

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

**NAZAN BEKİROĞLU’NUN ROMAN VE
HİKÂYELERİNDE POSTMODERNİZM-BÜYÜLÜ
GERÇEKÇİLİK, TASAVVUF VE PSİKANALİTİK**

GÜLYAŞAR KARAKUŞ

DANIŞMAN
DOÇ. DR. MESUT TEKŞAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORDU 2018



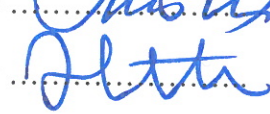
ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans Yeterlik tezi olarak savunduğum “NAZAN BEKİROĞLU’NUN ROMAN VE HİKÂYELERİNDE POSTMODERNİZM-BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK, TASAVVUF VE PSİKANALİK” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

07/11/2018
Gülyaşar Karakuş
16530100003
İmza

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı Yüksek Lisans / Doktora / Sanatta Yeterlik öğrencisi **Gülyasar Karakuş**'un hazırladığı “**Nazan Bekiroğlu'nun Roman ve Hikayelerinde Postmodernizm- Büyülü Gerçekçilik, Tasavvuf ve Psikanalitik**” başlıklı tez 18 /09/ 2018 tarihinde aşağıda imzaları olan jüri tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı-Soyadı	Üniversite	İmza
Başkan:	Doç. Dr. Salim Küçük	İmza: 
Jüri Üyesi (Danışman):	Doç. Dr. Mesut Tekşan	İmza: 
Jüri Üyesi :Dr. Öğr. Üyesi Hatem Türk		İmza: 

ONAY

07 / 11 / 2018
Prof. Dr. Necip Fazıl DURU

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Nazan Bekiroğlu postmodern anlayışla eserler veren günümüz yazarlarından biridir. Bu güne kadar yazarın, iki inceleme, bir röportaj, üç hikâye, dört roman ve sekiz deneme türünde olmak üzere toplamda on sekiz eseri okurla buluşmuştur. Yazar, roman ve hikâyelerinin yazılış öykülerine denemelerinde yer vermiş böylece eserlerinin yazılış sürecine okuru da dâhil etmiştir. Roman, hikâye ve denemelerinde ortak bir izleğin, varoluşun peşine düşen yazar, bu konuyu tasavvuf felsefesinin bakış açılarıyla yorumlamış, postmodernizmin “her şey”i kapsayan tematik ve teknik esnekliği ile yazıya dökmüştür. Eserlerinde ana izleği oluşturan varoluş sorularının temelinde, yazarın hayat karşısındaki “huzursuz arayışları” yatar. Bu arayış, insanın fitratında bulunan “bilinmek arzusu” ile kendini açığa vurmuş ve son romanı *Mücellâ* hariç diğer eserlerinde yansıtmacı romandan farklı gerçeği zorlayan, masalsı, büyülü ve olağanüstü bir atmosfer oluşmasına sebep olmuştur.

Eserleriyle dikkat çeken Nazan Bekiroğlu ile ilgili altı yüksek lisans bir doktora tezi olmak üzere toplamda yeditez çalışması yapılmıştır. Bu tezlerden ikisi dil alanıyla ilgili olup geriye kalan beşi edebiyat alanıyla ilgilidir. Bu tezlerden ilki 2009 yılında Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Fatih Keleş’in “Nazan Bekiroğlu’nun Roman ve Öykülerinin Şahıs Kadrolarının İncelenmesi” isimli yüksek lisans tezidir. Bu tezde şahısların özellikleri ve temanın bir parçası olarak “teslimiyet, “ateş (yokluk)”, “isim (varlık)”, “yazgı” gibi kavramlar eserin içeriği hakkında bilgi verecek biçimde genel hatlar ile ortaya konmuştur. 2011 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde, Seyfettin Yıldız’ın “Nazan Bekiroğlu’nun Kurmaca Eserlerinde Geleneğin İzleri” adlı yüksek lisans tezinde tasavvuf, geleneğe bağlı bir yaşayış modeli olarak ele alınmış, “ayetler sureler”, “hadisler”, “dualar”, “peygamberler” gibi tasavvufun genel çizgileri belirlenmiş; bizim tezimizde irdelediğimiz, yazarın eserlerinde özellikle vurguladığı tasavvufun felsefi boyutları incelenmemiştir. 2011 yılında Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Ümmühan Gökmen “Nazan Bekiroğlu’nun Hikâye ve Romanlarında Kadın Kahramanlar” adlı tezinde, Bekiroğlu’nun eserlerinde yer alan unsurları kadın-erkek bakış açısıyla ele almıştır. 2013 yılında Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Zöhre

Demir'in "Nazan Bekiroğlu'nun Hayatı, Hikâye ve Romanlarının Çözümlemesi" isimli tezinde yazarın eserlerinde tahkiye unsurları üzerinde durulmuş; fakat bu unsurlar üzerindeki postmodern etkiye yeterince yer verilmemiştir. 2013 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde İzzet Şeref "Nazan Bekiroğlu'nun Kurmaca Eserlerinde Metinlararası İlişkiler" isimli yüksek lisans tezinde yazarın *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanları dışındaki eserleri metinlerarasılık bağlamında incelenmiş bu sebeple çalışmamızda *Nun Masalları*, *Yûsuf ile Züleyha*, *Cam Irmağı* ve *Taş Gemi* hikâyeleri ile *İsimle Ateş Arasında* ve *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanları postmodern edebiyat bağlamında incelenirken tekrara düşmemek adına metinlerarasılık ilişkileri yeniden kaleme alınmamış, adı geçen tezde bulunmayanhususlara yer vermeye çalışılmıştır. 2015 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Safiye Doğan "Nazan Bekiroğlu Hikâye ve Romanları Üzerine Bir İnceleme" isimli yüksek lisans tezini hazırlamış olup erişime kapalı olduğu için tezin içeriği hakkında malumat edinilememiştir. 2016 yılında, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Nurhan Uzun tarafından, "Nazan Bekiroğlu'nun 'Nar Ağacı' Romanında Yapılarına ve İşlevlerine Göre Devrik Yapılar" isimli yüksek lisans tezi ile yine aynı yıl Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Muharrem Uzun tarafından, "Nazan Bekiroğlu'nun 'Nar Ağacı' Romanında Bağdaşıklık ve Bağdaşıklık Ekseninde Bir Söz Varlığı Çözümlemesi" isimli doktora çalışması yapılmıştır.

Nazan Bekiroğlu'nun eserleri üzerine yapılan tez çalışmalarını incelediğimizde, eserlerin temel malzemesini oluşturan tasavvuf ve postmodernizmin derinlemesine incelenmediği, şuur altınınmalzemesinin ise yapılan çalışmalara dâhil edilmediğigörölmüştür. Tezimizde eksik olan bu alanlara yönelinmiş olupyazarın eserlerinin temelini oluşturan şuur altı, postmodernizm-büyülü gerçekçilik ve tasavvuf unsurları derinlemesine incelenmeye çalışılmıştır.

Bu tez dört ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Nazan Bekiroğlu'nun hayatı, sanatı ve eserleri genel bir çerçeveden verilmiştir. Yazarın çocukluğu, hayatının dönüm noktaları, edebi çevrelerde algılanışı ve eserleriyle ilgili genel bilgiler verilmiştir. Eserleri ve hayatı ile ilgili detaylara ilerleyen bölümlerde inileceğinden tekrara düşmemek adına bu bölümde ayrıntıya

girilmemeye özen gösterilmiş, değinilen konularla ilgiligenel bir çerçeve çizilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde, postmodernizm, postmodern edebiyat ve büyüğü gerçekçilik hakkında teorik bilgiler verilmiştir. Nazan Bekiroğlu'nun roman ve hikâyeleri postmodern edebiyatın metinlerarasılık, üst-kurmaca, ironi, zıtlıklar, oyunbaz tutum gibi unsurlarının yanı sıra mekân, zaman, olay örgüsü, şahıs kadrosunu içeren tahkiye unsurlarıdikkate alınarak postmodern edebiyat bağlamında incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken de daha önce bu konuya yakın çalışmalar da göz önünde bulundurulmuş olup tekrara düşülmeden bu çalışmaların üstüne yeni bilgi ekleme amacı güdülmüştür. Aynı bölümde yazarın eserleri büyüğü gerçekçilik akımından hareketle büyüğü olanın gerçek gibi algılanması, gerçekle büyüğün bütünlüğü ve yazarın ketumluğu bağlamında incelenmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde, Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinde yer alan tasavvuf konusunun ontolojik meselelere dayandığı ve bu meselelere yazarın bakış açısının İbn'ül Arabî, Mevlâna, Harakâni, Sühreverdî gibi İslam filozoflarının görüşleri doğrultusunda olduğu görülmüştür. Bu sebeple yazarın kurmaca eserlerinde yer alan tasavvufi unsurlar, bu filozofların düşünce sistemleri aracılığıyla incelenmiş, eserlerde izleri bulunan felsefi bakış açılarıyla ilgili teorik bilgi verilmiş, sonrasında eserlerdeki izdüşümleri ile eşleştirme yoluna gidilmiştir.

Tezin dördüncü bölümünde, Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinin ana malzemesini oluşturan şuur altının, roman ve hikâyelerinde iz düşümleri aranmıştır. Eserler, psikanaliz kuramının önemli temsilcileri Freud, Jung ve Lacan'ın kuramları doğrultusunda incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken Freud ve Lacan'ın kuramları kendi adlandırmaları doğrultusunda 'psikanaliz'; Jung'un kuramı ise, aynı sebepten ötürü 'psikanalitik' şeklinde kullanılmıştır. Çalışmamızda bu kuramlarla ilgili teorik bilgiler, eserlere paralel olarak incelenmiştir. Yapılan tespitler yazarın anıları, röportajları ve denemeleri ile desteklenmiş, satır aralarında asıl söylemek istediği cümleler aranmıştır.

Sonuç bölümünde ise, Nazan Bekiroğlu'nun roman ve hikâyelerinin postmodernizm, tasavvuf ve psikanalitik edebiyat kuramıyla incelenmesinden yola çıkılarak, yazarın yazma serüveninin asıl sebebi, bu sebebinin yorumlanış ve yazılış biçiminin Türk edebiyatındaki konumu üzerinde durulmuştur.

Bu tezi yazarken, Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinde kullandığı yazım ve imlâ kurallarına sadık kalınmak adına, "son-ra", 'an'la, "Ol'uverdi", "AMA" gibi yazımlarla beraber "Ama.", "Ki." gibi bağlaçlardan ya da birkaç kelimedenden oluşan paragraflar, "beyaz mermer şehir", "hattat", "kül rengi küçük kuş" gibi kişi isimleri olduğu gibi alıntılanmış, böylelikle özel anlatımlara riayet etmek yoluna gidilmiştir.

Bu tezin hazırlanmasında bana yol gösteren ve çeşitli tavsiyelerde bulunan tez danışmanım Doç. Dr. Mesut Tekşan'a ve manevi desteğini esirgemeyen değerli eşim İsmail Önder Karakuş'a teşekkürlerimi sunarım.

Gülyaşar KARAKUŞ

30. 06. 2018

ORDU

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	i
ÖZET	ix
ABSTRACT	x
KISALTMALAR	xi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	6
NAZAN BEKİROĞLU'NUN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ.....	6
1.1. NAZAN BEKİROĞLU'NUN HAYATI	6
1.2. NAZAN BEKİROĞLU'NUN SANATI.....	9
1.3. NAZAN BEKİROĞLU'NUN ESERLERİ.....	13
2.BÖLÜM	20
NAZAN BEKİROĞLU'NUN ROMAN VE HİKÂYELERİNDE POSTMODERNİZM-BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK	20
2.1. POSTMODERNİZMİN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	20
2.2. POSTMODERN ROMANIN UNSURLARI	26
2.2.1. Postmodern Romanda Zaman	27
2.2.2. Postmodern Romanda Mekân	29
2.2.3. Postmodern Romanda Kişiler	30
2.2.4. Postmodern Romanda Olay Örgüsü.....	31
2.3. POSTMODERN ROMANIN ÖZELLİKLERİ.....	33
2.3.1. Üstkurmaca	33
2. 3. 2. Metinlerarasılık	34
2.3.3. Oyun/Oyunsuluk	37
2.3.4. İroni.....	37
2.3.5. Yeni Tarihselcilik.....	38

2.3.6. Polisiye ve Bilim Kurgu.....	38
2.3.7. İmge	39
2.3.8. Çoğulculuk/Çoklu Anlatım	40
2.4. NAZAN BEKİROĞLU'NUN ROMAN VE HİKÂYELERİNDE POSTMODERN ÖĞELER.....	41
2.4.1. Nazan Bekiroğlu'nun Roman ve Hikâyelerinde Zaman ...	42
2.4.2. Nazan Bekiroğlu'nun Roman ve Hikâyelerinde Mekân ...	46
2.4.3. Nazan Bekiroğlu'nun Roman ve Hikâyelerinde Kişiler ..	52
2.4.4. Nazan Bekiroğlu'nun Roman ve Hikâyelerinde Olay Örgüsü.....	57
2.5. NAZAN BEKİROĞLU'NUN ROMAN VE HİKÂYELERİNDE POSTMODERN ROMANIN ÖZELLİKLERİ.....	63
2.5.1. Üstkurmaca	63
2.5.2. Metinlerarasılık	69
2.5.2.1. Alıntı	69
2.5.3. Oyun/Oyunsuluk	92
2.5.4. İroni	94
2.5.5. Yeni Tarihselcilik.....	95
2.5.6. İmge	96
2.5.7. Çoğulculuk	100
2.6. NAZAN BEKİROĞLU'NUN ROMAN VE HİKÂYELERİNDE BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK	105
2.6.1. Mümkünler Noktası	106
2.6.2. Gerçek-Büyü Bütünlüğü	108
2.6.3. Yazarın Ketumluğu	111
3. BÖLÜM	114

NAZAN BEKİROĞLU'NUN ROMAN VE HİKÂYELERİNDE TASAVVUF	114
3.1. TASAVVUF VE TÜRK EDEBİYATI.....	114
3.2. NAZAN BEKİROĞLU ROMAN VE HİKÂYELERİNDE TASAVVUFÎ UNSURLAR	122
3.2.1. Nazan Bekiroğlu Eserlerinde İbn'ül Arabî Tesiri	127
3.2.2. Nazan Bekiroğlu Eserlerinde Mevlâna Tesiri	161
3.2.3. Nazan Bekiroğlu Eserlerinde Ebu'l Hasan Harakânî Tesiri	174
3.2.4. Nazan Bekiroğlu Eserlerinde Sühreverdî Tesiri	176
4. BÖLÜM.....	182
NAZAN BEKİROĞLU'NU ROMAN VE HİKÂYELERİNDE PSİKANALİTİK.....	182
4.1. PSİKANALİTİK VE EDEBİYAT	182
4.2. NAZAN BEKİROĞLU VE PSİKANALİTİK	184
4.2.1. Nazan Bekiroğlu'nun Roman ve Hikâyelerinin Freud'un Psikanaliz Kuramıyla İncelenmesi	184
4.2.2. Nazan Bekiroğlu'nun roman ve Hikâyelerinde Jung'un Psikanalitik Kuramıyla İncelenmesi	199
4.2.3. Nazan Bekiroğlu'nun Roman ve Hikâyelerinde Lacan'ın Psikanaliz Kuramıyla İncelenmesi	229
4.3. NAZAN BEKİROĞLU'NUN PSİKANALİTİK AÇIDAN HAYATININ ESERLERİNE YANSIMASI.....	235
4.3.1. İzlekler.....	236
4.3.2. Üslubunu Besleyen İmajlar	245
4.3.3. Anılar	250
4.3.4. Kadercilik Tasavvuru	255
SONUÇ	259

KAYNAKÇA.....	264
ÖZGEÇMİŞ	273



ÖZET**NAZAN BEKİROĞLU'NUN ROMAN VE HİKÂYELERİNDE
POSTMODERNİZM-BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK, TASAVVUF VE
PSİKANALİTİK**

Nazan Bekiroğlu, doksanlı yıllardan itibaren Türk edebiyatında deneme, hikâye ve romanlarıyla adından söz ettirmiş bir yazardır. Eserlerinde birbirinden farklı disiplinler kullanmakta ve bu sebeple çok katmanlı girift yapıları ortaya koymaktadır. Varoluşsal kaygıları/kaygılarını, tasavvufî bakış açıları, postmodern edebiyatın teknikleri ve büyü gerçeççilik akımının imkânlarıyla ortaya koyarak kendine has bir üslup yakalamıştır. Yazarın eserlerindeki bu çok seslilik, pek çok çalışmaya konu olmuş; buna rağmen eserlerinin derinliği tam manasıyla ortaya koyulamamıştır.

Bu tezde, Nazan Bekiroğlu'nun roman ve hikâyeleri yazılış sırası dikkate alınarak incelenmiş, yazarın eserlerinde postmodern edebiyatın üstkurmaca, metinlerarasılık gibi tekniklerinin yanı sıra ironi, çoğulculuk, zıtlıkların uyumu gibi unsurlar ile zaman, mekân, kişi, olay örgüsünün ve büyü gerçeççilik akımının esnekliğinden yararlandığı; İslam filozoflarından özellikle İbn'ül Arabî, Mevlâna, Sühreverdi ve Harakânî'nin bakış açılarına yer verdiği saptanmıştır. Bekiroğlu'nun kurmaca eserlerinde dikkat çeken varoluş kaygıları, psikanalitik kuramının önemli temsilcileri Freud, Jung ve Lacan'ın yorumlarıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Bu tezin sonucunda, Bekiroğlu'nun yazarlığının temelini oluşturan malzemenin, şuuraltının yansıması olduğu ve yazarın bu malzemeyi tasavvufî bakış açılarıyla yorumlayıp postmodern tekniklerle ortaya koyduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Nazan Bekiroğlu, postmodernizm, büyü gerçeççilik, tasavvuf, psikanalitik.

ABSTRACT**POSTMODERNİSM-MAGİCAL REALİSİM, SUFİZM AND PSYGHOANALYTİC IN THE NOVELS AND STORIES BY NAZAN BEKİROĞLU**

Nazan Bekiroğlu is an author that has been popular with her essay, story and novels in Turkish Literature from 90s. She has been using different disciplines in her works so she has been creating stratified and tangled texts. She has caught a unique manner that examined existential anxiety/her anxiety with Sufistic perspective and introduced them with the post-modern and magical realism literature techniques. This multivocality in her works has been a subject for many workings but the deepness of her works hasn't been revealed exactly.

In this study, novels and stories of the author has been viewed chronologically. It has been determined that, in her workings, the author has benefited from the flexibility of time-place-person-plot and some elements like irony, multiplism, harmony of contrasts as well as the techniques like metafiction, intertextuality of post-modern literature and magical realism. Also, it is determined that she has included the perspective of Islamic philosophers, especially İbn'ü Arabî, Mevlâna, Sühreverdi and Harakânî. The existential anxiety in Bekiroğlu's workings and her fiction works have been tried to be explained with the pointview of Freud, Jung and Lacan that are the significant representative of psychoanalytic theory. At the end of this study, it has seen that the point that creates Bekiroğlu has the reflection of her subconscious and this point has been produced with Sufistic perspective and post-modern techniques.

Key Words: Nazan Bekiroğlu, postmodernism, magical realism, sufism, psychoanalytic.

KISALTMALAR

- age.** : Adı geen eser
agm. : Adı geen makale
akt. : Aktaran
bkz. : Bakınız
C. : Cilt
ev. : Çeviren
hzl. : Hazırlayan
S. : Sayı
s. : Sayfa
vd. : ve diğlerleri
vb. : ve benzeri

GİRİŞ

Düzyazıdan hareketle ortaya konan edebi bir tür olan romanın noksansız kesin bir tanımını yapmak oldukça zordur. Değişen zaman, koşullar, toplumsal olgular ve fikir akımları gibi unsurlar roman türünü etkilemiş, zaman içindeki tanımını da sürekli değiştirmiştir. Roman terimi, ilk olarak Roma İmparatorluğu'nda halkın kullandığı Latinceye verilen ad olarak karşımıza çıkmaktadır. Destanlar ve halk hikâyelerine de bu isim verilmiş zaman içinde bu kavram edebi bir türün adı olmuştur. Roman türünün ilk örneği sayılan Cervantes'in *Donkişot* adlı eseri ise 17. yüzyılda yazılmıştır.

Aydınlanma çağının hareketliliğiyle beraber okuma yazma oranı artmış, ilk dönemler kadınlar için olduğu düşünülen roman 18 ve 19. yüzyıllarda halkın yaşamına ışık tutan Stendhal'ın deyişiyle *Roman yol boyunca dolaştırılan bir aynadır*, anlayışıyla yansıtmacı tarzda yazılmıştır. Bu dönemde, "Geçmiş anlatılarda kullanılan şaşırtmaca ve tesadüfün yerini, zaman içinde işleyen nedensellik bağı almış, bu da romana bütünlüklü bir yapı kazandırmıştır" (Watt, 2007, s. 24). 20. yüzyıla gelindiğinde fizik, felsefe, sosyoloji ve psikoloji alanlarındaki gelişmeler, toplumsal hayattaki değişiklikler romanın ana unsurlarını meydana getiren unsurları etkilemiş, *yol boyunca gezdirilen ayna* kavramı yerini bilinç ve bilinçaltı boyunca gezdirilen ayna anlayışıyla değiştirmiştir. Böylece, romanın konusu dış dünyadan iç dünyaya kaymıştır. Modernist olarak isimlendirilen bu anlayış, 20. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde teknolojik gelişmeler ve toplumsal değişimlerin daha da hız kazanmasından roman da etkilenmiş, bu değişimler sebebiyle yeni edebi anlayışlara yönelinmiştir. 20. yüzyılın son çeyreğinde var olan gerçekliğin somut ve tek olmaktan ayıran, imaj sembollerle anlatan, yazım serüvenini bir oyun olarak gören postmodernist anlayış kendini göstermiştir. Bununla beraber postmodernizmi, ayrı bir akım olarak görenlerin yanında modernizmin odağı sayanlar da vardır. Dünya edebiyatındaki bu gelişmeler Türk romanını da etkilemiş şekillenmesinde başat rol oynamıştır.

