda, “*tasavvuf her ne kadar edebiyâtımızın gündeminde değilse de toplum hayâtımızdan da çıkmış değildir.*” (Yardım, 2008:285). Bu eserden sonra uzun bir dönem romanla tasavvufun yolu kesişmemektedir.

Türk toplumunun özellikle tasavvufi geleneğinin modernizm ile birlikte geri plana itilmesi, bu alandaki ihtiyacı yok etmeyip, fırsat bulunan alanlarda tasavvufu her zaman bir kaçış noktası haline getirir. Köprülü’nün ifadesiyle, “*millî rûhu ve millî zevki anlayabilmek için*” (Köprülü, 2007:35) tasavvufun etkilerini incelemek gerekir. Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç gibi önemli şairlerimiz hayatlarının belli dönemlerinde edebi serüvenlerini tasavvuf eksenli sürdürürler. Hatta Nazım Hikmet gibi sosyalist bazı şairlerin bile bu kültürle yazdıkları şiirler mevcuttur. Şiirin bu etkisi, romana da sirayet ederek bazı romancıların eserlerinde tasavvufi konuları işlediği görülür. Samiha Ayverdi bu romancılardan biridir. Onun eserlerinin “*tamamına hâkim olan çizgi ise büyük bir îman ve onu besleyen İslâm tasavvufudur.*” (Yardım, 2008:284). Ken’an Rifai’nin şeyhliğiyle aldığı tasavvufi gelenek onun İslami kaynaklara ve Doğu geleneğine yönelmesini sağlayarak eserlerini de tasavvufi meseleler çevresinde oluşturmaya sebep olur (Akçal, 2007:3).

Sonraki dönemlerde postmodernizmin etkisiyle Orhan Pamuk’un, “Kara Kitap” isimli eserinde tasavvufi temaları izlemek mümkündür. Şeyh Galip ve Mevlana Celaleddin Rumi’inin, kişileştirilerek romana dahil edilmesi, Mesnevi ve Hüsn-ü Aşk temalı bölümler, tasavvufu tekrardan edebi eserlerin ilgi alanına yerleştirmesinden dolayı önemlidir.

Kara Kitap’la beraber, özellikle 1980 sonrasında, Türk romanında tasavvufun işlendiği eserler fazlalaşmıştır. Emine Işınsu, Sadık Yalsızuçanlar, Elif Şafak, İskender Pala, İhsan Oktay Anar, Nazan Bekiroğlu, Alev Alatlı gibi tanınmış roman yazarları eserlerinde tasavvuftan yararlanmışlardır. Fakat bu eserlerin ayrıntılı bir tasnifinin yapılması gerekir. Tasavvufi unsurları barındıran eserler ile tasavvufi söylemle oluşturulan eserler birbirinden farklıdır. Sadık Yalsızuçanlar’ın romanları, daha çok tasavvufi şahsiyetlerin hayatlarının bir biyografisi şeklindedir. Emine Işınsu da eserlerinde bir tasavvufi şahsiyeti temele alarak onun hayatının roman dünyasında okuyucuya sunar. ‘Bir Ben Vardır Bende Benden İçeri’ adlı eserinde Yunus Emre’nin hayatı kurgulanır. Çizgisel bir düzlemde ilerleyen eser daha çok biyografi niteliklidir. Yine ‘Hacı Bektaş-ı Veli’ isimli eseri de *“tek bir kişi merkezli olarak Hacı Bektaş Veli etrafında şekillenmektedir. Roman, bu yönüyle biyografik nitelik taşımaktadır.”* (Odacı, 2010:62). Bu tür eserleri tasavvufi söylem içerisinde değerlendirmek zordur.

Alev Alatlı ‘Schrodinger’in Kedisi-1 (Kabus)’ ve ‘Schrodinger’in Kedisi-2 (Rüya)’ isimli seri romanıyla tasavvufu roman dünyasına katar. Alatlı, bu eserinde kuantum fiziğiyle tasavvuf ilişkisini göz önüne sererek çağın meselelerini anlamaya çalışır.

Son dönemde, Mevleviliğin ön planda olduğu romanların çok satması bu alana olan ilgiyi arttırır. Roman kalitesinden uzak birçok eserin bu konular çevresinde sürüklenerek işlendiği görülür. Mevlana ve Şems-i Tebrizi’ye olan yoğun ilgi bu alanda yazılan romanların sayısında ciddi bir artışın sebebini oluşturur. Sinan Yağmur, Melahat Kıyak Ürkmez, Nefrin Tokyay gibi yazarların bu şahsiyetleri odağa aldığı romanlar yazdığı görülür. Bu isimlerin dışında da tasavvufi şahsiyetlerin hayatlarını odağa alan yazarlardan bahsetmek mümkündür. Fakat bilinmesi gereken şey, roman türünde yazılan birçok eserin roman tekniğinden uzak olduğu gerçeğidir. Bu sebeple tasavvufi şahsiyetlerin ele alındığı bazı romanları tasavvufi söylem çerçevesinden uzaklaştırmak gerekir. Bazı romanlarda ise tasavvuf romanının sadece sınırlı bölümlerinde yer edinir. Bu tür romanları da etkisi bakımından daha alt sıralara itmek gerekir.

Türk romanı, tasavvufi söylem çerçevesinde incelendiğinde belli başlı yazarların ön plana çıktığı görülür. Son on yıllık süreç göz önüne alındığında tasavvufi söylemin Türk romanını daha çok etkilediği ve bu minvalde yazılan eserlerin daha geniş kitlelere hitap ederek bir etki alanı oluşturduğu görülür. Gelenekten kopamayan yazar, günün mevcut şartlarını tasavvufi gelenekle harmanlayarak yeni bir söylem alanı oluşturur.

İKİNCİ BÖLÜM

2. 2000 SONRASI TÜRK ROMANINDA TASAVVUFİ SÖYLEM

2.1 Suskunlar

2.1.1 Romanın Kimliği

‘Suskunlar’ romanının ilk baskısı 2007 yılında İletişim Yayınları tarafından kırk bin adet olarak İstanbul’da basılır. Elimizdeki inceleme de bu baskıya aittir. Eserlerini oluştururken yoğun bir çalışma evresi geçiren İhsan Oktay Anar, bu roman için Klasik Türk Müziği araştırmaları yapar ve ardından iki yıllık yoğun bir çalışma dönemi geçirdiğini söyler (Koçakoğlu, 2010:63).

2.1.2 İsimden İçeriğe

Romanda yer alan öykü kollarını ve bu kolların döküldüğü havuzu çözebilmek için romanın isminin zahiri ve batini manalarını saptayabilmek gerekir. “*Suskunluk*” mevzusuna zahiri manada baktığımız vakit bazı özellikler dikkatimizi çeker. Romanın çok gürültülü olmasına rağmen ‘Suskunlar’ ismiyle nitelenmesini, aldığı çoğul ekiyle birlikte bu kişileri aynı çatı altında toplayan özellikleri düşündüğümüz vakit bazı ipuçları elde ederiz. On yedinci yüzyılın İstanbul’unda anlatılan olayları incelediğimizde, saraydan kimsenin romanda yer almaması, daha alt tabakalardaki insanların hayatının romana girmesi suskunların kimliğini ele verir. Tarih kitaplarında, buna benzer kaynaklarda, şiirlerde bahsedilmeyen bu insanları, bugünün insanları bilmemektedir. Dolayısıyla bu insanların suskunlukları, onların göz ardı edilmesinden kaynaklanmaktadır. Başka bir görüş de Mevlevihanelerde yer alan mezarlıklara “*Hamuşan*” denir. Bu dünyadan göçmüş kişilerin artık söyleyebilecekleri bir şey yoktur. Dolayısıyla bunları suskun olarak nitelemek maddi bir sıfattır.

İşin görünen boyutu budur. Birde bu durumun derin manası vardır. Suskunluk mevzusu bu anlamda felsefi bir yorum gerektirir. Mevlevilikte suskunluk hakla bütünleşmeyi önceler. Çünkü bu dünyadan göçen Mevleviler hakla bütünleşmiş insanlardır. Suskunluk, insan-ı kamil olmanın somut bir göstergesidir. Hakikate ulaşan insanın artık söze ihtiyacı yoktur. Suskunluk hakikate ermenin bir göstergesidir. Dolayısıyla yazarın suskunlardan kastı hakikate eren insanlardır.

2.1.3 Olay Örgüsü

Suskunlar romanı olay örgüsü bakımından tahlil edilmesi zor bir romandır. Romanı inceleyebilmek için ondaki birçok imgeyi belirleyebilmek, görünen anlamın dışında derin manaya ulaşabilmek gerekir. Romanın içine çekilen vakanın edebi bir hüviyet kazanabilmesi için; zaman, mekan ve bir şahıs kadrosu ile neden sonuç ilişkisi içerisinde ele alınması olay örgüsünü oluşturur (Tekin, 2008:62). Nitekim Forster olay örgüsünü; “*olayların zamanına göre düzenlenerek anlatılması veya olay(lar) arasındaki neden sonuç ilişkisi*” (Forster, 1985:128) şeklinde tanımlar. Romanda var olan hikaye, değişik tekniklerde bir örgü oluşturabilir. ‘Suskunlar’ romanında klasik olay örgüsü tekniği kullanılmayıp “metin halkaları” (Aktaş, 2005:59), iç içe geçmiş bir yapıda şekillenir. Bu yönüyle *Binbir Gece Masallarını* andıran bir kurgulamanın olduğunu belirtmeliyiz.

“Gece vakti bir bekçi tarafından İstanbul’daki Yenikapı Mevlevihanesi’nde sema eden bir dervişin hayalinin görülmesiyle başlayan roman, bu noktadan sonra farklı kollara ayrılıyor. Ana öyküden ayrılan çeşitli öykü kolları, farklı olay arklarında, kendi mecralarında akışlarını sürdürüyorlar; ancak her öykü, akış esnasında çeşitli köprüler vasıtasıyla diğer öykülere ulanıyor. Örgü, böylece iç içe geçerek –ana öyküyü de besleyerek- birkaç koldan yürüyor. Sonda ise bu öyküler, yine bir havuzda birleşiyorlar. Öte yandan romanda, ana öyküyle ilintili; ama aynı zamanda müstakil sayılabilecek küçük öyküler de var; yani Anar, yer yer öykü içinde öykü anlatma yoluna da gidiyor.” (Karaca, 2008:99).

Romanda yer alan ana öykülerin yanında romandan bağımsız gibi görünen öykülere de rastlamak mümkündür. Hatta bu öyküleri okudukça romanın dışına çıktığı da olur. Öyle ki bu hikâyelerde karşılaştığımız kişiler ve olaylar bir anda kaybolur ve bir daha da ortaya çıkmaz. Böylece hayatın kendine özgü, o dakika yaşanmakta olan, başka bir söylemle sehl-i mümteni, alakasız anlarını görürüz. Bu durum da metne ayrı bir hava katar ve onu daha gerçekçi kılar. Çünkü gerektiği gibi yazılmış metin örümcek ağına benzer; “*Gergin, eşmerkezli, saydam, sıkı örgülü*” (Türkeş, 2007). Yazar, böylece romanı bir matematik hesabı olmaktan kurtarır ona daha çok hayatın içinden bir hüviyet kazandırır. Roman üç ana bölümden ve otuz altı alt bölümden meydana gelir. Ana bölümlerin ismi; yegah, düğah ve segah olarak isimlendirilir.

Birinci Bölüm

-Yenikapı Mevlevihanesi'nde Kanuni Asım'ın hayaletinin görülmesi.

-Eflatun'un, esrarengiz bir şekilde gece yarısı onları terk eden annesinin mezarına gitmesi ve bu olayın ardından dedesi tarafından kaçmaması için sandık odasına kilitlenmesi.

-Davut ve Eflâtun'un babası Veysel Bey'in çaldığı hüzzam eseri sonucunda Hızır Paşa'nın oğlunun ölmesi ve Veysel Bey'in zindana atılması.

-Davut'un, babasını zindandan kurtarabilmek için gerekli parayı bulmaya çalışması.

-Aşırı cimri olan kalın Musa'nın, oğlu Veysel Bey için gerekli olan parayı vermemesi.

-Cüce Efendi'nin Sofuayyaş Mahallesi'ne taşınması ve halkı müzisyenlere karşı kıskırtması.

-Kanuni Asım'ın öldürülmesi, Neva için yaptığı beste bozulduğu için ruhunun Neva'yı rahatsız etmesi.

-Davut'un Neva'ya aşık olması. Aşkına ulaşabilmesi için Kanuni Asım'ın yaptığı bestenin kusurunu çözmeyi üstlenmesi.

İkinci Bölüm

-Eflatun'un duyduğu esrarengiz sesin ardından gitmesi.

-Nuvarif Efendi'nin kin dolu bir insanken Mevlevi şeyhliğine kadar yükselmesi.

-Eflatun'un aradığı sesi Galata Mevlevihanesi'nde bulması.

Üçüncü Bölüm

-Yedikule Kahini'nin, Zahir'in ortaya çıkacağını haber vermesi ve bir süre sonra Zahir'in İstanbul sokaklarında görülmesi.

-Tağut'un ortaya çıkarak şehrin musiki üstatlarını öldürtmesi.

-Cüce Efendi'nin şehrin son musiki üstadı Eflatun'u öldürmek isterken Davut tarafından öldürülmesi.

-Davut'un, Asım'ın bozulan bestesinin sırrını çözmesi ve Asım'ın ruhunun huzura kavuşması.

-Davut'un Neva'ya kavuşması.

-Kahin'in görebilen tek gözünü kaybetmesi ve gerçeği görenlerden olması.

-Eflatun'un suskunluk makamına erişmesi.

2.1.4 Üslup

Anar'ın anlatımlarının en önemli özelliği şüphesiz yoğun olarak kullandığı ironidir. İroni, Suskunlar romanının da göze batan unsurlarından biridir. Murat Belge'nin ifadesiyle; “İroni alaycı ve hatta nihilist bir tavidir. Yanlışlarla alay eder ama yanlışı bir doğruyla karşılamak gereğini duymaz.” (Oruç, 2006:11). Aslında Anar'ın yapmak istediği de budur. Suskunlar'da kullanılan ironi bir doğruya karşılık gelmez. Kalın Musa'nın cimriliğinden bahsedilirken, cömertliğin ne derece ulvi bir şey olduğunu vurgulama kastı yoktur. Amaç oyun yapmaktır. Kalın Musa'nın cimriliğinin gülünç halleri ortaya konur. Böylelikle okuyucu bu durumdan bir değer çıkarmaz. Durumu sadece kendi içerisinde değerlendirir.

İroni kullanımının bir diğer amacı metni sıkıcılıktan kurtarmaktır. Metinde yer alan konuların birçoğu, önemli ve çok ciddi mevzulardır. Bu ciddi mevzuların arasında yer alan mizahi durumlar, hem metni daha insani kılar hem de metni olası bir kasvetli ortamdan uzaklaştırır. Kalın Musa'nın bir armut için düşündükleri üzerinden, cimriliğini ortaya koyan satırlar metnin ilerleyen sayfalarında sıkça karşılaşacağımız bir durum haline gelir. İtri'nin de çok talep edilen bir armut yetiştirdiği söylenir. Hatta bu armuta “mustâbey” armudu denir (Ayvazoğlu, 2008:18). Böylece armut gibi bir ögenin bile tesadüfi olarak metinde yer almadığını görürüz.

“Yan sokağa doğru tam atlayacaktı ki, duvarın yanında bir armut ağacı olduğunu fark etti. Tepesinde bir armut göze çarpıyordu. İhtiyar adam koynundan çıkarttığı kös tokmağıyla dalı biraz kendine doğru eğdi ve meyveyi dalından kopardı. Duvardan تنها sokağa doğru atladıktan sonra armudu biraz sıktı ve burnuna götürüp kokladı. Meyvenin ham olduğunu fark edince, ‘Hay senin!..’ diye tam bir de küfür sallayacaktı ki, tövbe ettiği aklına geldi. Yine de üç gün bekletirse, armudun olgunlaşma ihtimali vardı. Arnavut kaldırımı gibi taş döşeli ve ortasındaki kanaldan pis su akan, daracık ara sokakları tercih ederek Sofuayyaş Mahallesi’ndeki evine doğru yürümeye başladı. İçine bir kurt düşmüştü: Zulada saklayıp olgunlaşmaya bırakacağı meyveyi, yaşadığı o daracık evinde, hem de kendi kanından olan bir namussuz, bir şerefsiz, bir haysiyetsiz acımadan mideye indirebilirdi. Bir hayli düşündü taşındı ve nihâyet, ‘El yiyeceğine ben yerim!’ dedikten sonra ham armudu oracıkta mideye indirdi. Ama çekirdeklerini ağzından çıkarıp dikkatle mendilinin arasına koyuyordu. Çünkü bir çekirdek, bir armut ağacı demektir. Bu ağaç da yılda en az iki yüz meyve verirdi. Bu

miktardaki armudun râyiç satış fiyatı üçyüzelli akçe kadardı. Bu da on yılda dokuz altun ederdi. Şu durumda mendilindeki çekirdeklerin sadece birinin fiyatı da bu olmalıydı. Ama aslında parada pulda pek gözü yoktu. Çünkü gönlü zengin biriydi. Hava aydınlanırken öylece, sırf gönlünden koptuğu için, sahibi olduğu çekirdeklerden birini başının gözüniün sadakası olarak kör bir dilencinin çanağına attı.” (s.18).

Kalın Musa’nın cimriliğinin ironisi bunlarla bitmez ara ara birçok yerde onun bu halinden bahsedilir. İronik söylem, metin içerisinde birçok yerde değişik hallerde karşımıza çıkar. Bunlardan bazıları şöyledir; Muhayyer Hüseyin Efendinin lakabının nereden geldiği (s.27), ötmeyen kanaryanın bir kıptiden dolayı ötmeye başlamasıyla Kıptilerin de müziğe dair yeteneklerinin olabileceğinin düşünülmesi (s.30,31), çok hızlı namaz kıldıran imam (s.45), Hacı İskender’in Kabe’de kemiklerinin kırılması (s.48), cehennem ateşinin evleri yakabileceğinin düşünülmesi (s.50), Kalın Musa’nın tavuğunun hikayesi (s.74,75), dilencinin dua okumaması (s.93), Rafael’in pisliği (s.181-184), Rafael’in hekimlik yeteneği (s.184).

Romanın birçok yerinde karşımıza çıkan ironi romanı sıkıcı olmaktan kurtarır. Ayrıca gerçeği yorumlayış şeklinde de okuyucuyu düşünmeye sevk eder. Yazar ironiyi bir anlamda postmodern metinlerin oyun kurma yöntemi olarak da kullanır. Tam gerçeğe dalmışken veya ciddi meselelerle uğraşırken ironiyle birlikte yazar okuyucuya göz kırpar gibidir. Adeta ben buradayım demektir. Bunun en somut örneği romanın sonunda yazarın kendisini saklamadan ortaya koymasıdır.

“Kâhin, görebilen tek gözüyle aynaya baktı ve uzun boylu, çekik gözlü o adamı gördü. Bunu görmek, kendisi gibi diğerlerinin de içinde yaşadıkları o dünyadaki asıl hakikati görmek demektir.” (s.268).

Uzun boylu ve çekik gözlü diye tanımladığı kişi yazarın kendisidir. Böylece, kurmaca ve gerçekliğin girift yapısının açık bir örneğini görmek mümkün hale gelir. İroni, Suskunlar romanının en önemli unsurlarından biri olarak üslubunda belirleyicilerindendir.

Romanda göze çarpan bir diğer unsur da, kahramanların konuştukları zamanda kendi mevkilerine göre konuşmasıdır. Tekdüze bir dil kullanılmayıp, her kahraman kendisine has bir dil kullanır. Cüce Efendi camide vaaz verirken rolüne uygun olarak şu şekilde konuşur:

“O Yevm-i Kıyâmet’te, o azîm günde ateş uçurumları iştahlanıp harlayacak. İşte cehennem o zaman kuduracak! Âdemoğulları mahşerde görüldüğü vakit cehennem, avını gören kuduz bir köpek gibi harlayıp kükreyerek onlara âdetâ saldırarak ve ehl-i mahşer dehşete düşecek’ Yevm-i Mizânda amel defterleri verildikten sonra müminlere ve sâlihler Cennet-i âlânın kapısı açılacak! Nûr-ı İslâm, nûr-ı Kur’ân ve nûr-ı imânla aydınlananlar Cennet-i âlâ’ya geçerken, günâhkârlar nâr-ı câhimde yanacak.” (s.49,50).

Cüce Efendinin konuşması böyle devam eder. Söz kıptiye gelince o da kendine göre bir dil kullanır. Bir Mevlevî konuştuğunda ise onun dilindeki nahifliği hemen hissederiz. Romanda kişilerin mevkisine uygun kullanılan dil, bununla beraber bazı unsurların romana katılmasını sağlar. Yer yer argo, yer yer ağdalı bir dil görmek mümkündür. Özellikle ünlü harflerde yoğun bir şekilde kullanılan şapka işareti dikkati çeken bir diğer unsurdur. Dil sadece kişilerin durumunu ifade etmek için kullanılmaz bazen romanın bir karakteri gibi o da üzerine düşen görevi yapar. Musikinin önemli bir öge olduğu romanda harf oyunları bir ney sesi duyar gibi oluruz.

“Bu sazdan üflenen nağmeler, sırrın ufûlevî vüsafâsı olan ehl-i vukuf füsûnkârların bezediği o vâsî füseyfisâda raks ve vüsûb eden vüsemâ gibi birer üfkûhe idiler. Ama füsûs ki, üflendikçe gönüllerdeki menhûs ufûnetin üfûl olduğu, bu füyûz dolu, tabîî bir vüs ve vüs’at taşıyan nefesler, hangi yusuf-ı kalbîden nasıl hâsıl olur diye sanki, füsûl-ı Erbaa teessüf ediyordu. Üflenenler âdetâ, Şems’in üfûl ettiği ufka gönderilen canlardan ibâret bir demet vüfûd idiler.” (s.123,124).

Görüldüğü gibi yoğun bir şekilde kullanılan ‘v’, ‘f’, ve ‘u’ harfleri bir neyden çıkan nağmeleri andırmaktadır. Dolayısıyla Suskunlar romanında dil pasif bir öge değil metnin yaşayan bir karakteri konumundadır. Romanın başlarında mehter takımının çıkardığı sesleri anlatırken de benzer bir uygulama gerçekleşir. Bu kez kullanılan sesler çok sesli olan mehterin gürültüsünü verecek şekildedir. *“zurnalarını zırl zırl zırlatırlarken... tâk tâk tâmmeleri... çingir çingir çingidata çingirdata... gümbür gümbür gümbürdetiyorlardı”* (s.16). Bu ifadelerden de görüleceği üzere çeşitli ses oyunları romanın içinden geçen farklı musiki tonlarını duyabilmek mümkün hale gelir.

Üslubun oluşmasında en önemli unsurlardan biri *“metinlerarasılık”* (Aktulum, 1999:8) yoluyla dini ve kutsal metinlerin anlatım yolunun romanda görülmesidir. Eser

Mesnevi’den alınmış bir sözle başlar; “*Kulak eğer gerçeği anlarsa gözdür.*” (s.7). Metnin bu söz etrafında döndüğünü ve sonunda yine bu söze atıf yapılarak sona erdiğini düşündüğümüzde başka metinlerden alıntılanan bölümlerin etkisini görmek mümkündür. Kur’an, Tevrat ve İncil gibi kutsal kitaplardan alınan bölümler de metnin dilinin farklılaşmasına neden olmuştur. Postmodern anlatıların yoğun olarak kullandığı montaj tekniğinin önemli bir uygulamasını suskunlar romanında görmek mümkündür. Metinlerarasılığın hemen hemen birçok uygulamasını romanda görmek mümkündür. Bakara süresinin otuzuncu ayetini sayfa yüz altmış beşte görebiliriz. “*Ben sizin bilmediklerinizi de bilirim*” (s.165). Yine Nisa süresinden bir ayet de kullanılır. Kur’an dışında başvuru kaynaklardan biri de İncil’dir. Zahir’le ilgili bölümlerde, Hz. İsa’nın yaşadıklarının anlatıldığı kısımları görebiliriz. İncil’de geçen bu mevzular metin içerisinde yeniden kurgulanıp okuyucunun karşısına çıkartılır. Hz. İsa son yemeğinde; “*Size doğrusunu söyleyeyim, sizden biri bana ihanet edecek.*” der. Önündeki ekmeği bölüştürüp “*Alın yiyin, bu benim bedenimdir.*” der ve en sonunda bir kase alarak “*hepiniz bundan için, çünkü bu benim kanımdır...*” der (Karaca, 2008:105). İncil’de geçen bu bölümün aynısını Suskunlar’da görebiliriz. “*Parodi*” (Aktulum, 1999:117) yönteminin güzel bir uygulaması olarak bu bölümü incelemek mümkündür. Zahir, Hz. İsa’nın rolünü üstlenerek; “*(Beni iyi dinleyin!) dedi. ‘Şu kanarya nasıl şakıyorsa, sizlerden biri de onun gibi ötüp beni gammazlayacak!’... Kase burada maşrapaya döner ve; ‘Alın bu kavunu yiyin! O benim etimdir! Rakıyı da için! O benim kanımdır!’*” (s.231,232). Görüldüğü gibi anlatım şekli aynıdır. Bunun gibi birkaç yerde, özellikle Zahir’in olduğu bölümlerde İncil’deki anlatım şeklinin metinlerarası bir kullanımını görebiliriz.

Bir başka kutsal kaynak olan Tevrat’tan da yararlanma söz konusudur. Dünyanın yaratılışı anlatılırken Tevrat’ta ki anlatıma bir “*öykünme*” (Aktulum, 1999:133) görülür.

“Başlangıçta sükût var idi. Ve her yer karanlık idi. Ve yaradan Yegâh makamında terennüm eyledi. Ve bu ışıltılı nağme ile etraf nur oldu. Ve nağme boşlukta yankılanıp geri döndü. Ve Yaradan, bu Yegâh nağmenin güzel olduğunu gördü. Ve akşam oldu ve sabah oldu, birinci gün.

Ve Yaradan Dügâh makamında terennüm etti. Ve suların ortasında bir azîm kubbe peydâ oldu. Ve kubbe tâ arşa kadar yükseldi. Ve nağme, işte bu kubbede

yankılanıp geri döndü. Ve Yaradan bu Düğâh nağmenin güzel olduğunu gördü. Ve akşam oldu ve sabah oldu, ikinci gün.

...

Ve Yaradan Heftgâh makamında es eyleyip sustu. Çünkü sesini Yer ile Gök arasındakilere işte böyle duyurmuştu. Ve Yaradan, yedinci günü mübârek kılıp takdis eyledi ve dinlendi.” (s.137-139).

Ahd-i Atik (Eski Antlaşma)’ın Yaradılış bölümünde “Dünyanın Yaratılışı” aynı anlatım şekliyle şöyle geçer:

“Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı. Yer boştu, yeryüzü şekilleri yoktu; engin karanlıklarla kaplıydı. Tanrı’nın ruhu suların üzerinde dalgalanıyordu. Tanrı, ‘Işık olsun’ diye buyurdu ve ışık oldu. Tanrı ışığın iyi olduğunu gördü ve onu karanlıktan ayırdı. Işığa ‘Gündüz’, karanlığa ‘Gece’ adını verdi. Akşam oldu, sabah oldu ve ilk gün oluştu.

Tanrı, ‘Suların ortasında bir kubbe olsun, suları birbirinden ayırsın’ diye buyurdu. Ve öyle oldu. Tanrı gökkubbeyi yarattı. Kubbenin altındaki suları üstündeki sulardan ayırdı. Kubbeye ‘Gök’ adını verdi. Akşam oldu, sabah oldu ve ikinci gün oluştu.

...

Tanrı, ‘Yeryüzü bitkiler, tohum veren otlar, türüne göre tohumu meyvesinde bulunan ağaçları üretsın’ diye buyurdu ve öyle oldu. Yeryüzü bitkiler, türüne göre tohum veren otlar, tohumu meyvesinde bulunan meyve ağaçları yetiştirdi. Tanrı bunun iyi olduğunu gördü. Akşam oldu, sabah oldu ve üçüncü gün oluştu.” (Karaca, 2008:116).

Tevrat’ta yer alan anlatım şeklinin tercih edilmesi metnin genelinde yer alan çoğulculuğun bir gereğidir. Anlatım şekilleri bununla bitmez. Yazar kimi yerde bir vakanüvis gibi kalemi eline alır, kimi yerdeyse bir meddah gibi davranır. “Rivayet odur ki” (s.13), “anlattıkları doğruysa” (s.14), “Günün birinde” (s.189), “Bir zamanlar” (s.227) gibi ifade kalıpları sözlü edebiyat geleneğimizin bir parçası olarak romanın dünyasında kendisine yer bulur.

Romanda üslup yönünden bir tekdüzelik hâkim değildir. Çoğulcu bir anlayışı görmek mümkündür. Yazarın çok değişik uygulamaları bir araya getirmesi, yerine göre argo yerine göreyse üstün bir dil kullanması, metin içindeki çoğulcu yapının

yansımasıdır. Suskunlar romanında postmodern metinlerin temel özelliklerinden biri olan bu çoğulculuğun hem anlatım düzeyinde hem de vaka düzeyinde önemli bir yansımasını görebiliriz.

Romanda kullanılan anlatıcı bakış açısı “*hâkim*” (Aktaş, 2005:78) her şeyi gören bilen konumundaki bakış açısıdır. Bunun dışında sırası geldiğinde kahramanlar da konuşturulur. Fakat anlatıcılar arasındaki geçiş okuyucuya hissettirilmeden ilerler.

“*Aşk şerbetinden içen Dâvut, dostlarının nasihatlerine kulak asmayacak kadar sarhoştur. Hattâ öyle ki, Eminönü’ne geçmek üzere bindiği peremenin ayyaş kürekçisi bile ondan daha ayık sayılırdı. Pereme Eminönü’ne yaklaşırken Dâvut kendisini, Kostantiniye’ye gelen buğday ve arpanın muhâfaza edildiği taş ambarların kırmızı kiremitli çatılarını istilâ eden güvercinlerden çok daha özgür hissetti.*” (s.60).

Anlatıcının her şeyi bilen konumunda olması, birbirinden bağımsız birçok olayın bağlantılarını ortaya koymada önemlidir. Böylelikle yazar her nevi insanı, romanın dünyasında tek çatı altında toplamayı başarır.

Kahramanlar kendileri konuştukları vakit, her kahraman kendi konumuna göre konuşmaya başlar. Bir kıptiyle, tasavvuf erbabının dili birbirinden ayrılır. Kişilerin karakteristik özelliklerini dil düzeyinde de görmek mümkün hale gelir. Bu yönüyle de anlatıcı kişi üslubun bir parçası olur.

2.1.5 Zaman

Suskunlar romanı zaman bildiren bir ifadeyle başlar; fakat bu bildirilen zaman net bir zaman değildir. Olayların Sultan II. Ahmet Han döneminde geçmiş olması kuvvetle muhtemeldir. “*Sultan Ahmed-i Sâni Han Efendimiz’in devri saltanatından sonraki senelerden birinde, Şaban ayının on dördüncü gecesi...*” (s.11). Verilen zaman ifadesi metni bir yerlere oturtabilmemiz için önemlidir. Karakterlerin birçoğunun özellikle tarihin birçok zamansal düzleminden geldiğini düşünürsek, zaman sadece onların birleşebildiği soyut bir alan olur. Fakat eserin derin anlamına baktığımız vakit aslında tarihin içinden geçmiş bu karakterlerin zamanın herhangi bir yerinde hep mevcut olduğu anlamı çıkar. Habil-Kabil hikâyesi, zaman ne olursa olsun daima dünyada Habil ve Kabil karakterlerinin olacağını somut bir göstergesidir. “*Çünkü ben nasıl ki kardeşimi, yani senin babanı öldürdüysem, sen de kendi kardeşini öldürdün. Kabil artık sensin!*” (s.237). Romandaki karakterlere baktığımız vakit, Eflatun, Hz.

Davut, Hz. İsa gibi birbirinden bağımsız tarihi ve dini şahsiyetlerin bir arada olduğunu görürüz. Dolayısıyla zaman unsurunun muğlâklığı, anlatının fantastik unsurlar barındırmasından ileri gelir.

Roman boyunca yer alan zaman bildiren ifadeler genellikle birbirinden kopuk gibi görünen olayları birbirine bağlamak içindir. Ayrıca okuyucudaki merak duygusunu kabartmak için de aynı durum kullanılır. “*Muhteşem Neyzen Bâtın Efendimiz’in mahdumu Zâhir’in Kostantiniye’ye geleceğinin Yedikule Kâhini’ne malûm olmadığı senelerde...*” (s.22), “*Elbette bütün bunlar Cüce Efendi’nin, Sufuayyaş Mahallesi’ne gelmesinden önceydi.*” (s.27), “*Ne var ki bunlar, Muhteşem Neyzen Bâtın’ın mahdumu Zâhir’in şehre gelmesinden önceydi.*” (s.31). Bu örneklerde de görüldüğü gibi bu zaman bildiren ifadeler ileride olacakları haber vermek için, aynı zamanda olayların sıralanışını bildirmek için verilir. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ayrıca zaman tek başına bir unsur gibi düşünülmeyip olaylarla, yaşanmışlıklarla birlikte anlam kazanan bir olgudur. Net zaman ifadelerinin olmayışı yazara anlatmak istediği olayları özgürce anlatabilme fırsatı verir. Kısacası yazar, zamanı “*itibari metin*” (Aktaş, 2005:22) kurma aracı olarak kullanır. Şerif Aktaş’ın da ifade ettiği gibi; bir romana edebi nitelik kazandıran, gerçek (reel) zaman değil, yazar tarafından oluşturulan “*itibari zaman*”dır (Aktaş, 2005:126). Zaman mefhumu bu anlamda Suskunlar romanının kurgusal yapısının önemli bir parçasını oluşturur.

Geleneksel anlatılarda zaman klasik bir çizgide ilerler. Parçalanmaz akışına müdahale edilmez. Modern dönemle birlikte bu anlayış kırılmıştır. Einstein, Bergson ve Wittgenstein gibi çağın düşünürleri zaman konusunda ortaya attığı farklı düşüncelerle bir anda kalıplaşmış fikirleri alt üst etmiştir. Bunun etkileri tabi ki sanatta ve edebiyatta görülmüştür. Romanda düz bir çizgiden ibaret olan zamansal düzlemde sapmalar ve kırılmalar meydana gelmiştir. Suskunlar romanında da zaman klasik bir çizgide devam etmez. Roman üç bölümden oluşur: Yegah, Segah ve Dügah. Bu bölümlerin en basit düzeyde karşılığı bir, iki ve üçtür. Birinci bölümde anlatılan olaylar zamansal olarak ikinci bölümdeki olaylardan sonradır. Bu anlamda zamansal bir sapma mevcuttur. Sık sık tekrarlanan “*önceydi*” (s.31) ve “*sonraydı*” (s.79) gibi zaman ifadeleri bu öncelik ve sonralıkları belli bir düzleme sokma işini okuyucuya bırakır. Çünkü romanda geçen mevzular önceliklerine ve sonralıklarına bakmadan yerleştirilmiştir. Bu mevzuların

romana yerleştirilme işleminde zamansal sıra değil olayların birbiriyle olan ilgisi dikkate alınmıştır.

Olayların başlangıcında dikkati çeken iki nokta vardır. Birincisi Sultan II. Ahmet Han devrinin vurgulanışı ikincisi Şaban ayının on dördüncü gecesine olan vurgudur. Sultan Ahmed-i Sâni Han döneminin seçilmesi bu padişahın dönemini incelemeyi gerekli kılar. Sultan Ahmet'in sanatçıya verdiği değer bilinmektedir. Aynı zamanda onun devrinde yaşayan Buhurizade Mustafa Itri Efendi'nin hayatını incelediğimizde Asım'la olan benzerliği dikkat çeker. Bizi ikinci Ahmet'e götüren temel neden de Itri ile Asım benzerliği olur. Itri'nin bestelediği en büyük eserlerden biri Nevakâr bestesidir. Romanın genel seyri içerisinde Asım'ın Neva'ya bestelediği eseri Cüce Efendinin, namı diğer Aleksander Perevelli'nin, bozduğu ve düğümün bu eseri düzeltmekte çözümlendiği düşünülürse, seçilen zamanın romanın kurgusal yapısına nasıl bir katkıda bulunduğu daha net anlaşılır. Aynı zamanda romandaki yoğun bir tasavvufun neticesi olarak Şaban ayının on dördüncü gecesini seçilmiştir. Çünkü on beşinci gece "Berat Kandili"dir. İsmiyle müsemma olduğu üzere günahların affedildiği geceden bir gün öncesinde başlar roman. Romandaki yoğun günahlar düşünüldüğünde, akla şöyle bir senaryo gelmektedir. Gecenin en karanlık vakti güneşin doğuşuna en yakın olan vakittir. Dolayısıyla, berat kandilinden önceki vakit günahların en yüksek düzeye çıktığı bir vakit olarak düşünülebilir. Romanın sonunda sulhun ortaya çıkışı, suskunlukla birlikte beratı da ardından getirir.

Romanın başında olduğu gibi sonunda da zamansal bir ifade mevcuttur. Yazar son noktayı koyduktan sonra metni yazıp bitirdiği son günün tarihini de not düşmüştür. "30 Ağustos 2007, Bostanlı" (s.269). Romanın sonundaki bu ifade vakanın geçtiği zaman ile yazma zamanı arasındaki farkı ortaya koyması açısından ilginçtir. Romanın sonuyla birlikte yazar masal anlatmış gibi bir his uyandırır. Yazar suskunlar romanı için iki yıllık bir araştırma dönemi geçirdiğini söyler (Koçakoğlu, 2010:63). Yazma zamanının 2007'de bittiğini düşündüğümüzde, tam olarak zaman kronolojisini oluşturmak mümkün hale gelir. Özellikle romanın sonunda zamanı belirtmesi, onun anlattıklarını kurgusal bir düzeyde anlamamızı istemesinden ileri gelir.

Suskunlar romanında zaman alelade bir kullanımla romanın içinde yer almaz. Aksine romanın kurgusal yapısının önemli dayanak noktalarından birini oluşturur. Yazar zaman olgusunu kullanırken masalsi bir yöntem seçer. Kullanılan zaman belli bir

düzlemde ilerleyen saat zamanı değil aksine parçalanmış, ayrışık bir zamandır. Romanın başında ve sonunda zamansal ifadelerin yer alması, vaka zamanı ile yazma zamanı arasındaki farkın ortaya çıkmasıyla birlikte zamanı soyut bir olgu olmaktan çıkararak ona da bir karakter kazandırma anlayışı olarak dikkatleri çeker.

2.1.6 Mekân

İnsanın varlığının vuku bulduğu yer olan mekan, metindeki kurgulamanın olmazsa olmazlarından. Korkmaz mekânı; *“Roman gibi gelişmiş anlatı yapılarında mekân, varoluş kaygısıyla ilgili bir duraksamadır; zamanın sonsuz akışında yitip gitmek istemeyen insanın tutunduğu “dışarıdaki içerdilik” niteliğinde bir yer”* (Korkmaz, 2007: 401) olarak tanımlar. Yaratılıştan itibaren insanın topraktan beden içerisine sokularak ruhu için yer kazandırılması, onun mekândan ayrı düşünülmemeyeceğinin bir simgesidir.

Mekân kişiden bağımsız salt bir öge olarak düşünülemez. Ona hüviyet kazandıran şey, kişilerle oluşturduğu etkileşimdir. Metindeki karakterlerin psikolojik yapıları mekânın algılanma şeklini etkiler. *“ister gerçek, ister hayalî olsun, mekân, aksiyona veya zamanın akışına bağlı olarak, kahramanlarla sıkı sıkıya bağlı ve kaynaşmış durumdadır.”* (Bourneur- Quellet, 1989:91). Mekân, şahısları tanıtmak için dramatik bir iş üstlenerek vakanın temel ögesi konumuna gelip kişilerin ruh durumunu da etkileyebilir.

Mekân, kişilerin hayata tutunma alanlarıdır. Kendi, öz mekânından koparılan bireyin yalnızlaşması yabancılaşması kaçınılmazdır. *“İnsanın evrene hâkim olma mücadelesi, tamamen mekânla ilgili bir süreçtir. Tüm mücadeleler ve savaşlar, özünde mekâna hâkim olma dürtüsünün bir sonucudur.”* (Şengül, 2010:528). Metindeki mekân incelemesi, bu bakımdan vakaya ait çatışmaların çözümüne de katkı sunar. *“Sanat eserlerinde gördüğümüz, doğadır, insandır, hayattır ve sanatçı eserinde bize bunları yansıtır; bir ayna tutar dünyaya sanki”* (Moran, 2007, s. 17). Sanatçı bu aynayı tuttuğu müddetçe metinler mekândan bağımsız olarak ilerleyemez. Fakat şunu da unutmamak gerekir; romanda var olan mekânlar gerçek yerler olsa bile kurmacadır. Dolayısıyla bu yerleri metnin anlam dağarcığı içerisinde yeniden inşa etmek gerekir.

“Çevresel mekânlar” (Korkmaz, 2007:402), romanda üzerinden geçilen, vaka örgüsünün üzerine asıldığı bir vestiyer hükmündedir. Bu yerler için derinlemesine bir

anlatım mevcut değildir (Korkmaz, 2007:402). ‘Suskunlar’ romanında çevresel mekân olarak kullanılan yer İstanbul’un özellikle batı yakası, Galata, Yenikapı civarı kullanılır. Buradaki yerler karakterlerin kişisel durumlarına göre anlatılır.

2.1.6.1 Olgusal Mekânlar

“*Olgusal mekânlar*” (Korkmaz, 2007:403), insanın dâhil olduğu mekânlardır. İnsanın mekâna dâhil olmasıyla birlikte mekân, anlam kazanmaya başlar. Bu karşılıklı etkileşim mekân üzerinde bıraktığı anlamla birlikte o yere canlılık katarak mekânın ruhunu ortaya çıkarır. Romanda bu mekânların başında Sofuayyaş Mahallesi, Hızır Paşa Konağı, Cafer Ağa Zindanı, Muhayyer Hüseyin Efendi’nin kahvehanesi, Kalın Musa’nın evi, Galata Mevlevihanesi, Yenikapı Mevlevihanesi, Asım’ın evinin bulunduğu sokak, Rafael’in evi gelir.

2.1.6.2 Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Kapalı ve dar mekânlar, fiziki boyutuna göre değil roman kişinin algılama şekline göre oluşur (Korkmaz, 2007:403). Romanda kişinin yaşadığı olaylara göre aynı mekân bir süre kapalı ve dar, bir süre sonra da açık ve geniş olabilir. Böylece mekân somut bir öğeden çok onunla beraber yaşayan insanların o mekâna kattığı anlamla bir bütünlük kazanır. Bir süre sonra o mekâna gelen farklı bir kişi de mekânı kişilerin kattığı değerden dolayı o şekilde algılayabilir. Dolayısıyla mekâna yüklenen bu işlev onun kişilerle olan derin ilişkilerinden kaynaklanır. Modern dönemle klasik dönemin de mekâna bakışı değişir. Mekânın şahsiyet kazanması daha çok modern dönemle ortaya çıkar. Aktaş bu durumu şöyle açıklar:

“Daha önceleri, “tasviri” (*descriptive*) bir anlayışla ‘fon’ elde etmek için kullanılan mekân unsuruna yüklenen anlam realistler ile natüralistlerin katkılarıyla değişir; modern romanda gerçeği sezdirmek, dolayısıyla anlatıma destek sağlayacak yönde kullanılır. Bundan böyle mekân, sadece dış gerçekliğin (*moral gerçeğin*) ortaya konulmasına, yansıtılmasına vasıta kılınır. Onunla, dış dünyanın tanıtılmasından çok, insanın bilinç dünyasının aydınlatılmasına çalışılır. Hatta bir adım ileri gidilerek çağdaş romanda mekâna “şahsiyet” özelliği kazandırılır.” (Tekin, 2008:142).

Kapalı-dar mekânların başında Rafael’in evi gelir. Tağut’un daha sonradan gelip yerleştiği bu ev, pislikten geçilmez bir durumdadır. “*Parmağındaki sümüğü sildiği yer*

ise genellikle ameliyat masasının altı olurdu. Zaten bu masa da pek temiz sayılmazdı. Çünkü üzerine yayılan örtü, yapılan ameliyatlar sonucu, irin, gaita, kan ve idrar lekeleriyle baştan başa kaplanmış ve bu sıvılar kuruyunca da bez masaya seneler önce yapışmıştı... Duvarlardan ikisi boydan boya raf doluydu. Mürdesenk, sülyen, göztaşı, nişadır, kükürt çiçeği, kırmızı zırnık, şarap karası ve çivit kavanozlarıyla ve kezzap, zacyağı ve tuzruhu şişeleriyle dolu raflarda, irili ufaklı böcekler kaynamaktaydı.” (s.182). Tağut’un özellikle buraya getirilmesiyle birlikte kart karakterler böyle bir mekânla bütünlük kazanır.

Bir diğer kapalı-dar mekân ise Asım’ın yaşadığı evin bulunduğu sokaktır. “Davut bu yapışkan ve yoğun pus içinde yürürken bazen bir ifritin kükürt kokulu nefesini ensesinde hissediyor, bazen de damlardaki kiremitlerin altında bekleyen, zehirlerini akıtmaya her an hazır sarı akrepleri ve kızıl cehennem örümceklerini görür gibi oluyordu. Ezeli bir lânetin sürüp gittiği bu âlemi örten karanlığı ancak, ifritlerin kor gibi yanan kızıl gözleri delip geçebilirdi. Davut bağırmak isteyip de bağıramadığı o anda, kör ve sessiz ceninlerin, bağırıtlak, saksagan ve karabatak kemiklerinin kaydığı kazanların fokurtusunu, Azrâil’in turbanının acıyla kıvranan bedenlerinden koparttığı azâp içindeki ruhların çılgınlıklarını işitti.” (s.41). Dâvut, bu sokaktan geçerken fantastik bir hikâyenin içine çekilir gibi oluruz. Asım’ın hayaletinin özellikle buradan geçenleri rahatsız etmesi, hayaletin bulunduğu mekânı ürpertici bir yer haline getirerek kişiyi böylesi bir mekânda kapana sıkışmış gibi hissettirir.

Eflâtun, Galata semtine gitmek istediğinde kayıkçı, Galata’nın resmini çizerken onu içinde yaşayan insanların kazandığı şahsiyet doğrultusunda aktarır. “Kayığımıla Galata’ya götürdüğüm nice imamı, zâhidi, sofuyu ve dini bütün âdemi, dinlerini ve imânlarını unutmuş, dahası, ayyaş, bıçkın ve zamparanın âlâsı kesilmiş olarak buraya getirdim. İşte o Galata denilen şehir, âdeta âhiret gibi bir yerdir. Eğer oraya gidersen, bu güne kadar yaşadığın namuslu hayatı unutur, bambaşka biri olursun.” (s.108). Galata semti kayıkçının anlattığı gibi kötü insanlarla dolu olsa da Eflâtun duyduğu sesin rehberliğinde kötülüklerden uzaklaşır.

Eflâtun, Sofuayyaş’tan başlayarak Galata Mevlevihanesi’ne doğru olan yolculuğunda duyduğu esrarengiz sesin ardından geçtiği mekanlar adeta labirent haline gelir defalarca yanılarak sesi yanlış yerde araması geçtiği her sokağı günah düşüncesi altında aynı yere dönüştürür. “Eflâtun, Sofuayyaş Mahallesi’nden yukarı doğru giden o

daracık, tümsekli çukurlu, inişli çıkışlı, girintili çıkıntılı yol boyunca ilerlemeye başladı. Bir yandan da, ikide bir yüzüne konan sinekleri eliyle kovalıyor, ortasındaki oluktan kirli su akan yoldaki at ve deve pisliklerine, sivri hayvan kemiklerine basmamaya dikkat ediyordu.” (s.83-84). Tasavvufi imgelerle döşenmiş bir yola çıkan Eflâtun, nereye gideceğini bilmeden yoluna devam eder. Ona yol gösteren sadece duyduğu esrarengiz sestir. “*Çevreye bakınan Eflâtun, kendisini çağıran o sesi yine işitir gibi oldu. Ses sanki Bayezit Hamamı tarafından gelmekteydi.”* (s.85) Duyduğu ses hep bir ihtimal şeklinde ona yol gösterir. Sesi işittiği zamanlar bir anda yüzü gülüp mutlu olan Eflâtun, hata işlediği anda mutsuzlaşır. Yedi kere yanlış yapar (s.119). Bu sırada eski İstanbul’u da izlemek mümkün olur. Sonuç olarak Eflâtun, sesin geldiği yeri bulup bu girdaptan ve bu belirsiz yolculuktan kurtulur.

2.1.6.3 Açık-Geniş Mekânlar

“*Açık-geniş mekânlar*” (Korkmaz, 2007:411), bireyin içinde olmaktan zevk aldığı, uzaklaştıkça huzursuzlaştığı, Dünya’nın merkezi gibi algıladığı ve nereye giderse gitsin yüzünü hep bu tür mekânlara çevirmek istediği mekânlardır. Bachelard, sevdiğimiz mekânların kapalı da olsa bu şekilde kalamayarak sürekli açıldıklarını ve kendisiyle birlikte kişileri de başka yer ve zamanlara taşıdığını (Korkmaz, 2007:411) ifade eder. Kapalı mekânlarda olduğu gibi açık ve geniş mekânlar da, fiziki özelliklerinden ziyade kişilerin ruhsal durumuyla bu özelliği kazanır. ‘Suskunlar’ romanında açık ve geniş mekânlara en güzel örnek Galata Mevlevihanesi’dir. “*Açık bırakılmış kapıdan içeri girdiğinde kendini, tavandan sarkan âvizedeki on sekiz kandilden çok kelimelere dökülmesi gayri kabil bir nurun aydınlattığı, geniş bir mekânda buldu.”* (s.120). Mevlevihane’ye girer girmez Eflâtun kendisini ferahlamış gibi hisseder. Nitekim kendisi bu mekânı şöyle tasvir eder; “*Kâinatın âhengini bozmaktan, yaratılan her şeye zarar ve zevâl vermekten çekinen bu efendilerin zikir çektikleri mekân o kadar ferâh ve dingindi ki, zincire vurulmuş en saldırgan deliler ve zincirlerinden boşanmış en amansız fırtınalar bile, böylesi bir yerde huzur bulurdu.”* (s.121) Anlatılan mekân içindeki fertlerinin taşıdığı olumlu halle birlikte şahsileşmiş ve içine girene huzur veren tipik bir açık-geniş mekân örneğidir. Mekân düzleminde genişliğiyle Galata Mevlevihanesi, kapalılığıyla Rafael’in evi çatışmanın simgesel öğeleridir.

Açık ve geniş mekânlardan biri de çalgıcıların hünerlerini gösterdiği meyhanedir. Divan şiirinden çıkmış gibi resmedilen meyhanede kişiler çok mutlu ve kendinden geçmiş bir vaziyettedir. İmgeler, tasavvufi şiir geleneğinin nesir düzeyinde yansımaları gibidir (s.32-33).

2.1.7 Şahıs Kadrosu

2.1.7.1 Başkişi

Romanda tematik güce yön veren kişi Eflâtun'dur. Romanın kapak renginin de eflatun olması bu karaktere özellikle dikkat çekildiğini gösterir. “*tematik güce ait ahlak anlayışının somutlaştırılmasına*” (Korkmaz, 1997:293) hizmet eden kişi Eflâtun'dur.

Eflâtun, Platon olarak bilinen ünlü Antikçağ Yunan düşünürünün doğudaki ismidir. Romanda birebir Eflâtun'un Platon olduğunu gösteren cümleler mevcut değildir. Hatta gerçeğine en uzak karakterlerden biri Eflâtun'dur diyebiliriz. Eflâtun'un romandaki varlığı daha çok onun, felsefi düşüncelerinin yansıması şeklindedir. Daha romanın başında duyduğu sesin peşinden giden Eflâtun, yedi yıl boyunca sandık odasına kilitlenir. Sandık odasını Platon'un “*mağara*” (Hançerlioğlu, 1995:335) alegorisinin metin düzeyinde kurgulanmış bir hali olarak düşünmek mümkündür.

Eflâtun “*dalgın, sessiz ve içine kapanık*” (s.79) biri olarak tanımlanır. Onun için söylenen “*Deli-Divâne*” (s.108) veya “*Dilenci*” (s.98) gibi lakaplar aslında onun gerçek kimliğini ortaya koyar. Eflâtun aslında bir dervıştır. Yazar bu derviş sözünü söyletmesine de, insanlara onun için dilenci gibi sözler söyleterek kimliğinin ne olduğunu ortaya koyar. Zira derviş; “*fakir, dilenci, dünyadan yüz çeviren*” (Cebecioğlu, 2009:159) şeklinde değişik anlamlarda kullanılır. Bu kullanımlar Eflâtun'a söylenen sözlerle örtüşür. Yazar böylelikle Eflâtun'un kimliğini ortaya koyduktan sonra onun dönüşümünü gerçekleştirmesi için tasavvufta seyr-i süluk diye adlandırılan süreci başlatır. Eflâtun, insan-ı kâmil olma yolunda ilerleyen bir dervıştır. Nihayet romanın sonunda dönüşüm sürecini bu yönde gerçekleştirir. “*...Eflâtun, yegah perdesinde karar etti ve Yaradan'la, yegahta yekvücut oldu. O anda 'Ene'l Hakk' demeye bile gerek duymadı.*” (s.241). Eflâtun, böylece romandaki birliğin sembolü konumuna gelir. Bahsi geçen en büyük musiki üstadı olarak sadece o hayatta kalır. Kutsal nefesten üflenmek suretiyle de (s.264) ölümsüzlüğün sembolünü o taşır. Onun suskunlardan olması, insan-ı kâmil olmasıyla bir tutulur.

Pisagor'da “*Kürelerin Müziği*” (Eco, 1999:56), şeklinde beliren düşünce sistemini devam ettirenlerden biri de Platon'dur. Romanın kurgusal yapısına sinen en önemli durumlardan biri olan hayat veren nefese ulaşma olgusu, “*Kürelerin Müziği*” düşüncesine benzemektedir. Dolayısıyla Eflâtun, çok konuşmasa da onla birlikte romanın çok katlı anlam yapısı daha da derinleşir. Eflâtun, suça bulanmış roman dünyasında iyiye doğru yol alan, çok konuşmadan çok şey anlatabilen en önemli karakterdir.

2.1.7.2 Norm Karakterler

Kurmaca eserlerde başkişinin kendisini gerçekleştirmesi için ayna vazifesi gören (Özcan, 1999:437), onun ideallerini yansıtabilmesi için uygun zemin hazırlayan kişilere norm karakter denir. Norm karakterler; “*romanda amaç olmaktan çok bir amacı gerçekleştirmek için kullanılan bir araçtır.*” (Stevick, 2004:175). Başkişiye yakın olan ve onun eksikliklerini tamamlayan norm karakter, Eflâtun'un kardeşi Dâvut'tur.

Eserin hemen her yerinde Dâvut karakterine rastlamak mümkündür. Eflâtun'la birlikte Kalın Musa'nın mahdumu Veysel Bey'in oğludur. Annesi, Goncagül isminde bir Kıptîdir. Dâvut'un ve Eflâtun'un gayrimeşru bir ilişki eseri meydana gelirler ve Veysel Bey'e bırakılırken her şey oldubittiye getirilir. Veysel Bey hiçbir sorgulama yapmadan Dâvut ile Eflâtun'u kabul eder (s24). Veysel Bey'in yaşadığı ruhi sıkıntıları göz önünde bulundurduğumuzda akla iki şey gelir; ya Veysel Bey her şeyin farkındadır ve bu yüzden ses çıkarmamıştır ya da Veysel Bey'in yaşadığı ruhi sıkıntılarla birlikte, olağanüstü diye adlandırabileceğimiz bu iki karakter o eve yerleştirilmişlerdir. Yani Veysel Bey'in ses çıkarmaması onları kabul ettiği anlamına gelmez. Tam tersine, onların farkında olmadığını düşünebiliriz. Dâvut'un ve Eflâtun'un yüklendikleri işleve baktığımız vakit Hz. Davut'u ve Filozof Eflâtun'u çağrıştırdıkları görülmektedir. Bu çağrışım direk söylenmese de anlam düzeyinde karşımıza çıkar.

Roman bir anlamda Dâvut'un çözmek zorunda olduğu düğümlerden örülmüştür. Dâvut'un çözmek zorunda olduğu üç önemli düğüm vardır. Bunlar; Babası Veysel Beyi atıldığı zindandan çıkartacak parayı bulabilmek, aşık olduğu Neva'ya bulaşan Asım'ın hayaletinden onu kurtarmak için, Asım'ın yazdığı fakat Perevelli İskender'in bozduğu besteyi düzeltebilmek, bir diğeri de kardeşi Eflâtun'u kötü kişilerden korumak. Bu üç

düğüm Dâvut'un roman boyunca aktif olmasını sağlar. Dâvut bir anlamda kötülükle aktif olarak savaşan kişidir.

Dâvut daha on yaşında üd çalmaya, usul ve makamları öğrenmeye başlar. *“Musikîye âşık sayılırdı, çünkü ne de olsa damarlarında Kıptî kanı vardı. Ama belki de yine bu yüzden, oniki yaşını doldurduktan sonra, her ihtimale karşı, kuşağında paslı bir ekmek bıçağı taşımayı huy edinmişti.”* (s.79). Dâvut, musiki konusunda dudak uçuklatacak bir ustalığa erişir. Zaten musiki üstadı olan Cüce Efendi ve Asım'ın bütün birikimlerini yansıttıkları besteye ilgili düğümü çözme işi ona verilmiştir. Romandaki işlevi açısından Dâvut'u, Hz. Davut ile özdeşleştirmek mümkündür. Yahudi kaynaklarına göre Hz. Davut'un *“mizmar”* denen bir musiki aleti çaldığı kayıtlıdır. Hz. Davut'un sesi çok güzeldir. Bu yüzden *“Davudi Ses”* gibi bir terim meydana gelmiştir. (Uludağ, 1999:113), Görüldüğü gibi Dâvut karakterinin musikiye olan ilgisi Hz. Davut ile paralellik gösterir. Dâvut ile Hz. Davut arasında paralellik gösteren diğer bir konu da, Hz. Davut ile Calut'un savaşının bir benzerinin, Davut ile Tağut ve Cüce Efendi arasında yaşanmasıdır. Bilindiği gibi Davut (a.s), Golyat'ın lideri konumundaki Calut'a karşı amansız bir savaşa girmiştir. Onu sapanından çıkan bir taşla vurup öldürmüştür (Küçük, 1993:38). Dâvut'un Cüce Efendi ile yaşadığı savaşla benzerlik olduğu görülmektedir. Yazarın ironiyi sevdiğini biliyoruz. İronik tavrını bu duruma da yansıtmıştır. Tarihte Calut dev olarak bilinir. Pereveli İskender cücedir. Bu yüzden Cüce Efendi denmektedir. Burada açık bir göndermenin olduğu aşikardır.

Davut, Eflâtun'dan farklıdır. Eflâtun içine kapanık statik bir konumdadır, Davut ise atılgandır. *“Daha o yaşında, Galata şehri dâhil o koskoca Kostantiniye 'de girmediği sokak, sürtmediği mahalle yoktu. Evet! Dâvut cesur ve atak bir çocuktü.”* (s.79). Bu yüzden kötülüğe karşı aktif olarak savaşan kişi Davut karakteridir. Yazarın olumlu karakterleri arasında Davut'u gösterebiliriz. Yüklendiği bütün düğümleri çözmeyi başarır. Kardeşi Eflâtun'u Tağut'un ve Cüce Efendinin gazabından kurtarır. *“...Dâvut, elindeki bıçağı cücenin boynuna soktu ve kan fışkırdı.”* (s.263). Cüce Efendinin bozduğu besteyi düzelterek Asım'ın ruhunun serbest kalmasını sağlar. Bunların akabinde biricik aşkı Neva'ya kavuşarak yazar tarafından ödüllendirilir.

2.1.7.3 Kart Karakterler

Romanda tek bir özelliğin sembolü olan, yalınkat bir kişiliğe sahip olup ‘hedef obje’ye varmayı engelleyen kişilerdir (Korkmaz, 1997:300). Suskunlar romanı, kadim iyi-kötü mücadelesinin sembol kişilerini karşı karşıya getirir. Bunlar; şeytan ve insandır. Romanda kötülüğü sembolize eden, cinayetlerin işlenmesini sağlayan, hayat veren nefese kavuşabilmek için her türlü karşı tavrı göstermekten çekinmeyen kişi Tağut ve onun işlerini yapan Cüce Efendi’dir.

Kurgulanan bu karakter kendini gizlemeden ortaya koyar. O, romana girdiği yerden itibaren kendisinin şeytan olduğunu bize hissettirir. İyilik ve kötülüğün karşılaşması somut düzlemde insanla şeytanın bir hikâyesi gibidir. Tağut, şeytan vasfıyla kötülüğün en büyük temsilcisidir. Yazar onun şeytan olduğunu açıklamaktan çekinmez. Neyzen İbrahim Dedenin ağzından onun Azâzil olduğunu açıkça belirtir. “*Tağut ya da diğer adıyla Azâzil*” (s.240), kendi emelleri için Cüce Efendiyi kullanır. Şehirdeki en büyük yedi musiki üstadını öldürme gayesi içindedir. Onun hikâyesi genel anlamda yaratılıştaki şeytan insan mücadelesinin tekrarı konumundadır.

Rafael’in evine getirildiğinde yüksek ateş rahatsızlığını yaşar. Hastalığını yaratılış itibarıyla ateş menşeli olmasına bir gönderme olarak düşünebiliriz. Tağut’un fiziksel görüntüsü de ruhunun bir aynası şeklindedir. “*İnsanların gözleri sağa sola, aşağıya yukarıya dönerken, Tağut’un gözleri önden arkaya ve arkadan öne dönüyordu. Ayrıca her bir gözünde, biri insanunkine benzeyen, diğeri ise yılaninkini andıran iki gözbebeği vardı. Öte yandan, nabızı her on bir saat ve altı dakikada atıyordu.*” (s.188). İnsan dışı bir görüntüsü olmasına rağmen çevresindeki kişiler onu normal bir insan gibi görür. Bu durumu, Şeytanın insan kılığına girebildiği düşüncesinin bir yansıması olarak düşünebiliriz.

Eserde birebir mücadele ettiği kişi Davut’tur. Davut’un Hz. Davut olduğunu düşündüğümüzde, yazarın bilinçli olarak mücadeleyi peygamberle şeytan arasında gerçekleştirdiğini görürüz. Davut, Tağut’un içindeki yılanı çıkarıp başını ezse de Tağut’u öldürmeyi başaramamıştır. Ki eserde Tağut’un asla öldürülemez olduğu vurgulanır (s.255). Zira kıyamet gününe kadar şeytan kendi görevini icra edecektir.

Tağut’un eserdeki rolü ölümsüzlük vaadi ile insanları yoldan çıkarmaktır. Nitekim Hz. Âdem ile Hz. Havva’yı yasak meyveye götüren de ölümsüzlük fikridir. Ölümsüzlük fikri birçok psikologun ilgi alanına girerek, insandaki en büyük dürtülerden

birinin bu fikir olduğu belirtilir. Tağut, bu fikirle Cüce Efendiyi yoldan çıkarır. Davut ölümsüzlük düşüncesinin bir masal olduğunu söylese de Cüce Efendi, Tağut'un vaadine kendisini inandırır (s.263). Tağut'un emrine itaat ederek musiki üstatlarını öldürür, yalnız Eflatun'u vursa da öldürmeyi başaramaz.

Tağut'un en büyük amacı hayat veren nefese sahip olmaktır. Hz. Âdem'e secde etmediğinde onun en büyük iddiası kendisinin insandan üstün olduğuydu. Bu sebeple o üstünlüğünü kabul ettirebilmek için insanları yoldan çıkarmaya and içer. Özellikle Cuma günleri ateşi daha da yükselir. Duyduğu kaba secde sesi onun ateşinin yükselmesine sebep olur. Bu durumu neyzen İbrahim Dede Davut'a yazdığı mektupta şöyle açıklar:

“Sana bir başka hikâye anlatacağım. Musikîdeki makamlarla ilgili. Birçok kişinin varlığına bile inanmadığı Tağut ile ilgili bir hikâye. Eğer herkes, üflenmiş bir nağmeyi sinesinde taşıyor ve onu mırıldanıyorsa, bu varlık neyi tegannî ediyor olabilir? Dahası, eğer söylüyorsa onun şarkısı hangi makamdadır? Farz edelim ki bu makam, ‘Menfure’ olsun. İsmi şu yada bu olmuş, fark etmez. Yine farz edelim ki, bu makam ona bir nimet olarak verildi. Fakat o, nasıl olur da bu kısacık nağmeyi binyıllardan bu yana tekrar ediyor olabilir? Ya sana, Tağut ya da Azâzil'e verilen menfure makamının durağının ‘secde’ perdesi olduğunu ve Tağut'un eninde sonunda şarkısını bitirip bu perdeye geleceğini, yani secde perdesinde karar edeceğini söylesem aklımı kaçırdığı düşünür müsün?” (s.242).

Burada açık bir din dersinin verildiğini görürüz. Şeytan ne olursa olsun secdesini yapacaktır. Bu son kaçınılmazdır. Bu yüzden her Cuma günü üflenen kaba secde şeytanı rahatsız etmekte ateşinin daha da yükselmesine sebep olmaktadır.

Tağut, romanda şeytanın kişileşmiş halidir. Onun hikâyesi bizi şaşırtmaz. Dini anlatıda nasılsa, olduğu gibi geçer. Neticesinde emellerine ulaşmadan kapkara bir aleve dönüşerek karanlıklar arasında kaybolup gider (s.266). Bu onun kaçınılmaz sonudur. Menşesine uygun olarak aleve dönüşür ve karanlığa karışır. Onun alevi aydınlatan değıl, karartan bir alevdir. Romana fantastik bir hava katan Tağut karakteri, iyi-kötü çatışmasının en yüksek dereceli formu olarak hikâyenin aslında başlangıcını oluşturur.

Bir diğer kart karakter ise Cüce Efendi'dir. Tağut'un, romandaki eli ayağıdır. Asım'ın bestesini bozan şehirdeki birçok musiki üstadının öldürülmesinden sorumlu

kişidir. Asıl adı Alessandro Perevelli'dir. Boyu çok kısa olduğu için kendisine bu isim verilir. Boyunun kısalığı ve altı parmaklı oluşu köle olarak satılırken değerinin çok düşük olmasına sebebiyet verir. Asım onu köle olarak alır; fakat daha sonra onun bir çembalo ustası olduğunu öğrenir. Altı parmaklı oluşu onun yeteneğine büyük bir avantaj katar. Çünkü çembalonun on iki anahtarına aynı anda basabilmektedir (s.247). Perevelli'nin resmi çok çirkindir. Onun içindeki kötülük adeta şekline de nüfuz etmiştir.

Asım'ı öldürdükten sonra biriktirdiği paralarla halkın arasına karışır. Kendisini hoca olarak tanıtır. Gittiği her yerde büyük hürmet gören Perevelli, daha sonradan işi camilerde vaaz vermeye kadar götürür. Bu noktadan sonra halk onu Cüce Efendi olarak bilmeye başlar. Vaazlarında ne olursa olsun konuyu, bir şekilde müzikle ilgilenenlere getirir. Fıkhi bilgilerdeki yanlış ifadeleri ve bilgi eksiklikleri (s.198-199) yazarın bir kusuru olmayıp tamamıyla Cüce Efendinin rolünün bir gereğidir.

Vaazlarında sürekli musikinin haram olduğunu hatta musikinin şeytanın sesi olduğunu ifade eder (s.177). Halkı müzisyenlere karşı kışkırtır. Bu sayede kendi emellerini rahatlıkla gerçekleştirebileceğini düşünür. Cüce Efendinin bu düşünceleri aslında müzik karşısındaki olumsuz algının somutlaşmış bir halidir. Cüce Efendinin itici duruşu ve Tağut'un emellerinin uygulayıcısı olması, yazarın müziğe karşı olumlu tutumunun bir göstergesidir.

2.1.7.4 Fon Karakterler

Aktaş'ın "*Dekoratif Unsur*" (Aktaş, 2005:142), olarak nitelediği fon karakterler "...sadece, romanda yapıyı işleten çarkların dişleri gibidirler. Bu karakterler, romandaki olayları yorumlayan bir koro gibi görev yaparlar... Roman başkışısının içinde yaşadığı sosyal ortamı somut bir şekilde sunmaya yararlar." (Stevick, 2004:173). 'Suskunlar' romanındaki olayları doğrudan etkilemeyen karakterlerden biri Zahir'dir.

Muteşem Neyzen Bâtın Hazretleri'nin mahdumu olduğu iddia edilen Zâhir, hareketleriyle ve yaptıklarıyla Hz. İsa'nın birebir yansıması olarak romanda belirir. Onun romanda yer alması sonradan eklemlenmiş gibi bir his uyandırır da uç noktalarda kendi içinde bazı bütünlükler oluşturur. Birebir karakter olarak romandaki diğer karakterlerle ilişkisi olmaz. Onun etkilediği herhangi bir olay yoktur. Romana girer ve

Hız. İsa'nın yaşadıklarının aynısını yaşayarak belki de dünyanın hep aynı olduğu hissini uyandırır.

Allah'ın (c.c) doksan dokuz isminden bir olan Zâhir ismi, onun tecelli etmiş yönünü ortaya koymasıyla beraber yine onun kendisini izhar eder. Roman aslında kendi iç yapısı içerisinde Zâhir ve Bâtın olmak üzere de ikiye ayrılabilir. Dolayısıyla romanın Batını yönü zahirinden sonra gelmektedir. Olayların çözülüş sırası da Zâhir'in ölümüyle birlikte gerçekleşir. Zâhir yok olduktan sonra Bâtın ortaya çıkar. Bu yüzden onun romandaki işlevi somut bir işlevden ziyade soyut bir anlam taşır.

İncil'de Hız. İsa ile ilgili geçen birçok bölümü romanın kurgusunda bulmak mümkündür. Zâhir'in Hız. İsa olduğunu kanıtlayan bu bölümleri Doç. Dr. Alâattin Karaca karşılaştırmalı olarak *“Suskunlar'ın Sıkı Örgüsü”* adlı makalesinde yayımlamıştır. Zâhir'in hamamda yaşadıkları, on iki müzisyenin onu takip etmesi, Yahuda'nın ihaneti, son yemek ve Zâhir'in son haykırışı birebir İncil'de yer alan Hız. İsa ile ilgili pasajların yansıması şeklindedir (Karaca, 2008:103-106). Kısacası Hız. İsa'nın hayatı parodik bir biçimde Suskunlar'da işlenmiştir. Hristiyan inancıyla kurulan bağlantılar metin içerisindeki çok sesliliğin başka bir görünümüdür.

Romandaki önemli bir diğer fon karakter Asım'dır. Asım'ın sadece hayaletinin görülmesi suretiyle etkinliğini hissederiz. Bunun dışındaki Asım'la ilgili şeyler, Cüce Efendi'yle yaşadıklarını ortaya koyması açısından önemlidir.

Asım, romandaki fantastik karakterlerden biridir. Onun hayaletiyle ilgili sahneler hem ürpertici hem de çözülmesi gereken bir düğüm şeklindedir. İlk olarak Asım'ın hayaleti Yenikapı Mevlevihanesi'nde görülür. Romanın hemen başında bu durum anlatılır. Vakanın Osmanlı padişahı II. Ahmed devrinde geçtiğini düşündüğümüzde devrin musiki üstatlarını da irdelememiz gerekir. II. Ahmed devrinin en önemli musiki üstadı Buhurizade Mustafa İtri Efendidir. İtri'nin mezarının Yenikapı Mevlevihanesi'nde olduğu düşünülmektedir; fakat ilginçtir ki mezar taşı kayıptır. Dolayısıyla tam olarak mezarının yeri tespit edilememiştir. Asım'ın hayaletinin sembolik izlerini İtri'nin yaşamında bulmamız kuvvetle muhtemeldir. İtri'nin mezarının olmayışı hayalet imgesine bir zemin hazırlar.

Bilindiği gibi romanda Asım, Neva adında bir kıza aşık olur. Onun için bir beste yapar. Asım'ın kölesi Alessandro Perevelli de Neva'yı görür ve ona aşık olur. Asım gibi kölesi de bir musiki üstadıdır. Asım kölesine hiç iyi davranmamaktadır. Pis kokulu

ayaklarını ona yıkatmakta, soğuk kış gecelerinde kendisi mangalın başında ısınmasına rağmen onu mangalın yanına yaklaştırmamaktadır (s.249). Asım'ın bu davranışları Perevelli'nin zamanla ona karşı içinde bir kin beslemesine sebep olur. Daha sonraları Asım onun musiki yeteneğinin farkına varır ve bu durumdan yararlanmaya başlar. Perevelli kendisini yetiştirdikten sonra bir gün, efendisi Asım'ı öldürür ve Neva için bestelediği muhteşem eseri bozarak halkın arasına Cüce Efendi olarak karıştırır. Bu bestenin bozulması Asım'ın ruhunun hep ızdırap çekmesini sağlar. Ancak beste eski formuna dönüştürülürse Asım'ın ruhu huzura kavuşacaktır (s.247-249).

Bu bilgiler ışığında Asım'la Buhurizade Mustafa Itri Efendinin hayatlarının kesiştiğini görmek mümkündür. Itri Efendi devrinin en büyük musiki üstatlarından. Ayrıca saraya da çok yakındır. Asım'ın da saraya yakınlığı bilinmektedir. Başlarda meyhanelerde çalan Asım, Perevelli'nin besteleriyle birlikte paşaların ve vezirlerin evinde çalmaya başlamıştır (s.250). Itri Efendi IV. Mehmed devrinde esir kethudalığı görevine getirilir. Bu görevi özellikle kendisi istemiştir. Hatta söylentilere göre bu görevi istemesindeki amaç esirlerin kendi ülkelerinde edindikleri musikiyi öğrenebilmektir (Ural, 2010:116). Itri Efendinin esirlerle olan ilişkisi göz önüne alındığında Asım'la olan benzerlikleri daha net anlaşılmaktadır.

Itri'nin günümüze ulaşan kırk civarında bestesi bulunmaktadır. Din dışı eserlerinin başındaysa Nevâ Kâr bestesi göze çarpar. Hatta bu eser Klasik Türk Müziğinin en önemli eserleri arasında gösterilir (Ural, 2010:116). Asım'ın Neva için bestelediği eser de devrin musiki üstatlarını şaşırtacak güzelliğindedir. Asım'ın Neva için bestelediği eserle Itri'nin Nevâ Kâr bestesi benzerliklerin en önemlisidir. Romandaki karakterlerin genel olarak tarihin belli dönemlerinde yaşamış önemli kişilikleri yansıttığını düşündüğümüzde Asım'ın Buhurizade Mustafa Itri olması romanın genel seyrine ters düşmemektedir. Itri'nin yaşamındaki kesitler Asım karakteriyle birlikte yeniden kurgulanmış, romanın genel seyri içerisinde kendisini ancak dikkatli bir okumayla dışa vurur.

Suskunlar romanı karakter bakımında çok kalabalık bir kadroya sahiptir. Her köşe başında yeni bir karakterle karşılaşmak mümkündür. Özellikle erkek karakterlerin yoğunluğu dikkat çekmektedir. Romandaki tek kadın karakter Neva'dır. Neva aktif bir karakter değildir. Aşkın karşılığıdır ama onu çok fazla ön planda görmeyiz. Ön planda

gördüğümüz şey onun için yapılan mücadeledir. Neva'nın aşkı için yapılan mücadele aslında Allah aşkı için yapılan bir mücadeleye dönüşür.

Diğer bir karakter Kalın Musa'dır. Kalın Musa, Eflatun'la Davut'un dedesidir. Cimriliğiyle ön plana çıkan bu karakter, romandaki ironinin en yoğun işlendiği karakterlerdendir. Kardeşi Muhayyer Hüseyin Efendi ise onun aksine iyiliğiyle ön plandadır. Eflatun'a ve Davut'a kol kanat germesiyle yardımcı unsurlardan biri halindedir (s.25). Eflatun'la Davut'un babası Veysel Bey ise hiç konuşmamasıyla ve rahatsızlığıyla sadece bu iki çocuğun babası olarak onlara bir geçmiş hazırlar. Bunun dışında çocuklarının hayatında hiçbir etkisi yoktur. Davut, babasını kurtarmak için para bulmaya çalışsa da, bu serüven babasının değil kendisinin serüvenine dönüşür.

Romandaki fon karakterler çok fazladır. Bayram ve çetesi, Yedikule Kahini, Nuvarif Bursevi Hazretleri, Habil ve Kabil, Neyzen İbrahim Dede, müzisyenler (Gulabi, Âmin, Beşir, Bağdasar ve Kirkor), Rafael, Lazar ve bunların dışında bahsi geçen birçok karaktere rastlamak mümkündür. Bu karakterler sadece bulundukları yere göre bir biçim alarak karşımıza çıkar. Onların şahsiyetleri iyi veya kötü olarak kesin çizgilerle ayrılır. Zamanında kötü olan sonradan iyi, zamanında iyi olan da sonradan kötü olabilir. Sonuç olarak fon karakterler iyiliğin veya kötülüğün birer temsilcisi olarak romanın kalabalık yapısını güçlendirirler. Bu kalabalık içinde birçok olay birbirini tamamlayacak şekilde devam eder.

2.1.8 İzleksel Kurgu

'Suskunlar'; iyi-kötü mücadelesinin, ilk insanın yaratılışından bu yana devam eden kadim öyküsünün başka bir çeşididir. Metni, hakikatin peşinde olanlar ve bunun karşısında olanlar diye iki guruba ayırabiliriz. Hakikate ermenin sembol ismi Eflatun'dur. Bunu engelleyenlerin sembol ismi ise Tağut'tur. Dolayısıyla romandaki karakterleri Eflatun'a yakın olanlar ve Tağut'a yakın olanlar diye bölümlmek mümkündür. Bunun dışında yer alan karakterlerin de sadece fon karakter olduğunu bilmemiz icap eder.

Eflâtun gibi hakikate erme yolunda olanların yaşadıkları olayları şöyle sıralayabiliriz. İlki, Davut'un yaşadığı olaylardır. Davut'un hakikate ermesi için çözmesi gereken bazı mevzular vardır. Bunlar; babası Veysel Bey'i hapishaneden kurtarmak için gerekli olan parayı bulabilmek, aşık olduğu kişiye yani Neva'ya musallat

olan Asım'ın hayaletinin sırrını çözmek ve kardeşi Eflatun'u Tağut'un elinden kurtarmaktır. Davut bu üç meseleyi de çözerek Asım'ın bestesindeki kusuru bulur ve Neva'ya kavuşur. Eflâtun ise esrarengiz bir sesin peşindedir. Bu sesi bulabilmek için bazı nefis mertebelerini geçer, çilesini tamamlar ve suskunlardan olur. Neyzen İbrahim Dede ise Eflâtun'un mürşidi olarak onun suskunluğa ermesine yardımcı olur en sonunda dikkatleri üzerine çekerek Eflâtun'u kurtarabilmek adına kendi canından olur ve suskunluğa erişir. Diğer bir kişi ise doğrudan Eflâtun'a yardımı olmamasına rağmen mana yönünden onun yaşadıklarını yaşar ve suskunluğa erişir. Bu kişi ise Batın'ın oğlu Zahir'dir.

Hakikatin karşısında olanların sembolü Tağut'tur. Tağut, hayat veren nefesin peşindedir. Onun amacı doğru yolda olanları yolundan saptırmak ve hayat veren nefese erişmektir. Bu amaçla şehirdeki musiki üstatlarını öldürtür. Eflâtun'un ve onun nezdinde insanlığın en büyük düşmanıdır. Tağut'a yardım edenlerin başında Cüce İskender gelir. O aşık olduğu Neva'ya kimse ulaşmasın diye Asım'ın bestesini bozarak ruhunun sıkışmasını sağlar. Ayrıca şehirdeki musiki üstatlarının ölümünün düzenleyicisi de odur. Bunun için Bayram ve çetesini kendi amaçları doğrultusunda kullanır.

Bunların yanında, Habil-Kabil olayına atıfta bulunarak Tağut'a hizmet edenlerin hep devam edeceği anlatılır. Ayrıca Yedikule Kâhini ve diğer kâhinlerin gözlerini kaybederek hakikate ermeleri onların da Eflatun'un hikâyesini tamamlar nitelikte olduğunu gösterir. Roman başta "*Kulak eğer gerçeği anlarsa gözdür.*"(s.7) mısrasıyla başlar ve sonunda kâhinlerin gözlerini kaybederek artık gerçeği anlamaları için göze ihtiyaçları olmadığı vurgusuyla sona erer. Öyle ki Eflatun hem sağır hem de dilsiz olur. Çünkü artık o hakikatin kendisi konumundadır. Vahdet-i vücudun alegorik bir yansımasını bu anlamda romanda görmek mümkündür. Romanda dramatik aksiyonu sağlayan değerler "*KORA*"(Korkmaz, 2002: 273) şemasındaki gibidir.

Tablo 1. İyi-Kötü Çatışması

	Tematik Güç/Ülküdeğer	Karşıt Güç/Karşıdeğer
Kişiler Düzeyinde	Eflâtun, Dâvut, Neyzen İbrahim Dede, Zâhir	Tağut, Cüce İskender
Kavramlar Düzeyinde	Mevlevilik, Musiki, Aşk, Suskunluk	Yobazlık, Kıskançlık, Çirkinlik, Gürültü, Pislik
Simgeler Düzeyinde	Galata Mevlevihanesi, Bâtın Hazretleri, Kıraathane, Kedi, Habil	Rafael'in Evi, Yılan, Köpek, Kabil

2.1.8.1 Suskunluk: Sessizliğin Dili

Suskunluk mevzusu, Suskunlar romanının temel izleğidir. Romana ismini vermesi açısından söylemin en önemli ayaklarından birini oluşturur. Suskunluk konusuna bakışımız, romandaki suskunluk mevzusunu nasıl anlamamız gerektiğini daha da kolaylaştıracaktır.

Romanın ismine baktığımız vakit bir grup insanı anlatır gibidir. Bu insanların ortak noktası suskunluktur. Suskunluk durumunu taşıyan bu insanların suskunluklarının sebebini irdelediğimizde ortaya belli başlı durumlar çıkmaktadır.

Roman karakterleri tarihin farklı dönemlerinden alınmış on yedinci yüzyıl İstanbul'unda bir araya getirilmiş kişilerdir. Bu kişilere baktığımız vakit zahiri olarak bu dünyadan göç etmiş kişilerdir. Bu yönüyle onların artık konuşmalarına imkân yoktur. Dolayısıyla kahramanların suskunluğu tabii bir suskunluktur. Mevlevilikte de ölen kişilere “*Hamuş*” yani suskun denir. Nitekim Mevlevilerin bulunduğu mezarlığa bu duruma atfen “*Hamuşan*” denmektedir. Roman ismini bir yönüyle buradan alır. Bu dünyadan ayrılan kişilerin bir sesleri olmayacaktır. Dış görünüşüyle bu kişiler suskun kişilerdir. Eflatun, Davud, Asım ve Zahir gibi karakterler hem roman zamanına göre yaşadıkları dönem itibariyle suskunlardır hem de çağrıştırdıkları kişiler olarak, bu dünyada olmayışları yönünden suskunlar olarak görülür.

Romanın musiki yönünün ağır bastığını düşündüğümüzde suskunluk paradoksal bir söylem olarak göze çarpar. Bu noktada suskunluk mevzusunun romandaki batını yönünü irdelememiz gerekir. Tasavvuftaki suskunluk söylemi en çok Mevlevilikte

kendini gösterir. Mevlana'nın eşi Kira Hatun, Mevlana ve Şems halvetteyken onları izler ve günlerce hiç konuşmadan birbirlerine baktıklarını fark eder. Çünkü onlar gönül diliyle konuşmaktadır. Sesle anlatamadıklarını gönülden gönüle giden gizli bir yolla iletebilmektedirler (Ürkmez, 2009:122). Mevlana, Şems gelmeden önce halka vaaz eden biriyken özellikle Şems'in gelişiyle birlikte sessizliğe bürünmüştür. Romanın Mevlevi yönünün ağır bastığı bilinmektedir. Mevlevilikteki suskunluk bu yönüyle romanın dünyasına nüfuz etmiştir.

“Her musiki, sesin değil de, aslında sessizliğin bir taklidi.” (s.231) der Anar. Bu söylem yeni bir söylem değildir. Nitekim: *“John Cage ‘4 dakika 33 saniye’ adlı parçasında piyanonun başında sessizce oturmakta ve hiçbir tuşa dokunmamaktadır.”* (Baç, 2002;154). Cage aslında sessizliğin sesi kaplayışının, yerine göre sestten daha anlamlı oluşunun müziğini yapar. Gasset de; *“Dilin öncelikle sessizlikten oluştuğunu anlamadıkça büyüleyici bir olgu olan dilin kendisini de anlayamayız,”* (Baç, 2002;154) demektedir. Sesin anlama kavuşması için sessizliğe ihtiyaç vardır. *“Sükût anlam(an)ın temel önkoşuludur. Ötekine anlamlı bir şey vermek isteyen insanın önce söyleyecek sözü olmalıdır. Ancak söz rolünün bittiği yerde çekilmeli, anlamın kendisini açacağı sükûta bırakmalıdır yerini.”* (Baç, 2002;158).

Roman boyunca sessizliğin aksine yoğun bir ses okuyucuyu rahatsız edebilir. Bu sesler yerine göre değişiklik arz eder. Kimi yerde güzel bir nağme duyarken kimi yerde kulak tırmalayıcı ürperti veren bir sesle karşılaşırız. Bu yoğun ses içinde sessizlik gittikçe daha çok istenen bir durum haline gelir. Romanın derin anlamına indiğimiz vakit suskunluğun birdenbire gelen bir durum olmadığını görürüz. Suskunluğa ulaşan kişiler; Eflâtun, Kâhin ve Neyzen İbrahim Dede'dir. Eflâtun, roman boyunca en sessiz kişi olarak göze çarpar. Yedi sene boyunca bir odadan dışarı çıkmaz bu dönemde Eflâtun'a dair bir ses işitmeyiz. Duyduğu sesin peşinden gitmesiyle beraber kendisi de sesin bir parçası olur. Sesi yanlış yerde araması onu sessizliğe hazırlayan bir durumdur. Mevlevihane'deki çile yıllarından sonra artık ne aradığını bilen ve bulduğu şeyle hemhal olan biri olur. Suskunluğa erişmesi böylece merhaleler halinde gerçekleşir. Neyzen İbrahim Dede ile Kâhin görevlerini yerine getirdikten sonra suskunluğa erişirler. Bu üç kişinin de suskunluğunun sebeplerini incelemek faydalı olur.

Tasavvufi söylemin birçok çeşidi mevcuttur. Sembollerle ve paradokslarla bir şeyi ifade etmenin yanında suskunluk da bir söylem çeşidi olarak düşünülebilir. Nitekim

sufiler bazı sebepler ışığında suskunluğu tercih ederek veya suskunluğa mecbur kalarak bu şekilde bir söylem çeşidine başvurmuşlardır. Bunların sebebini şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Sufiler, gıybet, dedikodu, yalan, iftira, benlik iddiasında bulunma ve övünme vesilesi olma gibi dilden gelen afetlerden korunmak ve övülen tefekkür ve murakaba haline yönelmek için sükûtu tercih etmişlerdir.
2. Sırrı ifşa etmeme adına sükûtu tercih etmişlerdir.
3. “tasavvuf hâl ilmidir, kâl ilmi değil” gibi ifadelere uygun olarak önemli olanın tasavvufi tecrübe ve bu tecrübe esnasındaki derin sükut olduğu anlayışınca sükuta yönelmişlerdir.
4. Bazı sufiler de Allah (cc.) hakkında konuşmayı imkânsız görürler, masivayı da değersiz bulurlar bu sebepten sükûta yönelirler.
5. Sükutun en önemli sebebi de yaşanan halin ifadesinin imkansızlaşmasıdır. Kelamın ifadeye yeterli olmamasıdır (Çakmaklıoğlu, 2005:427-428).

Son sebep, ‘Suskunlar’ romanındaki suskunluk mevzusunu anlamak için bir çıkış noktası oluşturmaktadır. Karakterlerin suskunluğu gerçeğe ulaşmalarıyla örtüşmektedir. Fakat bu gerçeğe ulaşma yolu da yine tasavvufi tecrübelerin yaşanmasıyla oluşur.

Tasavvufa göre tetikte olanlar ve içinde Allah aşkı olanlar hiçbir zaman rahat yüzü görmezler. Bu huzursuzluk hali gerçek benliğin ortaya çıkması için kendisini ruhen hazırlamak maksadıyla daha çok tefekkür ve zihnin her köşesini taramak için bir güç verir (Aresteh, 2000:28). Eflatun, böyle bir huzursuzluk içinde yaşamaktadır. Onu doğruya sevk eden, duyduğu sesin peşinden giderken yolda yaşadığı sıkıntılardır. Her sıkıntıyla birlikte yeni bir düşünce ikliminin içine girer. Huzursuz ruh hali onun daha çok düşünmesini, daha çok içe kapanmasını ve daha çok sessizleşmesini sağlar. Bu süreç aslında gerçek benliğin keşfedilme sürecidir. Gerçek benlik keşfedilince de sesin yerini sessizlik alır. Sessizlikten önce Eflatun, dışarıya karşı da duyarsızlaşmaya başlar. Neyzen İbrahim Dedeyle halvete girdiği zaman neyle muhteşem eserler icra eder. Ardından dışarıdaki insanlar homurdanarak yanlış şeyler düşünür. Bu şekilde düşünme tarzı, Mevlana ile Şems’in başına da gelmiştir. Fakat Eflatun, dışarıda söylenen kötü sözleri işitmez. Som sessizlikten önce sağır olur. Nitekim, Şems de Mevlana ile birlikteliğinin başlamasından sonra, *“Onun Mevlana’ya ilk nasihati derin iç anlayışın*

ortaya çıkması için dışarıya karşı sağır olmasını istemek olmuştur.” (Aresteh, 2000:42). Eflatun da ilk halvetinden sonra söylenenleri duyamayan bir sağır olur (s.146). Bu onun sessizlik yolundaki en büyük adımlarındandır.

Çilesini tamamlayan Eflatun, kendi dönüşüm sürecini de sürdürür. Nitekim şehrin en büyük musiki üstadı olarak o kalır. Ardından da kutsal nefesle şereflendirilir. Bu seviyeden sonra Eflatun’a kutsal nefesin taşıyıcısı olarak bakmak gerekir. Kutsal nefes, Eflatun’un aydınlık olan yönünü de açığa çıkarır. Çekilen sıkıntıların akabinde Eflatun, som sessizliğe ulaşır. Sessizliği sessizce dinleyenlerden olur (s.268). Onun bu hali sessizlik olgusunun da bir anlamı olduğunu ortaya çıkarır. Dışarıya karşı sağırlaşmaya başlaması ve artık kötülüklerin ses olarak dahi bedenine nüfuz etmemesi onu içsel bir eyleme sürükler. İç sesini dinleyen Eflatun, gerçek benliğe ulaşma serüvenini böylece gerçekleştirir. Bu sessizlik hali bilinen manada hiçbir şey anlatmayan bir hal değildir. Aksine asıl gerçekliğin bulunduğu en saf haldir.

Sessizliğe erişen diğer kişiler Neyzen İbrahim Dede ve Kâhin’dir. Neyzen İbrahim Dede’nin sessizliğe ermesi kemale erme olarak da düşünülebilir. O, Eflatun’daki mananın sırrına varır ve onun huzur bulabilmesi için kendisini feda eder. Onun suskunluğu gerçeği anlamakla özdeş olup hakka vasıl olmakla eşdeğerdir. Kâhin ise sessizliğe ermenin yanında görebilen tek gözünü de kaybeder. Çünkü gerçeği anlayanın kulağa veya göze ihtiyacı yoktur (s.246). *“Hak yolunda kendi beşerî varlığımızı yok edip dünya gösterişlerine gözsüz ve dünya çağırışlarına kulaksız kalmadıkça, kişinin Hakk’a varması mümkün değildir.”* (Özköse, 2005:245). Bu tasavvufi düstur uyarınca kişiler suskunluğa ererler. Bu yolda gözlerini ve kulaklarını kaybetmeleri semboliktir. Asıl amaç gerçeğe ulaşmaktır. Tasavvufi söylemin suskunluk metaforu romanın nihai amacı olarak karşımıza çıkar. *“Nasıl ki yaşam ölümlle sarılı ise kelâm da sükût ile çevrelenmiştir.”* (Çakmaklıoğlu, 2005:430). Romanın sonu da sükût ifadesiyle son bulur ve kelamın üzeri örtülür.

2.1.8.2 Eflâtun’un Yolculuğu – Seyri Sülûk

Suskunlar romanında Veysel Bey’in mahdumu Eflâtun’un garip davranışları, tasavvufi metaforların özellikle yoğunlaştığı kişi olması, onun bir sesin peşinden gitme durumu, tasavvufi bir izahı zorunlu kılar. Sesin peşinden çıktığı yolculuğun tasavvuftaki seyri sülûk anlayışıyla bütünleşmesi tesadüfî değildir. *“Dışa doğru yol almaya*

umduğumuz yerde kendi varlığımızın merkezine geleceğiz.” (Campbell, 2010:36). Eflatun’un yolculuğu, ilk başta sefer ve seyahatin konu edindiği eski halk hikâyelerini ve mesnevileri akla getirir. Sefer- seyahat motifi çeşitli dönemlerde edebi eserlerde işlenmiş ve bu anlamda büyük etki yaratmıştır. Mantıku’t-Tayr, Leyla ve Mecnun, Şem ü Pervane, Hayal ü Yar ve Hüsn ü Aşk gibi birçok mesnevi sefer motifi etrafında oluşmuştur. *“Sefer-seyahat motifi; masallarda, halk hikayelerinde ve tasavvufi muhtevalı olmayan birçok mesnevide de karşımıza çıkar.”* (Özkan, 2009:1776). Bu metinlerle alakalı yapılan incelemeler de gösterir ki; *“tasavvufi bir yaklaşım, bu motifi sufilerin “seyr-i süluk” (manevi eğitim yolculuğu) fikriyle doğrudan örtüştürür.”* (Özkan, 2009:1776).

Bu sefere çıkma motifi bazı mesnevilerde kahramana bir şart olarak sunulurken –Hüsn ü Aşk, Can ü Canan, Hayal ü Yar gibi- bazılarında ise kahraman tarafından bir gereklilik olarak hissedilir. Mantıku’t Tayr ile Leyla ve Mecnun örneklerinde bunu daha net olarak görebiliriz. Eflatun’un yolculuğunu bir şart olmaktan öte kendi içinden gelen bir gereklilik olarak düşünmemiz daha doğru olur.

“Mevlana şiirlerinde sık sık, “kendinden kalk, yolculuğa çık” ifadesini tekrar edip durur. Çünkü ona göre yolculuk ya da sefer, her şeyi kemaline erdirir. Ay yola çıkmazsa dolunay olamaz, yağmur damlası da bulutlardan sefer edip, sedefe girmedikçe inci halini alamaz. İnsanın erlik suyu bile bir yolculuğa çıkmıştır da sevimli bir çocuk oluvermiştir. Bu yüzden her şeyin tekâmülü için yolculuk şarttır.” (Özkan, 2009:1758).

Eflâtun’un yolculuğunu da bu anlamda bir erginlenme veya kâmil insan olma süreci olarak görmek mümkündür. Yolculuğun başı ve sonu bu süreçteki değişimi göstererek Eflâtun’un tekâmülüne bir delil mahiyetindedir. Tasavvufi şahsiyetlerin sefer konusunda model aldığı iki karakter vardır. Bunlardan biri Hz. Yusuf diğeri peygamber efendimizdir. Hz. Yusuf’un çektiği çileler ve sonucunda Mısır’a sultan oluşu birçok şaire ilham olduğu gibi sefer konusunun yapısal izlerinin mihenk taşını oluşturur. Bu gelenekle oluşturulan seyahat konulu bütün metinlerde çileden geçme ve sonunda istenilen hedefe ulaşma ana izleği oluşur. Suskunlar romanında da bu izlek olduğu gibi nakledilir. Tabii önemli olan bu izleği işleyiş şeklidir.

Mevleviliğin etkilerini çokça gördüğümüz romanda sefer motifinde de Mevlana’nın öğretilerinin etkilerini görmek mümkündür.

“*Şiirlerinde yer yer insanlara “haydi sefere” çağrısını yineleyen Mevlana’ya göre, tüm canlılar kendi iç alemlerine doğru bir yolculuğa çıkmalıdır. Ancak bu yolculuk asla, öyle sıradan ve basit bir gidiş olmayacaktır. Her bir adımı bin bir zorluklarla ve çeldiricilerle dolu olacağından mutlaka bir kılavuza ihtiyaç duyulacaktır.*” (Özkan, 2009:1760).

Mesnevi’de, bu yollarda karşılaşılan gulyabaniler ve devler Anar’ın kurgusuna yön vermiş unsurlardandır. Eflatun’un çıktığı yolculukta çektiği sıkıntılar ve satır aralarında karşılaşılan “*upirler*” (s. 41), “*gulyabaniler*”, “*karakoncoloslar*” (s. 11-12) ve birçok değişik mahlûkat Eflâtun’un yolculuğunun tematik izlerinin tasavvufun derinliğinde, yapısal unsurlarının ise yer yer Mevlana’nın öğretilerinde aranması gerekliliğini gözler önüne serer.

Eflâtun’un ses işitmeye başlaması on yaşı civarına tekabül eder. Sesi ilk işittiğinde annesini hiç bilmemesine rağmen annesinin mezarında bulunuşu ondaki gaybi bazı remizlerin varlığına delalet eder.

“*Eflâtun’un gözlerine ışık ve yüzüne nur gelmişti! Ayrıca en önemlisi, adeta cennetteymiş gibi, çocuk bir de gülümsüyordu. Fakat onların bu şaşkınlığı az sonra endişeye ve nihayet kedere dönüşecekti. Eflatun hala gülümseyerek, ‘İşitiyor musunuz? Bakın ne güzel bir ses!’ diye sordu.*” (s, 81).

Duyduğu sesi ondan başkasının duymaması onun ilginç bir hali olduğunu gösteren ilk delildir. Romanın başında Mevlana’dan alıntılanan “*Kulak eğer gerçeği anlarsa gözdür*” (s.7) beyitinin karşılığını, Eflâtun’un duyduğu seste buluruz.

Eflâtun’un gerçekleri kavrayış yolculuğu kimsenin duymadığı bir sesi işitmesiyle başlar. Okuyucunun da merak duygusunu alevlendiren sesin menşesini, yolculuğun aşamalarında ve en son Galata Mevlevihanesi’nde buluruz. Somut anlamda sesin bir ney sesi olduğu romanda belirtilir. “*Çünkü seneler boyunca kulaklarından eksilmeyen o ses, aslında ney sesi idi!*” (s, 124). Eflâtun’un, senelerce efsunlu bir ses olarak işittiği ses, ney sesidir. Mevlana’nın Mesnevi’sinin ilk on sekiz beyitinin ney üzerine olması, Eflâtun’un Mevlevihane’de bu sesle tanışması doğal olarak bir bağlantıyı gerektirir. Mesnevi’nin “*Dinle neyden*” (Mevlânâ, 2009 C1:35) diyerek başlaması ney’in sembolik olarak anlattıklarının Eflatun’un arayışının bir parçası olduğunu açıkça ortaya koyar.

Ney'deki sır onun yaratılışında mevcuttur. *“Kamışlıktan ayrı düşüp sıla hasreti çekmekten dolayı feryat eden ney, işitecek kulakları olan herkese ilahi vuslatın ve edebi mutluluğun sırlarını söylemektedir.”* (Schimmel, 2004:334). Herkes aynı şekilde işitmez. Çünkü insanın içinde bulunduğu hal onun işittiğine bir anlam vermesini sağlar. Ney'le ilgili metaforlar sadece Mevlana'da bulunan bir özellik değildir. Ondan önce Kral Midas efsanesinde söylenen sırrın daha sonra ney aracılığıyla duyulması, yine benzer bir hikâyede Hz. Ali'nin, peygamberin kendisine söylemiş olduğu sırrı bir göle, kimi rivayetlerde bir kuyuya anlatması, bu anlatı geleneğinin halkalarıdır (Schimmel, 2004:334).

Eflâtun'un duyduğu sesin kaynağının ney olması, gerek Mevlana'nın gerekse tasavvufi geleneğin sema ve ney hakkındaki görüşlerini irdelemeyi gerekli kılar. Yolculuk işitmeyle başladığına göre öncelikle bunun karşılığı olarak semanın ne anlama geldiğini ve tasavvufta semadan kastın ne olduğuna anlamak gerekir.

Tasavvufta sema musiki yerine kullanılsa da sema ile kastedilen şey musikiden apayrıdır.

“Mistik muhayyile tabiatla işitilen bütün seslerde lahuti bir ahenk görmüştür, adeta tabiatdaki nizamı bir musiki ahengi olarak anlamıştır. Kainatı, bütünü ile Allah Teala'nın bir tecellisi olarak gören mutasavvıfların bütün seslerde bir musiki ahengi görmeleri şaşılacak bir şey değildir, mistisizmin mantığına göre bu çok tabidir. Onun için tasavvufta sema demek musiki demek değildir, ondan çok daha şumüllü bir şeydir. Sema demek kulak vasıtası ile işitilen bütün sesler demektir. Musiki sadece semanın özel bir bölümüdür. Hatta tasavvufta; sesle hiç ilgisi bulunmayan manevi hakikatlar, sırlar, hikmetler, rüyetler ve müşahedeler de bir musiki (sema) dır. Daha da ileri giderek: ‘Tasavvufta sessizlik de bir musikidir’ diyebiliriz.” (Uludağ, 1999:229).

Eflâtun'un işittiği sesin ney sesine benzetilmesi ney sesinin anlattıklarının da anlaşılmasını gerekli kılar. Mevlevilikte sema ile ney bir bütünlük arz eder. Fakat semanın yapılması için illa ney şart değildir. Herhangi bir ses de semanın gerçekleşmesi için sebep olabilir. Önemli olan sesin o kişiyi vecde getirmesidir. Sufilerin özellikle musiki terimini değil de sema terimini kullanmaları onların özellikle dünyevi olanla uhrevi olanı ayırt etme isteğinden kaynaklanır. *“O yüzden şeyhimiz, efendimiz Mevlana, ‘Kim ney gibi bir zehir ve bir panzehir görmüştür?’ diyordu. Kimileri için bir zehirdir, çünkü hayvani arzuyu (şehveti) uyandırır. Kimileri içinse, tezahür ve tecelli eden ilahi*

hatıradır ney...” (Meyerovitch, 2008:70). Eflâtun’un işittiği ses ve sesin onda oluşturduğu değişimlere bakarsak şüphesiz bu ses onun için bir panzehir niteliğindedir. *“Sema kuvveti ile kalbte bir ferahlık ve rahatlık meydana gelir. Bu gibi ruhi bir rahatlığın tesiri ile kalb evvelce göremediği şeyleri görme gücüne kavuşur.”* (Uludağ, 1999:234). Eflâtun her itilip kakıldığında işittiği sesin büyüyle içine bir huzur dolar. Sesi işitmediğindeyse içi büsbütün kararır. *“Yüzünden gözünden kanlar akmasına rağmen artık o, yaralı bedeninden çok, huzur içindeki ruhunun ta kendisiydi.”* (s.115). İşittiği sesle birlikte vücudundaki yaraları hissetmeyecek halde huzur içindedir. Bu durum sesin onda yarattığı vecd haline işaret eder. Vecd hali öyle bir şekildedir ki kişi yıllarca bilincini kaybetmiş bir şekilde bu halde kalabilir (Schimmel, 2004:193). Eflatun sesi işitip evden çıktıktan sonra sokaklarda dolaşırken ne olduğunun bilincinde değildir. Tek derdi vardır o da sesin kaynağını bulmaktır. *“Onun için; vecd, semâ’ın meyvesi olan bir hâldir, semâ dinlemenin neticesi olarak Hak Teâlâ tarafından ‘gelen’ (vârid) manadır, semâ yapan bu manayı kendinde bulur (vecd). Bu buluşa vecd adı verilir.”* (Uludağ, 1999:233). Bu vecd haliyle yollarda kendinden geçmiş bir şekilde dolaşan Eflatun daha sonraları vecdle birlikte ruhunda yeni kapıların açıldığını görecektir. Vecdin sonucunda insanda iki hal arız olur. Bunlardan biri *“Bilgi”* diğeri ise *“Hâl”*dir (Uludağ, 1999:233). Eflâtun bu iki duruma da erişir. Hâl ile tam bir insan-ı kâmil görüntüsü çizer. Bilgi ile yeni keşiflere yelken açar. Zira; *“Semâ’dan evvel bilinmeyen bir şeyi vecd esnasında keşfetmek mümkündür.”* (Uludağ, 1999:234). Gazali’nin *“keşf”*in olabilmesi için söylediği şartlar Eflâtun’da da mevcuttur. Gazali’ye göre kalp temizliği keşf için ön şarttır. Kalp temizliği de sema ile daha da perçinleşir. *“Hatta kalb saflaştığı zaman orada hakikatler, görülen bir suret veya kulakla işitilen bir ses –ki buna hâtiften gelen ses denir- halinde müşahade edilir. Saf hale gelen kalpte hâtifin sesi işitildiği gibi, Hz. Hızır’ın sûreti de görülebilir.”* (Uludağ, 1999:234). Eflâtun’daki vecd hali ve bunun neticesinde ruhunda gelişen haller onun işittiği sesin ilahi niteliğini ele verir. Mevlevihane’ye gittikten sonra ilk defa gördüğü neyi çalabilmesi üstelik birçok ney üstadının çalamayacağı bir maharette çalabilmesi onun bu vecd halinin bir neticesidir.

Sema konusunda dört önemli teoriden bahsedilir. Bunlar: *“Bezm-i Elest Nazariyesi”*, *“İlahi Güzellik Nazariyesi”*, *“Ruhun Erkekliği Nefsin Dişiliği Nazariyesi”* ve *“Fisagor Nazariyesi”*dir (Uludağ, 1999:331-347). Bu dört nazariyenin de romanın

genel yapısına yedirildiğini söylemek mümkündür. Fakat Eflâtun’un yolculuğunda özellikle Bezm-i elest Nazariyesi’nin etkili olduğunu söylemek daha doğru olur. Ruhun Erkekliği Nefsin Dişiliği Nazariyesi’nin de yansımalarını görmek mümkündür.

Kuran-ı Kerim’de her şeyin “Ol!” emriyle meydana geldiği bildirilmektedir. Mutasavvıfların çoğu bu emri çok farklı şekillerde dillendirmişlerdir. Elest Bezmi’nde bütün ruhlar bir aradaydı. Allah cc. İnsanlara hitaben “*Ben sizin rabbiniz değimliyim?*” diye sordu. Sorunun cevabı “*Beli*” yani evetti (Uludağ, 1999:332). İnsandan beklenen şeyse bu verdiği sözü hatırlamasıdır. Her iki durumda da dikkati çeken şey olayların sema ile gerçekleşmesidir. İnsanoğlunun yüce yaratıcının nazarına en yakın olduğu an bu andır. Dolayısıyla bu ana büyük bir özlem duyulmaktadır.

“*Cüneyd’e sormuşlar: Sâkin olarak görülen bir kimse semâ’ dinlediği zaman niçin sallanmaya başlıyor? Ona ne hâl arız oluyor? Şöyle cevap vermiş: Allah Teâlâ ilk mîsâk’ta insan ruhuna ‘Elestü bi Rabbiküm’ diye hitabettiği zaman ruhlar: ‘Kâlû belâ’ demişlerdi. O zaman bu sözü semâ’ (işitmek) den hasıl olan zevk ve lezzetler ruhlara sirayet etti, bu sesin tatlılığı ruhların içine doldu. Şimdi bu dünyada mûsikî dinleyen kimseler onu hatırlarlar da onun için harekete geçerler.*” (Uludağ, 1999:247).

Mevlevilikteki semanın da özünde bu ana dönme hissiyatı yatmaktadır. İbn Arabî gerçek semayı “Ol!” emrinin hatırlanması olarak görür. (Chittick, 2008:176). İşitme üzerindeki yoğunlaşmaların bir diğer sebebi de Yunus süresindeki bir ayettir. “*Şüphesiz bunda dinleyen bir kavim için ayetler vardır.*” (Yunus, 10:67) Bütün bu sebepler bizi baştaki beyite götürür. “*Kulak eğer gerçeği anlarsa gözdür.*” (s. 7).

İşitme veya sema, Eflâtun örneğinde hakikati bulmanın yoludur. Zira diğer karakterler onun duyduğunu duymaz gerçeği duyabilme özelliği sadece onda mevcuttur. Bu noktada neyin yolculuğu ile Eflâtun’un yolcuğu aynı minval üzeredir. “*Mevlâna’nın çok güzel işlediği gibi, insan kamışlıktan koparılmıştır, tekrar aslına kavuşmak için inleyip ağlayıp sızlamaktadır. İşte yolculuk bu ayrılığı insana tekrar hatırlatır, firkat şerbetini içirir.*” (Kara, 2010:172). Ney’in şikâyetiyle insanın şikâyeti aynı düzlemde. O ilk ana dönme özlemidir. Eflâton, hatırlamaktadır. Gerçeği ve özü hatırlamaktadır. Bu hatırlama işi yolda saptığı yanlış yollardan sonra aslına döner. Şebusterî: “*Yolcu yola düşen ve aslından haberdar olan kişidir.*” (Kara, 2010:173) der. “Ol!” emrinin romandaki karşılığı “Gel!”dir. Mevlana’nın meşhur “Gel!” çağrısı ile “Ol!” emri bütünleştirilmiştir. “*Zaten Yaradan’ın ilk emri ‘Ol!’ idi. Dünya bu emre*

uyup ‘oldu’. İnsana ise ‘Gel!’ dedi. Ama gelmediler.” (s.242). Eflatun aslına kavuştuğu andan itibaren susar. Çünkü bu yerden sonra söze gerek yoktur. *“Ve sessizliği sessizce dinleyenlerden oldu.”* (s.242). Hakikate ulaşan kişi için artık söze ihtiyaç yoktur. Allah belli bir yere kadar zikredilir. Fakat onla yekvücut olduktan sonra zikir de ortadan kalkar. Sessizlik peyda olur. Eflâtun da bu mertebeye ulaşmıştır. Eflâtun’un yolculuğunun bu kısmı manevi boyutudur. Bir de fiziki boyutu vardır. Fiziki boyut da manevi boyutunu tamamlar niteliktedir.

Eflâtun’un duyduğu ses, yolculuğun başlangıcına ön ayak olur. Fakat bu yolculuk kolay değildir. Yazar sesle birlikte çıkılan yolculuğu birçok metaforla süsler. Tasavvuftaki çilecilikten Hristiyan öğretilerine kadar birçok mevzu bu yolculuğun içine siner. Sonuçta varılan yer aynıdır.

Eflâtun sesi ilk işittiğinde, sesin kaynağını bulmak adına evden çıkar ve annesinin mezarına gider. Kardeşi Davut’la amcası Muhayyer Hüseyin Efendi, onu mezarlıkta bulur. Fakat sonraki gün Eflâtun tekrar ortadan kaybolur. Bu sefer dedesi Kalın Musa da durumdan haberdar olur. Akabinde Eflatun’a çeşitli varlıkların musallat olduğu fikri üzerine hocalara gösterilir. Çocuktaki garip davranışlar üzerine tekrar kaçmasını engellemek için Eflatun sandık odasına mahkum edilir. *“İşte Eflâtun bu odada tam yedi sene kaldı.”* (s.82). Eflâtun’un sandık odasında kalması, Platon’un *“Mağara”* alegorisiyle benzerlik gösterir. *“Mağara”* alegorisinde bazı insanlar doğdukları günden itibaren mağara kapısına sırtı dönük otururlar. Mağaradan içeri giren ışık duvarda gölgeler oluşturur. İnsanlar da bu gölgelere bakarak yaşamı bu gölgelerden ibaret bilir oysa gölgenin kaynağını bulmak isteyen insanın arkasını dönüp ışığa bakması gerekir. Fakat ışık da yoğun olduğu için ilk etapta bir şey göremeyebilir (Hançerlioğlu, 1995:335). *“Eflâtun’un gözlerine ışık yüzüne nur gelmişti.”* (s. 81). Sesi ilk işittiğinde yüzünde beliren ışık Eflatun’un mağarada dönüp arkasına bakabilen bir insan olduğunu gösterir. Sandık odası bir bakıma bu mağaranın sembolik bir ifadesidir. Bu odada yedi sene kalması onun olgunlaşma devresini de gösterir. Bazı tasavvufi tarikatlarda mağarada bir uzlet hayatı yaşama düşünüldüğünde Platon’un *“mağara”* alegorisiyle tasavvufi inziva hayatı arasındaki benzerlikler de vurgulanmaktadır. Bu insanlar ıssız yerlerde yaşadıkları ve mağaralarda kaldıkları için *“Şikeftiye”* olarak isimlendirilmiştir (Kara, 2010:169). Mağarada yüzünü ışığa dönebilen insanlar hakikati arayan insanlardır. *“idealar evreni”* ve *“nesneler evreni”* (Hançerlioğlu, 1995:335)

kavramları iki türlü evren tanımlarken, tasavvuftaki ilk ana dönme isteği ve salikin insan-ı kamil olma yolunda yaşadıklarıyla özdeşleşir. Nesneler evreninden kurtulmayı başarabilen ancak idealar evrenine geçebilir. Bu durum hem nefsin terbiyesini hem de “ölmeden önce ölme” anlayışını içselleştirmeyi şart koşar. “*Gerek Eflâtun ve gerekse Mevlânâ, her ikisi de şu yaşadığımız hayatın bir evveliyatı olduğunu ifâde etmişlerdir. Her ikisi de bizler dünyaya gelmeden evvel ruhlarımızın, Eflâtun’un “ideler âlemi, misâl yahut örnekler âlemi” Mevlânâ’nın “rûh âlemi” dediği başka bir âlemde yaşadığı kanaatini benimsemişlerdir.*” (Can, 2009:18). Nitekim Eflâtun’un sonraki davranışları, bu kavramların romana nasıl yedirildiğini gösterir.

Eflâtun’un yedi sene odada kalması hatta kapı açık olsa bile odadan çıkmamasının sebebi sesi işitmeyişidir. Odadan kaçmaması, artık odanın kapısının hep açık kalmasını sağlar. Odayı terk etmemesi gerektiğine inandırılır (s. 83). Mağara, bir bakıma toplumu simgeler. Toplum, mağaradaki insanları çeşitli dogmalarla zincirler. Gerçek hayatın duvardaki gölgelerden ibaret olduğu anlayışı aşılanır. Eflâtun, yedi sene sonra tekrar ses işittiğinde odadan çıkmamasına inandırıldığı halde sese cevap verme nezaketini göstermek adına üzerinde sadece bir entariyle odadan ayrılır (s. 82,83). “*Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri,*” (Campbell, 2010:90) ortaya çıkar. Bu dakikadan sonra Eflâtun’un yolculuğu başlar. Bu yolculuk aslında hakikati bulma yolculuğudur ya da mağara alegorisinde yer alan gölgelerin kaynağını bulma arayışdır. Kundera’nın ifadesiyle; “*İnsan ‘simgeler ormanında’ kaybolmuş bir çocuktur.*” (Kundera, 2009:77). Bu tanımlama aslında Eflâtun’un yolculuğunun seyrini de açıklar.

Yolculuğun başlangıcında Eflâtun’un nefis terbiyesinden geçmesi sağlanır. Yol boyunca mekânlar üzerinden çizilen pislikler nefsin kötülüklerini ortaya serer. “*Bir yandan da, ikide bir yüzüne konan sinekleri eliyle kovalıyor, ortasındaki oluktan kirli su akan, yoldaki at ve deve pisliklerine, sivri hayvan kemiklerine basmamaya dikkat ediyordu.*” (s. 83,84). Yol boyunca mekânların çirkin yüzü gösterilirken her köşe başından bir köpek çıkmaktadır. “*Sayıları yirmiye yakın sokak köpeği birbirlerine diş gösterip hırlayarak, kesilen koçun kemiklerini iştahla kemirirken... sokak köpeklerini de tekmeleyip kovalamaktaydı.*” (s. 103,104). Tasavvufi anlayışta nefsin bir köpek olarak görülmesi bu düşüncemizi desteklemektedir. Mevlana da nefsi köpek olarak ifade edenlerdendir. Olması gereken nefis köpeğini öldürmek değil onu senin işine yarayacak

şekilde kullanmaktır. “Nefsini kötü sıfatlardan arındırıp yerlerine karşıtlarını, övgüye değer nitelikleri koymak her salikin sorumluluğudur.” (Schimmel, 2004:129).

“Nefis, soyut bir kavram veya düşünce olarak değil, somut bir varlık olarak algılanmıştır. Tehlikeli bir yılan, sıcakta kızmış bir deve veya yabanî bir at, nefsi betimlemek için başvurulan metaforlar arasındadır. Sûfiler bu ‘içimizdeki hayvan’a, onu öldürmek veya ortadan kaldırmak amacıyla değil, onu ıslah etmek, enerjisini ruhi/manevi büyümeye yönlendirmek amacıyla yaklaşırlar. Gelişimin özellikle ilk evrelerinde, kişi arzu, dürtü ve eğilimlerinin sürekli farkında olmalıdır. Bu enerjilerin farkına varmak ve ‘içteki hayvan’ın gücünü yönlendirmek, yolcuya Hakikat Yolu’nda daha ileri gitme imkânını verir.” (Sayar, 2008:23,24).

Romanın satır aralarında at, deve köpek gibi sembolik olarak nefsi çağrıştıran unsurların yolculuk esnasında ortaya çıkması bu yolculuğun bir anlamda nefis mertebelerini aşma yolculuğu olduğunu gösterir. Eflâtun’un yürüdüğü yollar geçtiği aşamalar nefsin sembollerle somutlaşmış halidir. Sesi bulma yolculuğunda Eflâtun’un bazı aşamaları geçmesi gerekir.

“Sûfiler, bütünleşme ve iç evrim yolunda yolcunun geçeceği yedi mertebe olduğunu düşünürler. Bu aşamalara makamât adı verilir. Daha önceleri kervanların duraklama yerleri olarak kullanılan bu sözcük, tasavvufta ruhsal gelişimin ilerleme aşamalarını temsil eder. Her aşama, kişiliğin daha mükemmel bir seviyeye dönüşümüne katkıda bulunur. İnsan gelişiminin yedi aşaması ve bunlara eşlik eden kişilik gelişim düzeyleri şu şekildedir:

tevbe	nefs-i insanî
verâ	nefs-i levvâme
zühd	nefs-i mülhime
fakr	nefs-i mutmainne
sabır	nefs-i râzıyye
tevekkül	nefs-i marzıyye
rıza	nefs-i sâfiye veya nefis-i kâmile” (Sayar, 2008:28).

Eflâtun’un nefis mertebelerini tek tek aşması onu sesin kaynağına götürecektir. O yer, ilahi “Ol!” emrinin bulunduğu kaynaktır. Eflâtun, yolculuğu esnasında kimsenin dikkatini çekmez yoldan geçen insanlar onu umursamazlar. Burada onu görebilme işi herkese verilmemektedir. “Kara cüppeli ve külahlı softalar” (s. 90) bile onun farkında

değildir. Dikkatin çekilmek istendiği nokta hakikat yolunun yolcusu ile dünya ehlinin farklılığıdır. Zira yüzünü ışığa çevirenleri mağaranın duvarlarındaki gölgeleri seyredenler anlayamazlar. Bu insanları tasvir ederken nesneler âleminin duvarlarına çakılmış kişilerin halleri tüm çıplaklığıyla resmedilir. Tasavvuftaki zahir-batın meselesinden yola çıkarak medreselerdeki her insanın batının farkına varamadığını gözler önüne serer.

“Genellikle, icazetname koparıp alim sıfatıyla bir daireye kapağı atmak için yanıp tutuşan, dünyevi ilimleri kafirlik saymalarına rağmen dünyevi çıkarlar peşinde koşmayı ihmal etmeyen bu talebeler, günde beş kere aptest tazelemelerine karşılık, hamama ancak yılda bir giderler, kagir medresenin kurşun kubbeleri altındaki hücrelerde yatıp kalkarlar, yer içerlerdi.” (s. 90).

Bu tasvirler bir tasavvuf kitabından alınmış gibidir. İronik bir söylemle böyle bir durumun hal ehline uygun olmadığı gözler önüne serilir.

Yol üzerinde sesin tanımlamaları da yapılır. Yer yer sesin bir dost sesine benzediği bazen de şefkat sesi olduğu ifade edilir. Bu tanımlamalar Eflâtun’un gideceği yerde yaratanla yekvücut olacağını ipucu olarak verir. Sesi ararken yanılgılara düşer. Yaşadığı yanılgılar insan olmanın getirdiği hususiyetlerdir. Zira Hz. Âdem’in günahı insanlığın günahıdır. İnsan olma durumunda olan her varlık bu yanılgıdan geçecektir.

Eflâtun yol üzerinde çeşitli kişilere rastlar. Bu kişilerin kendisine bakmış olabileceğini düşünerek onu çağıran sesin kendileri olduğu yanılgısına düşer. Bu kişilerin özelliklerine baktığımız vakit Hristiyanlığın yedi ölümcül günahına sahip kişilikler olduğu görülür. Yedi büyük günah Roma Katolik Kilisesinin görüşleri çerçevesinde Papa 1. Gregory tarafından düzenlenen, insanın hayat boyunca sakınması gereken yedi günahdır. Bu yedi günah günümüzde Papa 16. Benedikt tarafından genişletilerek on dörde çıkarılmıştır. Çağın şartlarına göre büyük günahların çerçevesi genişletilse de Hristiyanlık öğretisinde ilk yedi günah yer edinir. Bu yedi günah Dante’nin İlahi Komedi’asında sıkça işlediği konulardandır. Anar’ın, Dante’den etkilenmesini göz önüne alırsak yedi günahın neden Eflâtun’un yolculuğunun mihenk taşlarından biri olduğunu daha iyi anlayabiliriz. Ayrıca roman boyunca İncil’den alıntılar mevcuttur. *“Hristiyanlık’ta bütün günahların ve kötülüklerin kaynağı yedi büyük günahdır. Bunlar: Gurur, haset, cimrilik, sefahat, oburluk, öfke ve tembelliktir.”* (Atay, 2005:11).

Yedi büyük günahın Eflâtun'un yol güzergahında bulunması seyri sülük yolunda olan bir salikin Hıristiyan öğretisine göre yola çıkartılması şüphesiz postmodern bir tutumdur. Bunun yanında dinlerin birliği fikrini de ortaya koymaktadır. İslamiyet gibi Hıristiyanlık da bir hak dindir. Fakat bilinmesi gereken bu yedi günahın sadece bir kişinin ortaya koyduğu bir doktrin olduğudur. İslamiyet inancında da büyük günahlar vardır. Yazarın bunu seçmeyip Hıristiyanlık inancına ait yedi büyük günahı seçmesi tasavvufi söylemle mistik söylemin birbirine yakınlaştırılmasının başka bir uygulamasıdır. Kahramanın, Eflâtun olması bunu gerektirmiş olsa da sonunda gideceği yer açısından bize anlatmak istediği hakikatin sorgulanmasını gerekli kılar. Tasavvufa karşı duranların en büyük delillerinin başında onun içine İslamiyet dışındaki unsurların katılmış olması gelir. Yeni Eflatunculuk, Budizm, Şamanizm gibi inanç ve felsefi akımların etkisi kimi araştırmacıları tasavvufa karşı tavır almaya itmiştir. Sarmış konu hakkında şunları söyler:

“Yabancı inanç ve kültür unsurları için İslam’ın kimi nasslarından altyapı aranır. Bulunmayan yerlerde vaz’edilir. Sahih anlayıştan uzak, farklı yorumlar getirilir. Zahir, batın, fena, beka, şeyh, mürid, keşf, ilham, sahy, mahv, sekr, cem’, fark, tekke, özel giyim gibi tasavvufi içerikler sökün etmeye başlar. Çok geçmeden buna Batı cephesi diyebileceğimiz eski Yunan felsefe ve kültürü de değişik kanallarla eklenir ve tasavvufun klasik yönü olan zühhd diye adlandırılan “ameli tasavvuf” ile felsefi yönü olan ‘felsefi tasavvuf’ şıkları meydana gelir. Yerli ve yabancı malların sergilendiği bir fuar halini alan tasavvuf, yerli mallar diyebileceğimiz İslami motifler yanında, yabancı mallar olan dış unsurların bir sentezi olur ve Allah’ın dininin sanki bir tamamlayıcısı olarak İslam dünyasında yayılır.” (Sarmış, 2008:12).

Tasavvufa karşı olan bu tavrın temel sebebi başka öğretilerle tasavvufun iç içe geçmesidir. Hal böyleyken, seyri sülük yolundaki bir salikin Hıristiyanlığın yedi günahından geçmesi anlatılanları sadece tasavvufi çerçeveden değil başka çerçevelerden irdelemeyi de gerekli kılar. Postmodernizmin özgür tavrı yazara bu olanakları verse de meseleleri değerleri tüketme açısından da incelemek gerekir.

Tasavvufi gelenekte de yedi büyük günah gibi aşılacak mertebeler vardır. Bu daha çok “Perde” kavramıyla ifade edilir.

“Tasavvufi öğretilere göre insan surete bürününce araya perde girmiştir. Bu yüzden, o perdelerden kurtulup da tekrardan kendi madenine erişmek arzusuyla yanıp

tutuşur. Bu madene erişmek, kendine doğru yapılacak, bir yolculukla ancak olabilir. Âşık Paşa, bu yeniden dönüş yolculuğu için yedi perdeyi ya da menzili aşmak gerektiğini söyler. Bunlar vücut, nefis, can, gönül, akıl, aşk ve rızâdır.” (Özkan, 2009:1757).

Aşık Paşa’nın sunduğu perdeleri aşma yolu da yedi basamaktan ibarettir; fakat yazar bunun yerine yedi ölümcül günahı Eflatun’un yolculuğunun zorlukları olarak belirler.

Eflâtun, sesin peşinden giderken ilk durağı kıskançlık ve haset günahını işleyen bakkaldır. Bu kişi zahit bir hacı tipini simgeler. Romanda “sofu bakkal” (s. 87) olarak tanımlanır. Ona göre kendisi Allah’a çok yakın olmasına rağmen rakibi olan bakkal ondan daha çok kazanmaktadır. Bu durumu sindiremeyen sofı bakkalın içinde rakibine karşı bir kıskançlık ve haset peyda olur. Kendisi bu durumu şöyle izah eder:

“Adâlet bu mudur! Bundan dokuzbuçuk sene önce, üşenmeyip sure alayıyla hacca giderek Kâbe’yi yedi kere tavaf eyledim ve şeytan taşıladım. O ise hâlli vakitli olmasına rağmen bu farîzayı yerine getirmeye hiçbir zaman tenezzül etmedi. Helâya girer ve çıkarken, sipârîş edip Hicâz’dan onca paraya getirttiğim Zemzem suyunu içerken ve hattâ karım yahut odalığım ile cimâ ederken bile, dinimizce en makbul duâlar ağzımdan dilimden hiç eksik olmaz. Üstelik hacı hâlimle Peygamber Efendimiz’i rüyamda tam iki kez görmüş mübârek bir adamım. Ama bir de şu köftehora bak! Paraya para demiyor! Tıkırı yolunda! Paraya pula bu kadar düşkün olduğuna göre, anam avradım olsun ki zekatını da vermiyordur! İşimi genişletmem için bizzat ondan ricâ minnet temin ettiğim borçla beş çuval nohut almıştım. Fakat işe bak ki, daha bir dirhemini bile satabilmiş değilim. Çünkü parasında bereket yok! Gerçi yüzüme güler! Ancak bilirim ki, Allah’ın sevgili kulu olduğum için beni için için kıskanır vesselâm!” (s. 87).

İronik bir söylemle kıskançlığın aslında kendisine ait olduğu aşıkârdır. Eflâtun bu kişinin kendisine seslendiğini sanıp bir an göz göze gelir. “Bana gelmemi söyleyen siz misiniz?” (s. 87) diye sorar sofı bakkal ise onu tersleyerek “Defol! Haydi çek git!” (s. 88) diye gönderir. Dikkati çeken nokta Eflâtun’un kendisini çağırdığını düşündüğü kişilerin ona “Gel!” dediğini sanması ve onu kovanların da sürekli olarak “Git!” demeleridir. Bu Mevlana’nın “Gel!” çağrısının söylem düzeyinde metaforik bir yansımasıdır.

İkinci kişi gurur ve kendini beğenmişlik günahını işleyen bir delikanlıdır. Aynı zamanda Eflâtun'u yaralayan ilk kişidir. Bu delikanlının gururlu yapısını şu sözlerden anlarız: *“Dizginlerinden tutup önü sıra yürüyen, sivri külâhlı bir Arap seyisin güttüğü, alnı beyaz akıtmalı hârika bir yağız ata binmiş, kasılıp şişindiğine bakılırsa burnu tâ Kaf Dağı'nda, zâdegân sınıfından bir delikanlıydı bu.”* (s. 89). Bu kibirli delikanlı Eflâtun'un kendisine yaklaşmasına dayanamaz ve kırbaç darbesiyle Eflâtun'un kaşının açılmasına sebep olur. Normalde gülümseyen bir yüze sahip olmasına rağmen bir anda kanlar yüzündeki gülümsemeyi örter. Ardından sokak köpekleri tekrardan görünür. Yediği darbeye birlikte sokak köpeklerinin ona havlaması nefsin kötü yüzünü bize gösterir. Bu haline rağmen kimsenin kendisiyle ilgilenmemesi de manidardır. Yazara göre insanlar Eflâtun'u *“mahalle delisi”* ve ya *“mecnun”* (s. 90) olarak görmektedir. Bu sebeple kendisine yaklaşmamaktadır. Eflâtun'un yolculuğuna devam etmesi ses sayesinde olur. Ancak sesi duyduğunda tekrardan yola devam eder. Bu arada yapılan darphane tasvirinde şöyle bir detay vardır. Darphanede hırsızlık yapanların kolları kesilmiştir ve darphanenin kapısında yirmi bir kesik kol bulunmaktadır (s.92). Eflâtun bu kapının önündeyken tekrardan ses duymaktadır. *“Bu kapının önüne geldiğinde, Eflâtun o çağrıyı tekrar işitti. Evet! Bu şefkat dolu ses mutlaka bir dosta âit olmalıydı.”* (s. 92). Şeriatın kurallarının uygulandığı bir yerde sesi işitmesinin özel bir anlamı vardır. Çünkü işittiği ses şefkat doludur. Aslında burada yaratıcının iki yönü ortaya çıkar. *“Cenab-ı Allah'ın lütuf tecellisine ‘Cemal’ dendiği gibi, bunun mukabili olarak kahr ile tecellisine de ‘Celal’ denir.”* (Cebecioğlu, 2009:120). Sembolik de olsa bu iki yönünü aynı karede görmemiz böyle bir çağrışımın doğmasına sebebiyet verdi. Sesle birlikte Eflâtun'un halinin değişmesi her iki sıfatın insan üzerindeki tecellisinin bir işaretidir. *“Celalin ortaya çıkışı, mahv ve gaybeti gerektirir. Cemalin ortaya çıkışı da sahv ve kurbu icab ettirir.”* (Cebecioğlu, 2009:121). Bu şefkat dolu sesin nihayetinde yüzünde eski gülümsemesi peyda olur (s.92).

Üçüncü kişi bir dilencidir. Yedi büyük günahın bir olan tembellik ve miskinlik günahını işleyen bir dilencidir. Dilencinin tembelliği öyle boyutlardadır ki komik bir hal almıştır.

“Arnavut kaldırımına serdiği pis bir şilte üzerine yan gelip yatarak pinekleyen efendiye, dilenci demektense tembelin teki demek daha münasip kaçardı. Kuşağında gümüş bir afyon kutusunu eksik etmeyen bu adam, mesâisinin sona erdiği yatsı vaktine

kadar şiltesinde miskin miskin ense yapar, humbullığından ötürü evine yürüyerek gitmeye üşenir ve bunun için, iki mahalle ötedeki meskenine kadar küfe içinde taşıyacak bir hamal çağırtırdı.” (s. 92,93).

Tembelliği ve miskinliği özellikle vurgulanan bu adam Eflatun’un üçüncü yanılığısıdır. Tekrardan “*Git!*” sözcüğüyle gönderilirken aslında bu masum çocuk hatasının farkına varır. Çünkü işlediği hatalar onun utanmasına sebep olur. “*Yanıldığını anlayan Eflâtun, ziyadesiyle rencide olmuştu.*” (s. 93). Nefsin basamaklarından geçerken yapmaması gereken günahları da görür. Onu doğruya götüren duyduğu sestir. Her hatanın akabinde olduğu gibi sokak köpekleri bu hatadan sonra da ortaya çıkar. Eflatun sokaklardan geçerken aynı zamanda farklı olaylara da tanıklık eder. Bu olaylarda yedi büyük günahın destekçileridir. Bu günahların neden ön planda olduğunu ortaya koyar niteliktedir. Yol üstünde ilminin derinliği konusunda kavga eden iki arzuhalci ilim adamlarının düştüğü durumu gözler önüne serer. Hakikate ilimle değil de keşf yoluyla varılabileceğinin birer simgesi durumundadır bu olaylar.

Eflâtun’un dördüncü yanılığı oburluk günahını işleyen şişman adamdır. Bu adamın da oburluğu gülünç derecededir.

“Dükkânın önündeki, müşteriler için hazırlanmış, yemyeşil sarmaşıklarla kaplı bir çardağın gölgesinde, koskoca kıcı oturduğu tabureye zor sığan, enikonu şişman ve semirgin bir efendi, büyükçe bir bakır sahan içinde aşçının daha yeni getirip önündeki sinide kendisine takdim ettiği, buram buram baharat ve yağ kokan büryan kebâbını, iştahla mideye indirmekle meşguldü.” (s. 97).

Oburluğu aşikâr olan adamın yedikleri bununla sınırlı değildir. Paçalar, ballar, tekrardan istenen kebaplar adamın menüsünde sıradan bir öğle yemeğidir. Adamın hışmına uğrayarak yanıldığını anlayan Eflâtun daha önce de olduğu gibi meczup bir dilenci olduğu sanılır. Sürekli dilenciymiş gibi bir tavır gören Eflâtun aslında bu kelimenin başka bir anlamını taşımaktadır. Yazarın özellikle kişiler ağzından dilenciymiş gibi gösterdiği Eflâtun’a yüklemek istediği anlam onun bir derviş olmasıdır. “*Farsça. Fakir, dilenci, dünyadan yüz çeviren, kendini Allah’a veren kişi.*” (Cebecioğlu, 2009:159). Anlamına gelen derviş kelimesi Eflâtun’un tam bir karşılığıdır. Yazar kendisi söylemese de diğer kahramanlara dilenci dedirterek Eflâtun’un kimliğini ele verir.

Eflâtun'un tekrar ses duyması yine sokak köpeklerinin roman içinden geçmesinin akabinde olur. Yolculuğunun devam etmesini sağlayan sestir. Duyduğu sesin yönüne göre sokaklarda gezerken, diğer yandan yazar on sekizinci yüzyılın İstanbul'unu belirgin bir şekilde resmeder.

Beşinci yanılğı öfkenin, yıkıcılığın ve gazabın en azametlisini yaşayan ihtiyar bir adamdır.

“Keçe külâhına sarılı âbânî destârı dikkate alınmazsa aslında efendice giyimli denebilecek bir ak sakallı ihtiyar, öfkeden gözlerinde şimşekler çıktığı halde âvâz âvâz bağırıyor, bir yandan da kölesinin kışına tekme savurup suratına şaplak şaplatıyor, burnuna yumruk indirip ensesinde tokat patlatıyordu. İhtiyarın kapıldığı gazâp olsa olsa, malını sırtlayıp taşıyan kölesinin sendeleyerek yere kapaklanması pek tabî bir sonucu olan yerdeki devrik küfe ile bu küfeden dökülüp kırılan yüzlerce yumurta olabilirdi.” (s. 103,104).

Yazar özellikle yedi büyük günahı işleyen adamlar için bu günahların karşılığı olan kelimeleri onların durumunu anlatmak için kullanır. Bu ihtiyar adamdan da “Git!” sözcüğünü işiten Eflâtun kalbi kırık olarak yoluna devam eder. Bunun yanında sesi işitmeye de devam eder. Kutsi bir hadiste şöyle der: *“Ben, kalpleri benim uğruna kırılanların yanındayım.”* (Schimmel, 2004:205). Kalp kırıklığı seyri süluk yolunda olan bir derviş için önemli bir noktadır. Eflâtun'un kalp kırıklığı onu hedefine yaklaştıran unsurlardandır. İnsan-ı kâmil olma yolunda önemli bir hususiyet bu yolda karşılaşılabilecek türlü cefalara sabredebilmedir. Eflâtun'un sabrını devam ettiren onun yoluna devam etmesini sağlayan ses, kalbi kırılrsa da sesi işittiği anda her şeyi unutturur.

Eflâtun'un işittiği ses onu karşı kıyılara götürecektir. Zira bulunduğu yerle yani Eminönü ile Galata arasında Haliç diye bilinen bir derya mevcuttur. Yalnız iki farklı mekân resmedilir burada. Suyun bu yanı ile öteki yanı aynı hayatı yaşamamaktadır. Eminönü daha mütedeyyinken Galata çirkinliğin vatanı olarak gösterilir.

“Kayıgımla Galata'ya götürdüğüm nice imamı, zâhidi, sofuyu ve dini bütün âdemi, dinlerini ve imânlarını unutmuş, dahası ayyaş, bıçkın ve zampananın âlâsı kesilmiş olarak buraya getirdim. İşte o Galata denilen şehir, âdeta âhiret gibi bir yerdir. Eğer oraya gidersen, bu güne kadar yaşadığın namuslu hayatı unuttur, bambaşka biri olursun.” (s. 108).

Kayıkçının çizdiği bu tablo Eflâtun'un yaşayacakları düşünüldüğünde tam tersi şekilde sonuçlanacaktır. Burada çizilmek istenen şeyse meseleye nasıl bakılacağıyla ilgilidir. Herkesin gördüğü şey bir değildir. Kayıkçı oradaki çirkinlikleri görürken Eflâtun'un işittiği ses onu güzelliğe çağırır. Eflâtun o yeri hiç görmemesine rağmen kayıkçıya göre orayı daha iyi tanır aslında. Çünkü Eflâtun'un kulakları gerçeğin idrakinde olan bir göz halindedir.

Altıncı kişi, açgözlülük günahını işleyen Rum tüccardır. Bu adam açgözlülüğünün öyle bir esiri olmuştur ki paradan başka hiçbir şey düşünmemektedir. Eflâtun'un yanılışının karşılığı bu sefer sert olur. Rum tüccarın paraları ortalığa saçılmışken Eflâtun'un ona doğru yönelmesini tüccar yanlış anlar. Paralarını çalmak istediğini düşünür. Eflâtun'un yüzüne indirdiği darbeye burnundan ve kaşından kanlar boşalır. Öyle ki entarisi kırmızı renge bulanır. Bunun ardından Rum tüccarın alacaklıları oraya üşüşünce Eflâtun onlardan farklı olarak içine döner.

“Eflâtun ne bu sözleri ne de çevrede biriken ve açgözlü tüccarlar arasındaki arbedeyi seyreden kalabalığın gülüşmelerini işitti. Çünkü kulaklarında tınlayıp onu kanatlandıran, o aydınlık ve esrarengiz ıslığa dikkat kesilmişti. Yüzünden gözünden kanlar akmasına rağmen artık o, yaralı bedeninden çok, huzur içindeki ruhunun ta kendisiydi.” (s. 115).

Son cümle Eflâtun'un halindeki değişikliği ortaya koyar. Yolculuk onu değiştirmiştir. Türölü cefalara rağmen Eflâtun, bedenindeki yaraları hissetmez ve ruhuyla bütünleşir. Onu çağırın ses her yanılıyla birlikte daha tanıdık daha yakın olur. Çektiği çilelerle birlikte ruhu huzura kavuşur.

Eflâtun'un yedinci ve son yanılışı şehvet düşkünlüğü günahını işleyen yeniçeri zabitidir. Eflâtun'un saflığı onu çoğu zaman komik duruma düşürür. Hayat kadınlarıyla olan birlikteliğini bir aile ilişkisine benzeten Eflâtun, hem karşıdaki insanı kızdıran hem de onun sadece saflığı bilen yönünü ortaya koyar. Eflâtun'un zihninde kötülüklere yer yoktur. İnsanları yanlış anlamasının temel sebebi de hep iyi yönde düşünmesidir. Hatalara düşmesinin bir diğeri sebebi de onun sadece görünürde olanla ilgilenmesidir. Sesi ararken insanların zahiri yönüyle ilgilenmiştir.