Türk hikâyeciliğinin temeli, geleneksel anlatı mirası diyebileceğimiz İslamiyet öncesi döneme kadar giden ozanların anlattığı/söylediği, destanlar; İslamiyet sonrasında ise Dede Korkut, cenknâmeler, halk hikâyeleri ve mesnevilere kadar uzanmaktadır. Roman türü ise, Türk edebiyatına çeviri yoluyla girmiştir. İlk dönemlerinde roman, daha ahlakçı bir çizgi benimsemiş, toplumu

bilinçlendirme amacını gütmüştür. Tanzimat dönemi romanlarında neden-sonuç ilişkisine dayalı, evlenme usulü, alafrangalığın eleştirilmesi gibi toplumsal meselelerin işlendiği eserler yazılmıştır. Şemsettin Sami 1872’de *Taaşuk-ı Talatve Fitnat*, Namık Kemal 1876’da *İntibah*, 1889’da Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, 1881’de Sami Paşazade Sezai 1887’de *Sergüzeşt*, Ahmet Mithat Efendi 1875’te *Felâh-ı Bey ile Rakım Efendi* romanlarını yazmıştır (Tanpınar, 1976, s. 286). Servet-i Fünun döneminde eserler, realizm ve parnasizm etkisinin yanı sıra psikolojinin de esere dâhil olduğu sosyal meselelerden bireyin meselelerine yönelmiştir. Bu dönemdeki eserler bireyi toplumdan tamamen ayırıp bambaşka bir varlık olarak değil toplumun içinde ama yalnız insanı anlatır. Tanzimat dönemi romanına göre bu dönemde, teknik anlamda daha başarılı eserler verilmiştir (Parlatır, 1989, s. 11-18). Halid Ziya’nın *Mâi ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu*, Mehmet Rauf’un *Eylül*, Saffeti Ziya’nın *Salon Köşelerinde* bu dönemde yazılmıştır.

II. Meşrutiyetin ilanı, Trablusgarp Savaşı, Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı gibi önemli toplumsal olaylar Türk milliyetçiliğinin doğuşunu ve gelişimini sağlamış ve bu ortam romancılarının bakış açısını değiştirmiştir. Bu bakış açısını temel alan edebiyatçıları, Orhan Okay ve Sadık Tural, 1908 II. Meşrutiyetin ilanıyla; Bilge Ercilasun ve Kazım Yetiş, 1911 Yeni Lisan Hareketi’yle başlatmıştır. Bitiş tarihi için ise bazı araştırmacılar 1922 tarihini belirlerken, Kenan Akyüz 1938 Atatürk’ün ölümüne, Bilge Ercilasun ise 1940’ a kadar devam ettirdiği Milli Edebiyat dönemi yer alır (2015, Korkmaz, s. 192). Bu dönemin yazarları arasında Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri, Müfide Ferit, Reşat Nuri Güntekin, Refik Halid Karay, Ömer Seyfettinyer alır. Bu dönemin eserlerinde, Türk milliyetçiliği fikri, geleneğe bağlılık, Anadolu’nun ve İstanbul’un işgali ile Milli Mücadele dönemi gibi temalar işlenmiştir. Yine bu dönemde, herhangi bir topluluğa dâhil olmayan Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ahmet Rasim sanatçıları gibi toplumsal ya da duygusal konuları işleyen eserler de vermişlerdir.

Cumhuriyet dönemi romanı geçmişten devraldığı mirasın üstüne kurulmuştur. Bu dönemin yazarları Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Peyami Safa, Refik Hâlit, Mehmet Rauf, Reşat Nuri gibi pek çok yazar yazarlık serüvenine Cumhuriyet döneminden

önce başlamıştır. Bu yazarlar arasında, 1950'lere 1960'lara kadaireser vermeye devam edenler olmuştur. Bu dönemin yazarları, genellikle konularını seçerken yeni kurulan rejimin etkisi altındadır. Bu isimler, Milli Mücadele'ye katılan, yeni kurulan rejimi benimseyen, destekleyen yazarlar olduklarından yeni rejimi sağlamlaştıracak, halka benimsetecek eserler vermek amacını gütmüşlerdir. Bu nedenle, toplumdan uzak sanat anlayışını rafa kaldırıp Anadolu insanına yönelmişlerdir. Bu amaca uygun olarak bu dönem eserlerinde Cumhuriyet ile birlikte önem kazanan çağdaşlık, ulus olma, bilim ve akla önem verme gibi değerler eserlerde işlenen önemli konular olmuştur; fakat ilerleyen zamanda bu yazarlardan bazıları rejimle çatışmıştır (Kolcu, 2015, s. 16-17). Bu düşüncenin yanı sıra Memduh Şevket Esendal ve Sait Faik Abasıyanık hayatı 'an'ı anlatmaya çalışan eserler vermişlerdir.Şerif Aktaş'ın bu dönemi,*milli romantik duyuş tarzı* olarak adlandırması dönem eserlerinin genel havasını yansıtmaları açısından önemli bir tespittir.

Cumhuriyet ideolojisini destekleyen yazardan bazıları zaman içinde Tek Parti ideolojisiyle ters düşmüşve durum eserlerine de yansımıştır. *Milli romantik duyuş tarzınınve* rejimle ters düşen eserlerin yanı sıra bu dönemde Muazzez Tahsin, Kerime Nadir gibi romancılar mevcut ideolojinin dışında popüler aşk romanları ile Peyami Safa'nın başı çektiği polisiye ve tarihi serüven romanları da yazmıştır. Safa'nın böyle romanları dışında ikinci bir grupta değerlendirilebilecek bilinç akışı, iç monolog, bireyin toplum karşısındaki manevi sıkıntıları, metafizik gibi Türk romanında yeni pek çok anlam ve tekniği kullandığı, modernist anlayışın edebiyatımızda temelini oluşturan eserleri de vardır.

1930'lu yıllarda toplumcu gerçekçi anlayışla eserler veren sanatçılar ve bunların içinde vakayı öne çıkaran anlayışla Sabahattin Ali'nin öyküleri dikkat çeker. 1940-1950'li yıllardan itibaren toplumsal gerçekçi anlayışa dayanan köy konulu romanlar dikkati çeker. Köy Enstitüsü mezunları olan Mahmut Makal, Talip Apaydın, Fakir Baykurt gibi yazarlar aydın bir tavır içinde köye ve köylüye yaklaşırlar. 1960'lı yıllar da bunun devamı olarak Türk romanında köy, taşra, kasaba hayatının detayları, çok partili rejim deneyiminin Anadolu'ya yansımaları, partiyi ardına alıp köylüyü ve kasabalıyı sömüren fabrikatör, ağa, amir ilişkisi bu dönem romanlarının ana konusunu teşkil eder. Toplumcu gerçekçi anlayış olarak tanımlanan bu eğilimle yazan romancılar, sadece Köy Enstitüsü mezunları

değildir fakat onlarla birlikte anılmaktadırlar.Yaşar Kemal, Orhan Kemal ve Kemal Bilbaşar gibiyazarlar bu yıllar da başı çekmektedir. Edebi “açıdan da bakıldığında köy romanlarının birçoğunun sanat gücü son derece zayıf eserler oldukları görülür” (Kaplan, 1988, s. 316). Bunların dışında toplumcu gerçekçiler arasında Aziz Nesin, Samim Kocagöz, Necati Cumali gibi isimleri de sayabiliriz.

1950’li ve 1960’lı yıllarda, Türk romanı için en önemli gelişme hiç şüphesiz yok ki postmodernizme zemin hazırlayan eserler olarak adlandırabileceğimiz Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam* romanlarının yayımlanmasıdır. Bununla beraber İslami anlayışa yer veren Samiha Ayverdi, Münevver Ayaşlı gibi yazarların kaleme aldığı eserlerde dikkat çekmektedir. Milliyetçi anlayışa dayalı eserler veren Tarık Buğra’nın *Küçük Ağa* ve *Küçük Ağa İstanbul’da* romanları bu dönemde yazılmıştır. Ayrıca Cumhuriyet döneminin başından itibaren eserler veren Kerime Nadir, Muazzez Tahsin, Halide Edip Adıvar, Cahit Uçuk gibi sanatçılar yazmaya devam etmiştir.

1970’li yıllara gelindiğinde romancının politikayla yakından alakalı olduğunu görülmektedir. 12 Mart Muhtırası, bu dönem eserlerinin ana konusunu oluşturmaktadır. Yazılan eserler yazarların ve okuyucunun siyasi görüşüne odaklı olan bu romanlarda, muhtıra sonrası yaşanan işkence, tutukluluk, gözaltı gibi süreçlerin kişilerde bıraktığı fiziksel ve ruhsal çöküntüyü işleyen yazarlar olarak Erdal Öz, Sevgi Soysal, Füzûzan, Çetin Altan bahsedilebilir. Yine bu dönemde köyden kente göç artmış, köy romanı anlayışı köyden çıkıp şehirde sıkıntı yaşayan köy insanına odaklanmıştır. Yaşar Kemal, Abbas Sayar gibi yazarlar bu anlayışla yazmaya devam ederler.Kemal Tahir ve Tarık Buğra’nın yanına Mustafa Necati Sepetçioğlu ve Yavuz Bahadıroğlu gibi yazarların eserleri katılır. Bunun yanı sıra gelenekçi veya İslami anlayışla eser veren Sevinç Çokum, Emine Işınsu, Mustafa Kutlu, Rasim Özdeneren, Mustafa Miyasoğlu, Ahmet Günbay gibi isimler eser verir.

1970 ve 1980 arası dönemde Oğuz Atay, Yusuf Atılgan ve Ahmet Hamdi Tanpınar modernist anlayışta bireyin toplumdan yabancılaşması, güvensizlik ve iletişimsizlik sonrası bireyi intihara sürükleyen ya da modern yaşama uyma sorunsalını eserlerinde işler ve postmodernist anlayışa zemin hazırlarlar. Kısaca, 1980 sonrası dönemde, bu üç isim yeniden keşfedilir.Bu temaları işleyerek Adalet Ağaoğlu, bu dönemde benzer eğilimli eserler verir. Bu eğilimdeki eserlerin yanı

sıra, bu dönemde romanı araç olarak gören anlayıştan uzaklaşarak estetik kaygıyı ön plana çıkaran eserler Selim İleri, Pınar Kür ve Leyla Erbil gibi yazarlar tarafından kaleme alınır. Tarih konulu eserler yine bu dönemde de devam eder.

1980 sonrasında Türk romanında 1970’li yıllarda kendini gösteren biçim ve sanat kaygısı ön plana çıkar. Dönemin siyasi şartları gereği sanatçılar politikadan uzaklaşmışlardır. “Avrupa’da dolaşan hayalet” postmodernizm, Türk edebiyatında da kendini göstermeye başlamıştır. Artık eserde zıtlıkların çatışması değil uyumu dikkat çekmektedir. Romanlar, geleneksel tahkiye unsurların dışına çıkmış, yapısalcı, dil kurallarını esere dâhil eden, simge, mit, örtülü anlam gibi kavramlar eserlerde kendini göstermeye başlamıştır. Romanlardaki somut gerçeklik artık parçalanmış, bu gerçeğin nasıl anlatıldığı düşüncesi ön plana çıkmıştır. Tanpınar’la başlayıp, Oğuz Atay ile devam eden romanda farklılaşan anlayış Pınar Kür, İnci Aral, Latife Tekin, Bilge Karasu, Orhan Pamuk gibi isimlerle postmodern eğilimle netleşmiş, günümüzde de devam etmektedir.

1980 sonrası Türk romancıları, hem dünyadaki hem de Türkiye’deki hızlı değişimlerden nasibini almış yeni arayışlar içine girmişlerdir. 1990’lara geldiğinde tarih, fantastik, felsefe, polisiye, tasavvuf gibi unsurlar romanda karşımıza çıkmaktadır. Ahmet Ümit, İhsan Oktay Anar, Buket Uzuner, Nazan Bekiroğlu, Elif Şafak gibi yazarlar bu eğilimlerle eser vermeye devam etmektedirler. Bu yazarların yanı sıra reklam ilişkisine dayalı Tuna Kiremitçi, Azra Cohen ve Canan Tan gibi yazarların popülist ve edebi derinlikten uzak romanlarında bulunmaktadır.

Türk Edebiyatının aşamalarını kesin bir çizgiyle birbirinden ayırmak mümkün olmamakla birlikte Tanzimat dönemiyle başlayan yeni edebiyat anlayışı zaman içinde Marksist- toplumcu gerçekçi, sağ eğilimli, bireysel ya da İslamcı çizgiden, modernist anlayış ve anlatım tekniklerinden postmodern eğilime evrilmiştir. Geçmişten günümüze Türk romanı, zaman içinde yeni arayışlar farklı kavrayışlar ve çeşitli anlayışlar içinde bulunmuş sanatının doğasına uygun olarak toplumla birlikte evrilmiştir. T.S Eliot’un, “Her kuşak kendi tercümesini yapar”, sözünde olduğu gibi Türk edebiyatı da sosyal değişimlerden etkilenmiş ve içinde bulunduğu durumu eserleri yoluyla aktarmıştır.

1.BÖLÜM

NAZAN BEKİROĞLU'NUN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ

1.1. NAZAN BEKİROĞLU'NUN HAYATI

Nazan Bekiroğlu, anneannene tarafından İranlı, Azeri kökenli Balkan Harbine dört şehit vermiş tüccar biraileyle, baba tarafından manifaturacı muhacir bir aileye mensuptur. Babası Sabri Bey, annesi Nuran Hanım'dır. 3 Mayıs 1957 tarihinde Trabzon'da üç çocuktan en küçüğü ve tek kız çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babası marangozhanede oyalanırken kızının doğum müjdesini almış ve yazarın ismini daha sonraki yıllarda kızının çokça vakit geçireceği kütüphanede koymuştur (Bekiroğlu, 2010, s. 191). Eşraf bir aileye mensup olan Bekiroğlu'nun çocukluğu, bahçesinde filbahri fidanı, nar ağacı bulunan iki katlı bir konakta geçmiştir.

Nazan Bekiroğlu için yazarlığa giden yolda anne ve babasının tesiri büyüktür. Yazarın babası, Trabzon'da çıkarılan *Hedef* Gazetesinin ve *Hizmet* gazetesinin başmuharriridir, ayrıca *Milliyet* gazetesinin Trabzon muhabiridir. Bununla birlikte roman denemeleri ve şiirler de yazmıştır. Cumhuriyet'in ilk nesline mensup olan babası, eğitiminin lise bölümünü İstanbul'da almış ve bu dönemde Kenan Refai'nden etkilenmiştir. Bu tesir daha sonraki yıllarda babasının kitaplarına sığınacak olan Bekiroğlu'nun eserlerinde karşılaştığımız tasavvuf etkisinin başlangıcıdır. Bekiroğlu, babasının üstündeki etkisini şu sözlerle ifade eder: "Ben babasının kızı olanlar safındanım. Annemin bütün müdahalelerine rağmen asıl mayamı sizden aldığımı farkındayım." (Bekiroğlu, 2010, s. 192). "Ehli kalem sahibi" bir babanın yanı sıra kızının eğitimi konusunda oldukça titiz bir anneye sahiptir. Öyle ki babasına siz diyerek hitap ettiği bir deneme bu durumu şu sözlerle açıklar: "Size siz dediğime de bakmayın. Ah, annem işte" (Bekiroğlu, 2010, s. 192).

İki ağabeyi ile birlikte büyüyen Nazan Bekiroğlu, Beşir Ayvazoğlu'nun tabiriyle "iki ağabeyin ikliminde epeyi nazlanarak, korunarak, esirgenerek büyümüş" tür (w-nazanbekiroglu). Korunarak büyütülmüş sınırlarını Bekiroğlu şu sözlerle anlatır:

Üzerine titrenen fakat yalnız bir çocuktum. Ağabeylerimle aramda altı ve yedi yaş vardı. Annem titizdi. Mahallede arkadaş edinmeme, sokağa çıkmama izin vermezdi konuşmam bozulur diye. Bu doğru.

Böylece kaçınılmaz olarak kendi içimde yolculuklara çıkmaya başladım. Yazarlığımı biraz da anneme borçluyum galiba (Necla Bayraktar, 2012).

Erkek kardeşleriyle arasındaki yaş farkı ve arkadaşsızlık Nazan Bekiroğlu'nu başka oyunlara sevk etmiştir. Çocukluğunu geniş bahçelerde, kalabalık arkadaş topluluklarının yerine “dört duvarı kitaplar, haritalar, merak kurcalayıcı bazen de ürkütücü tablolarla kaplı o loş ve uçsuz bucaksız gibi görünen, benim de içine bir kez gömülüp bir daha çıkmadığım yerde” (Bekiroğlu, 2010, s. 227) sözleriyle anlattığı başka bir mekânda, kütüphanede geçirmiştir. Bu yalnızlık, Bekiroğlu'nun hayal dünyasını çoğaltmış ve “el yordamıyla” seçtiği kitaplar yazarlığının temellerini atmıştır. Beşir Ayvazoğlu, Bekiroğlu'nun çocukluk dönemini şu sözlerle değerlendirir:

Üzerine düşülmesi ve eğitime fazlaca önem verilmesi, küçük Nazan'ı yalnızlaştırmış ve bunun sonucu olarak kendi içine kapanmasına ve hayal dünyasının gelişmesine yol açmış olmalıdır. Bu erken hayal dünyası, onun daha sonra oluşacak estetik dünyasının ipuçlarını da taşır. Estetik hazla dört veya beş yaşındayken tanışmıştır: bir hastanenin bahçesinde, bir heykelin kaidesinde elinde çiçek demeti tutan bir küçük kız rölyefi. Ve kitaplar. Babasının zengin kütüphanesinde “daima programsız, daima rastgele, el yordamıyla” bir okuma, yani hep yaşadığımız o güzel ve heyecan verici macera. Arayış. Ama ne aradığını bilmeden (w-nazanbekiroglu).

Bekiroğlu'nun arayış içindeki ruhunu sarsan olaylardan biri de on dört yaşına geldiğinde babasını kaybetmesidir. Bu aniden kaybediş manevi acıların beraberinde aileye ekonomik sıkıntılar da getirmiştir. Bekiroğlu'nun ruhunu besleyen bahçeli konak hayatından apartman hayatına geçilmek zorunda kalınmıştır. Aileden kalan manifaturacılık mesleğini yapan babanın vefatıyla ailenin hem ekonomik hem manevi sıkıntılarının evin küçük kızının üstündeki tesirini Nazlı karakteri üzerinden *Mücella* romanında anlatmıştır.

İlk, orta ve lise öğrenimi Trabzon'da tamamlayan Bekiroğlu, lisede fen şubesinde ve doktor olmayı planlamaktadır. Hayatının gençlik döneminde Bekiroğlu yine kitaplarla olan arkadaşlığını insanlara tercih eder; fakat yazarlık yine de aklında yoktur. Yazarın *Mücella* romanında yer verdiği lise yıllarındaki şu sözleri bu dönemle ilgili önemli bilgiler vermektedir:

Kitaptaki o cümleleri bana söyleyen biri oldu hayatımda. Bugün gibi kulaklarımda; lise yıllarımda sonu... Çok okuyorum ve okumaktan başka bir şey de yapmıyorum neredeyse. Annemle o teyzenin evine gittiğimiz bir gün her zamanki gibi kitaplarım da yanımdaydı. Pencerenin içine oturmuş okuyordum. O teyze bana baktı ve dedi ki: “Nazlıgül, (bana böyle hitap ederdi) ne kadar çok okuyorsun kızım. Sen acaba yazar mı olacaksın?” Ve ilâve etti: “Bir gün eğer yazar olursan beni yazarsın. Şu teyzenin solan gülünü.” Solan gül... Ben o an öyle

gölüp geçmiştim. Üniversiteye gitmek üzereydim ve doktor olmayı düşünüyordum (Leyla Bekiroğlu, 2015).