“Gariptir ki, dikkat kesilip bu sedâyı dinlediği sürece dünyalar onun oluyordu. Ancak, o ana kadar kazara da olsa, tam yedi kere görünüşe aldanarak hata işlemiş, kendisini çağırdığı zehâbına kapıldığı yedi efendiye, kâh hayır işleme, kâh ilgi ve kâh

nezaket namına tebelleş olup bu zevâtın ağızlarının tadını kaçırmıştı. Bütün bunlara rağmen, işte şimdi bile, sanki birileri kendisini yine çağırıyordu.” (s. 119).

Yazar hatalarının sebebini böylece açıkladıktan sonra onu gitmesi gereken asıl yere götürür. Eflâtun, Mevlevihane’ye gitmeden önce bir gökyüzü tablosu çizilir. Çizilen gökyüzü tablosu yazar tarafından gideceği yer için biçilen bir sıfat niteliğindedir.

“Hayalperestliğin timsali Seretan’a bakan Eflâtun, Büyükayı, Ejderha ve Küçükayı’dan sonra Kutup Yıldızı’nı gördü. Gökyüzü bu yıldızın etrafında dönüyordu ve giderek, sanki daha hızlı dönmeye başladı. Karanlık gece ve parlak yıldızlardan oluşan girdap, Eflâtun’u Kutb’a doğru çekiyordu.” (s. 120).

Eflâtun’un Kutb’a doğru gitmesi Anar’ın, Mevlana’yı yorumlayış şeklidir. Tasavvufi bilgide âlemde her daim bir Kutb’un yer alacağı bildirilir. Kutb: *“Arapça, değirmen taşının miline denir. Büyük değirmen taşı, milin (kutbun) etrafında döndüğü gibi, kâinat denen bu kozmoz da idare bakımından kutbun etrafında döner. Bu yönüyle kutub, manevi derecesi büyük, veli bir kuldur ve âlemin ruhu olarak değerlendirilir.”* (Cebecioğlu, 2009:385). Eflâtun’un Kutb’a yönelişi bir anlamda sesin niteliğini de gösterir. Âlemin ruhu anlamına da gelen Kutb kelimesi, Eflâtun’un zahirden batına dönmesini de temsil eder. Değirmen taşının milin etrafında dönmesi gibi kâinatı da yıldızlardan örnek vererek Kutb’un etrafında döndürmesi yazarın açık bir işaretidir. Eflâtun’un sonunda Mevlevihane’ye gittiği düşünülürse, Kutb olarak Mevlana gösterilmiştir.

Eflâtun Galata Mevlevihanesi’ne girince otuz kadar Mevlevi zikir ayinindedir. Tasavvufta zikrin önemi büyüktür. Mevlevihane’ye girer girmez bir zikir ayininin resminin çizilmesi hem sesin menşeiyle hem de âlemin ruhuna erişmeyle bağlantılıdır. Yapılan ayinin şekli bize bazı ipuçları verir.

“... hep birlikte ilk hecede sağa ve ikinci hecede sola eğilerek, defalarca ve defalarca İsm-i Celâl’i, yani ‘Allah’ adını zikrediyorlardı.” (s.120).

“Tasavvuf kitapları çeşitli zikirlerden bahsederler. Bu çeşitlemeler, zikrin gelişmesi, rûha tesiri ve dış dünyadan uzaklaşmayı temsil ederler. Buna göre, lisânî, nefsî, kalbî, ruhî, sırrî, hafî, ve hafîyü’l-hafî zikirleri vardır. Bunlar mutlaka birbirlerini takib ederler. En basitten en deruniye doğru yükselirler. Dil zikri, kalb zikrine zemin hazırlamak üzere bir başlangıçtır. Bu sırada yapılan ve sağ omuzdan sola, kalbe doğru

bir kavis çizen hareket zikrin dilden kalbe kaymasını temine yardımcı olur.” (Altıntaş, 2002:69-70).

Âlemin ruhuna erişme yolunda olan Eflâtun’un gördüğü bu manzara onun bu ruha kalp yoluyla erişebileceğinin bir göstergesidir. Sürekli “Allah” isminin telaffuzu kalbe girmesi gereken asıl şeyi gösterir. Zikir diğer bir deyişle zihindekinin kalbe inmesidir.

Mevlevihane betimlemesinde yazar hem bu yere karşı olan tutumunu gösterir hem de Platon’un “Mağara” alegorisine gönderme yapar.

“Hayat denilen şu kısacık yolculukta, ama canlı ama cansız, ama güzel ama çirkin, ama dost ama düşman, kendilerine refâkat eden her şeyi sevip koruyan bu ehl-i insâf dervişler, fırlatıldığında bir insanın kafasını dağıtacak bir taşı bile incitmek istemezlerdi. Çünkü biiznillâh dile gelse, sonsuz bir masalı anlatacak o taş, Allah’ın sırdaşı, dolayısıyla kendilerinin can dostu idi. Kâinatın ahengini bozmaktan, yaratılan her şeye zarar ve zevâl vermekten çekinen bu efendilerin zikir çektikleri mekan o kadar ferah ve dingindi ki, zincire vurulmuş en saldırgan deliler ve zincirlerinden boşanmış en amansız fırtınalar bile, böylesi bir yerde huzur bulurdu.” (s. 121).

Görüldüğü üzere bu yer Eflâtun’un ses duyduğunda hissettiği huzurun mekânıdır. Bu yer “Mağara” alegorisindeki zincirlerinden kopan insanların hakikati müşahade ettiği yerdir. Duvarda asılı olan tablolarla bile Allah’ın “*Er Rahman*”, “*Es Selâm*” ve “*Er Râhim*” isimlerinin asılı olması mekânı huzurun ana vatanı haline getirir. Çünkü orada Allah’tan gayrisi yoktur. “*Burası, Muhteşem Neyzen Bâtın Efendimiz’in en mübârek bulduğu yerlerden biriydi.*” (s. 121). Yaratıcı figüründeki karakterin bu yer hakkındaki fikri mekânın resmiyle özdeşleşir. Nefsin timsali olarak köpek figürünün her büyük günahla karşımıza çıkması gibi maneviyatın timsali olan kedi figürü de Mevlevihane’nin sembolü durumundadır. “*Öte yandan, bu kadar huzurlu bir mekânda kedilerin olmaması da imkânsız gibiydi.*” (s. 121). Diyerek kedilere biçtiği rolü belirtir. Hatta bu düşünceyi daha ileri götürerek neredeyse kedilerin Mevleviler gibi zikir çektiklerini düşünmektedir.

“Bütün bunlar bir yana, siyah-beyaz olan bir başka kedi, şeyhin kırmızı postunun yanına ilişip çökmüş, tam da tabiatına yaraşır bir şekilde, uyumadığı halde gözlerini yumup âdeta tefekküre dalmıştı. Bu kedinin öyle huzurlu ve dingin bir edâsı vardı ki, sanki Allah’a ulaşmaya çalışan bu canların şeyhi bizzat oydu. Belki de Mevlevîlerin,

‘Allah’ adını değil de, kendi adını zikrettiklerini düşünüyor, üstelik bunu olağan karşılıyordu. Eğer, ciltlerce kitap okuyup yazmış bir âlimin düşünme yeteneğinin on katı bu kedide olsaydı ihtimal ki düşünmeye tenezzül edeceği yegâne şey de bu olurdu. ” (s. 122).

Kedi hem Mevlevilerin haline bürünmüştür hem de onların ne yaptığının idrakine varma yolundadır. Öyle ki Mevleviler “Allah” lafzıyla birlikte ondan gayrı durmamaktadır. Buna tasavvufta fenafillâh denir. Mevleviler zikirle birlikte bu mertebeye erişmişlerdir.

Eflâtun nihayet Mevlevihane’nin şeyhi İbrahim Dede ile karşılaşır. İbrahim Dede: *“Biz insanlara ‘Gel’ diyenleriz. Doğru yere geldin.”* (s. 122). diyerek Mevlana’nın meşhur ‘Gel’ sözünü bir metafor halinde kullanır. Devamında bu ‘Gel!’ ‘Git!’ ikilemini de şöyle açıklar: *“Senin buraya gelmenin sebebi sadece bizim ‘Gel’ dememiz değil, ayrıca onların sana ‘Git’ demeleri. Hiç kimseye ‘kötüdür’ deme. Aslında onlar, bilmeden iyilik eden insanlardır.”* (s. 123). Burada nefse atıfta bulunarak nefsi iyi yolda kullanmanın erdemini de bildirmektedir.

Eflâtun açık bir kapıdan gelen sesin, duyduğu ses olduğunu anlar. *“Çünkü seneler boyu kulaklarından eksilmeyen o ses, aslında ney sesi idi!”* (s. 124). Ney sesiyle tanışması üzerine Eflâtun Mevlevi tarikatına girmek ister. Önce talebini belirtir. Sonra Mevlevi adap ve erkânına göre çileye başlar. Saka postunda dizleri üzerinde üç gün oturur, binbir günlük çilesine başlar, sema öğrenir, mutfakta ‘Ayakçı’ olarak çalışır, ‘Pazarıcı’, ‘Somatçı’, ‘Meydancı’, ‘Kandilci’ ve ‘Tahmisçi’ sıfatlarında çalıştıktan sonra çilesini tamamlar (s. 143). Mevlevilikteki tarikat kaideleri bir bir yerine getirilir. İbrahim Dede, Eflâtun’un çok güzel ney çaldığını görünce onunla inzivaya çekilir. Sabaha kadar odada kapalı kalırlar. Bu durumu bazıları hoş karşılamaz, farklı şeyler düşünülür. *“Ama yanındaki delikanlıyla gecenin bu saatine kadar kapanmasını hoş karşılanmayan birkaç kişi de çıkmamış değildi.”* (s. 145). Mevlana Hazretleriyle Şems-i Tebrizi’nin halvetine bir gönderme yer alır burada. Her ikisinin de kimseye söylemeden bazı rivayetlere göre kırk, bazı rivayetlere göreyse on iki gün inzivaya çekilmesi kimilerinin onların hakkında yanlış fikirlere sahip olmasına sebep olur. Hatta bu dedikodular günümüzde bile devam etmektedir. İnzivadan çıktıktan sonra şeyh kendi rütbesini ve ünvanını gösteren alametleri Eflâtun’a verir. Bu dakikadan sonra Eflâtun hem sağır hem de dilsiz olur (s. 146). Bu durum aslında Eflâtun’daki ruhani boyutu

gösterir. Belli bir mertebeye geldikten sonra konuşmaya da duymaya da gerek yoktur. Ona yol gösterenle yekvücut olması, onun bu dünyevi unsurlarını bir yana bırakmasına sebep olur. Aslında burada bir hadis-i şerifle de bağlantı kurulur. “*Ben kulumu sevdiğim zaman, işittiği işitmesi (kulağı), gördüğü görmesi (gözü) olurum*” (Chittick, 2008:150). Eflatun’un artık bir göze veya kulağa ihtiyacı yoktur. Zira hakikati bilen bir süre sonra hakikatin kendisi olur. Eflatun bu mertebeye ulaştıktan sonra tekâmülü insan-ı kâmil mertebesine erişmiştir. Yedi kule kâhinlerinin de aynı şekilde kör olması hakikati görmek için göze ihtiyaç duymamaları da aynı şeyi anlatır.

Sonuç olarak Eflâtun’un Sofuayyaş’tan yola çıkarak Galata Mevlevihanesi’ne doğru yolculuğu birçok tasavvufi metaforla süslenmiştir. Bu yolculuğu, Mantıku’t-Tayr’da geçen yolculuk halinin bir başka versiyonu olarak da görebiliriz. İşitme üzerinden vahdet-i vücud anlayışının, insan-ı kâmil olmanın yolları daha önceki metinlerde olduğu gibi yoğun bir çilecilikten sonra feraha ermeyle sonuçlanmıştır. Sembollerle örülü yolculuk halinin içinde sadece İslami tasavvufun değil aynı zamanda Hıristiyanlığın da öğelerini görmek İbn Arabî’deki “Dinlerin Birliği” kavramını yoğun bir şekilde düşündürmektedir. Postmodernizmin imkânları içerisinde çağın yazarlarının tasavvufun köklerinden yararlanarak mistisizmin her türlüsünü aynı çatı altında tutmaları bilinenleri karıştırırsa da yazara verdiği özgürlükle farklı kurgulamaların da önünü açmıştır. Eflatun’un yolculuk halinin tasavvufi bir söylem etrafında geliştiği ve onun hakikati arama, aynı zamanda hakikatin kendisi olma durumu, romanın temel izleğine dönüşür.

2.1.8.3. Müzik ve Tasavvuf

Müzik ve din ilişkisi tarih boyunca hep tartışılmış konulardan biridir. ‘Suskunlar’, bu ilişkiyi roman dünyası içinde tekrar gündeme getirir. Romanda müziğin işlenişini üç yönde incelememiz mümkündür. Birincisi; müziğin haramlığı veya helallliği tartışması, ikincisi; müzik ile hakikat ilişkisi, üçüncüsü; müziğin tedavi unsuru olarak kullanılmasıdır.

Müziğin haramlığı veya helallliği tartışması Cüce Efendi üzerinden yürütülür. Yazar bu duruma karşı tavrını, karakterlerin mizacı ve taşıdıkları değerler açısından ortaya koyar. Özellikle Cüce Efendi’nin romandaki kötülüklerin düğümlendiği kişi olduğunu düşündüğümüzde onun müziğe karşı tavrı, yazarın tavrını da belirler.

Bilindiği gibi Cüce Efendi köle olmasına rağmen önceki hayatında bir çembalo ustasıdır. Romanın sonunda görüleceği üzere Asım'ın bestesini bozan kişi de odur. Hayat veren nefese sahip olabilmek adına musiki üstatlarına karşı savaş açmıştır. Asım'ı öldürdükten sonra kendisini dini konularda yetiştirir. Camilerde vaaz verecek düzeye gelir. Fakat vaaz konusu ne olursa olsun konu mutlaka müziğin haram olmasına gelir (s.49). Onun musiki hakkında verdiği yanlış bilgiler rolünü çok iyi oynamasından ileri gelir.

“Evet! Bu yedi karışlık efendi, bir asır önce yaşamış Birgivî Mehmet Efendi'nin Tarikat-ı Muhammediye adlı eserini defalarca okuyup hatmederek, Mevlevîlerin semâsının ve musikîsinin, kâfirliğin ta kendisi olduğuna hükmetmiş bir Kadızâdeli bir vâizdi. Aynı tarikattaki diğer vâizler gibi, musikîyle uğraşmanın zındıklık olduğunu cemaate, hayırdûâlarını alıp sırf sevâp kazanmak için anlatıyordu. Her şey bir yana, sadece musikî yapmak değil, onu dinlemek de insanı dinden çıkarırdı. Dinleyenlerin anlattıkları doğruysa, en güzel seslerin, Arabî elifbe'deki harflerin sesleri olduğunu söylemekteydi. İşte bu seslerden meydâna gelebilecek en kusursuz ve yegâne nağme de Kur'ân azîmüştân idi. Nitekim hadîs ilmiyle uğraşanlara göre, Peygamber Efendimiz, davulu ve boru şeklindeki çalgı âletlerini kırmakla emrolunmuştu. Yine bu âlimlere göre, 'Kur'an'da tegannî eden bizden değildir,' diyen de, 'şarkıcı kadını dinleyenin kulaklarına ergimiş kurşun döküleceğini' söyleyen de Hazreti Peygamber'di. Gerçekten de Hacı İskender, sadece çalgı âletlerine değil, Kur'ân'ın makam ile okunmasına bile karşıydı.” (s.49).

Hacı İskender'in musikiye dair bu söylemleri hem kendi emellerini gerçekleştirmek içindir hem de musikiyle ilgili tarih içindeki tartışmaların kısa bir özeti gibidir. Zira musikiye karşı alınan bu tavır, insanları çok sert söylemlere sürüklemiştir. Bir grup insan onun helalliğini kanıtlamaya çalışırken diğer grup da haramlığını ispat etmeye çalışmıştır. Bunun için yapılan eylemler içinde de ayetleri yorumlama ve hadis-i şerifler üzerinden insanları kendi fikirlerine inandırma, başı çeken yöntemlerdendir. Bu durum öyle bir seviyeye ulaşmıştır ki, her iki grup da kendi fikirlerine dayanak oluşturan hadisler üretmeye başlamış, sahih olmayan hadisleri sahihmiş gibi göstermeye çalışmışlardır. *“Mûsikî ve raks la alâkalı olarak pek çok hadîs rivayet edilmiştir. Ancak bu hadîslerin çoğu düzmedir. Mûsikî ve raks lehinde de hadîs uydurulduğu bir vakta olmakla beraber daha çok mûsikî ve raks muhalifleri hadis uydurmak zorunda*

kalmıştır.” (Uludağ, 1999:159). Hadis âlimlerinden İbnü’l A’rabi, İbn Tahir el-Makdisi, Gazali ve İbnü’n-Nahvi gibi isimler, müziğin haram olduğunu gösteren hadislerin hiçbirinin sahih olmadığını vurgulamışlardır (Uludağ, 1999:159-160). Anlaşılmaktadır ki, Hacı İskender’in hadis olarak vurguladığı sözlerin bir sahihliği yoktur. Hacı İskender’in musiki dinleyenleri kâfir olarak nitelemesi de yeni bir durum değildir. Gazali İhya’sında; *“Mûsikîye haram diyenler kâfir olur.”*, *“Mûsikîyi dinlemeyenler fâsık olur.”* (Uludağ, 1999:167) diyerek işi abartanların da mevcut olduğunu hatta bunu ispat etmek için eserler yazanların mevcut olduğunu söyler. Hacı İskender bir bakıma peygamber efendimizden sonraki dönemlerde tartışılmaya başlanan bu konuyu tekrardan ısıtarak gündeme getirir. Güzel bir hitabetle ve özellikle bu söylediklerine ayet ve hadislerden bulduğu destekle insanları inandırmayı başarır. Ayetlerden destek alması da aslında zor bir durumdur. Musikiyi haram sayanların veya helal olduğunu söyleyenlerin ayetlerde gösterdikleri işaretler tam olarak musikiyi kapsamamaktadır. *“İşin enteresan tarafı Lokman sûresinin 6. Âyeti mûsikînin haram oluşuna delil sayılırken aynı sûrenin 19. Âyeti helâl oluşuna delil sayılmıştır. Yani Mekke’de nâzil olan Lokman sûresi mûsikîyi hem haram, hem de helal kılmaktadır. Bundan dolayıdır ki, mûsikînin leh veya aleyhinde delil olmak üzere zikredilen ve âyetlere istinad ettirilen kıyas ve icthadların te’lîfi oldukça güç bir durum arz etmektedir.”* (Uludağ, 1999:57).

Hacı İskender düşmanlığını öyle ileri bir boyuta getirir ki, musikiyle uğraşan insanları hedef gösterir. Öyle ki, bu düşmanlıkla beraber halk işlenen cinayetleri yerinde ve isabetli görececek hale gelir. Müziğin bu hepten yok sayılmasını isteyen anlayış Cüce Efendi’den önce de vardır. Bunun için Kur’an’ı bile teganniyle söyleyiş reddedilmiştir. Oysa: *“Hz. Peygamberin Kur’an’ı çâr-gâh makamı ile okuduğunu söyleyen hafızlar vardır.”* (Uludağ, 1999:114). Tabii Cüce Efendinin bu yorumu, dinin bir gereği değil insanların aşırıya giden yorumlarının neticesidir. Süleyman Uludağ müziğin haramlığı helalliyi konusunu net bir şekilde açıklamaktadır:

“Mûsikî İslâm nazarında mutlak olarak mubahtır. Fakat bunun günah olan bazı neveleri mevcuttur. Günah olan mûsikî ile, günah olmayan mûsikî arasında herkesin kabul edebileceği bir sınır çizmek mümkün değildir. Hangi mûsikî nevinin mübah, hangi mûsikî nevinin günah olduğunu bir kaide halinde ifade etmek oldukça güç bir iştir. Şimdiye kadar bu hususta yapılan tariflerin kifayetsiz kalışı bunu göstermektedir.

Yapılacak iş bu hususta tarifler vermek veya kaideler koymak değil, meseleyi geniş bir şekilde incelemektedir. Mûsikî ile ilgili yazı yazan İslâm müellifleri, mûsikînin hükmünü kesin ve açık bir şekilde ifade etmenin güçlüğünü belirtmek için umumiyetle: ‘Fihî tafsîlun’ yani bu inceleme ve araştırmaya ihtiyaç gösteren bir meseledir tabirini kullanmışlardır.” (Uludağ, 1999:20).

Burada gördüğümüz kadarıyla musiki hepten reddedilmeyip sadece insanları yanlışla götüren bazı nevileri haram olarak görülür. Oysa Cüce Efendi tamamen haram saymaktadır. Ahmet Şahin Ak da Uludağ’la paralel bir düşünceyi bize iletmektedir:

“Gerçekten de Kur’an ve sünnette müzik dinlemenin haram olduğunu ve müzik dinleyenlerin günahkâr olacaklarını ispata yetecek malzeme bulunmadığı açıkça görülmektedir. Ancak diğer mubahlar gibi müziğin de, isyan, küfür veya İslâmın hoş karşılamadığı sözler bulunan yahut cinsel tahrik, müstehcenlik gibi dinimizce hoş görülmeven şeylere yol açan müziğin söylenmesi ve dinlenilmesi kesinlikle uygun görülmemiştir.” (Ak, 2009:52).

Cüce Efendi’nin hedefinin başında Mevleviler bulunmaktadır. Musikiyle en çok alakadar olan İslami tarikatların başında Mevlevilik gelir. Cüce Efendi bunun için Mevlevileri kâfir olarak gösterir. Bir Mevlevi olan Eflâtun’a karşı mücadelesi ele alındığında şöyle bir sonuç çıkmaktadır. Kötü karakter olarak Cüce Efendi musikinin haram olduğunu söyler, iyi bir karakter olarak Eflâtun her anında musikiyle yaşar. Bu algı bizi musikinin yaratılışla birlikte gelen hakikatin gizlendiği bir alan olduğu gerçeğine götürür. Romadaki iyilik ve kötülük mücadelesi musiki üzerinden yürütülür. İyiler musikiye sahip çıkarken kötüler onu ve onunla uğraşanları yok etme uğraşındadırlar.

Musikinin tarihinin insanlık tarihiyle eşdeğer olduğu görüşü hâkimdir. Hatta ne kadar geriye gidilirse gidilsin musikiyle ilgili bilgilere de ulaşmak mümkündür (Uludağ, 1999:15). *“İlkel toplumlarda mûsiki bir ibadet, insanları Yüce Yaratıcı’ya ulaştıran bir olgu, hatta Tanrı’nın insanlara bir lütfu kabul edilirdi.” (Ak, 2009:11).* Musiki tarihin birçok döneminde, çeşitli yerlerde, çeşitli inanç gruplarında dini bir figür olarak kullanılmıştır. Örneğin: *“Totemizm, Şamanizm, Animizm gibi dinlerde mûsikînin önemli rolü vardı. Bu dinlerin etkisindeki toplumlarda müzisyenler aynı zamanda din adamları idiler. İslamiyeti kabulden önce atalarımızın dini olan ‘Şamanizm’de ‘Kam’, ‘Baksı’ ya da ‘Şaman’ denilen din adamları ellerindeki çalgı ile çalıp söyleyerek dini mesajlarını*

iletirlerdi.” (Ak, 2009:11). Musikiyle uğraşanlar onu sadece eğlencelik bir durum olarak görmez, hakikate ulaşmada bir araç olarak kullanırlar. Hatta, “*Mûsikî, Mevlevî çevrelerinde ifade edilen çok yaygın bir anlayışa göre ‘Rabbani bir duyuş’tur. Ruhlar yaratıldığında, Yaratıcı tarafından ‘Elestü bi Rabbiküm (Ben sizin rabbiniz değilmiyim?)’ diye hitap olundu. Ruhlar ‘Kalü, belâ (evet dediler)’ ve bu ‘Rabbani’ hitap ile mest oldular. Bu ‘Rabbani’ hitap aslında bir ‘Rabbani Mûsikî’ idi.*” (Ak, 2009:12). İlk hitaptaki mest oluş insanı daha sonraki her seste ilk hitabı aramaya götürür. Mevlana’nın demir döverken çıkan sestene bile mest olduğu ve sema’ya durduğu söylenir. Çünkü; “*Mistik muhayyile her nevi sesleri Allah’tan duymaya ve dinlemeye (semâ mine’llah) elverişlidir.*” (Uludağ, 1999:232). Mevlana bu âlemdeki müzikal seslerin misal, ideler ve ruhani âlem gibi isimler verilen öbür âlemdeki müzikal seslerin bir örneği olduğunu kabul etmektedir (Uludağ, 1999:361).

Eflâtun, duyduğu sesin ardına düşerken aynı zamanda hakikatin de ardına düşer. Yol üzerinde işittiği sesin kaynağı olarak gördüğü yedi adam işledikleri günahla birlikte Eflâtun’a git derler. Eflâtun da, bu aramalar neticesinde sesin kaynağının böyle bir günah ortamında olmadığını anlar. İşitilen sesle yaşantılar arasında kurulan benzerlik, gerçek musikinin ne olduğu konusunu daha önemli hale getirir.

Kâinatın bidayetinde ilahi ses, nihayetinde de sur sesi mevcuttur. Oysaki birçok yöntemle yapılabilecek bu durumun sesle nihayete erdirilmesi bile musikinin rahmani boyutunu ele verir. Musikinin bu yönünü felsefeciler de irdelemeye çalışmıştır. Hatta onların çalışmaları âlimlere bir anlamda yol gösterici olmuştur. Başta Pisagor ve Platon gibi birçok filozof musikiye değinirken onun hakikatle olan ilişkisi üzerinde durmuşlardır.

Romanın dünyasında musikiye karşı olanlar şeytan eksenliken, musiki taraftarları Tanrı eksenlidir. Davut, Zahir, Neyzen İbrahim Dede ve Eflâtun gibi karakterler musikinin rahmani boyutuyla ilgilenen karakterlerdir. Gerçek kişiliklerine baktığımız vakit; Hz. Davut’un musikiyle yakından alakadar olduğu bilinmektedir. “*Hz. Davud’un çok güzel bir sese sahip olduğu, mizmâr adı verilen bir mûsikî âletini çaldığı ve sayıları çok fazla olan bir mûsikî heyetinin devamlı olarak Hz. Davud’un sarayında mûsikî çaldığı İslâm ve Batı kaynaklarında müşterek kaydedilmektedir. Müslümanlar arasında yaygın olan ‘Dâvudî Ses’ deyimini bu menkibelerle ilgilidir.*” (Uludağ, 1999:24). Bu yönüyle bakıldığında Dâvut karakterinin gerçekliğinin de kurgusallığa

uygun olduğu görülmektedir. Zahir, romanda yaptıklarıyla Hz. İsa portresi çizer. Yürürken arkasında on iki havari yerine on iki müzisyen bulunmaktadır. Oysa, Hz. İsa ve havarilerinin müzikle hiç ilgilenmedikleri bilinir bir gerçektir (Uludağ, 1999:25). Bu yönüyle baktığımız vakit Zahir'in hangi dönemde olursa olsun hakikatin peşinde olacağı düşüncesiyle, geldiği ortamda hakikatin taşıyıcıları müzisyenler olduğu için onun da müzisyenlerle birlikte yoluna devam ettiği görülmektedir. Yani bu durumda musiki sadece bir semboldür. Önemli olan hakikatin izinde olmaktır. Eflâtun'un izinde olduğu ses ideler âlemindeki güneşin bir timsalidir. Ney'le birlikte en güzel besteyi terennüm ettikten sonra insan-ı kâmil mertebesine ulaşması, onun kendi benliğinden sıyrılarak hakikatle özdeşleşmesi anlamına gelir. Neyzen İbrahim Dede'nin Eflâtun'u koruma çabaları, iyi bir müzisyeni korumaktan ötedir. Onun asıl amacı yine hakikate sahip çıkmaktır.

Hakikatin ne olduğunu insanlar kendi durumlarına göre yorumlarlar. Sufi meşrepte hakikat, *“en doğru ve en mükemmel olandır.”* (Deniz, 2003:148). Neyzen İbrahim Dede de hakikatin bu kusursuzluk yönünü ney çalarak gösterir. Neyi her çalışmada bir yerinde mutlaka bir hata yapar. Çünkü ona göre kusursuz olan sadece yaratıcıdır. Son ney çalışmada bu sefer kusursuz olarak çalar. Çünkü sürekli aynı hatayı yapmak da kusursuzluk olabilir. Dolayısıyla son çalışmada kusursuz çaldığı için kusurlu olur (s.209).

Romanda musiki, hakikate ulaşma yolunda bir amaç değil araç olarak gösterilmiştir. Eflâtun'un aradığı sesin ney olduğu anlaşılnca, ney'i dinleme ve onun anlattıklarını anlayabilme durumu ortaya çıkar. *“Ayrılıkların acısı, hasretin yakıcılığı, özlem duygusunun ulviliği ve vuslatın ruhunu anlatmak için bizzat Mevlânâ tarafından kaleme alınan Mesnevi'nin ilk on sekiz beytinde bahsedilen 'Nay-ı Şerif', nefsânî arzulardan kurtulmuş, nefsinin yok etmiş, ilâhî sevgi ile dolmuş kâmil insanın sembolüdür. Ney kamışlıktan ayrı düştüğü için inlemektedir. İnsan da, ezel âleminde dünyaya sürgün edilmiştir. Hakk'tan ayrı düştüğü için muzdariptir.”* (Özköse, 2005:237). Mesnevi'nin ilk sözü *“Dinle”*dir. Ney'i dinlemek birçok anlama gelebilir. Bundan kasıt Mevlana'nın kendisi de olabilir. Ama asıl söylenmek istenen insanın kaderidir. Özbene ulaşma çabasında olan insanın macerasını anlatır ney. Bu sebepten Eflâtun'un arayışı ney sembolünde hakikati veya özbeni arama mücadelesidir. Ankaravi bu konuda şöyle der:

“İssız çöllerde yol alınırken özlemi duyulan vatan bir an evvel ulaşmayı, yolcuları neşelendirmek suretiyle seferin kolaylaşmasını ve uzun mesafelerin kısalmasını sağlayan mûsikî manevî yolculuk esnasında da aynı rolü oynar. İnsan ruhlar âleminde gelmiştir, esas ve ana vatan orasıdır. Bir hikmete mebni ayrıldığı elest bezminin hasret ve iştiyakı içinde bulunmakta ve kudsîler âlemine vasıl olmak için bir sefer halinde bulunmaktadır. Mûsikî işte insanı o kudsîler ve rûhânîler âlemine götüren veya gitmesini kolaylaştıran bir vasıta. Sûfîler için önemli olan mûsikînin bu özelliğidir.” (Uludağ, 1999:106).

Bu düşünceleri Pisagor ve Eflâtun da benzer ölçülerde taşır. *“Pythagor ve Eflatun, sufi şairlerin sık sık işaret ettikleri başka bir nazariyeyi ortaya atmışlardır. Bu nazariyeye göre mûsikî, nefiste Allah’tan ayrılmadan önceki durumunda işittiği semâvî ahenklerin bir hatırasını uyandırır.”* (Subaşı, 2007:45). Musiki insanın içine bir yolculuk yaptırırken, olmayanı değil olanı fark etmesini sağlar. Ebu Süleyman şöyle diyor: *“Şüphesiz ki güzel ses, kalbte bulunmayan bir şeyi kalbe sokmaz. Semâ’, esasen kalbte bulunan şeyi harekete geçirerek açığa çıkarır.”* (Uludağ, 1999:256). Musikiye bu açıdan bakıldığında onun semavi bir vesileyle insanı içine döndürdüğü ve sonradan Eflâtun’un da yaşadığı gibi kendi beninden vazgeçerek yaratanla tek vücut olmasını sağlayan önemli bir araç olduğu görülür.

Tağut’un, şehrin ileri gelen müzisyenleri öldürme isteğinin altında da bu sebep yatar. Tağut veya diğer adıyla şeytan, ezeli mücadelesinde insanı yoldan çıkarma gayesini taşır. Sıradan insanlar onun ilgi alanında yoktur. Hakikatin taşıyıcıları olarak müzisyenleri gördüğü için, onları yok ederek (ki buradaki öldürme işi de aslında sembolik bir mana taşır. Öldürmeden kasıt insanları hakikatin peşinde sürükleyecek kimseyi bırakmamaktır) insanlığa karşı mücadelesini kazanmış olacak ve kutsal nefese sahip olacaktır. Onun düşüncesinde ilk yaratılış sürecindeki secde olayından sonra Allah’a karşı sarf ettiği sözleri kanıtlama isteği mevcuttur. Sırf bu mücadeleye baktığımız vakit bile musikinin rahmani boyutunu anlayabiliriz.

Tağut’un mücadelesinde Cüce Efendi’yi kullandığını görürüz. Onun en büyük icraatı Asım’ın bestesini bozmak olur. Asım’ın büyük bir aşk yaşadığı Neva’ya karşı olan hislerinden doğan bu beste her yönüyle dudak uçuklatacak bir boyuttadır. Cüce Efendi’nin yaptığı şey de bu bestede yer alan sesleri daha aşağı çekerek onu kıymetsizleştirmektir.

“Cücenin bu eserde yaptığı tek şey, dinleyenin aşkını kanatlandıran saz semâîsini, pes ve dâvudî seslere göçürtmüş olmasıydı. Oysa aşk insanı göklere yükseltirdi. Bunun için Dâvut, saz semâîsindeki bütün sesleri aynı nispetle tizleştirmiş, yani Kıptîlerin tâbiriyle ‘kaldırarak’ Zîrgûle makamını tâ yukarıya, aşkın olduğu yere, yani Nevâ perdesine taşıyarak o Arabân saz semâîsini ortaya çıkarmıştı.” (s.268).

Cücenin yaptığı işlem somut manada sadece bir besteyi bozmak değildir. Yeryüzündeki en büyük gerçek olan aşkın düzeyiyle oynar. Âlem aşkla yaratılmıştır. Şeytanın kıskançlığının temelinde de Allah’ın insana karşı olan aşkı yatar. Tağut’un aşka götüren araçlardan olan musikiyle savaşı, insanı Allaha götürecek olan aşkı ortadan kaldırmak içindir. Tağut şunu bilmektedir: *“Her eser kendi ağırlığı ile ve kendine mahsus tavrı ile icra edilmezse etki ve güzelliğini kaybeder.”* (Ak, 2009:225). Bunun için Cüce Efendi Asım’ın bestesini bozarak onun ruhunun ızdırap çekmesini sağlar. Böylece şeytan ve insanın vazifeleri neticelenmiş olur. İnsanın işi her şeyi layığına göre yapmak, şeytanın işi de bu durumu bozmaktır. Klasik müzikteki besteler belli matematiksel değerler üzerine inşa edilir. Bu durum kilise müziğinde de mevcuttur. Notalar arasındaki aralıklar kusursuzluğun bir simgesi olarak görülür. Müziğin bir matematik üzerine kurulması fikri özellikle Pisagor’un müzikle ilgili kuramlarının neticesidir. Bu durum ortaçağ felsefecilerini fazlasıyla etkilemiştir. Öyle ki bazı bozuk akorlara *“musica ficta”* diyerek, şeytani müzik olarak nitelendirmeler olmuştur. Hatta do ile fa diyezin birlikteliği şeytan aralığı olarak düşünülüp bir dönem kilise müziklerinde bu sesler yasaklanmıştır (Kafaoğlu Büke, 2007). Şeytanın işi de insan ile Tanrı arasındaki uyumu bozmaktır. Tağut’un, musikiye ve onunla uğraşanlara karşı açtığı savaş, musikinin değerinin farkında olmasından ileri gelir. Musikiyle birlikte ruhlar ilk ve saf haline dönebilir. Nitekim romanın sonunda iyi olan karakterler, Dâvut, Eflâtun, Neyzen İbrahim Dede vb, dönüşümlerini gerçekleştirip hakikate ulaşırlar.

Romanda, musikinin işleniş yönünden dikkati çeken bir diğer nokta, musikin ruha etkisi yönüdür. Gerek tasavvufi çevrelerde gerekse bilimsel manada bu konuyla ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Eskiler, müzikle birlikte özellikle sevda hastalığını tedavi etmeyi denemişlerdir. Bugün birçok rehabilitasyon merkezinde müziğin tedavi unsuru olarak kullanılması onun ruha nasıl etki ettiğini gösterir. Hatta fizik ile metafizik

arasındaki bağlantıyı bile bu bakımdan değerlendirmemiz mümkündür. Somut bir durum olan müzik soyut bir varlık olan ruhun alanına girmektedir.

“İslâmiyet insanların maddî ve manevî hiçbir hususiyetini reddetmez. Tersine insanda yaratılıştan mevcut olan bütün hususiyet, kabiliyet ve istidatların en uygun ve en mükemmel bir şekilde geliştirilmesini ister.” (Uludağ, 1999:13). Meseleye bu yönüyle baktığımız zaman eldeki imkânların hiçbirinin alelade olmadığını, hepsinin yaratılışın gayesi içerisinde bir rolünün olduğunu görürüz. Kalın Musa’nın oğlu Veysel Bey’in musiki yeteneğinin kuvvetli olması hasebiyle Hızır Paşa’nın yeğeninin tedavisi için çeşitli ezgiler çalması, musikinin tedavi unsuru olarak ne kadar etkili olduğunu gösterir. Hızır Paşa’nın yeğeni açıkça sevda hastalığına tutulmuştur. Sevdiği kız bir kalyonla uzaklara gitmiştir. Dolayısıyla ona ulaşma ihtimali çok düşüktür. Bu sebepten bir türlü toparlanamayan bu delikanlıya musikinin etki edebileceğine karar verilmiştir. Bu vesileyle Veysel Bey’in hastayı iyileştirmesi beklenir (s.54-56). Kalın Musa da hangi hastalığa hangi makamın iyi geleceğini bilir. Bu tedavi neticesinde iyi bir ücret alacağını düşündüğü için bilgilerini çekinmeden sergiler. *“Mûsikînin iyileştiremeyeceği dert yoktur. Hüseyinî makamı yeğeninizin yüzünü güleç, içini müsterih kılacaktır. İzin verin de mahdumum bir köçekçe çalsın!”* (s.54). Gerçekten de Veysel Bey’in çaldığı köçekçe Paşa’nın yeğeninin yüzünü güleç bir hale getirir. Bu konuda Serrac: *“Eskiler ‘sevda’ (Histeri) hastalığını hoş nağmelerle (tîb-i savt) ile tedâvi ederlerdi. Bu sayede hastalığın illeti zâil olur ve sıhhata kavuşurdu”* (Uludağ, 1999:285) demektedir. Binlerce yıl Orta Asya’da şamanlar müziği tedavi unsuru olarak kullanmışlardır. Bu konuda en büyük çalışmalardan birine de Farabi imza atmıştır. Onuncu yüzyılda Farabi müzikle hastalıkların iyileştirilebileceğini ve hangi makamın neye iyi geleceğini söylemiştir. *“TUMATA”* bu konuda önemli çalışmalar yaparak hangi makamın hangi hastalığı tedavi ettiğini ayrıntılı olarak ortaya çıkarmıştır. Bu makamların kısaca etkileri şöyledir:

Tablo 2. Türk Müziği Makamları

RAST MAKAMI	NEŞE VE HUZUR VERİR
REHAVİ MAKAMI	SONSUZLUK FİKRİ VERİR
SABA MAKAMI	HÜZÜN VE ELEM VERİR
NİHAVENT MAKAMI	LEZZET VE FERAHLIK VERİR
UŞŞAK MAKAMI	GÜLME HİSSİ VERİR
MAHUR MAKAMI	CESARET VE KUUVVET VERİR
HÜSEYİNİ MAKAMI	SUKUNET VE RAHATLIK VERİR
HİCAZ MAKAMI	TEVAZÜ VE COŞKU VERİR
ZİRGÜLE MAKAMI	UYKU VERİR
BUSELİK MAKAMI	KUVVET VE ERK VERİR
ISFAHAN MAKAMI	KAABİLİYET VE GÜVEN VERİR
BÜZÜRK MAKAMI	KORKU VE KASAFET VERİR

Veysel Bey'in çaldığı Hüseyini makamı Farabi'nin de yıllar öncesinden etkisini anlattığı sükûnet ve rahatlık yönünden Paşa'nın yeğenine tesir eder. Veysel Bey'in daha sonradan çaldığı hüzzam eser Paşa'nın yeğenini derinden sarsar ve ölümüne yol açar. Durum ironik bir şekilde ele alınsa da musikinin tesirini anlatması bakımından önemlidir. Masuro Emoto'nun yakın tarihte su kristalleri üzerinde yaptığı deney güzel sözün etkisini ispatlar niteliktedir. Su kristallerine söylenen güzel sözlerin onların şekilleri üzerindeki olumlu etkisi, sesle beden ve ruh arasındaki ilişkiyi göz önüne alması açısından çok önemlidir (Ak, 2009:234).

Katip Çelebi de seslerin insan üzerindeki etkisine atfen şunları söylemektedir: *“Mutlak seslerin ruhlarda ve bedenlerde tesiri karardır, inkâr olunmaz. Eğer ses ölçüsüz ve çirkin olursa nefret yönünden tesir eder. Eğer ölçülü ve tabiatı uygun olursa rağbet ve benimseme yönünden tesir eder. Ruhların ondan etkilenmesinden bedenlerde izi olur ve sahibi o tesiri anlayıp bilir, meğer ki tedaviye muhtaç, mizacı bozulmuş biri olsun.”* sözleriyle özetler.” (Ak, 2009:231). Bu düşünce sadece Paşa'nın yeğeninin ölümü olayında değil romanın tamamında görülür. Cüce Efendi'nin Asım'ın bestesinde yaptığı bozma işi de kötü bir tesir yaratır. Ayrıca ney sesinin oluşturduğu dinginliği Eflâtun'la Neyzen İbrahim Dede'nin bulunduğu sahnelerde görebiliriz. Hayaletin kol

gezdiği sahnelerde duyduğumuz ses ise insana ürperti ve tiksinti verir. Ölülerin çıkardığı çığlık sesleri, upirlerin şapırtıları, ifritlerin kahkahaları vb. (s.41). Bu seslerin hepsi ortam ile bütünleşir.

Suskunlar’da, musiki sadece bir figür değildir. O romanın doğasını belirleyen, hakikatin en büyük araçlarındandır. Musiki tek başına ele alınmayıp tasavvufi yönü üzerinde durulur. Musikin ezoterik yönü romandaki her vakada kendisini gösterir. *“Eflatun’un tasavvufî merhaleleri birer musikî makamı olan çargâh, segâh ve düğâh taksimleri ile kat ettikten sonra yegâh makamında Yaradan’la yekvücut olması, musikî ile tasavvufun bir araya gelerek birbirini bütünlemesi yönüyle dikkat çekicidir.”* (Koçakoğlu, 2010:309). Tasavvufi söylemin, musiki üzerinden yapılması neticesinde ortaya yine tek sonuç çıkar. İnsanın kendini olgunlaştırarak insan-ı kâmil olması ve yaratıcıyla tek vücut olabilmesi. Nihai hedef budur. Pisagor’un *“Feleklerin Ahengi”* (Eco, 1999:56) teorisinin altında yatan gerçek nedeni de burada bulabiliriz. Romanın dünyasında ayrıntılarda yer bulan *“Feleklerin Ahengi”* kuramı aslında vahdet-i vücut anlayışının farklı bir yansımasıdır. Hayat veren nefese sahip olabilmek için insanın benliğinden vazgeçmesi fenafillâh mertebesine ulaşması gerekir. Bunun dışında kalan her şey arızidir. Kâhin’in gördüğü hakikat de budur. Roman sessizlikle sonlanır. Çünkü gerçek musikiyi dinleyebilmek için ses bile bir araz olabilir. Musikin en güzel hali onu dinledikten sonraki sessizliktir. Kâmil insanın da ulaşması gereken mertebelerden biri som sessizliktir. Suskunlukla neticelenen sema durumu, musikin de mahiyetini ortaya çıkarır.

2.1.8.4. Sembolik Söylem: Dil ve Ötesi

Dinin, mistisizmin ve kutsal olanın söz konusu olduğu bütün ortamlarda sembollere dayalı bir şeyler bulmak mümkündür. Son dönem romanlarının özellikle kendisine semboller vasıtasıyla bir yol açması, günün klişe konularından kurtularak emsalleri arasından sıyrılabilmesini sağlamaktadır. Semboller vasıtasıyla kendisini gündemde tutan romanlar okurlarına büyük bir görev vererek kendilerini yenilemelerini sağlarlar. Iser’e göre; *“metin, bilindik kodların yazar tarafından şifrelenmiş bütünlüğünden oluşmaktadır.”* (Ekiz, 2007:123) Okuyucuya düşen bu şifreleri çözebilmektir. *“Dolayısıyla, sembollerin imajlara açılımından ortaya çıkarılacak çözümlemeler; tahlil denemesinde aşama kaydetmemizi sağlayacaktır.”* (Arslan,

2007:499). Sembolik söylemin, özellikle büyük mutasavvıflar tarafından kullanılması günün romancılarına da konusu tasavvuftan geçen eserlerinde, farklı bir anlatım biçiminin kapılarını açar. Sembolik söylemin tasavvufi söylem içerisindeki mahiyetini anlayabilmemiz için öncelikle sembol kelimesinin manasını anlamamız gerekir.

“Sembol” terimini, “işaret” teriminden ayrı düşünmek gerekir. Sembol, “taşıyan” anlamına gelen, Latince “symbolus”, Yunanca “symbolon” kelimelerinden gelmektedir (Çakmaklıoğlu, 2005:385). Sembol, işaret teriminden daha şümullüdür. İşaret terimi daha kısıtlı bir anlam dağarcığına sahipken sembollerin ihtiva ettiği anlam dağarcığı çok geniştir. İşaret ve sembollerin oluşum aşamaları da onların birbirinden ne kadar farklı olduğunu gösterir. “*Sembol bir şeye gönderme yapar; fakat tek bir şeye indirgenemez.*” (Durand, 1998:53) Mircea Eliade’nin de belirttiği gibi semboller bağlamı ne olursa olsun her zaman gerçeğin birkaç alanının birliğini açığa çıkarır (Durand, 1998:69). Dolayısıyla işaretin sınırlılığı içinde kalmadan sembol kelimesinin geniş perspektifini görmek gerekir. Onun işaret ettiği anlam içerisindeki “taşıyan” sözcüğü, üzerinde durulması gereken bir sözcüktür. Taşımak eyleminde en az iki taraf gereklidir. Şüphesiz bu iki taraf da madde ve mana âlemleridir. Semboller, somut gerçeklikleriyle madde âlemine bağlı olmalarına rağmen kişiyi ulaştırmak istediği hedef noktasında mana âlemine kapıları açar. Bu özellikleriyle “*sıkıştırılmış bir enerji kaynağı*” (Özcan,2005:109) vazifesi görürler.

Semboller, daha geniş bir ifade imkânı sağladığından dilin imkânlarını genişletir. Direk söylediği hususların yanında ima ve mecaza açık yapısı kelimelerin kifayetsiz kaldığı noktada bir çıkış kapısı oluşturur. “*Kelime maddî ve duyulur şeyler (mülk) dünyasına aittir, oysa gerçek anlam maddi olmayan bir âlem (melekût) ile ilgilidir.*” (Izutsu, 2000:340). Wittgenstein’in ifadesiyle, “*Bir söz ancak yaşamın ırmağında anlamlıdır.*” (Göktürk, 2010:32). Semboller de yaşam ırmağına gitmek için en önemli araçtır. Çünkü o, bireysel ya da kolektif şuur altından kaynaklanır, isteğe bağlı üretilmez (Çakmaklıoğlu, 2005:389). Sembolik dil bu yönüyle de doğal dilden daha geniş bir imkâna sahiptir. Bilinçdışının sonsuzluğu onu günlük dilden ayırır. Sembolün taşıyıcı rolü bilinç ile bilinçdışı arasında da kurulmuş olur.

Sembollerin bir yüzü somut bir yüzü soyuttur. Fakat onun temel amacı kişiyi hakikate götürmektir. “*Sembolizm sözcüğünün tüm işlevi ya da varlık nedeni fikri simgeleştirmektir. Yani sonuçta, onun olabildiğince algılanabilir ve benzeşik bir*

temsilini sunmaktır.” (Guenon, 2004:103). Bunu yaparken de kişileri o bilgiye yavaş yavaş hazırlar. Sembolde sürekli bir fikri açılma söz konusu olduğundan kişiler elde ettikleri bilgileri özümseyerek elde ederler. Böylelikle semboller kişiye farklı tecrübe alanlarının bilincine varma imkânı verir (Çakmaklıoğlu, 2005:386). Tüm bu sebepler, mistik eğilimi olan kişilerin sembollere yönelmesini sağlar. Özellikle dini eğilimlerin içerisinde gördüğümüz sembolik dil İslam Tasavvufunun da vazgeçilmezlerindendir. Birçok mutasavvıf sembolik dili kullanarak yaşadıkları tecrübeleri anlatmış etraflarındaki kişileri irşad etmişlerdir. Tasavvufi söylem içerisinde sembollere başvurulmasının birçok sebebi vardır. Sembolik söylemi tercih eden mutasavvıflar bu sebeplerden bazılarını kendilerine dayanak göstererek anlatımlarını bu yolla gerçekleştirmişlerdir.

Sembolizm insanın özünün bir parçasıdır. Zamanla şekil değiştirse de sembollerin kaybolması mümkün değildir. Bir dönem kullanılmayan semboller başka bir dönemde yoğun olarak kullanılabilir. Semboller gerçekliğin bir yönünü değil birbiriyle çelişik gibi görünen birçok yönünü aynı anlam sınırları içerisinde verir (Çakmaklıoğlu, 2005:386-387). Kuantum fiziğiyle sembolik söylemin bu anlamda benzeştiğini söylemek mümkündür. Kuantumdaki zıtların birlikteliği sembolik söyleme benzemektedir. Sembolik dil, tasavvufi söylemin en önemli parçalarından bir olduğu için, tasavvufla kuantumun yakınlaşmasını da sağlamaktadır.

Ebu Zeyd’e göre sufilerin dili sembol ya da işaret dilidir (Çakmaklıoğlu, 2005:390). Sufiler ilahi hitabın sonsuz anlam seviyesine ulaşınca bunu aktarabilmek için sembol, veciz, kompleks ve paradoksal ifadelerle başvurmuşlardır. Nitekim Şeriatî’ye göre de dinin insan düşüncesinin ve bilimin gelişmesiyle anlam kazanacak imaj ve sembollerle konuşması zorunlu olduğu için dinlerin dili semboliktir (Çakmaklıoğlu, 2005:395). Birçok İslam bilginin ve mutasavvıfın savunduğu sembolik dilin tasavvuftaki kullanım amaçları değişkenlik gösterir. Tasavvufi tecrübenin ifadesinin imkânsız olmasından dolayı birçok sufi, sembol kullanmaya mecbur kalır. Nifferî’nin ifadesiyle, “*görüş ne kadar genişlerse ifade de o kadar daralır.*” (Çakmaklıoğlu, 2005:404). İfade daraldığı için de sufi sembollere başvurarak anlamı genişletmeye çalışır. Diğer bir sebep ise bilgiyi ehil olmayanlardan saklamaktır. Zira ehil olmayanların ulaştıkları bilgi onları küfre de götürebilir. Bu durum ise hiç de arzu edilmeyen bir sonuç ortaya çıkarır. Ortamda bulunan insanlar arasında böyle bir ayrıma

gidilerek sufilerin kendilerini anlayan ehilleriyle yaşadıkları tecrübeyi paylaşma imkânı doğar. Nitekim Peygamber efendimiz bir hadisinde; “*Hikmeti, ehli olmayanlara verip de onlara zulmetmeyin, yine ehil olanlardan saklayıp da onlara da zulmetmeyin.*” (Çakmaklıoğlu, 2005:410) der. Serrac da sembol için; “*sözün zâhirinin altında yatan, ehlinden başka kimsenin anlayamadığı gizli mânâ*” (Çakmaklıoğlu, 2005:408) şeklinde tanım getirerek sembolün bu işlevine dikkat çeker. Sembolik dil kullanımının diğer bir sebebi ise sufilerin öldürülmelerine sebep olabilecek hallerden korunma isteğidir. Aslında bunun da altında yatan sebep; o bilginin ehli olmayan insanların, onları yanlış anlamaları sebebiyle oluşturacakları karşı tepkidir. Her ne kadar böyle sebepler sufileri sembolik dil kullanımına sevk etmişse de asıl sebebin sufilerin yaşadığı ilahi tecrübenin doğal dille ifadesinin mümkün olmamasından kaynaklandığı aşikârdır. Sufilerin yaşadığı tecrübe, ifade ettiklerinin ötesinde bir derinliğe sahiptir. Bu yüzden, “*bizim ilmimiz işâret ilmidir. Söze dönüşürse gizli kalır.*” denilmiştir. Yine bu hususa işaret eden bir başka söz de, “*ârif söylediğinin fevkindir.*” (Çakmaklıoğlu, 2005:406) şeklindedir.

Mahmut Erol Kılıç’ın; “*Aslında bir manada tasavvuf da tek başına bir şiirdir; dine coşku, anlam, ritim katmak suretiyle onu şiirsel kılar.*” (Kılıç, 2009:11) sözleriyle tasavvufi söylem ile şiir dilini aynı görmesi yaşanan tecrübi halin ifadesinin zorluğundan kaynaklanır. Nitekim şiir de amaç kalbe seslenebilmektir. Sufinin yaşadığı tecrübe de yer yer akıl kurallarını aşar kalbe doğrudan etki eder. “*Sembolik dil açıklama ve izaha dayanan diğer ifade tarzlarına nazaran daha etkilidir. Çünkü sembolizm büyüler. Akla hayâl ve vicdan aracılığıyla ulaşırken, kalbe doğrudan temas eder, tesiri derin olur, tekrar edildikçe mahiyeti ortaya çıkar.*” (Çakmaklıoğlu, 2005:402). Gönül birliği yaşayan tasavvuf ehli kullanılan sembollerle gizli bir anlaşma içerisindeyler. Tanpınar’ın veciz ifadesiyle; “*İnsan kalbi, başkalarının duygularına ancak kendi tecrübeleri nisbetinde açıktır.*” (Kafadar, 2010:15).

Semboller, bir anlamda anlamı açarken, bir anlamda da anlamı gizler. Bir konu hakkındaki gizlilik o konuya vakıf olmayanlar için geçerlidir. Semboller onun sırrına vakıf olanlar için sembol olmaktan çıkarlar. Bu yüzden sembolik söylem sıradan kişiler için geçerlidir. İbn Arabî’ye göre Kur’an, Hz. Peygamberin hakikatini müşahade ettiği bir kitap olduğu için ondaki kapalı ifadeler Hz. Peygamber için geçerli değildir. Onun hakikatine eremeyenler için sembolik bir dilden bahsedilebilir. Hakikati müşahade

edemeyen içinse sadece Kur'an değil bütün alem bir sembol hükmündedir. Oysa hakikati müşahade eden için sembollerin arasındaki iç-nihai gerçeklik söz konusudur (Çakmaklıoğlu, 2005:397-398). Sufilerin kullandığı sembolik dil de bu bakış açısıyla o sembollerin nihai gerçekliğine vakıf olamayanlar için sembol olarak düşünülebilir. Aynı hal içerisinde olanlar içinse gerçekliğin ifade tarzı olarak kabul edilebilir. Aslında mutlak manada gizlilik eşyanın tabiatına da aykırıdır. Gizem olarak belirtilen şeyler ise kişilerin olgunlaşmadığı seviyelerden ibarettir. Semboller de kişileri bu somut âlemden çıkararak, kendi kelime anlamındaki gibi ifade edersek, “taşınarak” mana âlemine doğru götürür. “*O, kendi var oluşunu arka planındaki anlam alanından alır.*” (Özcan, 2005:109).

Kişiler sözcükleri kendi tecrübelerine göre anlamlandırarak verdikleri hükmü de bu sayede belirlerler. “*Sözcük aslında bir semboldür ve onun anlamını belirleyen, sözcüğü duyan kişinin zihninde canlanan düşünceler, imgeler ve duygulardır.*” (Whitehead, 2009:18). ‘Suskunlar’ romanı da, sembolik anlatım biçimini yoğun bir şekilde kullanır. Bunun edebi sebeplerinin yanında tasavvufi söylemin etkisiyle de gerçekleştiğini ifade etmek gerekir. Tasavvufi şahsiyetlerin veya tasavvufi konuların işlendiği metinlerde sembolik söylemin bir tasavvufi söylem aracı olarak kullanıldığı görülür. Tasavvuf için söylenen en meşhur ifadelerden biri onun kâl değil hâl ilmi olduğudur. Romancının yaşanılan tecrübeyi söze dönüştürme esnasında büyük zorluklar yaşayacağı aşikârdır. Bu sebepten ötürü sözün yetişemediği anlam alanları içerisinde sembollere başvurarak anlamı genişletmesi gerekmektedir. Kullanılan semboller, anlatılmak isteneni vermesi yanında bazı sufilerin anlatım metotlarının metinlerarası izdüşümünü de oluşturmaktadır.

Suskunlar romanında göze çarpan en önemli sembolizm şekli sayı sembolizmidir. Özellikle yedi sayısı üzerinden yoğun bir anlatım şekli oluşturulur. “*Yedi sayısının özelliği, ilk kamil sayı kabul edilmesidir.*” (Çetinkaya, 2008:73). Romandaki olgunlaşma fikri de bu sayı üzerinden gerçekleştirilir. Yedi, sadece bir sayı olarak kullanılmayıp, metnin kurgusunun da önemli bir parçası olur. Eflâtun’un evinden çıkarak Galata Mevlevihanesi’ne doğru gittiği güzergâhta yanılma sayısı yedidir. Bu sebeple Hristiyanlıktaki yedi büyük günahı taşıyan insanla karşılaşmış olur (s.83-122). Eflâtun bu yolculuğa çıkmadan önce de yedi sene sandık odasında kalır (s.82). Hızır Paşa’nın mehteranı yedi katlıdır (s.15). Davut, musikiyi yedi senede öğrenir (s.30).

Tağut'un öldürmek istediği şehrin en büyük musiki üstatları da yedi kişidir. Roman boyunca yedi sayısına olan gönderme oldukça fazladır. Nerede sayısal bir durum olsa yedi sayısı ile karşılaşılır. Bu sayının dışında iki yerde dokuz (s.46,191), bir yerde on dokuz (s.191), bir yerde de üç ve kırk (s.17) sayıları kullanılır. Romanın sayısal ritmini ise yedi sayısı sağlamıştır diyebiliriz. Benzer yöntemler sufiler tarafından da yapılmıştır. Sufiler eserlerini oluştururken belli başlı sayılara göre tasarlama yoluna gitmiştir. Sayılara atfedilen kutsallık, onların sembolik olarak verdiği anlamlar bu şekildeki kullanımların sebeplerini oluşturur. Örneğin; Fatiha suresi yedi ayetten müteşekkildir. Bu yedi ayetin, Kur'an'ın bir özeti olduğu ifade edilir. İslam'da mistik hiyerarşi yedi sayısı ile sağlanır. "Bedenin yedi letafet'inden, hassas noktasından" (Schimmel, 2000:161), söz edilir. Yine tasavvufta salikin aşması gereken yedi nefis mertebesi bulunur. Tasavvufta yedinin konumuna dair örnekleri çoğaltabiliriz. Fakat özellikle şunu belirtmek gerekir; yedi sayısı bilgeliğin ve olgunlaşmanın sayısı olarak kabul edilir (Schimmel, 2000:140). Dört ve üçün toplayıcısı olması bakımından hem madde âlemini hem de mana âlemini içerisinde barındırır. "*Ney'in yedi deliği, insanın yedi azay-ı zahirisine işaretidir*" (Yüce, 2005:73). Romandaki ney imgesi düşünüldüğünde ulaşılmak istenen sesin niteliği de ortaya çıkar.

Şüphesiz 'Suskunlar' romanındaki yedi sayısına olan yoğun gönderme İslam Tasavvufunun etkisiyledir. Fakat bunun yanında batı eksenli etkileneceklerden de bahsetmek gerekir. Augustin'e göre sayılar; "*ilahi bilgeliğin formu ve insan ruhunun tanıyabileceği şekilde dünyada var oluşudur*" (Küçük, 2009:379). Özellikle Pisagor'la birlikte sayılar, âlemin düzeninin önemli bir parçası olmuş ve gizemli olayların çözüm aracı olarak kullanılmıştır. "*İlahi hazret ile âlem arasındaki bağlantıyı sağlaması yönüyle İbnü'l Arabî'ye göre sayı bir berzah hükmündedir. Çünkü Allah, evrendeki varlıkları sayıların ölçüsüyle inşa ve icat etmektedir. Bu yönüyle sayılar, âlemin deruni kozmik dili olarak da nitelenebilir.*" (Küçük, 2009:380). Batı hikmetinin Doğu eksenli olduğu düşünüldüğünde benzer ifadeleri görmenin mümkün olduğunu müşahade ederiz. Osmanlı şiiri de büyük çoğunlukla Platon'cu özellikler taşır, onun felsefesi Doğunun hikmeti olarak kabul edilir (Kılıç, 2009:163). Eflâtun'un Doğu hikmetini Batıya taşıdığı düşünüldüğünde romandaki Eflâtun karakterinin benzer bir şekilde semboller arasında da üstlendiği rolü görebiliriz. Seyahati esnasında yedi büyük günaha uğraması aynı zamanda nefsin yedi mertebesini de düşündürür. Yedi sayısı bir yönüyle batı

mistisizmine bir yönüyle de İslam tasavvufuna göndermede bulunur. Aslında derin manaya indiğimizde dinler üstü bir anlayışla tasavvufun üst mertebelerine ulaşanlar için ayrılığın kalmadığını gözlemlemek mümkündür. Suskunlar romanındaki yedi sayısının yoğun kullanımı onun alelade bir üslupla işlenmediğini olayların akışını farklı yönlerle çektiğini göz önüne serer. Yedi musiki üstadı Yunan felsefesindeki yedi akıl adamı hatırlatır. İbn Mesere'ye göre de veliler yedi dereceye ayrılır; “*Bunlar; doğru bir tövbe, nefis mücahadesi, hevâya muhalefet, fuzuli şeyleri terk etmek, sabır, îsâr ve rıza, müşahade ve murâkabe makamlarıdır.*” (Bardakçı, 2005:188). Ayrıca üçler yediler kırklar olarak bilinen tasavvufi hiyerarşiyi de düşündürür. Bunların bir arada kullanımı da tasavvufi açıdan balkıdığına zıtlık arz etmez. Çünkü romanda kullanılan bu sembolik dille anlam, kendisini hemen ortaya koymaz gittikçe genişleyerek romanın canlılığını da perçinlemiş olur.

Yedi sayısının sembolik kullanımının yanında kutsal nefes sembolizminden de bahsetmek mümkündür. Allah (cc)'ın insan ruhuna kendi nefesinden üflemesiyle ona bahşettiği ilahi boyut hem Batı mistisizminde hem de Doğu hikmetinde önemli bir yapı taşı oluşturur. İbn Arabi bu durumu şöyle açıklar: “*Hakk zâhiren görünen her şeyin, bâtinen, ‘Ruhu’dur. bu anlama göre O, Bâtın olan’dır. Ve O’nun, âlemin doğal sûretlerine olan nisbeti bedeni idâre eden rûhun bedenine olan nisbeti gibidir.*” (Izutsu, 2005:83). Suskunlar romanı da zahiri ve batını olarak iki yönlü bir romandır. Romanda kutsal nefese erişenler ile erişemeyenler de çatışmanın iki ayağını oluşturmaktadır.

Roman daha başlarken zahir ve batın isimlerinin sembolik kullanımıyla başlar. İlk cümlede Şaban ayının on dördüncü gecesinde bütün olayların başladığını görmekteyiz. Nitekim ertesi gece ‘Berat’ gecesidir. Arabî düşüncesinde de ayın ilk on dördü zahir sonrası ise batındır (Miftah, 2009:647). Romana bu anlayışla baktığımız vakit, zahir olarak görünenlerin son gecesiyle roman başlar, roman batın olana doğru ilerler. Aslında okuyucudan da istenen bu batını görebilmesidir. Fakat şüphesiz herkesin bunu bu şekilde okuması mümkün değildir. Tasavvufi anlayışta da zahiri yön herkese hitap ederken batını yön ise seçkinlere hitap eder. Bu açıdan bakıldığında romanda iki türlü okuma edimiyle karşılaşırız. Sembolik dil de bu okuma edimlerinin temel sebeplerinden birini oluşturur. Sembolik dil zahiri ve batını birleştirme yönünde de paradoksal bir durumu ortaya koymaktadır. Roman boyunca gelişen vakalara da zahiri

ve batını açıdan bakmak mümkündür. Nitekim romanda Hz. İsa Zahir ismiyle, Yüce yaratıcı ise Batın ismiyle karşımıza çıkar. Batın olan gizlidir ve onun vekili olan Zahir doğruluğu anlatmak adına dünyada var olur. Kutsal nefese sahip olmak için Tağut ve onun işlerini gören Cüce Efendi yoğun bir çaba içine girer. Kutsal nefesten kasıt ölümsüzlüğe sahip olmaktır. Yüce yaratıcının teveccühüne mazhar olmak, onun kutsal nefesinden bir parçaya sahip olmak kaydıyla insan, diğer varlıklardan ayrılır. Fakat önemli olan da bu dünyada o kutsal nefese değer olduğunu gösterebilmektir. Şeytanın işi de bu durumu bozmaktır. O kendi iddiasını ispatlamak için insanı kutsal nefesten uzaklaştırarak hayvandan daha aşağı bir mertebeye sürüklemeye çalışır. İşte bu ezeli mücadele yani şeytan-insan mücadelesi kutsal nefese erişme mücadelesi olarak sembolleştirilmiştir.

Dikkati çeken diğer bir sembolik durum da Eflâtun'un evinden çıkıp Galata Mevlevihanesi'ne doğru yaptığı seyahat sembolizmidir. Seyahat-sefer sembolizmini birçok tasavvufi eserde görmek mümkündür. İbn Arabî Futuhat'ında sufînin ruhani miracından bahsederken seyahat sembolizmini kullanır. Yedinci semada Hz. İbrahim ile görüşür, ardından Beytullah seferiyle vuslata erişti anlatır (Çakmaklıoğlu, 2005:415). Yine Attar meşhur eseri Mantıku't-Tayr'da Simurg'un hikâyesini eşsiz fabl örneğiyle bir sefer motifine oturtur. Neticede kuşların geçmesi gereken yedi makamı temsil eden yedi vadiden söz edilir (Attar, 2004:42). Eflâtun'un yedi büyük günahı geçerek ney sesine ulaşması, Galata Mevlevihanesi'nde gerçeği keşfetmesi şüphesiz bu anlatı geleneğinin bir devamı niteliğindedir. Anar, tasavvufi söylemin bu şeklini kullanırken Batı felsefesinden de yararlanmıştı. Eflâtun'un yedi yıl sandık odasında kalması mağara alegorisinin yanında onun hazırlanış evresini de oluşturur. Pisagor'a göre hayatın sıkıntılarıyla imtihana çekilen kişi önce kendi içine döner, böylelikle hakikatin ona seslenişini işitebilecek olgunluğa gelir ve ancak ondan sonra açlığını gidermek için hakikatin peşinden yola düşer (İpeköz, 2010:13). Sefer sembolizmi oluşturulurken hem batılı kaynakların hem de doğulu kaynakların etkisinden bahsetmek mümkündür. Nihai hedef göz önüne alındığında ise tasavvufi bir söylemin oluşturulmak istendiği belirtilebilir. Salikin olgunlaşma süreci anlatılırken kullanılan sefer-seyahat sembolizmi tasavvufi geleneğin vazgeçilmezlerindendir.

Romanda çok az yerde geçse de kilit ifadelerden birini oluşturması bakımından ayna sembolizmine de yer verildiği görülmektedir. Romandaki karakterlerden bir olan

Kâhin, gerçeği bir ayna vasıtasıyla izleyebilmektedir. Aynaya bakarak olacakları anlatan Kâhin, romanın sonunda ayna vasıtasıyla hakikatin ne olduğunun farkına varır. Romanın ulaşmak istediği hakikat ayna vasıtasıyla okuyucuya aktarılır (s.268). “Ayna, *İbn Arabî’nin tecellî anlayışını açıklamakta en sık başvurduğu sembollerden birisidir. Ayna tek bir hakikat olan vücûd veya Tanrı, mümkünler ise bu aynadaki sûretlerdir.*” (Uluç, 2009:123). Arabî, evreni yüce yaratıcının vücudunu yansıtan dev bir ayna olarak gördüğü için hakikatin en güzel müşahede yeri de insan-ı kâmil olur (Uluç, 2009:143). İnsan-ı kâmil boyutuna erişen Eflâtun bu aynanın bir cilası hükmünde gerçeğin izlenebildiği kişi olarak karşımıza çıkar. Ayna sembolü gerçeğin izlenebildiği bir nesne olarak romanda da tasavvufi söylemin bir parçası olarak sembolize edilir.

Suskunlar romanında kullanılan bu sembollerin dışında farklı sembollere de rastlamak mümkündür. Köpeğin, deve pisliğinin nefsi sembolize etmesi, kedinin maneviyatı sembolize etmesi, kullanılan musiki makamlarının farklı anlamları sembolize etmesi gibi birçok farklı sembolden bahsetmek mümkündür. Genel olarak tercih edilen sembolik dilin romanın derin anlamını genişlettiğini bu yönüyle tasavvufi söylemin bir parçası olarak karşımıza çıktığını söylemek gerekir. Batı felsefesinin de etkilerini, kullanılan semboller üzerinde görmek mümkündür. Fakat sembolün kendi anlam genişliği içerisinde tek bir şeyi değil birçok şeyi anlattığını düşündüğümüzde romanın iç-nihai gerçekliğine yoğun bir katkıda bulunduğunu ifade edebiliriz.

2.1.8.5 Paradoksal Söylem: Zıtların Birleşimi

Mevlana, Mesnevi’sine “*Bişnev*” diyerek başlar, oysa o kendisine “*Hamuş*” demektedir. Söze dinle diye başlayan birinin kendisini suskun ilan etmesindeki paradoksal durumun benzerini suskunlar romanında yaşarız. Öyle ki ismi ‘Suskunlar’ olan romanın içindeki gürültü ve ana argümanın müzik olması bizi doğal olarak tasavvufi tecrübelerin anlatma şekillerinden olan paradoksal söylemi irdelemeye götürür. Hemen hemen birçok tasavvuf erbabı yaşadıkları ifade edilmesi güç durumları anlatma yolu olarak paradoksları kullanmışlardır. Bu anlatım şeklini en yoğun kullanan sufiler; “*İbnü’l Fârid, Şihâbuddin Sühreverdî, Ferîdüddîn Attar, İbnü’l-Arabi ve Mevlânâ Celâleddin er-Rûmî...*, gibi bir çok sûfîyi zikredebiliriz. Bu noktada İbnü’l-Arabî zengin külliyyâtıyla bu sûfîler arasında en velûd olanıdır.” (Çakmaklıoğlu, 2005:271).

Suskunlar romanındaki paradoksal durumu aktarmadan önce, paradoksal söylemin tasavvufi yaşantıda yerini irdelemek gerekmektedir. Sufiler, yoğun tasavvufi halleri esnasında normal insanın anlayamayacağı şeyler yaşar. Bu hali anlatmak veya söze dökmek çok güçtür. Daha önemlisi sırrı ifşa etme gibi bir de engel mevcuttur. Çünkü, sırrı o sırdan anlamayana söylemek hem çok sakıncalı haller oluşturabilir hem de sufinin samimiyetini sarsabilir. Tasavvuf erbapları yaşadıkları yoğun hali taşıma zorluğundan dolayı anlatma isteği içine girmişlerdir. Bu hali anlatabilmek için değişik yöntemler mevcuttur. Mistik tecrübeyi ifade etmek kolay bir iş değildir. Hatta kimileri bunun imkânsızlığı üzerinde durur. Mistik tecrübenin ifade edilebilir olduğunu savunanlar da bunun yöntemleri olduğunu söylemişlerdir. Bunlardan en çok üzerinde durdukları; “*paradoksal dil*”, “*negatif dil*” ve “*sembolik dil*”dir (Uluç, 2009:38-39). Kullanılan özel dil ile aynı tecrübeyi yaşayanların anlaşmaları kolaylaşır. Bunun en büyük delili Mevlana ile Şems’in ilk karşılaşmalarındaki soru cevap bölümüdür. Şems’in sorduğu soru halka sıradan gelse de Mevlana’nın onu tanımasına yetmiştir.

Paradoksal dili tasavvuf erbapları eserlerinde kullanmışlardır. “*Mevlânâ Fihi Ma Fih’te insan doğasının ikili yönünü tarif etmek için böyle yapmaktadır; bu, beden ve ruhun ikiliği değil, imkânların ikiliğidir ve bu ikilik, Müslüman düşünürlerin yüzyıllar boyunca insan durumunu her tartıştıklarında dikkate aldıkları bir durumdur.*” (Schimmel, 2004:228). Yine İbn Arabî de Futuhat’ta benzer bir dil kullanır. Titus Burchardt, İbn Arabî’deki paradokslar için şöyle bir açıklama yapmaktadır:

“*Şayet İbnü’l-Arabî’nin eserlerinde herhangi bir sistem varsa bu, birbirine zıt ve birbirini tamamlayan terimlerin yer değiştirmesidir. Paradoksların metotlu bir şekilde böylece kullanılışı, tabii olarak, belirli bir mefhûm üzerinde zihnini sabitlemeye meyilli olan bir okuyucunun zihninde hiçbir fasılaya müsaade etmez. İşte böyle bir metodun kullanılışı, okuyucuyu, aklî ve mantıkî düzeni aşan şey karşısında bizzat İbnü’l-Arabî’nin ‘hayret’ diye isimlendirdiği şeye doğru sürükler...*” (Çakmaklıoğlu, 2005:342).

İbn Arabî’nin, paradokslar üzerinden okuyanın dikkatini çekmesi ve anlamın derinliklerine sürüklemesi, yer yer günümüz edebi eserlerinin de çıkış noktasını oluşturabilmektedir.

“*Paradoksal dil, herhangi bir konuda bir yazarın düşüncesine çarpıcılık kazandırmak, duyguları harekete geçirmek, okuyucuyu düşündürmek ve paradoksal*

olmadığı takdirde okuyucunun üzerinde dikkatle düşünmeyeceği fikirlere ciddi bir dikkat harcamasını sağlamak amacıyla kullandığı önemli bir edebi araçtır. Bu görüş, paradoksal ifadelerin düz biçimde de söze dökülebileceğini imâ etmektedir.” (Uluç, 2009:38).

Yazar, düz bir şekilde ifade edebileceği durumları yer yer paradokslar kullanarak farklılaştırabilmektedir. Paradoksların kullanımı Uluç’un da ifade ettiği gibi okuyucunun es geçebileceği noktaları daha dikkatli okumasını sağlama gayretine dönüşebilir. Zıt gibi görünen olguları aynı resim içerisinde verebilme de ancak paradokslarla mümkün olur. *“Varlık âleminde gözlemlediğimiz zıtlıklar, tasavvuf anlayışı içinde Allah’ın hikmetini tefekkür etme noktasında hep ibret verici şey ve olaylar olarak telakki edilmiştir. Bu anlayışa göre zıtlıklar, sıradan akla, mantığa aykırı görünen ancak; hakikatte böyle bir aykırılık ve çelişkiden öte bir uyum ve ayniliğin görüldüğü durum ve şeylerdir.” (Yıldırım, 2008:226).* Paradokslara bu seviyeden bakmak anlamın sınırlarını aşmak için önemli bir metot oluşturur.

Müziğin temele alındığı bir romanın isminin ‘Suskunlar’ olması ses ile sessizliğin anlamı ne derece kapsadığını tasavvufi bir boyutta gösterebilmek adına oldukça çarpıcıdır. Edebi eserlerde dikkati yoğunlaştırmada kullanılan bu dilin tasavvufi yönüne baktığımızda, asıl gayesinin bu olmadığını anlarız.

“...mistikler paradoksal dili yaşadıkları tecrübenin ve bu tecrübenin objesinin bizatihî paradoksal olduğu temelinde kullanmaktadırlar. Çünkü onlar paradoksları sözü güzelleştirmek veya güçlendirmek için değil, zorunlu oldukları için kullandıklarını iddia etmektedirler. Bir başka deyişle, mistik bağlamda paradokslar, dil düzeyini aşar ve tecrübenin derinliklerine kadar iner.” (Uluç, 2009:38).

Tasavvufi yaşantıdaki bazı tecrübelerin dille ifade edilebilmesi çok zordur. *“Dolayısıyla başta W.James olmak üzere birçok yazar, sūfîyâne tecrübenin açıkça ifade edilemez, tavsif edilemez (ineffability) oluşunu, mistisizmin bütün zaman ve kültürlerdeki ortak genel özelliği olarak zikretmişlerdir.” (Çakmaklıoğlu, 2005:272).* Sufiler, yaşadıkları bu içsel tecrübeyi dile döktüklerinde yaşanan hali yansıtmadığını görürler. Bunun için onu anlatmada paradokslar kullanarak düşüncenin derinleşmesini sağlarlar. Tasavvufi tecrübe esnasında yaşanan saf bilinç hali ile sonrasındaki normal bilinç arasında müşterek bir durum bulunmamaktadır. Bu sebeple saf bilinç halinin normal bilinç haliyle izah edilmesi çok güçtür. Dolaysız bir tecrübede idrak edilenleri

paradokslar olmaksızın ifade etmek imkânsız hale gelir (Çakmaklıoğlu, 2005:393). İfade edilenler, kişilerin bulundukları halin düzeyine göre anlam noktasında değişiklik gösterir. Sülukuna yeni başlamış biriyle insan-ı kâmil düzeyindeki bir insanın aynı cümleden çıkaracağı anlamların farklılığı bu durumla açıklanmaktadır.

Paradoksal söylemin önemli bir yönü de söylenmek istenenin anlam dünyasını açmadır. Anlam dünyası genişletilerek kişi belli bir yerde kalmaz. Çünkü söz bazen söylenmek istenene bir perde olabilir. Sells'in ifadesiyle *"Bu apophatic söylem içerisinde her yeni pasaj, bazı şeyleri açıp açıklarken bazı şeyleri de gizler, örter."* (Çakmaklıoğlu, 2005:337). Sufi söylemek istediklerini bazılarını açmak isterken bazılarını da kapatır. Tam da bu noktada yazarın duruşuyla sufinin duruşu aynı düzleme yerleşir. Yazar anlatmak istediklerini herkese açmak istemeyebilir. Bu sebeple kullandığı paradokslarla anlamı sadece belli bir seviyede olan insanların ilgi odağı haline getirir. Nitekim 'Suskunlar' romanı da okuyucudan belli bir ön hazırlık ister. Bu hazırlığı yapanlar için anlam genişlerken herhangi bir okuyucu için anlam kapalıdır.

'Suskunlar' romanındaki, ses ve sessizlik batılı anlamda bir zıtlığın mahsulü olmayıp birbirini tamamlayan iki unsur halindedir. Buradaki paradoksal durum sessizliğin içindeki sesi duyabilmeye ölçülüdür. Çünkü sessizliğin sesini dinleme ancak belli bir tekâmülün sonucunda gerçekleşir. Eflatun'un dinlediği sessizlik en güzel musikidir. Çünkü onun vardığı birlik noktasında zıtlıklar ortadan kalkar normal insanın erişemeyeceği bir anlam dünyası açılır. Zıtlıklar somut âlemde birbirlerinin karşısı gibi görünse de soyut âlemde birbirlerinin tamamlayıcısıdır. Maddi âlemde zıtlıkları çokluk olarak görürken manevi âlemde teklik olarak görebiliriz.

"Karmaşadan kurtulmanın çaresi öncelikle düşünce sistemimizde önemli bir değişiklik yaparak mantığımızı Aristo'nun ikili mantığından kurtarmaktır. Karşıtların birliğine ulaşmak için Hegel'in eytişim (diyalektik) mantığı yardımcı olsa da, asıl çare Hem-hem mantığında yatar. Çünkü Hem-hem mantığı her var olanda karşıt gibi görünen ikilemli kavramların ayrımını ret eder. Böylece her konuda teklik (vahdet) çokluğun (kesretin) yerini alır." (Berkmen, 2009:156).

Eflâtun'un ulaştığı noktadaki sessizlik hali bu paradoksal durumun somut bir göstergesidir. Çünkü gerçek ses bu sessizlik halinde gizlenmiştir. Ses ve sessizlik bu noktada birbirinden ayrışık değil iç içedir. Sükût, Eflâtun'u birliğe ulaştırırsa da ulaştığı birlikte var olan tam bir sessizlik hali değildir. Sesin farklı bir açılımını sessizliğin

içinde keşfetmek mümkündür. Neyzen İbrahim Dede, Eflâtun'un halini anlattığı mektupta bu durumu açıklamaya çalışır. Söylediği iki cümle bu anlamda önemlidir. *“Eflâtun, yegah perdesinde karar etti ve Yaradan'la, yegahta yekvücut oldu.”* (s.241). Bu seviyeye ulaştıktan sonra Eflâtun aynı zamanda sessizlikle bütünleşir. *“Ve sessizliği sessizce dinleyenlerden oldu.”* (s.242). Sessizliği dinlemek paradoksal bir durum arz etse de tasavvufi yaşantıda anlamın açılması sonucu ancak belli seviyedeki insanların erişebileceği farklı bir hali anlatmaktadır. Yazar, romanın sonunda; *“Belki de susmak, gerçeği anlatmanın tek yoluydu.”* (s.269) diyerek bulunduğu tarafı susmak olarak ilan etmiştir. Marifetin ifade imkânında, tercih edilen durumlardan biri budur. Susup, sessizliğin içindeki sesi dinleyenlerden olma, sırrın ifşa edilmemesi hususunu da kolaylaştırır. Eflâtun'un anlattığı gerçek, ancak o düzeye ulaşanların duyabileceği bir boyuttur. *“Paradokslar olmaksızın âdetâ, hem Allah (cc.) hem de tasavvufi tecrübe hakkında konuşma imkanımız ortadan kalkmaktadır.”* (Çakmaklıoğlu, 2005:340). Yazarın paradokslara başvurusu böyle bakıldığında mecburi bir hal alır. Tasavvufi tecrübeyi yaşayanlar bile yaşadıkları halleri anlatmanın zorluğunu yaşamışlardır. Dolayısıyla bir insanın yaşadığı tasavvufi tecrübeden bahsetmek ancak paradokslar yardımıyla olabilir. Suskunluk, sessizliğe ulaşma ve artık bu seviyeden sonra kişilerin konuşmaması tasavvufi tecrübeyi anlatma zorluğunun kurgusal bir zorunluluğu halindedir.

Romandaki paradoksal durumlardan biri de zahir-batın karşıtlığı şeklindedir. Yaratıcı *“Batın”* olarak, Hz. İsa *“Zahir”* olarak nitelendirilmektedir. Hristiyan inancında Hz. İsa, Tanrının oğlu olarak kabul edilir. Yazarın özellikle bu duruma bir gönderme yaptığını düşünebiliriz. Aristo'nun ikili mantığındaki zahir-batın karşıtlığı olarak değil de tasavvuftaki zahir-batın birlikteliğini düşündüğümüzde, Hz. İsa ile yaratıcı arasındaki ilişki daha farklı bir bakış açısıyla dikkatimizi çeker. Berkmen bu durumu şöyle açıklar:

“Dışta görünene zahir, içte kalıp görünmeyene bâtın denir. Zuhur'a çıkmış olan zâhir ile gizli kalmış olan bâtın aynı varlığın iki yüzü olup birbirlerini tamamlar. Onları karşıt olarak tanımlamak ikili mantığın getirdiği bir sonuçtur. Oysa, hem-hem mantığının bakışına göre içi oluşturan dış, dışı oluşturan içtir. Aradaki bütünsel bağıntıyı görebilmek insanın içinde bulunduğu benlik katı ile ilişkilidir. İndirgeyici ve ayırıcı bakışla kendini ve çevresini değerlendiren insan için iç ile dış kesin sınırlarla

ayrılmış durumdadır. Bu kısıtlayıcı bakış açısını aşmayı başaranlar için iç-dış ayrımı tümüyle yapay bir tanımdan ibarettir.” (Berkmen, 2009:172).

Romandaki Zahir ve Batın isimlerini anlamlandırabilmek için kişinin durduğu yeri bilmesi gerekir. İlk bakışta bir paradoksal durum göz önüne çarpsa da tasavvufun derinliklerine inmeyi başaranlar için zıtlık değil birleşme söz konusudur. *“Zâhir-bâtın düalizmi, hakikat ile sûret arasındaki esaslı bir ayrımı değil, yegâne olan hakikatin farklı veçhelerini ve onların anlamlı bütünlüğünü ifade eder.”* (Çakmaklıoğlu, 2005:291).

İsimler üzerinden yapılan paradokslar bununla sona ermez. Mevlevi Şeyhi Nuvarif Bursevi Hazretlerinin ismi de incelemeye değerdir. Nuvarif Bursevi Hazretleri, Mevlevi şeyhi olmadan önce acımasız bir zalim olarak hikâye edilmektedir. Yaşadığı olaylar neticesinde dönüşümünü gerçekleştirmiştir. Firavun olan ismi Nuvarif’e dönüşmüştür. Ama firavunluk hala ismi üzerinde mevcuttur. Bu durum insanın ontolojik açılımının bariz bir göstergesidir. Zira insan kendisinde barındırdığı hasletler bakımından hayvandan daha aşağı, melekten daha üstün bir hale gelebilme becerisine sahiptir. Firavun olmak veya Nuvarif olmak, isim üzerinde yapılan oynama kadar doğaldır. İyiden kötü, kötünden iyi çıkabilir. Nitekim Cüce Efendi de vaaz veren bir hoca olarak görünmesine rağmen yaptıklarıyla şeytandan daha aşağı bir seviyeye gelir. Yaşadığı aşk duygusu, zamanla hasete dönüşüp kendisini, çevresindeki insanları acımasızca öldürebilecek seviyeye getirir. Bu bağlamda aşk duygusunun da paradoksal olarak kurgu düzeyinde kullanıldığını düşünebiliriz. Bütün bunlar, tasavvufta uygulayabileceğimiz hem-hem mantığının birer izdüşümüdür. Aynı olgu insanı hem iyi hem de kötü yapabilir. İnsan “Lâ” deme kabiliyetiyle hem insan-ı kâmil düzeyine ulaşabilir hem de şeytanlaşabilir.

Roman boyunca kişiler hayat veren nefesin peşindedir. “Hayat veren nefes” romandaki paradoksal durumlardan bir diğeridir. İlk bakışta görebileceğimiz anlam, maddi bir nefes şeklindedir. İnsanı diğer mahlûkatlardan ayıran temel prensip, onun rahmanın nefesiyle kutsiyet kazanmasıdır.

“Nefes ise, nefes alanın içinde gizlidir. Bâtında iken bânının, zâhirde iken zâhirin hükmündedir. Bâtında ilk, zâhirde ise sondur. Allah ile mutlak yokluk arasında bulunup, her ikisinin özelliklerini taşıyan bir berzah olduğu için amânın iki yönü vardır.

Hakka ait bâtın yönü, halka ait zâhir yönü. Bâtın yönüyle Hakkın nefesidir, zâhir yönüyle bütün âlemin zuhûr ettiği ilk unsurdur.” (Çakmaklıoğlu, 2005:357).

Tağut’ün ve Cüce Efendi’nin ardından sürüklendiği hayat veren nefese ulaşma çabası, aslında hakikatin kendisi olma çabasının bir yansımasıdır. Onların yanıldıkları durum ise hakikate ulaşma yolunda yaptıkları kötülüklerdir. Nitekim Eflâtun’un hayat veren nefese ulaşması zahiri olarak vurulmasına rağmen yaşama dönmesini sağlarken batını olarak hakikate ermenin bir sembolüdür. Nefes metaforu, yokluğu itibariyle insanın kendisine varlığı itibariyle hakkın kendisine delalet eder. Nitekim İbn Arabî’de de nefes bu yönüyle bir çift anlamlılık göstermektedir (Çakmaklıoğlu, 2005:357). Özellikle hayat veren nefes olgusunun İbn Arabî temelli olduğu göze çarpmaktadır. Ondaki paradokslar da aynı şekilde romanın dünyasına zuhur eder.

Kâhin’in görebilen tek gözünü kaybetmesi görme eyleminin, zahiri olarak görmesi ve batını olarak görmesi şeklinde iki veçhesinin olduğunu gösterir. Zira bazen zahiri olarak görme gerçeği algılamada bir hicap olabilir. Gören gözlerin, aslı görme noktasında bir engel oluşturabileceğini unutmamak gerekir. Yazara göre de fiziki olarak ışık görmeyi sağlarken karanlık görmeyi engeller. Işın maddi boyutu böyledir. Fakat belli bir bilinç düzeyinden sonra ışık bir perde olurken karanlık görmeyi sağlayan bir unsur haline gelir. Eflâtun’un ve Kâhinin görememe durumları zahiri anlamda bir görememe halidir. Bâtını anlamda onlar gerçeği görebilmekle ödüllendirilmişlerdir.

“Gözün görevinin görmek değil, hakikati görmek olduğunu söyleyen âlim aklına geldi. Hakikati gören gözün başka hiçbir şey görmesine gerek yoktu. Yedikule Kahini’nin yegâne gözüne de bu şekilde perde indi. Ama kör olmasına rağmen hiçbir şey görmüyor değildi. Gözlerinin ona gösterdiği yegâne şey, o uçsuz bucaksız karanlıktı.” (s.268,269).

Dikkatimizi celbeden durum Kâhin’in karanlığı görmesidir. *“Fiziki anlamda görünen ve görmemizi sağlayan ışık/nur, sûfiyâne bilinç düzeyinde görmeye engel bir perde olurken, yine fiziki olarak görmemize engel olan karanlık/zulmet, bu bilinç düzeyinde görünür olmaktadır.”* (Çakmaklıoğlu, 2005:360-361). Yazarın bir paradoks olara bizlere sunduğu görme eylemi, tasavvufi söylem çerçevesinden baktığımızda çerçeve değiştirir. Normal bilincin görmesiyle sufiyane bilinç düzeyinin görmesi arasındaki fark ışık metaforu düzeyinde değişkenlik gösterir. Burada dikkat etmemiz gereken nokta kör olmayla batını düzeyde görmeye ulaşma arasındaki büyük ayrılıktır.

Çünkü dikkat çekilmek istenen nokta kişilerin kör olması değil, farklı bir bilinç düzeyine erişmeleridir.

Roman boyunca paradoksal durumlar iç içe geçmiş iyi ile kötüyü ortaya koymak veya karşıtlıkları daha iyi vurgulayabilmek içindir. Sessizlik sesle anlamlaşır, zahir kendisini batında gösterir, insan firavunken insan-ı kâmil olabilir, ışık görünmezken karanlık görünebilir. Bu paradoksal durumlar kâinattaki birliği vurgulamak için dayanağını eski mutasavvıflardan alan bir geleneğin devamı şeklindedir. Özellikle şunu belirtmekte de yarar vardır. Paradoksal dilin kullanımının kaynağı olarak tasavvufi söylemin etkinliği göz önündedir; yalnız postmodern romanın da bu dilin oluşmasındaki etkinliğini görmemiz gerekir. Postmodern metinlerin oluşumunda zıtların birliği göz önüne çarpar. Bu zıtlıklar “doğru”yu muğlâklaştırmanın yanında yaşanan dünyanın kurgusallığını da göz önüne sermek ister. Böylece; “*rüya ile gerçeğin, reel ile fantastiğin bir arada olduğu oyunsu bir ortam*” (Koçakoğlu, 2010:25) kurulur. Romanın sonunda Kâhin’in görebildiği son şey yazarın kendisidir. Yazarın romana girmesi bile gerçeğe kurgusallığın sınırlarını zorlar. Okuyucu böylelikle romanın başından sonuna kadar paradoksal durumları anlamlandırmaya çalışır. Öyle ki romanın kendisi bile bir paradoks haline dönüşür.

2.2 Aşk ve Bab-ı Esrar

2.2.1 Aşk

2.2.1.1 Romanın Kimliği

‘Aşk’ romanının ilk baskısı Mart 2009’da Doğan Kitap tarafından İstanbul’da basılır. Kısa zamanda yoğun satış grafiği yakalayan eser, beş yüz binin üzerindeki satış rakamıyla aylarca en çok satan kitap olarak birinci sırada yer alır. Yazarın ifadesiyle önce İngilizce yazılan eser, K. Yiğit Us tarafından Türkçe’ye çevrilir. Ele aldığı konu itibarıyla Düccane Cündioğlu ve Ömer Tuğrul İnancer gibi saygın kişilerden önemli eleştiriler alır. “*Elif Şafak’ın gönlü, acep şu akla zarar tamlamanın tüm günahını, mâşukların sultanı Şems-i Tebrizî’ye yüklerken hiç mi sızlamamış?*” (Cündioğlu, 2009). Elimizdeki baskı Doğan Kitap’ın 2009 yılı Eylül ayına ait yüz seksen üçüncü baskısıdır.

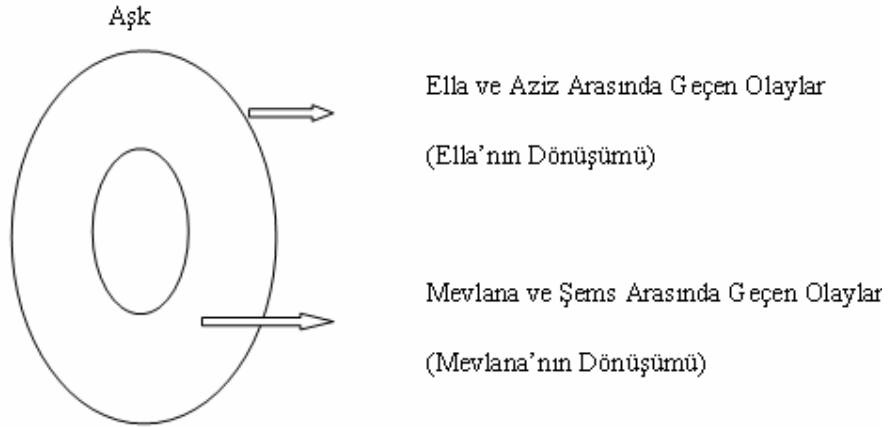
2.2.1.2 İsimden İçeriğe

Aşk romanın kurgusunu oluşturan temel etmenlerin başında tasavvuftaki aşk olgusu gelir. Bunun için yazar kitabın ismi olarak “Aşk”ı uygun görür. Yazarın söylemi üzerine romanın ilk başta İngilizce yazıldığını sonradan Türkçeye çevrildiğini biliyoruz. “Aşk” kelimesinin İngilizce karşılığı “love” kelimesidir. Bu kelimenin aşk, sevgi, şefkat gibi birçok karşılığı vardır. Türkçede bu durumlar kelime bazında birbirinden ayrılırken, İngilizcede tek bir kelime hepsini karşılar. Bu durum da doğal olarak bir kavram karmaşasına yol açar. Tasavvuftaki ilahi aşk ile mecazi aşk apayrı durumları ifade eder. Biliriz ki sevgi aşktan farklıdır. Şefkat hepsinden farklıdır. Tek bir kelimeyle bu apayrı durumları anlatmanın zorluğu romanın Türkçe çevirisine de yansımıştır. Postmodern edebiyatın, postmodern dil olarak algıladığı bir durumdur bu. “*Kendi dilinde bir yabancı gibi yazmak, Performatif dili edimsel dile tercih etmek.*” (Akay, 2005:113). Şafak eserine seçtiği bu isimle tasavvuftaki aşk olgusuyla günlük dağarcığı içinde aşk kelimesinin anlamı arasında sorunlu bir bağ kurmuştur.

Bab-1 Esrar tamlamasını sır kapısı olarak çevirmemiz mümkündür. Ümit, alışıldık polisiye roman kurgulamasından dolayı tasavvufun sır yönünü romanına isim yapmıştır. Polisiye romanlardaki gizem olgusundan kaynaklı doğal bir birliktelik oluşturmuştur. Tasavvufun bir anlamda tanımlarından biri sırra vakıf olmaktır. Kurgulamadaki tasavvufi mevzular romanın ismi ile okuyucuyu sırları çözmeye çağırır.

2.2.1.3 Olay Örgüsü

Aşk romanı iç içe geçmiş olaylardan oluşan bir yapıya sahiptir. Roman içinde roman diyebileceğimiz iki farklı hikâyenin birbirini sürüklediğini görürüz. Çerçeve vaka (Aktaş, 2005:74), Ella Rubinstein’ın yaşadıklarıyla ilgiliyken, yardımcı vakada ise on üçüncü yüzyılda yaşanmış olayların hikayesi aktarılmaktadır.



Roman beş bölümden meydana gelir. İlk bölüm “*Toprak*” isimli bölümdür (Şafak, 2009:47-126), ikinci bölüm “*Su*” (Şafak, 2009:129-188), üçüncü bölüm, “*Rüzgar*” (Şafak, 2009:191-293), dördüncü bölüm “*Ateş*” (Şafak, 2009:297-345), son bölüm ise “*Boşluk*” (Şafak, 2009:349-415) isimli bölümdür. İlk dört bölüm tabiattaki dört unsura atfen isimlendirilmiştir. Son bölüm ise Şafak’ın kendi hayatında babasıyla ilgili yaşadığı boşluk hissinin bir yansımasıdır. Çerçeve vakadaki olay örgüsü basit bir şekilde dizilir. Yan vakadaki olaylar ise Mevlana ve Şems karakterlerinin birebir yaşadıklarının Şafak tarafından yorumlanmış halidir.

Birinci Bölüm

- Ella’nın, mutsuzluğunu keşfetmesi.
- Ella’nın, RBT yayınevinde editör yardımcısının asistanı olarak işe başlayıp Aziz Z. Zahara isimli yazarın “Aşk Şeriatı” isimli kitabını incelemeye başlaması.
- Şems’in dost bulabilmek için evinden ayrılması.
- Rumi’nin Konya’da halka vaaz vermesi ve kendi benliğini müşahede edebileceği bir dostu beklemesi.
- Ella’nın, kitapta anlatılan şeylere ilgi duyup yazarıyla görüşmeye başlaması.

İkinci Bölüm

- Ella’nın, Aziz ile e-mail yoluyla yazışması.
- Rumi’nin, rüyasında onu arayan bir derviş görmesi.
- Mevlana’nın şeyhi Seyyid Burhaneddin’in, Şems’in şeyhi Baba Zaman’a mektup yazması.
- Baba Zaman’ın, Şems’i Konya’ya göndermesi.
- Şems’in, başı pahasına Konya’ya gelmesi.

-Ella'nın, değişmeye başlaması.

Üçüncü Bölüm

-Ella ile Aziz'in görüşmelerinin sıklaşması.

-Ella'nın alışkanlıklarından vazgeçmesi.

-Şems ile Rumi'nin buluşması ve sıkı dostluklarının başlaması.

-Şehirdeki mutaassıpların, Mevlana'yı ellerinden aldığını düşündükleri için Şems'e karşı cephe alması.

-Şems'in, şehirdeki sarhoş, dilenci fahişe gibi tiplerin hayatına olumlu etki yapması.

-Aziz'in kendi hayatını anlatması.

Dördüncü Bölüm

-Ella ve Aziz'in birbirine aşık olması.

-Mevlana'nın oğlu Alaaddin'in halkın söylediklerinden ve Kimya'nın ondan uzaklaştığını fark etmesinden dolayı Şems'e karşı tepkisinin gün geçtikçe artması.

-Kimya'nın, Şems'e aşık olması.

-Ella'nın evliliğinden gün geçtikçe kopması.

Beşinci Bölüm

-Şems'in, fitnelere dayanamayıp Konya'dan ayrılması.

-Rumi'nin, Şemsi bulup getirmesi için oğlu Sultan Veled'i Şam'a göndermesi,

-Şems'in Şam'dan geri dönüp Kimya ile evlenmesi.

-Şems'in geri dönüşüne dayanamayan kişilerin tekrardan onun hakkında fitne çıkarması.

-Ella ve Aziz'in bir otel odasında buluşması.

-Ella'nın her şeyi geride bırakıp Aziz'le yeni bir hayata başlaması.

-Şems'in, yedi kişi tarafından bıçakla öldürülmesi.

-Şems'in yok oluşuna dayanamayan Rumi'nin her yerde onu araması.

-Aziz'in hastalığından dolayı vefat etmesi ve Ella'nın Aziz'in ona öğrettikleriyle yeni bir insan olarak hayatına devam etmesi.

2.2.1.4 Mekân

2.2.1.4.1 Çevresel Mekânlar

‘Aşk’ romanında mekân ağı çok geniş bir çerçevede karşımıza çıkar. Ella, Aziz, Şems, Mevlana hepsi farklı coğrafyaların insanlarıdır. Boston, Amsterdam. Konya, Bağdat, Şam, Tebriz, Kayseri, Guatemala, Malavi ve Fas gibi çok geniş bir coğrafya fon olarak kullanılır. Karakterlerin derviş tiplerine uygun olarak sürekli seyahat halinde olmaları olayların geniş bir coğrafyada geçmesini sağlar. Ayrıca romanın derin anlamında yatan dinlerin birliği ilkesiyle birbirinden farklı birçok ülke birbirine yakınmış gibi gösterilir.

2.2.1.4.2 Olgusal Mekânlar

‘Aşk’ romanında her şehir, Konya’da bütünleşir. Konya, birçok şehrin özelliğini üzerinde barındırarak romanın derin anlamındaki dinlerin birliğine hizmet eder bir yapıdadır. Ayrıca Mevlevihane, meyhane, genelev, han gibi yerlerin resmi içindeki insanlarla birlikte sunulur.

2.2.1.4.3 Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Ella’nın Boston’daki evi, evlenmeden önce hayallerini süsleyen bir yapıyken hayatının sıkıcılığıyla paralel olarak “*insanı ezen mekan tarzı*” (Bourneur-Quellet, 1989:117) haline dönüşür. “*Rubinstein Ailesi Amerika’da, Northampton’da, krem rengi Viktorya tarzı kocaman bir evde yaşırdı. Her ne kadar tadilata, tamirata ihtiyacı olsa da, hâlâ görkemliydi yapı: Tam beş yatak odası, üç arabalık garajı, asif parkeleri ve Fransız usulü kapıları vardı; üstüne üstlük bahçesinde de harikulade bir jakuzisi... büyükçe bir ev bazılarına klişe gibi gelebilir ama onların gözünde hayatlarının en idealiydi.*” (Şafak, 2009:13) İdeallerinde bu derece önemli bir yere sahip olan bu ev, Ella’nın ruhsal durumuyla birlikte kaçıp kurtulmak istediği bir yer olur.

Aziz’in uzun süre yaşadığı ve çok mutlu olduğu Amsterdam sevdiği kadın Margot’un ölümüyle birlikte çekilmez bir yere dönüşür. “*Margot öldükten sonra hayatım tamamen değişti. Yönümü, kendimi kaybettim. Amsterdam’ın daha önce hiç tanımadığım karanlık yüzünü keşfettim.*” (Şafak, 2009:13) Ella ve Aziz mekânlara yükledikleri anlam doğrultusunda yakınlaşırlar. Her ilksi de başlangıçta mutlu yaşadığı mekânı yaşadıkları olumsuzluk çerçevesinde kaçılacak bir yer olarak görürler. Aziz’in,

Amsterdam’da kalmayıp ülke ülke gezmesinin ve huzuru başka mekânlarda aramasının sebebi budur.

Diğer yandan hak dostunu arayan Şems için de Bağdat’ta kaldığı dergâh gittikçe sıkışır. Şeyhinin, Kayseri’den aldığı mektup doğrultusunda aranılan kişinin Şems olduğuna kanaat getirmesi için uzun bir süre Şems’in gitmesini engellemesi, gittikçe daha da özlediği dostu Mevlana’ya kavuşma ateşiyle dolup taşan Şems’in dergahta kaldığı son dönemi çok sıkıntılı bir hale çevirir. Neticesinde, Şems de buradan çıkarken zincirlerinden azat edilmiş gibidir.

2.2.1.4.4 Açık-Geniş Mekânlar

“içtenlik mekânı” (Korkmaz, 2007:411) olan açık-geniş mekânlara en büyük örnek Konya’dır. Aziz’in, hayatının son dönemi geçirmek istediği yer burasıdır. Bu yüzden Ella ve Aziz, bir araya geldikten sonra Konya’ya giderler. Aziz vefat edince de buraya defnedilmek ister. “*Tıpkı hayranlık beslediği Rumi gibi Konya’ya gömülmeyi vasiyet etmişti.*” (Şafak, 2009:412).

Konya’daki Mevlevi Dergâhı, kişilerin birbirine bakışlarına göre hem dar hem de geniş bir mekâna dönüşebilmektedir. Şems’in gelişiyile birlikte, Rumi için daha da genişleyen dergâh, Şems’in gidişiyile bir anda dar bir mekâna dönüşür. Alaaddin, Şems’i sevmediği için dergâha gitmeyi bile istemez. Oysa Kimya, Şems’e aşık olduğu için ona göre geniş bir mekân hüviyetindedir.

Romanda dinlerin birliği ilkesi mekân düzeyinde de verilerek desteklenir. Nitekim Anadolu; barışın, huzurun bir simgesi olarak resmedilir. “*Anadolu dinlerin, inançların, adetlerin, masalların karışımı bir alaca diyar. Aynı yemeği yiyip aynı şarkılarla içleniyor, aynı batıl itikatları paylaşıp, gece oldu mu aynı rüyaları görebiliyorsak neden beraber yaşamayalım? İsa Peygamberin adını taşıyan Müslüman bebekler bilirim, Müslüman sütannelerin emzirdiği Hristiyan bebekler de. Su gibi berrak ve akışkandır Anadolu, burada her hikaye birbirine karışır. Şayet Hristiyanlıkla Müslümanlık arasında bir sınır kapısı varsa, bunun her iki taraftaki bağnazların iddia ettiği gibi geçilmez bir hudut olduğunu sanmıyorum.*” (Şafak, 2009:226). Genel olarak Anadolu’nun açık ve geniş bir mekân olarak resmedilmesi ona yüklenmek istenen ‘dinlerin birleştiği yer’ sıfatının bir sonucudur.

2.2.1.5 Şahıs Kadrosu

2.2.1.5.1 Başkişi

‘Aşk’ romanın başkişisi Ella’dır. Ella Rubinstein, Amerika’nın Boston eyaletinde büyük bir evde yaşayan üç çocuklu bir ev hanımıdır. Yazar romanın başında Ella’nın geniş bir tasvirini yapar. Hatta romanda en çok tanıdığımız kişi Ella’dır. Çünkü Ella üzerinden günümüzün sıkışmış, tıkanmış kadın portresi çizilmek istenir. Ella’ya ait geniş bir portre çizilirken onunla ilgili verilen bilgiler daha sonradan değiştirilmek üzere verilir.

Ella geçmişten ve gelecek planları yapmaktan kopamayan bir insandır. Geleceğe dair soru işaretleri onun hayatına yön veren en büyük unsurlardandır. *“Ne de olsa Ella böyle biriydi, hiçbir zaman kabullenemezdi sonları; ister bir dönem ister eskimiş bir adet, isterse çoktan tükenmiş bir ilişki olsun ölümü tanımaktan acizdi. Bir türlü yüzleşemezdi bitişlerle, görmezden geldiği o sın burnunun ucunda dikilirken bile.”* (Şafak, 2009:12). Sonlara karşı, bu tutum Ella’nın kocasının onu aldatmasına göz yummasına, sürekli güzel bir evlilik havası yaşatmasına sebep olur. Yaşadıkları mekân bile onların psikolojik yapısını anlatmak için verilir. Büyük bir evde yaşarlar ve yazarın ifadesiyle bu ev onların en büyük ideallerinden biridir. Yaşantıları maddi âleme dönüktür.

Ella, sürekli yaşantısını çok iyi gösterme peşindedir. Bunun en büyük sebebi babasının intiharıdır. Çünkü babasının intiharından annesini sorumlu tutan Ella, onun yaptığı hatalara düşmeme konusunda kendisine söz verir ve kocasını daima mutlu etmeye uğraşır.

“Tüm gençliği boyunca Ella babasının intiharından annesini sorumlu tutmuştu. Ve henüz genç bir kızken kendi kendine bir söz vermişti. O, annesinin yaptığı hataları yapmayacak, evlenince kocasını hep mutlu edecekti. Onun evliliği ölene dek sürecek, anne babasınunki gibi kısa ömürlü olmayacaktı. Belki de bu yüzden, yani sırf kendi evliliğini farklı kılabilmek için, annesinin yaptığı gibi bir Hristiyan’la değil, kendi inancından bir Yahudi’yle evlenmek istemiş, eş olarak David’i seçmişti.” (Şafak, 2009:124).

Annesinin ve babasının Ella’nın kişiliğinde en büyük örneklerden biri olduğu aşikârdır. Öyle ki dine bakışı bile annesinin ve babasının ilişkisine dayanır. Ona göre annesinin bir Hristiyan’la evlenmesi hatadır. Kendi dininden biriyle evlenmesinin

sebebi budur. Bu durumların ayrıntılı bir şekilde verilmesinin temel sebebi daha önce de değindiğimiz gibi bunların, değiştirilecek olmasıdır. Şafak, çeşitli röportajlarında roman yazmaya başladığında sonraki adımının ne olacağını bilmeden planlamadan yazdığını söylese de en başından beri verilen bilgilerin tesadüfî olmadığı, planlı gerçekleştiği görülmektedir. Ella'nın aşk'a bakışı da, değişmeyi bekleyen kişilik özelliklerinden biridir.

“Aşkmuş meşkmüş ne gam! Ne önemi var? Aşk dedikleri, Ella'nın öncelikler sıralamasında gerilerde bir yerde kalmıştı çoktan. Ancak filmlerde olurdu aşk. Ya da hayal ürünü romanlarda. Bir tek oralarda esas kız ve esas oğlan ölesiye sevebilirdi birbirlerini, masallardan süzölmüş efsanevi bir tutkuyla. Ama hayat, hakiki hayat ne filmdi, ne de roman!” (Şafak, 2009:12).

Aşk'a bakışı, ölüme bakışı, dinlere bakışı, evliliklere bakışı, bunun gibi çoğaltabileceğimiz bakış şekilleri Ella'nın rutin bir Amerikalı ev hanımı portresini deşmek ve dönüştürmek için daha romanın başında verilir ve sonradan dönüştürölür. Mesela ölümü kabullenemeyen Ella, Aziz'in öleceğini bile bile ailesini bırakarak onunla birlikte gider.

2.2.1.5.2 Norm Karakterler

‘Aşk’ romanında Ella'dan sonra en fazla derinliğe sahip olan kişi, Aziz'dir. Ella'yı değıştirmek bir güce ihtiyaç vardır ve bu görevi Aziz üstlenir. Aziz, Amsterdam'da ikamet eden fakat bunun yanında dünyayı dolaşan postmodern bir sufidir. Batı'nın bunalmış insanların doğulu inanç sistemlerine dönmesi gibi, Aziz de böyle bir dönemi yaşamış. Birçok inanç sistemini araştırmış, en son İslamiyet'te karar kılmış bir Hristiyan'dır. Ella'nın annesinin bir Yahudi'yle değil de bir Hristiyan'la evlenmesi Ella'ya göre büyük bir yanlışken kendisi daha önceden Hristiyan olup sonradan Müslüman olan bir adamla kaçacak kadar bir dönüşüm yaşar.

Aslında Aziz'in de yaşadıkları onun büyük değişimine sebep olur. Sevdiki kadını kaybetmesi, daha sonradan uyuşturucu müptelası olması, sonra Fas'ta bir dergâhta geçirdiği yıllar onun hayatında önemli noktaları oluşturur (Şafak, 2009:281-284). Geçmişe olan takıntısından onu kurtaran şey dindir. Dergâhtaki Baba Samed'in yaklaşımı, onun bazı şeyleri değıştirmesine sebep olur. Geçmiş takıntısından böyle kurtulur ve an'ı yaşamaya başlar (Şafak, 2009:287-291).

Aziz'in mesleği fotoğrafçılıktır. Değişik ülkelerde kimsenin görmediği veya görmek istemediği insanlara çevirir flaşını. Değiştirici güçtür. Birçok özelliğiyle Şems'e benzetilir. Şems de Konya'ya gidip Mevlana'ya onun göremediği insanları gösterir. Aziz de kimsenin görmek istemediği insanlarla ilgilenir. Yazar onun Şems'e benzerliğini gizlemekle kalmaz açıkça da ifade eder.

“Bana bir ara sen Şems misin diye sormuştun. Kulağa hoş geliyor ama ben Şems olamam, haddim değil. Ama sen Rumi olabilirsin. Aşk kullanıla kullanıla içi boşaltılmış bir kelimeye döndü ama sen varlığınla aşkı yüceltebilirsin.” (Şafak, 2009:391).

Görüldüğü üzere Aziz ve Ella Şems ve Rumi'ye benzetilmek istenir. Bu benzetme hem sözle ifade edilir. Hem de yaşanılanlarla. Ella evli ve çocuklu bir kadın olarak Aziz'le birlikte gider. Bu duruma kitabı okuyan herkes tepki verir. Yazarın istediği zaten tepki verilmesidir. Nasıl ki Mevlana ve Şems'e bir tepki oluştursa aynı şekilde bir tepki oluşturmak ister.

'Aşk' romanı, roman içinde roman uygulamasına sahip olduğu için, 'Aşk Şeriatı' isimli romanın da ayrı bir karakter dünyası vardır. Bu romanda da başkişi Rumi'dir. Rumi'nin etkinliğini pek görmeyiz. Onun hayatını etkileyen ve tamamlayan norm karakter Şems'tir.

Şems ve Mevlana tarihi şahsiyetleri ışığında karşımıza çıkar. Şems Mevlana'ya gerçeği göstermeye, onu bulunduğu makamdan aşk makamına çekmeye çalışır. Bunun için Mevlana'nın göremediği şeyleri ona göstermeye çalışır. Sarhoş Süleyman, Fahişe Çöl Güllü, Dilenci Hasan gibi toplumun hor gördüğü konuşmak istemediği insanlara yardım etmek suretiyle onları Mevlana'nın ilgi alanına çeker. Şems, bir Kalenderiye dervişi olarak tanıtılır. *“Kalenderiye dervişiydi Şems; dilinin kemiği yoktu.”* (Şafak, 2009:38). Romanın en çok tartışılan mevzularından biri bu benzetmedir. Şems'in bir Kalenderiye dervişi olarak sunulması gerçekliği ciddi manada tartışılacak bir konudur.

Şems'in gelişyle birlikte tıpkı Aziz'in Ella'yı değiştirdiği gibi Mevlana da büyük bir dönüşüm yaşar. Yazarın Mevlana'yı benzettiği kişi ise Shakespeare'dir. Mevlana'nın bu benzetmeyle ön plana çıkarılan özelliği din âlimi olması değil şairliğidir. Batıya sunulmuş şekli onun algılanmasını kolaylaştırma adına bir şaire benzetilişi, onu yüceltmenin aksine eksiltmedir. Romanın genel amacına ters düşmez bu

durum. Mevlana ve Şems İslami duruşlarıyla gözümüze çarpmaz. Aşk Şeriatı'ne uygun olarak dinler üstü bir yapıda herkesin kabullenebileceği bir şekilde sunulmak istenir.

“Yollarının kesişmesiyle başlayan süreç her ikisinin de yaşamlarını kökünden değiştirdi. Öylesine sağlam, müstesna bir gönül birliğinin başlangıcıydı. Aralarındaki bağı daha sonraki yüzyıllarda yaşayan mutasavvıflar iki ummanın kavuşmasına benzettiler. Bu benzersiz yarenlik sayesinde ki Rumi, önceleri hakim çizgiye yakın duran bir din alimiyken, alışageldik tüm kurallardan çıkmaya cüret ederek adanmış bir gönül ehli, aşkın ateşli savunucusu, semanın yaratıcısı ve tutkulu bir şair oldu. “İslam aleminin Shakespear’i” diye anılmasına yol açacak muazzam eserler bıraktı geride. Derinlere kök salmış taassupların, önyargıların çağında evrensel, kapsayıcı ve barışçıl bir maneviyatı savundu; kapısını istisnasız her insana ardına kadar açık tuttu. Tıpkı o zaman olduğu gibi, bugün de nicelerinin “kafirlere karşı savaşmak” olarak tanımladığı zahiri bir cihaddansa, insanın kendi içine yönelerek olgunlaşmasını hedefleyen batını bir cihat üzerinde durdu. Kişinin kendi egosuna karşı sonuna kadar mücadele ederek adım adım nefsini yenmesini salık verdi.” (Şafak, 2009:38).

Yukarıdaki cümleler bir gazete ilanı gibidir. İçindeki kelimeler ince ince seçilmiş, batıya Rumi'nin sunulduğu gibidir. Seçilen kelimeler batının hassasiyetleri göz önünde tutularak verilir. Bu cümlelerin başka bir şekli şöyle olabilir; Mevlana Celaleddin Rumi, bilindiği gibi mutaassıp bir din âlimi değil, sizin düşündüğünüz gibi radikal bir İslamcı da değildir. O sizden biri gibidir. Shakespeare dünyaya nasıl bakıyorsa o da öyle bakar. Dinlerinin farklı olmasının önemi yok, aslında dinler hepsi bir yerde birleşir. Onlar böyle bir anlayışın parçalarıdır. İslam'daki cihad anlayışını, nefis mücadelesinde benimser. Savaşan insanlar onun karşısında olan insanlardır. Rumi'yi sevebilirsiniz, bakın Mevlana bile demiyorum Rumi diyorum. Çünkü bu ifade size daha yakındır.

Bu cümleleri çoğaltabiliriz. Ama bilmemiz gereken şey böyle bir Mevlana tasvirini benimsemek çok da kolay değildir. Yalnız batılı algılayışa uygun bir durumdur bu. Çünkü bilindiği gibi Amerika'da en çok satan şiir kitaplarından biri Mesnevi'dir. Ama gerçek Mesnevi değil içeriğinden uygun olanların alındığı uygun olmayanların alınmadığı bir mesnevi. Yani Mesnevi olduğu gibi basılmamaktadır. İslami duruşundan sıyrılmış bir Mesnevi, İslami boyutundan sıyrılmış bir Mevlana sunulmaktadır.

Şems, Mevlana'dan daha kuvvetli bir yapıda sunulur. Sivri dilli, sözünü esirgemeyen, dikkatleri üzerine çeken bir yapıdadır. Aziz gibi değiştiren güçtür. Romanın sonunda ölerək daha fazla dikkat çeker. Haksızlığa uğratılmış bir hale sahiptir. Bunun yanında olağanüstü özellikler sahiptir. Parmakları alev alarak mum gibi aydınlatır, insanların düşüncelerini okuma yetisine sahiptir. Onu öldürmeye gelenleri önceden bilir. Kim ne düşünüyorsa ona göre soru sorar. Hiçbir hatayı affetmez. Sert bir yapıdadır.

“Şemsi tanıdıkça ferasetine, edebine, kıvrak zekasına hayranlık beslemeye başladım. Ama aynı zamanda biliyordum ki Şems'in müstesna hallerinin menfi yanları da vardı. Örneğin, lafını hiç sakınmıyordu. Dervişlerime hep başkalarının hatalarını hoş görmeyi, bağışlayıcı olmayı, ser verip sır vermemeyi öğretmiştim. Gel gelelim, Şems hiçbir hatayı affetmiyordu. Yanlış gördü mü anında söylüyor, lafını ne esirgiliyor ne de dolaştırıyordu. Başkalarını gücendireceğini bilse de sözlerini yumuşatmıyordu. Hatta sırf karşıdaki öfkelenince içinden nasıl bir çılgılık çıkacak görsün ve anlasın diye insanları kasıtlı olarak kışkırttığından şüpheleniyordum.” (Şafak, 2009:95).

Şems algısı, Efendi tarafından böyle ifade edilir. Benzer bir algılama şekli de Bab-ı Esrar romanında da mevcuttur. Şems'in kendi devrinde dikkatleri üzerine çektiği doğrudur. Ama onu acımasız bir insan gibi düşünmek tamamiyle kurgulama düzeyinde bir olgudur.

2.2.1.5.3 Kart Karakterler

'Aşk' romanında çatışmayı sağlayan güçlü bir kart karakter bulmak zordur. Şems'in karşısında olan Baybars, Mutaassıp ve Alaaddin birer fon karakter hükmünde çatışmanın karşı tarafını oluştururlar. Çatışmanın olumsuz düzlemi daha çok fikir düzeyinde gerçekleşir.

2.2.1.5.4 Fon Karakterler

'Aşk' romanının karakter dünyası oldukça zengindir. Temel kurguda Aziz ve Ella'yla birlikte, Ella'nın eşi Scott ve üç çocuğu; kızı Jeannette, ikizleri Avi ve Orly mevcuttur. Ella'nın ailesi onun durağan halini ve hayata bakışını vermek için bulunmaktadır. Scott onun gibi bir Yahudi'dir. Fakat onu aldatmaktadır. Kendisini

“açık fikirli, kültürlü, modern, liberal, demokrat bir babayım” (Şafak, 2009:21) diyerek tanımlar.

Jeannette, yaşı küçük olmasına rağmen aşık olduğu gençle evlenmeye kalkacak kadar cesurdur. Ella’nın yapamadığını yapması yönüyle örnek oluşturur. Avi ile Orly ise daha küçüktürler.

“Aşk Şeriatı” adlı Aziz’in romanında şahıs kadrosu geniştir. Temelde Mevlana ve Şems’in hikâyesi anlatılırken, Mevlana’nın ailesi de romanın karakterleri arasındadır. Eşi Kerra onların durumunu izlerken aynı zamanda kendisinin önceden Hristiyan oluşu üzerinden dinle alakalı yorumlamalar için kullanılır. Kimya, Şems’le evlenmesi üzerinden romana dâhil olur. Onun romandaki rolü daha çok bir kadın olarak var olmasıdır. Eleştirilecek durumların başında Kimya ile Şems’in ilişkisi görülebilir. Yer yer abartılı bir anlatım mevcuttur.

Kimya henüz on iki yaşındayken evlatlık olarak Mevlana’nın yanında bulunur. Evlatlık olma hikâyesi Kimya’nın gizemini ortaya koyar. Çünkü evlerine gelen bir bilgi Kimya’nın normal bir kız olmadığını mutlaka ilim tahsil etmesi gerektiğini söyler. Kimya’nın doğuştan gelen bazı yetenekleri vardır. Bunların başında Mevlana’nın ilk eşi Gevher Hatun’la konuşması gelir. Mevlana’yı etkileyen de budur. Annesi babası Kimya’yı Mevlana’nın yanına götürdüklerinde Kimya’nın kurduğu cümleler Gevher Hatun tarafından söylenenlerdir.

“Mevlana’ya de ki, zevcesi hep küçük bir kızları olsun isterdi. Allah şimdi seni gönderdi. Eğer bir kız çocuğunu eğerirse karşı buna çok sevinir.” (Şafak, 2009:219). Mevlana başta karısı denince şu an ki eşi Kerra’yı düşünür. Fakat Kimya bu kişinin Kerra Hatun değil, Gevher Hatun olduğunu söyler. “Kerra Hatun’dan değil Gevher Hatun’dan bahsediyordum Rahmetli eşiniz burada, yanımda. Elimi tutuyor, beni konuşmaya teşvik ediyor.koyu kahve badem gözleri, çillenmiş yüzü, uzun sarı bir elbisesi var...” (Şafak, 2009:220). Kimya’yı farklı kılan ve Mevlana’nın onu kabul etmesini sağlayan bu olay olur. Mevlana onun artık sıradan biri olmadığını anlar ve eğitim için yanında bulunmasını kabul eder.

Kimya o günleri anlatırken pişmanlık içerisinde. “Keşke annem gitmeme başka nedenlerden dolayı karşı çıksaydı. Hasretime dayanamayacağını, geçici de olsa kızını başka bir aileye vermeye gönlünün razı olmadığını söyleseydi, ben de bu hevese kapılmaz, köyümde kalmayı tercih ederdim.” (Şafak, 2009:217). Kimya’nın bu keşkesi

daha sonra olacaklar için bir ipucu niteliğindedir. Kimya başta çok mutlu günler geçirir Mevlana'nın yanında; fakat Şems geldikten sonra her şey değişir. Kimya'nın keşkesi de tam da bu noktaya bağlanır.

“Sonunda köyümüze uğrayan o bilge haklı çıktı. Babamı ve kardeşimi ne kadar özlesem de, Konya'ya gelip Mevlana'nın ailesine katılmaktan bir kez bile pişmanlık duymadım. Bir kez bile bu çatının altında huzursuzluk yaşamadım. Ta ki Şems-i Tebrizi gelene kadar. O geldikten sonra hiçbir şey eskisi gibi olmadı, olamadı.” (Şafak, 2009:221). Şems'le birlikte hayatı değişenlerden biri de Kimya olur. *“Galiba ben de Şems'in rüzgarına kapılanlardanım.”* (Şafak, 2009:242).

Kimya ile Şems'in aralarındaki ilişki özellikle Kimya'nın hayalleri yer yer utanılacak boyutlara kavuşur.

“O şıkta o kadar çekici ve gizemli görünüyordu ki gözlerimi kaçırmak zorunda kaldım.” (Şafak, 2009:243).

“Şems hafifçe durakladı. Gayriihtiyari ağzına takıldı gözüüm. Dudakları pembe ve biçimliydi. Ağzı davetkar bir saklı bahçeydi.

Şems elini omzuma koydu, yüzü yüzüme öyle yakındı ki nefesinin ılıklığı tenimi okşuyordu. Bakışlarında şimdi yepyeni, rüyada gibi bir hal vardı. Usulca dokundu yanağıma. Tenimdeki parmak uçları yanan bir kandil gibi sıcacıktı. Şaşkınlıktan küçük dilimi yutacaktım. Derken parmakları yüzümde aşağılara kaydı, alt dudağıma uzandı. Başım döndü, gözlerimi kapadım, heyecandan titriyordum. Ama Şems dudağıma değer değmez elini çekti.” (Şafak, 2009:246-247).

Bu sahneler Şems gibi büyük bir tasavvufi karakterden ziyade erotik bir filminden alınmış gibidir. Bilinmesi gereken bu şahsiyetlerin gerçekliğini zedeleyici bu durumların çok yanlış bir durum olduğudur. Bu sahneler yaşanırken Şems ile Kimya evli değildirler. Evli olmayana iki Müslüman'ın bu şekilde yakınlaşması günahıdır. Kaldı ki Şems gibi bir karakterin bunu yapması mümkün değildir. Bu abartılı anlatım şüphesiz romanın dünyasına da zarar vermektedir. Burada Şems'in böyle davranmasının temel sebebi Aziz'le Şems'i birbirine yakınlaştırmaktır. Kimya'nın sarf ettiği sözler onun kişiliğinin Şems'e müptela olduğunu gösterir. Böylesi bir aşkın varlığıyla Alaaddin'e karşı Kimya'nın duruşu da açığa çıkarılmak istenir.

Kimya'nın dışında Alaaddin ve Sultan Veled de roman içerisinde Şems'e karşı bakış açısını vermek için kullanılır. Tarihi kaynakların ve Mevlana üzerine yazılan

araştırma kitaplarının naklettiği rivayetler doğrultusunda Sultan Veled, Mevlana ve Şems ilişkisini onaylayıp onların yanında yer alırken Alaaddin Şems'i hiç sevmez, yer yer onunla karşı kaşıya gelir. Hatta onu öldürenlerin arasında Alaaddin olduğu söylenir. Alaaddin'in böyle davranmasının sebebi olarak da Kimya'ya olan aşkı gösterilir (Gölpınarlı, 1999:93).

Bu karakterlerin dışında romanda yer alan kişiler bir karakterden ziyade tip özelliği gösterirler. Cengaver Baybars softa tipinin bir yansımasıyken, Sarhoş Süleyman, Dilenci Hasan, ve Fahişe Çöl Gülü, Mutaassıp bulundukları zümreyi anlatmada bir tip olarak seçilmişlerdir. Devre ait kişilerin birer tip şeklinde romanda yer alması hem romanın kurgusal yapısını güçlendirmek için hem de bu insanlar üzerinden Şems'i ve Mevlana'yı anlayabilmek için verilmiştir. Bir bakıma çoğulcu bakış açısı böyle geliştirilmiştir.

2.2.2 Bab-ı Esrar

2.2.2.1 Romanın Kimliği

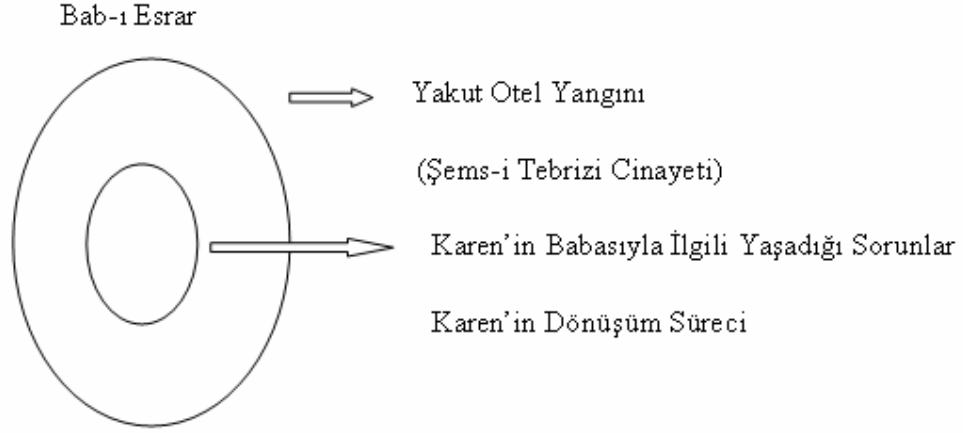
'Bab-ı Esrar' romanı 'Aşk' romanından sadece dört ay önce Kasım 2008'de Doğan Kitap tarafından İstanbul'da basılmıştır. Ele aldığı konu itibariyle kısa zamanda yoğun satış rakamlarıyla karşılaşan roman 'Aşk' romanı kadar olmasa da büyük rakamlara ulaşır. Elimizdeki baskı Doğan Kitap'ın Eylül 2009'a ait kırkıncı baskısıdır.

2.2.2.2 İsimden İçeriğe

Polisiye romanların vazgeçilmez unsuru olan merak ve sırrın, yazarın tavrına uygun olarak tasavvufun sır yöne ele alınarak romana isim verildiği görülür. Kendi içine yolculuk yapan birey sırrın dışarıda değil içerde olduğunu fark eder. Hakikate ermenin temel düstur olduğu tasavvufta insanın içsel sırlarını çözmesi beklenir. Sırta vakıf olan kişi kendi dönüşümünü gerçekleştirerek insan-ı kâmil olma yolunda ilerleyebilir. Romandaki başkişiden beklenen de kendi içsel sorunlarını çözerek hem Şems-i Tebrizi cinayetinin sebebini bulması hem de babasıyla ilgili bilinmeyenleri ortaya koymasıdır. Bu sebeple tasavvufun sır olgusu romanın türüne de uygun olarak isimleştirilmiştir.

2.2.2.3 Olay Örgüsü

Bab-1 Esrar romanı da Aşk romanı gibi iç içe geçmiş helezonik bir yapıdadır. Yan vakada Yakut Otel yangını ile ilgili soruşturma söz konusuysen, temel vakada Karen'in içsel dönüşüm süreci söz konusudur. Karen'in, Konya ile bağı onları terk eden babasından dolayı daha önceden kurulmuştur. Yıllar sonra tesadüf olarak Konya'ya iş amaçlı da olsa gelmesi içinde biriktirdiği bazı soru işaretlerini de çözmesini sağlar.



Kırk altı başlık altında gelişen vaka örgüsünü tek bir bölüm olarak inceleyebiliriz. Olayların akış şekli şöyle gerçekleşir.

- Şems'in, yedi kişi tarafından öldürülmesi.
- Karen'in bağlı bulunduğu sigorta şirketiyle anlaşmalı Yakut Otel yangınına soruşturmak için Konya'ya gelmesi.
- Konya'ya çok küçükken geldiği için bazı anılarını hatırlaması.
- Karen'in, otel yangınına soruşturmak için yangınla ilgili kişilerle görüşmeye başlaması.
- Tanımadığı bir adamın ona yüzük hediye edip ortadan kaybolması.
- Karen'in bu esrarengiz kişiden aldığı yüzüğün kanamaya başlaması.
- Otel yangınıyla ilgili şüphelerin ortaya çıkması.
- Esrarengiz adamın Karen'in karşısına tekrar çıkması ve onu yönlendirmesi.
- Otel sahibinin babası İzzet Efendi'nin Karen'in babası Poyraz'ın tanıdığı biri olması.
- Karen'in İzzet Efendi'den Şems ve Mevlana ile ilgili bilgiler alarak hediye edilen yüzüğün sırrını çözmeye çalışması.
- İzzet Efendi'nin, Karen'in babasının hikâyesini anlatması.

- Karen'in Şems ve yüzük ilişkisini çözmesi.
- Poyraz'la ilgili bilinmeyenlerin ortaya çıkması.
- Otel yangının düzmece olduğunun ortaya çıkması.
- Karen'in Şems ve Mevlana arasında yaşananların iç yüzünü öğrenmesi
- Karen'in babasına duyduğu öfkenin sonlanıp babasına hakkını helal etmesi.
- Karen'in huzur bularak ne istediğini bilen bir insan haline dönüşmesi.

2.2.2.4 Mekân

2.2.2.4.1 Çevresel Mekânlar

'Bab-ı Esrar' romanında anlatılan mekânlar, romandaki tarihi karakterlerin yaşam izlerinin geçtiği alanlardır. Konya, Şam, Tebriz gibi yerler bu karakterlerin izlerinin sürülebileceği mekânlar olarak göze çarpar. Londra ise, romanın başkışisi ve sırları çözmesi beklenen Karen'in geldiği yer olarak söz edilir.

2.2.2.4.2 Olgusal Mekânlar

Mevleviliğin başkenti olarak niteleyebileceğimiz Konya, bu yönüyle romandaki olgusal mekânların başında gelir. Buradaki eski ve yeni yerleşim yerleri içerisinde barındırdığı hüviyetle anlam kazanır.

2.2.2.4.3 Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Şems'in bir kaybolup bir görünmesi, onun bulunduğu mekânları kapalı ve dar mekânlara çevirir. Özellikle Karen'in kaldığı otelin mezarlığında görülmesi, Ümit'in cinayet romanlarının tesiriyledir. Mevlana aşığı Eva de Vitray Meyerovitch'in yaşadıklarıyla paralel olarak Konya'da çeşitli mekânlarda yaşanan gizemli olayların aynısını Karen de yaşar. Mevlana ve Şems'in ilk karşılaştığı yerde "*Merec-el Bahreyn*"de (Ümit, 2009:142) baygınlık geçirip Şems'e dönüşerek onun yaşadıklarını yaşayan Karen, Şems-i Tebrizi türbesine gittiğinde de aynı baygınlığı yaşar.

Babasıyla küçükken bir dergâha giden Karen, gittikleri dergahı bulmak ister. Fakat gittikleri yerler birbirinin kopyası gibidir. Konya sokaklarından geçerken belleğindeki Konya ile gördüğü Konya'nın farklılığını sezer. "*Dümdüz bir kentin içinden ilerliyorduk. İki yanı ağaçlı geniş caddeler, insanda ferahlık duygusu uyandıran boş alanlar, çok da yüksek olmayan bahçeli binalar. Hiç böyle hatırlamıyordum*

Konya'yi. Uçsuz bucaksız bir gökyüzünün altında gizemli eski evler, bilinmeze açılan dar sokaklar, yaşlı camiler ve adım başı, insanın içine tuhaf bir ürküntü yayan o sarıklı mezar taşları vardı belleğimde." (Ümit, 2009:29) Belleğindeki Konya ile gördüğü Konya arasındaki fark babasına karşı tepkisinin bir ürünüdür. Babasının onları terk etmesi ona dair anıları ve bu anıların geçtiği yerleri de karartmaktadır.

2.2.2.4 Açık-Geniş Mekânlar

Romanın başkışisi Karen, öyle huzursuzdur ki gittiği her yer onu sıkacak gibidir. Fakat Ziya Bey'in babası İzzet Efendi'nin dergâhına gidince içini derin bir huzur kaplar. Babasının da yaşadığı dergâhın burası olduğunu öğrendiğinde anılarındaki huzur verici anılar canlanır. *"Mevlevi dergâhının iki kanatlı ahşap kapısına ulaştığımızda gündüzün boğucu sıcağı sona ermiş; hoş kokulu bir serinlik çökmüştü her yana. Geniş bir bahçeye girer girmez anladım; burası Konya'ya ilk geldiğimizde babamın beni getirdiği o büyük evdi."* (Ümit, 2009:253). Karen, kaçmaya çalışsa da babasına duyduğu özlem çok yoğunudur. Onunla birlikte zaman geçirdiği bu dergâh, Karen'in Konya'da huzur bulduğu tek yer olur. Sık sık buraya gitmek isteyen Karen, babasıyla ilgili soru işaretlerini de İzzet Efendi'nin yardımıyla burada çözer.

2.2.2.5 Şahıs Kadrosu

2.2.2.5.1 Başkışı

'Bab-ı Esrar' romanının başkışisi Karen Kimya Greenwood'dur. Karen, babası Türk olmasına rağmen onu terk ettiği için, annesinin etkisiyle İngiliz özelliğiyle ön plana çıkar. Tasavvufa içten değil de dıştan bakışın sebebi onu bilmeyenlerin dikkatini çekmek ve kitabın ana kurgusuna uygun olarak sır olgusunu kuvvetlendirmektir. İngiliz biri için Doğu'nun yaşantı tarzı mistik kelimesinin gizem yönünden ağır basmasıyla keşfedilmeyi bekleyen bir hazine gibidir.

Karen, İngiltere'den bir yangın soruşturması için sigorta görevlisi olarak Konya'da bulunur. İsminde Kimya kelimesinin bulunmasının özel bir anlamı da vardır. 'Aşk' romanıyla 'Bab-ı Esrar' romanı arasında kurgulama yönünde benzerlikler göze çarpar. Karen de Ella gibi babasıyla sorunlar yaşamıştır. Ella'nın babasının intiharının bıraktığı etki, Karen'in babasının o daha küçükken onları terk etmesi bir huzursuzluk hali oluşturur. *"Babam bizi terk edip gittikten sonra... Babamı hatırlayınca içimdeki*

huzursuzluk iyice arttı.” (Ümit, 2009:16). Baba eksikliğinin her iki romanda, Batılı bayan karakterlerde bulunduğu görülür. Bu durumun onları daha duygusal yapıp tasavvufa yönelttiği de su götürmez bir gerçekliktir. Babasıyla ilgili içten içe doğru yaşadıkları Konya’ya gelince daha da belirginleşir. *“Bir neden bulmak istedim. Beni deliller gibi seven babamın bir gün apansız çekip gitmesini gerektirecek haklı bir neden. Ama bulamadım.”* (Ümit, 2009:20).

Kimya ismini, babası ona takmıştır. *“Sadece babam ‘Kimya’ diye çağırırdı beni...”* (Ümit, 2009:19). Babasının Mevlana’ya benzetilmesi onun Kimya’lığını daha da anlamlandırır. Bu durumda Kimya ismi üzerinden bir *“anıştırma”* (Aktulum, 1999:108) yapılır. Mevlana’nın ailesinin küçük bir örneği oluşturulmak istenir.

Kimya’nın babası ile ilgili saplantılarının yanında başka bir sorunu daha vardır. Nigel adında siyahi bir doktorla ilişki yaşayan Karen bu kişiden hamiledir. Nigel, Karen’in çocuğu doğurmasını istememektedir. Karen’in, çocuğu doğurma noktasındaki kararsızlığı sürekli bir soru işareti olarak kafasında yer edinir. *“Böyle iki büklüm eğilerek, bebeğe zarar mı veriyordum acaba? Daha neler... İki aylık bile yok... Ona bebek bile denemez. Zaten Londra’ya döner dönmez kurtulacaktım ondan. Böyle düşünmeme rağmen ona zarar veririm kaygısıyla hızla doğruldum.”* (Ümit, 2009:15) Böylece Karen’in çözmesi gereken problemlerinden biri daha ortaya çıkar.

Başka bir kararsızlığı da din noktasındadır. Babası Müslüman annesi Hristiyan’dır. Kendisi dinle ilgili görüşlerini şöyle aktarır: *“Ben ne dünyadan elini eteğini çekebilecek bir sufiyim, ne de yaşamını dine adanmış bir Müslüman. Daha hangi dine inanacağıma bile karar vermedim.”* (Ümit, 2009:312). Karen’in çözmesi gereken problemler; bebek, baba, din, cinayet, yangın şeklinde kavramsallaştırılarak sıralanabilir.