Bekiroğlu, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde yüksek öğrenimini tamamlamıştır. Bundan sonra dört yıl Trabzon Endüstri Meslek Lisesi'nde öğretmenlik yapmıştır. Dört yılın ardından kurum değiştirerek 1985 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi bölümüne öğretim görevlisi olarak geçer. Hayatının uyanış safhalarından saymamakla birlikte bu kurum ve pozisyon değişikliği Bekiroğlu hayatının miladi olmuştur. Orhan Okay danışmanlığında, "teknik ağırlıklı bir roman çalışması" olan "Halide Edip Adivar'ın Romanlarının Teknik Açısından Tahlili" adlı çalışmayla doktora çalışmasını bitirmiştir. Doktora tezi, Halide Edip Adivar olan Nazan Bekiroğlu'nun doçentlik tezi de divan edebiyatı içinde çok da fark edilmemiş kadın şairlerden Nigâr Hanım'dır. Orhan Okay danışmanlığında yürüttüğü Şair Nigâr Hanım konulu çalışmasıyla 1995 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde doçent olmuştur. Yazarın her iki çalışması da ilerleyen yıllarda yayımlanmıştır. 1998 yılından itibaren Karadeniz Teknik Üniversitesi Türkçe Eğitimi bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapmış, 2001 yılında ise profesör olmuş ve hâlen aynı üniversitede bu göreve devam etmektedir. Roman, hikâye, deneme ve inceleme dalında çeşitli eserler veren yazar bu eserlerde eşi Yılmaz Bekiroğlu'nun soyadını kullanmıştır. Yazarın bu evlilikten iki kızı vardır (Kabaklı, 1997, s. 779).

Yazar, eserlerinin tamamında hayat hikâyesine şu satırlarla yer vermektedir:

3 Mayıs 1957, Trabzon.

Dört yıllık üniversite hayatı hariç hep bu kentte yaşadım. Bulut. Deniz. Yağmur.

Türk Dili ve Edebiyatı eğitimini Erzurum'da aldım. Kar. Rüzgâr. Ova. Halide Edip'le doktor,

Nigâr Hanım'la doçent.

Şimdilerde Trabzon, KTÜ Fatih Eğitim Fakültesinde Profesör. Suyun kıyısında.

İki kız çocuğuna anne

Görünürdeki hayatı bundan ibaret. (Bekiroğlu, 2017)

1.2. NAZAN BEKİROĞLU’NUN SANATI

Nazan Bekiroğlu’nun yazarlığının temelinde şuur altının önemli bir tesiri vardır. Çocukluğundan itibaren çevresindeki eşyalar, canlılar, olaylar, kavramlar gibi çeşitli unsurlar yazarı etkilemiştir. Ahmet Kabaklı da yazarın 6 yaşına kadar oturduğu konağın yazarlığının şuur altını oluşturması bakımından önemli görür ve yazarın üstündeki tesirini şu sözlerle anlatır:

(...) Altı yaşına kadar oturdukları, konak yavrusu denilebilecek büyük evde yaşadıkları, hikâyelerinin şuur altı malzemesini hazırlamıştır; “Çini dolap tutamakları, billur kapı kolları, vitraylardan süzülen efsunlu hava, kapı yanında açan filbahri çiçekleri, taş duvardan fıskıran yabani incir dalı, kocaman halının göbeğine düşen sarı ikindi güneşi, geceleri yatağa uzanan dalga sesleri ve bu seslerle karışan martı çığlıkları.” Bütün bunların izdüşümleri daha çocukluk yıllarında sanatkâr ruhunu yoğuran dünyanın temelini teşkil etmişlerdir (Kabaklı, 1997, s. 789).

Çevresindeki insanlardan esirgediği ilgiyi Bekiroğlu, etrafındaki kuşlara, ağaçlara bulutlara kısaca doğaya yöneltir. Bu yöneliş, Bekiroğlu’nun hayat karşısındaki “huzursuz arayış”ının yansımasıdır. Yazarlığını besleyen bu arayışı, “Hayranlıkla iç içe geçmiş huzursuzluklardı bunlar.” sözleriyle tarif etmektedir (Turan, 2016). Bu hayranlıkla karışık duyguları arayış zamanlarında tebessümle geçiştiremeyen Bekiroğlu, “huzursuzlukla başlayan yaratma sancılarını” üniversite yıllarında resimle geçiştirmeye çalışır. Çocukluğundan itibaren devam eden bu arayış yılları, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden mezun olduğu 1979 yılının yazında, 22 yaşındayken “büyük uyanış” diye tabir ettiği değişimle sona erer. “Uyanışımın refakatinde iki katlı bir Trabzon evinin bahçesindeki bir filbahri fidanı vardı.” sözleri, yazarın çocukluğundaki atmosferin bir benzeridir (Dursun, 2012).

Bekiroğlu’nun yazarlığının şekillenmesinde diğer bir nokta ise, Hocası Orhan Okay’ dır. Hocasının kendisi ve çalışmalarının üstündeki tesirini şu sözlerle değerlendirmektedir:

Eline doktora öğrencisi olarak düştüm. Zannediyorum teknik ağırlıklı bir roman çalışması yaparken bir yandan da kendi hikâyemi besleyeceğimi o biliyor fakat ben bilmiyordum. Hocam ruhundaki enginlik ve hoşgörü ile de benim yer yer hayat karşısındaki sert sayılabilecek tavırlarımı yumuşatmıştır (Şahin, 2000).

Aynı yıllarda Bekiroğlu için Beşir Ayvazoğlu’nun “Halide Edip’in romanları üzerinde doktora çalışmasını hazırlarken yazının tekniği üzerinde zorunlu olarak düşünmüş ve kendini yazı yoluyla ifade etmenin yollarını

aramıştır.” dediği bir dönem olmuştur(w-nazanbekiroglu). Bekiroğlu ise, “Ben de yeni başlayanların pek çoğu gibi şiirle başladım, aynı zamanda hikâyelerde yazıyordum. Doyumsuzdum, bir yandan da resim yapıyordum.” dediği bir evrededir (w-nazanbekiroglu). 1986 yılından itibaren şiir ve hikâyeleri çeşitli dergilerde yayınlanır. İlk hikâyesi “Havva Hanım Öldü”, Bahaettin Karakoç’un Kahramanmaraş’ta çıkardığı *Dolunay* dergisinde yayımlanır. Bu dergide hikâyeleriyle beraber şiirleri de yayımlanır. Bekiroğlu, *Dolunay* dergisinin ve Bahaettin Karakoç’un yazarlık serüvenindeki yerini şu sözlerle ifade eder:

Dolunay öğrencilik yılları hariç, yetişkin olarak ilk hikâyemin ve şiirlerimin çıktığı yer. Bahaettin Karakoç'tan ilgi gördüm, onun gençler karşısındaki adil kuşatımını bilirsiniz. İlgî özgüveni artırır. Güven ise yazmak için gereklidir. Bir tuzak olabileceğini de hesaba katmalı elbet. Kutlu ile yazışma ve tanışma sürecim İstanbul dergilerine ve Dergâh’a açılmamı sağladı. İstanbul önemlidir. Nabız orada attığı için. Dergâh ruhi ve fikri anlamda da bana bir tür dergâh olmuştur. Fakat taşra dergilerine karşı hala zaafım var. Taşra bazen bir meziyete dönüşebiliyor. Mustafa Kutlu’nun şark hikâyesiyle kurduğu bağ beni etkilemiştir. Bu, geleneği geleneğin sınırları içinde yorumlamaktan çok farklı bir şey. Bugünün malzemesi ve ihtiyacına dair bir dönüşüm diyelim. Bu önemli. Ondan geçmişte yaşamadan geçmişi yazmanın, bugünden bakarak geçmişi yazmanın güzelliğini ve mümkünatını öğrendim. Dahası Müslüman şarklının da bir birey olarak iç dünyasını seyretmenin olabilirliğini getirdi bu yedeğinde. Bugünden baktığınız ve kendi bireyselliğinizden baktığınız anda Müslüman şarklıyı da bugünün ölçüleriyle yorumluyorsunuz (Şahin, 2000).

Dolunay dergisi, Nazan Bekiroğlu’na Mustafa Kutlu ile tanışma imkânı sunmuştur. Beşir Ayvazoğlu’nun belirttiğine göre, önce *Dolunay* dergisine ardından hocası Orhan Okay’a mektup yazarak kimliğini öğrenen Kutlu, ilk mektubunda yazarı şu sözlerle uyarmıştır: “Şiiriniz oluşmakta olan hikâyeye zarar verebilir!” (w-nazanbekiroglu). Bekiroğlu, bu uyarıyı şu sözlerle değerlendirir:

Gençken daha öğrencilik yıllarımda yazdığım şiirler vardı. Biliyorsunuz şiir insanın doğasına çok yatkın. Bütün toplumlarda edebiyatlar önce şiir biçiminde başlar. Ben de şiirle başladım ama devam etseydim bile iyi bir şiirim olabilecek olduğuna asla inanmıyorum. Hayır, olamazdı. Allaktan ben bunu zamanında fark ettim. Daha doğrusu fark ettirildim. Mustafa Kutlu (Ağabey) sağ olsun, beni uyardı. Hikâye ve şiiri bir arada yürütmeye çalıştığım yıllarda, her şeyi bir arada isteriz ya, ‘ Dikkat edin! Şiir yazmaya gayret etmeniz, oluşmakta olan hikâyeye zarar veriyor’ dedi. Ve bende dinledim sözünü. İyi ki de dinledim sözünü. İyi ki de dinlemişim (İliksiz, 2009).

Nazan Bekiroğlu, çocukluk yıllarından itibaren varoluşsal kaygıların huzursuz bir arayışa girmiştir. Bu arayış Bekiroğlu’nun sanata yönelmesine sebep olmuştur. Sanata öncelikle resimle başlamış; fakat zaman

içinde şartlar onu yazarlığın kapısına getirmiştir. Burada arayışının insiyakıyla hem şiir hem de hikâyeler yazmaya başlamış, Mustafa Kutlu'nun tenkiti neticesinde hikâyeye ağırlık vermiştir. Oluşmakta olan hikâyesine Kutlu'nun tavsiyeleriyle yön vermiştir. Türk edebiyatındaki bugünkü varlığını, şu sözlerle Kutlu'ya bağlar: “Mustafa Bey'in benim üzerimde çok büyük bir emeği vardır. Benim hikâyeciliğimin oluşmasında çok ciddi bir yol göstericidir. Kendime bir mana atfetmek korkmasam, kendime ‘varım’ demek anlamına geleceğinden korkmasam, Kutlu'nun eseri olduğumu rahatlıkla söyleyebilirim” (İliksiz, 2009).

Mustafa Kutlu'nun ve Bahaettin Karakoç'un Nazan Bekiroğlu'na katkısı yalnız hikâyelerine yön vermekle kalmaz aynı zamanda taşra dergilerinden merkez dergilerine geçiş aşamasında Bekiroğlu'na Bahaettin Karakoç'un eserlerine ilgisi cesaret verir. “Bahaettin Karakoç'tan ilgi gördüm. İlgi özgüveni artırır.(...) Kutlu ile yazışma ve tanışma sürecim İstanbul dergilerine ve *Dergâh*'a açılmama sağladı.” diyerek taşradaki *Dolunay* dergisinden sonra İstanbul'daki *Dergâh*'ta yazıları yayımlanmaya başlar. Devamındaki yıllarda ise *Türk edebiyatı*, *Yedi İklim* gibi merkez dergilerinde hikâyeleri yayımlanmıştır (Kabaklı, 1997, s. 779).

Bekiroğlu doçentlik çalışmasında da doktora çalışmasında olduğu gibi hocasının yönlendirmeleriyle konusunu belirler. Bu süreci şu sözlerle anlatır:

Doçentlik çalışması için konu ararken, hocamdan gelen bir teklif vardı, Orhan Okay hocamdan. Bana önerdiği birkaç isim arasında Nigâr Hanım da vardı.Hakkında fazla bir şey bilmiyordum aslında Nigâr Hanım'ın, o meşhur yaşmaklı portreyi hatırlıyordum, sadece. Biraz benim romantizmimle, öylece, olsun, dedim. Fakat arkadan gelen süreç bana çok bereketli bir çalışma alanı doğurdu (İliksiz, 2009).

Doçentlik çalışması Bekiroğlu'nu o kadar etkilemiştir ki *Nun Masalları* kitabında Nigâr Hanım'a bir bölüm ayırmıştır. Bu çalışmayla Tefik Fikret'in Aşiyân' daki müze evinde Nigâr Hanım'ın beli bir zaman sonra açılması şartı koyduğu günlüklere dokunmuş ve bu dokunuşun ardından sadece teknik bir eser yazmakla yetinmeyeceğini anlamıştır. *Nun Masalları* eserinde, şairin yaşamına, yavruağzı yaşmağına, Şehzade Burhaneddin'e karşı ismi konulmamış hislerine, Enver Paşa ile Naciye Sultan'a, günlükte yer alan ayrıntılara gönderme de bulunarak “Neyi isterseniz onu yaşayın ama beni bilin Nigâr Hanım” diyerek serzenişte bulmuştur (Bekiroğlu, 2009, s. 145).

İlk eserlerinde sembolik ve masalsılığı ön plana çıkaran yazar, son romanları *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında sadeleşmiş, ruhunun bulanık suyu berraklaşmış, “Her şeyi özetleyecek cümle”yi bulmuş ve “Ben artık düz cümleler kurmak istiyorum” ifadesiyle ruh hâlinin üslubu üzerindeki tesirini dile getirmiştir (Bekiroğlu, 2015, s. 231). Yazarlığı “hayatta kalma savaşı”, “yitmemek, bitmemek ve tükenmemek için” bir oluşum saymaktadır (Bekiroğlu, 2009, s. 23). İlk eserlerinden itibaren tarihle güçlü bir bağ kuran Bekiroğlu, “Var mıydılar/Var iseler bizim gibi miydiler?” tecrübesi üzerinden tarihi geçmiş zaman aynasının yansımalarından irdeler (Kabaklı, 1997, s. 885). Mekânlar ve kişiler de buna paralel olarak geçmiş zaman kişileri veya onlarla bağlantı kurmaya çalışan kişilerdir. Zaman zaman kurgu kişileri de postmodern bir anlayışla eserden çıkıp yazarın bulunduğu gerçek dünyaya gelip yazara baş kaldırarak yazarı zorlar. Bazen yazar onların dünyasında kalır. Gerçek ve düş birbirine karışır. Çağ insanın parçalanmışlığı tasavvuf felsefesinin bakış açılarıyla bütünleştirilmeye çalışılır. Okuyucuyu metnin ötesindeki varoluş sorunsalına taşımayı amaçlamaktadır. Bekiroğlu’nun sanatını Ahmet Kabaklı’nın şu sözleriyle özetleyebiliriz:

Kısacası Nazan Bekiroğlu, hem hayat, hem tarih hem masal olsun istiyor. Gerçek ile gerçeküstüyü kucak kucağa getiriyor. Hiçbir şeyi tam ve açık söylememeye dikkat ediyor.(...) Yeni hikâyenin, roman ve denemelerinin, kendi deyişiyle “teknik ve tematiğin” getirdiği bütün unsurları kullanıyor (Kabaklı, 1997, s. 883).

Beşir Ayvazoğlu ise yazarın edebi kişiliğini şu sözlerle değerlendirmektedir:

Bir hikâye ve deneme yazarı olarak geçmişi sorgulayıcı bir tavır benimseyen Nazan Bekiroğlu, hayran olduğu ve derinden etkilendiği Tanpınar gibi, geçmişte yaşamayı, fakat orada kalmayıp bugüne bir şeyler taşıyarak yeni şeylere “dönüştürmeyi” çok iyi biliyor. Ne pasif bir hayranlık, ne anlamsız bir düşmanlık. Önce anlamak ve anladığını iyi ifade etmek. İyi ifade edememenin bir yazar için nasıl dayanılmaz bir sancı olduğunu, esasen sanatın bu sancıdan, en iyi ifadeyi bulma cehdinden doğduğunu da biliyor. Cemil Meriç’in deneme üslubunu benimsemiş; eksilte eksilte yazıyor, yani yazdıklarının en acımasız eleştirmeni kendisi. Sade ve çocuksu bir cümlelerin, sadelikteki beşerinin peşinde. Peki bunu başarabiliyor mu? Hem de nasıl! (w-nazanbekiroglu).

Bekiroğlu’nun eserlerindeki üslubunu hayata bakış açısı belirlemektedir. Sürekli bir arayış ile ömrünü geçiren yazar, hayatta aradığı ontolojik meselelere ait soruların cevaplarını tasavvufta bulmaya çalışır. Eserleri bu karmaşık arayışın birer belgesidir. İlk eseri olan *Nun Masalları*’ndan *Nar Ağacı* romanına kadar ki kurgusal eserlerindesöyledikleriyle değil asıl söylemedikleriyle okura ulaşmaya

çalışmıştır. Bu sebepleaıkça paylaşmadığı yaşamından yazısına taşanlar, sanatsal bir duyuşla eserlerinde renk, ışık, fitrat, pişmanlık, acı, anılar, empati, kaderciliği sığınma gibi unsurlar aracılığıyla sembolik bir üslupla işlemektedir. Yazarın sembolik üslubunu tasavvufi açıdan baktığımızda bilinme arzusu, psikanalitik açıdan baktığımızda ise, şuur altının/bilinçaltının dışavurumu desteklemektedir. Eserlerdeki “ol’uverdi”, “an’la”, “son-ra”, “bir’ikmek” gibi kelime oyunları sembolik üslubu beslemekte, okuru görünenin ardındakini aramaya çağırmaktadır. Yaşamın getirdikleri/öğrettikleriyle “sadeleşme temayülü”ne giren yazar, son eserleri olan *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında sembolik üslubunu düz ama derinliği devam eden bir üslup anlayışla değiştirmiştir.

1.3. NAZAN BEKİROĞLU’NUN ESERLERİ

Nazan Bekiroğlu’nun 3 hikâye, 4 roman, 8deneme, 2inceleme ve 1 röportaj türünde olmak üzere toplamda 18 eseri bulunmaktadır. Bu eserler şunlardır:

Hikâye:

Nun Masalları:

Yazarın ilk kitabı olan *Nun Masalları* 1997 yılında Dergâh yayınlarından çıkmıştır. Eser, “Birinci Bölüm/ Hattat ve Padişah”, “İkinci Bölüm/ Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah”, “son Bölüm/ Diğerleri” olmak üzere üç bölüme ayrılmıştır. Eserin bugün itibarı ile 25. baskısı yapılmış, üçüncü baskıdan sonrası Timaş yayınları tarafından yapılmıştır.

“Hattat ve Padişah” hikâyesinde, gerçeğin peşine takılan hattat-rasıdın padişahın sevgisine talip olup cariyenin sahte ışığına kapılarak mutlak gerçekten uzaklaşması, sembolik dille anlatılmaktadır.

“Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde, mecazlı bir söyleyişle hiç kaybolmayacak ışığı önce genç kalfada bulduğunu sanan, ardından “karanfil kokulu beyaz ışık saçan” şeyhin aracılığı ile hiç sönmeyecek ışığı bulması ve son padişahın halkı tarafından anlaşılması anlatılmaktadır.

“Son Bölüm/Diğerleri” başlığında “Bahçeli Tarih” hikâyesinde, kütüphanede tez çalışması yapan bir kişinin eserlerin yazarları aracılığıyla 16. asır ile şimdiyi birleştirme düşüncesi anlatılmaktadır.

“Akşamın Ağası” hikâyesinde Hızır İlyas Ağa’nın akşam saatlerinde yazarı ziyareti anlatılmaktadır. Zamanın ve mekânın değişkenliğinin vurgulandığı bu hikâyede geçmiş ve şimdi bir noktada birleştirilmeye çalışılmıştır.

“Son Bölüm”ün son hikâyesi “Ve Sevgili Nigâr Hanım” hikâyesinde, yazarın bilimsel bir çalışma için incelediği Nigâr Hanım ile kurduğu duygusal bağ vurgulanmış hikâyeden ziyade mektup türüne örnek olabilecek çeşitli ifadelerle Nigâr Hanım’a seslenilmiştir.

Yûsuf ile Züleyha:

Yûsuf ile Züleyha hikâyesi, Timaş Yayınlarından “Şark Mesnevisi” serisinde yayınlanmak üzere yazara teklif edilen bu eser 2000 yılında yayınlanmıştır. Eserin son baskısı olan 25. baskısı, 2017 yılında yapılmıştır. Eserin konusunu bir şark mesnevisi olan Yûsuf ve Züleyha’nın hikâyesi oluşturmaktadır. Eser, mesnevi türünün yazılış tarihi, sebebi, yeri, dua ile bitirme gibi tür özelliklerini taşımakla beraber yeni roman anlayışının da özelliklerini barındırmakta 21. yüzyıl mesnevisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserin son baskısı olan 66. baskı, Timaş Yayınları tarafından yapılmıştır.

Cam Irmağı Taş Gemi:

Timaş Yayınları’ndan 2006 yılında yayımlanan *Cam Irmağı Taş Gemi* aynı yıl, Türkiye Yazarlar Birliği Hikâye Ödülü’nü almıştır. Eser, “Be”, “Kül Rengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir”, “Mavi Gül Dalı”, “Cam Irmağı Taş Gemi”, Zeyl: Nihade’nin Beşinci Defteri”, “Gül İbrişim Tazarrusu” hikâyelerinden oluşmaktadır. Bu hikâyeler birbirinden bağımsız gibi görünmekle birlikte bazılarının aralarında konu birliği bulunmakta sarmal olarak olaylar birbiri üzerine katlanmaktadır. Eserin son baskısı olan 14. baskısı, Timaş Yayınları tarafından yapılmıştır.

“Be”:

Öyküde yolunu aydınlatmak ve bilmediklerine ulaşmak için bir rehber bekleyen Elif’in, ahde vefasızlıkla biten öyküsü anlatılmaktadır. Sevgiye talip olan ama heves olmaktan öteye götüremeyen Be’nin Elif’in hayatı üzerindeki tesiri eserde sembolik bir dille yapılmıştır.

“Kül rengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir”:

Göçmen kuş olmaya heveslenen; fakat bunu başaramayan küçük kuşun, asıl sahibine ahde vefasızlık eden beyaz mermer şehrin sevgisine talip olması anlatılmaktadır. “Be” hikâyesinde olduğu gibi yazar burada da ahde vefasızlık ve heves temalarını sembolik bir dille işlemiştir.

“Mavi Gül Dalı”:

Kuzeyi fetheden Güneyli kralın oğlu için esir olarak aldığı prensese âşık olması ve bu aşk nihayetinde kalbin sırrını çözerek tek tanrı inancına ulaşması anlatılır. Rahipler tarafından benimsenmeyen bu tavır genç kralın ilerleyen yıllarda oğlu tarafından öldürülmesi ve adı atalar dininden sapan bir kral olarak yazıtlardan silinmesine kadar gidecektir. Eserde her ne kadar genç kralın ve kraliçenin adı zikredilmese de verilen bilgiler ışığında bu kralın Akheneton ve Nefertiti olduğunu söyleyebiliriz.

“Cam Irmağı Taş Gemi”:

Bu öyküde yazar, zalim atalar dinin kralı ile biricik tanrılı kralın emrinde mezar odası yapmakla görevli taş ustasının kendi yolculuğuna çıkması ve biricik tanrıyı buluşu anlatılmaktadır. “Mavi Gül Dalı” öyküsünde yer alan Güneyli kral ve atalar dinini terk eden krallar burada inanışları ve akıbetleri ile kraliçe ise güzelliği ile tekrar karşımıza çıkmaktadır.

“Zeyl: Nihade’nin Beşinci Defteri”:

İsimle Ateş Arasında romanın kişisi olan Nihâde burada tekrar karşımıza çıkmaktadır. Numan’ın kendi için doldurmasını istediği dört defterden hiçbirini doldurmayan Nihâde burada kendini yazara ve Numan’a karşı savunmak için beşinci bir defter doldurur.

“Gül İbrişim Tazarrusu”:

Öyküden ziyade deneme olarak adlandırabileceğimiz bu kısım postmodern edebiyatın melez türlere olan ilgisinin bir örneğidir. Yazar, bugüne kadar ki yazarlık serüvenini “her şeyi özetleyecek tek bir cümle” olduğunu okurla paylaşmakta bunun için yaratıcıya yalvarmaktadır.

Roman:

İsimle Ateş Arasında:

İsimle Ateş Arasında, Timaş Yayınları tarafından 2002 yılında yayımlanan Bekiroğlu'nun ilk romanıdır. Romanda yeniçeri ocağının esasları, bozulması ve kapatılması, Numan'ın ölü yeniçeri Mansur'un esamesini satın alıp onu yaşamından kalanlara da talip olmasının hikâyesi anlatılmaktadır. Romanda hem Numan'ın hikâyesi hem de yeniçeri ocağının hikâyesi küçük hikâyelerle ana hikâyeleri besleyecek biçimde işlenmiştir. Tarihsel bir fonda geçen romanda sıradan kişilerle tarihi şahsiyetler birlikte yer almıştır. Yazar, eserin başlangıcında ve sonunda eserin yazılış tarihi, yazarı, yazılma süresi gibi hususları izah ederek esere dâhil olmuştur. Eserin son baskısı olan 34. baskısı, Timaş Yayınları tarafından yapılmıştır.

Lâ: sonsuzluk hecesi:

Lâ: sonsuzluk hecesi romanı, Timaş Yayınları tarafından 2012 yılında yayımlanan eser, ESKADER Roman Ödülü almıştır. Roman, Hz. Âdem'in kıssasını anlatılmaktadır. Kuran'ı Kerim'de yer alan çeşitli sûrelere dayanan romanda yaratılış, cennet, Havva ile tanışma, şeytan tarafından aldatılış, cennetten kovulma, dünyadaki yaşam ve Kabil'in Habil'i öldürmesi sembolik ve zaman zaman şiirsel bir dille anlatılmaktadır. Eserde, ontolojik meselelere Hz. Âdem'in gözünden bakılarak varlık sebebi ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu sebeple romanda tasavvufi pek çok unsur göze çarpmaktadır. Eserin son baskısı olan 39. baskısı, Timaş Yayınları tarafından yapılmıştır.

Nar Ağacı:

Nar Ağacı romanı, Timaş Yayınları tarafından 2008 yılında yayımlanmıştır. Roman, Bekiroğlu'nun çok da bilmediği anne tarafından dedesinin Tebriz'den Trabzon'a geliş hikâyesini anlatmaktadır. Yazar, anılarını kurgusal imbiikten romana aktarırken üst kurmaca tekniğiyle geçmiş zamanda yolculuk yapan bir gölge olarak esere dâhil olmuştur. Gerçek ve kurgusal olanı bir arada okuyucuya sunan yazar, eserinde her ne kadar anılarını temel alsada olumsuzluklara (gerçeğin birden çok olabilme ihtimali) da eserde aynı derecede yer vermiştir. Bekiroğlu'nun sembolik dili bu romanda sadeleşmiştir. Eserin son baskısı olan 22. baskısı, Timaş Yayınları tarafından yapılmıştır.

Mücellâ:

Timaş Yayınları tarafından 2015 yılında yayımlanan *Mücellâ* romanı Bekiroğlu'nun anılarını temel alan ikinci romandır. Yazar, çocukluk yıllarından tanıdığı annesinin arkadaşı olan Mücellâ teyzesinin hikâyesini kendi anılarıyla harmanlayarak anlatmaktadır. Romanda 1920 ve 1980 yılları arasında Türkiye'nin siyasi ve sosyal hayatındaki detaylar esere yansıtılmıştır. Bekiroğlu'nun son romanında yazar, sade üslubunu devam ettirmiştir. Eserin son baskısı olan 6. baskısı, Timaş Yayınları tarafından yapılmıştır.

Deneme:

Mor Mürekkep:

1999 yılında İyidam Yayınları tarafından yayımlanan *Mor Mürekkep* Bekiroğlu'nun ilk deneme kitabıdır. Eser, "Hayat ve Kelimeler", "Eşik", "Yol Arkadaşım", "Hüsn-i Talil", "Senin için" isimli dört bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerde birbirinden farklı konularda çeşitli denemeler yer almaktadır. Eserin son baskısı olan 24. baskısı, Timaş Yayınları tarafından yapılmıştır.

Mavi Lâle:

İyidam yayınları tarafından 2001 yılında yayınlanan *Mavi Lâle*, "Güz Yazısı", "Aşklar ve Sûretler", "Gül ve Kelâm", "PollAnna, Kızım ve Ben", Arka Sıradaki Öğrenci", "Giotto'nun Dairesi", "Su, Sardunya ve Soru" bölümlerinden oluşmaktadır. "Polyanna, Kızım ve Ben" bölümde yazar, Polyanna hikâyesini beğenmeyen bir kız ve annesinin hikâyesi anlatılmaktadır. Ayrıca, yazarın *Yûsuf ile Züleyha* ve *Nun Masalları* eserlerinin kahramanlarına seslenen denemeler yer almaktadır. Eserin son baskısı olan 22. baskısı, Timaş Yayınları tarafından yapılmıştır.

Cümle Kapısı:

Timaş Yayınları tarafından 2003 yılında yayımlanan *Cümle Kapısı*, aynı yıl Türkiye Yazarlar Birliği Deneme Ödülü'nü almıştır. Bekiroğlu eseri hocası Orhan Okay'a ithaf etmektedir. "Gemilerin Geçtiği Umman, "Zindan Kalesi", "Doğu", "Sevgilim İhanet", "İçdökümü", "Cümle Kapısı" bölümlerinden oluşmaktadır. Eserde, Mevlâna, Piraye, Toplumcu Gerçekçiler, Orhan Okay'ın yazarın hayatındaki yeri gibi pek çok konuya değinen denemeler yer almıştır. Kitabın son baskısı olan 21. baskısı, yine Timaş Yayınları tarafından yapılmıştır.

Yol Hali:

Timaş Yayınları tarafından 2010 yılında yayımlanan *Yol Hali*, yazarın *Nar Ağacı* romanın kısmen yazım aşamasını, bu eser için yaptığı yolculuklarla beraber farklı yolculuk notlarını da içermektedir. “Be’nin noktası”, “Şeb-i Yeldâ”, “Yol Hali”, “Çünkü Bir Kent Görkemini Zirvesinde Vurulur: Troya”, “Ben de Bu Şehirliyim”, “Gece Dersi” bölümlerinden oluşmaktadır. Kitabın son baskısı olan 9. baskısı, Timaş Yayınları tarafından yapılmıştır.

Mimoza Sürgünü:

Mimoza Sürgünü, Timaş Yayınları tarafından 2013 yılında yayımlanmıştır. “Kalp Sathı”, “Defter Kâğıdı”, “Seyahat Albümü”, “Dünya Yüzü” olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Dostoyevski, zamansızlık, Kudüs, hendese gibi konuların yanı sıra yazarın Bakü, Tebriz, Taht-ı Süleyman gibi *Nar Ağacı* romanında bahsettiği rotalar hakkında denemeler yer almaktadır. Kitabın son baskısı olan 5. baskısı, yine Timaş Yayınları tarafından yapılmıştır.

Kelime Defteri:

Timaş Yayınları tarafından 2014 yılında yayımlanan *Kelime Defteri*, “edebiyat üzerine denemeler” açıklamasıyla okura sunulmuştur. Eser, “Yaşantı”, “Kavram ve Olgu”, “Yazar ve Eser”, “Metin Olarak Film”, “Ben Artık Düz Cümleler Kurmak İstiyorum” bölümlerinden oluşmaktadır.

Yerli Yersiz Cümleler:

Timaş Yayınları tarafından 2017 yılında *Yerli Yersiz Cümleler* yayımlanmıştır. “Elimde hiçbir kapıya uymaz anahtarlar, şimdi size aşka, hayata ölüme dair yerli yersiz cümleler söyleyeceğim” açıklamasıyla okura ulaşmaktadır. Eser, “Ben Sözleri”, “Aşk Kitabı”, “İnsanlık Hâlleri”, “Yaşarken ve Ölürlen”, “Dünya Toprağı”, “Şikâyetler Toprağı” bölümlerinden oluşmaktadır.

İnceleme:*Şair Nigâr Hanım:*

Nazan Bekiroğlu’nun doçentlik çalışması olan bu *Şair Nigâr Hanım*, 1999 yılında İletişim Yayınları tarafından yayınlanmıştır. Eser, Şair Nigâr Hanım’ın edebi yaşamını ve biyografisini konu almaktadır. Eserin birinci bölümünde şairin hayatı, muhiti ve zamanı; ikinci bölümde ise, eserlerinin muhtevası, teknik

özellikleri, etkisi gibi teorik konular yer almaktadır. Eserin son baskısı olan 3. baskısı, Timaş Yayınları tarafından yapılmıştır.

Halide Edip Adivar:

Şule Yayınları tarafından 1999 yılında yayımlanan *Halide Edip Adivar*, Nazan Bekiroğlu'nun "Halide Edip Adivar'ın Romanlarının Teknik Açısından Tahlili" isimli doktora çalışmasının kitaplaştırılmış halidir.

Röportaj

Karınca İzleri-Hikmet Aksoy Kitabı:

Timaş Yayınları tarafından 2015 yılında yayımlanan *Karınca İzleri-Hikmet Aksoy Kitabı* *Milliyet*, *Hürriyet*, *Tercüman* gibi gazetelerde çalışmış, basın ve edebiyat çevreleri tarafından iyi tanınan Nazan Bekiroğlu'nun babasının da yakın arkadaşı olan Hikmet Aksoy'un hayatı, yazarın kendisiyle yaptığı nehir röportaj olarak yer almaktadır.

2.BÖLÜM

NAZAN BEKİROĞLU'NUN ROMAN VE HİKÂYELERİNDE POSTMODERNİZM-BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

2.1.POSTMODERNİZMİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Kelime anlamı olarak postmodernizm, “post” ve “modernizm” kelimelerinden oluşan yapı bakımından birleşik bir kelimedir. “Post” ön eki Batı dillerinde “post-, sonrası, sonraki, ... den sonra” anlamına gelmektedir (Çetişli, 2004, s. 153). Modernizm ise Latince *modernus*, kelimesinden gelmektedir. “Şimdi/ yeni başlayan” anlamını taşımaktadır (Ecevit, 2016, s. 40). “Modernus” kelimesi, ilk defa 5. yüzyılda Hıristiyanlığı resmi din olarak kabul eden Roma İmparatorluğundaki pagan halkı, Hıristiyan halktan ayırmak amacıyla kullanılmıştır (Çetişli, 2004, s. 153). Modernus, eski inanış/yaşam şekli paganlık ile yeni inanış/yeni anlayış arasına çekilen bir çizgi, bir sınırdır. Bu sebeple modern, eskinin karşısındaki yeni olarak anılmaktadır. Yeni/yenilik zaman içinde sürekli değişmiş, farklılık göstermiştir. Orta çağın sona ermesi, Rönesans ve Reform hareketiyle beraber bilgi kaynağı değişmiş, tanrı temelli bilgi anlayışı farklılaşmıştır. Bu dönemde, din düşüncesinin yara almış olmasına rağmen, eski dinin mensuplarıyla yeni dinin mensuplarını ayırmak için kullanılan modern kavramı, anlamı bakımından ön plana çıkarılarak “yeni, şuan, şimdiki/anlayış” anlamında kullanılmaya devam etmiştir. Bu durum, 18. yüzyıldaki “Aydınlanma Felsefesi” denilen dönemde hümanizm, özgürlük gibi kavramların öne çıktığı, insanın bilimin önüne geçtiği dönemde yine modern olarak adlandırılmıştır. Modern kavramı, zaman içinde değişen şartlara göre kendini yenilemiş, yeni kavramlarla kendini tazelemeyi bilmiştir. Hep “an”ın peşinde koşan modernin “izm” olması, belli bir düşünce sistemini temsil etmesi, Krishan Kumar’a göre Descartes ile başlayan kırılma döneminin sanayi devrimi, yeni buluşlar ve kapitalizmi içeren “yeni dünya” görüşüdür. Tanımı ve etkinlik zamanı konusunda farklılıklar bulunan modernizm için en genel tanım “yeni olan”dır. “Post” ön ekini alarak yeni bir kelime anlamı kazanan postmodernizmin tanımlanması, modernizmden daha güçtür. Bazıları için modernizmin devamı, bazı düşünürler için modernizmin sıkıntılı zamanlarında boşluğu dolduran bir “heves”, bazıları içinse modernizmin keskin sınırlarına bir tepkidir, postmodernizm. Farklı görüşler

etkisinde farklı tanımları bulunan postmodernizm, Habermas'a göre gelişimini henüz tamamlamamış olan modernizmi tamamlanması sürecinde ortaya çıkan, modernizmin devamlılığını sağlayan iç dinamiklerden biridir. Bu nedenle, post öneki fazlalıktır. Huysen de postmodernizmi, değişen dünya karşısında modernizmi eskimekten kurtaran, modernizmi eskiden uzak tutan bir temayül olarak görür (Huysen, 1994, s. 107) Octavia Paz ise, postmodernizm kavramını zaman kavramı üzerinden değerlendirir. Postmodernizmin varlığını ancak yine modernizmin yenileşmesi, bir adım daha ileri gitmesi olarak görür. Bu konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirir:

Avant-garde'ın krizinden bol bol söz edildi ve çağımızı tanımlamak için de "postmodern çağ" deyimi hemen her yerde yayıldı. Bütün modernite düşüncesinde olduğu gibi muğlak ve çelişkili bir adlandırma. Modernitenin ötesinde yer alan şey sadece ultramodern olabilir; eski moderniteden daha modern bir modernite. İnsanlar kendi yaşadıkları çağın adını hiç bilemediler ve biz bu evrensel kurala istisna teşkil etmiyoruz. Postmodern adlandırması modernitemizi onaylamanın ve çok modern olduğumuzu göstermenin bir yoludur. (...)Postmodern adlandırması, ard arda gelen, düz çizgisel ve ilerleyici zamana tutsaklığın sürdürülmesidir (Paz, 2000, s. 101-102).

Michel Ryan ise postmodernizmi bilim, teknoloji ve endüstri üstüne bir kültür kurmayı deneyen, modernist düşünce karşısında alaycılıkla varlığını sağlayan bir hareket olarak şu sözlerle tanımlamaktadır: "İleri kapitalist kültürdeki bir harekete, özellikle sanatlarda (edebiyat, grafik ve plastik sanatlar, müzik vb.) dönüşümselliği, ironiyi, oyunculuğu, keyfiliği, anarşiyi, parçalanmayı, pastiche'i vurgulayan bir harekete verilen addır" (Ryan, 2000, s.298).

Postmodernizm tartışmaları, postmodernizmi, modernizmin devamı sayan, modernizme karşı bir akım olarak gören, politik çekişmelerin ürünü veya endüstri çağının kültürel söylemi olduğu noktalarında yoğunlaşmıştır. Tanımda netlik kazandırılmayan postmodernizmin, ortaya çıkış tarihi konusunda da farklı görüşler vardır. Best ve Kellner, postmodernizmi ilk kullanan kişinin 1870 yıllarında İngiliz ressam Watkins Chapman'ın, Fransız izlenimci resimden daha modern daha avangard olduğu iddia edilen resim türünü tarif etmek üzere postmodern resimden söz ettiğini ifade eder. Wolfgang Welsch ise Nietzsche'ye kadar ilk kıvılcımlarını götürür (Best, Kellner, 2016, s. 20). Resim ve mimari alanında da kullanılan kavram postmodernizm yazınsal metinlerde ilk kez 1934 yılında Madrid'de yayınlanan Federico de Oniz'in *Atologia de la poesia espanola e hispanoamericana (İspanyol ve Hispanik Amerikan Şiiri Antolojisi)* adlı

kitabında yer alır(Doltaş,2003, s. 33). Postmodernizm sözcüğünü sosyo-kültürel bağlamda ve yeni bir dünya görüşü olarak kullanan ilk kişi tarihçi Arnold Tonybee'dir. 1947 yılında yayımlanan *A Study of History (Bir Tarih İncelemesi)* kitabında Batı tarihini Karanlık Çağlar (675-1075), Orta Çağlar (1075-1475), Modern Çağ (1475-1875), Postmodern Çağ (1875-) olarak nitelendirir.Tonybee'nin tasnifinin ardından 1950 yılında felsefe, tarih, sosyoloji gibi daha geniş alanlarda kullanılmaya başlanması kültür tarihçisi Bernard Rosenberg tarafından ABD'de gerçekleşir (Best, Kellner, 2016,s. 20). Postmodernizm 1960'ların sonlarında Jacques Derrida, Michhel Foucault ve Roland Barthes'ın dil, politika, tarih, felsefe ve okuma edinimleri konusuna postmodern bir anlayışla eğilmesiyle Fransa'da yaygınlaşır. 1970'lerden itibaren ise RichardRorty, İhab Hassan, Herbert Blau, Hillis Miller, Barbara Hernstein Smith gibi düşünürler postmodernizmi bir söylem türü olarak görürler ve böylelikle postmodernizm ABD'de giderek ağırlık kazanır. 1980'lere geldiğinde postmodernist yaklaşım, İngiltere ve Almanya'da dâhil olmak üzere hemen hemen bütün Avrupa'da ve dünyanın birçok bölgesinde kabul görmeye başlar. 1970 yıllarda postmodern sözcüğünü bugünkü anlamıyla kullanan ilk kişi Amerikalı eleştirmen İhab Hasan olmuştur (Doltaş, 2003, s. 34).Doltaş, 1960'ların sonu itibarıyla postmodernizmi bir düşünüş biçimi olarak görmeye başlar; fakat postmodernizmle ilgili belirsizlik modernizmden kopuş tarihinin kesinliği konusunda da devam etmektedir. Lyotard, bu tarihi 1950'li yıllara kadar götürürken Abel Jeanirre ise 1968 yılını kültürel bir kopuş olarak belirler (Emre, 1993,s. 46). Best ve Kellner, "Belki de postmodern teori geçici bir hevesti, 1980'li yılların gölge bir fenomeniydi" sözleriyle tanımladıkları postmodernizm 1980'li yıllardan sonra sona ermesini bekledikleri postmodernizm bugün hala etkisini korumaktadır(Best, Kellner,2016, s. 358). Bir "heves" ya da "çalkantı" gibi görülen bir anlayışın on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren yirmi birinci yüzyılda hala dinamiklerini koruduğunu postmodernizme olan ilginin bu yönde eser veren sanatçıların varlığıyla devam ettiğini görmekteyiz.