Karen’in küçüklükten kalma bazı psikolojik sorunları vardır. Bunlardan biri hayali arkadaşı Sunny’dır. Konya’ya gidince tekrar Sunny ile konuşmaya başlar. Sunny kelimesinin İngilizce’de güneş manasına gelmesi yine Şems ve Kimya ikilisini hatırlatma yönünden bir anıştırma örneğidir. Karen’in yolculuğu, Konya’ya değil içine doğrudur. Sefer hali, onun kendini keşfi ile sonuçlanır.

2.2.2.5.2 Norm Karakterler

‘Bab-ı Esrar’ romanının norm karakteri Şems-i Tebrizi’dir. Şems burada özellikle okuduklarımızdan çok daha farklı tanıtılır. ‘Aşk’ romanındaki kızgın, sözünü esirgemeyen Şems tipi burada bir adım daha ileri götürülür. En ufak işleri cezalandıran bir Şems tipi geliştirilir. “*Şems gerçekten de bu kadar acımasız biri miydi? Eflaki’nin verdiği örnekler öyle olduğunu söylüyor.*” (Ümit, 2009:198). Roman boyunca Şems, birçok kişinin cinayetinden sorumlu tutulur. İlginç benzerlikler göze çarpar. “Aşk” romanında yer alan Şems’in yardım ettiği kişi tipleri burada farklı bir şekilde Şems’in öldürdüğü kişilere dönüşür. Fuhuş yapan iki kişinin öldürülmesi, bir meyhanenin yakılması, Solak Kamil adında bir hırsızın öldürülüşü (Ümit, 2009:209), Şems’te kilitlenir. Çizilen Şems motifi; hataları kabul etmeyen, anında cezalandıran bir tiptedir. Ümit’in cinayet romanlarındaki alışkanlığı böyle bir karakterin okunmasını da bu şekilde şekillendirir. Şems, Karen’e verdiği kanlı yüzükle onun kendisine yakınlaşmasını sağlar. Karen, Şems’in sırlı yaşantısını çözdükçe, babasıyla olan sorunlarını da çözer. Şems, Karen’in kendi sorunlarını çözmesi için önemli bir rol oynar.

2.2.2.5.3 Kart Karakterler

‘Bab-ı Esrar’ romanında çatışmanın olumsuz tarafını karşılayan kişi oteli yanan Ziya Bey’dir. Borçlarından kurtulabilmek için düzmece bir yangın hazırladığı ortaya çıkar. Ziya Bey, sıkışınca Karen’i öldürmeye niyetlenir fakat yaptıkları kaza esnasında Şems’in hayalini gören Karen, Ziya Bey’in kesik başını Şems’in ellerinde görür (Ümit, 2009:372). Karen’in, Konya’da sıkıntı yaşamasına neden olur. Ayrıca, Şems’i öldürenler de kart karakter olarak sadece hikâye edilir.

2.2.2.5.4 Fon Karakterler

‘Bab-ı Esrar’ romanı karakter yönünden ‘Suskunlar’ ve ‘Aşk’ romanı gibi kalabalık değildir. Fakat yine de sosyal ortamın gerçekliğini göz önüne serebilecek hatırı sayılır bir karakter tablosuna sahiptir. “*Sosyal ortam, akmakta olan su ve büyüyen bir orman gibidir. Balığın suyla, ağacın ormanla münasebeti nasılsa; insanın da sosyal ortamla böylesine kaçınılmaz bağları vardır.*” (Özcan, 2000:100). Romana gerçeklik havası katacak olan da fon karakterlerle birlikte kurulan sosyal ortamdır.

Susan, Karen'in annesidir. Gençliğinde hippie hayatı yaşayan, Konya'ya gezisinde Poyraz'ı tanıyıp aşık olan Susan tipik bir Batılı'dır. Poyraz'ın onu terk etmesinden sonra da eski yaşantısını devam ettirir. Her şeye muhalif bir yapısı vardır. Nerede bir protesto varsa konu ne olursa olsun o da oradadır. Eşi Poyraz ise, bebekken Konya'da bir dergahın kapısına bırakılır. Bulunduğunda çok sert bir poyraz rüzgarı estiğinden, dergahtakiler isim olarak Poyraz'ı uygun görürler. Yaşantısındaki birçok adımla Mevlana'ya benzetilmek istenir. Şah Nesim'le birlikte gidip ailesini terk etmesi böyle bir durumu kuvvetlendirir. *"Nasıl bir bağlılıktı bu. Nasıl bir tutku? Tıpkı babam ile Şah Nesim gibi. Şah Nesim'i görünce tıpkı Mevlana'nın gözlerindeki parıltıya benzer ışıltılar geçiyordu babamın gözlerinden... Evet, Şah Nesim, Şems-i Tebrizi'ydi, babamsa Muhammed Celaleddin."* (Ümit, 2009:156). Bu durumu birkaç kez daha tekrarlamaktan kaçınmaz. Ella ve Aziz için yapılan benzetmeler, Poyraz ve Şah Nesim içinde yapılır. Kurgusal düzeyde Şems ile Mevlana ilişkisine paralel olarak bir yansımanın hem 'Bab-ı Esrar'da hem de 'Aşk' romanında yansıması eski ile yenin birleştirilmesinden ileri gelir.

Romandaki diğer karakterler yine olayların akışını yönlendiren kişiliklerdir. Mennan, İzzet Efendi, Şah Nesim, Nigel, Matt, Nezihe, Serhat, Cavit, Kadir, polisler, olayların içinde yer alırlar. Ana kurguyu yönlendirmek için bu karakterlerden yararlanılır.

2.2.3 Üslup

On dokuzuncu yüzyılın en önemli keşfi insanın, bireyin keşfedilmesidir. Bireyin keşfinden sonra bundan en çok yararlanan edebi tür şüphesiz romandır. Romanı diğer türlerden ayrıcalıklı kılan temel durum ayrıntılara inebilmesidir. Bu yönüyle roman, insanın derinliklerini ferdi hassasiyetlerini iletmede önemli bir hususiyet gösterir.

Üslup denilince akla gelen ilk şey iki yazarı veya şairi, birbirinden ayıran en temel özellik şeklinde olur. Metinlerarası inceleme, yazarların birbirinden kopuk düşünemeyeceğini, bir metinde mutlaka başka metinlerin de izinin sürülebileceğini söyler. Burada asıl olan durum ise şudur: Yazar metnini oluştururken başka metinlerden etkilenir veya onların doğasını geliştirebilir, önemli olan kendisinin o metnin dünyasına kattığı yeni sestir. Eliot'un ifadesiyle; *"iyi şairler çalar, kötü şairlerse etkilendiğini, başka bir sesi ödünç aldığını belli eder."* (Bloom, 2008:69). Başka eserlerden alınan

parçaların, metne yedirilerek ayrışık durmaması esastır. “*Ben buradayım diye bağırın bir metinlerarası ilişki ancak çalıntı, alıntı, aşırma cinsinden bir karşılık bulur.*” (Kolcu, 2008:352).

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte popüler kültür bütün insanları etkisi altına almaya başlar. İnsanlar artık modalarla dünyanın neresinde olursa olsun aynı şekilde konuşmaya, aynı şekilde giyinmeye, aynı şekilde yaşamaya başlarlar. Bu durum farklılıklara olan ilgiyi biraz daha arttırır. Postmodernizmin, eskiye yöneliminin en büyük sebeplerinden biri de budur. Yeni ile eskiyi aynı çerçeveye alarak farklı bir renk sunmak. Yazarlar üzerinden düşündüğümüz vakit; artık aynı sesi taşıyan birçok insan mevcuttur. Farklılıkların nasıl sağlanacağı doğrusu zor bir durumdur.

‘Aşk’ ve ‘Bab-ı Esrar’ romanları aynı mahzene inmiş, orada buldukları hazineleri kimi zaman farklı tekniklerle kimi zaman benzer tekniklerle çıkarmaya çalışan iki çağdaş romandır. On üçüncü yüzyıla kadar uzanan bu mahzende ne ararsan onu bulacağın bir hazine mevcuttur. Dilin imkânlarını kullanım şekli şüphesiz ne arandığını göstermede en büyük etkindir.

Romanda birbirinden apayrı zümrelerden insanlar bulunmaktadır. Ella, Aziz, Sarhoş Süleyman, Fahişe Çöl Gülü, Dilenci Hasan, Şems-i Tebrizi, Mevlana gibi karakterler apayrı iklimlerden olsalar da konuştukları dil birbirine çok yakındır. Öyle ki Sarhoş’un veya Dilenci’nin söylemleri tasavvufi meselelerin en ince noktalarına varır. Kimya Hatun gibi bir zat günümüzün hoppa bir genç kızının söylemiyle yakın bir söylem içerisinde bulunur. Şems’le alakalı söyledikleri buna delil mahiyetindedir. “*O ışıktaki o kadar çekici ve gizemli görünüyor ki gözlerimi kaçırmak zorunda kaldım.*” (Şafak, 2009:243). Kimya’nın, on üçüncü yüzyılda “çekici” gibi bir kelimeyi kullanması romanın kurgusuna da zarar vermektedir.

Yazar dil düzeyinde aradaki zaman farkını kapatmaya çalışır. Mevlana’nın, Şems’in konuşmaları büyük iki tasavvuf erinin söylemlerinden uzaktadır. Aziz ve Ella’nın konuşmaları ile paralellik göstermektedir. Postmodernizmin eski ile yeniye birleştirmesi bu anlamda algılandığında romanın gerçekçiliği de zarar görmektedir.

Mesnevi’nin etkisi romanda açık açık hissedilir. Bunun yanında özellikle Annemarie Schimmel’in, “*Ben Rüzgarım Sen Ateş*” kitabının romanın kurgu dünyasında büyük etkisi olduğu görülmektedir. Romanın genel havasına hâkim olan yolculuk halini ve değişimin yolculukla oluşmasını bu kitapta görebiliriz.

“Hayat devamlı bir yolculuktur; ruhların kervanı bir duraktan başka bir durağa, tepeler üzerinden ovalara, tehlikeli uçurumlardan deruni manalar ülkesine yaya dolaşıp durur. Her şey, salatalık ve kabaklar dahi, ağır aksak adımlarla olsa bile, bu yolculuğa katılırlar ve bir gün bahçıvanın eli deyip onları bağlayınca ruhun ipteki raksını öğrenecekler. Bu yolculukta bir örtünün ardından bir başkası yırtılır, ancak bunun şartı, bir tek an bile insanın mola vermemesi, bilakis devamlı yeni bir harekete hazır olmasıdır.” (Schimmel, 2005:142).

Esasında Tasavvufta yolculuk, aşk ve değişim kavramları birçok eserde geçer. Bu durum edebi eserin kalıbının eserin dışında olduğunu gösterir. Önemli olansa biçimdir. Biçim, edebi eserin kalitesini ortaya çıkaran asli unsurdur. Şafak tasavvuf okumalarından yola çıkarak kurguyu oluşturduğunu kendisi de çeşitli röportajlarında ifade eder.

Romanda; mektup, mail, hadis-i şerif, Kur'an ayetleri, menkıbe, mesneviden beyitler, yemek mönüsü, rüyalar, dualar... Metin içerisinde göze çarpan teknik unsurlardır. Kullanılan dil bu unsurlar çerçevesinde farklılık gösterir. Pinhan romanında olduğu gibi dört unsuru, “Anasır-ı Erbaa”, romana katan Şafak, bunun yanında beşinci unsur olarak “boşluk” bölümünü oluşturur. Bu bölümün sebebini irdelediğimiz vakit dikkat çekici bir unsurla karşılaşırız. Yazar, bir röportajında: *“Babasızlığı nasıl algıladın?”* sorusuna şu cevabı verir; *“Bir boşluk hissi olarak. Ölü olan bir babanın yokluğunu anlamlandırabilirsin; ama hayatta olan bir babanın yokluğunu anlamlandıramazsın. O sadece bir boşluktur. Bir gün dolacağını düşünürsün, ama dolmaz.”* (Akman, 2002). Boşluk olgusunu Şafak'ın kendi babasıyla olan ilişkisinden ortaya çıkardığını metin içerisinde Ella üzerinden de anlarız. *“İlk Ella keşfetmişti babasının cansız bedenini. Tavandan parlak kalpler, toplar, kutular sarkıyordu; ısıltı ısıldı ortalık. Noel zamanıydı. Ve yeni yıl süslerine karışmak istercesine bir beden sallanıyordu orta yerde. Babası kendini asmıştı.”* (Şafak, 2009:124). Boşluğun diğer bir sebebi tabii Aziz'in ve Şems'in ölmesidir. Ama kalıp olarak Şafak'ın kendi yaşantısının önemli bir etkisinin olduğunu görürüz.

Dil düzeyinde yaptığı diğer uygulamalar ise çeşitli harf oyunlarıdır. Romanın her bölümünün mesnevi gibi “b” harfiyle başlaması önemli bir biçimsel unsurdur. Aziz Zahara isminde de harf oyunu yapılmıştır. İsmi ilk harfinin “A” ile başlayıp soyadının “Z” ile başlaması en sonunda tekrardan “A” ile bitmesi, Aziz'in varlığının

harf düzeyindeki yansımasıdır. “A”dan “Z”ye her şeyi kapsaması ve tekrardan “A”ya dönmesi olarak yorumlanabilecek bir durumdur. Bununla da kalmaz, Mevlana’nın ismi üzerinden de çeşitli harf oyunlarına girer. Özellikle söylenen ismi, sadece Rumi’dir.

“Bu ismi daha evvel hiç duymamıştım. Meşhur bir zat olabilirdi ama külliye sardı benim için. İsmi pare pare ayırdım, harf harf yüreğime yazdım: Kudretli, vefalı, dimdik kendinden emin R harfi; kadife gibi yumuşak, uysal ve merhametli U; yaratıcı, girişken ve gözüpek M ve henüz bir muamma olan, çözülme bekleyen bir sual gibi esrarengiz İ harfi.” (Şafak, 2009:105).

Şafak, harflerle oynamayı sever. Tasavvufta Hurufilik mezhebini de göz önüne aldığımızda, bu uygulama konuya pek de uzak düşmez. Bunların yanında bazı terkiplerin kullanıldığını da görürüz. *“devr-i tekvin”* (Şafak, 2009:134), *“fakr-u zarûret”* (Şafak, 2009:131), gibi terkipler yer alsa da genel de anlaşılmayacak kelimeler kullanılmaz. Bu terkipler de tasavvufi kavramlardır.

‘Bab-ı Esrar’ romanı tasavvufi karakterleri ve yine bir Amerikalıyı barındırması itibarıyla ‘Aşk’ romanı ile paralellik göstermektedir. Karakterlerin konuşmaları birbirinden çok farklı değildir. Bulundukları mevki ve yaşantı biçimleri farklı olmasına rağmen yazar, karakterleri farklı şekilde konuşturamaz. Sadece otelin işçilerinden Nezihe’nin kendi durumuna uygun konuştuğunu görürüz, onun dışındakilerin konuşmaları birbirine yakındır.

Romanın ismi bir terkipten oluşur. Tasavvuftaki sır olgusunu temele alan bir isimle cinayet romanlarına uygun bir sır anlayışı ortaya konur. Nitekim iki sır mevcuttur romanda. Biri Şems cinayeti diğeri Yakut Otel yangınının asıl sebebidir.

Genel kurgu oluşturulurken yedi yüzyıl ötedeki şahsiyetle bugünkü karakterin birleşimi; rüyalar, bayılmalar, sanrılarla oluşur. Mistik bir hava ile Karen ve Şems’in konuşmalarına şahit oluruz. Karen’in yaşadığı olağanüstü durumun aynısına başka metinlerde de rastlamak mümkündür. Burada direk olarak bir öykünmenin olduğu aşikârdır. Eva de Vitray Meyerovitch’in yaşadığı mistik olayların birebir kurgulanmasını romanda müşahade ederiz. Melahat Ürkmez bu durumu şöyle aktarır:

“Eva De Vitray Meyerovitch, Şems’in kaybolması ve Şems Türbesi’ndeki yaşadığı olağanüstü hadiseler hakkında şunları söyler:

Bu kayboluştan ötürü Mevlana'nın nasıl teselli kabul etmez bir hale düştüğünü size söylememe hacet yok. Kelime manası itibarıyla 'Güneş' demek olan Şems'in kaldığı odanın kapısına şu kısa şiiri yazdı:

*'Kar idim, senin ışıklarınla eridim;
İçti beni toprak; buğulandı ruhum,
Şimdi güneşe yükseliyorum'*

Nihayet bir gün, şeyhinin kendisinde yaşadığını, ondan bir parça olduğunu, ondan hiçbir zaman ayrılmadığını anladı ve umutsuzluktan yakasını kurtardı.

'Biz onun Mevlana'nın öğrencileri tarafından katledilmiş olduğunu haklı olarak düşünebiliriz,' dediniz. Bunu neye dayanarak söylüyorsunuz?

Bu uzun bir hikaye ve o kadar da garip bir hikaye ki zaman zaman bunu anlatmakta tereddüt ediyorum.

Size ilk önce Şems Camii'nden bahsetmeliyim. Hayır, o çok güzel olduğu için değil. Hem zaten döneminin camii değil. İmdi, boş bir sandukanın bulunduğu camide, tuhaf şeyler oluyor.

O camiye, 1960'da ilk girdiğimde kendimi öyle kötü hissettim ki, neredeyse bayılacaktım. Anlamıyordum neden ve maddeci olduğumdan da kendi kendime, 'Henüz sabah kahvaltımı yapmadım da ondan' dedim. Dışarı adımımı atar atmaz kendimi oldukça iyi hissedince çok şaşırdım. Defalarca tecrübe ettim ve her seferinde de rahatsızlığım nüksetti.

Otele dönerken, yolda tanıdığım Mevlevi dervişlerine rastladım. Onlardan biri bana, 'Benzin uçmuş, nereden geliyorsun böyle?' diye sordu. Az önce başıma geleni kendisine anlattım. O buna hiç şaşırmadı. 'Yaa, demek öyle. Bilinen şeydir o' dedi. Bana daha fazla bir şey söylemek de istemedi.

İkinci bir hikaye, bu da çok ilgi çekici, bundan yaklaşık altı sene önce başımdan geçti. Bir gün, büyük gezgin, girişken, hareketli ve Türkiye'yi avucunun içi gibi bilen, hatta içinde yer aldığı dini cemaatin üyeleri için bu ülkeye seyahat düzenleyecek kadar iyi tanıyan bir Dominiken papazı olan Rahip Poncet (Ponse)'den bir telefon aldım. Bana dedi ki:

'Aziz dostum, çok bunalmış ve çaresiz durumdayım. Yarından sonra Konya'ya gitmem gerekiyordu, fakat yerimden bile kımıldayamıyorum. 40 derece ateşim var, başka kimse de bulamıyorum. Benim yerime oraya gitmek ister misin? Kesinlikle turist

rehberliği yapacak değilsin, çünkü her şey planlandı. Senden istediğim tek şey, daha ziyade üniversite öğretim üyelerinden oluşan bu özel grupla akşamları konuları biraz daha derinleştirmenden ibaret.'

Derhal kabul ettim ve derken çok cana yakın bir grupla, daha çok agnostik olan bu üniversite öğretim üyeleriyle yola çıktım. İçlerinde Katolik bir çift de vardı ve bu çift bana ilk bakışta biraz gelenekçi görünmüştü. Şems Camii'nin önüne geldiğimizde hava çok güzeldi. Dışarıda tek bir ağaç yaprağı dahi kımıldamıyordu. Camiye girdik ve bir anda adeta bir kasırgaya yakalandık, biraz la Canebiere (Kanbiyer)'de görülen şiddetli karayeli andırıyordu bu. O yana bu yana savruluyor, yalpalıyor, birbirimize tutunuyor ve ancak bu şekilde zor şer ayakta durabiliyorduk. Gerçekten insana ürküntü veren bir şeydi, çünkü tek bir pencere olsun açık değildi. Pencereden dışarı baktım ve ağaçlarda en ufak bir kıptırtı dahi olmadığını gördüm.

Bir zaman sonra, uzun zaman Mevlana Müzesinin koruyuculuğunu yapmış ve Türkiye'de Kültür Bakanı olmuş olan iyi dostlarımdan birinden bir telefon aldım. Bana, 'Biliyor musunuz, Şems'in cesedini bulduk. Onun Camii'nde araştırma yaptık ve toprağı yeterince derin kazınca bir iskelet bulduk ki, olsa olsa onunkidir.' dedi. Onun iskeletinin bulunduğu yerin tam üstünde bizi birbirimize yapıştırmış olan o inanılmaz kasırgayı hatırladım hemen.

...

Bundan seneler önceydi, gerçek bir turist gibi ellerim ceplerimde Konya'da geziniyordum. Bir yandan vitrinlere bakmıyor, bir yandan da dostlarıma ne hediye alsam diye düşünüyordum. Derken, şu oda kadar büyüklükte bir yere geldiğimizde, nefesimin tam anlamıyla tıkanığını, gerçekten soluk alamaz hale geldiğimi hissettim: Kan şekerim çok düşük olduğundan, bayılıp düşmekten korktum, fakat o birkaç metrekarelik yeri geçer geçmez, kendimi tekrar iyi hissettim. Emin olmam ve içimin rahat etmesi için aynı yere geri döndüm ve aynı rahatsızlığı duydum. Bir zaman sonra, o aynı dost Kültür Bakanı, bana, 'Biliyor musunuz, biz şimdi Şems'in önce tuzağı düşürüldüğü, ardından da katledildiğı yeri neredeyse kesin bir şekilde belirledik.' dedi." (Ürkmez, 2009:202-205).

Meyerovitch'in yaşadıklarını okuyunca Bab-ı Esrar'ı baştan okumuş gibi hissetmemek mümkün değildir. Bu durum bir esinlenmeden öte birebir alıntının olduğunu gösterir. Böyle bir kalıp hikâyenin üstüne eklenen tek şey Karen'in Yakut

Otel soruşturması ve babası Poyraz'ın yaşadıklarıdır. Poyraz'ın yaşadıklarının da Mevlana ve Şems ilişkisinden ileri geldiği düşünüldüğünde ortada sadece otel soruşturması kalır.

Ümit'in başarılı uygulamalarından biri, Şems'i "*Ekleme - Çıkarma*" (Scarry, 2006:110) metoduyla roman içerisinde okurun hayallerine canlı bir şekilde yerleştirmesidir. Birçok dil yanlışlarına da rastlamak mümkündür. Özellikle "de" bağlacının kullanımındaki hatalar göze çarpmaktadır.

Romanda rüya, internet, çeşitli kitaplar, menkıbeler ve tasavvufi mesellerden yararlanılır. Yazar, okuyucuyu birebir yönlendirerek Şems ve Mevlana hakkında bilgi edinebilecekleri eserleri söyler. Bunlardan en önemlisi Eflaki'nin "Ariflerin Menkıbeleri" kitabıdır. Şems'in "Makalat"ı da, birebir yüzük hikâyesinin geçtiği yer söylenerek, romanda önemli bir yer edinir. Fakat "Meyerovitch" ve Sultan Veled'in "İbtidaname"sinden bu anlamda bahsedilmez. Daha çok bu kaynaklardan yararlanılmasına rağmen bunların söylenmemesi de önemlidir.

Üslubu belirleyen etmenlerden üstkurmaca tekniğini 'Aşk' romanında görmek mümkündür. Yıldız Ecevit üstkurmaca için: "*Kurmacanın kurmacası demektir bu; edebiyatın kendisini anlatması anlamına gelir. Kendisinin bilincinde olan, kendisine yönelik kurmaca...*" (Ecevit, 2009:98) şeklinde tanımlamalar getirir. Bu bağlamda 'Aşk' romanını incelediğimiz vakit bu tanımlamalara uygun yapılara rastlarız.

Aşk romanı roman içinde roman uygulamasına sahiptir. Aynı anda iki farklı hikâyeye rastlarız. Bu hikâyeler birbirine karışmadan fakat paralel olarak ilerler. Bir hikâye bir diğerrinin açıklayıcısı konumundadır. Temelde yer alan hikâye, Ella Rubinstein'ın hikâyesi olup "Aşk Şeriatı" romanında geçen Mevlana ve Şems'in hikayesi, temel anlatıya da yön verir. Aziz Zahara Aşk Şeriatı'nı yazma hikâyesini kitabının en başında anlatır. Bu üstkurmancanın en belirgin özelliğidir. Hikâye kendisini anlatır.

"*Bundan uzun zaman önceydi. Bir roman düştü gönlüme. Aşk Şeriatı. Yazmaya cesaret edemedim. Dilim lal oldu, kalemimin ucu kör. Kırk fırın ekmek yemeye yolladım kendimi. Dünyayı dolaştım. İnsanlar tanıdım, hikayeler topladım. Üzerinden çok bahar geçti. Fırınlarda ekmek kalmadı; ben hala ham, hala aşkta bir çocuk gibi toy...*" (Şafak, 2009:35).

Bu durum romanın yazılma süreci olarak karşımıza çıkar. Yazar bunu yaparken metnin bir kurmaca olduğunu bize açık bir şekilde hissettirir. Fakat bu durum romanın temel dokusuna zarar vermez. Aksine okuyucuyu da romanın kendi dünyasına çeker. *“Dinlemeyi sevdim. Cümleleri, kelimeleri ve harfleri... Oysa bana bu kitabı yazdıran şey som sessizlik oldu.”* (Şafak, 2009:35).

Okuyucunun bilişine sunulan bu cümlelerle birlikte çeşitli oyunlar oynanabilir. Oyun oynanması üstkurmacanın temel özelliklerinden biridir. *“Bu romanda her bölüm aynı sessiz harfle başlar. “Neden?” diye sorma, ne olur. Cevabını sen bul. Ve kendine sakla. Çünkü öyle hakikatler var ki bu yollarda, anlatırken bile sır kalmalı.”* (Şafak, 2009:36). Bu durum açık bir oyunun göstergesidir. Yazar teknik düzeyde yaptığı eylemleri okuyucuyla paylaşmak zorunda değildir. Fakat özellikle belli noktalara dikkat çekmek ister. Bunun temel nedeni okuyucuda bir merak uyandırıp onu da romanın dünyasına dâhil etmektir. Her bölüme “B” harfiyle başlanması bir anahtar gibidir. Okuyucu daha romanın başında her şey de bir sır aramaya başlayacaktır. Aynı sessiz harfle başlanmasının nedenini ararken başka sırlarla karşılaşacaktır. Bu başlı başına bir oyundur. Kitabın daha sonraki bölümlerinde Ella ile Aziz’in diyalogları da romanın çözümlenmesi için ipuçları taşır. Zira romanın yazarının açıklamaları bir keşif niteliği taşır. Ella da bizim gibi bir okuyucudur. Hem romanın bir karakteri hem de bir okuyucu. Bir editörün asistanı olması hasebiyle ciddi ve dikkatli bir okuyucudur. Açıkçası romanın içine bizden biri de sızmıştır. Çünkü biz Ella’nın okumalarını ve olaylara bakışını da incelemeye başlarız. Kimi yerde ona katılabiliriz. Kimi yerde de “Yok böyle değil” diyebiliriz. Şafak’ın kurgulamadaki başarılı örneklerinden biri de budur. Bu durum gizliden gizliye okuyucuyu da yönlendirir. Ella’nın baktığı tarafa iter bizi.

Bir diğer roman Bab-1 Esrar’da direk olarak romanın yazılma sürecini görmesek de yazarın esinlendiği kaynakları roman içerisinde, Mevlana ve Şems hakkında araştırma yapmak isteyenler için direk yönlendirmeler yapmasıyla kendisinin de hangi kaynaklardan esinlenerek yazdığını vurgulaması üzerinden yazılma sürecini bir nebze olsun bize bildirir. Eflaki’nin, *“Ariflerin Menkıbeleri”* eserine direk yapılan göndermeler bizde bu kanıyı oluşturur.

Aşk romanında yazar kurgulamayı yaparken olayların akışına göre anlatıcı kişileri belirler. Birinci düzlemde genel yapıyı gösterebilmek adına ilahi bakış açısını kullanır. İkinci düzlemde yazar neredeyse mikrofonu herkese uzatarak *“kahraman bakış*

açısı”yla (Aktaş, 2005:93) kahramanların hepsini konuşturur. Kahramanları kendi ağzından dinlememiz olayları daha gerçekçi kılmak için iyi bir yöntem olur. Özellikle Mevlana ve Şems’in yaşadıklarını görebilmemiz, o dönemi daha iyi algılayabilmemiz açısından karakterlerin düşüncelerine yer verilmesi bize çok uzak olan bir zaman dilimini daha somut bir şekilde önümüze serer. Öyle ki, romanı okuyan herkes kendisine başka bir taraf seçebilir. Kimisi Şems’i haklı görürken kimisi Alaattin’i haklı görebilir, kimi Ella’nın her şeyi bırakıp aşkının peşinden koşmasını desteklerken kimisi bunu ahlaksızca bir davranış olarak görebilir; ama sonuç ne olursa olsun her karakterin kendisini savunduğu kendisini ifade edebildiği bölümler mevcuttur. Mevlana ile Şems bu konuşmalar sayesinde gözümüzde canlanır. Ella ve Aziz’in diyalogları onların yaşadığı aşkı önümüze serer.

Romanın kurgulamada en başarılı yönlerinden biri anlatıcının olaylara göre belirlenmesi ve hiçbir yerde çelişkili anlatımların ortaya çıkmamasıdır. Anlatıcı kişilerin iyi belirlenmesi okuru istediği yere girmede rahat kılar. Yazar da kurgulamayı bu çerçevede sorunsuzca sağlar.

“Kendini bildi bileli durgun bir göl gibiydi Ella Rubinstein’in hayatı. Kırk yaşına basmak üzereydi. Nicedir tüm alışkanlıkları, ihtiyaçları ve tercihleri tekdüze idi. Şaşmaz bir çizgiydi günlerin akışı; öylesine yeknesak, düzenli ve sıradan. Bilhassa son yirmi yıl boyunca hayatındaki her ayrıntıyı evliliğine göre ayarlamıştı. İçinden geçen her dilek, edindiği her yeni arkadaş, hatta en önemsiz kararları bile buna bağlıydı. Hayatına yön veren yegane pusula evi ve evliliğiydi.

Kocası David tanınmış bir dışçıydı; Mesleğinde hayli başarılı ve çok para kazanan bir adam. Aralarındaki bağ pek derin sayılmazdı. Ella bu durumun farkındaydı ama doğrusu evliliklerde (bilhassa onlarınki gibi uzun süren evliliklerde) önceliklerin farklı olduğuna inanırdı.” (Şafak, 2009:12).

Hâkim bakış açısının güzel bir örneği niteliğindeki bölümde yazar her şeyi bilen konumundadır. Hâkim bakış açısının uygulandığı kısım romanın iskeletini oluşturan temel kurgulamada geçmektedir. “Aşk Şeriatı” denen Aziz’in romanı ise kahraman bakış açısına göre yazılır. Özellikle temel kurgulama olan kısımda yani Ella’nın hayatında ilahi bakış açısının uygulanması romana özellikle bir kurgulama havası katma isteğinden ileri gelmektedir. Aziz’in romanında, gerçekliği bulunan karakterlerin de mevcut olması romanın kurgusal yapısını zedeleyeceğinden, romanın gerçeğe

kurgulama arasında bir dengede durması için iskelet kısmında bu bakış açısıyla kurgulama havasını kuvvetlendirme amaçlanır. Bunun yanında Aziz ile Ella'nın yazışmaları birinci ağızdan verilerek yine kahraman bakış açısından yaranılır. Aziz'in romanında ise tamamıyla kahraman bakış açısı uygulanır.

“Bir düzine yolcu vardı kervansarayın ikinci katındaki odada. Hepsi de yorgun, hepsi de yalnızlığın yükünü değirmen taşı gibi boynunda taşıyan ve rüyalarına sığınan tüm bu insanların ortasında toz, ter ve küf kokan boş bir döşek buldum. Oraya sırtüstü uzanıp, gün boyu olanları bir bir düşündüm, tarttım. Acaba şahitlik etmeme karşın, aceleden yahut gafletimden dolayı kıymetini bilemediğim, idrak etmekte geciktiğim ilahi bir işarete denk gelmiş miydim? Günümü baştan sona bu nazarla gözden geçirdim. Uzun uzun Hakk’a şükrettim.” (Şafak, 2009:60).

Aşk Şeriatı'nda anlatılanlar birebir gerçekte yaşamış insanların ve kurgulanmış kişilerin birleştiği bir dönemi anlatır. Dolayısıyla yazar özellikle kahraman bakış açısıyla iki şey yapmaya çalışır. Karakterleri kendilerinden dinleterek olayların gerçekçiliğini arttırmak ve kahraman bakış açısıyla eski anlatılara bir göndermede bulunmak. Biliyoruz ki eski metinlerde özellikle destansı anlatım, yani hâkim bakış açısı, daha etkiliydi. Ferdin ön plana çıkmasıyla yeni anlatım tekniklerine ihtiyaç duyulmuş, bunun sonucu olarak kahraman bakış açısı ortaya çıkmıştır. Geleneksel ve modern anlatıları kullanmak suretiyle yazarın asıl yaptığı şey çoğulcu bir anlatım tekniği uygulamaktır.

“Geleneksel roman”da ‘hikaye etme’ (tahkiye), “anlatma” ağırlıklı olarak sunulurken, “modern roman”da “gösterme-anlatma” ağırlıklı olarak sunulur. İlkinde, “anlatıcı” ön plandadır ve konum olarak ‘eser’ ile ‘okuyucu’ arasında yer alır. İkincisinde ise, anlatıcının varlığı en aza indirilir ve olaylar, tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi, ‘sahne’ tekniğiyle verilir; hazırlanan mizansenlerle kişilerin kendilerini tanıtımalarına imkân hazırlanır. Bu uygulama sonucunda, “geleneksel roman”da anlatıcının “tanrısal” konumuna (olympian position), büyük ölçüde “beşeri” konumuna indirgenir. Değişen konum, anlatıcının varlığını ve sesini zayıflatırsa da, romanı güçlendirir: Modern romanın insan gerçeğini anlatmada, “geleneksel roman”dan daha başarılı olmasını, biraz da burada, söz konusu değişimde aramak gerekir. Bu değişimde “Çoğul bakış açısı’nın değeri ve önemi, büyük olacaktır kuşkusuz.” (Tekin, 2003:56-57).

Yazar, romanın çoğu yerinde bir sahne oluşturur. Ortada mevcut bir durum vardır. Bu duruma karşı, değişik seviyelerden kişiler kendi düşüncelerini dile getirir. Yani aynı durumu, birçok kişinin gözlemiyle incelemiş oluruz. Şems'in, Şeyh Yasin'in dergâhına giderek talebelerin önünde onunla atışmasını; Şems'in, Şeyh Yasin'in, Talebe Husam'ın ve diğer öğrencilerin gözlemiyle, onların dilinden görmüş oluruz. Hem değişik bakış açılarının uygulanmasıyla hem de yer yer bir tiyatro sahnesini izler gibi olayların canlandırılmasıyla çoğulcu bakış açısının tipik bir yansımasını romanda buluruz.

Postmodern romanın birçok özelliğini içinde barındıran “Aşk” romanı, anlatıcı bakış açısını da buna göre işler. Anlatımdaki çoğulculuk içerikte de mevcuttur. Birbirine zıt karakterler gibi birbirinden farklı anlatım tekniklerini de görmüş bulunuruz.

Bab-1 Esrar romanında daha çok kahraman bakış açısı uygulanır. Sadece romanın başında Şems'in öldürülüşü anlatılırken şiirsel bir dille hâkim bakış açısına uygun bir anlatım vardır.

“Taşta kan vardı, insanların yüreklerinde nefret, dolunayda derin bir sükunet. Bir bebek ağlıyordu uzaklarda bir yerlerde, bir bebek kıpırdanıyordu evlerden birinde. Genç bir kız uyuyordu uzaklarda, genç bir kızın bedeni ağır ağır çürüyordu toprağın altında. Yedi kişiden en genç olanı saplarken bıçağı adama kıpırdandı mezarda çürümekte olan genç kızın körpe bedeni. Bir gülümseme yayıldı ölümün bile örseleyemediği yüzüne. Yedi kişiden en genç olanı saplarken bıçağı, bir oh çıktı genç kızın boğazında düğümlenip kalmış son nefesinden.” (Ümit, 2009:13).

Tarihi bir olay Ümit'in düşüncesinden yayılarak büyük bir haksızlık gibi anlatılır. Ölü bir insanın düşüncesinden, bir cinayetin tüm ayrıntılarına kadar anlatma söz konusudur. Devamında geçen olaylar, romanın ana karakteri olan Karen'in bakış açısıyla verilir. Fakat bunun yanında diğer karakterler de konuşturulur. Şems sürekli Karen'e yol gösterme eğilimindedir. Anlatım şekli, ‘Aşk’ romanındaki Aziz'in eserindeki tekniğe daha uygundur. Özellikle yangın anında yaşananlar soruşturma kapsamında orada bulunanların dilinden ayrı ayrı anlatılır. Anlatım düzeyinde bu yönüyle de her iki roman benzerlik gösterir. Bu benzerliğin temel sebebi postmodern anlatımın çoğulcu yapısından kaynaklanır.

“Nezihe’nin yine sorun çıkarmasından çekindiğim için kayıt cihazını önce Serhad’a uzattım.

‘Oteldeki göreviniz?’

‘Alt katların güvenlik amiriydim.’

‘Yangın çıktığında otelde miydiniz?’

‘Oteldeydim. Resepsiyonda çay içiyordum.’...

Nezihe’ye döndüm.

‘Ya siz, patlama olduğu sırada neredeydiniz?’

Hazırlıksız yakalanan kadıncağz:

‘Ben... ben mi?..’ diye kekeledi.” (Ümit, 2009:97-99).

Bir tiyatro sahnesini andıran bu bölüm, birçok kişinin gözünden yangın anının anlatımıyla sürmektedir. Roman boyunca her türlü meselede amaç farklı bakış açılarıyla gerçeği bulabilmekten geçer. Stevick bakış açısıyla ilgili sunları söyler:

Büyük romanları büyük yapan, sağlıklı bir biçimde kullanılan bakış açısidir kuşkusuz. Uygulanan bakış açısının şöyle veya böyle oluşu, o kadar önemli değildir. önemli olan, bir romancının nasıl bir romanı hedeflediğidir. Seçilen bakış açısı, bu hedefe uygun düşmelidir: Bu, “Tanrısal bakış açısı” da olabilir, “Tekil” veya “Çoğul” bakış açısı da olabilir. Her bir bakış açısından yazılmış değerli romanlar vardır. Bir romancı, isterse, bütün bakış açılarını aynı romanda devreye sokabilir. Modern romanda bunun başarılı örneklerini görüyoruz. Hatta bu durum modern romanın gereği (hatta vazgeçilmez şartı) olarak görülmektedir. Çünkü modern roman gerçeğe farklı açılardan bakmaya çalışan, olaylar ve nesneler karşısında ‘kesin’ ve ‘peşin hükümlere’ gitmek istemeyen, ‘esnek ve ‘sentetik’ bir romandır: Klasik romanın belkemiğini oluşturan mantıksal çizgi (yahut süreklilik), modern romanda kırılma ve kaymalarla kendini hissettirir: Modern romani klasik romanın ‘didaktizmi’ yerine sıcak ve titreşimli bir ‘lirizmi’ tercih eder ve olayları, lirik ve fantastik kalıplarla okuyucuya sunmanın yollarını arar. Bu da roman sanatının –belki de- son ve büyük armağanıdır okuyucuya. Doğrusunu söylemek gerekirse, bakış açısının gücü ve desteğiyle kotarılmış bir armağandır bu. Romancı böylesi büyük bir hedefe ulaşmak için ‘bakış açısı’ndan özenle yararlanmak zorundadır. Çünkü –ve en nihayet- bakış açısı, romancıyı daha büyük hedeflere götüren bir araçtır.” (Tekin, 2003:59).

‘Aşk’ romanı, bakış açılarını uygulamada romanın muhteviyatına da baktığımız vakit oldukça başarılı görülmektedir. Romana hâkim olan çoğulculuk anlatım düzeyine de yansır. “Bab-ı Esrar” romanında ise daha çok Karen’in anlatımına başvurulması bazı meseleleri açıklamada yazarı güç durumlara sokar. Anlatımın internet ve çeşitli kitaplarla desteklenmesinin temel sebebi budur.

2.2.4 Zaman

Zaman mevzusu, eski anlatılarda pek dikkat gösterilmeyen bir biçim şekli olarak görünse de günümüz romanının vazgeçilmez unsurlarından biridir. Günümüz romanında zaman, salt hikâyenin başlangıcını ve sonunu vermek için değil, hikâyeye gerçeklik katmada en önemli unsur olarak görülür. Hatta bu anlayış daha ileri götürülerek hikâyeyi anlamlandırmada zaman mevzusu önemli rollerden birini üstlenir. Hikâyenin geçtiği zamana göre bir algılama biçimi geliştirilmeye çalışılır.

Forster’in meşhur ifadesiyle; “*Her romanda bir saat vardır.*” (Çetişli, 2004:73). Bu saat konu ne olursa olsun vardır. Romanda az da olsa bir hikâye mevcuttur. Bu hikâyenin de devamlılığı söz konusudur. Devamlılık da mutlak surette bir zamanın göstergesidir. Anlatılanlarla zamanı bağlamada birkaç teknik uygulanır. Bunlardan biri direk olarak zamanı yazmak suretiyle göstermedir. Bu en basit yöntemdir. Zamanı anlamada okur zorluk çekmez.

‘Aşk’ romanında zaman belli doğal bir süreklilik içerisinde verilmiştir. Roman içindeki iki roman olgusunda da zaman aynı kurguyla inşa edilir. Bu durum da sanki iki roman birmiş hissini uyandırır. Temel kurgu metni, yani Ella’nın yaşadıkları, bir bahar günü başlar. Yazar tam bir tarih verir.

“*Ella*

Boston, 17 Mayıs 2008” (Şafak, 2009:15).

Bitiş tarihi ise yaklaşık on altı ay sonradır.

“*Ella*

Konya, 7 Eylül 2009” (Şafak, 2009:408).

Yazar sadece olayların başlangıç ve bitiş tarihlerini vermez olayların seyri içerisindeki her bir bölümün tarihini de verir. Mikrofon kime geçerse tarih ve yer söylenir. Aziz’in romanında da aynı durum vardır.

“Şems

Semerkind yakınlarında bir kervansaray, Mart 1242” (Şafak, 2009:47).

“Rumi

Konya, 30 Ekim 1260” (Şafak, 2009:403.)

Şems ve Mevlana’yla ilgili verilen zamanlar her iki şahsiyetle alakalı yazılan kitaplarda geçen zamanlarla örtüşür. Bu da şu anlama gelir. Verilen zamanlar birebir gerçeğiyle örtüştürülmeye çalışılır. Bu bakımdan Mevlana ve Şems hakkında yazılanlar bir yönüyle gerçekliğin aynısıdır. Bu gerçeklik şüphesiz daha sonradan onların ağzından söylenilerek her şeyde kullanılmaya çalışılır. Şems’in kırk kuralını, birçok insanın gerçekten kırk kural diye bir şey varmış gibi algılamasının da sebebi budur. Çünkü olaylarda geçen mekânlar, zaman ve karşılaşılan şahsiyetler aynıken anlatı düzeyindeki kurgulamalar gerçekliğe aykırıdır. Yazar zamanı kullanırken özellikle gerçekliğe, kurgulama düzeyinde yaklaşmak ve gerçekle kurgunun karışmasını sağlamak ister.

Her iki anlatının sonbahar mevsiminde sonlanması özellikle iki karakterin ölümünü düşününce biraz daha anlam kazanmaktadır. Şems ve Aziz’in ölümleriyle birlikte Ella ve Mevlana yani birbirine benzeyen iki insan bir sonbahar gününde yollarına devam etmek üzere romandan çekilirler. Ayrıca Ella’nın sahip olduğu zaman günümüze ve kitabın basımına çok yakındır. Bu durum Ella’ya ait bütün zamanların kitabın yazılma zamanıyla bir olduğuna dair bir düşünce uyandırmaktadır.

‘Aşk’ romanındaki zaman olgusu sadece birebir edebi eserlerdeki zaman olgusuyla anlaşılamaz. Ondaki zaman olgusunu metinlerarasılığın imkânlarını da göz önünde bulundurarak, tasavvuftaki zaman terminolojisiyle de anlamaya çalışmak gerekmektedir. “(Zaman, içinde olayların geçtiği şeydir (...) değişim zaman içindedir) tanımı (...), değişimi (olayı) zaman ve mekân içinde sunan anlatı sanatı için hayli değerlidir.” (Tekin, 2008:110). Zamanı değişimin bir parçası olarak görmek tasavvufi öğretiyeye de ters düşmez. “Zaman, varlığın tabiatında, değişim yöntemi ile kendini izzhâr etmektedir.” (Kalin, 2005:42). Nitekim karakterlerin yaşadığı değişimin bir parçası da zamansal düzlemedir. Bu durumu “Devir Nazariyesi (Döngüsel Yaşam)” başlığı altında işlemeye çalışacağız.

‘Bab-ı Esrar’ romanında da ‘Aşk’ romanında olduğu gibi yedi yüzyıl öncesiyle şimdiki zaman arasında bağlantı kurulmak istenir. Her iki romanda, olaylar Şems’in öldürülüşüyle başlar.

Roman kısa bir süre içerisinde bir otel yangınıni soruşturmaya gelen Karen isimli sigorta görevlisinin yaşadıkları üzerine kurulur. Bu süre tahmini olarak en fazla on günü kapsar. Kesin bir zaman dilimi yoktur. Zamanın şimdiki zamana uzaklığı roman içinde geçen bazı figürlerle hissettirilir. “*Mennan’dı seslenen. Siyah bir Mercedes’i gösteriyordu. Yanlış yere mi bakıyordum, yoo, işte arabaya doğru yaklaşmıştı bile. Son modellerden biri, E serisi.*” (Ümit, 2009:25). Mercedes’in E serisinden olayların pek uzak bir zamanda geçmediğini çıkarmak mümkündür. Bunun yanında Karen’in annesinden kırk yıl sonra Konya’ya gidişi olaylara zamanla bir olgunluk katma isteğinin tezahürüdür.

Karen’in rüya görmesiyle veya çeşitli sanrılarla veya mistik bir gerçeklikle Şems’le karşılaşması ve onunla geçirdiği zaman, ayrı bir boyutta yaşanır. Birebir o devre gitme söz konusu değildir. Devirle alakalı olaylar, internetten ve çeşitli kitaplardan elde edilen bilgilerle sağlanır. Bir de İzzet Efendi’nin anlatımlarıyla ifade edilir. Karen’in Konya’da geçirdiği günler düzenli bir şekilde zamanın saatle ilerlemesi esasına uygun olarak devam eder.

‘Aşk’ romanında zaman mevzusu daha ince işlenirken, ‘Bab-ı Esrar’da zaman olayları anlatmada çok da ön sırada değildir. Tasavvufi olarak zamana bakış ise ‘Aşk’ romanıyla paralellik gösterir. Her iki romanda, karakterlerdeki yolculuk hali zamanın devamlılığını ve hikâyelerdeki sürekliliği vermeye dayalıdır. Hikâyelerde yer alan Konya’ya gidiş ve Konya’dan ayrılış zamanın işlemesine paraleldir. Zaman ve mekân birlikteliği de göze çarpan hususlardan biridir. Verilen zamanlara uygun mekânlar geliştirilir.

2.2.5 İzleksenel Kurgu

‘Aşk’ romanının temel olayı Ella’nın yaşadıkları üzerine kurulmuştur. Ella’nın “*durgun göl*” (Şafak, 2009:14) gibi olan amaçsız yaşamı Aziz’in devreye girmesiyle dönüşüp farklılaşır. Ana olay bu olmasına rağmen yardımcı vaka olarak niteleyebileceğimiz, Şems ve Mevlana ilişkisine dair yaşananlar ana olaya göre

romanda daha fazla yer tutar. Bu durum olay örgüsünü ortaya koymada işi zorlaştıracak bir tutumdur.

Temel vakada Ella Rubinstein isimli Amerikalı kırk yaşlarındaki bir kadının “*mutusuz ve pasif*” (Şafak, 2009:23) bir hayattan aşkla dolu mutlu ve etkin bir hayata yönelişi konu edilir. Ella’nın kocası onu aldatmaktadır. Evlilikleri bir mantık evliliğidir ve içinde aşka dair hiçbir iz yoktur. Kızının aşık oluşu ve kendisinin bu aşka karşı çıkışı onun bazı şeyleri düşünmesine sebep olur. Bir yayınevinde asistanlık görevini aldıktan sonra Aziz Zahara isimli bir yazarın “*Aşk Şeriatı*” (Şafak, 2009:33) isimli kitabını incelemeye başlar. Bu kitap Rumi ve Şems aşkını konu alan bir kitaptır. Bu süreçten sonra roman iç içe giden iki romanla bölümlenir. Ella romanı incelerken daha iyi anlayabilmek için yazarıyla e-mail yoluyla iletişime geçer. Bir süreden sonra sürekli yazışmaya başlayan Aziz ve Ella birbirlerini tanıdıkça yakınlaşmaya başlarlar. Ella evli olmasına rağmen bu yakınlaşma devam eder. Nasıl olsa kocası da onu aldatıyordu. Dolayısıyla evliliğine ödeyebileceği bir sadakat borcu yoktur. Ella’nı Aziz’e aşkı onu bir gece yarısı otel odasında baş başa zaman geçirmeye kadar götürür. Fakat sonrasında bir gün eşini ve çocuklarını da geride bırakarak Aziz’le istediği hayata başlar. Aziz aslında ölümcül bir hastalığa müpteladır. Konya’da ölmek en büyük arzusudur. Ella ve Aziz Konya’ya giderler orada yaşadıkları birkaç günden sonra Aziz ölür. Ella ise evine geri dönmeyerek Aziz’in bıraktığı yerden yaşamına devam eder. Bu hikaye temel hikaye diyebileceğimiz ana örgüyü oluşturur.

Yardımcı vakada ise iki bilindik şahsiyet yer almaktadır; Mevlana ve Şems. Onların hikâyeleri, tasavvufi literatüre göre oluşturulmuştur. Şafak, tasavvuf okumaları neticesinde yorumladığı hayat hikâyesini romana aktarır. Bu hikâyede ise ana kurguyla ters düşebilecek olgular mevcuttur. Romanın konusu aşktır. Bu aşkın bir yanında Ella ile Aziz, diğer yanında Mevlana ile Şems yer almaktadır. Fakat Şems öldükten sonra da Mevlana’nın yaşadıklarının anlatılması devam eder. Birinci öyküde Şems’e benzetilen Aziz’in ölümüyle hikâye sonlanırken ikinci öyküde aşkın karşılığındaki isim olan Şems’in ölümüne rağmen hikâye devam eder. Bu durum da romanın genel kurgusal yapısına zarar veren bir durum olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca ikinci vakada Şems ile Mevlana’nın aşkının yanı sıra birçok yardımcı vakayı görmek mümkündür. Şems’in yaşadığı menkıbe havasını taşıyan hikâyelerin birçoğunun da yine temel olayla hiçbir ilgisi yoktur.

Temel vaka, yazarın tasavvufa dair bildiklerini anlatma isteğiyle sarsılmaktadır. Okuyucuda hoş bir hava uyandıran farklı farklı olaylar, belli bir kurgulama dahilinde düşünüldüğünde düzen sarsıcı ve gereksiz ayrıntılar zinciri oluşturur. Metinlerarasılığın etkisiyle kolaja dönüşen satırlar ayrıksı durmakta ve kurgulamada kopukluğa neden olmaktadır. Montaj tekniğiyle ana metne dahil edilemeyen hem üslup yönünden hem de kurgulama yönünden metni sarsıcı parçalara rastlamak mümkündür. Mevlana'nın anlattığı tasavvuftaki yedi makamın (Şafak, 2009:210-213) sadece tasavvufa dair bir şeyler anlatma isteğiyle oluşturulduğu ortadadır. Bu anlatılanların çerçeve vakada herhangi bir etkisi görülmemektedir. Tasavvufi söylemin özellikle kırk kural adı altında oluşturulmaya çalışılması yazarın tasavvuf okumalarını en ince detayına kadar metne dahil etme çabasının bir parçasıdır. Romanda dramatik aksiyonu sağlayan değerler “KORA”(Korkmaz, 2002: 273) şemasındaki gibidir.

Tablo 3. İnsanın dönüşümü sürecinde etken-edilgen çatışması.

	Tematik Güç/Ülküdeğer	Karşıt Güç/Karşıdeğer
Kişiler Düzeyinde	Ella, Aziz, Şems, Mevlana, Kimya, Sultan Veled	David, Baybars, Mutaassıp, Alaattin
Kavramlar Düzeyinde	Mevlevilik, Aşk, Erginleşme, Cesaret, Sadakat, Rintlik	İhanet, Sabitlik, İftira, Zahitlik, Yobazlık, Kıskançlık,
Simgeler Düzeyinde	Mevlevihane, Konya, Ayna, Dilek Ağacı, Üç Hediye	Genelev, Meyhane, Haşhaşiler, Şam, Boston

Bab-1 Esrar romanı, Aşk romanı gibi temel vakaya ve ona yardımcı ikinci bir vaka örgüsüne sahiptir. Romanın asıl karakteri Karen Kimya Greenwood'tur. Karen, sigorta temsilcisi olarak Konya'daki bir otel yangınını soruşturmak üzere görevlendirilmiştir (Ümit, 2009:25). Fakat Karen'in çözmesi gereken sadece bu otel yangını olmaz. Çünkü Karen'in Konya ile bağı babasından dolayı daha önceden kurulmuştur. Babası Poyraz bir Mevlevi'dir. Bir gün aniden onları terk etmiş ve bir daha ondan haber alınamamıştır. Karen'in Konya'ya gelişle birlikte bu sorun da irdelenmeye çalışılır. Fakat Konya'da yaşayacağı mistik olaylar onu hiç dâhil olmasa da

Şems cinayetinin izlerine götürür. Böylece Karen'in çözmesi gerek hepside gizemli olan olay sayısı üçe çıkar.

Otel yangını sadece Karen'i Konya'ya getiren sıradan bir olgudur. Asıl beklenen şey Karen'in içinde biriktirdiği kendi hayatına dair soru işaretlerini çözebilmesidir. Bu soru işaretlerin çözmesine yarayacak olay da Şems'in cinayetine dair bir diğer vakadır. Aslında bu kısım birebir Mevlana aşığı Meyerovitch'in yaşadıklarının izlerini taşır (Meyerovitch, 2009:67-70). Bu kısımları ileride açıklayacağız.

Karen, otel yangını şaibeli bulur bunun üzerine yoğunlaşınca hiçbir şeyin görüldüğü gibi olamayacağı bilgisini yaşantı düzeyinde elde edinir. Otel sahibinin sinsice bir planının neticesinde çıkan yangının sebebini bulmak Karen için çok da zor olmaz. Fakat romanın dikkat çekici yönleri Karen'in Şems'le ilgili yaşadıklarıdır. Düz bir çizgisellik içerisinde giden olay örgüsü sorular ve soruların çözümüyle klasik bir polisiye romanı yapısındadır. Ümit'in bu yazış şekli doğal bir sonuç olarak romanın bünyesine sinmiştir. Şems'in fantastik bir şekilde romana dâhil edilmesi hem bir korku hem de merak hissini doğurur. Karen'e verdiği kanlı yüzük bazı sırların çözülmesine vesile olur. Bu arada otel sahibinin babasıyla tanışan Karen kendi babasına dair izlere de rastlar.

Şems cinayetine dair soru işaretlerini çözmeye çalışırken babasının hikayesini de anlamaya başlar. Bir vaka başka bir vakanın çözümüne yardımcı olur. Aslında önde görünen vakanın yani Şems cinayetinin bir süre sonra Karen'in iç dünyasında büyüttüğü babasına dair soru işaretlerini çözdüğünü görürüz. Nitekim Şems olayının çözümüyle birlikte Karen'in babasına dair bilmedikleri de ortaya çıkar. Yıllarca kin büyüttüğü babasını affederek onun ruhunun özgürleşmesini sağlayan Karen, kendi içsel sorunlarını da çözüme kavuşturur. Roman üç gizemli olayın çözülmesiyle son bulur. Polisiye roman kültüründe yer alan önce merak unsurlarının ortaya atılması ardından yoldaki izlerin saptanması ve son olarak izlerin birleştirilerek sırlı olayların çözüme kavuşturulması işlemleri bir bir gerçekleştirilir. Romanda dramatik aksiyonu sağlayan değerler “KORA”(Korkmaz, 2002: 273) şemasındaki gibidir.

Tablo 4. Kahramanın çözmesi gereken sır-hakikat çatışması.

	Tematik Güç/Ülküdeğer	Karşıt Güç/Karşıdeğer
Kişiler Düzeyinde	Karen, Şems, Mevlana, İzzet Efendi, Poyraz	Ziya Bey, Katiller, Serhat, Şah Nesim
Kavramlar Düzeyinde	Mevlevilik, Kalp, Dürüstlük, Dinlerin Birliği, İlahi Aşk,	Terk ediliş, Akıl, Hile, Dinlerin Ayrılığı, Mecazi Aşk
Simgeler Düzeyinde	Merec-el Bahreyn, Şems-i Tebrizi Türbesi, Kanlı Yüzük, Kalp, Dergah	Bıçak, Akıl, Ziya Bey'in Ofisi,

2.2.5.1 Devir Nazariyesi (Döngüsel Yaşam)

Dünya döner, gezegenler döner, semazen döner. Kainattaki her şey dönmekle mükelleftir. Bunun için dönmek kelimesini “dönüşüm” şeklinde bir halden başka bir hale geçmek için de kullanırız. “*Gerçek tasavvuf yolu, nefsin güç ve yetilerinin Allah’a doğru yöneldiği bir iç dönüşüm sürecini gerektirir.*” (Chittick, 2008:61).

Marifetnamede devir için şöyle denir: “*Mutasavvıflara göre yeryüzündeki bütün varlıklar tek tek Cenab-ı Hakk’ın bir sıfatına, insan ise “eşref-i mahlukat olarak yaratıldığından dolayı mutlak varlığın bütün isim ve sıfatlarına yani bir bakıma doğrudan doğruya zatına mazhardır. Ancak Cenab-ı Hakk’ın sıfatları insan şeklinde tecelli etmeden önce, basitten mükemmele doğru bir sıra takip eder ve kainatta mevcut bütün varlıklardan süzülüp geçerek derece derece insana doğru gelir. İnsan ise, insan suretinde bu aleme gelmeden önce maddi olarak “ata (baba) belinde” ve “ana rahminde” bir parça sudan (meni) ibarettir. Ana ve babanın vücudundaki o su ise, onların yeyip içtikleri madenlerden meydana gelmiştir. Şu halde varlık olarak insan meni haline gelmeden önce, maddi bakımdan kainatta dağınık bir halde durmakta, her zerresi ayrı bir varlıkta bulunmaktadır. İnsan da bu yüzden bütün kainatın hülasası, yani alemin özü, (Zübde-i Alem) kabul edilmiştir. İşte, mutlak varlığın sıfatlarının kainattaki bütün varlıklardan süzülüp en sonunda insan kisvesine bürünerek tecelli etmesi görüşüne tasavvufta “devir” nazariyesi; mutlak varlıktan insanın vücut bulmasına, insandan da “hakikat-i insaniye”ye ulaşarak “insan-ı kamil” suretinde*

tekrar aslına dönüşe kadar süren devir hadisesini anlatan manzumelere de tekke edebiyatında devriye denmektedir. Burada bahsedilen devir veya dönüp dolaşıp tekrar başlangıç noktasına geliş hadisesi mutasavvıflar tarafından 360 derecelik bir daireye benzetilmiş ve ilahi nurun vücud-ı mutlaktan çıkıp kainata inmesi, cansızlar, nebat ve hayvanlara, oradan da insanın vücut bulmasına kadar geçen süreyi kapsayan 180 derecelik kısma “kavs-i nüzul” (iniş yayı) ; dünyadan, yani süfli kabul edilen bu alemden tekrar yüce varlığa (vücud-ı mutlak) ulaşıncaya kadar geçen zamana da “kavs-i uruc” (çıkış yayı) adı verilmektedir.” (Ocak, 2005:429).

Bu dönüşüm sürekli devam etmektedir Mevlana’nın ünlü beyitinde dediği gibi nebat, hayvanat ve insan olma bu sürecin bir parçasıdır. Buradaki tekamül biyolojik manada düşünülmemelidir. Sonuçta asıl istek ve arzu başlangıç noktasına “visal-i hakk”a dönmektir. Tasavvufta bu makama “ahadiyet” makamı da denmektedir.

Öze yani ilk benliğe dönüşüm bir erginlenme süreci gerektirir. Bu nazariye bir ayete dayanmaktadır. *“inna lillahi ve inna ileyhi raci’un. (Biz Allah’ınız ve nihayet O’na doneceğiz)” (Bakara, 2/156).* Tasavvufta ilerleyenlerin, seyr-i sülûk dedikleri bir yolculuk halidir. İnsan-ı kamil ve vücud-ı mutlak’a erme sürecidir. Bu süreci yaşamayan hiçbir mutasavvıf yoktur. *“Buna Bir’den gelen Çok’un tekrar Bir’e dönmesi denir.” (Cebecioğlu, 2009;166).* Mevlevilikte devir daha çok sema ayiniyle somutlaştırılmıştır. Futuhat’ta şöyle geçer: *“Varlıkların varoluşunun ilahi kelam sıfatına dayanır; zira varlıklar Allah hakkında, O’nun Kelamı dışında hiçbir şey bilmezler. Onların işittiği budur; bu bakımdan onlar dinlemekten zevk alırlar, ve olmak dışında herhangi bir şey yapamazlar. Sema’, doğal olarak dinleyenleri hareket, uyarılma ve değişime götürür; çünkü onlar “Ol!” sözünü işitince değişirler, ve yokluk durumundan varlık durumuna geçerler, ve böylece de varolurlar. Vecd insanları olan Sema’ Ehli’nin etkinliklerinin aslı buradan gelir.” (Chittick, 2008:176).* İlk andaki saflığı yaşamamanın arzusunu taşıyan sufi Mevlevilikte sema ederek özbene varmaya çalışır.

Dönüşüm kavramı tasavvufu iyi anlamada en önemli kavramlardan birisidir. *“Sufilere göre, yani İslam’ın iç boyutunu dile getirmeye çalışan Müslümanlar açısından, tüm İslami inanç ve uygulamalar, İlâhi Kaynağımızla uyum elde edebilelim diye özbenliklerimizi dönüştürmek için düzenlenmiştir.” (Chittick, 2008:121).* İnsanoğlu sürekli bir yaratılma içerisinde alınan-verilen her nefes yeniden yaratılma anlamına

gelir. Sürekli yaratılma beraberinde dönüşümün de sürekliliği fikrini getirir. Asıl olan bir makama sahip olmak değil bulunduğu makamı hep terk etme isteğinde bulunmaktır.

Her iki romanda ortak belirtilen bir husus vardır. Şems’le Mevlana’nın ilk karşılaşmasında, Şems Mevlana’ya bir soru sorar:

“*Şu ikisinden hangisi daha ilerdedir sence: Hazreti Muhammed mi Sufi Beyazid-i Bistami mi?*” (Şafak, 2009:200).

“*(Şimdi söyle bana mana aleminin sarrafi) dedim bütün saflığımla. (Tanrı dostu, büyük alim Bistamlı Bayezid mi büyüktür, yoksa Hazreti Muhammed mi?)*” (Ümit, 2009:136).

Sorulan sorular ufak değişikliklerle aynı şekildedir. Çünkü alıntının yapıldığı yer aynıdır. Eflaki’nin Ariflerin Menkıbeleri’nden alıntılandığını düşündüğümüz parça orda şöyle geçer: “*(Ey dünya ve mana değerlerinin sarrafi, Tanrı adlarının bilgini! Söyle! Muhammed hazretleri mi yoksa Bayezid [Bistami] mi büyüktü?) diye sordu.*” (Eflaki, 2006:126). İfadeler Bab-ı Esrar’a daha yakındır. Ama özde aynı şeylerdir. Devamında yapılan açıklamalar da aynı niteliktedir.

“*Bazı insanların gönül dağarcığı küçüktür, bir testi suyla doyar, bazılarınıninki ise sonsuzdur, okyanuslar bile onların susuzluğunu gideremez. Bayezid susuzluğunu bir yudum suyla giderdi ve övünerek suya kandığından dem vurdu. Hazreti Mustafa’ya gelince (selam onun üzerine olsun) o müthiş bir kanmazlık hastalığına tutulmuştu. Sular içinde susuzluktan kavruluyordu. O her gün daha çok görüyor, daha çok anlıyor, daha çok biliyordu, ama gördükçe, görecekleri artıyor, bildikçe bilmedikleri çoğalıyor, anladıkça anlamadıkları büyüyordu. Bu sebeptendir ki, ‘Biz seni layıkıyla bilemedik’ diye buyurmuştur.*” (Ümit, 2009:136-137).

“*Allah aşkı derya deniz gibidir. Kendi meşrebince her insan ondan su alır. Fakat kimin ne kadar su alacağı kabının büyüklüğüne bağlıdır. Kiminin kabı fıçıdır, kiminin kova; kiminin kırbadır, kiminin matara.*” (Şafak, 2009:200-201).

Hemen hemen aynı ifadeleri görürüz, aynı kaynaklardan yararlanan iki yazar doğal olarak kurgulamayı aynı sözler üzerine inşa ederler. Bu kısımların özellikle verilmesinin sebebi romanların kurgulamadaki karakterlerinin dönüşümlerine bir ayna tutmaktır. Dikkat etmemiz gereken nokta, Şems’in Mevlana’nın dikkatini çekmeye çalıştığı aynı makamda durulmaması gerekliliğidir. Çünkü bulunduğu makamı son nokta gibi düşünen sufiler sonraki merhalenin tadına hiçbir zaman varamazlar.

İnsanoğlu sürekli değişimin parçası olmalıdır. Sürekli bulunduğu makamın daha ilerisini düşünmelidir. Ella'nın ve Karen'in de değişime ihtiyaçları vardır. Bu cümleler onların değişimlerinin Mevlana ve Şems'te yer alan en yüksek düzeyde yansımasıdır. Metinlerarasılığın kurallarına uygun olarak eski metinlerde yer alan olayları yeni bir biçimde sunma isteği dönüşüm ihtiyacını bu şekilde bir örnek olarak karşımıza koyar.

'Aşk' romanı devir nazariyesi dikkatiyle incelendiği vakit, tasavvufun bu en ince hususunun romanın çıkış noktasını oluşturduğu görülebilir. Karakterler erginlenme sürecinin birer parçasıdır. Bu, "*Gregor Samsa*" (Kafka, 2010:19) gibi bir sabah kalkıp hamam böceğine dönüşmeden, daha farklı bir süreçtir.

Tasavvufta insanın dönüşümü yaşayabilmesi için her zaman bir yol göstericiye ihtiyaç vardır. Bu insan bir bakıma ayna vazifesi görür. Ve kişinin içini görebilmesini sağlar. Çünkü bu yolculuk dışa doğru değil içe doğrudur. Merkeze doğru bir dönüşüm mevcuttur. En uç noktada "*Kun*" emrinin verildiği ve en saf halin yaşandığı durum mevcuttur. Çünkü yaratanın yaratılanla karşılaştığı ve ona seslendiği, dikkatini celbettiği tek an, o andır. Bu eşsiz anı yaşama isteği gerçek sufinin gayesi olur. Ortalama bir insanın akıl erdiremeyeceği bir haldir bu. Cennet sevgisi veya cehennem korkusu yoktur bu halde. Yunus'un "*Bana seni gerek seni*" dediği haldir.

Bütün bu dikkatlerle tasavvufi bir meseleyi anlatma yolu olarak roman türünü seçmek alışılmışın dışında bir uygulamadır. Bugüne kadar daha çok şiirde özellikle divan şiirinde kendisine yer edinmiş olan bu konunun roman türü içerisinde nasıl anlam kazanacağı, bu türün özelliklerini deştığımız vakit açıklığa kavuşacaktır. Çetişli: "*roman varlığının şuuruna ermiş ferdin hikâyesidir. Onun arayışlarını, bu arayış esnasındaki kırılışlarını, ruhi büyümesini esas alır. Kısacası roman, destan gibi dışa değil, içe dönüktür.*" (Çetişli, 2009;34) der. Tam da bu noktada tasavvufla roman paralellik gösterir. Tasavvufta temel gaye kişinin olgunlaşması içsel dönüşümünü gerçekleştirmesidir. Bu süreç bir yolculuktur. Dolayısıyla arayış içinde değildir. Bu yolculuk esnasında kırılmalar, sıkıntılar oluşabilir ama bununla birlikte ruhi bir büyüme de sağlanır. Alınan-verilen her nefes bu değişimin bir parçasıdır. "*En derin çizgileriyle görüldüğünde ise, İslam insanlara, bütün varlığın dayanağı ile uyum içinde olacak şekilde, kendilerini nasıl dönüştüreceklerini öğreten bir dindir.*" (Chittick, 2008:42). Bir gününü diğer günle eşit gördüğünde zarar sayan Müslümanlar için değişim hayatın vazgeçilmezidir. *Sufilere göre yani islamın iç boyutunu dile getirmeye çalışan*

Müslümanlar açısından, tüm İslami inanç ve uygulamalar, ilahi kaynağımızla uyum elde edebilelim diye özbenliklerimizi dönüştürmek için düzenlenmiştir.” (Chittick, 2003:121).

‘Aşk’ romanı da temelde bir değişimin, dönüşümün romanıdır. Genel kurgulamaya baktığımız vakit, ansızın ortaya çıkan Şems’le birlikte Mevlana’nın hayatı, Aziz’le Ella’nın hayatı değişmektedir. Nasıl ki Mevlana’nın değişimi devrinde yaşayan insanları sarstıysa, Ella’nın değişimi de sarsıcı olur. *“Aşk, Ella’nın ömrünün o durgun gölüne gaipten düşüveren bir taş misali indi. Ve onu sarstı, silkeledi darmadağın etti.”* (Şafak, 2009:14).