Modernizm on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren Schopenhauere, Nietzsche, Theodor W. Adorno gibi düşünürler tarafından eleştirilmeye başlanmıştır. İnsan ve akıl merkezli anlayışın gerçeği kavramada yetersiz kalışı yeni arayışları beraberinde getirmiştir. Tarihçi Mark Poster, modernist görüşün

sorgulanmaya başladığını dönem için yirminci yüzyılın ikinci yarısına işaret ederken bu durumun sebeplerini şu şekilde sıralamaktadır:

1. Kolonilerin bağımsızlıklarını kazanmalarıyla birlikte, buralarda yaşayan insanların insan-merkezli batı düşüncesini temelden sorgulamaya başlamaları; bu düşüncenin insanlığın mutluluğuna değil, belli toplumların ve grupların çıkarlarına hizmet ettiğini öne sürerek, insan-merkezli düşüncenin nasıl ve ne ölçüde mevcut politik güce destek verdiğini kanıtlamaya çalışmaları;

2. Feminist hareketin güç kazanması; feministlerin Batı toplumlarının yapı ve düşünce sistemlerini şiddetle eleştirmeleri; bu sistemlerin kadın erkek eşitliğine ve ortak mutluluğa değil, genelde ataerkil bir yaklaşımı sürdüren düzene, özelde ise beyaz, orta sınıf erkeğin çıkarlarına ve mutluluğuna hizmet ettiğini örneklerle göstermeleri;

3. Elektronik iletişim sistemlerinin (televizyon, telefon, faks makineleri, bilgisayarlar gibi) olağan üstü yaygınlaşması sonucu bilgi edinme ve aktarma yöntemlerinin ve sosyal yapının değişmesi (akt. Doltaş,Poster, 1989).

Rönesans ve reformla başlayan insan merkezli aklın temeline dayanan modernizm, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde herkesin mutluluğu için oluşturulmuş, evrensel ve bütünü kapsadığı varsayılan değerlerinin özgür ve ideal insan amacının aksine baskıoluşturduğuna yönelik kuşku modernist anlayışta kırılmalara sebep olmuştur. Hümanist düşünce, adalet, eşitlik, özgürlük kavramlarının tek taraflı olması ihtimali, var olan sisteme karşı güveni sarsmıştır. İdeal sayılan Batı dünyası, özellikle Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'nda savunduğu hümanist değerler aksine belli bir grubun ya da toplumun üstünlüğünü korumayı amaçlayan bir kimlik ortaya koymuştur. Hızla gelişen sanayileşme, pek çok sorunu da beraberinde getirmiş, hızla gelişen teknoloji sayesinde pek çok bilgi insanlar arasında yayılmaya başlamıştır. Ülkeler arası kapitalist tavırlar ve silahlanma yarışı, siyasi ambargolar insanları baskı altına almış, iyiye güzele olan ilgi yön değiştirmiştir. Yalnızlaşan insan ileri teknolojiye sarılmış, bilgi kirliliğinin ortasına düşmüştür. İşte bu ortamda var olan modern değerler anlamını yitirmiş ve yeni bir gerçeklik algısının peşine düşülmüştür. Dilek Doltaş, “olumsallıklara göre değişen bir gerçek, kesin, evrensel ve tanımlanabilir bir gerçekten söz edilemez”, diyerek bu dönemin gerçek anlayışını tanımlar (Doltaş, 2003, s. 20). Postmodern düşüncedeki gerçeklik algısının temellerine indiğimizde ise öncelikle, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *köksap(rhizome)* ile Jean Baudrillard'ın *hiper gerçeklik / simülasyon (simulations)* görüşleri karşımıza çıkmaktadır. Deleuze ve Guattari'nin

köksapkavramı terim olarak, botanik biliminde kullanılan dikey bitkilerin yatay büyümesini ve çoğalmasını sağlayan bir tür soğandır. Felsefi anlamda ise, merkezlessistemler olarak adlandırdığımız şeylerin betimlemesidir. Birçok giriş-çıkış yolu ve kendi çıkış hatlarından oluşur. Göçebe ya da çoklu düşünme toplamaları (*assemblage*) düşüncedir (Lucy, 1997, s. 264). Köksap kavramı, Batı düşüncesindeki Platon'a kadar uzanan dikey, hiyerarşik, merkezli, başı sonu belli olmayan bir sistemi anlatır. Hayatın asıl kaynağı olduğu düşünülen gerçekliğin metaforla anlatım yoludur. Köksap düşüncesi, bütün türlerin birbiriyle sonsuz biçimde bağlantılı olan başlangıcı bilinmeyen sonu açık/belirsiz çizgilerden oluştuğu fikrine dayanır. Bu düşüncenin en önemli özelliği hiçbir merkeze bağlanmaması, insanların özgürlüğünü destekleyecek biçimde “yersiz-yurtsuz”, “göçebe” olmasıdır. Deleuze ve Guattari'e göre “arzu/itki” ve “sanrı/şizofreni” bu düşüncüyü besleyen kaynaklardır. Bu iki kavramın kaynak oluşturmasının sebeplerine gelince Deleuze ve Guattari için, arzu/itki dış dünyadan etkilenmeyen iç dinamiklerdir. Gerçeği takip etmek için ikinci bir kavram olan sanrı/şizofreni ise, biyolojik sebeplere dayalı olmayan daha ziyade toplumlara uymayan kavramlardır (Lucy, 1997, s. 321). Postmodernizmin gerçeklik algısı ile üzerine diğer başat görüş, Jean Baudrillard'ın hiper gerçek anlayışıdır. Gerçekyirminci yüzyılda artık tüketilmiştir, onun yerini yepyeni gerçek olmayan bir gerçeklik almıştır. Gerçek, Baudrillard'ın tanımıyla, “kendisine özdeş bir röprodüksiyon yapılması imkânsız olan şey”dir. Gerçeğin yerine geçen gerçek olmayan gerçeğin oluşturduğu durum ise simülasyondur. Özneye kitle iletişim araçları aracılığıyla “gerçeğin istenilen hali sunulmaktadır” (Lucy, 1997, s. 87). Böylelikle tüketim toplumu istenilen şekilde yönetilmekte ve sanal bir gerçeklik sürekli beslenmektedir. Dış etkenlerin bu kadar güçlü olduğu bir ortamda “içe yöneliş” artmış, “insan/kişi kavramı yerine” gerçeğin sonsuz uçlu etkileşime açık bir sistem olarak algılanması nedeniyle oluşumu devam eden anlamına gelen “özne kavramı tercih edilmiş” ve “özne nesne” ile özdeşleştirilerek postmodernist düşünürler tarafından ön plana çıkarılmıştır (Doltaş, 2003, s. 24). Var olmayan gerçeğin bilgisine ulaşma amacı rafa kalmış onun yerini ontolojik meseleler almıştır. Modernist düşüncede önemli bir yer tutan evrensellik, baskıcı bir tavır olarak değerlendirilmiştir. Lyotard, “evrenselliği ve evrensel nitelikli kuramların insanların üzerinde baskı oluşturduğunu Markist ve Liberalist kuramlardan

örnekler vererek anlatır” (Doltaş, 2003, s. 24). Kant, Rousseau, Freud, Nietzsche, Heidegger gibi filozoflara kadar uzanan Barthes, Foucault, Baudrillard, Derrida, Kisteva, Lyotard gibi düşünürlerle kuramsallaşan postmodernizmin eksikleri postkolonyalizm, post-yapısalcılık, yapıbozum gibi anlayışlarla giderilmeye çalışılmıştır.

Bütün bu teknolojik gelişmeler düşünce yapısının değişmesi, Lyotard’ın “postmodern durum” olarak nitelendirdiği “olağanüstü bir toplumsal yaşamı” beraberinde getirmiştir. Akılcı bir anlayışla hiyerarşik bir düzene sahip alt kültür, üst kültür anlayışının yerini alt kültürün üst kültürle yan yana durduğu, karşıtlıkların sentezlenerek değil yan yana olduğu, tezin anti teziyle var olduğu, klasik müziğin etnik ritimlerde farklı müzik aletleriyle çalındığı, teknolojik gelişmeler karşısındaki değerlerin kendini yitirdiği, parasal gücün ve popülerliğin her türlü değer yerini aldığı, kitle iletişim araçları sayesinde gerçeğin istenilen biçime sokulabildiği bir ortam meydana gelmiştir. Yıldız Ecevit bu ortamı şu şekilde anlatmaktadır:

(...) Ve bu insan yaşamının/kültürünün her alanını kapsamına alan bir gelişmedir; ekonomi, tarih, teoloji, psikiyatri, etnoloji, sosyoloji, pedagoji, coğrafya, dilbilim ve başta mimarlık olmak üzere tüm sanat dalları, postmodern tanımında dile getirilmeye çalışılan yaşam durumunun etkisi altındadır. Akıl almaz teknolojik olanakların yarattığı bilişim ortamında yaşanan gezegensel bir kültür kargaşasının, kültürel/ulusal sınırların birbiri içinde eridiği bir dönemin adıdır postmodern; geç kapitalizmin/emperyalizmin ulusal sınırları aşarak, dünya genelinde uluslarüstü monopoller aracılığıyla, tüm dünya insanlığını yalnızca bir tüketici kitlesine dönüştürdüğü, tinselliğin maddeselliğe indirgenmek istenen bir tarihi kesittir. Ancak bu yoğun bilimsel/maddeci etki çemberi, farklı bir gelişmeyi de getirir. Kimi yerde orta çağa özgü gerici dincilik hortlarken, kimi yerde de dinlerin inanç sistemlerinin yıkıntıları üstünde, bir ucu Uzakdoğu felsefelerine, oradan kozmik inançlara uzanan, bir ucu da okültalizmde son bulan farklı bir mistisizm bu dönemde azımsanmayacak ölçüde yandaş bulur kendine (Ecevit, 2016, s. 58).

Uzun süre etkisini sürdüren modernizmin ardından postmodern düşüncenin adlandırması ve kabul görmesi açısından farklı görüşler ortaya atılmıştır. Modernizmin sarsıldığı postmodern düşüncenin henüz bir düşünce sistemine dönüşmediği boşluk dönemine *postmodernite* kavramı ile anılmaktadır. *Post-modernite* ise postmodernizmin modernizmin bir uzantısı olduğunu, modernizmin kendini yenileme sürecinde onun uydu düşüncelerinden biri olarak görmekte ve “post” ön ekini gereksiz bulmaktadır. *Post-modernizm*, anlayışındaki ise modernizmin kendini tazelemiş son hal olarak görürler ve “post” ön ekine

karşıdırlar. Postmodernizm bütün bu anlayışlara rağmen bugün modernizmden farklı bağımsız bir düşünce sistemi olduğunu ispatlamıştır.

2.2. POSTMODERNROMANIN UNSURLARI

Postmodernizm resimle başlayan yolculuğunda, mimari, edebiyat, felsefe, psikoloji gibi pek çok alanı etkilemiş bir disiplindir. Her dönemde olduğu gibi yirminci yüzyılda da toplumsal değişmeler, bilimsel gelişmeler ve fikir akımları sanat anlayışını etkilemiş, var olan sanat anlayışını ve yöntemlerin değişmesine sebep olmuştur. Felsefi olarak gerçeklik algısının konumunu ve varoluşunu değiştiren, özneyi ve bilgiyi göreceleştiren, dilde yapı bozan, büyükten küçüğe, karşıtlıklar ve parçalamaya yönelen postmodernizmin sanatsal tanımını Micheal Ryan şu şekilde yapar:

Postmodernizm felsefede, kavramsal anlamlar üreten gizli kalmış düzenekleri açığa çıkarır; Sanatta ise estetik üretimin gizli kalmış işleyişlerini, estetiğin dışavurumsal hakikat üzerindeki iddialarının gizemini yok ederek teşhir eder. Sonuçta postmodernizmde vurgu içerikten biçime veya stile kayar. Bir anlamın veya içeriğin göstergelerle metaforik ikamesi, biçimlerin sınırdaşlığına, keyifliliğine ve öngörülmezliğine yol açar (Ryan, 2000, s. 298).

Postmodernist anlayışla, gerçeğin bilindiği klasik sanat anlayışındaki doğayı/gerçek dünyayı taklidi içeren mimesis anlayışının yerini gerçeğin varlığının bulunmadığı, gerçeğe uzak düşen, yabancılaşan insanın sanal bir dünyada yaşadığı düşüncesiyle beraber gerçeğin söylenen sözlerde değil söylenmeyen andaki sözler arasındaki boşlukta yer aldığı ve bu sözcükleri biçimlendirme anlayışı edebiyata hâkim olmuştur. Derrida'nın dilin gerçekliği yansıtmada yetersizliği düşüncesiyle Foucault'un dilin güç odaklarından bağımsız ve özgür olamayacağı görüşü anlama olan güveni sarsmıştır. İçeriğin yerini bu süreçte *biçim/yapı* almıştır. Artık edebiyat için esas olan ilahi kaynaklardan esin yoluyla gelen bilgilerle eser yaratmak değil var olan malzemeyle edebiyat yapmaktır esas olan. Sanatta gerçeği arayan anlayış, anlam örüntüsünü aşarak yapı yoluyla algılamanın insanı, gerçeğin yalnız simülasyonlarının olduğu dış dünyanın sahte gerçekliğiyle oyalanmayı bırakıp yapı önceliğiyle daha kolay ulaşılacağı düşünülür. Anlamdan sıyrılıp biçimciliğe yaklaşan eleştiri anlayışı Michel Butor şu sözlerle savunur: “Romanda biçimsel buluş, dar görüşlü bir eleştiri anlayışının çoğu zaman sandığı gibi gerçekliğe karşı olmak şöyle dursun,

daha ileri bir gerçekçiliğin vazgeçilmez (sine qua non) koşuludur” (Ecevit, 2016, s. 39).

Postmodernizm akımının tesirinin en çok hissedildiği, en fazla değişiklik getirdiği edebi tür roman diyebiliriz. Postmodernist düşünceyle roman türünün bu etkileşiminin sebeplerini Micheal Bakhtin şu sözlerle açıklamaktadır: “Biz bir roman türü diye özel bir söylemden söz etmiyoruz çünkü söylem yalnız romanda kendine özgü bütün potansiyelini ve gerçek derinliğini ortaya koyabilir”(Doltaş, 2003, s. 63). Bakhtin’in de belirttiği gibi postmodernist yazarlar “roman türü diye özel bir söylemin” peşinde değildir.

Var olan algıların değiştiği, her şeyin kaygan bir zemin üstüne oturtulduğu bu ortamda edebi söylem de değişiklik göstermiştir. Söylem değişikliği beraberinde farklı metotları da getirmiştir. Roman ve hikâyeyi meydana getiren tahkiye unsurları postmodern felsefenin gerçeklik, çoğulculuk, oyun, ironi, görecelik gibi anlayışları temel alınarak tekrar yorumlanmıştır. Roman ve hikâyeyi oluşturan anlatıcı, kişi, zaman, mekân, olay örgüsü postmodern dinamiklere uygun olarak gerçekliğin var olmadığı, zamanın döngüselleştiği, mekânın algılanışla sınırlı olduğu, kişilerin bir diğer kişiden ayırt edilemeyecek derece silikleştiği, olay örgüsünün bütünden parçaya kaydığı katı, kesin çizgisellikten; karmaşık, olumsuzluklara açık anlayışa geçmiştir. Temelde kendini tanımlayacak her türlü metodolojiye karşı çıkan postmodernizmi roman ve hikâye üzerindeki tesirini ortaya koymak için bu türleri oluşturan unsurları postmodern yorumuyla incelemek gerekmektedir.

2.2.1.Postmodern Romanda Zaman

Klasik edebiyatın önemli unsurlarından zaman, postmodern romanlarda algılanışı itibariyle değişikliğe uğramıştır. Edebi eserlerdeki zaman kavramı bilimsel gelişmelere paralel olarak değişiklik göstermiştir. Zamanın bilimsel algılanışı edebi metinlerde bu algılanış biçimlerine göre yer bulmuştur. Jale Parla, yüzyıllar arasında değişiklik gösteren zaman kavramının edebi metinlerde yansımaları, “On dokuzuncu yüzyıl anlatılarında pozitivist felsefeye uygun olarak daha çok düz çizgisel zaman şemaları ve sebep sonuç ilişkilerine yaslanan kurgulamalar egemen olurken, modernist anlatılarda zaman birey psikolojisiyle,

postmodernist anlatılarda ise dille bağlantılı olarak kurgulanır” sözleriyle anlatır (Parla, 2005, s. 248).

Yüzyıllar arası zaman kavramının yazınsal metinlerde değişikliğe sebep olan bilimsel gelişmeler yirminci yüzyıla kadar Aristoteles ve Newton’un mutlak zaman algısına dayandırılıyordu. Zamanın bağımsız ve hiçbir şeyden etkilenmez bir yapısının olduğu düşünülüyordu. Bu sebeple hiçbir şeyden etkilenmeyen zaman bükülme yaşamadan düz bir çizgide ilerlemekteydi. Bu zaman kavramı metinlere, sebep-sonuç, giriş-gelişme-sonuç şeklinde yansımaktaydı. Modernistlerin *kronofonizm* olarak adlandırdıkları bu kavrama postmodernist Derrida, “Postmodernistler kronofonizme karşıdır” diyerek postmodernistlerin mantıksal bütünlük içinde ilerleyen zaman algısına eserlerinde tercih etmediklerini ortaya koymaktadır (akt. Rosenau, Derrida, 2004, 107). Yirmi yüzyıla kadar “mutlak zaman, kim ölçerse ölçsün aynı olduğu görüşü hâkimdi fakat yirminci yüzyılda Einstein görecelik kuramı mutlak fikrine son vermektedir. Her gözlemcinin yanında taşıdığı bir saat tarafından kaydedilen kendi ışık ölçümüne sahip olmak zorunda olduğu ve farklı gözlemcilerin taşıdığı özdeş saatlerin aynı sonucu vermeleri gerekmediği sonucu çıkmaktadır” (Hawking, 2016, s. 33).

Zaman kavramının mutlaklığı ve gerçekliği sarsılınca yerine sanal, göreceli bir zaman algısı yerleşmiştir. Bu zaman algısı düzensiz olmaya daha yakındır. Hawking, bu sanal zaman algısında düzensizliğin düzenden daha rastlanabilir olduğunu şu sözlerle açıklamaktadır: “Sanal zamanda ileriye doğru gidebiliyorsanız ters dönüp geriye de gidebilmeniz gerekir. Bu sanal zamanın ileri ve geri yönleri arasında önemli bir fark olmadığı anlamına gelir” (Hawking, 2016, s. 179-180). Düzensiz zaman çizgisi postmodern edebiyatta karşımıza Baudrillard’ın, “Dünyanın bu halinden memnun değilsek, örneğin 1989’dan 2000 yılına geçilebilir.” (Rosenau, 1998, s. 120) sözleriyle karşımıza çıkar. Postmodernist yazarlar, zaman kavramını devinimsel bir yapıda kullanılıp rastlantısallığa bağlı bir düzensizlik içinde işlemektedir. Postmodern metinlerde zamanın kullanımı bir üslup tarzı oyun, oyunlaştırma anlayışına katkı sağlayan bir tekniktir. Rosenau, postmodernistlerin zamanı kullanım şekillerini ve niyetlerini şu sözlerle ifade eder: “Post-modern yazarlar çizgisel akışı kasten ihlal ederler. Hikâyeler, kendi üzerlerine katlanır ve sonun başlangıç olduğu ortaya çıkar, bu da

sonsuz bir döngüsellığı (*recursivitiy*) beraberinde getirir” (Rosenau, 1998, s. 124). Zaman çizgisinin bir dil oyunu olarak döngüsel bir örüntüyle kullanılması postmodern metinlerde ‘anlılaştırma’ yöntemini de beraberinde getirir. Yazma zamanı ile okuma zamanını “paradoksal bir yöntemle birleştirerek anlatıyı ölümsüzleştirmek uğruna” anlıklaştırma yöntemini kullanırlar (Parla,2015, s. 233). Einstein’ın görecelik kuramından hareketle zamandaki döngüsellikler, Hawking’in bahsettiği gibi zamanda ileri ya da geriye gitmeler olumsuzluklar içindeki gerçeklerdir. Postmodern yazarlar da zamanda görecelik anlayışını eserlerinde benzer biçimde kullanmışlardır.

2.2.2.Postmodern Romanda Mekân

Edebi metinlerde mekân, olayın okura sunulduğu yerdir. Romanın değişmez unsurlarından mekân zaman içinde değişiklik göstermiştir. Edebi akımlara göre mekânın algılanış biçimi değişiklik gösterirken; zaman içinde önemi artmış veya azalmıştır. Örneğin, romantizm akımıyla beslenen romancılarda mekân duygularını anlatmak için bir araç olurken realist sanatçılarda mekân tüm ayrıntılara kadar inilen eserin gerçekliğini sağlamlaştırmak için kullanılan bir unsur olmuştur. Modernist romanda ise, mekân karakterinin içinde bulunduğu ruh haline göre şekillenmiştir. Postmodernist edebiyatta ise,Şerif Aktaş’a göre “modernist metinle, postmodern metin arasındaki belki de en büyük farklardan biri mekân”dır (Aktaş, 1998, s. 141). 20.yüzyılın başına kadar Newton’un mutlak zaman ve mekân algısı gerekliliğini korumaktaydı. Mekân (uzay) ve zaman diğer değişkenlerden bağımsız iki unsur olarak gerçekliğin sabitliğini korumaktaydı. 1920 yılına gelindiğinde, Einstein görecelik kuramıyla Newton’un zaman ve mekân algısının yanlışlığını ortaya koydu. Zaman ve mekân da etrafındakilerin etkileşimi altındaydı. Yapılan deneyler zamanın eğildiğini, mekânınsa büzüşüğünü ortaya koydu (Hawking, 2016, s. 41). Madde, mekân ve zaman birbirilerine bağlı olduğu ve maddeninse yalnız algılandığında var olduğu görüşündeki Kuantum fiziğinin *Kopenhag yorumu*, mekânı da yalnız algılayan olduğunda var olduğunu belirtir. Mekân insan beyninde yalnızca bir algıdır. Mekân kavramı da gerçekliğini kaybetmiştir zira o da sabit değil değişkenlere bağlıdır. Postmodernistler de bu bilimsel çalışmalardan etkilenmişler ve mekânı *hiper-mekân* olarak tanımlamışlardır. Rosenau’nun hiper-mekân yorumu, ”Modern mekân kavramlarımızın anlamsız olduğuna işaret eden postmodern

terimdir. Mekân modern varsayımlara göre hareket etmez. Yok edilmiş ve mekânsal engeller ortadan kalkmıştır. Her şey coğrafi bir akış içindedir, mekân da sürekli olarak ve öngörülemeyen biçimde hareket etmektedir” şeklindedir (Rosenau, 1992, s. 14).