‘Aşk’ romanı iki bölümde ilerler. Bir üstkurmacanın yer aldığı kitap, roman içinde roman kurgulamasıyla karşımıza çıkar. Romandaki ana olayları incelediğimizde şöyle bir sıralamayla karşılaşırız:

- 1- Ella Rubinstein Amerika’nın Boston eyaletinde yaşayan sıradan bir ev hanımıdır. Hayatı yoğun bir tekdüzelik içinde geçmektedir. Kırk yaşına yeni basmak üzere olan Ella hayatı boyunca geleceğe yönelik kaygılar taşımıştır.
- 2- Ella RBT isimli bir yayınevinde asistan olarak göreve başlamıştır. Bu yayınevinde ilk iş olarak mistik şair olan Mevlana’nın anlatıldığı bir romanı incelemekle görevlendirilmiştir.
- 3- İnceleyeceği “Aşk Şeriatı” isimli roman daha sonra hayatını değiştirecek büyük bir etki yaratacaktır. Romanı daha iyi anlayabilmek için yazarıyla temasa geçen Ella, Aziz Zahara isimindeki sıra dışı karakterle tanışır.
- 4- Hem romanda anlatılanlar hem de Aziz Ella’nın hayatını tekdüzelikten çıkarıp heyecanlı sıra dışı bir mecraya yöneltir.

Genel manada bu sıralamada geçen olayları daha derin inceleyecek olursak, Ella’yı, Aziz’i Mevlana’yı ve Şems’i çok iyi anlamamız gerekecektir. Diğer karakterleri ise bu karakterlerin hayatlarına yaptıkları etki açısından inceleyeceğiz.

“İdeal bir anlatı sabit bir durumla başlar, daha sonra bir güç bu durumu bozar. Sonuç olarak ortaya bir dengesizlik çıkar; ters yönde bir gücün etkisiyle denge tekrar kurulur; ikinci denge birinciye benzer ancak bu ikisi hiçbir zaman aynı değildir. Bu nedenle bir anlatımda iki tür bölüm vardır: bir denge veya dengesizliği betimleyen bölümler ile bu iki durumun birinden diğerine geçişini betimleyen bölümler.” (Todorov, 2008:89). “Aşk” romanında da romanın başkarakteri olan Ella, en başta

sıradan bir hayat sürer. Kırk yaşına basmak üzere olan evli, çocuklu sıradan bir ev hanımıdır. Kocasını onu aldatmakta fakat o buna kayıtsız kalmaktadır. Hayatı bir noktadan sonra çekilmez ve sıkıcı bir hale gelir. Artık bu dakikadan sonra sarsıcı bir duruma bir kıvılcıma ihtiyaç vardır.

“Bir taş nehre düşmeyegörsün, pek anlaşılmaz etkisi. Hafiften aralanır, dalgalanır suyun yüzeyi. Belli belirsiz bir tıp sesi çıkar; duyulmaz bile akıntının ortasında, kaybolur uğultuda. Hepi topu budur oldu olacağı.

Ama bir de göle düşsün aynı taş... Etkisi çok daha kalıcı ve sarsıcı olur. O taş var ya o taş, durgun suları savurur. Taşın suya değdiği yerde evvela bir halka peyda olur; halka tomurcuklanır, ol tomurcuk çiçeklenir, açar da açar, katmerlenir. Göz açıp kapayınca kadar, ufacak bir taş ne işler açar başa. Tüm yüzeye yayılır aksi, bir bakmışsın ki her yeri kaplamış. Çemberler çemberleri doğurur, ta ki en son çember de kıyıya vurup yok oluncaya dek.” (Şafak, 2009:11).

Bir taşta ihtiyaç vardır. İşleri allak bullak edecek, bir anda her şeyi değiştirecek bir kıvılcım gereklidir. Ella da durgun bir göl gibi yeknesak ve tekdüzelik içerisinde günlerini geçirmektedir. Bu sıkıcılık içerisinde Ella'nın hayatını değiştirecek kıvılcımlar ortaya çıkar. İlk kıvılcım Ella'nın doğum gününde kocasının aldığı hediyenin yanına iliştiirdiği ayıcıklı bir kart olur.

“Sevgili Ella,

Sessiz sakın, müşfik, cömert, evliya sabırlı kadın...

Beni olduğum gibi kabul ettiğin ve karım olduğun için minnettarım.

Seni ilelebet sevecek kocan,

David” (Şafak,2009:13).

Ella'nın aldığı bu kart onun bir bakıma ölüm ilanı gibidir. Çünkü Ella bulunduğu anda ölse arkasından söylenecek sözler bunlardır. Bu kartı alması Ella'ya bunları düşündürür. Bu birinci olay Ella'nın sonu değiştirme adına ilk kıvılcımı olur. Ardından Ella RBT yayınevinde asistan olarak göreve başlar. İlk görevi mistik şair Rumi'nin anlatıldığı bir romanı incelemek ve hakkında rapor hazırlamaktır. Bu kitap başlangıçta çok sıkıcı bir iş olarak görünse de daha sonradan Ella'nın hayatını değiştirerek, hayatına yön verecek hale gelir. Tabii bu değişimden önce sıradan bir hayatın olması gereklidir. Nitekim Ella'nın hayatı da sıradandır. Hayatı gibi hayata bakışı da sıradan bir haldedir.

“Kendini bildi bileli durgun bir göl gibiydi Ella Rubinstein’in hayatı. Kırk yaşına basmak üzereydi. Nicedir tüm alışkanlıkları, ihtiyaçları ve tercihleri tekdüze idi. Şaşmaz bir çizgiydi günlerin akışı; öylesine yeknesak, düzenli ve sıradan. Bilhassa son yirmi yıl boyunca hayatındaki her ayrıntıyı evliliğine göre ayarlamıştı. İçinden geçen her dilek, edindiği her yeni arkadaş, hatta en önemsiz kararları bile buna bağlıydı. Hayatına yön veren yegane pusula evi ve evliliği idi.” (Şafak, 2009:12).

Bu sıradanlık içerisinde Ella önünü görememektedir. Çeşitli defalar ona durumunu anlatan olaylar olur. Ama içlerinden birkaçı fitilin ateşlenmesini sağlar. Bunlardan ilki doğum gününde kocasından aldığı karttır. Bu kartı ölüm ilanı gibi değerlendirir. Ardından kızıyla tartışması sonucunda aşka bakışını ve hayata bakışını izler. Kızının sözleri onu derinden sarsar. Çünkü kızı onu, *“Mutsuz, pasif, can sıkıntısından bunalmış bir ev hanımı”* (Şafak, 2009:23) olarak görür. Fakat en büyük etki *“Aşk Şeriatı”* adlı kitabı incelemesiyle ve kitabın yazarı Aziz Zahara ile tanışmasıyla başlar. Daha ilk sayfalardan kitap sanki onun düşüncelerini ortaya koyar gibidir.

“Zira her ne kadar bazıları aksini iddia etse de, aşk dediğin bugün var yarın yok cici bir histen ibaret değildir.”

Hayretten ağzı açık kaldı Ella’nın. İyi de bu onun cümlesiydi. Daha birkaç dakika evvel mutfakta kızına söylediği cümlelerin tıpatıp aynısıydı hem de!” (Şafak, 2009:31).

Ella, kitabın sayfalarında ilerledikçe kendisinden parçalar görmeye devam eder. Özellikle Mevlana’nın söylediği sözler, Ella’nın önünde artık engel bırakmayacak niteliktedir.

“Çünkü aşk, hayatın asıl özü, esas gayesidir. Mevlana’nın bizlere hatırlattığı üzere, gün gelir, herkesi, ondan köşe bucak kaçanları bile, hatta “Romantik” kelimesini bir suçlama gibi kullananları dahi kısıkvrak yakalar aşk.” (Şafak, 2009:31).

Aşk Şeriatı’nın bu giriş cümleleri sanki özellikle Ella için yazılmıştır. Ella bunu böyle hisseder. Bu satırlar Ella için bir dayanak noktasıdır. Boston yakınlarında üç çocuklu Ella bile aşık olabilir. Kısacası o bile değişebilir. Aşk öyle bir güçtür ki onu bile değiştirebilir.

Görüldüğü üzere değişimin aracı olarak *“Aşk”* mevzusu başat öğedir. Tasavvufun içinde de aşk mevzusu yolun aşılması için gerekli olan tek kılavuzdur.

Çünkü peygamber efendimiz de Cebrail aleyhisselamın aşamadığı noktayı aşkla aşmıştır. Dolayısıyla bütün tasavvufi öğretilerde aşk özbene dönüşümün vücud-ı mutlak'a ermenin tek yoludur.

Romanda dönüştürme işlemi Aziz ve Şems üzerinden yürütülür. Bu sebepten her iki karakter roman boyunca diğer karakterlere göre daha aktiftir. Şems ile Mevlana'nın hayatındaki büyük değişim Ella'nın değişimi için birer örnektir. Çünkü Aziz Şems rolünü, Ella ise Mevlana rolünü üstlenir. Aziz sürekli gezen bir postmodern sufi portresi çizerken Şems'e yakın bir hayatın izlenimini verir. Zaten romanın sonunda Şems gibi Aziz'in de ölmesi aynı paralelliğin bir yansımasıdır. Ella onun resmine ilk baktığında Şems-i Tebrizi'ye benzediğini hisseder. *“Elbette ya! Aziz Z. Zahara şaşırtıcı ölçüde Şems-i Tebrizi'yi andırıyordu.”* (Şafak, 2009:234). Kitabı ikinci okuyuşunda amacı da Şems-i Tebrizi üzerinden Aziz'i tanımaktır. Ella ise dönüşüme muhtaç olan kişidir. Aziz Ella'ya *“Sen Rumi ol yeter!”* (Şafak, 2009:391) derken Ella'nın rolünün ne olduğunu açıkça belirtir.

Öncelikle Ella ve Mevlana'nın sabit durumlarını inceleyelim. Sonra bu sabit durumların nasıl değiştiğine göz atalım.

Ella

- 1- Ella, tekdüze bir hayatın içerisinde.
- 2- Boston'da büyük bir evde oturmaktadır.
- 3- Her yıl tatil yaptığı yer aynıdır.
- 4- Gelecek takıntısı vardır.
- 5- Sürekli planlar yapar. Yapılacaklar listesini hazırlar.
- 6- Bitişleri ve sonları kabullenemez.
- 7- Evliliğe karşı bakışı mantık çerçevesindedir.
- 8- Bunaldığında her zaman mutfağa kaçan bir ev hanımıdır.
- 9- Evliliğini çok iyi göstermek adına kocasının hatalarını hep görmezden gelir.
- 10- Alışkanlıklarına düşkün biridir. Ailesi ile birlikte Her gün aynı saatte kahvaltı eder, her hafta alışveriş merkezine gider, her ayın ilk pazarı komşularıyla mangal yapar.
- 11- Evliliklerinde tutku azalmıştır. O bu durumun normal olduğunu düşünür.
- 12- Hayatı boyunca kendi ayakları üzerinde duramamış, hep başkalarına bağlı kalmıştır.

- 13- Kadın dergilerini okur, herkesin aynı olduğunu düşünür.
- 14- Yemek pişirme kursuna gider.
- 15- Geçmişe babasının ölümüne takılı kalmıştır.
- 16- Sürekli mutlu bir aile görüntüsü çizer. Rol yapar.
- 17- Aynı tarzda giyinir. Saç kesimi hep aynıdır.
- 18- Hayatı çok ciddiye alır.
- 19- Tevekkül sahibi değildir.
- 20- Dini yönü zayıftır.
- 21- Kendisini özgürleştiremez. Hep tereddütleri vardır.
- 22- İnsanları sevdikleri ve nefret ettikleri olmak üzere kategorilere ayırır.
- 23- Zamanı sadece gelecek zaman olarak düşünür.
- 24- Tek başına kalmaktan hoşlanmaz.
- 25- Çocuklarına karşı tahakkümperverdir.
- 26- Kafası hep karışıktır.
- 27- Kalbiyle değil aklıyla hareket eder.

Mevlana

- 1- Hâkim çizgiye yakın duran bir din âlimidir.
- 2- Kimsenin çözemediği bir boşluğa sahiptir.
- 3- Darlık görmemiş, hep övülmüştür.
- 4- Şiiri sevmez.
- 5- Vaazlar verir.
- 6- Aşk kapısından girmemiştir.
- 7- Alt tabakalardaki insanların farkında değildir.
- 8- İnsanların ne dediğini önemser.
- 9- Dışa dönüktür.

Sabit durumların listesini türevleriyle birlikte uzatmak mümkündür. Önemli olan bunların nasıl değiştiğidir. Bir düşünceyi, bir hayat tarzını savunan bu insanların tam aksi yönde nasıl hareket etmeye başladıklarıdır. Şüphesiz burada devreye giren öge aşktır. Aşk öyle bir güçtür ki dağları yerinden oynatır, bir insanı âlimken meczuba, cahilken alime dönüştürür. Tasavvufi boyutta aşkı anlamak gerekir. “*Mesnevi’sinde Rumi her illetin kaynağı olarak bireyin iç çatışmalarını işaret eder.*” (Sayar, 2008:90). Bab-ı Esrar ve Aşk romanlarında başkahramanların yaşadığı iç çatışmalar mevcuttur.

Bu çatışmalardan kurtulmalarını “aşk”ı anlamayla başarabileceklerdir. Ella gerçek aşkın peşinden koştuktan sonra dönüşümünü sağlar. Karen babasının neden evi terk ettiğini ancak mutasavvıfların aşka olan inancını kavradıktan sonra anlar. Aşk bu anlamda yol gösterici bir kavramdır.

Karen’de de sabit durumlar mevcuttur. Bu sabit durumların bir sebebi de korkulardır. Daha kötüsünü kabullenememe duygusudur. Babası ve hamileliğiyle ilgili çözümleri Şems’in sayesinde hakikate ulaşarak bulur.

Zamansal dönüşüm tasavvufun vazgeçilmez ilkelerindedir. Sufi, İbn Arabi’nin de olduğu gibi vaktin çocuğudur. Geçmişe veya geleceğe dönük değildir. O, şimdiyi yani an’ı yaşamanın peşindedir. Ella ve Karen’in geçmiş takıntıları vardır. Her ikisinin geçmişe takılmalarının altında babalarıyla ilgili sorunlar yatar. Diğer yandan gelecekle ilgili akıllarında hep soru işareti vardır. Onlar şimdiyi yaşamayı bilmezler. Nitekim romanın sonunda Ella, gelecekte ne olacak kaygısını bir tarafa bırakıp Aziz’in öleceğini bile bile onunla gider. Karen babasını geçmişe bırakır ve çocuğunu doğurma kararı alır. Ne istediğini bilen bir insan haline dönüşür.

Ella’yı zamansal anlamda dönüştüren güç hem Şems hem de Aziz’dir.

“Aziz ile Ella farklı zaman kuşaklarında yaşıyorlardı. Hem fiili hem mecazi olarak.. Ella için zaman “gelecek” demektir. Gününün dikkate değer bir kısmı sonraki seneyi, sonraki ayı, sonraki günü, hatta sonraki anı planlayarak geçiyordu. Alışverişe çıkmak, bulaşık makinesini tamir ettirmek gibi gayet süfli işler dahi bundan payını alıyor, en ufak ayrıntı planlanıp, titizlikle hazırlanmış listeler ve takvimler şeklinde çantasının içindeki yerini alıyordu.

Oysa Aziz için zaman şu an demektir. “Şimdi” dışında her şey bir yanılgıdan ibaretti. Aynı sebepten ötürü, aşkın ne “gelecek planları” ne “dünyanın hatıraları” ile ilgisi olduğuna inanıyordu. Aşk sadece şimdi ve buradaydı.

“Sufiyim. Vaktin oğluyum. Şimdinin çocuğuyum...” yazmıştı bir seferinde.” (Şafak, 2009:205).

Bab-1 Esrar romanında zamanla ilgili ipucunu daha romanın başında Karen verir. *“Bir de içimdeki şu endişe olmasa... Düşünmemeye çalıştım. Ne her an, her dakika karnımda büyümekte olan bebeği, ne babamı, ne de hiç istemediğim halde gitmek zorunda olduğum onun şehrini... Geçmişten, bugünden, gelecekte kopmak istedim.”* (Ümit, 2009:17).

Karakterler zamansal bir değişimin içerisinde dirler. Onları takvim zamanı mutlu etmemektedir. Asıl istedikleri farklı bir zaman boyutuna geçmektir. Tasavvuftaki anı yaşama olgusu böyle bir zaman anlayışına sahiptir. Zamansal dönüşüm gerçekleşmeden kişi tam anlamda tekâmülünü gerçekleştirmiş sayılmaz. Aziz bu dönüşümü yaşamıştır. Ölecek olmasına rağmen bunun derdinde değildir. Oysa Ella, basit sorunlarda bile kararsızdır. Zamansal dönüşüm karakterlerin içsel dönüşümünü de gerçekleştirerek onları bir anlamda biraz daha büyütür.

2.2.5.2 Postmodern Bireyin Mistik Arayışları Sürecinde Tasavvufun Rolü

Aşk ve Bab-ı Esrar romanları, postmodern nitelikli, batılı karakterlerin kendilerini anlamlandırma sürecindeki tasavvufi yaşantıyla karşılaşmaları yönünden nasıl bir tasavvuf okumasının gerekli olması noktasında soru işaretleri doğurmuştur. Tasavvufun özünden uzaklaştırılarak yanlış bir aktarımı başta Ömer Tuğrul İnancı gibi birçok tasavvuf sevdalısını harekete geçirmiştir. Karakterlerin kendilerini arayışları süreci içerisinde tasavvufla karşılaşmaları onları doğal olarak bu mecraya yöneltmiştir. Fakat yazarların özellikle Mevlana ve Şems eksenli olarak sundukları tasavvufi yaşantı ne derece doğrudur? Batı mistisizmi ile İslam tasavvufunun ve Doğu mistisizminin karıştırılıp karıştırılmadığı sorulan diğer sorular olarak dikkati çeker.

Aşk romanında Ella Rubinstein'ın aile yapısı ve hayata bakışı onu arayışın eşiğine getirmiştir. Evlenirken özellikle dini öncelikli mesele olarak önüne koyar. Nitekim kendisi gibi bir Yahudi ile evlenir hatta kızı Jeanette, Hristiyan bir gence aşık olunca annesinin onların aşkına karşı olmasını dinsel farklılık olduğunu çekinmeden annesinin yüzüne söyler (Şafak, 2009:21). Böylesi bir insanın dinsel anlamda dönüşüm sürecine girmesi Aziz Zahara ismindeki postmodern bir sufiyle tanışmasından sonra başlar. Aziz'in sunduğu postmodern sufizm anlayışı dinsel farklılıkları ortadan kaldırır. Böylece bir Yahudi ile bir Müslüman hayata bakışlarının benzer olduğunun farkına varır ve istedikleri gibi yaşayabilir. Batılı bir tip olan Ella, pasif bir yaşantıya sahiptir. Onun bu pasif yaşantısını değiştirecek olan şeyse Aziz olur.

Moda tabirle mistik eğilimler, postmodern bireyin kendisini anlamlandırma sürecinde etkili bir güce sahiptir. İnsanın anlam arayışı, içinde yaratıcının olmadığı kişilerin kendi gizil güçlerinin farkına vardığı yeni bir dinsel yapı oluşturmaktadır. Bu dinsel yapı, edebiyattan, müziğe sanatın birçok dalında kendisini hissettirir. Nitekim,

Aşk romanında da “*Dinin şekle dair kuralları, kısmen de olsa geri planda tutularak, farklı bir tasavvuf okuması gerçekleştirilmiştir.*” (Şengül, 2010:654). Tasavvufi söylemin mahiyetinin mistik söylemle karıştırılması insanların farklı bir tasavvufi anlayış oluşturmalarına sebep olur. Şafak’ın çeşitli röportajlarında dile getirdiği gibi tasavvufun yanında mistisizmle de ilgilenmesi sunduğu şeyin tam olarak İslami Tasavvuf olmadığı gerçeğini ortaya koyar.

Romanda iki karakter dikkatimizi çeker. Bunlardan ilki mutaassıptır. Mutaassıbın, antipatik duruşu onun söylediklerinin tersinden okunması gerektiğini ortaya koyar.

“*Yazar, ‘Mutaassıp’ tipini, şekle dalan ve dinin öngördüğü şekli anlamları dahi anlamakta zorluk çeken; hayatın ve dinin özünü, baktığı dar pencere dolayısıyla algılaya-mayan kişileri görüntülemek için oluşturmuştur. Böylece okur, kendisini, sempatik olmayan klasik din adamı karakteri olan ‘Mutaassıp’tansa, sempatik olan ve klasik olmayan ‘Şems’ karakterine daha yakın hisseder. Romanda Şems’in bir karakter, Mutaassıp’ın da bir tip olarak karşımıza çıkarılması, yazarın vermek istediği mesajla ilgilidir.*” (Şengül, 2010:654).

Mevlana’dansa Şems’in daha aktif bir karakter olarak seçilmesi onun marjinal duruşu üzerinden farklı bir tasavvuf okumasına imkan arama girişimidir. Aynı durum Bab-ı Esrar romanında da dikkati çeker. Orada da aktif olan karakter Şems’tir.

İçi boşaltılmış bir İslami tasavvuf yaşantısı dikkatleri çeker. Bu yaşantıda şeriatın kuralları yok denecek gibidir. Karakterlerin yönlendirildiği şey dinler üstü tasavvufi bir yaşantıdır. Fakat bu noktaya erdirilmeye çalışılan karakterler ilk basamak olan şeraite bulaştırılmadan geçirilir. Oysa; “*Şeriat temeldir, tasavvuf ise binadır*” (Kuşeyri, 1991:61) anlayışı hemen hemen yok sayılmıştır. Özellikle Eva de Vitray Meyerovitch’in yaşadığı gizemli tecrübeler her iki romana da dayanak oluşturmuştur. Meyerovitch’in Fas’ta bir dergâhta yaşadıkları kurgusal düzeyde Zahara’nın Fas’ta eğitim görmesiyle benzerlik gösterir (Mayerovitch, 2009:102). Yine Meyerovitch’in anne ve babasının dinlerinin farklılıkları, Ella’nın da kaderi olur (Meyerovitch, 2009:50). Konya’da yaşadığı gizemli olaylar da Bab-ı Esrar’ın kurgulamasını oluşturur.

Dil düzeyinde seçilen kelimeler ve kişilerin konuşma biçimleri de nasıl bir tasavvufi söylem oluşturulmak istendiğini ortaya koyar. Zira Aşk romanında Mevlana’dan Rumi olarak söz edilir. Şems’in üslubu sarhoşun veya sokaktaki herhangi

birinin üslubundan farklı değildir. Aziz, tasavvufun çile aşamalarını geçmesine rağmen Ella ile olan diyalogları sıradan batılı bir genci andırabilir.

Her iki romanda temel iki sorun vardır. Başkarakterlerin yaşadığı manevi sıkıntılar vardır. Her ikisinin de yaşadığı sıkıntıların odak noktasında babaları durmaktadır. Devamında hayat arkadaşları ile ilgili sıkıntıları mevcuttur. Onları bu sıkıntılardan kurtaracak olan Mevlana ile Şems'in kişilikleridir. Fakat dikkat edilmesi gereken şey tasavvufi yaşantı bu insanlara kendi hayatlarındaki sorunlarını tıpkı yoga gibi veya herhangi bir mistik eylem gibi çözöürmüş ama onları içine alamamıştır. Ella'daki değişim onu İslami bir yaşantıya sürööklememiştir. Sadece klasik bir batılı gibi radikal kararlar alabilmesini sağlamıştır. Otel odasında evli bir bayanla bir tasavvuf erbabının yaşadıkları tasavvufun imkanları dahilinde değildir. Fakat bu insanların yaşadığı serbest durum tasavvufi açıdan sorgulanabilir olmalıdır.

Sonuç olarak Aşk ve Bab-ı Estrar romanlarındaki karakterlerin kendilerini arayış sürecinde yollarının tasavvufa uğraması onların tasavvufi bir yaşantıyı seçtikleri algısını oluşturmamalıdır. Mistik eğilimlerin yanlış bir okumayla tasavvufla karıştırılabileceğı aşikârdır. Tasavvufun sunduğı şey sınırsız bir hayat değildir. O, *“bilinçaltına bilinçten daha çok önem vererek”* (Aresteh, 2000:22) insana gerçek benliğı bulmanın araçlarını sağlar. Aşk ve Bab-ı Estrar romanlarındaki karakterlerin yolu tasavvufla kesişir ve bu sayede bazı günlük sıkıntılarını aşabilirler. Tasavvuf, Onların özbenine dönüş sürecini veya gerçeğı yorumlama imkânını sağlayamaz. Neticede tasavvufi bir söylem içine girmekle, mistik eğilimlerden etkilenmenin farklı olduğı ortadadır.

2.2.5.3 Sembolik Söylem

2.2.5.3.1 Dini Semboller

2.2.5.3.1.1 Sayı Sembolizmi

Her milletin, her inanç sisteminin bir şekilde sayılarla ilişkisi olmuştur. Kimi sayılar diğör sayılara göre daha farklı bir yer edinmiş, insanların hafızasında, kültürel birikiminde önemli bir yere sahip olmuştur. Zamanla sayılar kimi insanlar açısından hayatın anlamlı bir şekilde yaşanması için bir yol gösterici konumunda olmuştur. En basit olaylardan en karmaşık durumlara kadar hayatın her aşamasında belli başlı sayılar kullanılmıştır. Bu sayılar deyimlerle, atasözleriyle, masallarla, çeşitli metinlerle günümüzde de anlamını genişleterek korumuştur. Willi Hartner: *“matematiksel ruhun*

başlangıçsal insani öge” (Schimmel, 2000:13) olduğunu söylerken hayatın matematik üzerine kurulduğunu düşünen birçok insan sayıların gizemini aramaya çıkmış, sayıların insan hayatındaki yerini bulmak için birçok araştırma yapılmış, çalışmalar hiçbir zaman nihayet bulmamıştır.

Sayılarla ilgili çalışmalar belli bilimsel alanlarla kalmayıp doğal olarak edebiyatın da temel meseleleri arasına girmiştir. Masallarımız kutsal sayılarla doludur. Bu sayılar kendi mitolojimizin ürünüdür. Bu durum köklü ülke edebiyatlarının hepsinde bir şekilde yer edinir. Şiirdeki ölçü sistemleri sayısal bir düzlemde anlamlandırılmakta, metinlerin kalitesi içindeki matematiğin iyi işlenmesiyle doğru orantılı olmaktadır. Yavuz Sultan Selim’in meşhur şiirinde kullandığı dörtlü matris, kimi şiirlerde birebir matematikle ilgili konuların olması, hatta matematiğin konu olarak işlendiği romanlar bariz örneklerdir. Bunun yanında birebir matematiği konu edinmeden olağan seyri içerisinde hayatın içindeki matematiği işleyen birçok metin mevcuttur.

Şüphesiz matematiğin en çok yer edindiği alanlardan biri de inanç sistemleridir. Bütün inanç sistemlerinde sayısal ifadelerin bir şekilde yer edindiğini saptamak hiç de zor değildir. Her dinde sayısal ifadeler bir gizemin işareti olmuş, çözülmeyi bekleyen sırların anahtarı gibi düşünülmüştür. Kimi inanç sahipleri bunu daha da ilerletip sayılarla ilgili meseleleri dinin bile üstüne çıkarabilmiştir. Bu bağlamda gerek Kuran-ı Kerim’de gerek diğer kutsal kitaplarda sayılarla ilgili mistik işaretler olduğu yönünde birçok çalışma yapılmıştır. Yapılmaya da devam edilmektedir. Sayılarla ilgili her türlü çalışmanın ucu bucağı yoktur. Sınırsızdır. Çalışmamızı ilgilendiren durum ise gerek İslami kültürde yer edinen sayılar gerekse geleneksel anlayışımızda yer edinen sayılardır.

Aşk ve Bab-ı Esrar romanlarında sayıların önemli bir yeri vardır. Her iki roman sayıları kullanırken onları İslam dininin içerisindeki konumlarından kültürel birikimden kaynaklanan ifadelere geniş bir ağ içerisinde ele almıştır. Tasavvufun temel düsturları da sayılarla örülmüştür. Çünkü sayılar bir düzenin bir ritüelin de simgesidir. Sayıları kullanmak rastgele bir örüntü değil metinlerarasılığın kurallarına uygun bir şekilde geçmişten gelen bir birikimin sonucudur. Bu bilgiler ışığında her iki romanda yer alan sayıların hangi nedenlerden hangi birikimlerden yola çıkılarak kullanıldığını saptamaya çalışacağız.

Her iki romanda sayıların kullanımı genel manada tesadüfi değildir. Sayılar konu bütünlüğüne postmodern düşünce yapısına ve tasavvufi öğretiyeye uygun bir şekilde işlenir. Sayı sembolizminin, tasavvufi söylem içerisinde bir birikimin sonucunda işlendiğini görebiliriz.

2.2.5.3.1.1 Birliğin ve Var Olmanın Sayısı 1

Bir sayısı bütün öğretilerde birleştirici rolüyle ön plana çıkar. Tasavvuftaki vahdet anlayışında birden başka hiçbir şeyin olmadığı söylenir. Bütün çokluklar da birin hayali türevleridir.

“Bir, her sayıya nüfuz etmiştir. Bütün sayıların ortak ölçüsüdür. Bütün sayıları kendisinde birleştirmiştir, ister çıkartarak ister çarparak. Bir, her zaman aynı ve değişmezdir, bu nedenle kendi kendisiyle çarpıldığında yine kendisini verir. Parçası olmasa da bölünebilir. Bununla birlikte bölme parçalardan çok yeni birimler doğurur. Ama bu birimlerin hiçbiri bütün birimden daha küçük değildir ve en küçük parçası kendi bütünlüğü içinde kendisidir yine.

Ortaçağ Alman gizemcisi Agrippa von Nettesheim tarafından söylenen bu sözler “bir”in önemini ve din içerisindeki konumunu açığa çıkarır. Anlaşılması en zor sayı birdir. Üzerine söylenebilecek teoriler çok fazladır. Bütün sayılar bir bakıma birin türevidir. Birin hem eril hem de dişil özellikleri mevcuttur. Çünkü o varlığın temelidir. Her şey ondan ortaya çıkmaktadır. Hatta “Her çokluk birliklerin çokluğudur.” (Schimmel, 2000:51-53).

Birlik söz konusu olduğunda onun karşısına koyduğumuz ilk şey çokluktur. İnsani düşünme tarzı her şeyi zıddıyla kavrama üzerinedir. Dolayısıyla birliği kavrayabilmek için çokluktan sıyrılmak gerekir. İslami teolojinin ana düsturu da tevhittir. “La ilahe illallah” Allah’tan başka her şeyi yok sayar. “Allah tektir, teki sever” deyişiyle bir çok davranış tek sayılarla ifade edilir. “Tasavvufi düşünceye göre yalnızca Tanrı Kendi Birliğine şehadet edebilir; yalnızca O, Harraz’ın (ölm.896 civarı) ifade ettiği gibi, ‘Ben’ deme hakkına sahiptir.” (Schimmel, 2004:113). Tek varlık vardır. Diğer var olduğunu düşündüğümüz şeyler bu tek varlığın yansımalarıdır. Tekliği görebilmenin yolu dışsal değil içsel bir bakış açısı geliştirmekle olur.

Aşk ve Bab-ı Esrar romanlarında ana karakterlerden olan Ella ve Karen sürekli bir dönüşüm süreci yaşarlar. Bu dönüşüm sürecinin parçalarından biri de madde

âlemine değil mana âlemine bakmalarını sağlamaktır. Bab-ı Esrar'da Şems, sürekli olarak Karen'e varlık âlemini değil mana âlemini görmesi yönünde telkinlerde bulunur.

“İki alem vardır: İlki varlık âlemi, ikincisi mana âlemi. Varlık âlemi gündüz gibidir, olanı biteni açıkça görürsün, kendini kolayca ele verir. Mana âlemi ise gece gibidir, onu bulmak için mutlaka gönül ışığını yakman gerekir.” (Ümit, 2009:115).

Birlik her iki romanda da vahdet felsefesi izharınca işlenir. Vahdet-i vücud: *“Bütün mevcudat mutlak vücudun yani Zat-ı Ehadiyetin esma ve esafı olduğu ve onda müstehlik bulunduğu nazariyesine dayanan felsefi yahut diğer tabirle tasavvufi meslek hakkında kullanılan bir tabirdir.”* (Altıntaş, 2002:123). Şems'in uyardığı noktadan hareketle; *“alem duyulara göre hakiki, basiret nazarına göre hayalidir.”* (Altıntaş, 2002:127). Karen'in yolculuğu birliği bulma yolculuğudur. Birlik hakikatte gizlidir. Tasavvufi öğretilerin en tepesinde bulunan “hakikat” Şems tarafından sürekli olarak Karen'e hatırlatılır. *“Evet, işte büyük sır buydu, Şems'in anlatmaya çalıştığı mutlak hakikat buydu. Babamın Şah Nesim'in, Şems'in, Mevlana'nın ve İzzet Efendi'nin ortak sırrı buydu: Cenabı Hak olmak...”* (Ümit, 2009:362). Bu karakterlerin tasavvufi bir hayat tarzı yaşamaları onları tasavvufun en üst mertebesi olan fenafillâha ulaştırmaktadır. Bunun diğer ismi birleşmektir. Varlığın tek olduğunu açıklayan görüşün sözcükleridir bunlar. Daha sonra Şems bu durumu daha da açıklar: *“Hepimiz aynı sebebin neticesiyiz, hepimiz aynı ışığın zerrecikleri, hepimiz aynı Tanrı'nın nefesinden var olduk, suret nedir ki?”* (Ümit, 2009:379).

Görüldüğü üzere ‘Bab-ı Esrar’ romanında bir sayısı vahdet üzerinden kainatta tek bir varlık olduğu anlayışı üzerinden anlatılmıştır. Aşk romanında da durum farklı değildir. Aynı düşüncenin farklı bir yansımasını orada da görürüz. *“Bize şah damarınızdan daha yakınız demiyor mu? Allah gökte fersah fersah ötelerde bir tahtta oturmuyor ki. Her an her yerde ve hepimizin içinde. O yüzden asla terk etmez bizleri. Kendi kendisini nasıl terk edebilir ki?”* (Şafak, 2009:51). Bab-ı Esrar'da Şems'in söylediği sözlerin başka bir biçimidir bu. Birliğin izahı değişik kelimelerle de ifade edilse aynı düşüncenin tekrarından öteye geçmez. *“Kamu âlemi bir tutar, birleriz.”* (Şafak, 2009:77). Bir sayısı karakterlerin yolculuğunun hedef noktası haline gelir. Şafak'ın eserinde farklı olarak çokluk içinde birliği bulma anlayışı mevcuttur. Anlatının tamamına yansıyan bir, çokluk hali mevcuttur. Zıtlıklar birbirlerini açıklar niteliktedir. Çokluk hem muhtevada hem de biçimde mevcuttur. Birçok anlatıcı bakış açısını

barındırması, birbirine zıt tiplerin romanın içinde harmanlanması, bunun sonucunda tekliğe ulaşmaya çalışma, hakikati görme uğraşısı bize kesrette vahdeti görme anlayışını hatırlatır. Kesret bir hayalden ibaret olduğuna göre asıl olan vahdete ulaşmadır. Ella'nın değişim süreci de içinde bu keşfedişi barındırır. Biri anlayabilmenin bir yolu da ikiyi bilmektir. Bu bakımdan iki sayısının kullanımını iyi irdelememiz gerekir.

2.2.5.3.1.1.2 Birin Tekerrürü 2

İki sayısı birden sonra türeyen ilk sayıdır. Biri anlayabilmek için ikiye ihtiyaç duyarız. Kesretten vahdete bir yolculuktur ikiyi anlamak. *“Tek, yüce ilke kendisini çoklukla izhar eder; ama bu düzenli ve hiyerarşik bir çokluktur; ikilikle başlayan bir, çeşitli kozmik düzeylerde kendisini tedricen farklılaştırır. İkilik kozmolojik düşünme biçiminde özellikle önemli bir kavramdır; çünkü bu âlemi yüce Bir’le birlikte algılamamıza imkân verir. Âlemi Tanrı’nın yanında kavramlaştırdığımız zaman ortaya çıkan ikilik, Bir’le çok arasındaki tüm ilişkilere renk verir ve bütün aleme yansır. Kur’an’ın ifade ettiği gibi ‘Ve biz her şeyi çift yarattık’ (51:49)”* (Chittick, 2008:60).

Mevlana'nın mesnevisinin her bölümü “b” harfiyle başlar. Şafak'ın özellikle romanında dikkat çekmek istediği noktalardan biri de bu durumdur. Çünkü Aşk romanının da her bölümü “b” harfiyle başlar. Bunun nedenini söylemez; fakat bir nedeni olduğunu da vurgular. Bu bir bakıma oyun gibi gelir insana. Postmodern edebiyatın en sevdiği işlerden biridir oyun oynamak. *“Yan-metinsellik”* (Aktulum, 1999:85), açısından kitabın arka kapağında bu duruma dikkat çekmesi özellikle bu durumu anlama oyununa bizi çeker. “b” harfi alfabenin ikinci sayıdır. Postmodernist sayı tablosu da iki ile başlar. İki sayısı zıtlığın çok kültürlülüğün çok sesliliğin işaretidir. Postmodern roman da çoksesli bir romandır. Çok seslilik hem muhtevada hem de biçimde yaşanır. Temel amacı birliğe ulaşma olan tasavvufta çokluk birliğe ulaşma yolunda sıyrılması gereken bir yükür. *“Kuran’ın (tıpkı Tevrat gibi) b harfiyle, yani bismillahir... sözüyle başlaması ayetleri anlayanlara açıklayıcı görünmüştür. B harfinin sayısal değeri olan 2, yaratılmış her şeye içkin ikiliğe işaret eder, buna karşın alfabenin ilk harfi elif’in sayısal değeri olan 1, Bir’in ve Tek Tanrı’nın şifresidir.”* (Schimmel, 2004:113). Bu anlamda tasavvufi bir meseleyi postmodern bir anlayışla anlatmanın yaratacağı sıkıntılar da mevcuttur.

“Mesneviyi şerhedenlerin çoğu bu ölümsüz eserin “b” harfiyle başladığına dikkat çeker. İlk kelimesi “Bişnev!”dir, yani “Dinle!” Tesadüf mü dersin ismi “Suskun” olan bir şairin en kıymetli yapıtına “Dinle!” diye başlaması. Sahi sessizlik dinlenebilir mi?

Bu romanda her bölüm aynı sessiz harfle başlar. “Neden?” diye sorma, ne olur. Cevabını sen bul. Ve kendine sakla. Çünkü öyle hakikatler var ki bu yollarda, anlatırken bile sır kalmalı.” (Şafak, 2009:35).

Şafak’ın Oğuz Atay’a olan hayranlığı bilinmektedir. Bu durumun Atay’ın “Tutunamayanlar”ı ve “Tehlikeli Oyunlar”ının gerek muhtevasında gerekse biçiminde yer alan oyun figürlerinin bir yansıması olduğunu düşünmekteyiz. Mesnevi’nin her bölümü “b” harfiyle başlar. Şafak aynı biçimi kullanarak şüphesiz Mesnevi’yle bir yakınlık kurmak istemiştir. Bir tür yansılama örneği olarak da düşünebiliriz bunu. Biçim aynı alınsa da konu olarak Mesnevi’den farklı bir durum mevcuttur. Parodiden farkı eğlendirme amacı yoktur. Kuran-ı Kerim’in ilk harfi de “b” ile başlar. Bu yönüyle Mesnevi’yi etkilediğini düşündüğümüz durumun sebebi bir bakıma birden türemenin sonucudur. Birden farklı değildir, ama aynı zamanda bir değildir. Şafak’ta durum daha çok postmodernist duruşla alakalıdır. Funk bu durumu şöyle açıklar: *“Postmodern ben-odaklı karakter özgür, spontane, bağımsız bir biçimde, kendini kural ve ölçülerle sınırlamadan, bütün gücüyle kendi yaşamını kendisi belirlemeye çalışmaktadır. Burada önemli olan, kişinin, kendisinin belirlediği bir tarzdaki ben-odaklı bir dünya üretiminden keyif almasıdır; bu dünya hem kendisinin ürettiği ve kendisini çevreleyen gerçekliktir, hem de kişi olarak kendisi de ‘Ancak kendi kendinden bir şey yaratırsan, bir şeysin demektir’ düsturuyla yarattığı gerçekliğin bizatihi kendisidir.”* (Funk, 2009:55). Karakterlerin postmodern duruşlarını düşünürsek akla böyle bir durumun gelmesi çok da zor değildir. Romana hakim olan zıtlıklar da, çoğulcu anlatım öğeleri de bu durumu desteklemektedir.

2.2.5.3.1.1.3. Maddenin ve Mananın Birleştiği Sayı 7

Yedi sayısı yine Türk kültüründe önemli bir yeri olan sayıdır. Aynı zamanda İslam dininde de çeşitli yerlerde geçer (yedi büyük günah gibi).

Şems’in öldürülmesi hadisesine yedi kişinin karıştığı hem Sultan Veled’in İbtidamesi’nde hem de Eflaki’nin Ariflerin Menkıbeleri adlı eserinde geçmektedir.

Şems'le alakalı birçok eserde bu durumdan bahsedilmiştir. Ahmet Ümit, özellikle Sultan Veled'in eserini baz aldığını çeşitli röportajlarında dile getirmiştir. Romanının hemen girişinde yedi kişinin yaptığı bu suç işlenmiştir. *“Yedi kişi girmişti bahçeye... Yedi öfkeli yürek, nefretin ele geçirdiği yedi akıl, yedi keskin bıçak. Yedi lanetli adam bahçenin sessizliğini yedi parçaya bölerek yürüdü kurbanlarının bulunduğu tahta kapıya...”* (Ümit, 2009:13). Yedi sayısı madde âlemini simgeleyen dört ile ruhsal alemini simgeleyen üçün toplanmasından oluşur. Bir bakıma her şeyi kapsar bu sayı. Bu eski öğreti Ümit'in romanında bir cinayetle bir öldürmeyle bütün kâinatın yok olacağını ifade etmeye çalışmıştır. Kuran-ı Kerim'de bir insanın öldürülmesi bir âlemin öldürülmesiyle eş tutulmaktadır. Yedi kişinin bir insanı öldürmesi bu duruma bir atıf niteliğindedir. Romanın devamında Matt'ın ve Susan'ın rüyasında yedi gül vermesi, Karen'in sema yapan yedi adam görmesi, yedi sayısı üzerine bilinçli olarak yapılmış uygulamalardır.

Aşk romanında ise nefsin yedi makamından bahsedilir. Tasavvufi öğretilerin temel düsturlarından olan yedi makam geniş bir biçimde işlenerek her makamın ne olduğu açıklanmıştır. Çünkü bu yedi makam aynı zamanda Mevlana ile Şems'in yolculuğunu simgeler.

“İnsan hayatı daimi bir seyr ü sefer. Beşikten mezara yolculuk halinde, seferdeyiz. Önümüzde duran yedi ayrı merhale, yedi basamak. Bilenler güzergahtaki her menzile bir isim vermiş. Nefsimiz buralardan bir bir geçmeden, kendini ayrı bir varlık sanmaktan vazgeçmeden yolculuğunu tamamlayıp hak ile bütünleşemez. İnsan yalandadır, ziyandadır, zandadır. Yedi basamağı çıkmadıkça hakikate eremez.” (Şafak, 2009:211).

Yedi sayısı tasavvufi mertebeler üzerinden hakikate ulaşma süreci olarak düşünülmüştür. Bu düşünce yeni bir düşünce değildir. Tasavvufta yer alan mertebeler üzerine birçok kitaptan birçok kaynaktan yararlanılabilir. Maddi alemle mana alemini aşmak bir bakıma hakikati kavramanın yol haritasıdır.

2.2.5.3.1.1.4 Olgunluğun Sayısı 40

Kırk sayısı, Türklerde özel bir yere sahiptir. Diğer sayılara göre en meşhur olanı üç ile kırk sayısıdır. Özellikle masallarımızda, efsanelerimizde, destanlarımızda kırk sayısı temel motiflerden biridir. Eğlenceler kırk gün kırk gece sürer, Türeyiş destanında

göle giden kırk kızdan bahsedilir, Dede Korkut'ta kırk yiğitler mevcutken, Oğuz'un verdiği şölende diktirdiği sarıkların boyu kırk kulaçtır. Kırk haramiler, kırk satır ve kırk katır gibi ifadelerle çokça rastlanır. Şaman inanışına göre ruh bedeni kırk gün sonra terk etmektedir. Birine bir şeyi kırk defa söylersen olacağına inanılır, bir fincan kahvenin kırk yıl hatırı vardır, kırk yılda bir gibi deyimler ve inanışlar mevcuttur. Bunun gibi örnekleri çoğaltabiliriz.

İslam dininde de kırk sayısının büyük önemi vardır. Hz. Muhammet'e ilk vahyin kırk yaşında gelmesi, peygamber efendimizin diğer ismi olan Ahmed'in ortadaki mim harfinin sayısal değerinin kırk olması (mim çıkarıldığında "ahed" yani "bir" kalır), erbain denilen kırklı hadisler, Gazali'nin meşhur eseri İhya'sının kırk bölümden oluşması, kırklı gurupların oluşturulması gibi uzatabileceğimiz bir liste mevcuttur. Durum böyleyken kırk sayısının eserlerde yer alması tesadüfi bir durum değildir. Kırk sayısı kemale ermenin olgunlaşmanın belirtisidir. Sabrın timsalidir. Tasavvufta meşhur kırk günlük çile olgunlaşmanın ilk adımıdır.

"Yahudilikte ve İslamda, 40 gün arınma dönemidir: doğumdan sonra kadınlar 40 gün yataktan çıkmazlar. Hristiyan gelenekte 2 şubattaki Hazreti Meryem Yortusu, Meryem'in İsa'nın doğumunu izleyen loğusalığının bittiği ve gerekli arınma ayininin tamamlandığı anlamına gelir. Böyle ayinlerin, yine 40 gün süren İslami yas dönemlerinden sonra da gerekli olduğu düşünülür. Arınmanın daha modern biçimi, adının da işaret ettiği gibi 40 gün süren karantina'dır. Arınma İslami gelenekte başka bir rol oynar, kurban edilecek hayvanların kesilmeden önce 40 gün özel bir yemle beslenmesi gerekir; ayrıca saç ve tırnakların 40 günde bir kesilmesi öğütlenir." (Schimmel, 2000:268).

Görüldüğü üzere kırk sayısının örneklerinin listesi çok uzundur. Kırkın bu özelliklerinden etkilenilmemesi tasavvufi olguların yer aldığı metinlerde mümkün değildir. Aşk romanının kurgusunu oluşturan temel öğelerden biri kırk sayısıdır. Şems'in "Gönlü geniş ve ruhu gezgin sufi meşreplilerin kırk kuralı" romanının temel kurgusunu oluşturur. Hatta roman ingilizce baskısında "The Forty Rules of Love" "Aşkın Kırk Kuralı" ismiyle basılmıştır. Kırk kural Mevlana ile Şems'in kırk günlük halvetinden esinlenilerek her güne atfen bir ders niteliğindedir. Aşkın kırk kuralı temelde sorunlu bir uygulama diye düşünülebilir. Aşk kurallara bağlamak sakıncalı gibi görünebilir. Fakat esasında kırk kural tasavvufun temel çile anlayışının bir

yansımasıdır. Kırk günlük çile içerisinde her gün sabırla pişen aşık bir merhaleyi aşmış olur. Çilenin başarılı olabilmesi için kırk gün sonra olumlu yönde bir dönüşüm yaşanması gereklidir. Aşk olmadan kırk günlük çile yaşamak olanaksızdır. Bu durumlardan hareketle Şafak bu çile ayininin her bir gününe bir kural atfetmiştir. Bu kurallar çileye uygun olarak tasavvufi öğretileri içermektedir. Bu kurallardan bazıları şunlardır:

Gönlü Geniş ve Ruhü Gezgin Sufi Meşreplilerin Kırk Kuralı

1. Kural: *“Yaradanı hangi kelimelerle tanımladığımız, kendimizi nasıl gördüğümüze ayna tutar. Şayet tanrı dendi mi öncelikle korkulacak, utanılacak bir varlık geliyorsa aklına, demek ki sen de korku ve utanç içindesin çoğunlukla. Yok, eğer, tanrı dendi mi evvela aşk, merhamet ve şefkat anlıyorsan, sende de bu vasıflardan bolca mevcut demektir.”* (Şafak, 2009:51).

2. Kural: *“Hak yolunda ilerlemek yürek işidir, akıl işi değil. Kılavuzun daima yüreğin olsun, omzun üstünde ki kafan değil. Nefsini bilenlerden ol silenlerden değil!”* (Şafak, 2009:64).

3. Kural: *“Kur’an dört seviyede okunabilir. İlk seviye zahiri manadır. Sonra ki batını manadır. Üçüncü batınınin batınisidir. Dördüncü seviye o kadar derindir ki kelimeler kifayetsiz kalır tarif etmeye.”* (Şafak, 2009:75).

4. Kural: *“Kâinattaki her zerrede Allah’ın sıfatlarını bulabilirsin, çünkü O camide, mescitte, kilisede, havrada değil, her an her yerdedir. Allah’ı görüp yaşayan olmadığı gibi, onu görüp ölen de yoktur. Kim O’nu bulursa, sonsuza dek O’nda kalır.”* (Şafak, 2009:86).

17. Kural: *“Esas kirlilik dışta değil içte, kisvede değil kalpte olur. Onun dışındaki her leke ne kadar kötü görünürse görünsün, yıkandı mı temizlenir, suyla arınır. Yıkamakla çıkmayan tek pislik kalplerde yağ bağlamış haset ve art niyettir.”* (Şafak, 2009:146).

18. Kural: *“Tüm kainat olanca katmanları ve karmaşasıyla insanın içinde gizlenmiştir. Şeytan, dışımızda bizi ayartmayı bekleyen korkunç bir mahluk değil bizzat içimizde bir sestir. Şeytanı kendinde ara, dışında, başkalarında değil ve unutma ki nefsinin bilen Rabb’ini bilir. Başkalarıyla değil sadece kendiyle uğraşan insan sonunda mükafat olarak Yaradan’ı tanır.”* (Şafak, 2009:148).

24. Kural : “*Madem ki insan eşref-i mahlukattır, yani varlıkların en şerefli, attığı her adımda Allah’ın yeryüzünde ki halifesi olduğunu hatırlayarak , buna yakışır soylulukta hareket etmelidir. İnsan yoksul düşse, iftiraya uğrasa, hapse girse, hatta esir olsa bile, gene de başı dik, gözü pek, gönlü emin bir halife gibi davranmaktan vazgeçmemelidir.*” (Şafak, 2009:229).

26. Kural : “*Kainat yekvücut, tek varlıktır. Her şey ve herkes görünmez iplerle birbirine bağlıdır. Sakın kimsenin ahını alma; bir başkasının hele hele senden zayıf olanın canını yakma. Unutma ki dünyanın öte ucunda tek bir insanın kederi, tüm insanlığı mutsuz edebilir. Ve bir kişinin saadeti herkesin yüzünü güldürebilir.*” (Şafak, 2009:255).

30. Kural : “*Hakiki sufi öyle biridir ki başkaları tarafından kınansa, ayıplansa, dedikodusu yapılsa, hatta iftiraya uğrasa bile, o ağzını açıp da kimse hakkında tek kelime kötü laf etmez. Sufi kusur görmez kusur örter.*” (Şafak, 2009:280).

32. Kural : “*Aranızda ki perdeleri tek tek kaldır ki Allah’a saf bir aşkla bağlanabilesin. Kuralların olsun ama kurallarını başkalarını dışlamak yahut yargılamak için kullanma. Bilhassa putlardan uzak dur, dost. Ve sakın kendi doğrularını putlaştırma. İnancın büyük olsun ama inancınla büyüklük taslama!*” (Şafak, 2009:305).

33. Kural : “*Bu dünyada herkes bir şey olmaya çalışırken sen hiç ol! Menzilin yokluk olsun. İnsanın çömlekten farkı olmamalı. Nasıl ki çömleği tutan dışında ki biçim değil içinde ki boşluk ise, insanı ayakta tutan da benlik zannı değil hiçlik bilincidir.*” (Şafak, 2009:328).

35. Kural : “*Şu hayatta ancak tezatlarla ilerleyebiliriz. Mümin içindeki mümkirle tanışmalı, Allah’a inanmayan kişi ise içinde ki inananla. İnsan-ı kamil mertebesine varana kadar gıdım gıdım ilerler kişi. Ve ancak tezatları kucaklayabildiği ölçüde olgunlaşır.*” (Şafak, 2009:374).

38. Kural : “*Yaşadığım hayatı değiştirmeye, kendimi dönüştürmeye hazır mıyım ? Diye sormak için hiçbir zaman geç değil. Kaç yaşında olursak olalım, başımızdan ne geçmiş olursa olsun, tamamen yenilenmek mümkün. Tek bir gün bile öncekinin tıpatıp tekrarıysa, yazık! Her an her nefeste yenilenmeli. Yepyeni bir yaşama doğmak için ölmeden önce ölmeli.*” (Şafak, 2009:400).

39. Kural : *“Noktalar sürekli değişse de bütün aynıdır. Bu dünyadan giden her hırsız için bir hırsız daha doğar. Ölen her dürüst insanın yerini bir dürüst insan alır. Hem bütün hiçbir zaman bozulmaz. Her şey yerli yerinde kalır, merkezinde... Hem de bir günden bir güne hiçbir şey aynı olmaz. Ölen her sufi için bir sufi daha doğar.”* (Şafak, 2009:407).

40. Kural : *“Aşksız geçen bir ömür beyhude yaşanmıştır. Acaba ilahi aşk peşinde mi koşmalıyım, yoksa dünyevi, semavi ya da cismani diye sorma! Ayrımlar ayrımları doğurur. Aşk’ın hiçbir sıfat ve tamlamaya ihtiyacı yoktur. Başlı başına bir dünyadır aşk. Ya tam ortasındadır, merkezinde ya da dışındadır, hasretinde...”* (Şafak, 2009:51:415).

Görüldüğü gibi kırk kural romanın temelini oluşturan tasavvuf olgusunun yerleştirildiği bir liste halindedir. Fakat kırk sayısı sadece tasavvufta yer aldığı gibi değil aynı zamanda geleneksel kırk sayısının içerdiği anlamların da ifade ediliş şeklidir. Romanın başkarakteri Ella kırk yaşındadır. Yani değişim için en olgun yaşa gelmiştir. Kırk yaşı Ella için bir milattır. Önceki hayatının sıradanlığı kırk yaşında dayanılmaz bir hale ulaşmıştır. Kendisi de kırk yaşının getirdiği sorumluluğun farkındadır. *“Kırk yaş kırk yaştır işte. Artık her şeyin daha fazlasına sahibim: Daha bilgili, daha olgun, daha sağduyuluyum.”* (Şafak, 2009:150).

Aziz’in kırk sayısı ile ilgili söyledikleri özellikle bu sayının seçildiğini doğrular niteliktedir. Yazar kırk sayısını geleneksel anlayışın ve İslami anlayışın içinden aldığını Aziz’in dilinden anlatır. *“Bence kırk sayısı tılsımlıdır.” “Boşuna değil, Nuh Tufanı kırk gün sürdü.” “İslam tasavvufunda kırk sayısı bir merteye aşmak için sarf edilen zamanı, manevi uyanışı temsil eder. Bilincin dört temel safhası vardır. Her birinde on derece mevcuttur ki toplamda kırk eder. Hazreti İsa kırk gün kırk gece çölde çile çekti. Hazreti Muhammed peygamberlik çağrısını kırk yaşında işitti. Buda ıhlamur ağacının altında kırk gün tefekküre daldı. Ve tabii bir de Şems’in kırk altın kuralını unutmamalı.” “Kırk yaşında insan yeni bir vazife üstlenir.”* (Şafak, 2009:151). Görüldüğü gibi eski metinlerden alınan bu parçalar olduğu gibi dile getirilir. Bu durum bilinçli bir öykünmedir.

‘Bab-ı Esrar’da kırkın olgunlaşmanın timsali olması vurgulanır. Karen, annesi Susan’dan tam kırk yıl sonra Konya’ya gider. Annesinin yaşadığı olaylar ve babasının onları bırakıp gitmesi bunun ardından kırk yıl beklenip onun sonunda Konya’ya

gidilmesi Karen'in bu duruma hazırlanışını gösterir. Bunların yanında üç, dört, bin bir gibi sayılarda yine aynı yöntemlerle kullanılmıştır.

Sonuç olarak sayıların kullanımında kutsal metinler ve Türk kültürü etkili olmuştur. Romanların temel malzemeleri geçmiş metinlerden alınırken bunların saklanması gibi bir şey de düşünülmemiştir. Estetik önceki metinlerden alınan parçalarla sağlanmıştır. Metinlerarasılığın, postmodern edebiyata katkılarının başında gelen bu durum, yazarları önceki metinlerle ilişkide tutmada özgür kılar. Geçmişte özellikle saklanan bu tarz, artık estetiğin bir parçası halindedir.

2.2.5.3.1.2 Ayna Sembolizmi

Semboller kendileri dışında bir gerçekliği ifade etmeleri yönüyle önemlidir. İşaretler gibi yapma değil, ifade ettikleri anlamla varoluşsal bir bağ içerisindedirler. Tillich şöyle der: *“Sembollerin belli başlı özellikleri vardır: Sembolün ilk ve temel vasfı, kendisi dışında ve kendisini aşan bir hakikati temsil etme, daha da önemlisi onun yerine geçme kabiliyetidir.”* (Uluç, 2009:44-45).

Her iki romanda göze batan en önemli sembol ayna sembolüdür. Bu sembol ilk çağlardan bu yana insanın dikkatini çekmiş bir semboldür. İlk çağlarda su üzerinden yansımayla kendisini gören insanoğlu daha sonra demir, gümüş ve son olarak camla aynalar yaparak bu ihtiyacını karşılamıştır. Aynayla ilgili birçok çalışma yapıp teoriler ortaya atılmıştır. Aynanın en çok kullanıldığı alanlardan biri de inanç sistemleridir. *“Din tarihinde en büyüleyici nesnelerden birisi, antik çağlardan beri Japon tanrıçası Amaterasu'ya göre kutsal bir nesne olan aynadır.(Crawley) Aynalar, çelikten imal edilirdi ve insanları veya nesneleri yansıtabilmesi için özenle cilalanmaları gerekirdi. Kuran'ın, 'kazandıkları şeyler kalplerini kapladı' (Sure 83:14) ifadesi, yakışıksız davranışların pasıyla kaplanarak artık ilahi nuru yansıtma yeteneği kalmayan “kalp aynası”na kolaylıkla uyarlanmıştır. Bu tema müride, kalbinde en ufak bir kir, pas, kötü davranış ve düşüncelerin izlerinden zerre kalmayınca kadar sürekli Allah'ı zikretmekle onu nasıl parlatabileceğini öğretmeye çalışan (halen de çalışmaya devam eden) sufilerle cazip hale gelmiştir. Kalbin bir an bile ihmal edilmesi (deyim yerindeyse), onun saflığını zedeleyecektir. Bu son benzetme, metal aynaların yerini cam aynalar aldığı anda bile doğruluğunu korumaktadır.”* (Schimmel, 2004:59).

Ayna sembolüyle ilgili Öklid, Batlamyus, İbn el-Heysem, Kemaleddin el-Farisi gibi bilim adamları çeşitli çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalar daha çok aynadaki ışığın yansıması üzerinedir. Daha sonradan ayna sadece bilimsel çerçevede değil felsefi çerçevede de tartışma konusu olmuştur. Aristo’dan, Gazali’ye birçok düşünür bununla ilgili yorumlarda bulunmuştur. İslam âlimlerinin de ilgi alanına giren bu konu daha sonradan tasavvufta önemli meseleleri anlatmada kullanılmıştır. Bunun öncülüğünü yapanlardan biri İbn Arabi’dir. Özellikle varlığı ve “Vahdet-i Vücut” düşüncesini anlatmada ayna sembolünü sıkça kullanır. *“İbn Arabi varlık felsefesini açıklamada ayna sembolizmine özel bir önem atfeder. Bu sembolizmde, aynadaki görüntü Hakk’ın tecelli ettiği ve Hakk’ın isim ve sıfatlarının ahkâmını icra ettiği evreni (kevn), aynadaki görüntünün sahibi ise vücudun gerçek sahibi olan Hakk’ı temsil eder. Aynadaki görüntü Hak’la özdeş olmamakla birlikte, bütünüyle Hak’tan başkası da değildir. İbn Arabi bu paradoksal durumu, ‘O/O değil’ formülasyonu ile ifade eder.”* (Uluç, 2009:44).

Ayna sembolünü Mevlana da eserlerinde kullanır. Bunun yanında masallarımızda, hikâyelerimizde atasözlerimizde de bu sembolün yansımasını buluruz. “mümin, müminin aynasıdır” hadisinin bir çeşit anlamı, “Bana arkadaşını söyle, sana kim olduğunu söyleyeyim.” atasözünde gizlidir. ‘Aşk’ ve ‘Bab-ı Esrar’ romanları bu sembolden bağımsız kalamamıştır. Konu içerisinde Şems ve Mevlana olunca ayna sembolü kurgulamanın önemli öğelerinden birini oluşturmuştur. İki şahsiyetle ilgili yazılan birçok kitapta Şems’in Mevlana’ya bir ayna vazifesi görerek ona kendisini gösterdiğini ifade eder. Mevlana da birçok şiirinde kendisini Şems’ten ayrı düşünmez. Bu durumun yansıması Bab-ı Esrar’da şöyle ifade edilir:

“Hiçbir şey söylemedim. Suskun öylece oturdum. Ama ben söylemesem de o benim sırrıma erdi. Gönlümün aynasında kendi içindeki ateşi gördü. Onun aklını başından alan ben değildim, kendi içindeki ateşti. Herkes benim ışığım la yandığını düşünüyor, yanlış, Celaleddin kendi kendini yaktı. Ben, sadece fırını hazırladım.” (Ümit, 2009:310).

Şems de Mevlana’ya sadece bir ayna olduğunu ifade eder. Aslında her ikisi de bu vazifeyi görür. Bu durumun bir yansımasını da Aşk romanında görürüz.

“Bila noksan, eksiksiz bir hayattır sürdüğün. Ya da öyle sanırsın. Alışkanlıklara ayak uydurur, tekrarlara kapılırsın. Şimdiye değin nasıl yaşıyorsan, gene öyle

yaşayacaksın sanırsın. Sonra beklenmedik bir anda biri çıkar gelir. Etrafındaki kimseye benzemez. Kendini bu yeni insanın aynasında görmeye başlarsın. Var olanı değil, sende eksik olanı gösteren sihirli bir aynadır o. Ve sen bunca zaman aslında hep bir eksiklik duygusuyla yaşadığını, bilmediğin bir şeye hasret çektiğini anlarsın. Şamar gibi iner hakikat suratına. Sana içindeki boşluğu gösteren bu pir, üstad, arkadaş, yoldaş, eş ya da bazen bir çocuk olabilir. Önemli olan seni tamamlayacak ruhu bulmandır. Her peygamberin verdiği öğüt aynıdır: Sana ayna olacak insanı bul! İşte o ayna benim için Şems'tir.” (Şafak, 2009:240).

Her iki romanda da Şems'in Mevlana'ya ayna olduğunu açıkça görmekteyiz. Bu açık durum romanın kurgusal yapısına da yansımıştır. Zira her iki romanda birbirine ayna vazifesi gören ilişkiler vardır. Mevlana ve Şems ilişkisinin her iki romanda da karşılığı vardır. Bab-ı Esrar romanında Poyraz ve Şah Nesim ilişkisi bu ilişkiye benzetilirken, Aşk romanında, Ella ve Aziz'in ilişkisi bu ilişkiye benzetilir. Konumlanmaları da buna göre şekillenir. Daha öncede değindiğimiz gibi yazarlar bunu açık söylemenin yanında hissettirirler de. Mesela “serkeş” kelimesi hem Aziz hem de Şems için kullanılır. Poyraz ve Şah Nesim Şems ve Mevlana gibi tepki toplar. İlişkileri yanlış anlaşılır. Ayna sembolü romanları kurgusal ve içerik yönünden derinden etkilemiştir.

2.2.5.3.1.3 Harf Sembolizmi

Önemli sembollerden biri de harf sembolüdür. “*Harfler ve kelimeler iki biçimde tezahür ederler. Bunlardan ilki ses ve konuşma, diğeri ise alfabe ve yazıdır. Ancak her iki biçimde de harflerin ve sözcüklerin alışlagelen işlevi, anlamları taşımaktır. Ancak insani hayal gücü, harflerde ve sözcüklerde iletişimsel işlevden fazlasını görmüştür. Harflerin, sözcüklerin temel unsuru olmanın yanı sıra kimi zaman metafizik gerçekliklere işaret ettiğine, kimi zaman da spiritüel güçlere sahip olduğuna inanılmıştır.*” (Uluç, 2009:179). Ebced hesabı gibi hesaplamalar harflerle sayısal değerleri bir araya getirerek daha geniş bir kullanım alanı oluşturur. “*Kabbalacılara göre tek tek harfler ve dil ile tek tek varlıklar ve evren arasında ontolojik bir benzerlik vardır. Ancak harflerin bir araya gelerek dili oluşturması ile şeylerin bir araya gelerek evreni oluşturması...*” (Uluç, 2009:181). Harfler üzerine metafiziki anlamlar

yüklemeyeyle birlikte malzemesi dil olan edebiyat evreninde önemli bir yeri teşkil etmektedir.

Şafak harflerle oynamayı çok sever. Bunun için kitabın arka kapağında romandan alıntılanmış kısım harf oyununu içinde barındıran kısımdır.

“Mesneviyi şerhedenlerin çoğu bu ölümsüz eserin “b” harfiyle başladığına dikkat çeker. İlk kelimesi “Bişnev!”dir. yani “Dinle!” Tesadüf mü dersin ismi “Suskun” olan bir şairin en kıymetli yapıtına “Dinle!” diye başlaması. Sahi sessizlik dinlenebilir mi?

Bu romanda her bölüm aynı sessiz harfle başlar. “Neden?” diye sorma, ne olur. Cevabını sen bul. Ve kendine sakla. Çünkü öyle hakikatler var ki bu yollarda, anlatırken bile sır kalmalı.” (Şafak, 2009:35).

“B” harfi üzerinden yapılan bu oyunun hem postmodernizmle hem de Oğuz Atay’ın etkisiyle bir oyun oynama hevesi olarak görüyoruz. Postmodernizmin sayı tablosunun iki ile başladığı düşünülürse, yani iki zıt fikri içinde barındırması bakımından romanın ana kurgusuna da bir gönderme niteliğindedir bu durum. Aziz ile Ella’nın çok farklı insanlar olması, Şems ile Mevlana’nın çok farklı kişilikler olması bu durumun sebebini açıklar. Ayrıca kâinatın b harfinin altındaki noktada gizli olduğu görüşü kitapta aynı şekilde geçer. *“Halbuki bunca kargaşa tek bir kelimede saklı. Kelime harfte saklı. Harf noktada saklı. B’nin altındaki noktada...”* (Şafak, 2009:407).

Harflerle ilgili diğer bir uygulama da Aziz’in ismi üzerinden yapılır. İsmi A ile başlaması, soyisminin Z ile başlaması tesadüfî değildir. Aziz bütün sırların toplandığı kişidir. Yüce bireydir. Dolayısıyla A’dan Z’ye herşeyi barındırır. ‘Bab-ı Esrar’da Karen’in babası ona isminin anlamını söylerken ismindeki harflerin de anlamını söyler. Aynı durum ‘Aşk’ romanında ‘Rumi’ ismi üzerinden yapılır.

2.2.5.3.1.4 Diğer Semboller

‘Aşk’ romanında kullanılan diğer semboller; Şems’in, Baba Zaman’dan aldığı üç nesnedir. Bunlardan biri gümüş kakmalı ayna, diğeri işlemeli bir ipek mendil, diğeri de minnacık billur bir şişedir. Bu üç hediyeyle sırasıyla Dilenci Hasan’a, Sarhoş Süleyman’a ve Fahişe Çöl Gülü’ne verir. Bu sembolik hediyeler onlardaki eksikliklerle ilgilidir. Zira Dilenci Hasan cüzamlı olduğu için kendisini çirkin görmektedir. Ona içindeki güzellikleri gösterecek bir ayna verir. Sarhoş Süleyman, Cengaver Baybars

tarafından hunharca dövölünce yarasını sarması için mendil verir. Fahişe Çöl Gülü'nün de içindeki temizliğı anlaması için billur şişeyi verir. Bu kişiler Mevlana ile bir şekilde irtibata geçirilir ve Mevlana'nın onları görmesi sağlanır.

Şafak romanını beş bölüme ayırır. Bu bölümler; toprak, su, rüzgar, ateş, ve boşluktur. Anasır-ı Erbaa olarak bilinen dört unsur kâinatın temelini oluşturur. Bunlara ek olarak daha öncede bahsettiğimiz boşluk bölümü eklenmiştir. Toprak sabit durumları nitелеmek için verilirken su ile birlikte değişim başlar, rüzgar değişimi hızlandırır ve en son bölümde ateşle birlikte değişim son safhasına taşınır. “*Aşk, aktarılacak ateşten başka bir şey değildir. Ateş, kaynağı bulunması gereken bir aştır.*” (Bachelard, 1999:36). Şems’le birlikte çizilen ateş sembolü derinlemesine araştırılması gereken bir konudur. Güneşin ateş sembolüne kattıkları düşünüldüğünde Şems’in etkisi daha iyi anlaşılır. Bütün değişimlerin sebebi Şems olması hasebiyle ateş sembolü en güçlü sembol olarak görünür. “*Ateşle her şey değişir. İnsan her şeyin değişmesini isteyince ateşe çağrıda bulunur.*” (Bachelard, 1999:70).

Bunlara ek olarak Şafak’ın uzak kalamadığı Türk mitolojisindeki kutsal ağaç sembolünü de görmekteyiz. “*Umarım haddimi aşmıyorumdur ama mesajını okuduktan sonra dilek ağacının yanına gittim, kızınla aranızdaki anlaşmazlığı çözmeniz için dua ettim.*” (Şafak, 2009:81). Aziz’in dilek ağacında dua etmesi garip bir durum olsa da sembolik dili yoğun olan romanda basit bir ayrıntı olarak görünür. Mevlana’nın eşi de “Kebikeç” isminde bir cin olduğuna inanır. Şafak, batıl inançlara da yer vermekten geri durmaz.