Devinim halindeki evren anlayışı postmodern metinlerde mekân kullanımının soyut ya da somut mekân olsa da genel itibar ile parçalanmışlık ve belirsizlik esasına dayanır. Parçalanmışlığa dayanan “postmodern yapıtlarda artık mekân yoktur *zone* vardır, *zone* ise birbiri ile mantıksal ilişkisi olmayan mekânlar demektir (Batum Menteşe, 1996, s. 42). Parçalanmış olarak verilen mekânların ayrıntılı tasvirine girilmez zira mekânlar zihnin algılanışıyla var olabilen değişken unsurlardır. O halde her okuyucu ne kadar anlatılırsa anlatılsın kendi zihninde şekillenen gerçekte var olmayan mekânları zihninde tamamlayacaktır. Bu nedenle yazarın ayrıntılı bir mekân tasvirine girmesine lüzum yoktur. Yalnızca zihinde yeniden kurulmayan mekânlar “diğer romanlardan veya yazın yapıtlarından da alınabilir. Buna, metinler arası mekân (*intertextual zone*)denmektedir (Batum Menteşe, 1996,s. 42). Metinler arası mekânın tercih edilmesi gerçekte var olmayan mekânın oyalamaca sayılmasındandır, baştan kurulması veya daha önceden olması önemli değildir.

2.2.3. Postmodern Romanda Kişiler

Anlatmaya dayalı metinlerde olayın başından geçen kişi ya da kişilere verilen genel isme şahıs kadrosu denir. Geleneksel metinlerde Şerif Aktaş, şahısları şu altı kategoride gruplandırmaktadır:

- 1-Asıl kahraman veya birinci derecedeki kahraman,
- 2-Rakip veya karşı güç,
- 3-Yönlendirici,
- 4-Alıcı,
- 5-Yardımcı (Aktaş, 2013,s. 46)

Geleneksel metinde büyük önem arz eden şahıs kadrosu, modernist edebiyat anlayışıyla beraber silikleşmeye başlar. Yıldız Ecevit, eserde silikleşen kahraman algısını şu karşılaştırmayla anlatır:

Geleneksel romanda yapının ana taşıyıcısı konumunda bulunan *anlamöykü* ya da *kahramandan* birinin metinden çıkarılması durumunda yapı, ana kolonlarından birini yitirdiği için çöker. Dostoyevski'nin “Karamoz kardeşleri”nin karşıtlar üzerine kurulmuş dokusundan karşıt anlamların taşıyıcısı konumundaki kardeşleri ya da babayı

çıkardığımızda roman dağılır. (...) Buna karşılık Kafka'nın "Dava"sında ana kişi K., sürekli metnin odağında koşuşturmasına karşılık, hiçbir anlam taşıyıcısı değildir. Modernist romanda *anlamdan* ya da *kahramandan* yanaağır basan hiyerarşi yoktur (Ecevit, 2016, s. 46).

Modernist romanda, kahraman silikleşmeye başlasa bile eserin merkezinde yer almaya devam etmiştir. Postmodernizm ise merkez fikrine karşı çıkmaktadır. Merkezlessiz, rastlantısal, düzensiz parçaların oluşturduğu "çoğulculuğun" peşindedir. Bu sebeple olayların merkezinde yer alan kahraman anlayışı postmodern metinlerde alışılmışın dışında bir profil çizer. Kişi yerine özne kavramını tercih eden postmodernizm için hikâyedeki kişi de "oluşumunu tamamlamamış öznedir" (Doltaş, 2003, s. 24). İdeal bir kişi profili çizen kahraman bu metinlerde yer almaz, oluşumunu sürekli devam eden bir varlık, gelişimini tamamlamış, model olamaz. Kaldı ki postmodernist metinlerde her zaman kişiler şahıs kadrosunu oluşturmaz. Toplumda azınlığı temsil eden pek çok kişi, bitkiler, hayvanlar, eşyalar postmodern metinlerin şahıs kadrosunda yer alabilir. Rosenau bu durumu merkezlessiz algı sebebiyle ilginin "marjinal üzerine yoğunlaşması" olarak değerlendirmektedir (Rosenau, 1998, s. 15). Bu kişilere bazen isim bile verilmez isminin baş harfi ya da sembolik bir anlama gelebilecek bir isim verilebilir. Orhan Pamuk'un *Kar* romanını bu konuda örnek verebiliriz. Pamuk'un bu romandaki şahıs kadrosu şu şekildedir: "Kadife", "Lacivert", "İpek", "Ka".

Postmodern yazarlar kişi kadrosu oluştururken anlatıcı yazar, çeşitli canlı ya da cansız varlıklar ile Becket'in metin içinde oluşumu yazma ve okuma sürecinde devam eden karakteri ifade etmek için kullandığı *homo logos*, "sözcükten adam yaratma" kavramını tercih ederler (Ecevit, 2016, s. 98). Zira dili ön plana çıkaran postmodern edebiyat şahıs kadrosunu da dillin ve okuyucunun algılayış imkânlarıyla yaratmayı tercih etmektedir.

2.2.4. Postmodern Romanda Olay Örgüsü

Metinde, kişilerin başından geçen duygu, düşünce, izlenim gibi durumlara olay örgüsü denmektedir. Klasik roman ve hikâyelerde, olaylar sebep-sonuç ilişkisine dayandırılarak, ortaya atılan bir problem serim, düğüm ve çözüm yöntemiyle işlenir. Realist romanda ise gözlem endişesiyle bütün detaylar ayrıntılı tasvirine önem verilmektedir. Modern metinlere geldiğimizde katı bir sebep-sonuç mantığına dayanmasalar da yine bu metinlerde de ulaşılmak istenen bir sonuç

amaçlanmıştır. Postmodern metinlere geldiğimizde ise Baudrillard'ın hiper-gerçek anlayışı, gerçeklik anlayışını değiştirmiştir. “Gerçeklik çökmüştür ve bugün sadece imgeden yanlısamadan ya da simülasyondan ibarettir” (Baudrillard, 1998, s. 14). Bu anlayıştan hareketle gerçeğe odaklanan sanat eseri için Beckett'in söylemiyle “Anlatılacak bir şeyin kalmadığı”dır (Ecevit, 2016, s. 99). Bu bağlamda her metin ön metindir, metini tamamlayacak olan okuyucunun zihnidir. Derrida'nın *differans* (devingenlik, alan, boşluk) anlayışıyla yazardan kalan boşluk okuyucuya devredilir. Nietzsche'nin, “Yaşam yalnızca estetik açıdan bakıldığında bir anlam içerir” (Nietzsche, 1999, s. 239) sözü, Barthes'in yazılı veya sözlü herhangi bir yapının estetik özelliklere sahip olup olmadığını saptanması onu algılayan özne tarafından yapılabilir anlayışıyla yer değiştirir. Yazar ve okuyucu tarafından tamamlanmış melez eserlerde doğrudan tek bir anlam içermeyen, yoruma açık metinleri Umberto Eco, *açık yapıt (opera aperta)* olarak isimlendirirken, “sanat köklü bir biçimde ikircikli bir bildiri; bir tek gösterenle birlikte var olan bir gösterenler çokluğudur” diyerek açıklamaktadır (Eco, 1992, s. 7). Eserin yazım sırasında okuyucuyla beraber oluşumuna önem veren postmodern edebiyat anlayışı eserin yazılış sürecini de eserin içeriğine daha sonra açıklayacağımız üstkurmaca yöntemiyle esere dâhil eder. Olay örgüsünden kalan boşluğu ise metinlerarasılık unsurları ve üstkurmaca yöntemleri ile okuyucunun zihnini doldurur/tamamlar.

Postmodern edebiyat düz bir çizgi halinde ilerleyen olaylar yerine birbirine geçmiş, karmaşık, Gautte ve Deleuze'nin köksap anlayışında olduğu gibi başı sonu belli olmayan olayları tercih eder. Bunu yaparken de *elit (seçkin)* olarak suçladığı modernizmin dışladığı her şeyi içine alırlar. Rosenau bu durumu, “Duygular, coşkular, sezgiler, tefekkür, spekülasyon, kişisel deneyim, adet, şiddet, metafizik, gelenek, kozmoloji, büyü, mit, dini hisler ve mistik deneyim dahil modernliğin kenara ittiği her şey önem kazanır” sözleriyle dile getirir (Rosenau, 1998, s. 26).

Postmodern eserler gündelik yaşamın sıradan ayrıntılarını önemli sayarlar. “Yatak odasında olup bitenler de tarihsel olarak savaş alanlarında ve hükümet saraylarında olup bitenler kadar önem kazanır” (Rosenau, 1998, s. 27). Küçük, parçalı, birbirinden kopuk anlatılar okuyucuya sunularak klasik anlamda olay örgüsü içermeyen bir anlayışla metinde yazarın bilerek bıraktığı kurgu boşlukları

aktif okuyucuya bırakılır. Okuyucunun ön plana çıkarıldığı postmodern metinlerde yazar, üstkurmaca ve metinlerarasılık tekniklerini sıkça kullanmıştır. Yazarlar bu anlayışla beraber eserlerinde konu odağından uzaklaşmış, bunun yerine biçim, estetik ve dilsel oyunlara odaklanmıştır.

2.3. POSTMODERN ROMANIN ÖZELLİKLERİ

2.3.1. Üstkurmaca

Üstkurmaca en genel ifadeyle metin içinde başka bir metnin kurgulanmasıdır. Gerçeklik algısına tutunan yansıtmacı romanın aksine romandaki anlatının kurgu olduğuna dikkat çeker. Romanın yazılış sürecini de anlatıya sokarak okurun bütün ilgisini metne yoğunlaştırmaya çalışır. Yansıtmacı romandan itibaren kullanılan üstkurmaca tekniğinin isimlendirmesini ve popülerliğini postmodern edebiyata borçludur. Yavuz Demir, üstkurmacanın postmodern edebiyattaki serüvenini şu sözlerle anlatır:

Üstkurmaca (metafiction), en bilinen tanımıyla “roman teorisini” roman yazma pratiği içinde gösterme işidir. Üstkurmaca terimi ilk kez 1960 sonlarına doğru, romanın kendisi hakkında yazılan son dönem romanları kastederek William Gass tarafından kullanılmıştır. Üstkurmaca kavramı yeni olmasına karşın oldukça eskiye dayanır; diğer bir ifadeyle bunu romanın kendisi kadar da eski kabul edebiliriz (Demir, 2002, s. 16).

Üstkurmacanın metinlerde kullanım biçimini Hakan Sazyek, “Türk Romanında Postmodern Yöntem ve Yönelimler” adlı makalesinde şu üç gruba ayırmaktadır:

a) Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme;

Metnin anlatılan hikâyesinin yanı sıra metnin yazılış sürecinin esere dâhil edilmesidir. Metin okurla beraber ilerler. Yazar, metin ve okur aynı noktada bir araya gelir. İki metnin iç içe geçmesiyle yapılan bu üstkurmaca tekniğini metinlerarasılıktan ayıran yönü ise her iki metninde aynı yazarın kurmacası olmasıdır.

b) Yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerini nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirme;

Ana anlatının içinde fantastik öğeler vasıtasıyla yapılan üst kurmacıdır. Renklerin, eşyaların, hayvanların, gerçek üstü kahramanların aracılığıyla yapılmaktadır. Fantastik öğelerin kullanımı postmodern felsefenin gerçekliğe ulaşamayacağı ve sanal bir gerçeklik içinde bulunduğu görüşü modern edebiyata *büyülü gerçeklik* olarak yansır.

c) Modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme;

Üstkurmacanın bu şekli yansıtmacı romanda eğitici, yol gösterici, bilirkişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodern romanda ise metne dâhil olan yazar, öğretici yönünü kaybetmiş onun yerine okuruna seslenen, okuma zamanını yazma zamanını birleştirmeye çalışmaktadır (Sazyek, 2002, s. 500-501).

2.3.2. Metinlerarasılık

Metinlerarasılık, postmodernistlerin metinlerin düz bir çizgide var olduğu anlayışına karşı çıkan, sınırları kaldırıp metinlerin oluşumunu ancak birkaç metnin çeşitli ilişkiler nihayetinde ulaşabileceği fikrine dayanmaktadır. Rus biçimcilerin çalışma yöntemlerinden etkilenen anlatıcı bilimciler, bütün metinlerde metinlerarasılık yönteminin kullanıldığını öne sürerken bu kavramı, 1960 yılında ilk kez kullanan Julia Kisteva olmasına rağmen kavram özünü Baktin *söyleşimcilik* kuramından almıştır (Aktulum, 2000, s. 11). Metinlerarasılığın teknik olarak varlığı kabul görse de isimlendirme ve tanımlama konusunda farklılıklar vardır. Lotman *metin-ötesi (extra-text me)*, *bağıntılar* ya da *metin dışı (hors-texte)*, Barthes ise, “sonsuz bir metnin dışında yaşamak olanaksızlığı, Laurent Jeny ise, “yazınsal okunabilirliğin koşulu” şeklinde tanımlar (Aktulum, 2000, s. 13). Postmodern görüşmetinlerarası tekniklerle metin dışı unsurları da metne dâhil etmişlerdir. Gerçeğin rastlantısal, düzensiz, parçalardan oluştuğu görüşü postmodern eleştirmenleri farklı metin parçalarından oluşmuş, metin incelemesine götürmüştür. Metinlerin başka metinlerle etkileşime girmesi yeni bir yöntem olmamakla beraber metinlerarası yöntemle yorumlanması yenidir. Merkeziz olma durumunu benimseyen postmodern anlayış, metinlerarası metotla metni tek bir merkezde toplanmasını önlemiştir. Hiçbir ilkeye, kurala, sisteme, düzene uymak istemeyen postmodernizm çoğulculuk anlayışını metinlerarası yöntemle beslemiştir. Metinlerarası yöntemlerin sınıflandırmasını Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* adlı eserinde şu şekilde

sınıflandırmıştır:“ortakbirliktelik ilişkisi”ne dayanan metinlerarası ilişkiler (Alıntı ve Gönderge, Gizli alıntı, Anıştırma) ve “türev ilişkisi”ne dayanan metinlerarası ilişkiler (Yansılama, Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm, Öykünme), “Ana Metinlerin Ciddi Düzendeki Dönüşümleri”, “Klişe-Basmakalıp Söz” ve “Anlatı İçinde Anlatı”, Metinlerarası İmgeler (palempsest, kolaj-brikolaj, yeniden-yazmak).

Alıntı ve Gönderge

Alıntı, metinlerarası ilişkinin en belirgin olanıdır. Bir metinden bir bölümünün ya da bir cümlesinin alınmasıdır. Alıntılanan bölüm, ayraç ya da italikle açıkça belirtilir. Gönderge ise, metinden alıntı yapmadan bir yapıtının adından, kahramanlarından ya da olay örgüsündeki herhangi bir husustan bahsedilmesi esasına dayanarak yapılmaktadır. Her iki metotla amaç yazarın kendi düşüncesini güçlendirmeye dayanır.

Gizli Alıntı - Aşırma

Gizli alıntı, açık alıntının tam tersidir. Hiçbir biçimde alıntı yapılan yazar ya da eser adından bahsedilmez, yapılan alıntılar yazarın kendi yazınsal ürünümüştü gibi alıntı yazarın adıyla anılır. Bu yöntemin diğer bir adı da aşırmadır. Bilimsel metinlerde hoş karşılanmamakla birlikte edebi metinlerde yapılan aşırma daha hoş görülür yaklaşmaktadır. Michel Schneider göre “şu ya da bu biçimde başkasına ait tümceleri, parçaları kendi yapıtına sokmayan yazar yok gibidir” (akt. Aktulum, 2000, s. 104)

Anıştırma

Bir düşünce ya da söylemi kapalı gönderme yoluyla “yarım bilgi” vererek okuyucunun zihinsel birikimine dayanarak herhangi bir belirtmede bulunmaksızın ilgiyi hatırlatılmak istenene yoğunlaştırma durumudur. “Söylenenle söylenmeyen arasındaki ilişkiye” dayanan anıştırmayı Fontanier, “tarihle ilgisi olanları tarihsel; masalla olursa söylensel; gelenek, görenek, inançlarla ilgili olursa töresel; söz oyunlarına dayanırsa sözselsel anıştırma” olarak gruplandırmaktadır (akt. Aktulum, 2000, s. 111).

Yansılama (parodi)

Yansılama, bir metnin konusunu değiştirmeden başka bir yazar tarafından yeni bir metinde ana metni hatırlatacak biçimde kullanılmaya tekniğidir. Yansılama çeşitli şekillerde yapılabilir. Ana metni hemen hatırlatacak tek bir mısra,

satır veya sözcük olarak yapılabileceği gibi, bir metnin konusuna ait kişi, çatışma, zaman dilimlerine göre değerler sisteminin ve olayların değerlendiriliş biçimi gibi özellikleri kullanarak metnin içeriğine ait temel unsurları kullanarak ana metni hatırlatacak biçimde de kullanılabilir. Metnin konusuna dayanarak yapılan yansımalar konuyu biçimsel veya anlam değişikliğe uğratarak yapılır. “Bir yapıtı değiştirip yeni bir yapıt oluşturulurken aranan şey daha çok destan türüyle (aynı biçimde soylu ya da, yalın bir biçimde, ciddi olarak kabul edilen bir tür ile) alay etmektir (Aktulum, 2000, s. 117).

Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm

Alaycı dönüştürüm, ciddi bir yapıtın “konusunu veya içeriğini” mizahi öğelerle değiştirerek gülünç bir hale getirme tekniğidir. Petit Robert, alaycı dönüştürümü, “kişileri ve kahramanlık durumlarını sıradanlaştırarak değiştirmeye dayanan bir destan yansıması” şeklinde tanımlamaktadır (akt. Aktulum, 2000, s. 127). Yazar, bu tekniği kullanılırken var olan bir metni gülünç hale dönüştürmeyi amaçladığı için mümkün mertebe ana metinle ilişkisini kuvvetli tutmaya çalışır. Ciddiyetiyle bilinen bir metne bir de tersinden bakılır. Postmodernizm görecelilik anlayışına dayanılarak okurun bir de olaylara başka olumsuzluklar çerçevesinden bakmasına imkân sağlanır.

Öykünme (Pastiş)

Öykünme başka bir metnin “dil ve anlatım özelliklerini, sözlerini taklit ederek gerçekleşir” (Aktulum, 2000, s. 133). Öykünmede bir metnin konusu ya da içeriği değil biçimi üstüne yoğunlaşmaktadır. Bir yazarın üslubunun temel niteliklerini ortaya koyan ifadelerin veya bir edebi türe aittekerlemeler, masal türüne ait ifadeler, halk şiirlerine ait biçim türlerinin metinde kullanılması bu tekniğin kullanımıyla ilgili örnek teşkil etmektedir. Öykünme, başka bir yazara ait üslup tarzının veya bir türe ait biçim özelliklerinin taklit edilmesi esasına dayanmaktadır.

Kolaj

Kolaj kavramı, resim sanatından edebiyata geçmiş bir tekniktir. Metin dışı gazete haberi, ilan, doktor reçetesi, sinema afişi, ölüm belgesi, makale, şarkı sözleri gibi metin dışı unsurların metne dâhil edilmesi ve metne uygun bir biçimde yerleştirilmesiyle yapılan metinlerarası yöntemdir. “kes-yapıştır”, “kırkyama” gibi adlandırmaları vardır. Yazar metinde başka bir metin dışından aldığı her bir

parçanın dışsal özelliğini vurgulamak için metin içinde bu unsurları italik, farklı bir yazı tipi veya punto ile gösterebilir.

2.3.3. Oyun/Oyunsuluk

Nietzsche'nin "Sanat, gerçeği oyunlaştırmaktır" ifadesinden hareketle postmodern sanatçılar gerçeğin ispatlanabildiğini kabul etmezler. Sanal bir gerçeklik içinde "yabancılaşan" insan bu yabancılığa ancak oyunlaştırma ve ironi ile katlanabilir. Yapay gerçeklik oyunun karşısına postmodern edebiyatçılar üstkurmaca tekniğiyle ve kurgu oyunuyla çıkarlar. Oyun, ne gerçek kadar keskindir ne de yalan gibi kandırmacıdır; postmodern felsefenin olumsuzluk/görecelik anlayışına imkân tanımaktadır. Her zihinde farklı bir algının tamamladığı bir metnin peşinde olan postmodern edebiyatçıların oyun anlayışını Berna Moran, "Romana, dış gerçekliği yansıtan, sosyoloji, ahlâk ya da felsefe alanlarında doğrudan dile getiren bir metin değil, kurmacanın kendi dünyasında oynanan bir oyun olarak bakıyorlar" sözleriyle açıklamaktadır (Moran, 2004, s. 99).

2.3.4. İroni

Postmodern edebiyatın oyun anlayışı beraberinde *ironiyi* de getirir. İnci Enginün, ironiyi "İfade edilenin, söylenilenin tersini kastetmek, mevcut olan veya olması beklenilene tam manasıyla aykırı olma, mizahi veya alaycı ifade", olarak tanımlamaktadır (Enginün, 2004, s. 506). Edebi eserlerde ironi kullanımını oldukça eski olmasına rağmen kullanım amaçları itibarıyla postmodern metinlerden ayrılmaktadır. Yansıtma amacına dayanan eserlerde yansıtmanın ne kadar gülünç olduğunu ortaya koyarak okuyucuyu eğitmek amacıyla güderken; postmodern eserde var olan anın ya da durumun gülünçlüğüne ortaya koymak şeklindedir. Tez ve anti tez durumu aynı anda vermeyi benimseyen, her şeyi iki kabul eden, her durumu tersi ile algılayan postmodern felsefe için ironi vazgeçilmez bir unsurdur; fakat Eagleton ironinin postmodern edebiyatta var oluşunu, "İroni esastır, fakat hakikatin bitirilmemiş sonsuz süreci içinde hükmedilmemiş bir an – kötü dolaysızlığın tersine sınır koyan, sınırlı kabul eden ve tanımlayan ve dolayısıyla hakikati, gerçekliği ve içeriği veren... bir an olarak" değerlendirmektedir (Eagleton, 1998, s. 190).

2.3.5. Yeni Tarihselcilik

Postmodern edebiyat anlayışla beraber modernist edebiyatın pek de rağbet etmediği geçmişle ilgilenilmeye, eserlerinin konusu tarih odaklı seçilmeye başlanmıştır. Rosenau, bu durumu “Postmodern birey geleneğe, antikalasılmış olana (genelde geçmişe), egzotik olana, kutsal olana, sıra dışı olana ve genel ya da evrensel olana karşı yerel olana büyük bir merak duyar “ şeklinde açıklamaktadır (Rosenau, 1998, s. 89). Bu merakı tetikleyen varsayım ise, gerçekliğin sadece kopyalarının bulunduğu bir dünyada tarihi gerçekleri anlatmanın mümkün olmadığıdır. O Halde tarihi gerçek denilen edebi bir anlatıdaki gibi kurgulanmış bir metinden başkası değildir. Ayrıca tarihi bir olayın farklı kurgulanması gerçek yanlışlıklarını somutlamakta, gerçeğin farklı görecelikler düzleminde olabileceğini ortaya koymaktadır. Tarihin kurmaca olduğunu savunan bu görüş *Yeni Tarihselcilik* kuramıdır. Rosenau, bu kuramı şu şekilde açıklamaktadır:

“Tarih yazımının da roman sanatı gibi öznel bir boyutu olduğunu, zira dilin yazı içinde gerçeği sorunsuz olarak şeffaf bir biçimde yansıtamayacağını gösterir. Postmodern tarih kuramı tarih anlatılarını, kimin, hangi ideolojik, sosyo-kültürel ve politik söylem içinden ve hangi perspektiften yazdığını sorgulamamız gerektiğini gösterdiği için, bu anlatıların her zaman eleştirel bir bakış açısıyla okunması gerektiğini vurgular” (Rosenau, 1998, s. 108).

2.3.6. Polisiye ve Bilim Kurgu

Postmodern edebiyatçıların ilgi gösterdikleri diğer bir konu ise polisiye, bilim kurgu ve fantastik öğeler barındıran türlerdir. Postmodernizm, modernizm seçkincilikle suçlamakta, modernist edebiyatı belli bir zümrenin edebiyatı olmakla itham etmektedir. Bu anlayıştan hareketle genele, kitle zevkini hitap etmeyi önemsemekteydi. Ayrıca postmodernistler, üstkurmaca, anlatı içinde anlatı, alıntı gibi teknikleri de kullanıp çok seslilik özelliklerini ortaya koyduğu edebi ürünler vermek istiyorlardı. Polisiye türü hem genele hitap edebilecek, her dönemde ilgi görmüş bir türdür. Hakan Sazyek, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler” adlı makalesinde polisiye türünün postmodern edebiyat içerisindeki durumunu şu sözlerle açıklamaktadır:

(...) bir yandan genel zevki esas almayı öte yandan romanı -değiş yerindeyse- bir bilmece karışıklığına sokmayı amaçlayan postmodernist yazarlar çözümü eklektik davranmakta buldular. Postmodernizmin çoğulcu temelinde de son derece denk düşen bu tutumla birlikte birbirine bütünüyle karşıt olan seçkin ve popüler sanat anlayışları bir metinde -değişik bağlamlarda- bir araya getirilmiş oldu (Sazyek, 2002, 506).

21. yüzyılda ivme kazanan bilimsel gelişmeler, olabilecekler hakkında fikir yürütme arzusunu tetiklemektedir. İnsanların ilgisini çeken “Başka gezegenlerde daha üst canlılar dünyayı ele geçirir mi?”, “Yapay zekalar insan uygarlığına son verip yönetimi ele geçirir mi?”, “Başka gezegenlerde dünya benzeri düzenler kurulabilir mi?” benzeri soruların içeriğini teşkil eden bilim kurgu romanları da hem genel zevki beslemekte hem de postmodern felsefenin olumsuzluklar anlayışına hizmet etmektedir. Steven Connor, bilim kurgu türünün postmodern edebiyat içindeki durumunu şu ifadelerle anlatır:

1980’lerde postmodernist edebiyatın ve postmodern edebiyat hakkındaki edebiyatın en göze çarpan gelişmelerinden biri, bilimkurgunun ve özellikle “siberpunk” diye bilinen türünün gitgide daha fazla öne çıkması oldu. Bu türü tanımlayanlar özellikle William Gibson, Bruce Sterling, John Shirley, Greg Bear gibi postmodern medya, enformasyon ve biyo-mühendislik teknolojisiyle ilgilenen yazarların yapıtlarıydı (Connor, 2001, s. 182)

Fantastik konulu postmodern eserler ise insanların varlıkları konusunda hep tereddüt içinde olduğu her şeyi mümkün kılan büyüler, kaderi değiştiren büyücüler, kan emici vampirleri, geleceği gören falcıları, konuşan meramını anlatan eşyalar vb. varlıkları veya gerçekliği var olduğumuz nesnel gerçeklikte mümkün olmayan her şeyi imkânlı kılmaktadır. Postmodern felsefenin zaten var olmayan gerçekliğini, postmodern edebiyat bir kat daha süsleyip gerçeklik odağından olabildiğince uzaklaştırarak okura sunmaktadır.

2.3.7. İmge

Edebi türlerdeki geçişken ve kayganlaşan zemin, postmodern söylemin savunduğu tek boyutluluktan çok boyutluluğa geçişin ortaya koyuluş biçimidir. Yazınsal metinlerdeki çok boyutluğu artıran öğelerden biri, romantik sanatçılarla başlayan modernizmde de sıkça kullanılan düşünceyi imgeye dayanarak anlatmaktır. “Resim sanatından” edebiyata geçen “imge Türkçe resim” anlamına gelmektedir (Ecevit, 2016, s. 49). Söylemin farklı anlam katmanlarına ulaşabilmek için kullandığı imge soyut ifadelerin ya da ifade edilemeyenlerin sözcüklerle resmedilişi olmuş, postmodern yazarlar tarafından rağbet görmüştür. İmgeleştirme metodu somuttan soyuta şeklinde yapılırken zaman geçtikçe bu durum var olmayan benzetmelere karmaşık nitelermelere kadar gelmiştir. Yazarı özgürleştirme sürecinde önemli bir yol arkadaşı olan imgenin karmaşıklığı oranında metin olgunlaşmış sayılmaktadır.

2.3.8. Çoğulculuk/Çoklu Anlatım

Anlatıcı, metni okuyucuya sunan kişidir. Eserin tahkiye unsurlarından biridir. Zaman içinde kullanılış biçimi bakımından değişimlere uğramıştır. Mehmet Tekin, anlatıcıyı şahıslara göre kategorize ederek şu üç grupta değerlendirir:

- a) 1. tekil kişi (ben),
- b) 3. tekil kişi (o)
- c) 2. çoğul kişi (siz) (Tekin, 2001, s. 3)

Şerif Aktaş ise, postmodern öncesi romana hâkim olan bakış açılarını şu şekilde gruplandırmıştır:

- a) Tanrısal ilahi bakış açısı
- b) Yazar anlatıcıya ait bakış açısı
- c) Müşahit bakış açısı (Aktaş, 2013, s. 70)

Roman anlayışları değiştikçe anlatıcı türleri romanlarda değişiklik göstermiştir. Klasik roman anlayışında özellikle Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal, Nabizâde Nazım romanlarında yazar anlatıcı kimliği ile ön plana çıkmakta ve okuyucuyu eğitici yol gösterici mesajlar vererek eserin sahibi olduğunu belirtmekte, eser ile okuyucu arasında varlığını hissettirmektedir. Halit Ziya, Recaizâde Mahmut Ekrem, Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri gibi yazarlar realist anlayışla eserin tarafsızlığını sağlamak için aradan çıkmayı tercih ederler. Fakat asıl anlatıcının eserden çıkması Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Bilge Karasu, Adalet Ağaoğlu, Yusuf Atılgan gibi yazarların modernist romana zemin hazırlayan ya da modernist türdeki romanları ile olur. Bu romanlarda anlatıcı bir hayalet dönüşmüş, varlığının okuyucu tarafından hissedilmesi kusur sayılmıştır. Anlatıcı yazardan doğan boşluğu iç monolog, bilinç akışı gibi teknikler doldurulmuştur. Postmodernist, romana geldiğinde ise Beckett'in söylemiyle "Kimin konuştuğunun ne anlamı var?" sorusu, eser sahibi yazarın konumunu değiştirmiştir (Dohtaş, 2003, s. 67). Artık anlatıcı ne klasik romandaki gibi görünen bilen kişi ne de modernist romanlardaki gibi görünmeyen en bilinmeyen kişidir. Anlatıcı bundan böyle metinle beraber yazma serüveninde yer alan varlığı gizli olmayan fakat ağırlığı da olmayan bir unsura dönüşmüştür. Hakan Sazyek anlatıcı kimliğin yeni konumunu şu sözlerle dile getirmektedir:

Yansıtmacı romanın didaktik kimlikli yazar-anlatıcısı, bu kez anılan işlevini yitirmekle birlikte, romana geri dönmüştür artık. Yazar romanını hem yazmakta hem de kurmacasının içinde kendine figüratif anlamda yer açmaktadır. Zira postmodernist romanda yazmak ve yaşamak iç içe geçmiştir. Postmodernist romanın anlatıcısı etkinliğinin boyutlarını kendi kurmacasında sınırlı tutmakla da kalmaz, okurla iletişim kuracak kadar genişletir. Bu tutumu, metnin yorumlanış aşamasında okurla birlikte, ona yardımcılık etme niyetinin yanı sıra okurun da bu kurmaca oyunun ayrılmaz bir parçası olduğu düşüncesinden kaynaklanır (Sazyek, 2000, s. 498) .

Postmodern yapıtlarda anlatım tek bir anlatıcı tarafından değil birden çok anlatıyla beraber yapılabilmektedir. Bu durum postmodern edebiyat anlayışında “çoğulculuk” ya da “çok seslilik” olarak adlandırılmaktadır. Öyle ki bu çoklu çemberi genişletmek için anlatıcı bazen köpek, kesik bir baş da olabilmektedir. Orhan Pamuk’um *Kara Kitap* adlı eserinde bu durumun örnekleriyle karşılaşmaktayız.

Postmodern anlayışta merkezileşmeye yer yoktur. Bütünün parçalara ayrılmış, gücün birden çok merkeze yayılması düşüncesi hâkimdir. Bu parçalılık postmodernizmde farklılıkların bir arada bulunmasını sağlar. Zıtlıkların uyumunu Yıldız Ecevit, “Abiye bir giysinin altına postal giyilip pistte tek başına dans edilerek istenilen figürün yapıldığı, Barock müziği için kurulmuş orkestranın Beatles çaldığı bir çağın edebiyatıdır bu” sözleriyle ifade eder (Ecevit, 2006, s. 19).

Postmodernizmde, modernizmde olduğu gibi edebi türleri kesin çizgilerle birbirinden ayıran bir sisteme tabi değildir. Bu tür sınırların edebi metni oluşturulmasında baskı oluşturduğu gerekçesiyle kaldırılması anlayışı benimsenmiştir. Gerçekliğin yatay ve sonsuz derecede etkileşim halinde rastlantısal olduğu anlayışı edebi türleri birbirine yaklaştırmıştır. Romanlar şiire, hikâyeler denemeye karışmış, melez türler ortaya çıkmıştır.

2.4. NAZAN BEKİROĞLU’NUN ROMAN VE HİKÂYELERİNDEPOSTMODERN ÖĞELER

Postmodernizm, her ne kadar herhangi bir sınıflandırmaya temel olarak karşı çıksa da özünü anlayabilmek için zaman, mekân, şahıs kadrosu ve olay örgüsü gibi kavramları belli metotlarla incelemek gerekmektedir. Bu anlayışla Nazan Bekiroğlu’nun roman ve hikâyelerinde postmodern özellikleri, bu unsurlar üzerinden inceleyeceğiz. Çalışmamızdan önce, Zöhre Demir “Nazan

Bekiroğlu'nun Hayatı, Hikâye ve Romanlarının Çözümlemesi” adlı yüksek lisans tezinde roman ve hikâyelerinde yer alan zaman, mekân, şahıs kadrosu ve olay örgüsü unsurları incelenmiş; fakat şahıs kadrosunda bazı postmodern özelliklerini tespit etmenin dışında kişilerin özne konumuna yerleştirerek anlamı ön plan çıkartıldığına; zaman kavramının an odaklı zaman ve döngüsel zaman olarak işlendiğine; mekânın detaylarına girilmeyip çağrışımlar yoluyla okurun zihnine bırakıldığına; olay örgüsünde bağlantısız gibi görünen küçük öykülerin asıl metni oluşturduğuna değinilmediği görülmüştür. Zaman, mekân, şahıs kadrosu ve olay örgüsüne ait bu özellikler postmodern anlatının bu unsurlara ait önemli özellikleridir. Bu sebeple yazarın postmodern çizgide anlatılar ortaya koyduğunun önemli kanıtlarıdır.

2.4.1.Nazan Bekiroğlu'nun Roman ve Hikâyelerinde Zaman

Nazan Bekiroğlu, zaman kavramını sabit düz bir çizgide ilerleyen Newtoncu anlayışla değil Einstein'in izafiyet kavramı ile örtüşecek biçimde bağımsız bir değişken olarak kullanmaktadır. Bekiroğlu, zamanı göreceli bir yapıda boşluklar bırakarak, zaman içinde ileriye ve geriye hareket edilebilen, yazma ve okuma zamanını sonsuz bir anda birleştiren döngüsel (recursivity) bir zaman anlayışıyla eserlerini kaleme alır. Postmodern romancıların metinlerindeki bu kullanım biçimine, Bekiroğlu'nun pek çok roman ve hikâyesinde karşılaşmaktayız. Roman ve hikâyelerinde zaman, “nesnel zaman”, “an odaklı zaman” ve “döngüsel zaman” olarak üç grupta ele alınabilir.

a) Nesnel zaman:

Nun Masalları, üç bölüme ayrılmış çeşitli hikâyelerden oluşmaktadır. İlk bölümdeki hikâyede birkaç başlık altında hattatın öyküsü yer almaktadır. “Hattat ve Padişah” başlığıyla başlayan bölümünde “aylardan mayıs, yıllardan binyüzyetmişaltı hicrî” olarak nesnel bir zaman vermektedir. *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesi nesnel zaman olarak antik Mısır döneminde geçmektedir. *İsimle Ateş Arasında* romanında nesnel zaman Vak'a- i Hayriye'den “üç yıl kadar önce” yani geçen tarih 1823-1826 yıllarıdır. “Cam Irmağı ve Taş Gemi” ile “Mavi Gül Dalı” hikâyelerinde nesnel zamanın anlatılanlardan, antik Mısır dönemi olduğu anlaşılmaktadır. *Nar Ağacı* romanında ise üstkurmaca tekniğiyle iki nesnel zaman vardır. Birincisi yazarın romanı yazmak için şehir şehir gezdiği 2009-2011, ikincisi ise, dedesinin hikâyesini anlattığı 1912 ile 1915 yıllarıdır.

Mücellâ romanında ise nesnel zaman, yazarın serisi bitirdiği 2015 yılı ile *Mücellâ*'nın hikâyesinin anlatıldığı, 1920 ile 1980 yıllarını kapsamaktadır.

b) “an” odaklı zaman anlayışı:

An odaklı zaman anlayışını Bekiroğlu, nesnel zamana alternatif olarak kullanmaktadır. Baudrillard “Gelecek bir tarihin olmadığı, zamanın iptal edildiği, buzlu bir şimdiki zaman” olarak tanımladığı postmodern zaman anlayışı Bekiroğlu’nun yapıtlarında kullandığı zaman anlayışı ile örtüşmektedir. (akt. Emre, Baudrillard, 2006, s. 171). Zamanı “an” odaklı işleyen Bekiroğlu, ölçüm yapılamayan bu zaman dilimi için ölçen olarak bilinci kullanır, zamanları bilinçle algılanan birimlerden/noktalardan ibaret sayar. Bu tavır, Nietzsche’nin *bengi dönüş*¹, Bergson’un *dure*² ya da İbn-i Arabî’nin *cennet zamanı*³ kavramlarını hatırlatmaktadır. İlk yapıtı olan *Nun Masalları*’ndan itibaren “an odaklı zaman” anlayışını benimseyen fakat zaman içinde kullanım biçiminde değişiklikler yapan yazar, bu yapıtında “kimi zaman kendisini kan ve ter içinde kâbuslardan atarken”, “O zaman, onun ışığında gördüğü kendisini fark ettiği zaman” gibi bilince bağlı ya da “Ay’la güneşin hâlâ aynı yerde, biri doğmak biri batmak üzere”, “yağmur kuşları suların üzerinde çığlıklar atarak uçmaya başlayınca” gibi ifadelerle; *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde ise benzer bir bilinçle anlam kazanan zaman anlayışıyla “Bir zaman, birkaç zaman, birkaç zaman daha”, “az zaman” gibi ifadelerle “an odaklı zaman” anlayışının ortaya konduğu görülmektedir.

İsimle Ateş Arasında romanında yazar eseri yazılış sürecine yer verdiği anlatma zamanı, Mansur ve Nihade’nin hikâyesini anlattığı olay zincirine bağlı nesnel zaman ve araya giren küçük hikâyelerdeki zamansızlık ile zaman içerisinde sıçramalara dayanan, klasik zaman anlayışının dışında postmodern zaman anlayışına yakın bir zaman anlayışı hâkimdir. Yazar, zaman dilimi farklı bu roman için okuyucuyu “Sözün Başı” bölümünde zamanı bilinçle kavranan an üzerinden şu sözlerle anlatmaktadır:

¹ Nietzsche’ye göre; “insan tüm yaşamı durmadan döndürülen bir kum saatidir”. Acıyla üstün insan olana kadar tekrar dünyaya gelir. Bu tekrarları bengi dönüş olarak isimlendirir. (Nietzsche, 1999, s. 67).

² Süre (Durre), devamlı bir akış geçmişin geleceğe doğru büyüdüğü uzamsal açılamdır (Bergson, 2015, s. 52).

³ Zamanın sonsuz olarak ana odaklanmış halidir (Yusuf, 2012, s. 262).

Zaman dilimi ihlal edilmiş bu hikâyede, bir devşirme olarak kurguya girecek olan Nezuka'nın yeni bir isimle yeni bir hayatı başlamasından çok uzun zamanlar sonra. Düzme bir solağın çağrışımıyla anlatılacak olan turnanın efsanesinin ise çok ama çok daha sonrasındaki bir zamanda. Tuna üzerine çoktan bir köprü kurulduğu, Süleyman'ın hayata sığmayıp da önce Kanunî, sonra da Muhteşem olduğu saadet zamanlarının da sonrasında. Süleyman'dan sonra bedelini pek pahalı ödese de isminin başına yeni bir isim getirebilen ilk padişah olan Genç Osman'ın yeniçeriler tarafından ihanete uğradığı, Selimlerin üçüncüsünün bestekârlıkla padişahlık arasında sarayının duvarına gül-ebrû-su çizdiği zamanlardan da sonra. Her şeyin önce kurulduğu sonra bozulduğu zamanlarda(...)Zaman zaman önce zaman zaman sonra (Bekiroğlu, 2002, s. 12).

Zamanın yalnız şu andan ibaret olduğu mutlak, sonsuz ve değişmez ölçümleri yapılamayan zaman anlayışı diğer yapıtlarında olduğu gibi *Lâ: sonsuzluk hecesini* romanın zamanı için de belirleyicidir. “Gerçeğin de gerçeğinde ise; sonsuz bir şimdilik ânı, sıfır lahzâsı” (Bekiroğlu, 2016, s. 15). Cennet zamanını ifade etmek/ölçmek için belirlenen “an” kavramı postmodernistlerin zamanı andan müteşekkil görüşüyle uyuşmaktadır. Ayrıca postmodernistlerin “ıssız bir kumsal” sembolüyle ifade ettikleri “an” kavramıyla ifade edilen zamanda gerçekleşebilecek olumsuzluklar romanda zaman kavramının şu tanımıyla benzer olumsuzlukları hatırlatmaktadır: “Tüm ânların birbirine eşit ve denk durduğu o yek-parçada her şey aynı ânda olup bitiyor, önce ve sonra aynı anda yaşanıyor”(Bekiroğlu, 2016, s. 15). Cennetteki zaman kavramı an üzerinden anlatılıyorken, dünyadaki zaman kavramı yine anın dilimleri üzerinden anlatılmaktadır. “güneş doğarken”, “en uzun gecede”, “güneşin battığı an”, “saçını rüzgâr okşarken, henüz kalbinde kin, elinde taş yokken”, “dünya gecesi”, “dünya zamanında gün aydınlanırken” ifadeleriyle zaman kavramını genellikle postmodernistler gibi “an”a odaklamıştır.