Şems’in Mevlana’nın yanına giderken saçlarını, kaşlarını kesmesi baştan aşağı yenilenmesinin de sembolik dilde özel bir anlamı vardır. “*Sonra tek tek ve usul usul sakalımı, bıyığımı kestim, kaşlarımdan kurtuldum. İsim bitince suretimi inceledim. Artık yüzüm daha genç, daha aydınlıktı. Zerrece kıl olmayınca, ne yaşıım, ne adım, ne cinsiyetim kalmıştı. Ne geçmiş, ne gelecek, yalnızca şu ana mühürlüydüm sonsuza dek.*” (Şafak, 2009:117). Hacı olmak isteyen Müslümanlar, Mekke’ye hareket etmeden önce saçını, sakalını, bıyığını keserler, “Hacı” olana kadar da vücutlarından bir kıl dahi kesilmez. Şems’in, Mevlana’nın yanına giderken böyle bir uygulama yapmasının şüphesiz bu manada bir anlamı vardır.

Bab-ı Esrar’ın kurgusuna da sirayet eden en önemli sembol “kanlı yüzük”tür. Varlığını direk olarak Şems’in Makalat’ında yer alan bir hikayeye dayandırır.

Makalat’da sema ile ilgili olarak geçen bu hikayede genç dervişin kalbinin düğümlenmesiyle oluşan yüzüğün daha sonradan kanamasıyla ilgili hadisedir. Şems romanda yüzüğü Karen’e teslim eder. Karen’in elinde iki defa kanayan bu yüzüğün hikâyesi de anlatılır. Birebir Makalat’a gönderme yapılır. Daha sonradan yüzüğün sırrı Karen’in babası Poyraz’da çözülür. Çünkü babası Karen’den helallik almadan bu dünyadan soyutlanamamaktadır. Mitolojideki yüzüğün bağlayıcı özelliği burada da olduğu gibi işlenmiştir. Karen’in babasını affetmesiyle sıkıntı çözülür. Aynen hikayede semaya kalkamayan derviş gibi babası semaya kalkarak öteki aleme göç eder. Bu sembol de bir metinlerarası okumanın getirdiği kurgulamadan ibarettir.

Aşk ve Bab-ı Esrar romanlarındaki sembollerin kullanımı İslam tasavvufu ve Türk mitolojisinin birer ürünüdür. Yazarlar da bu duruma kayıtsız kalamamışlardır. Sembolik dilin özellikle tasavvuftaki sır olgusundan ileri geldiğini bilmekteyiz. Çünkü sırrı ifşa etmek cezayı gerektirebilir. Hallac’ın veya Bistamlı Bayezid’in açığa çıkardığı sır onların sekr halindeki durumlarından ileri gelir. Asıl olan sarhoşluk haline varmak değil, sarhoşluktan sonraki ayıklık haline kavuşmaktır. Tasavvufi birikimleri taşımanın bir yolu da sembolik dil kullanmaktan ileri gelir. Bunu şüphesiz en iyi yapanlardan biri İbn Arabi’dir. Birçok mutasavvıf da Şeyh-i Ekber’den etkilenip sembolik dili geliştirmiştir. Her iki romanda da bu sembolik ifadelerin yansımalarını görmekteyiz.

2.2.5.3.2 Arketipsel Sembolizm Açısından “Aşk” ve “Bab-ı Esrar”

2.2.5.3.2.1 Arketipsel Sembolizm

On sekizinci yüzyılla birlikte bireyin keşfedilmesi, şüphesiz roman türü açısından bir devrim niteliğindedir. Düz, sıradan tipler yerine artık romanın ve hikâyenin dünyasına giren karmaşık karakterler, eleştirinin ve inceleme yöntemlerinin değişmesine de sebep olur. Psikoloji, sosyoloji gibi bilim dalları edebi eserleri incelemede sıkça başvurulan alanlara dönüşür. Bireyi anlamak onun karmaşık yapısını çözebilmek için farklı teknikler uygulanarak yeni inceleme yöntemleri geliştirilir. Bunların başında da psikoloji biliminin imkânlarından yararlanmak gelmektedir. Artık birey “*düz*” (Forster, 1985:73), tek tip özelliklere sahip değildir. Onun doğası farklı örüntülerle farklı yapılarla çeşitlenmiştir. Bu anlamda yapılan çalışmalardan biri şüphesiz Jung’a aittir. Jung hocası Freud’dan ayrılarak, kendi çalışmalarına birçok kesimin dikkat edeceği bir kavram katmıştır. Bu kavram “*kolektif bilinç dışı*”

kavramıdır. “Freud, bilindiği gibi, ruh dünyasını bilinçli ve bilinçsiz olmak üzere ikiye ayırıyor. Jung bu ikiliği üçleştiriyor. Bilincin ve bilinçaltının yanında kolektif bilinçaltına (bilinçdışı) yer veriyor.” (Özgü, 1994:209).

Kolektif bilinç dışı insanların ortak köklerinden gelen bir birikimdir. Bu durum doğal olarak vardır. “Birbirinden çok uzakta yaşamalarına ve aralarında herhangi bir ilişki, bağ vb. olmamasına rağmen farklı topluluklarda benzer öğelerin olması, Jung’un dikkatini çekmiş ve araştırmaları neticesinde bunu kuramlaştırmıştır. Jung, bütün insanlarda bulunan ortak unsurları belirtmek ve bu benzerliklere dikkat çekmek için arketip kavramını kullanmıştır.” (Namlı, 2007:1211) Masallarda, destanlarda arketiplerin izini sürmek mümkündür. Farklı ülke edebiyatlarına ait olmasına rağmen ortak bazı unsurların aynı şekilde işlenmesi, arketip konusunu daha dikkat çekici kılmıştır. Stevens durumu şöyle izah eder: “Arketypler, tüm insanlığa mal olmaları sebebiyle evrensel olanı kişiselle; geneli özelle kaynaştırıp kişiye has bir görünümde ortaya çıkarlar.” (Namlı, 2007:1211).

“Jung, arketiplerin primordial (ilksel, başlangıçtan beri var olan) imgeler ve psişik kalıntılar olduğunu, arketiplerin insanlığın kolektif belleğini oluşturduğunu söylemektedir. Bu yönüyle arketipler evrenseldir. Arketypler bütün uygarlıklarda ve bütün kültürlerde benzer özellikler taşırlar. Bu primordial imgeler sadece edebi eserlerde ortaya çıkmazlar; mitlerde, masallarda, dini ayinlerde, rüyalarda, sanat eserlerinde ve fantezilerde de ortaya çıkar. Jung, şairin yaratıcılığının kaynağı olarak gördüğü primordial deneyimi de bu bakışla irdeler. Bu primordial deneyim kalıntılarının çok karanlık ve şekilsiz olduğunu ancak şairin bunları çeşitli mitolojik imgelerle ilişkilendirerek dönüştürdüğünü savunur.” (Ay, 2009:38).

Tasavvufta yer alan “insan-ı kâmil” kavramı ve bir mutasavvıfın bu mertebeye ulaşmak için sarf ettiği çaba ve dönüşüm süreci, Jung’da “bireyleşim” kavramı olarak karşımıza çıkar. “bireyleşim sürecinin amacı ruhsal bütünlüğe ulaşmaktır.” (Gökeri, 1979:17). “İnsan-ı Kâmil” olma sürecinin amacı da bu noktada örtüşmektedir. “İslâm’daki varlık, cevherin arâzlarıdır, anlayışıyla da bütünleşen bu arketipsel öz, mitolojik simgelerin menşeyini göstermesi bakımından önemlidir.” (Özcan, 2003:104). Böylece arketipler tasavvufi bir boyutuda içine alarak varlığın çözülmeyi bekleyen şifrelerini vermektedir.

Jung’da arketipler; “gölge” (Fordham, 2001:63), “anima-animus” (Stevens, 1999:72), “iç/tüm benlik” (Fordham, 2001:85), “persona” (Stevens, 1999:45), “yüce birey/yaşlı bilge” (Fordham, 2001:244), gibi kavramlarla kendisini gösterir. Bu bilgiler ışığında “Aşk” ve “Bab-ı Esrar” romanlarında yer alan arketipleri saptamaya çalışacağız.

2.2.5.3.2.2 Yüce Birey/Yaşlı Bilge Arketipi

Her iki romanda karşımıza çıkan en önemli arketip “yüce birey” arketipidir. Bu arketip temel doğruları gösteren, yol gösterici ve dönüştürücü gücü olan bir arketiptir. *“Bu yaşlı adam, dünyamız gibi iki milyon yıl boyunca insan yaşamını tüm acıları ve nesneleriyle yaşamış, varoluşun ana imgelerini kendinde biriktirmiş ve evrensel deneyimi adına insan ruhunda bireysel bir durum oluşturan imgeleri yetkili kılmıştır.”* (Fordham, 2001:244) Tasavvuftaki mürşidin temel görevi aslında budur. Fakat her mürşidin bunu yapabilme becerisi istenilen seviyede olmamaktadır. Şems’in, Mevlana’nın mürşidi olması birçok tasavvuf kitabında Mevlana’nın aşamadığı mertebeleri aşmasını sağlama adına gerçekleştiğini ifade eder. *“Mevlana’ya göre Şems, çokluğun arkasındaki birliği gören ve birliğin nasıl çokluğa dönüştüğünü bilen biriydi. Şems tamamen (kendisinin, alemin, alem üstü varlığın) farkındaydı. Hayatı bütün varlığı ve hayatın özünü, tecrübe ile yaşadı. Şems, çiçeğin yapraklarının içinin ve dışının aynı olduğu gibi içte ve dışta aynıydı; Şems evrenin gelişmekte olan hafızasında insanlığın açığa çıkmasıydı.”* (Ürkmmez, 2009:91). Şems’le ilgili yapılan tasvirler daha çok yüce birey arketipini açıklayıcı cümleler haline dönüşür. Nitekim Mevlana’nın da Şems’le ilgili söylediği şeyler bundan uzak değildir.

“O ruh denizinin derinliklerinden düşüncemiz uyarınca nurun hayali açığa çıkmaya başladı. Şems göz nuruydu, aklın berraklığıydı. Ruhun parlaklığı ve aklın aydınlanmasıydı. Şems aklımı ve dinimi elimden alan evrensel bir insandı. O her türlü mutluluğun (Canlı) şekliydi.” (Aresteh, 2000:41).

Şems’le ilgili ifadeler onun bu arketipe çok uygun bir yapıda olduğunu göstermektedir. Şafak ve Ümit, bu duruma kayıtsız kalamamış. Bir parodi uygulamasıyla biçimsel olarak Şems’i yüce birey arketipi olarak kullanmışlardır. Şems’in Mevlana’yı değiştirici gücünü, Bab-ı Esrar’da şu cümlelerle okuruz:

“Anlamadılar. Onlar anlamadıklarını kötü sayarlar. Ulemalarını ellerinden alacağını sandılar. Oysa ben Celaleddin’i dünyanın sultanı yapmaya gelmiştim. Babası gibi sadece o zamanın değil, gelmiş geçmiş bütün zamanların sultanı. Ama anlamadılar. Çünkü onların din diye bildikleri küfürdü. İbadet diye bildikleri günah. İnsan eti yiyorlardı, insan kanı içiyorlardı, üstelik bunu Allah adına yapıyorlardı. Din zannettikleri, kitapta yazılanları harfiyen yerine getirmektir, sanki yaradanın gönüllü kölelere ihtiyacı varmış gibi...” (Ümit, 2009:159).

Şems açıkça niyetini belirtir. Mevlana’yı aydınlatmak, onu değiştirmek, ona yol göstermek. Aşk romanında aynı durumu bu kez Mevlana’nın ağzından dinleriz:

“Şems bugüne dek ne yaptıysa ben mükemmeliyete ulaşayım diye yaptı. İnsanların anlayamadığı şey tam da bu. Bile bile dedikodu kazanlarını körükledi, inadına bam tellerine bastı. Sıradan kulaklara küfür gibi gelen sözler sarfetti; onu seven insanları bile kafa karışıklığına, hayal kırıklığına düşürdü. Bütün kitaplarımı suya fırlattı ki akıl mantıkla ulaştığım ve matah bir şey zannettiğim her bilgi tanesini bir kenara kaldırayım. Herkes onun alimleri tenkit ettiğini zannediyor ama çok az kişi onun aslında muazzam bir tefsir yeteneğine sahip olduğunu biliyor. Şems simyada, ilm-i nücumda, rasatta, ilahiyatta, felsefede ve mantıkta derin birikime sahiptir ama ilmini kör gözlerden sakınır saklar. Özünde fakihdir. Halbuki fakir gibi davranır.” (Şafak, 2009:354-355).

Şafak’ın söyledikleriyle Ümit’in söyledikleri aynı kökten gelen bir birikimin sonucudur. Şems’in yüce birey olması onun yaşadıklarının doğal bir sonucu olarak verilir. Bu durum Mevlana’ya da teyit ettirilir. Sadece bu sözlerle değil kurgusal olarak da Şems üzerinden bir yüce birey arketipi oluşturulur. ‘Aşk’ romanında Şems’in karşılığı olarak Aziz Z. Zahara gösterilir, ‘Bab-ı Esrar’da, Poyraz aynı rolü üstlenir. Aziz, Şems gibi bir yol gösterici ve dönüştürücü güce sahiptir. Onun etki alanında Ella vardır. Kırk yaşında evli ve çocuklu bir ev hanımı olan Ella, Aziz’le birlikte her şeyi terk edecek, yeni bir hayata başlayacak, gelecek saplantısına girmeden yaşayacak kadar değişir. Onun bu değişiminin sebebi aşktır. Bunu sağlayan kişi ise Aziz’dir. Kurgusal olarak nasıl Şems Mevlana’nın hayatın derinden sarsarsa, Aziz de Ella’nın hayatını derinden sarsar. Romanın sonunda Şems’in ve Aziz’in ölmesi onları daha da yüceleştirir. Ulaşılmaz bir yön kazandırır. Birbirine her anlamda benzetilmeye çalışılan bu iki karakter ölümleriyle de yüce birey arketipinin son halkasını tamamlamış olurlar.

Bab-ı Esrar'da Aziz'in rolü Poyraz'dadır. Poyraz karakteri romanda aktif olmasa da, Susan ve Karen'in hayatına kattıklarıyla değiştirici güç olarak karşımıza çıkar. Tek farkı, burada Poyraz'ın Şems'e değil, Mevlana'ya benzetilmesidir. Fakat, Şems gibi o da romanın sonunda birçok hakikat dersi vererek bu dünyadan ayrılır.

2.2.5.3.2.3 İç / Tüm Benlik Arketipi

Tasavvufun temel düsturlarından biri içsel olgunlaşmayı gerçekleştirmektir. Bu bağlamda kişiden istenen maddi aleme değil mana alemine dönmesidir. İnsanoğlunun yaratılışındaki süreç "Ol!" emriyle anlam kazanır. Ve insanlığın en saf hali bu haldir. Özbenlik olarak adlandırabileceğimiz bu durumu arketipsel sembolizmde "*İç/Tüm Benlik*" arketipi olarak görürüz. *Mevlevilikteki sema ayininin önemli bir özelliği özbene ulaşma çabasıdır. "Gerçek sama", diyor İbn Arabi bize, her şeyden önce alemin "varlığını" (kevn) meydana getiren asli "ol" (kun)'un sadece hatırlanmasıdır.*" (Chittick, 2008:176). Sufinin en büyük isteklerinden biri o ilk anın "Ol!" emrinin verildiği anın heyecanını yaşamaktır. Çünkü o ilk an, her şeyin yokluktan varlığa döndüğü andır. Sema bu anlamda dönüşümünde bir göstergesidir. Kainatta her şeyin dönmesi izharınca sufi de dönerek değişmekte ve ilk anın saflığına ulaşmaya çalışmaktadır.

"Kişinin ne olduğunu, kendi içinde bulunan özü keşfetmesi gerektiğinin altının çizildiği bir dünya olan "İç Benlik", edebi eserlerde uyanışı yaşamadan önce kahramanın elinde olan gücün farkında olmaması ve akabinde kendi gerçeklerini keşfetmesiyle birlikte harekete geçtiği an olarak özetlenebilir." (Namlı, 2007:1213). Karen ve Ella'nın farkında olmadıkları yegane şey özlerinde var olan büyük güçtür. Ella hep aynı şeyleri tekdüze bir biçimde yaparken kendi isteklerini ne aradığını hep ertelemiştir. Karen babası ile ilgili takıntılarından dolayı hakikati görememekte ve sürekli Şems'in telkiniyle içindeki hakikati araması için yönlendirilmektedir. *"Hakikati öğrenmek için söze değil, yaşamaya ihtiyaç vardır."* (Ümit, 2009:130). Şems bu sözlerle Karen'in hakikati yaşayarak görmesi için çaba sarfeder. Mevlana belgesinde gördüğü şiir ona seslenir gibidir.

"Ey sırrı araştıran kişi

Can var can içinde, kalbine in de ara

Sen kendi özünü kendinde ara

Ey sırrı araştıran kişi her yerde ara

Lakin o değil dışarıda kendi içinde ara.” (Ümit, 2009:157).

Bu Karen’e yapılan açık bir çağrıdır. Sırrı başka yerde değil kendi içinde araması gerekliliği. Karen’in babasıyla ilgili saplantıları vardır. Fakat bunu yok sayarak yaşamaya alışmıştır. Diğer bir takıntısı hamileliğidir. Konya’ya gelerek ve Şems’le tanışarak Karen kendi içine dönme sürecini yaşar. Gerçeği keşfettikten sonra, babasını affeder, çocuğunu doğurmaya karar verir. Bu durum Karen’in iç/tüm benlik sürecini gösterir. Ella’da da aynı durum mevcuttur. O da hakikatin farkında değildir. Ona hakikati öğreten hem Şems hem de Aziz’dir.

Ella, yirminci yüzyılın evine hapsedilmiş, sıkışmış Amerikan kadını temsil eder. Mutlu bir evlilik portresi çizmeye çalışan Ella sonunda bu hali de bırakarak her şeyi “neyse o” haline dönüştürür. Birçok alışkanlığını terk ederek içe dönüşümünü gerçekleştirmeye başlar. Her gün aynı saatte kahvaltı hazırlarken gün gelir ilk defa bu rutinin dışına çıkar. Tabi bu durum somut bir göstergedir. Yalnız kalma isteğiyle birlikte asıl içe dönme süreci başlar. *“Bir başına kalmaktan hoşlanan biri olmamıştı hiç. Oysa son zamanlarda hayatında beklide ilk defa, evde yalnız olmak için fırsat kolluyordu.”* (Şafak, 2009:221). Yalnız kalma uğraşı, insanın kendini dinleyebilmesi için önemli bir durumdur. Kalabalıklar içerisinde kendi sesinden mahrum kalan Ella, sessizliği ve yalnızlığı seçerek aslında kendini dinlemeye başlar. Nitekim sonraki sayfalarda gerçeklerden biriyle bu sebepten yüzleşir.

“Tek başına bir köşeye çekilip, kendine ait bir dünya yaratınca, evliliklerini olduğundan parlak ve başarılı gösteren cila dökülmüştü. Rol yapmayı bırakalıberi ikisinin de defolarını, hatalarını tüm çıplaklığıyla görebiliyordu. “Miş” gibi yapmaya son vermişti. İçinden bir his David’in bundan etkilendiğini söylüyordu.” (Şafak, 2009:224).

Sonraki süreçte artık Ella’nın yaptığı hep kendini dinleyerek, iç/tüm benliğe ulaşma çabasıdır. Bu süreç yazarın kaleminde Ella’nın evini terk edip Aziz’le yeni bir hayat yaşamasıyla sonuçlanır.

2.2.5.3.2.4 Anima ve Animus

Yazarın uzak kalamadığı arketiplerden biri de anima-animus'tur. Çünkü ona göre Mevlana ve Şems'in yanlış anlaşılmasının sebebi de bundan kaynaklanır. Nisa süresinin farklı bir okunmasıyla Şems bu duruma şöyle açıklık getirir:

“Üçüncü akıntı, Batını katmandır. Nisa suresini gönül gözün açık okursan, göreceksin ki ayet kadınlarla erkekler hakkında değil; Kadınlık ve Erkeklik hakkında. Tasavvufta fena ve beka, kadınlık ve erkeklik hallerine tekabül eder. Ve her birimiz, buna senle ben de dahiliz, içimizde taşıyız kadınlık ve erkeklik hallerini, farklı farklı nispetlerde. Ne zaman ki ikisine de kucak açarız, barışık ve bütünleşmiş oluruz.” (Şafak, 2009:246).

Jung *“karşı cinse ait arketipi kadınlarda animus, erkeklerde de anima olarak adlandırmıştır. Anima ve animus her iki cinsin bilinçdışında erkeğin kadınlığa ait yönünü ve kadının erkeklığe ait yönünü temsilen zıt eşler (syzygy) olarak faaliyet gösterir.”* (Namlı, 2007:1212). Bu durumun tasavvufi açıklamasını yapan Şafak, Mevlana'daki animanın farkındadır.

2.2.5.3.2.5 Persona (Maske)

Bir diğer arketip ise personadır. Persona bir tür maskedir. Kişinin dış dünyaya karşı denge sağlayabilmek adına taktığı maskeye persona denir. *“Biraz abartılı bir ifadeyle; persona kişinin gerçekte olmadığı halde kendisinin ve diğerlerinin o zannettiği şeydir denilebilir.”* (Stevens, 1999:45). Ella, evliliğini çok güzelmiş gibi göstermeye çalışarak sadece bir dengeleme hali yaşar. Kocasının onu aldatmasına rağmen farkında değilmiş gibi yaparak, sözde annesinin düştüğü hataya düşmeyecek ve mutlu bir evlilik hali yaşayacaktır. Bu personanın başarılı olmamasıyla birlikte özellikle doğum gününde aldığı tebrik kartı ve kızı Jeannette'in ona karşı yaptığı suçlamalar, onda bir dengesizlik hali yaratır. Zaten içe dönme süreci de böyle başlar. Maskelerinden kurtulur ve mutluluğa erer. Aynı durum Karen için de söz konusudur. Mutluymuş gibi davranma onda da bir maske haline gelir. Şems'in Karen'de değiştirdiği şey onu bu maskeden kurtarıp gerçeklerle yüzleşmesini sağlamaktır. *“Artık inkar zamanı değil Kimya Hanım. Konya'ya geldiğinden beri aklında bu vardı. Sen, babanı düşünüyordun, şu yangın meselesi bile bahaneydi. Sen bu şehre onu bulmak için geldin. Ve işte buldun.”* (Ümit, 2009:380). Karen yüzleşemediği bu durumla yüzleşince

babasıyla ilgili taktığı bu maskeden kurtulur. Babasını affetmesiyle birlikte yeni bir dengeleme sürecine girer.

Sonuç olarak Şafak ve Ümit, arketiplerden bağımsız bir eser oluşturamamıştır. Destanlarımızda, halk hikayelerimizde, masallarımızda yoğun olarak gördüğümüz arketip olgusunu metinlerarasılığın doğal bir sonucu olarak da görebiliriz. İslam tasavvufu arketiplere en güzel açıklamaları getirir. İyi irdelenip işlenirse tasavvufta, arketip olgusunun yüzyıllar önce var olduğunu bulmak çok zor olmayacaktır. Özellikle İbn Arabi, İmam-ı Rabbani ve Mevlana gibi tasavvuf erbaplarının arketip olgusuna kaynaklık ettiği, onların eserlerinden yola çıkılarak böyle bir kavramlaşmaya gidilebileceği mümkündür.

2.2.5.4 ılımlı İslam – Dinlerarası Diyalog – Postmodern Sufizm

‘Aşk’ romanının bizlere sunduğu öğretilerden biri de ılımlı İslam figürü ve postmodern algılamadaki sufizm öğretisidir. Batı özellikle moderniteyle birlikte sıkışmış bunalmıştır. Son dönem sanatında hayal yoksunluğu insanları kendi yurtlarından çıkarıp bir gezgin gibi hayal keşfine çıkarmıştır. Modernizmin tıkanıp postmodern dönemin başlaması da bu dönemi kapsar. Çünkü postmodern dönem insanlara hayal keşfi için yeni imkânlar doğurur. Araç olarak da metinlerarası kuramı kullanır.

Ülkemizde de son yıllarda doğu kaynaklı dinsel bazı öğretiler yer edinmeye başlamıştır. Yoga, feng shui, meditasyon gibi. Batı için doğu her zaman bir hayal mahzenidir. Sıkışan batı bu mahzene dönerek yenilikler aramaya başlamıştır. Efsanelerimize, menkıbelerimize dinin mahrem sorunlarına kadar uzanan bu yönelim postmodern edebiyatın kısacasına girmiştir.

Postmodernizmin farkında olan devletler de artık siyasi hayatlarını devam ettirebilmek adına bütün imkânlardan yararlanmışlardır. Öyle ki artık darbeler bile postmodern nitelemesiyle karşı karşıya kalmıştır. Amerika’nın büyük Ortadoğu politikası neticesinde ülkemizde model İslami ülke algısı gelişmiştir. Bunun en büyük yansımaları da ılımlı İslam ve dinlerarası diyalog gibi terminolojiyle günlük hayatımızın içinde mevcuttur. Özellikle bölge ülkelerinin üzerindeki İran modelini kırmak adına Türkiye’ye biçilen rol budur.

İlmli İslam'ı ve dinlerarası diyalogu artık her yerde görmek mümkündür. Bunun için paneller, söyleşiler düzenlenmektedir. Mercan Dede'nin mistik ezgileri bir model oluşturur. Birçok sanatçı tasavvufu ilgilendiğini söylemeye başlar. Sinemada ılımlı İslam'ın etkilerini görürüz. Dinlerarası diyalogun etkisiyle dizilerde gayrimüslimle Müslüman'ın aşkı dramatize edilir. Bunun en büyük yansımalarını da son dönem romanlarımızda sıkça gördüğümüz tasavvufi konular oluşturur.

Elif Şafak, "Aşk" romanında dinlerarası diyalogu açıkça ifade eder. Karakterleri bu perspektifte kutuplaştırmaktan çekinmez. Bunun ilk örneğini Mevlana'nı eşi Kerra Hatun verir. Bilindiği üzere Kerra Hatun'un Rum asıllı olduğu söylentileri vardır. Bu durum kurgusal olarak Kerra Hatun'un sözleriyle dönemin ve aslında bugünün bir bakış açısını sunar.

"Evleneceğimiz haberi ilk duyulduğunda, hakkımda ileri geri laflar söyleyenler olmuştı: "Kerra eskiden Hristiyan'dı. Bu kadın Rum asıllıdır. Hak dinine dönmüş olsa bile nasıl güvenirsin? Eldir, bizden sayılmaz. Senin gibi bir İslam alimine doğma büyüme Müslüman bir kadın almak yakıştır."

Ama Mevlana onları kale almadı. Ne o zaman ne de daha sonra. Bundan dolayı ona hep minnet duyacağım.

Anadolu dinlerin, inançların, adetlerin, masalların karışımı bir alaca diyar. Aynı yemeği yiyip aynı şarkılarla içleniyor, aynı batıl itikatları paylaşp, gece oldu mu aynı rüyaları görebiliyorsak neden beraber yaşamayalım? İsa peygamberin adını taşıyan Müslüman bebekler bilirim, Müslüman sütannelerin emzirdiği Hristiyan bebekler de. Su gibi berrak ve akışkandır Anadolu, burada her hikaye birbirine karışır. Şayet Hristiyanlıkla Müslümanlık arasında bir sınır kapısı varsa, bunun her iki taraftaki bağnazların iddia ettiği gibi geçilmez bir hudut olduğunu sanmıyorum." (Şafak, 2009;226).

Bu görüş Kerra'nın olduğu kadar Şafak'ın da görüşüdür. Çünkü romandaki olumsuz tipler aksi yönde davranış gösterirken, olumlu tiplerin hepsinde buna yakın bir görüş vardır. Verilmek istenen mesaj tek taraflıdır. Çünkü dinlerarası diyaloga sırt çevirenler sadece Müslümanların içinde bulunmaz aynı zamanda Hristiyanların içinde de mevcuttur. Bahsi geçen mekân, Anadolu'dur. Bölgeye biçilen rol ışığında özellikle Anadolu vurgusunun yapılmasının temel sebebi dinleri, dilleri, kültürleri kucaklayıcı bir yapı oluşturulmak istenmesidir. Bu bölgede hangi devlet hangi krallık hüküm

sürerse sürsün burası bir mozaik şeklindedir. Mekân vurgusu sınırları kaldırıcı niteliktedir. Anadolu üzerinden küreselleşen dünyanın panoramik bir görüntüsü çizilmektedir.

“Müslüman alimler Teslis’i kabul ettikleri için Hristiyanları yeriıyor; Hristiyan alimler ise “Kuran kusursuzdur” dedikleri için Müslümanları. Sanki her iki din birbirinden uzakmış gibi konuşuyorlar.” (Şafak, 2009;227). Kerra her iki dini de yaşadığı için böyle bir yorum getiriyor. Biz asıl Hristiyanlığın, İslamiyet’ten kopuk olmadığını biliyoruz. Dini öğretilerimizin söylediği budur. Fakat bu yakınlaşmayı veya birlikteliği Teslis üzerinden değil özünden yakalarız. Dolayısıyla Teslisiyle İslamiyet’e yakınlaşan bir Hristiyanlık öğretisini de barındırmayız.

Roman boyunca hâkim olan zahir-batin karşıtlığı dinsel bir olgu olmaktan çıkarılır. Çünkü zahirle ilgilenenin dini değil bağınazlığı ortaya konur. Batına dikkat çekilir. Karakterlerin değişimi de bu yöndedir. Ella, David’le evlenirken özellikle Yahudi olduğu için onu seçmiştir. Fakat Aziz değiştirici güç olarak Ella’yı bu takıntılı halinden kurtarır. Çünkü; *“Aşk’ın ise hiçbir sığata ve tanımlamaya ihtiyacı yoktur.”* (Şafak, 2009;415). Evlenirken özellikle bir Yahudi’yle evlenen Ella, daha sonradan bir Müslüman’la her şeyi bırakıp gidecek kadar değişir. Şafak, dinlerin birliğini “Aşk” olgusu üzerinden yapar. Tabi bu düşüncelerini destekleyecek kişi de Mevlana’dır. Onun Batıya sunmaya çalıştığı Mevlana böyle biridir. Bütün dinlerin bir olduğuna inanan aradaki ikiliği kaldıran Mevlana’dır. Bu yüzden İslam dini ile ilgili pek bir şey görmeyiz romanda. Mevlana’nın ve Şems’in ilişkisi aşk üzerinden anlatılır. Mevlana’nın şu beyitleri durumu daha da açıklar niteliktedir.

“Ben ne Hristiyan’ım,

Ne Musevi, ne Farisi, ne de Müslüman;

Ne Doğu’danım, ne de Batı’dan.

İkiliği bir kenara koydum,

İki âlemin bir olduğunu gördüm.” (Şafak, 2009;231-232).

Şafak’ın, romanda Mevlana ve Şems üzerinden yaptığı dinlerin birliği anlayışı tasavvufun temel meselelerindendir. Bu konuda hâlihazırda birçok araştırma, inceleme bulunmaktadır. Romanda birebir böyle bir uygulamaya gidilmesi, günümüzün popüler konularından biri olması hasebiyle de Şafak’ın ilgi alanına girer. Romanın yabancı

ülkelerde ve özellikle Amerika’da olan baskısı düşünüldüğünde verilen mesajın, yabancı okurlar göz önüne alınarak da oluşturulduğu anlaşılır.

Bab-1 Esrar romanında da kurgusal düzeyde dinlerin birliği anlayışını görmekteyiz. Karen’in ailesini düşündüğümüzde, farklı dinlerin bir arada nasıl yaşayabileceğini görürüz. Karen’in annesi Susan, Hristiyan’dır. Babası Poyraz ise, Müslüman’dır. Buna rağmen evlenirler ve Susan dinini değiştirmeden evlilikleri devam eder. Poyraz’ın Susan’ı terk etmesinin sebebi de dinsel farklılık değildir. Poyraz’ın özel durumudur. Karen ise kendisini hiçbir dine yakın görmemektedir. Susan ve Karen Poyraz’ın inancını ise, tasavvufi boyutta olan mutlak hakikati bulma, “*İnsan-ı Kâmil*” mertebesine ulaşma, anlayışını bütün dinlerden daha kabul edilebilir görür. “*Senin de söylediğin gibi babanın inancını, bugünkü dinlerin birçoğundan daha kabul edilebilir buluyorum...*” (Ümit, 2009:362).

Tasavvufun birleştirici bir gücü vardır. Bu güçten yola çıkarak dinlerin bütünlüğü anlayışını her iki romanda da gözlemlemekteyiz. Bu durum Bab-1 Esrar romanında doğal olarak gelişirken, Aşk romanında bilinçli bir kurgulama olarak göze çarpar. Mevlana yerine “Rumi” isminin tercih edilmesinin de sebebi budur. Seçilen karakterlerin farklı dinlerden olmasına rağmen bir arada aynıymış gibi görünmelerini de buna bağlayabiliriz.

2.3 LÂ Sonsuzluk Hecesi

2.3.1 Romanın Kimliği

Nazan Bekiroğlu’nun ‘La’ romanının, ilk baskısı Timaş Yayınları tarafından Kasım 2008’de İstanbul’da basılır. Roman ve mesnevi arasındaki tarzıyla dikkat çeker. Elimizdeki baskı Timaş Yayınları’nın Mayıs 2009’a ait beşinci baskısıdır.

2.3.2 İsimden İçeriğe

Kelime-i tevhidin ilk hecesi olan ‘Lâ’ insanın serüveninin başlangıç noktası olarak kabul edilip, insanı diğer yaratılmışlardan ayırması noktasında romanın temeline alınır. Lâ diyebilecekken, İllâ diyebilen insanoğlu böylece yolculuğunun başlangıç ve varış noktalarını da çizer. Romanın isminin ne derece önemli olduğunu giriş kısmında anlatan Bekiroğlu, iki zıtlık arasına kurduğu eseriyle ismin, metnin derin anlamıyla uyumunu sağlar.

2.3.3 Olay Örgüsü

Lâ romanı, Hz. Âdem nezdinde insanlığın hikayesini anlatan “*tek zincirli olay örgüsü*”ne (Aktaş, 2005:73) sahiptir. Tek zincirli olay örgüsünde merkezi bir insanın yaşadıkları konu edinir birbirine zincirle bağlanan metin halkaları tek bir vakanın parçaları durumundadır (Aktaş, 2005:73). İnsanın macerası, merkeze alınan Âdem’le birlikte yaratılışa dair kutsal kitapların etkisiyle aktarılır. Roman, “*Cennet Günleri*” (s.15-78), “*Yasak Meyve*” (s.81-153), “*Serendip Yolu*” (s.157-223), “*Atın Bu Hikayeye Girmesi*” (s.227-246), “*Kör Atın Rüyası*” (s.249-384) şeklinde olmak üzere beş ana bölümden oluşur. Ayrıca birinci bölümde on sekiz, ikinci bölümde yirmi bir, üçüncü bölümde yirmi iki, dördüncü bölümde altı, beşinci bölümde de otuz bir alt başlık bulunmaktadır. Alt başlıkların isimleri olay örgüsü şeklinde dizimlenir.

Birinci Bölüm

- Âdem’in yaratılması.
- Âdem’e isimlerin öğretilmesi.
- Allah’ın, bütün meleklerden Adem’e secde etmelerini istemesi.
- Şeytanın, Âdem’in menşeinin topraktan kendisinininkinin ise ateşten olması hasebiyle secdeyi reddetmesi ve baş meleklik ünvanının alınarak cennetten kovulması.
- Havva’nın yaratılması ve Âdem ile Havvanın birbirine aşık olması.

İkinci Bölüm

- Şeytanın, Âdem ile Havva’yı yoldan çıkarmak için çeldiriciler edinmesi.
- Şeytanın, Âdem ile Havva’ya vesvese vermesi.
- Ağacın çağrısı ile Âdem ve Havva’nın yasak meyveyi arzulaması.
- Şeytanın, Âdem ile Havva’yı ölümsüzlük ve melek olma vaadiyle kandırıp yasak meyveyi yemelerini sağlaması.
- Âdem ile Havva’nın, yasak meyveyi yedikten sonra büyük bir utanç ile tövbe etmesi.

- Âdem ile Havva’nın, işledikleri günahıtan dolayı Dünya’ya indirilmesi.

Üçüncü Bölüm

- Dünya’da farklı yerlere indirilen Adem ile Havva’nın, birbirlerini araması.
- Âdem’in, bildiği isimleri hatırlayarak Dünya’daki yaşama ayak uydurması.
- Âdem ile Havva’nın, birbirlerine kavuşması.
- Âdem ile Havva’nın, ilk çocuklarının olması.

Dördüncü Bölüm

- Atın, ilk defa görülmesi.
- Âdem'in, atı evcilleştirmesi.
- Atın ölümüyle, Dünya'daki ilk felaketlerin belirmeye başlaması

Beşinci Bölüm

- Kabil'in, Habil'le evlenmesi gereken Sidre'ye aşık olması.
- Kabil'in, mizacının kötü yönde gelişmesi.
- Kabil ile Habil'in, imtihana çekilmesi ve Habil'in imtihanı kazanması.
- Âdem'in, Kabil'i yolundan çevirmeye çalışması.
- Kabil'in, Habil'i öldürerek Dünya'daki ilk günahı işlemesi.
- İyi ve kötünün, Dünya'nın gerçeği olarak kök salması.
- Âdem'in, görevini yerine getirerek ağacın çağırdığı yere dönmesi.

2.3.4 Üslup

Tasavvufi kaynaklı birçok eserde olduğu gibi Lâ romanının da üslubunu belirleyen unsurlardan biri dini ve tasavvufi kaynaklardır. Roman genel olarak sade ve akıcı bir dille kaleme alınmıştır. Okuyucuyu zorlayacak üst bir dil mevcut değildir.

“Anlatıma şiire has bir dikkatle İlâhî Kitapların söyleyişi yön vermektedir. Eserin bazen açılıp genişleyen, bazen tek bir kelimelik kısa cümlelere dönüşen, bazen devrik cümle yapılarıyla okurken nefes kesen ve bazen de ‘ve’ bağlacını cümle başı edatı olarak kullanan üslûbu; bölümleşme tarzı ve bir beyitten binlerce beyite kadar her beyitte kendi içinde aynı kafiyei tekrarlayan mesneviye yaklaşımda ve özellikle ayet iktibaslarının meâlen yer aldığı satırlarda, klâsik nesir özellikleri arz etmektedir. Kullanılan dil ortak İslâm medeniyetinin ürünüdür ve yaşayan Türkçenin esas alındığı söylenilebilir.” (Çapan, 2010:102).

Tevrat'taki ‘ve’ bağlacının kullanılmasıyla oluşturulan dili romanda görmek mümkündür. Tasavvufi kavramların da yer aldığı romanda bu kavramların işleniş işi zorlaştırıcı boyutta değildir. Basit bir dille bu kavramlara ait detaylar verilir.

Anlatıcı kişi metnin içeriğine hizmet eder. *“Yazarın gerçek ile gerçeğin yorumlanması ve okuyucuya aktarılması üçlemesinde arada iletken bir görev alır.”* (Arslan, 2011:118). İlahi bakış açısının seçildiği romanda, anlatıcı kişi her şeyi gören bilen konumundadır. Metnin başlarında yazar kendisini gizlemeyip, *“Açık itiraf işte,*

yasak meyveyi, unutarak ve hatırlayarak ben de yerdim.” (s.11) şeklinde, kendisini ifşa etmektedir. Devamında kendisini bu denli ortaya çıkarmadan hikayeyi bu hakim bakış açısıyla anlatır. Bu bakış açısı sayesinde işlenen günahın bıraktığı izi, tövbenin gücünü, kinin ve kibrin ateşini görmek mümkün hale gelir.

2.3.5 Zaman

Lâ romanında kullanılan zaman olayın geçtiği bilinen zamanla uyum içerisinde olarak geçmiş zamandır. Zaman konusunda herhangi bir çelişki yoktur. Metin, olayların sıralanışına göre düz ileriye doğru akan bir zaman anlayışı içerisinde geçer. Fakat metnin başında olayların başlamadan öncesi anlatılırken zaman olgusu dünyevi nitelikte değildir.

“Her şeyle çağdaş, ama hiçbir şeyle de zamandaş olmayan o mutlak zamanda.

O zamanlar bu zamanlardan ayrı, zamanın hesabı o zeminde farklı. Sadece bize göre bir di’li geçmiş zamandı. Gerçeğin de gerçeğinde ise; sonsuz bir şimdilik ânu, sıfır lâhzası.

Zaman yoktu. Akmıyordu. Bir vardı başka da bir şey yoktu. Bir varmıştı bir yokmuştu.

Tüm ânların birbirine eşit ve denk durduğu o yek-parçada, her şey aynı ânda olup bitiyor, önce ve sonra aynı ânda yaşanıyor. Evren daha biçimlenmemişken kıyamet kopuyor, Âdem yaratılmamışken yeryüzünün son sakini ölüyor. Cennet ve cehennem ile köhne dünya karşılıklı seyreliyordu birbirini. Yaşanacak zannedilenler çoktan yaşanmış oluyordu, yaşandı bitti denenlerse yaşanıp duruyordu.

Olmuş olan da, olacak olan da yoktu bu yüzden, geriye sadece oluş kalıyordu.” (s.15).

Zamanla ilgili bu satırlar tasavvufi yorum açısından çok değerlidir. Bahsedilen zaman diliminde tam bir vahdet hali hâkimdir. Dolayısıyla metnin içeriğinde müşahede ettiğimiz vahdet halini zamansal düzeyde de görebiliriz. İfade edilen zaman dilimi dünya saatine hiç benzemez. Öncelik ve sonralık arasında dengesizlikler mevcuttur. Zaman kavramından bile bahsetmek mümkün değildir. Zaman noktasındaki bu farklılık bizi tasavvufi yoruma götürmektedir. İfade edilen zaman Allah’ın bilgisinde olan zamandır. Onun ilminde bekleyip görme durumu yoktur. Yaşanmış ve yaşanacak olan her şey onun ilminde zaten mevcuttur. Dolayısıyla zaman diye anlatılan mefhum Allah

(c.c)’ın ilminden başka bir şey değildir. Metnin devamında girift bir zaman anlayışı yoktur. Gayet sıradan dünya saatine göre işleyen bir zaman anlayışı mevcuttur.

2.3.6 Mekân

2.3.6.1 Çevresel Mekânlar

‘Lâ’ romanındaki mekânlar karakterlerin gerçek kişiliklerine uygun olarak Dünya ve Cennet şeklinde tasnif edilebilir. Bunun dışında Âdem ile Havva’nın Dünya’da birleştikleri yer olan Arafat Dağı’ndan bahsedilir.

2.3.6.2 Olgusal Mekânlar

Âdem’le Havva cennetteyken Dünya diye bir yerin varlığı söz konusu değildir. Dünya onların indirilmeleriyle mekân hüviyetini kazanır. Hatta toprağı insan ruhuna bir mekân olarak düşünürsek o da bu ruh sayesinde kişilik kazanır. Bunun dışında cennet de Adem ve Havva’yla farklı bir nitelik kazanır.

2.3.6.3 Kapalı-Dar ve Labirentleşen Mekânlar

Kapalı mekâna ilk örnek Âdem ile Havva’nın yasak meyveyi yedikten sonra cenneti algılayış şekillerindedir. İlk başta açık ve geniş mekânlara örnek olabilecek cennet, ilk günahla birlikte farklılaşır.

“Girdaplı bulutlar önce yarıldı, sonra birbirinin üstüne kapandı. Hızla ilerleyen nefti bir gölge bütün cennet toprağını kapladı. Aynı anda keskin bir uğultu koptu. Derinlerden çoğalarak geliyordu ve hiçbir şeye benzemiyordu. Aniden çıkan soğuk bir rüzgâr ortalığı kasıp kavurdu. Cennetin iki büküm ağaçlarını neredeyse köklerinden söküp atacaktı.

Hepsi de haşirden âyet, alâmet:

Neredeyse cennetin, gökleri yarılacak, yıldızları ışıklarını yitirip sönecek, savrulacaktı.

Dağlar un ufak olup dağılacak, kaybolup gidecek, yürütülüp serap olacaktı.

Güneş karanlığa gömülecek, ay yarılacak, denizler önce kabarıp sonra yataklarından taşacaktı.” (s.119)

Bahsedilen yer sanki cennet değildir. İşlenen günahın vahameti adeta cenneti bile sarsmıştır. Cennet bu hale gelirken Âdem ile Havva, utançlarından dolayı ne

yapabileceklerini bilemez bir hale gelirler. O anda “labirentleşen” (Korkmaz, 2007:403) cennet çıkılmaz bir hal alır.

“Nerelere gitse nerelere saklansa bu utançtan kurtulabilirdi? Sapından kırılmış bir çiçek gibi iki büklüm, etrafına bakındı. Cennette her şey kendisine bakıyor sandı. Sirtında ürperti, cennetin gözleri. Işık bile üzerine ağır geldi.

Elinden gelse cennetin bütün hafızasından silecekti kendisini. Ya da ruhunu bedeninden ayırabilseydi. Ne çare! Mümkün değildi.” (s.123)

Mekânla bütünleşen insan onun durumunu etkilediği gibi ondan da etkilenir. Günahın verdiği utanç bedeni bile içinden kurtulması gereken bir alana dönüştürür. Âdem ile Havva, Dünya’ya indirildikten sonra affedilmenin huzuruyla Dünya’yı bir sınav yeri gibi görerek yaşamlarına devam eder. Dünya’nın cennete benzememsi türlü türlü doğal olayları barındırması yaşamı zorlu kılar bir de Âdem ile Havva’nın ayrı yere indirilmeleri işi daha da zorlaştırır. *“Diyar diyar ilerledi. Sarp tepelerle yüz yüze geldi. Dayanmanın en zor olduğu ânlarda dayanabildi. Lâkin her defasında yeni bir tepe de karşısına dikildi... Bütün bir Asya’yı yürüdü Âdem. Âdem yürüdü, Asya yürüdü.”* (s.208). Uzun arayışların sonucunda Havva’sına kavuşan Âdem aslında kaybettiği cennete kavuşmuş gibidir (s.209). Mekân, yaşanan olaylarla birlikte anlam kazanarak kişiden bağımsız olmadığını açık bir şekilde gösterir.

2.3.6.4 Açık-Geniş Mekânlar

‘Lâ’ romanında mekân karakterlerin ruh haline ve yaşadıkları olaylara göre bir kapanıp bir açılır. Cennet günlerinin günahattan önceki halinde geniş ve ferah bir mekân resmedilir. Günahla birlikte aynı mekân zıt yönde değişir. Nitekim Dünya’ya indirildikten sonra, uçsuz bucaksız Dünya bile dar ve sıkışıkken, Âdem ile Havva’nın kavuşmasıyla genişler.

“Âdem, Havva ile yüz yüze geldi.

Dünya, nihayet ‘cennet gibi’ değil, ilk kez cennetti.” (s.211).

Havva, Dünya’yı cennete çevirir. Mekân algısı kişilerin ruh halleriyle birlikte değişkenlik gösterir. Genişleyen Dünya, Kabil’in olayıyla tekrar daralır. Güzel bir hadise gerçekleştiğinde yeniden eski halini alır. Günahattan önce cennette kendisini güvende hisseden karakterler, Dünya’dayken birbirlerine kavuşunca aynı hissi taşırlar.

2.3.7 Şahıs Kadrosu

2.3.7.1 Başkişi

‘Lâ’ romanının başkişisi Âdem’dir. Yazar, Âdem’i insanın temsilcisi olarak görür ve onun nezdinde insanlığın hikâyesini anlatır. “Çünkü Âdem cem makamındaydı, yani hayatları hikâyeleri kendinde toplayıcıydı. İnsanın bütün halleri Âdem’de gizliydi ve bütün macera onun hikâyesinde özetlenmişti.” (s.7). Âdem’in yaşayacağı mücadele insanın mücadelesi gibi görülerek aslında başkişi olarak insanı görmek mümkündür.

2.3.7.2 Norm Karakterler

Erkeğin tamamlayıcısı, her zaman kadın olarak görülür. Norm karakterler, başkişiyi tamamlayan, “birinci derecedeki karakterlerden sonra bireysel anlamda derinliği olan ikincil kahramanlardır.” (Arslan, 2011:139). ‘Lâ’ romanında da Havva, Âdem’i harekete geçiren onu tamamlayan öge olarak karşımıza çıkar.

“Sağ dirseğinin üzerinde hafifçe doğruldu. Bir tebessüm sindi yüzüne. Meraklar içindeydi. Ve boşluğu hâlâ sızlıyordu...”

İlk bakışta tanıdı.

Havva’ydı.

Sanki Âdem’di ama Âdem’den de başkaydı.

Galiba. Ezelden tanışlardı.” (s.60-61)

Güzelliğiyle Âdem’i büyüleyen Havva, Âdem’in macerasının en büyük destekleyicisidir. Çünkü ondan bir parçadır. Annelik vasfıyla Âdem’in soyunu devam ettirici kişidir.

2.3.7.3 Kart Karakterler

İnsanın başkişisi olduğu bir romanda onun karşısındaki en büyük güç olarak karşımıza şeytan çıkar. Şeytan, “Fonksiyonel olarak kurgunun oturmasında, çatışma unsurunun oluşmasında” (Arslan, 2011:148) en etkili karakterdir. Kadim, şeytan-insan mücadelesinin kurgulanmış bu halinde yine şeytanı isyan eden ve insanı yoldan çıkaran özellikleriyle görmek mümkündür. Âdem ile Havva’nın yasak meyveyi yemesini sağlayarak Dünya’ya indirilmesine sebep olan Dünya’da da Kabil’e verdiği fitneyle Habil’i öldürmesine sebep olan şeytan bu vazifesini hep sürdürerek varlığını devam

ettirir. Dünya'daki kart karakter olarak Kabil ve onun kötülüğünü taşıyan soyunu bırakır.

2.3.7.4 Fon Karakterler

'Lâ' romanı fon karakterler yönünden çok zengin değildir. Melekler, Habil, Sidre yaratılıştaki diğer karakterler olarak görülür. Dini kaynaklardaki vazifelerini birebir taşıyan bu kişilerin doğrudan etkileri söz konusu değildir. Yardımcı unsurlar olarak romanda yer edinirler.

2.3.8 İzleksel Kurgu

LÂ-Sonsuzluk Hecesi romanı, birçok düşünce sisteminin, dinlerin, mitosların, destanların kendisine konu edindiği, insanlığın ve âlemin yaratılışı meselesini konu edinmiş, klasik şiirin etkisinden uzak kalamadan roman bütünlüğü içerisinde oluşturulmuştur. Roman daha başlarken aslında hiçbir şey yoktur "Lâ". Bu heceden sonra gelen istinad eki olan "İllâ" ile romanın başlaması muhtemeldir. Tasavvufi açıdan bakıldığında Lâ hecesinde bir şey ifade etmek mümkün değildir. Ancak İllâ'ya giden yolda dile ihtiyaç olur. Aslında İllâ aşamasında da dil hükmünü kaybeder. Dolayısıyla anlatılabilecek olanlar Lâ-İllâ arasındaki yolculuk içerisinde gelişenlerdir.

Bu yolculuğun ilk kahramanları Âdem ile Havva'dır. Hikâye onlarla başlar. Bahis konusu ilk insanlar olunca insanın yaratılışı, şeytan ile mücadelesi, dünyaya iniş süreci, Habil ile Kabil olayı gibi mevzuların romanda işlenmemesi kaçınılmazdır. Nitekim roman bu süreci anlatmak için yazılmıştır. Fakat anlatırken de bu duruma bir şerh düşülür.

"Bir gün Sabâ Melikesi Belkıs'tan, Âdem'le Havva'nın hikâyesini anlamanın bütün bir insanlığın da hikâyesini anlamak manasına geldiğini öğrendim. Çünkü Âdem cem makamındaydı, yani hayatları, hikâyeleri kendinde toplayıcıydı. İnsanın bütün halleri Âdem'de gizliydi ve bütün macera onun hikâyesinde özetlenmişti.

Bu cümleyi yıllarca içimde gezdirdim de bir türlü kalemi elime alamadım, anlatmaya kalkışamadım. Oysa anlatmak, benim için de anlamanın en yetkin biçimiydi." (s.7).

Görüldüğü gibi romanın yazılış amacını yazar kendisini gizlemeden okuyucuya verir. Anlatılan hikâyeyle birlikte amacın insanlığa dair bir şeyler anlamak olacağı

doğrudan iletilir. Öyleyse romanda herkes kendi payına bir şeyler çıkaracak ve kendi hikâyesini okuyacaktır. Öyle ki yazar, romana kendisini de dahil ederek ilk günahı da üstlenir.

“Âdem’in hikâyesini hatırlayan herkes, her şey kendi başından geçmiş gibi olur. Kendi hikâyesini okur.

Ben?

Benden önce seçilmiş bir yolun yolcusu olarak geldim bu dünyaya ben. Bana sorulmadı. Ama sorulsaydı ben de seçerdim. Açık itiraf işte, yasak meyveyi, unutarak ve hatırlayarak ben de yerdim...

Yasak meyveyi hangimiz yemedik?” (s.11).

Açık bir itiraf olan bu cümleler aslında okuyucuyu da anlatılacak hikâyenin kendi hikâyesi olduğuna inandırma girişimidir. Bu uğurda yazar kendisini de dahil ederek bir empati kurar ve aynı empatiyi okuyucudan da bekler.

Roman, yazarın ifadesiyle mesnevi ile roman arasında kaleme alınmıştır. Toplam beş ana bölümden oluşan roman bunun yanında alt bölümlere sahiptir. Girişteki Lâ sahifesi eserin besmelesi sonraki açıklama kısmı mukaddime havasındadır. Bu yönüyle de mesneviyi andırmaktadır. Bölüm isimlerini alt alta sıraladığımızda hikâyenin tamamının bir özetini okumuş gibi olmak mümkündür.

İşlenen hikâyenin genel çerçevesi eski metinlerle bağdaşıklık göstermektedir. Olaylar belli bir düzende işlenir. Her şeyin sırası dini metinlerde belirtildiği gibidir. Ağaç figürü, at figürü ve günah-tövbe olgusu metin halkalarını birbirine bağlayan unsurlar olarak göze çarpar. Romanda dramatik aksiyonu sağlayan değerler “KORA”(Korkmaz, 2002: 273) şemasındaki gibidir.

Tablo 5. İnsan-Şeytan, iyi-kötü çatışması.

	Tematik Güç/Ülküdeğer	Karşıt Güç/Karşıdeğer
Kişiler Düzeyinde	Âdem, Havva, Habil	Şeytan, Kabil
Kavramlar Düzeyinde	Bilgi, Teslimiyet, Tövbe, Annelik, Cömertlik, Giyiniklik	Kibir, İtaatsizlik, Günah, Kıskançlık, Cimrilik, Çıplaklık
Simgeler Düzeyinde	Filbahri Ağacı, At, Melek,	Yasak Meyve, Yılan, Karga

2.3.8.1 Vahdet-i Vücûd ve Vahdet-i Şühûd Işığında “Lâ”

Lâ romanı, tasavvufun en derin kavramlarından vahdet-i vücûd ile vahdet-i şühûdun tesiri altındadır. Bu iki kavramın iç içe geçmiş hallerini, hem kurgusal düzeyde hem de biçimsel olarak romanın ayrıntılarında görmek mümkündür. Hatta Lâ romanı, İbn Arabi ile İmam-ı Rabbani’nin tasavvufi söyleminin tipik bir yansıması olarak düşünülebilir. Bu tasavvufi söylem şeklinin yansımalarını görebilmek için her iki kavramın anlamsal düzeyini ve birbiriyle olan ilişkisini bilmemiz gerekmektedir.

Vahdet-i vücûd kavramı, İbn Arabi ekolünün en dikkat çekici kavramıdır. Aslında bu kavram birebir İbn Arabi tarafından kullanılmamış, müridi olan Sadrettin Konevi tarafından onun görüşlerinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Varlığın birliği şeklinde çevirisi yapılabilecek bu kavram kısaca şu anlama gelir:

“İrâde ve müşahedede olduğu gibi, varlık bakımından da birliğin kabul edildiği bu safhada Allah’ın dışında hiçbir varlığın hakiki vücûdunun bulunmadığı esası benimsenmiştir. Tevhidin bu en yüksek mertebesinde olan seçkin kul, Allah Teâlâ’nın önünde bir hayaldir. Allah ile kendisi arasında üçüncü bir şey yoktur. Allah’a yaklaşmanın hakikatine, O’nun gerçek vahdaniyetine erişen zat, Allah Teâlâ kendisinden ne isterse ancak onu yapar.” (Çelik, 2009:152).

Vahdet-i vücûd anlayışına göre görünen her şey bir hayalden ibarettir. Tek bir vücut vardır o da yaratıcının vücududur. Bizim var sandığımız diğer şeyler de bir vehimden ibarettir. Zaman zaman panteizmle de karıştırılmış olan bu görüş aslında

panteistik anlayıştan çok farklıdır. İmam-ı Rabbani, kendi zaman şartları içerisinde panteizmin etkisiyle insanların vahdet-i vücûd'u yanlış algıladığını görmüş ve bunun neticesinde kendisi vahdet-i şuhûd olarak adlandırılan farklı bir görüş ortaya koymuştur. Her iki görüşün benzer tarafları olmakla beraber birbirlerinden ayrıldıkları temel noktalar da mevcuttur. Görülenin birliği şeklinde ifade edebileceğimiz bu kavram, âlemi ve yaratıcıyı yorumlamada vahdet-i vücûd'dan ayrılır. Vahdet-i vücûd'a göre birlik bilgidir. Vahdet-i şuhûd'a göreyse birlik bilgide değil görmededir (Cebecioğlu, 2009:682-683). Vahdet-i şuhûd'da insan belli bir hal içerisindeyken âlemi ve yaratıcıyı bir görür. Bu cezbe hali geçtikten sonra da hak ve halk ayrımı ortaya çıkar.

Vahdet-i vücûd ve vahdet-i şuhûd kavramlarının söylem düzeyinde birçok yansımasını Lâ romanında görmek mümkündür. İbn Arabî vahdet-i vücud kavramını oluştururken peygamber efendimizin bir hadisini kendisine çıkış noktası alır. Sahabelerden biri peygamber efendimize *“Kainat yaratılmadan önce onun bulunduğu yerde ne vardı?”* şeklinde bir soru sorar, Peygamber efendimiz de bu soruya karşılık *“Allah vardı, başka bir şey yoktu.”* (Tosun, 2009:182) şeklinde cevap verir. Bu hadisi şerif ışığında İbn Arabî halen öyle olduğunu düşünür. Daha romanın başında Bekiroğlu bu hadise telmihte bulunarak hadis-i şerifi olduğu gibi kullanır. *“Bir vardı başka da bir şey yoktu.”* (s.15). Bahsettiği zaman diliminde yaratıcıdan başka hiçbir şey yoktur. Zaman bile bir bütünlük halindedir öncelik ve sonralık yoktur. *“Her şeyle çağdaş, ama hiçbir şeyle zamandaş olmayan o mutlak zamanda.”* (s.15). Roman böyle bir birlik halinin içinde meydana gelir. Yaratmayla birlikte ortaya çıkan kesret hali aslında vahdetin tecellisinden başka bir şey değildir.

İmam-ı Rabbani ve İbn Arabî kendi görüşlerini anlatabilmek için dönen noktadan kaynaklanan bir hayali daire örneği verir:

“İmâm-ı Rabbânî Allah ile âlemin ilişkisini ve âlemin varlık durumunu anlatabilmek için birçok defa bu örneği kullanmıştır. Karanlık bir gece-de bir sopanın ucu yakılıp kor hâline getirilir ve diğer ucundan tu-tulup havada dâire çizerek şekilde hızla döndürülürse, uzaktan ba-kanlar ışıklı bir dâirenin var olduğunu zannederler. Oysa gerçekte (hâriçte) aslî olarak var olan sadece kor hâline gelmiş olan noktadır. Dâire ise vehmîdir. Bu örnekte, dönen nokta Allah'ı, ondan oluşan dâire de âlemi sembolize etmektedir. Esâsen bu örneği İmâm-ı Rabbânî'den önce İbnü'l-Arabî (ö.638/1240) de kullanmıştır.28 İbnü'l-Arabî bu örneği, âlemin hayâl olduğunu ve

gerçek bir varlı-ğının bulunmadığını anlatmak için kullanmıştır. İmâm-ı Rabbânî ise bu örneği dâirenin noktadan, âlemin Allah’tan farklı olduğunu anlatmak için kullanır.” (Tosun, 2009:188).

Dönen noktayı gerçeklik sanmak bir vehimden ibarettir. Bu vehmin sebebi ise akıldır. Önemli olan noktanın kendisini fark edebilmektir.

“Parça pürçük akıl her şeyi en-boy-derinlik, zaman-mekân ve oluş ölçeğinde kavıyor. Oysa nokta zamanı, nokta mekânı, nokta ânı aklın algı sınırlarını aşıyor. Nokta ki mümkünlerin en mükemmelidir. Her isim, her kelime, her resim OL noktasının içindedir. Sıfır hacim-sonsuz kütle, noktanın sonsuzluk sırrında gizlidir. Öyleyse daha başlarken bile en fazla nokta diyebilirim. Noktayla başlayıp noktayla bitirebilirim.” (s.16).

Daha romana başlarken maksadın ne olduğunu anlamak böylece mümkün olur. Amaç gerçek birliğin farkında olup o birliği dile getirmektir. Vahdet-i vücûd ve vahdet-i şuhûd kavramları birbirini dışlamadan romanın ayrıntılarına gizlenmiştir. Nitekim Rabbani’ye göre de vahdet-i vücûd sadece bir mertebedir. O mertebede kalmak doğru değildir. Doğru olanı şuhûd mertebesine yükselmektir. Vahdet-i vücud anlayışında *“Her şey O’dur”* şeklinde bir görüş mevcutken vahdet-i şuhûd’da *“Her şey O’ndandır”* (Tosun, 2009:186) görüşü hâkimdir. Lâ romanında bu görüş noktasında özellikle şuhûdi anlayışın benimsendiğini görmek mümkündür.

“Deniyordu ki:

Halifesin, dikkat et egemen değilsin.

Tanrı’dansın, Tanrı değilsin. Manzursun nazar değilsin.

Sadece yerini tutansın. Kendisi değilsin.

Kutsal nefesten üflendi sana. Kendini kutsal nefes sanma.

Ruhumdan, denmiş. Ruhum, denmiş sanma.

Bir şeysin, ama kendini her şey zannedip de aldanma.

Varlık nedenini unutma.

Senin haddin buraya kadar. Haddini bil. Ötesine kalkışma.” (s.82).

Tamamıyla şuhûdi anlayışa göre düzenlenmiş bu satırlar metnin tamamında istenilen bir durum olarak karşımıza çıkar. Âdem *“O’ndanlığın bilgisi”*ne (s.134) ererek günahından sonra tövbesiyle birlikte mertebe atlar. Yazar, şuhûdi tavrını seçtiği

kelimelerde de gösterir. Burada özellikle hangi görüşü benimsediğini belirtmese de hem Arabî'nin hem de Rabbani'nin ortak kelimelerini kullanmaya çalışır.

“Bir başka ifâdeyle, vahdet-i vücûd ehli, âlem (evren) için dört sıfat zikrederler. Onlara göre âlem ‘vehim’, ‘hayâl’, ‘aynadaki yansımalar’, veya ‘gölgeler’dir. Nitekim Abdurrahman Câmî bir şiirinde bunu şöyle ifâde etmiştir: ‘Kâinâtta her şey vehim veya hayâl veya aynalardaki akisler veya gölgelerdir.’ İmâm-ı Rabbânî bu sıfatlardan son ikisini (akis ve gölge) kabul eder. Ancak ilk ikisinin (vehim ve hayâl) kullanılmasına gönlü râzı olmaz. Bunların yanlış anlamaya müsâit olduğunu düşünür. Çünkü ‘hayâl’ kavramını halk, hiçbir gerçekliği olmayan ve zihnin ürettiği bir şey olarak algılar.” (Tosun, 2009:185).

Lâ romanında da tercih edilen kelimeler “gölge” ve “aynadaki yansımalar”dır.

“Habil Kabil’e gölge.

Kabil Habil’e gölge.

Hatta:

Bir Allah var.

İkilik yok arada.

Kabil Kabil’e gölge.

Habil Habil’e gölge.

Allah’a göre:

Habil gölge. Kabil gölge.

Gölge üstüne gölge.

Öyleyse:

Gölgenin derdiyle dertlenmek niye?” (s.305).

Tercihinin gölgeden yana olduğunu da üstü kapalı olarak şöyle ifade eder:

“Ne yazıda, ne aşkta, ne acıda. Kalbin de daha ileri gidemediği bir yer var.

Hayal zamanlarda yıkılmış beldeler. Gözlerimi kendi satırlarımda gezdirip de görünce ki gölge üstüne gölge.” (s.12).

Rabbani ve Arabî birlikte gölge kavramlarını kullansalar da anlamsal düzeyde anlatmak istedikleri birbirinden ayrılır. Zira; *“Vahdet-i vücûd ehline göre âlem Allah’ın isim ve sıfatlarının gölgesidir, ancak bu gölge asıldan farklı değildir. Ahmed Sirhindî’ye*

göre de âlem gölgedir. Ancak bu gölge, asıldan farklıdır. Bir şeyin gölgesi onun aslı olamaz. Âlem gölge olmakla birlikte gerçek bir varlığı bulunmaktadır, hayâl ürünü değildir.” (Tosun, 2009:185). Görüldüğü gibi kavramlar aynı şekilde kullanılsa da anlam düzeyinde farklılık göze çarpmaktadır. Lâ romanındaki kullanımıyla gölge kavramı Rabbani’den ziyade Arabî’nin görüşlerine daha yakın durmaktadır. Fakat bu yönüyle bile metnin berzahta olduğunu ifade etmek gerekir.

Diğer bir kavram olan aynadaki yansımalar yine Lâ romanına yön veren unsurlardandır. Âdem ve Havva mizaçları uyarınca baktıkları yerde yüce yaratıcıyı görürler. Havva, suda kendisini değil de yaratıcıyı izler gibidir. Bachelard’ın sorduğu soruyu Havva’nın kendisini izlemesi esnasında sorabiliriz. *“Aynanın karşısındaki varlığa iki soru sorulabilir her zaman: Kimin için seyrediyorsun kendini? Güzelliğinin mi yoksa gücünün mü farkına varıyorsun?”* (Bachelard, 2006:30).

“İsimlerin Sahibi’nin her isminden bir tecelli vardı Havva’nın mizacında ya, en fazla da güzelliği fark etmişlerdi suyun aynasında. Bir sevinç dolmuştu içine Havva’nın. Yaratıcı güzelliğin, dahası Yaratıcı’nın güzelliğinin bir parçasını yüzünde yansır bulmuştu. Doğrudan görmemişti ama bilmişti ki Cemâl’in yansıydı bu.” (s.107).

Âdem dünyadayken geldiği merteye sayesinde nereye baksa yüce yaratıcının tecellisini görür (s.186). İbn Arabî’nin ayna sembolünün tipik bir yansıması olarak vahdet-i vücûd’un anlam sınırları içerisinde Âdem kendisiyle yaratıcıyı bir görür.

“Ve şah damarında bir atma hissetti. Geldi, bilinecek olan Bilinmezi kesilip eksilmeyen, bitmeyen tükenmeyen bilgisine erişti: O. Zahir’di Batın’dı. Evvel’di Ahir’di. O’nu bilmek için bir gayret sarf etmedi Âdem. Kendisini O’na öyle yakın, öyle parça, öyle ayna hissetti ki O’ndan başka bir yerden gelmemiş olduğunu bir anda anladı. Yüzünü nereye çevirse oradaydı ve baktığı her cihette O’nunla kendi arasında kurulmuş olan bağın manasına rastladı. Yaratılmışlığının sebebini kavradı ve kulluğuna hiç şaşırmadı.” (s.26).

Âdem’in kendisini yaratıcının isimlerinin tecellisi olarak görmesi Arabî’nin görüşlerinin kurgusal bir yansıması olarak göze çarpar. İbn Arabî Hz. Âdem’deki temel insan niteliklerini Futuhâtü’l Mekkiyye isimli eserinde üç kavram çerçevesinde özetler. Bu kavramların Lâ romanının hem biçimsel dünyasına hem de kurgusal özelliklerine yön verdiğini söylemek hiç de uzak bir ihtimal değildir. Bu kavramlar; cem’iyyet,

berzahıyyet ve hilafettir. Öncelikle bu kavramların İbn Arabî’de ne anlama geldiğini ve sonrasında Lâ romanına nasıl etki ettiğini görelim.

2.3.8.1.1 Cem’iyyet

Klasik felsefede ve halen modern dünyada insan çeşitli bölümlere ayrılarak belli özellikleri üzerinden tarif edilir. İbn Arabî’de ise insan bu tafsilatların daha ötesinde bir bütünlüğe sahiptir. “*O, insanı, kendisinde görülen herhangi bir vasfı öne çıkararak tarif etmeyi uygun bulmadığından, ‘düşünen canlı’, ‘konuşan canlı’, ‘âlet yapan canlı’, ‘gülen canlı’ gibi tariflerden yalnızca herhangi biri ya da bir kaçının insan bütününe kapsamadığını düşünmektedir.*” (Erginli, 2008:164). İnsana karşı bu yaklaşım, onun daha farklı bir tafsilatının yapılmasını gerekli kılar.

“*İbn Arabî cem‘ kavramını, etkilenilen bir şeyden kaçınmak ya da dikkatini onda toplamak bakımından insânî kuvvetlerin bir araya geldiği son mertebe olarak tanımlamış, bu duruma cem‘iyyet adını vermiştir. Buna göre insan, bütün ilâhî sıfatların kendisinde toplandığı tek varlıktır. Merâtib-i vücûd açısından bakıldığında insan-ı kâmil mertebesi, Zât alanından ibâret ilk mertebe olan lâ-taayyün mertebesi dışındaki tüm mertebeleri içinde toplayan son mertebedir. Cem‘iyyeti fark etmenin yolu tasavvufî hâlleri yaşamaktan geçtiğinden, cem‘iyyet kavramı tasavvufî hâl olan cem‘ ile de bağlantılıdır.*” (Erginli, 2008:165).

Tasavvuftaki cem kavramı insana bir ilahilik sıfatı bahşeder. Bu ilahilik sıfatı peygamber efendimizin bir hadis-i şerifine dayandırılarak kendisine dayanak bulur. “*Allah Âdem’i kendi suretinde yarattı*” şeklindeki hadis-i şerifte yer alan kendi zamiri Arabî’nin yorumuna göre Allah’a râcî olunur (Chittick, 2003:50). Böylelikle Âdem, Allah’ın bütün isimlerini kendisinde taşımasıyla yaratıcının en büyük tecelligahı olur. Yüce yaratıcı sadece Âdem’de değil âlemde de tecelli eder. En büyük tecelligahı Âdem olduğundan; “*Tüm Âlem Âdem’in tafsili iken, Âdem toplayıcı, cem edici bir kitaptır. Âlemle ilişkisi yönünden Âdem, ruhun bedenle olan ilişkisine benzer.*” (Chittick, 2003:53). “*zübde-i alem*” olarak ifade edilen insan, Arabî’nin görüşleriyle mutlak bir birliğin içerisinde yer alır. Nitekim Allah’ın meleklerden Hz. Âdem’e secde etmelerini istemesi, yine Âdem’in ruhuna kutsal nefesle üflenmesi dolayısıyladır. İbn Arabî bu olayı da ayna sembolizmine dayanarak açıklar:

“Âdem, *Rahmân*’ın suretinde yaratıldığından, yani Tanrı’yı aktif bir biçimde yansıtan bir ayna olduğundan; melekler Âdem’e secde ettiklerinde gerçekte aynaya veya aynadaki sûrete değil, o suretin sahibi olan Tanrı’ya secde etmişlerdir.” (Uluç, 2009:136).

Lâ romanında da secde edilenin aslında yaratıcının kendisi olduğu vurgulanmıştır. Âdem cem edici olduğundan onun önünde eğilen melekler aslında yaratıcının önünde eğilmiş sayılırlar. “Eğilin onun önünde, Benim ruhumdan bir parçanın önünde eğilir gibi eğilin.” (s.28). Allah (c.c) Âdem’e kendi ruhundan üflemiştir. Dolayısıyla Âdem artık ondandır. Buradaki “ruhumdan” ifadesi de vahdet-i şuhûd’un tesiriyledir.

İbn Arabî’nin güneş ve ay benzetmesi de insanın yaratıcının sıfatlarını nasıl barındırdığı noktasına örnek teşkil etmektedir. Ayın ışığının kaynağı güneştir. Ayın kendisine has bir ışığı varmış gibi görünse de aslında bu bir vehimden ibarettir. İşte insanın bu dünyada vücut edinmesini de aynı vehim üzerinden düşünebiliriz. İnsan özelinde Hz. Âdem, Allah’ın sıfatlarını toplayıcıdır. Cem kavramına yönelik bu algılamanın aynı surette Lâ romanına zuhur ettiğini söyleyebiliriz.

“Çünkü Âdem cem makamındaydı, yani hayatları hikâyeleri kendinde toplayıcıydı. İnsanın bütün halleri Âdem’de gizliydi ve bütün macera onun hikâyesinde özetlenmişti.” (s.7).

Görüldüğü gibi yazar açıkça Âdem’in bulunduğu makamı belirtmektedir. Burada Hz. Âdem tek başına bir insan olarak algılanmayıp, genel insan karakteristiğinin bir prototipini oluşturur. Onun hikâyesinin bir anlamda insanlığın hikâyesi olduğu vurgulanır. Âdem’in bu cem edici özelliği insan-ı kâmil olmasıyla birdir. Arabî’ye göre kainatta her şeyde yaratıcının tecellisini görmek mümkündür. Fakat bunlardan en üstünü şüphesiz insan-ı kâmilidir.

“Vahdet-i vücûd öğretisine göre bütün âlem ve içindeki varlıklar Tanrı’nın tek tek isim ve sıfatlarının hükümlerinin hareket ve zuhûr alanı iken, insân-ı kâmil bu sıfat ve isimleri toplu biçimde yansıtan câmi bir tecellîgâhtır.” (Uluç, 2009:133).

Âdem, baktığı her yerde yaratıcıyı görür (s.186). Bunun yanında dönüp kendisine bakar kendisinde de O’nu görür. Çünkü o bir anlamda mikrokozmostur. Alemin bir özetidir. Yaratıcının tecelligahıdır.

“(Hoşça baktı zatına), bildi ki ‘âlemin özü özeti’ oydu.

‘Âlemin gözbebeği’, Âdem’in gözünden bakıyordu.” (s.187).

Âdem bütün bu özellikleriyle Lâ romanında yaratıcının sıfatlarının toplayıcısı, âlemin özeti, aynı zamanda insanlığın en büyük temsilcisi konumundadır. Onun fiilleri böyle bakıldığında tüm insanlığın fiilleri olarak görülebilir. Ve o yaratıcıya ait bütün bu isimleri cem etmesiyle insan-ı kâmil olarak hem Arabî’nin öğretisinde hem de Lâ romanında kendisine yer edinir.

2.3.8.1.2 Berzahîyyet

“İbn Arabî nazarında Hz. Âdem (s) ’in cem’iyyet niteliğiyle iç içe olan ve bu nitelik-ten doğan ilk önemli özelliği berzahîyyettir.” (Erginli, 2008:180). Bu kavram İbn Arabî’de olduğu kadar Lâ romanında da en önemli kavramlardan biridir. Tasavvufî söylemin berzah kavramıyla hem içerik bakımından yansıtılması hem de biçim bakımından yansıtılması oldukça ilginçtir. Şimdi de “berzahîyyet” kavramına ve Lâ romanına yansımalarına bakalım.

Kelime anlamı olarak iki şey arasındaki engel ve kısıt gibi anlamlara gelen berzah kavramı İbn Arabî öğretisindeki önemli kavramlardan biridir. İbn Arabî, berzah ilahî hazretin üç mertebesinden olan zahir ve batın arasındaki vasat kavramıyla eşleştirir. Böyle düşünüldüğünde berzah zahirle batını birleştiren noktada bulunmaktadır. *“İnsanın Bâtınî yönüyle Hakk, zâhirî yönüyle de halk âlemine mensup olması” (Erginli, 2008:181)* şeklinde de açıklanabilir. İnsan gibi âlemin de berzah özelliği mevcuttur. Arabî’nin “hayal” kavramı berzah özelliğini taşıyan bir kavramdır. Arabî’ye göre: *“Hangi düzeyde görülürse görülsün hayal, her zaman iki gerçeklik ya da iki âlem arasında bulunan ve her ikisine göre tanımlanması gereken bir berzah’tır.” (Chittick, 2003:97).*

Âlemin bir yönüyle varlığa bakması diğer yönüyle yokluğa bakması, berzahîyyet özelliğinden kaynaklanır. *“Âlem mutlak vücud ile mutlak hiçlik arasında bir yeredir. Bir bakışa göre âlem vücud ile aynı olurken, başka bir bakışa göre hiçlikle aynıdır. Eğer âlemin kendi ayan-ı sabitesi düşünülecek olursa âlemin vücudu yoktur. Ancak, âlem var olduğuna göre, vücud için bir zâhir olma yeridir.” (Chittick, 2003:44).*

Allah’tan başka her şey iki anlamlıdır. İnsan da bu iki yönlülük açısından berzahta durmaktadır. İbn Arabî tam da bu noktada yeni bir kavramla berzah kavramını

örtüştürür. Bu kavram “yedan” (Erginli, 2008:177) kavramıdır. Kuran-ı Kerim’de geçen bir ayet ışığında oluşturulmuştur. “Hz. Adem’e secde etmeyen İblîs’i tekdir sadedinde geçen ‘İki elimle yarattığım şeye secde etmekten seni alıkoyan nedir?’ [Sâd 38/75] âyetindeki ‘iki el (yedeyy/yedan)’ kelimesi” (Erginli, 2008:175). Arabî tarafından cem ve berzah kavramları arasında merkezi bir rol oynar. İnsanın topraktan yaratılıp ruhuna ilahi nefesten üflenmesi yine bu ikiliğin bir göstergesi olarak “yedan” kavramına dayanak oluşturur. İnsan da bu kavram ışığında ikili bir yapıya sahiptir.

“İnsan nefsi aydınlık ve cisimsiz ilahî ruh ile karanlık ve kesif beden arasında bir berzah olarak davranır. Ruh ve beden, ışık ve çamurun ortak hiçbir özelliğine sahip değildirler. Ruh bir tek, aydınlık, lâtif, yüce ve görünmeyen iken, beden birçok, karanlık, kesif, bayağı ve görünürdür.” (Chittick, 2003:98).

Lâ romanında da insanın tasviri yapılırken yedan kavramının yoğun etkisini görmek mümkündür. *“Bir yanın çamur beden, bir yanın kutsal ruh. Bir yanın iyiliğe açık bir yanın iyiliğe kapalı.”* (s.40). Hz. Âdem’in bu yönü onun ikili yönünü anlatan ayetlere telmih gibidir. Nitekim Âdem’in yaratılışı anlatılırken, bahsi geçen ayete direk olarak gönderme de vardır. *“İki eliyle âyetinin sırrınca yarattı.”* (s.22). Fakat kanaatimizce Arabî öğretisindeki yedan kavramının da etkisi büyüktür. Romanın daha başında kelime-i tevhide yapılan göndermelerde insanın lâ diyebilecekken illâ diyebilen bir niteliğe sahip olmasını da bu kavramla açıklamak mümkündür.

Arabî’nin insan için bir yanı karanlık bir yanı aydınlık olma halini, benzer şekilde Lâ romanında görebiliriz.

“Bir yanın karanlık senin bir yanın ışık.

Bir yanın melek kanadı bir yanın şeytan ıslığı.

Bir yanın çamur beden, bir yanın kutsal ruh. Bir yanın iyiliğe açık bir yanın iyiliğe kapalı.

Tek başına ne duru iyilik ne de saf kötülük sensin. Ne baştan ayağa cennetsin. Ne de tümüyle cehennemsin. Aynı ânda birbirine zıt iki şeysin. İçinde iyilik ve kötülüğü besleyip büyütecek yeteneğe aynı ânda rastlayacaksın. Hataya da sevaba da aynı derecede ehliyetli olacaksın. Bir yanın yükselmeye çekecek seni bir yanın düştükçe düş diyecek. Zirvelerle çukurlar arasında gidip geleceksin.

Ama. Bu ikilik kabahatin değil senin mahiyetin. Üstünlüğün, zayıflığın olan bu şeyde Tepeden turnağa çamursun Âdem ilk bakışta. Toprağın topraklığına batmış

gibisin. Ama bu halinle kıymetlisin. Çünkü bu halini aşabilirsin. İçindeki kutsal ruha sahip çıkabilirsin. İşte o zaman melek değil melek ama melekler gibisin. Ve ey Âdem unutma, böyle bir tartıda melek gibi olmak melek olmaktan ağır çeker. Çünkü sen o iki şey arasında özgür irade-bilinçli seçimsin.” (s.40).

Bekiroğlu’nun dikkat çektiği ikili yapı, bir yanı toprağa bakan beden diğer yanı kutsal nefesten olan ruhtan müteşekkil insan yapısıdır. Kuran-ı Kerim’de; *“Topraktan bir insan yaratacağım”* (Sad, 38/71) ve *“Ona ruhumdan üflediğimde secdeye kapanınız.”* (Hicr, 15/29) ayetleri insanın bu ikili yapısını ortaya koyan ayetlerdir. Nitekim İbn Arabî’nin oluşturduğu yedan kavramı da bu ayetlerin açıklanması vesilesiyledir (Erginli, 2008:176). Lâ romanında da insanoğlunun bu ikili yapısı temele alınmıştır. Hatta denilebilir ki roman bu ikili yapının bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Şüphesiz yukarıda zikredilen cümleler tesadüfi değildir. Özellikle Âdem’in, *“iki şey arasında özgür irade-bilinçli seçim”* (s.40) olarak telaffuz edilmesi onun berzah özelliğini ortaya koyar.

Arabî nefsi açıklarken onu ikili yapını bir ürünü olarak değerlendirir. Lâ’da geçen tasvirlerin aynısını onun nefse ait sözlerinde bulmak mümkündür. Arabî’ye göre nefis; *“Allah çamura ruh üflediğinde, her iki yönün niteliklerini taşıyan hayalî bir gerçeklik veya bir berzah olan nefis (benlik) oluşur. Bu yüzden nefis, yani sıradan uyanıklık, ışık ile karanlık, bilme ile cehalet, akıl ile akılsızlık, uyanıklık ile uyku, güç ile güçsüzlük, mükemmellik ile eksiklik arasında bulunur.”* (Chittick, 2003:75). Hz. Âdem’in ikili yönü Chittick’in Arabi araştırmaları neticesinde söyledikleriyle örtüşmektedir.

Lâ romanının en çok dikkat çeken hususu onun şekil olarak mesneviyi andırmasıdır. Divan edebiyatı nazım şekillerinden olan mesnevi türü; bir olay veya hikmetler anlatan manzum eser olarak anlaşılır. Form olarak beyitler halinde yazılıp her beyit kendi arasında kafiyelenir. Mesnevinin en ilginç tarafı ise roman türünün oluşmasını sağlaması yönündeki ihtimalleri barındırmasıdır. Manzum olmasına rağmen uzun hikâye veya hikâyeler barındırması onu diğer nazım şekillerine göre romana en çok yaklaştıran husustur. Lâ romanı da şekil itibarıyla mesneviyi andırmaktadır. Fakat olayların sıralanışı ve ihtiva ettiği unsurlar devrin şartları içerisinde değerlendirildiğinde roman olarak nitelendirilmektedir. Nitekim kitabın kapağında da roman dizisi adı altında kitabın basıldığı belirtilmektedir. Yalnız bazı çevrelerce de roman olarak değil

anlatı olarak nitelendirildiğini belirtmekte yarar vardır. Tasavvufi söylemin engin alanı aslında bu eserin, özellikle tartışmalara yol açan şekli unsurlarını açıklayabilmektedir.

Yazar, oluşabilecek tartışmaların farkında olarak daha romanın başında şekli hikâyeye dâhil ederek neden böyle yazdığını açıklamaktadır. Daha önce İbn Arabî’den yola çıkarak Hz. Âdem’in temel üç özelliğini zikretmiştik. Bu üç özelliğin hem birebir kelime olarak romanda geçtiğini hem de metnin derin düzeyinde mana birlikleri açısından var olduğunu söylemek pek güç olmaz. Hz. Âdem’in insanın bir prototipini oluşturduğu romanda, onun en dikkat çekici özelliği ikili yapısı ve dolayısıyla berzah özelliğidir. Aynı ikili yapı hikâye düzeyinde olduğu gibi şekli yapıda da oluşturulmuştur. Nitekim yazar bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Her şeyin doğrusunu söyleyen Kitap, manayı verir suret üzerinde durmaz. Esası verir ayrıntıda oyalanmaz. Kıssa anlatır ama maksadı hikâye anlatmak değildir. esası desteklediği nisbette kıssa muteberdir. Âmenna.

Elem çeken kalemin bahtına düşense, üzerinden geçtiğim dünyaya, şükür ki benim de arasında bulunduğum uğultulu ezel kalabalığına, o muazzam ümmete imamlık etmiş olan Âdem’e, en fazla da onda toplanmış insanlık manasına yani onun bütün insanlara dağılmış yanına ilişkin aciz bir anlama denemesi. Kıssa üzerinde düşünme niyeti.

Kıssa üzerinde düşünürken, romanla mesnevi arasına düşmüş bir kalemle hikâyet ettim, bunca harfî ardı ardına o kalemle ekledim. Lâkin bu kitabın aynasını dolduran kaçınılmaz çelişkinin de iki dünya, iki şekil, iki mana arasındaki gidip gelmeler olduğunu en evvel ben fark ettim. Örtmedim üstünü kararsızlığımın, açıkça söyledim; gizlemedim aşikâr ettim.” (s.10).

Yazar böylelikle şekli yapının nasıl oluştuğunu açıklar. Şekli yapının oluşmasının sebebi Hz. Âdem’i anlama denemsi olurken, yapının da Âdem’in özelliğine uygun düştüğü görülür. Âdem’de ki ikili yapı metnin de kaderi olur. Böylelikle metin, mesnevi ile roman arasına düşen bir kalemle yazılır. Bu açıdan bakıldığında metin de insan gibi berzahıdır. Metnin berzahıta olabilmesi daha önce Âdem için söylendiği gibi onun eksikliğini göstermez. Aksine onu üstün kılar. Çünkü, *“Berzah, epistemolojik anlamda iki tarafı da ayna olan bir cisme benzetilmektedir. Dolayısıyla bir kimse berzahımsı aynaya baktığında, aynanın her iki tarafındaki âlemin bilgisini elde edebilecektir.”* (Uluç, 2009:157). Böylece Lâ romanı hem mesnevinin tadını barındıran

hem de romanın hikâye anlatmadaki gücünden faydalanan bir metin haline dönüşür. Tasavvufî söylemin kurgusal anlamdaki etkilerinden ötede şekil açısından etkisini bu denli görmek, bu söylem türünün metinleri ne derece etkilediğini ortaya koymaktadır.

2.3.8.1.3 Hilafet

Lâ romanında Hz. Âdem'in belirgin özelliklerinden biri de onun Allah'ın bir halifesi olarak görülmesidir. Hilafet, daha önce zikredilen cem ve berzah kavramıyla iç içe bir kavramdır. Böylece; *“İbn Arabî ve izleyicilerinin insanın hilâfeti üzerinde durmaları sebebiyle halîfe kavramını tasavvufun temel kavramlarından biri haline getirdiği bilinmektedir.”* (Erginli, 2008:184).

İnsanın berzahta olma özelliğiyle yedan kavramındaki ikili yapısını düşündüğümüzde, halife olabilmesi için onun ruhi bir yükselmeye ihtiyacı vardır. Bu ruhi yükselmeyi gerçekleştirebilen insan, insan-ı kâmil'dir. Hz. Âdem, insan-ı kâmil vasfına ulaşarak Allah'ın yeryüzündeki halifesi olarak görülmektedir.

“Dediler ki: Dünya bir tecelli yeridir. Görünen O değil ama O'nun isimleridir. Âdem'se halifedir. Aslen değil vekâletendir. Aynen değil suretendir. Temsilendir. Mecazendir. Ama yine de O'nun içindir O'nun yerinedir.” (s.38)

Lâ romanında Âdem'in halifeliği açıkça zikredilmiştir. Fakat bu halifelik vahdet-i vücud anlayışından ziyade vahdet-i şühud anlayışına daha yakındır. Adem, O değildir. O'ndandır. Metindeki kavramlar, Arabî öğretisinden alınsa da yer yer Rabbani'nin şühudi felsefesini görmek mümkündür.

Şüphesiz Âdem'in halife olarak görülmesi onun cem edici olmasından kaynaklanır. Nitekim, *“Vahdet-i vücûd öğretisine göre bütün âlem ve içindeki varlıklar Tanrı'nın tek tek isim ve sıfatlarının hükümlerinin hareket ve zuhûr alanı iken, insân-ı kâmil bu sıfat ve isimleri toplu biçimde yansıtan câmi bir tecellîgâhtır.”* (Uluç, 2009:133). Âdem'in bu isim ve tecellileri yansıtmaması onun halife olarak zikredilmesini sağlamaktadır.

“(Hoşça baktı zatına), bildi ki (âlemin özü özeti) oydu.

(Âlemin gözbebeği), Âdem'in gözünden bakıyordu.” (s.187).

Böyle düşünülen Âdem, yaratılmışların en üstünü kabul edilerek yüce yaratıcının yeryüzündeki temsilcisi olmuştur. Âdem, dağların taşların alamadığı emaneti alarak yeryüzünde yaratılmışların en şerefli sıfatına mazhar olur (s.41).

İbn Arabî felsefesinde geçen Hz. Âdem'e ve onun nezdinde insanlığa ait üç önemli kavramın, “*cem’iyyet*”, “*berzahıyyet*” ve “*hilafet*”, Lâ romanının derin anlamını oluşturmada söylem düzeyinde oldukça etkili olduğu görülmektedir. Nitekim romanın muhtevasının yanında şeklinin de bu söylemden etkilenmesi, tasavvufi söylemin etki alanının genişliğine işaret niteliğindedir.

2.3.8.2 Yaratılış ve Kutsal Kitapların Söyledikleri

İlk insanın yaratılışı ve âlemin oluşumu, hem felsefi düzlemde hem de tasavvufi boyutta irdelenmiş en önemli meselelerdendir. Lâ romanı Hz. Âdem nezdinde insanlığın hikâyesini anlatarak, insanın ve âlemin ontolojik serüveni hakkında söylenen birçok düşünce birikimini ve kutsal metinlerin bu konu hakkındaki ifadelerini kendisinde barındırmasıyla dikkate değer bir inceleme alanına sahiptir. Tasavvufi söylemin, insanın yaratılışına, günaha ve ardından tövbeye karşı tavrı, onun nasıl ilerlemesi gerektiği hakkında tasavvuf erbaplarına da yön göstermiştir. Bu bakımdan Lâ romanında yaratılış sürecini etkileyen unsurları göz önüne sermek önemlidir.

Lâ romanında yaratılış sürecine ilişkin detaylara baktığımız vakit, Kuran-ı Kerim’den, Tevrat’tan, İncil’den ve çeşitli hadis-i şeriflerden yararlanıldığı dikkati çekmiştir. Lâ’da Âdem’den kasıt insandır. Onun hikâyesiyle birlikte insanlığın hikayesi özetlenmektedir. (s.10) Çağdaş yorumcular da Âdem kelimesinin Tekvin’e kadar “*insan türü*” (İslam Ansiklopedisi, 1988 C1:358) anlamında kullanıldığı kanaatindedirler.

Âdem’in yaratılışının sebebini mutasavvıflar bir hadis-i şerife dayanarak aşk üzerine olduğunu söylerler. Yüce yaratıcı kendi eserinin görülmesini, bilinmesini sevdiği için insanı, yaratmıştır. “*Gizli bir hazineydi; görünmeyi, bilinmeyi sevdi.*” (s.16). Hadis-i şerifin romanda dayanak noktası olması, asli kaynak olarak İslami kaynakların seçildiğini gösterir. Nitekim Allah (c.c) “*Ol!*” der ve her şey olur (s.16). Tasavvufi anlayış varlığın kaynağını aşka ve muhabbete bağlamıştır. Kudsi hadiste geçen “*ahbaptu*” fiili, âlemin yaratılışının muhabbet üzerine olduğu fikrini doğurmuştur. Nitekim bu anlayış, Lâ romanında bir alt bölümün ismi olmuştur. “*Varlığın Özü Muhabbet*” (s.17).

Âdem’in yaratılışı kutsal kitaplarda çeşitli şekillerde anlatılmıştır.

“*Tevrat’ta ilk insanın yaratılış şekli ve zamanı iki ayrı hikayede farklı biçimlerde nakledilmektedir. ‘Ruhban metni’ adı verilen birinci hikayeye göre insan,*

yaratılışın altıncı gününde, diğer bütün varlıklardan sonra Tanrı'ya benzer bir surette, ilk defa erkek ve dişi olarak yaratılmıştır. 'Yahvist metin' adı verilen ikinci hikayede ise önce erkeğin daha sonra da onun kaburga kemiğinden kadının yaratıldığı anlatılır. İlk insan (adam), bizzat Tanrı tarafından yerin toprağından (adamah) yapılmış, daha sonra burnuna hayat nefesi üflenerek canlı bir varlık olmuştur.” (İslam Ansiklopedisi, 1988 C1:358)

Lâ romanında Âdem'in yaratılışı “iki eliyle” ayetine telmih yapılarak bizzat Allah'ın Âdem'in hamurunu zıtlıkları bir araya toplayarak kardığı şeklinde anlatılır (s.22). Bu anlatım şekli de Allah'ın, “*Adem'in çamurunu kırk gün iki eliyle*” (Chittick, 2008:240) yoğurmasını ifade eden hadis ışığında oluşturulur. Bahsi geçen süre ve Allah'ın bu işi bizzat iki eliyle yapması, insani varlığın anlaşılması yönünde tasavvufi eserlerde soru işareti olarak açıklanmaya çalışılır.

Âdem'in yaratılışından sonraki en önemli olay ona secde edilmesidir. Bu mevzuyla ilgili romanda geçenlerin özellikle Kuran-ı Kerim dayanaklı olduğunu söylemek mümkündür. Romanın başında da referansın Kuran-ı Kerim olduğu sezdirilir.

“Her şeyin doğrusunu söyleyen Kitap, manayı verir suret üzerinde durmaz. Esası verir ayrıntıda oyalanmaz. Kıssa anlatır ama maksadı hikâye anlatmak değildir. esası desteklediği nisbette kıssa muteberdir. Âmenna.” (s.10).

Bahsi geçen hikâyenin kaynağının ve kıssa anlatma sebebinin, Kuran-ı Kerim'e ait olduğu ortadadır. Fakat yine de hikâyenin devamında özellikle Tevrat'ın etkilerini de görmek mümkündür. Secde emrinden sonra meleklerin insan türü için söyledikleri Kuran'da geçen ifadelerdir. Allah'ın, “*Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım*” (s.29) sözü üzerine meleklerin cevabı; “*Sen orada kan dökücü, fesat çıkarıcı birini mi yaratacaksın?*” (s.30) olur. Hikâyeyi oluşturan unsurların başında bu ayetlerin geldiğini söylemek mümkündür. Ayrıca, yazar ayetleri veya hadisleri kullanırken italik yazıyla onların menşeyini özellikle belirtmiştir. Metnin devamında birçok yerde bunun gibi ayetlerin kullanımına rastlamak mümkündür.

Âdem'in meleklerle olan üstünlüğü, onun isimleri bilmesi yönünde telakki edilir (s.32,33). Bakara süresinde Allah (c.c) meleklerin itirazına cevaben onlara eşyanın isimlerini sorar. Bilemedikleri zaman, aynı soruyu Hz. Âdem'e yöneltir. Bu durum insanın faziletinin bilgi yönünden olduğunu ortaya koyar (Bakara, 2/30-33). Secde emrinin de yine Kuran'a dayandırıldığı metinde açıkça gösterilmiştir. Şeytanın itirazı da

yine Kuran'da geçtiği şekliyledir. O kendisinin ateşten yapılmış menşeyini topraktan üstün gördüğü için Âdem'e secdeyi reddetmiştir (s.45).

Âdem'e bütün isimler öğretilir. Kendi ismini veren yüce yaratıcıdır. Fakat Havva'yı Âdem isimlendirir (s.69). Tevrat'taki yaratılışa dair ikinci hikâyede Hz. Âdem hayvanlara isim koyar. Her hayvan türünü kendisi isimlendirir. Âdem'in hayvanların isimlerini belirlemesi, hem onların görevlerini tespit etmesi hem de onlar üzerinde hükümler olması şeklinde yorumlanır. Yahudi telakkisine göre isim ile ismin verildiği varlık arasında doğrudan bir ilişki vardır. İsim veren isim verdiği şey üzerinde etki gücüne sahiptir (İslam Ansiklopedisi, 1988:360). Nitekim Havva'ya isim verilen bölümün ismi "*Bana Bir İsim Ver Varlığım Olsun*" (s.68) şeklindedir.

Romanda geçen önemli figürlerden biri de yasak ağaçtır. Şeytan, Hz. Âdem ve Hz. Havva'yı yasak ağaca yöneltirken bazı argümanlar kullanır. "*melekler gibi olmayı, sonsuz yaşam sürmeyi, esenlik bilgisini istemez misiniz?*" (s.100). Yasak ağaçla ilgili olarak Kuran-ı Kerim'de onun mahiyetinden bahsedilmemiştir. Sadece şeytanın, "*Rabbiniz başka bir sebepten dolayı değil, sırf melek olursunuz yahut ebedi kâhçılardan olursunuz diye şu ağacı size yasakladı*" (Araf, 7/20) ve "*Ey Âdem! Sana ebedilik ağacını ve yok olmayacak bir hükümlerliği göstereyim mi?*" (Taha, 20/120) diyerek onları yanılttığından bahsedilmektedir. Benzer soru kalıbını Lâ romanında da görmek mümkündür. Sadece ağacın bilgiye dair yönünü bu ayetlerde görmemekteyiz. Tevrat'ta bu ağaç iyiliği ve kötülüğü bilme ağacı olarak geçmektedir. Bu yönüyle ağacın menşeyi açıklanmış olur. Metnin genelinde iki ağaç geçer. Biri yasak ağaç diğeri de filbahri ağacıdır. Filbahri ağacı da işlevi yönünden "*Hayat Ağacı*"nı andırmaktadır.

Yasak meyvenin ne olduğuna dair birçok görüş mevcuttur. Romanda yasak meyvenin Âdem'e göre Havva, Havva'ya göre Âdem gibi telakki edilmesi bir anlamda yasak meyvenin cinsi münasebet gibi görülebileceği fikrini doğurur. "*Âdem'e öyle geldi ki yasak meyve Havva'nın ta kendisiydi.*" (s.105). Metnin devamında Havva da Âdem'i yasak meyve gibi görür. İlgili bölümün ismi de "*Arzu*"dur (s.104). Yasak meyvenin cinsi münasebet olduğuna dair görüş İskenderiye Yahudiliği ve Philon tarafından ifade edilir (İslam Ansiklopedisi, 1988:361). Metin her ne kadar kaynağını İslamiyet'e dayandırırsa da yer yer böyle etkilenmelerin olduğunu söylemek mümkündür.

Şeytanın, Hz. Âdem'i ve Hz. Havva'yı kandırırken yılan kılığına girmesi figürü Tevrat'ta geçen bir durumdur. Kuran'da ise kandırmanın şeytanın kendisi olduğu ifade

edilir. Nitekim ilk gûnahta yılan dan bahsedilmemiştir. Gûnahın da sadece Havva'ya ait olmayıp her ikisinin de onların nezdinde insanın gûnahı olduğu vurgulanmıştır. Fakat Kabil'le ilgili bölümde şeytan figüründen uzak kalınamamıştır. “*Sesinde, dişi kırık bir yılan ıslığı.*” (s.316). İlk gûnahtan sonra gelen büyük utanma ve çıplaklıkla birlikte örtünme ihtiyacı duyan Âdem ve Havva, cennet yapraklarıyla örtünürler (s.124). Bu ifade Kuran'a uyan bir ifade olarak göze çarpmaktadır. Zira Tevrat'ta bahsi geçen yapraklar incir yaprağıdır.

Kabil, Habil'i öldürdükten sonra karga gelip toprağı eşeler (s.343). Karganın ortaya çıkması Tevrat'ta geçen ifadelere dayanmaktadır. Her ne kadar metnin çoğu İslami kaynaklara dayansa da Tevrat'ın da etkilerini görmek mümkündür. Tasavvufi söylemi etkileyen ise gûnah ve tövbe mefhumlarıdır.

Gûnahın Hz. Âdem'i ve Hz. Havva'yı götürdüğü yer çok önemlidir. Tasavvufun ilgilendiğı alan da burasıdır: Gûnahtan sonraki tövbe. Gûnahla birlikte şuur hali ortaya çıkar. Ardından gelen tövbe insanın kulluk bilincini tam olarak oluşturmasını sağlar. Yaratılışın nasıl gerçekleştiğı ve insanlığın ilk saf hali tasavvuf erbaplarının da ilgi alanında olmuş. Birçok tasavvufi ayinde de ilk ana, yani saf hale dönme isteğinin izleklerini görmek mümkündür. Lâ romanı Hz. Âdem nezdinde insanlığın hikâyesini anlatarak gûnahı ve ardından gelmesi gereken tövbe halini böylece göz önüne serer.

2.3.8.3 Lâ'dan İllâ'ya Fena'dan Beka'ya Seyr-i Süluk

Lâ romanı kelime-i tevhidin ilk hecesi olan “Lâ” hecesini isim olarak kullanan ve anlattığı hikâye ile insanın kelime-i tevhid'teki sırrını ifşa eden, onun yolculuğunu Lâ'dan İllâ'ya bir süreç olarak değerlendiren ve bu anlayışla kaleme alınan bir romandır. Romanın yüzeysel anlamının dışında derin anlamına erişmek için kelime-i tevhidin ne anlam geldiğini onun tasavvufi söylem içerisindeki yerini belirlemek gerekir. Romanın başında yazar neden esere Lâ hecesini uygun gördüğünü şöyle anlatır:

“Hikâyenin ismi düştü dilime bir gece: LÂ.

İLLÂ, dedim.

Bir ömür boyu aradığım hece harfinin LÂ olduğunu bildim.

LÂ: Olumsuzluk eki. Başkaldırı serbestisi.

Ama değil mi ki Tevhid kelimesi de LÂ ile başlar: LÂ ilâhe.

Bilinçli kabul kelimesi onun ardından gelir: illallah.

Öyleyse Âdem, İLLÂ'ya giden yolda bir LÂ hecesidir. İsyân tecrübesi onun ilk halidir. Âdem, cümlelerin daha başında LÂ diyecek, reddedecek özgürlüğe sahip olduğu halde illallah'a varmasıyla yaratılmışların en güzelidir, mümkünler âlemindeki o en ısrarlı heceyle, kendiliğinden değil bile isteyedir. LÂ, hiçlik mesabesi, öyleyse sonsuzluk ekidir." (s.7,8).

Bu durumda hikâye, Lâ ve İllâ paradoksu üzerine kurulmuştur. Yazılanların hepsi bu paradoksu anlama denemesi olarak görünür. Bu paradoksal durum tasavvufun birçok erbabını da ilgilendirmiştir. Hatta birçok sufi tecrübenin Lâ'dan İllâ'ya doğru bir seyr-i süluk olduğunu söylemek de mümkündür. Ethem Cebecioğlu, Lâ ve İllâ kelimelerinin tasavvufi açılımını şöyle yapmaktadır:

"Lâ Arapça'da olumsuzluk, illâ da, istisna edatıdır. Lâ, nefy, illâ ise isbat ifadesidir; ikisi aynı cümlede bulunursa, lâ, vahdet-i vücûd açısından Allah'tan başka varlık bulunmadığını, O'ndan gayrisinin yokluğunu ifade etmektedir. Mevlevîler, 'lâ illâ' ifadesini şu şekilde sembolleştirmişlerdir: Mevlevîler semâ edip dönerken kollarını iki yana açarlar. Dervişin bu durumu, şekli olarak Arapça'da 'lâ'yı gösterir. Ayakların durumu da aynı şekildedir. Bedenin tümü, bu 'lâ' ile birlikte, aynı 'illâ'yı meydana getirir. Mevlevî hırkasının kenar şeridi ile tennûrenin, destegülün yan şeritleri, yakada yine 'lâ' şeklini alır, vücutla birlikte 'illâ' remzleri, fenâ ve bekâyı (varlığı ve yokluğu) gösterir. Tasavvufta bu tür sembolizm oldukça çoktur." (Cebecioğlu, 2009:390,391).

Cebecioğlu'nun da ifade ettiği gibi "Lâ" ve "İllâ" paradoksu tasavvufi meşrepte çokça kullanılan sembollerdendir. Lâ romanının da bu durumdan etkilenmemesi mümkün değildir. Nitekim yukarıda ifade edilenlerin roman ilerledikçe Lâ'nın birer açılımı haline geldiğini görürüz. Kelime-i tevhidin birçok tasavvuf erbabına göre en güzel zikir ifadesi olarak düşünülmesi Allah'ı anmanın ve ona doğru ilerlemenin bir sembolü haline getirilmesi, onun daha iyi anlaşılmasını gerekli kılar. Nitekim Bekiroğlu da Hz. Âdem'i onun nezdinde insanlığı, Lâ'dan İllâ'ya giden bir varlık gibi düşünür. Asıl amaç İllâ'ya varmaktır. İllâ'ya varan kişi dönüşümünü gerçekleştirir ve varlığın birliğine erer. Bunu yapamayanın kaderine ise yokluktan başka bir şey düşmez. Lâ'da kendini yok eden insan İllâ'da beka bulur. Lâ ve İllâ yolunda insan bazı engellerle karşılaşır. Bazı durumlar insanı İllâ'ya götürürken bazı durumlar Lâ'da takılı kalmasını sağlar. Bu karşıtlığın ilk göstergelerini akıl ve kalpte görmek mümkündür.

“Bütün bunları.

Aklım almıyor.

Ama kalbime sığıyor...

Kelimeye çevrilemeyen mananın düğümünde kalp açık, akıl kapalı.” (s.8-9).

Yukarıdaki ifadeler akıl ve kalp karşıtlığını göz önüne serer. İnsanı İllâ’ya götüren şeyin de akıl değil kalp olduğu vurgulanır. Akıl sorular sorarken maddi kalıplar içinde sıkışır. Kalp ise teslim olur. Aslında bu zıtlıklar Âdem’in mizacında var olan zıtlıklardır. Çünkü; *“Âdem’in hamurunu tazadın teknesinde kardı.”* (s.22) ifadesiyle onun bu zıtlıklara sahip olduğu, önemli olanın ise Lâ’dan İllâ’ya gidebilmek olduğu vurgulanır.

“Çünkü sen o iki şey arasında özgür irade-bilinçli seçimsin.

İşte o zaman,

her halinle değil ama bu halinle,

düşmenle değil yükselmenle,

esfel-i safilinle değil Ahsen-i takviminle,

yani insan-ı kâmilinle bizden yücesin

işte o ânda secdeye değersin.” (s.40).

Âdem’in secdeye değer olması bu bilinçli seçimin sonucuna bağlıdır. O İllâ dediği vakit yaratıcının vücudunda birliğe kavuşacaktır. Onunla bir olacaktır. Dolayısıyla secde Âdem’e değil onu yaratanadır.

Yukarıda Cebecioğlu’nun ifadeleri ışığında dikkati çeken diğer bir kavram “şuûr”dur. Lâ insanı bir şuûr haline götürürse ondan sonraki yol ancak İllâ’ya doğru olabilir. Nitekim Hz. Âdem ile Hz. Havva’nın Lâ diyerek ilk günahı işlemeleri onlarda yeni bir şuurun açılmasına vesile olur.

“Yasak meyve: Şuûr hali.

Her şey bu şuûrla başladı.” (s.120).

İlk günahın işlenmesiyle birlikte Âdem’in farkına vardığı şey aslında ne olmadığıdır. Âdem, şeytanın vaadinde olduğu gibi melek olmamıştır. İnsanlığının, kulluğunun farkına varması Lâ hecesiyle başlar. Onda açılan bu şuûr hali devamında büyük bir utanç haline sonrasında ise tövbeye doğru bir açılımın gerçekleşmesini sağlayacaktır. Sufiliğin ilk adımı tövbedir. Derviş adayı, girdiği dergâhta öncelikle günahlarına tövbe eder sonra çilesine başlar. Nitekim Hz. Âdem ve Hz. Havva tövbeyle

birlikte yeryüzüne indirilmiş ve yeryüzünde insanlığın çilesi başlamıştır. Burada tövbenin nasıl olması gerektiği de önemlidir. Günahtan utanma esastır. Fakat tasavvufi yaşantıda önemli olan düsturlardan biri de günah üzerinde çok durmama gerekliliğidir (Sayar, 2008:104). Yeryüzündeki hayatla birlikte tekrar yükselmeye doğru bir yaşantı başlar. Âdem ve Havva affolunduktan sonra çilelerine razıdırlar. Onlar günahın bilincine varmış ve İllâ demeyi öğrenmişlerdir. Onları baki kılacak olan da İllâ diyebilmelerindendir. Çünkü İllâ mertebesine herkes ulaşamaz. Şeytan sadece Lâ dediği için daha aşağıdadır. O İllâ'nın şuuruna erememiştir. Aynı şekilde Kabil de İllâ diyemeyenlerdendir.

“Yalan değildi Âdem’in bir yanının Kabil olduğu. Lâkin Kabil, o eski cümlelerin karanlık ezbercisi, Lâ dedi İllâ’ya geçemedi.” (s.278).

Lâ’dan İllâ’ya geçebilmek fena mertebesinden beka mertebesine ulaşmaktır. Birçok sufi Lâ kılıcıyla nefesine ait kötü huyları yok etmiş ve öyle İllâ diyebilmiştir. Hallac’ın meşhur *“ene’l hak”* ifadesi bir bakıma onun Lâ kılıcıyla kendi varlığını yok etmesi anlamına gelir. Tasavvufi söylemin, bu en güzel örneği Lâ romanının çıkış noktasını oluşturarak insanın serüveninin bir özeti haline gelir.

SONUÇ

Varlığı yaratılışa kadar dayandırılan gizemci söylemler, Dünya'nın her tarafında mevcut olup, dinlerin ve bu dinlere inananların olmazsa olmaz söylem alanlarından birini oluşturur. Kaynağını özellikle Doğu hikmetinden alan Batı mistisizmi, sıkışmış Batı insanı için bir çare niteliğine dönüşmüştür. İsteddiğini bulamayan bu insanlar, farklı mistik deneyimlere yönelerek mistisizmi popüler kültürün bir parçası haline getirmişlerdir. İslam tasavvufu, bahsi geçen mistik deneyimlerden daha farklı bir yapıda olmasından dolayı bugün hala gizemini koruyan bir yapıdadır. Ülkemizde bir dönem yoğun olarak taraftar toplayan yoga, feng shui gibi Hint kökenli mistik akımlar, insanlara huzur verememiş ve tarihin her döneminde mutluluğu önce uzakta arayıp sonra yanı başında bulan insanoğlunun klasik hikâyesi gibi, ülkemiz insanı kendi değerleriyle ve kendi inanç sistemiyle iç içe olan İslam tasavvufuna yönelmiştir. Birçok sanatçı, müzisyen ve popüler kişiler, tasavvufa olan ilgilerini saklamayıp kendilerini takip eden ve yaptıklarından etkilenen insanlara da yön vermiştir ve hala bu durum devam etmektedir.

Günümüz postmodernist düşüncesi, roman yazarlarını İslam tasavvufuna yönelterek hayal mahzenlerinin kapılarını kendilerine açar. Çağın ihtiyaçlarından uzak kalamayan roman yazarı da kendisini mistik eğilime kaptırarak, romanlarındaki konu dağarcığını genişletir. Özellikle divan edebiyatının vazgeçilmez imge alanını oluşturan tasavvuf, Türk romanının bir anda en çok yararlanılan kaynağı haline gelmiştir. Bu yoğun yönelim; İhsan Oktay Anar, Elif Şafak, Ahmet Ümit ve Nazan Bekiroğlu gibi tanınmış romancılarımızın, roman dünyasında gözle görülür etkiler bırakmıştır.

Postmodernist eğilimlerle birlikte tasavvuf, çekinilen değil merak edilen alan haline gelir. Bunun neticesinde merak unsurunun romandaki vazifesi göz önüne alındığında, tasavvufun etkileri hissedilir ölçüde artmaya başlar. Belli başlı romancılar eserlerinde tasavvuftan uzak kalamayarak konularını bu ekseninde geliştirirler. Son on yıllık süreçle birlikte bu yönelim üst düzeye çıkar. Popüler getiri de sağlayan tasavvufi meselelerin işlendiği romanlar, yüksek oranlı satışlarla birlikte çok satanlar listelerinin ilk sıralarını oluşturmaya devam eder. Şafak'ın 'Aşk' romanı, yarım milyon üzerindeki satışlarıyla bu ilginin büyüklüğünü göz önüne serer.

İhsan Oktay Anar'ın 'Suskunlar' romanı, tasavvufi ve felsefi birçok mevzunun odağındadır. Kadim, insan-şeytan mücadelesinin temele alındığı romanda, insan-ı kâmil'e duyulan ihtiyaç dikkatlere sunulur. Tarihin birçok döneminden insanların, on yedinci yüzyıl İstanbul'unda birleştirildiği eserde, kişileri gerçekliklerinin birer izdüşümü şeklinde görmek mümkündür.

Üslubun oluşmasında tasavvufi ve dini kaynakların etkisini görmek mümkündür. Menkıbelerle bezenen eserde Tevrat, İncil ve Kur'an-ı Kerim'den parçalara rastlanır. Dahası bu kutsal kitapların anlatım şekilleri de eserde kullanılır. Bulundukları zümreye göre konuşturulan karakterler, rollerini mevkilerine göre icra ederler. Gerçeklik algısıyla kurmacanın birbirine karıştırıldığı eserde okuyucudan yoğun bir birikim beklenir.

Kişilerin ruhi halleriyle ikamet ettikleri mekân aynı düzlemedir. Herkes bulunduğu makama göre çevresinden etkilenir veya çevresini etkiler. Tasavvufi yaşantıya uygun olarak Mevlevihane gibi mekânlar kullanılır. Özellikle "Gel" çağrısıyla bütünleşen Mevlevihane'nin seçilmesi, roman dünyasının her zümreden insana açık olmasıyla örtüşür. Karakterler, ya iyiliğin ya da kötülüğün tarafındadırlar. Fakat kimse kaderine göre yaşamına devam ettirilmez. Bir zaman kötü olan sonradan çok iyi olabilir aynı zamanda bir zaman iyi olan sonradan çok kötü olabilir. Nuvarif Bursevi Hazretleri, ismindeki oyun, bu anlayışın en büyük göstergesidir. Kendisine firavun denilirken tövbesiyle ismi ters döndürülür. Tasavvufi söyleme uygun bir anlayışla kişilerin özündeki iyiyi ortaya koyma amaçlanır.

Suskunluk gibi Mevlana'nın mahlası da olan bir kavramın romana isim olarak seçilmesi şüphesiz Mevlevi geleneğinin etkisiyledir. Suskunluk söylemi, romanın kurgusal yapısını oluşturarak amacı bir şeyler anlatmak olan romanın son noktasında yerini anlama bırakır. İki sessizlik arasında yaratılan insan gibi, roman da iki sessizliğin arasına kurulur. Eflâtun, Hz. Dâvut, Hz. İsa, Buhurizade Mustafa İtri ve şeytan gibi kişilerin yer aldığı romanda, anlam suskunluk düzeyinde kendisini açmaya başlar. Bu şahsiyetlerin, kişiliklerini çözmeye başlayan okuyucu metnin derin anlamına nüfuz etmeye başlar. Paradokslar ve sembollerle, tasavvuf erbablarının anlatım şekilleri arasında bağ kurulur. Tasavvufun önemli ritüelleri, kurgulamanın araçları olarak kullanılır. Mevlevi Dedelerini, sülûkunu tamamlayan dervişleri ve Mevlana'nın ney metaforunu, romanın ince işçiliğinde görmek mümkündür.

Elif Şafak'ın Aşk romanında da Mevlevilik ön plana alınarak, Mevlana ve Şems'in hayat hikâyesi roman içinde roman uygulamasına uygun bir şekilde çıkış noktasını oluşturur. Kurgulama, meşhur mutasavvıfların hayat hikâyelerini de kapsar. Kendi gerçeklikleriyle kurgulanmış halleri, onları seven günün insanlarını da karşı tepkiye yönlendirmiştir. Tasavvuftaki aşk temasının öne alındığı romanda, aşkın ilahi boyutu ve kişiyi olgunlaştıran, özgürleştiren tavrı incelenir. Roman kişileri, erginlenme sürecini aşk olgusu çevresinde geliştirir. Aşk, tasavvufun temeli sayılarak merkeze alınır. Sembolik ve paradokslara dayalı söylemin bir yansımasını da bu romanda bulmak mümkündür. Arketiplere dayalı sembolizmin de tasavvuftan uzak düşmeden işlendiğini görürüz.

Son on yılın en çok konuşulan; yer yer siyasi, yer yer de sosyal içerikli olan dinlerarası diyalog fikrinin, tasavvuf kaynağına dayandırılarak bir doktrin halinde sunulduğunu da belirtmek gerekir. Romandaki kişiler ve bağlı bulundukları dinler, bu fikre dayalı olarak yakınlştırılır ve aynı bütünün parçaları olarak sunulur. Sunulan tasavvuf da şeriat kısmı anlatılmayan içi boşaltılmış, mistik anlayışlara göre tasarlanmış bir tasavvuf anlayışıdır.

'Bab-ı Esrar' romanı da Aşk romanı ile aynı düzlemde değerlendirilmiştir. Her iki romanda yapısal ve kurgusal benzerliklerin olduğu dikkat çeker. Dönüşümün, Batılı karakterler çevresinde yapılması farklılıkları bir araya getirme olgusundan kaynaklanır. Seçilen başkişilerin bayan olması, kadın ruhunun inceliğinden kaynaklanır. Böylece içsel mevzular daha rahat ifade edilir. Bab-ı Esrar, 'Aşk' romanından farklı olarak tasavvufun sır yönünü kendisine çıkış noktası olarak seçer. Ümit'in, polisiye roman tarzı, onu böyle bir anlamlandırmaya iter.

Lâ romanı, diğer romanlardan daha farklı bir romandır. Mesnevi ve roman arasında bir tarzda kaleme alınması dikkat çekicidir. Hz. Âdem nezdinde insanın serüveninin anlatıldığı romanda, yapı ve izlek tasavvufun söylemleriyle bezenmiştir.

İbn Arabî ve İmam-ı Rabbani eksenli bir kurgulama mevcuttur. Romanın yapısının mesnevi ve roman arasına düşmesi tasavvuftaki insanın berzah özelliğine dayandırılır. Roman da tıpkı insan gibi berzahıdır. Vahdet-i vücud ve vahdet-i şühud gibi tasavvuf felsefesinin önemli kavramlarının etkilerini izlemek mümkündür. Hayal ve gölge gibi terimlerin yoğun kullanımı bu kanıyı oluşturur. Yaratılış serüveni, kutsal

kitaplara dayalı anlatımların romana girmesini sağlar. Tevrat, İncil ve Kur'an-ı Kerim'den parçalar romanın içine dâhil edilir.

Tasavvufi söylemin yoğun olarak işlendiği bu dört romanda, metinlerarasılığın romanın önemli bir parçası olduğu görülür. Konusu tasavvuftan geçen eserlerde metinlerarası yöntemler, vazgeçilmez bir unsur halindedir. Bununla beraber postmodernist anlayışın, tasavvufla günümüz düşünce yapılarının bir araya gelmesinde önemli etkisinin olduğu görülür. Bu anlayış çerçevesinde yazar, çekinmeden istediği renklerden istediği resmi çizer.

Mekân kişilerin ruh hallerine göre şekillenir. Tasavvufi geleneğe uygun olarak dergahlar, Mevlevihaneler ve dini simgelerle bezenmiş yerler görmek mümkündür. Zaman, tasavvufi anlayışa uygun olarak değişimin bir parçasıdır. An'ı yaşama kişinin tasavvufla edindiği bir hal haline gelir. Anlatıcı bakış açıları dört romanda da ilahidir; fakat söz karakterlere geçirilerek kahramanların kendilerini ifade etmelerine de fırsat verilir. Bu çoğulcu yapı da postmodernizmin etkisiyledir. Olay örgüsü, Lâ haricinde, helezoniktir. Böylece, tasavvufi yaşantılar arasında bağ daha rahat kurulur. Olay örgüsü, iç içe geçmiş aynalar gibi tasavvufun etki alanına girer.

Mevleviliğin romanlarda daha çok tercih edilmesi, genel politik tavrın etkisiyle olduğu gibi sema ayininin yarattığı ilginin de etkisiyledir. Bunun dışında, özellikle İbn Arabî'ye ait söylem çeşitlemelerinin etkilerini romanlarda müşahade ederiz. Çok kültürlülüğün ve çok sesliliğinin, ortak bir kültüre ve ortak bir sese dönüşümü, kesretten vahdete doğru bir dönüşüm anlayışıyla gerçekleştirilir.

Sonuç olarak; tasavvufi söylemin, son dönem Türk romanına önemli bir derecede yön verdiğini, onu izleksel yönden etkilemesinin yanında yapısal yönden de etkilediğini ortaya koyduk. Tasavvufi şahsiyetlerin nevi şahsına münhasır kişilikleri, romanlardaki karakter yapılarını zenginleştirmiş, yaşadıkları birbirinden farklı haller ile kurgulamaya konu zenginliği katmış ve taşıdıkları değerler açısından romanın ideallerini yönlendirmiştir. Böylece, roman okuyucuya çıkış kapısını göstererek ondan daha birikimli olmasını da beklediğini göstermiştir. Eskiye karşı olan tavır, romanlardaki tasavvufi konuların işlenişiyile değişmiş, hayranlık ve yoğun bir merak duygusu oluşturmuştur. Tasavvufi söylemin ustaca işlenişiyile birlikte roman türünün daha dikkat çekici boyutlara gelebileceği görülmüştür.

Yapmış olduğumuz bu çalışmayla birlikte farklı iki disiplinin birbiriyle olan etkileşimlerini dikkatlere sunduk. Ayrıca tasavvufi söylemin, romanın derin anlamını hangi boyutta geliştirdiğini göstermeye çalıştık.

KAYNAKÇA

1. Kitaplar

- Ak, Ahmet Şahin (2009), **Türk Din Mûsikîsi: Câmî ve Tekke Mûsikîsi**, Akçağ Yay., Ankara.
- Akay, Ali (2005), **Postmodernizm**, L&M Yay., İstanbul
- Aktaş, Şerif (2005), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay. , Ankara.
- Aktulum, Kubilay (1999), **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Altıntaş, Hayrani (2002), **Tasavvuf Tarihi**, Akçağ Yay., Ankara.
- Anar, İhsan Oktay (2007), **Suskunlar**, İletişim Yay., İstanbul.
- Arasteh, A. Reza (2000), **Aşkta ve Yaratıcılıkta Yeniden Doğuş**, Kitabiyat Yayınevi, (Çev. Bekir Demirkol-İbrahim Özdemir), Ankara.
- Arslan, Fatih (2011), **Değişim ve Dönüşümler Sarmalında Muhalif Bir Söylem: Şinasi İlhan Tarus**, MEB Yay., Ankara
- Attâr, Feridüddîn (2004), **Mantıku't Tayr, Kuş Dili**, (Çev. Yaşar Keçeci), Kırkambar Yay., İstanbul.
- Ayvazoğlu, Beşir (2008), **Ney'in Sırrı**, Kapı Yay., İstanbul.
- Bachelard, Gaston (2006), **Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme**, (Çev. Olcay Kunal), YKY, İstanbul.
- _____, (1999), **Ateşin Tinçözümlemesi**, (Çev. Nail Bezel), Öteki Yayınevi, Ankara.
- Baç, Murat-Güneş, İtir (2002), **Vehbi Hacıkadıroğlu Armağanı: Felsefe Tartışmaları**, Everest Yay., İstanbul.
- Bardakçı, M. Necmettin (2005), **Sosyo-Kültürel Hayatta Tasavvuf**, Rağbet Yay., İstanbul.
- Bekiroğlu, Nazan (2009), **Lâ: Sonsuzluk Hecesi**, Timaş Yay., İstanbul.
- Berkmen, Haluk (2009), **Kuantum Bilgeliği ve Tasavvuf**, Sistem Yay., İstanbul.
- Bourneur, Roland- Quellet, Real (1989), **Roman Dünyası ve İncelemesi**, (Çev. Hüseyin Gümüş), K.B.Y., Ankara.
- Bloom, Harold (2008), **Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi**, (Çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yay., İstanbul.

- Campbell, Joseph (2010), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yay., İstanbul.
- Can, Şefik (2009), **Mevlânâ ve Eflâtun**, Kurtuba Kitap, İstanbul.
- Cebecioğlu, Ethem (2009), **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**, Ağaç Kitabevi İstanbul.
- Chittick, William (2008), **Tasavvuf: Kısa Bir Giriş**, (Çev. Turan Koç), İz Yayıncılık, İstanbul.
- _____,_____, (2003), **Hayal Alemleri: İbn Arabi ve Dinlerin Çeşitliliği Meselesi**, (Çev. Mehmet Demirkaya), Kaknüs Yay., İstanbul.
- _____,_____, (2003), **Varolmanın Boyutları: Tasavvuf ve Vahdetü'l Vücut Üstüne Yazılar**, (Çev. Turan Koç), İnsan Yay., İstanbul.
- Çetinkaya, Bayram Ali (2008), **Sayıların Gizemi ve Tasavvufun Dinamikleri (İhvân-ı Safâ Modeli)**, İnsan Yay., İstanbul
- Çetişli, İsmail (2004), **Metin Tahlillerine Giriş 2: Hikaye–Roman–Tiyatro**, Akçağ Yay. Ankara.
- Durand, Gilbert (1998), **Sembolik İmgelem**, (Çev. Ayşe Meral), İnsan Yay. İstanbul.
- Ecevit, Yıldız (2009), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yay., İstanbul.
- Eco, Umberto (1999), **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, (Çev. Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul.
- Eflaki, Ahmed (2006), **Ariflerin Menkıbeleri**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Filibeli Ahmet Hilmi (2008), **Amak-ı Hayal**, Kum Saati Yay., İstanbul.
- Fordham, Frieda (2004), **Jung Psikolojisinin Ana Hatları** (Çev. Aslan Yalçınar), Say Yay., İstanbul.
- Forster, E.M. (1985), **Roman Sanatı**, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul.
- Funk, Rainer (2006), **Ben ve Biz : Postmodern İnsanın Psikanalizi**, (Çev. Çağlar Tanyeri), YKY, İstanbul.
- Göktürk, Akşit (2010), **Okuma Uğraşı**, Y.K.Y., İstanbul.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (2009), **Mevlanadan Sonra Mevlevilik**, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- _____,_____, (1999), **Mevlana Celaleddin: Hayatı Eserleri Felsefesi**, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

- Guenon, Rene (2004), **Doğu Düşüncesi**, (Çev. L. Fevzi Topaçoğlu), İz Yay., İstanbul.
- Hançerlioğlu, Orhan (1995), **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Izutsu, Toshihiko (2005), **İbn Arabî'nin Fusûs'undaki Anahtar-Kavramlar**, (Çev. Ahmed Yüksel Özemre), Kaknüs Yay., İstanbul.
- İbnü'l Arabi (2007), **Fususu'l Hikem**, (Çev. M. Nuri Gençosman) Ataç Yay., İstanbul.
- Kafadar, Cemal (2009), **Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken (Dört Osmanlı: Yeniçeri, Tüccar, Derviş ve Hatun)**, Metis Yay., İstanbul.
- Kafka, Franz (2010), **Dönüşüm**, (Çev. Ahmet Cemal), Can Yay., İstanbul
- Kalın, Faiz (2005), **Felsefe ve Bilim ışığında Kur'ân'da Zaman Kavramı**, Rağbet Yay., İstanbul.
- Kara, Mustafa (2010), **Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi**, Dergah Yay., İstanbul.
- _____,_____, (2002), **Metinlerle Günümüz Tasavvuf Hareketleri**, Dergah Yay., İstanbul.
- Kılıç, M. Erol (2009), **Sûfî ve Şiir**, İnsan Yay., İstanbul.
- Koçakoğlu, Ahmet (2010), **Yerli Bir Postmodern: İhsan Oktay Anar**, Palet Yay., Konya.
- Kolcu, Ali İhsan (2008), **Edebiyat Kuramları**, Salkımsöğüt Yayınevi, Ankara.
- Korkmaz, Ramazan (1997), **Sabahattin Ali: İnsan ve Eser**, Y.K.Y., İstanbul.
- Köprülü, Mehmet Fuad (2007), **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, Akçağ Yay., Ankara.
- Kundera, Milan (2009), **Roman Sanatı**, Can Yay., İstanbul.
- Kuşeyrî, Abdulkerim (1991), **Kuşeyrî Risalesi**, (Haz. Süleyman Uludağ), Dergah Yay., İstanbul.
- Küçük, Abdurrahman (1988), **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi: "Câlût" Cilt:7**, Türkiye Diyanet Vakfı Yay. İstanbul.
- _____,_____, (1988), **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi Cilt:1**, Türkiye Diyanet Vakfı Yay. İstanbul.
- Mevlana Celaleddin (2007), **Mesnevi**, (Çev. Abdulbaki Gölpınarlı), Doğan Kitapçılık, İstanbul.
- Meyerovitch, Eva De Vitray (2009), **İslâm'ın Gülüyüzü**, (Çev. Cemal Aydın), Şule Yay., İstanbul.
- _____,_____, (2008), **Güneşin Şarkısı**, (Çev. Cemal Aydın), Şule Yay., İstanbul.

- Moran, Berna (2007), **Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi**, İletişim Yay. İstanbul.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2005), **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler**, Türk Tarih Kurumu Yay. Ankara.
- Özgü, Halis (1994), **Psikanalizin 3 Büyükleri Freud Adler Jung**, Kibele Yayınları, İstanbul.
- Sarmış, İbrahim (2008), **Tasavvuf ve İslam**, Ekin Yay. İstanbul.
- Sayar, Kemal (2008), **Sufi Psikolojisi**, Timaş Yay. İstanbul.
- Scarry, Elaine (2006), **Kitapla Hayal Etmek**, (Çev. Bülent O. Doğan), Metis Eleştiri, İstanbul.
- Schimmel, Annemarie (2004), **İslamın Mistik Boyutları**, (Çev. Ergun Kocabıyık), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____, (2007), **Ben Rüzgarım Sen Ateş: Mevlana Celaleddin Rumi**, (Çev. Senail Özkan), Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- _____, _____, (2004), **Tanrının Yeryüzündeki İşaretleri**, (Çev. Ekrem Demirli), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- _____, _____, (2000), **Sayıların Gizemi**, (Çev. Mustafa Küpüşoğlu), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Stevens, Antony (1999), **Jung**, Kaknüs Yay. İstanbul
- Stevick, Philip (2004), **Roman Teorisi**, (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.
- Subaşı, Muhsin İlyas (2007), **Batı'daki Mevlana**, Nesil Yay., İstanbul.
- Şafak, Elif (2010), **Aşk**, Doğan Kitap, İstanbul.
- Şems-i Tebrizi (2009), **Makalat**, (M. Nuri Gençosman), Ataç Yay. , İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2007), **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergah Yay., İstanbul.
- Tekin, Mehmet (2008), **Roman Sanatı: Romanın Unsurları 1**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Todorov, Tzvetan (2008), **Poetikaya Giriş**, (Çev. Kaya Şahin), Metis Eleştiri, İstanbul.
- Uluç, Tahir (2009), **İbn Arabi'de Sembolizm**, İnsan Yay., İstanbul.
- Uludağ, Süleyman (1999), **İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ'**, Marifet Yay., İstanbul.
- Ümit, Ahmet (2009), **Bab-ı Esrar**, Doğan Kitap, İstanbul.
- Ural, A. Ali (2010), **Satranç Oynayan Derviş (Doğu ve Batı'dan Portreler)**, Şule Yay., İstanbul

Ürkmez, Melahat (2009), **Şems-i Tebrizi**, NKM Yay., İstanbul.

Whitehead, Alfred North (2009), **Sembolizm**, (Çev. Kadir Yılmaz), Şule Yay., İstanbul.

Yazır, Elmalılı Hamdi (2008), **Kuran-ı Kerim ve Yüce Meali**, Tuva Yay., İstanbul.

2. Makaleler

Akman, Nuriye , “ Elif Şafak’la söyleşi”, **Zaman Gazetesi**, 21 Nisan 2002.

Arslan, Fatih (2007), “Bireyselleşme Sürecinde Dirse Han Oğlu Buğaç”, **Türk Dili**, S.666, s.498-505.

Ay, Şehmus (2010), “Primordial yalnızlık duygusunun entegrasyonu: Yaratıcılık, (Enel Hak)”, **Psikeart**, S.8, s.38, İstanbul.

Cündioğlu, Düccane, “Aklın Kaleminden Kırk Kurallı Aşk”, **Yeni Şafak Gazetesi**, 30 Ağustos 2009.

Çapan, Pervin (2010), “Nazan Bekiroğlu’nun Lâ-Sonsuzluk Hecesi Romanında Âşık ve Maşuk Üzerine”, **Türkisch Studies**, Volume 5/3 Summer, s.97-134.

Çelik, İsa (2009), “İmam Rabbânî Perspektifinden İbnül-Arabî’ye Tenkidî Bir Yaklaşım”, **Tasavvuf: İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü’l-Arabî Özel Sayısı-2)** Yıl:10, S.23, s.149-179.

Deniz, Gürbüz (2003), “Hakikati Arayanların Sınıflandırılması (İmam Gazzâlî (ö. 505/1111) ve İmam Ömer Hayyam (521/1127) Örneği)”, **Tasavvuf: İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi**, S.10, s.147-158.

Doltaş, Dilek (2009), “Söylem ve Yazın”, **Söylem Üzerine**, Odtü Yay., s.48-55, Ankara.

Ekiz, Tevfik (2007), “Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, S.47,2, s.119-127.

Erginli, Zafer (2008), “İbn Arabî’ye Göre Hz. Âdem’de Temel İnsan Nitelikleri”, **Tasavvuf: İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü’l-Arabî Özel Sayısı-1)**, Yıl:9, S.21 s. 161-197.

Izutsu, Toshiko (Çev. Burhanettin Tatar) (2001), “Aynülkudât Hemedânî (ö. 1131)’nin Düşüncesinde Tasavvuf ve Dilin Çok Anlamlılığı (Teşabüh) Sorunu”, **Tasavvuf**, S.7, s. 337-348.

İpeköz, İsmail Batuhan (2010), “Hikmetten Felsefeye”, **Muş Güncesi**, S.2, s.10-14.

- Kafaoğlu-Büke, Asuman, “Suskun Müzik Olur mu?”, **Dünya Gazetesi Kitap Eki**, 2 Kasım 2007.
- Karaca, Alaattin (2008), “Suskunlar’ın Sıkı Örgüsü”, **Kitap-lık Dergisi**, S.112, s.99-106.
- Korkmaz, Ramazan (2002), “Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri üzerine Bazı Öneriler”, **Scholarly Depth and Accuracy-Lars Johanson Armağanı**, Grafiker Yay., Ankara.
- , (2007), “Romanda Mekânın Poetiği”, **Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen’e Armağan**, s.399–415, Ankara.
- Küçük, Hülya (2007), “Hakk’ın Sırrını Fâş Etmeyen Sûfîler: Sultân Veled Örneği”, **Tasavvuf: İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi**, Yıl:8, S.18, s. 87-102.
- Küçük, Osman Nuri (2009), “İbnü’l Arabî Düşüncesinde Varlığın Tasavvufî Yorumunun Sayı Metafiziğine Uzanan Yansımaları”, **Tasavvuf: İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü’l-Arabî Özel Sayısı-2)**, Yıl:10, S.23 s. 373-411.
- Miftah, Abdülkâki (Çev. Dilaver GÜRER) (2009), Fusûsu’l-Hikem’de Sayılar”, **Tasavvuf: İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü’l-Arabî Özel Sayısı-2)**, Yıl:10, S.23 s. 641-655.
- Namlı, Taner (2007), “Arketipsel Sembolizm Açısından Elif Şafak’ın ‘Pinhan’ Romanının İncelenmesi”, **Turkish Studies**, Volume 2/4 Fall, s.1210-1230.
- Odacı, Serdar (2010), “Emine Işınsu’nun Hacı Bektaş Veli Romanında Bektaşilik Algısı”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, S.55, s.161-172.
- Özcan, Tarık (2000), “Romanda Sosyal Ortam”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 10, s.99-110.
- Özcan, Tarık (2003), “Osmancık Romanı’nın Arketipsel Sembolizm Açısından Çözümlemesi”, **Bilgi**, S.26, s.103-116.
- Özcan, Tarık (2005), “Sessizliğin Dili ve Simgenin Ruhaniliği-Yahya Kemal ve Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirleri Üzerine Bir Çözümleme”, **Arayışlar**, T.C. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi, S.14, s.109-114.

- Özkan, Ömer (2009), “Tasavvufî Mesnevîlerde Sıklıkla İşlenen Bir Motif: Sefer/Seyahat”, **Türkîsh Studies**, Volume 4/3 Spring, s.1755-1778.
- Özköse, Kadir (2005), “Mevlânâ Düşüncesinde Firkat ve Vuslat”, **Tasavvuf: İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi**, S.14, s. 233-250.
- Ruhi, Şükriye (2009), “Söylem ve Birey”, **Söylem Üzerine**, Odtü Yay., s.12-26, Ankara.
- Şengül, Mehmet Bakır (2010), “Romanda Mekân Kavramı”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Volume 3/11 Spring, s.528-538.
- _____,_____, (2010), “Elif Şafak’ın Aşk Romanında Tasavvuf”, **Türkîsh Studies**, Volume 5/2 Spring, s.644-673.
- Tosun, Necdet (2009), “İmâm-ı Rabbânî’ye Göre Vahdet-i Vücûd ve Vahdet-i Şühûd” **Tasavvuf: İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü’l-Arabî Özel Sayısı-2)**, Yıl:10, S.23 s.181-192.
- Türkeş, A. Ömer, “Anar Makamı”, **Radikal**, 19 Ekim 2007.
- Yardım, E. Seval (2008), “Sâmiha Ayverdi’de Tasavvufî Mefhumların Kullanılış Şekli”, **Tasavvuf: İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi**, Yıl:9, S.22, s. 283-327.
- Yazar, İlyas (2002), “Tasavvuf Üzerine Düşünceler”, **Yedi İklim**, s.48-56
- Yıldırım, Ali (2008), “Mevlânâ’nın Vahdet Anlayışı ve Paradoksal Söylemi”, **Erdem**, S.50, s.223-232.
- YÜCE, Abdulhakim (2005), “Tasavvufta İnsan-ı Kâmil ve Mevlâna”, **Tasavvuf: İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi**, S.14, s. 63-75.
- Zeyrek, Deniz (2009), “Söylem ve Toplum”, **Söylem Üzerine**, Odtü Yay., s.27-47, Ankara.

3. Tezler

- Akçal, Münire, “S’amiha Ayverdi’nin Üç Eserinde (Hancı, Yusufçuk, Dile Gelen Taş) Dinî ve Tasavvufî Unsurlar”, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Tezi), Kütahya, 2007.
- Atay, Emine, “Hıristiyanlıkta Aslî Günah İnancı”, **Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Tezi), Bursa, 2005.

- Çakmaklıoğlu, M. Mustafa, “Muhyiddin İbnü'l-Arabi'ye Göre Dil-Hakikat İlişkisi Marifetin İfadesi Sorunu”, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Doktora Tezi), Ankara, 2005.
- Gökeri, A. İ., “Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması”, **Ankara Üniv. DTCE**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 1979.
- Oruç, Osman, “Oğuz Atay'ın Romanlarında İronik Dil”, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2006.
- Özcan, Tarık, “Oktay Rifat'ın Şiirlerinin ve Romanlarının İncelenmesi”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Doktora Tezi), Elazığ, 1999.
- Özer, Tuba, “Samiha Ayverdi'nin Beş Eserinde Tasavvuf Unsurları”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Tezi), Elazığ, 2008.
- Üstüner, Kaplan, “Divan Şiirinde Tasavvuf (14. – 15. Yüzyıllar)”, **Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Doktora Tezi), Ankara, 2007.

ÖZGEÇMİŞ

04.05.1984 yılında Bingöl’de doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Bingöl’de tamamladı. 2007 yılında Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümünü “Birleştirilmiş Tezsiz Yüksek Lisans” derecesi ile bitirdi. 2007–2009 yılları arasında iki yıl süreyle Bingöl Atatürk Lisesinde Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenliği yaptı. 2009 yılında Bingöl Üniversitesinde Türk Dili Okutmanlığı görevine başladı. Halen bu görevini sürdürmektedir.