Nar Ağacı, romanında Nazan Bekiroğlu zamanı göreceli bir anlayışla kullanmaktadır. Zamanda bir fotoğraf karesi vasıtasıyla 100 yıl öncesine 1 Ekim 1912 tarihine gitmekte, bazı bölümlerde ise günümüze dönmektedir. Bu sebeple roman zamanı “zamansızlık”tır diyebiliriz. Bekiroğlu zaman algısını *Nar Ağacı*'nda “sonsuz bir an” a şimdiki zamana odaklamaktadır. Bekiroğlu, romandaki zaman algısını şu sözlerle anlatmaktadır:

Fakat fotoğraf kartonunun üzerindeki binlerce yüz objektife böyle baktıkça anladım ki bir kez olan her şey, donmuş bir anın içinde sanki şuan oluyormuş gibi, daha doğrusu “şu an da” oluyormuş gibi sonuna değin oluyor. Öyleyse ben bu satırları yazarken siz bu satırları okurken de bunlar hep oluyor, hâlâ oluyor. Bütün zamanlar, hayatlar, üst üste yığılı, biteviye yaşanıp duruyor (Bekiroğlu, 2012, s. 524).

Nazan Bekiroğlu, an odaklı zaman kavramını “Kara Yağmur” isimli öyküde “bu zamansız” bir hikâye diyerek hikâye zamanını geçmiş ya da gelecek gibi ölçülemeyen yalnız bilince bağlı “şu an/şimdi” olduğunu vurgulamıştır. *Nun Masalları* kitabının son bölümde yer alan “Bahçeli Tarih” hikâyesinde ise, kütüphanede tez araştırması yapan tarih öğrencisinin *Tarih-i Enderun*’un yazarı Atâ Bey ile *Letâif-i Rivayat-ı Enderun* yazarı Hafız Hızır Ağa’ya yazdıkları üzerinden seslenerek “İşte, işte şimdi gel, beni cevapla.” (s. 102) diyerek nesnel ölçütlerdeki zamanın sınırlayıcılığını reddetmekte dört asır öncesiyle günümüz zamanını birleştirdiği şimdiiyi mutlak saymaktadır. Kitabın son sayfalarında yer alan “İkinci Kısım/ beşinci bölüm/ Size dokunamayacağımı anlayınca” başlıklı bölümde kitabın yazılma süreci ile ilgili detaylar verilirken “zaman: alışılmadık” ibaresiyle tanımlanacaktır. Klasik roman anlayışında ana unsurlardan biri olan zaman kavramının olmadığı ya da alışmış/ölçülebilir normlarda olmayan zamanın yalnız şimdiye odaklı olduğu bir hikâye ancak postmodern tavır ile açıklanabilir.

c) Döngüsel zaman:

Postmodern yazarların zamanı çembersel bir düzlemde algılamaları sonucu “okuma zamanı ile yazma zamanı birleştirerek zamanı döngüsel” hâle getirmeleri Nazan Bekiroğlu yapıtlarında da sıklıkla karşımıza çıkan bir tavidir. Yazar, *Yûsuf ile Züleyha*, *Cam Irmağı Taş Gemi* ve *Mücellâ eserlerinde* bu zaman anlayışını kullanmıştır. Üstkurmaca tekniğine bağlı olarak *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde, kitabın yazılma serüvenini anlattığı kısımlarda “Ben: Yazıcı. Yazmaya başladığımda, yıl bin dokuz yüz doksan dokuz milâttan sonra, aylardan Nisandı.” (s. 16) diyerek yazmaya başladığı “...bir defterin kareli ve pembe renkli sahifelerini, söze tarih, bitirirken iki bin senesi Mart ayının yirmi yedinci gününde...” (s. 211) diyerek bitirme zamanını, “üzerinden bir okuma geçmiş kitap” (s. 224) ise okuma zamanının ölçümünü kişiye bırakarak yazma ve okuma zamanını birleştirir.

Cam Irmağı Taş Gemi altı hikâyeden oluşmaktadır. İlk hikâye ve son hikâye birbiriyle ilişkili olmakla birlikte üstkurmaca tekniği kullanılarak kitabın başlangıcında gülibrişim ağacın altında oturan yazar, son hikâyede “Bütün yazı gülibrişimli ağacın altında oturarak geçirdim.” (s.198) diyerek geçmiş ve şimdiiyi sarmal bir zaman anlayışıyla birleştirmiştir. Eserde nesnel zamana ait unsurlar belirtilmekle beraber postmodern zaman anlayışına ait unsurlarda bulunmaktadır.

İlk hikâye olan “Be” de yazar zaman kavramını belirtmemiş zamanı an kavramı üzerinden nitelendirmeye şu şekilde devam etmiştir: “Gözünün önünden koyu yeşile dönmüş büyük denizin dalgası, başının üzerinden bir göçmen kuş sürüsü geçti. / Dört hikâye düştü içine” (Bekiroğlu, 2006, s. 24).

Mücellâ romanında, üstkurmaca tekniğini kullanarak yazma eylemini tetikleyen “1977 yılı şubat ayının ilk günü sömestr tatili” başlayan metin yazma eyleminin gerçekleştiği “Bense kırk yıl sonra hâlâ masamın başında, kitapların defterlerin arasında oturuyorum” (s. 15) diyerek zamanda sıçramalarla okuru 2017 yılına romanın yayımlanışından iki yıl sonraya taşımaktadır. 1930 yıllarda başlayan Mücellâ’nın hikâyesi bilinç akışı tekniğiyle bir haftalık ya da birkaç yıllık geri dönüşlere rağmen düz bir çizgide ilerleyerek 1970 yılların sonlarında son bulur. Bununla beraber Bekiroğlu, metni 1970’lerden zamanı “Ama ben 2015 yılının yazında” (s. 340) diyerek romanının son cümlelerini yazdığı ana okuyucuyu taşımaktadır. Ayrıca önsöz ve sonsöz olarak adlandırmasa da romanın ilk ve son bölümü yazarın okuyucuya anlatıyla ilgili açıklamalar yaptığı bu iki kısımda “Sanki zorlasam dünyanın bütün dillerini konuşacağım” ifadesi yer almaktadır (s. 339). Okuyucunun romanı bitirdiği an ile yazarın romanını bitirdiği an aynı noktada kesişir; zaman kavramı ortadan kalkar.

Nazan Bekiroğlu, nesnel zamanı kullanmakla beraber postmodern zaman anlayışının an odaklı döngüsel tavrını benimsediği görülmektedir. Bekiroğlu, bunu bazen zamanı anla sınırlayarak ya da ölçümlü zamanı reddedip “zamansızlık” olarak belirttiği hikâye zamanlarıyla, bazen ise üstkurmaca tekniğini kullanarak yazma ve okuma zamanını birleştirerek yapıtlarına yansıtmıştır. Bilincin ön planda tutulduğu bu zaman anlayışında sonsuz ve mutlak zaman ancak şimdidir; fakat Bekiroğlu’nun sonsuz ve mutlak zamana olan ilgisi yalnız postmodernizm kaynaklı değil ileri ki bölümde inceleyeceğimiz tasavvufi anlayışa dayalı cennet zamanı kavramıyla da ilgilidir.

2.4.2. Nazan Bekiroğlu’nun Roman ve Hikâyelerinde Mekân

Nazan Bekiroğlu eserlerinde mekân tasviri, ne klasik romandaki gibi keskin hatlara sahiptir ne de roman kişinin ruh haline göre ayrıntılarla doludur; mekânın varlığı, zihinsel algılamaya dayanmaktadır. Yapıtlarında genellikle gerçekte anlatılan bir mekân yoktur; parçalı, algının zihinde oluşturduğu resim ya da

resimler vardır. Gerçekte var olmayan postmodernizmin hiper-mekân olarak adlandırdığı ne kadar anlatılırsa anlatılırsınzihinsel algılanışa göre değişiklik gösteren bu mekânlar, bulanık, parça parça, okuyucunun zihninde tamamlanmaya bırakılmış, ayrıntıya girilmemiş sisli değişken bir coğrafyadır. Postmodern edebiyatın mekân anlayışıyla benzerlik gösteren bu mekân özellikleri *İsimle Ateş Arasında* ve *Lâisimli* romanları; *Nun Masalları* *Yûsuf ile Züleyha* ve *Cam Irmağı ve Taş Gemi* isimlerini verdiği hikâyelerinde *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanına göre daha belirgindir. Yazar bahsi geçen eserlerinde çeşitli anahtar kelimelerin imajına bıraktığı mekân ayrıntılarını, postmodern bir anlayışla okuyucunun zihninde tamamlamaktadır. Daha önce Zöhre Demir'in "Nazan Bekiroğlu'nun Hayatı, Hikâye ve Romanlarının Çözümlemesi" adlı yüksek lisans tezinde roman ve hikâyelerinde yer alan mekân unsuru incelenmiş fakat postmodern özellikler taşıyan mekân unsurlarının da incelenmesi klasik roman anlayışıyla yapılmıştır. Bekiroğlu'nun bazı yapıtlarında mekânı okuyucuya sunuştaki tavrının postmodern özellikler taşıdığı vurgulanmamıştır. Klasik metotla yapılan çözümleme yapıtların derinliğine inilmesinde yeterli olmamıştır.

Nazan Bekiroğlu'nun ilk yapıt olan *Nun Masalları* adlı hikâye kitabından başlayarak postmodern mekân anlayışının yansımaları karşımıza çıkmaktadır. İlk bölümde yer alan hattatın hikâyesinin anlatımında mekânlar ayrıntıya girilmeden okuyucunun zihnine bırakılmıştır. Bu ilk bölümdeki hikâyede mekân olarak İstanbul tercih edilmiş fakat dönemin özelliklerini okuyucuya aktaracak iç ve dış mekân tasvirlerinden yazar kaçınmıştır. Masalsı bir hava içinde "mor gölge"ler içindeki oda, "lacivert semadaki birbiri ardına kayan yıldızlar" altında, "kuytu pencerelerde sarı solgun ışıkların" şavkı vuran Boğaz, "taş duvarların ve esmer koridorları ezasız salâlara açıldığı", "duvarları mavi çinilerle döşeli loş odaları" Saray-ı Amire, "iki katlı", basamakları köhnemiş", "kapı önünde filbahri" hattat-rasatın evi, "zatülhalâkların, lübnelerin, rub'uların doldurduğu salonlarda irili ufaklı odalar"ın olduğu hattat-rasatın çalıştığı rasathane, "Ayasofya ve Sultanahmet'in arası" hikâyede mekân olarak kullanılmıştır. Kullanılan mekânların hiçbirinde yazar ayrıntıya girmemiş, "solgun sarı ışık", "mor gölge", "mavi gölgeli padişah odası" gibi benzetmelerle mekânları görünürde silikleştirmekte, netliği okuyucunun zihnine bırakmaktadır.

Nun Masalları'nın ikinci bölümde yer alan diğer bir hikâye ise “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah”tır. Bekiroğlu, bu hikâyede de Boğaziçi, “kocaman sarı ve ölgün ışıklı eski saray”, “Beşiktaş’ta yapılmış olan ve beyaz bir dantele benzeyen yeni saray”, eski sarayın karşı kıyısındaki “bir beyaz dantel kadar güzel yalı”, “bir zamanlar çok güzel bir bahçeye benzeyen harabeye dönmüş mezarlık”, “İstanbul’un dar sokaklarından birinde “tahta basamaklı” iki katlı hattatın evi mekân olarak kullanılmıştır. Bu mekânlara nazaran türbe şu sözlerle daha ayrıntılı tasvir edilmiştir:

Ana duvar gerçekten yıkıktı ve cümle kapısının üzerindeki kitabe yok olmuştu. Meydana girdi genç mezarlık bekçisi. (...) Ne misafirhane kalmıştı geriye, ne semahane. Ne ihvan, ne semazen. Bir çilehane duruyordu bir de harem. Kendi hücresinin önünden hızla geçti (Bekiroğlu, 2009, s. 83).

Mezarlık bekçisi ve Genç Kalfa için yaptırılan ev de hikâyede yer alan diğer mekânlara nazaran ayrıntısına girilmiş diğer bir mekândır. Fakat buradaki ayrıntılarda yine detaylandırılmadan ana niteliklerle genel ifadelere dayanmaktadır. Yazar bu evi şu sözlerle anlatmaktadır:

Suyun kıyısında beyaz ve dantele benzeyen bir yalı yaptılar. Halı, billur, avize, porselen, gümüş, şamdan, buhurdan, atlas, ipek ne varsa dayadılar, döşediler. Hatta bütün bu ayrıntıları aydınlatması için son bir fedakârlık olmak üzere yalıya elektrik bile getirdiler (Bekiroğlu, 2009, s. 78).

Üçüncü bölümde “Diğerleri” başlığı altında yer alan ilk hikâye “Bahçeli Tarih”tir. Mekân, ceviz dolaplı, kapısı önünde koca çınar, havuz başında masalar olan bir kütüphanede geçmektedir. “Akşamın Ağası” hikâyesinde ise mekân bir “otobüs durağı” ve “bomboş bir deniz kıyısındaki tahta masalı metruk gazino”dur. “Kara Yağmur” da ise yazar “bu mekânsız” hikâyede diyerek hikâyenin mekânını kendisi belirtmiştir. Müzede gezerken geçmiş zaman insanına seslenen yazar “Belki Alemdar, onun, Arz odasının önüne boylu boyunca uzatılmış, şimdi yerinde kırmızı bir porfir taş, (...) hıçkırığa hıçkırığa orta avludaki dokuzuncu servinin dibine çökuvermiştir” (s. 127) gibi detaylarla müzenin mekânını değil gördükleriyle zihninde oluşan mekânı anlatmaktadır. Bu bölümünde yer alan son hikâye ise “ve Nigâr Hanım, Sevgili” başlığıyla. Hikâye türünden ziyade Nigâr Hanım’a yazılmış bir mektup izlenimini veren bu bölümün öykü olduğunu yazar ısrarla “çünkü öykümün zamanı yok”, “al bu öyküyü ne istersen onu yap”, “sonu yok bu öykünün” diyerek belirtmektedir. Bu öykünün mekânı yazarın zihnindeki Nigâr Hanım’ın gezdiği andaki Divanyolu, İstiklâl Caddesi, tramvayın kadınlar

bölümü, Tepebaşı Tiyatrosu, henüz yanmamış Çırağan Sarayı, Göksu'nun mehtaplı akşamları gibi yerlerdir. Yazar, *Nun Masalları*'nda mekânları iki türde fakat aynı temel üzerinden ortaya koymaktadır. Birinci türde reel dünyadaki mekânların parçalı, detaysız, bulanık anlatımın kalanını okuyucuya bıraktığı; ikinci türde ise yazarın reel dünyadaki mekânların zihnindeki halini okura sunduğu mekânlardır.

Nazan Bekiroğlu'nun mekân unsurunun detaylarını *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde okuyucu zihnine bırakmaktadır. Yazar, mesnevi türünde daha önce örnekleri verilen bu hikâyede mekânın bir çöl olduğunu özellikle belirtir. Bunun sebebinin Doğu kaynaklı bir aşk hikâyesi olması muhtemeldir. Yazar çölü anlattığı bir kısım ekler hikâyenin başına. Burada anlatılan çöl, yazarın zihnindeki çölün kâğıda yansması gibidir. Çöl mekân olarak realist anlatımından ziyade zihnin algıları üzerinde şekillenmiş bir hayal olarak anlatılmaktadır. Postmodern romanda karşılaştığımız, ayrıntılardan ziyade izlenimlere dayalı bu mekân anlayışını yazar şu şekilde kullanmıştır:

Kervan yorgun, ceylân vurgun. Çölde yıldız damları. Bir yanı dağ bir yanı deniz çölün. Bir yanı fırtına bir yanı kum. Ve üzerindeki gökten çölün, ışıklar saçarak gösterişli bir kuyruklu yıldız geçiyor. Geriye bıraktığı, sürüklenen bir iz ve bütün ırmaklardan daha mavi bir ırmağa düşen yansıma. Bir kez de yerde yaratılıyor. Sonra, sonsuza değilse de, sonuna değin görünmez oluyor (Bekiroğlu, 2007, s.18).

Hikâyede yer alan çölün haricindeki iç ve dış mekânlarda yazar keskin, açık ayrıntılara girmemiş okuyucu da bir intiba bırakacak açıklamaları yapıp kalan detayları postmodern bir tavırla okurun zihnine bırakmıştır. Bu durumu örneklemek gerekirse: Yûsuf'un doğduğu kenti "Ken'an ki hiçbir zaman bulunmamış bulunamayacak kentlerden biri değildi" (s. 23) diyerek masal şehri olmaktan çıkarır; fakat şehrin detaylarına girmez. Züleyha'nın baba evi "ırmak Mısır'ın en soylu evi", evlendikten sonra yaşadığı şehir ise "kütüphanelerin ve tapınakların", "mamur ve yıkık sarayların kenti" olarak anlatılmaktadır. Mekân konusunu o kadar önemsemez ki yazar Yûsuf köle olarak satın alınıp getirildiği Züleyhâ ile ilk karşılaştıkları yer tarif edilirken "mekân Züleyha'nın sarayı" diyerek geçiştirilir. İç mekân tasvirlerinde Bekiroğlu aynı tutumu sergilemektedir. "Zindan: Duvar, parmaklık, kapı. Sürgü, kilit, küf, karanlık, yine kapı." (s. 149) diyerek mekânın anahtar kelimelerini vererek detaylandırmayı okuyucuya bırakmaktadır.

İsimle Ateş Arasında romanında yazar, mekân tasvirlerini sınırlı tutmuş ve mekâna ait ayrıntıları Nihade'nin evinde koku ile harmanlayarak okuyucuya bırakmıştır. Yeniçeri ocağının ve padişahlarınkendini anlattığı kısımlarda ise, tarihi tasvirlerle yarım kalan parçaları tamamlanmaya çalışılmış, mekânlarla ilgili daha fazla detaya girilmemiştir. Nihade'nin evinin yeri minyatür üzerinden tarif edilir gibi şu sözlerle anlatılırken iç mekân ayrıntılarına pek az girilmekle birlikte koku isimleri “sümbülteber, kâbesamanı, portakal çiçeği, hint sümbülü, mersin ağacı” gibi detaylandırılarak verilmektedir:

Camilerin ve sarayların, beyaz gemilerle lâcivert suların, kurşun kaplı kubbelerin ve servili mezarlıkların kenti olan ve her mahallesi bir tepenin eteğinde kurulu bulunan İstanbul'da. Fatih'in büyük ve güzel camiine yakın, çıkışı hiç yokmuş gibi kıvrılan aralıklarda dolanıp durduktan sonra bulduğum iç sokakta. Bir dükkân anahtarından çok bir dolap anahtarına benzeyen küçük anahtarla. Ebedi kentin kârgir ve güzel binalarından biri olmayan. Kuytuda kalmış. Nefti. Gölgeci. Bir dükkânın kapısını açacaktım ki baktım, zaten açıktı. Yüzüme, birbirine karışmış onlarca tütsü, buhur ve baharatın kokusu çarptı (Bekiroğlu, 2002, s. 20)

Numan'ın eşi ve kızıyla yaşadığı ev “kapının üzerindeki mor salkımı çekilmiş”, Nihade'nin teyzesinin evi “Fatih'in büyük ve güzel camiine çıkan iç içe geçmiş eğri sokakları”nda, Nihade'nin dükkanı “nefti gölgeler içinde”, “orman aydınlığında” arka bahçe, Nezuka'nın şehri “gölgelerini ırmağa bıraka bıraka geçen kent” olarak anlatılmaktadır.

Cam Irmağı Taş Gemi kitabı beş öyküden oluşmaktadır. İlk öykü “Be” dir. Bu hikâyede mekân simgesel olarak şu sözlerle anlatılmaktadır:

Simgenin manasında, kayalıkların üzerinde kurulu, her dem karanlık bir kentti Elif'in yaşadığı. Dışında kalan dünyadan muhkem surlarla ayrılmıştı. Bambaşka bir âlemdi. Büyük kapıları vardı. Kapılar yaratılışın zihninde, açılmak ve kapanmak tasarlanmıştı ya, bu kentte o kapılar hiç açılmazdı, hep kapanırdı. Gelişi olurdu da bu kapıların gidişi olmazdı (Bekiroğlu, 2006, s. 10).

Yazarın burada simgelerle ortaya koyduğu “o büyük denizin kıyısında” yer alan “kayalıklar üstü”ndeki, zihniyetin taşraya özgü değişmezliği, *Nun Masalları*'nda yer alan “Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi”nde yaşadığı şehri “demir kepenkli kent” olarak nitelendirdiği Trabzon şehri olduğunu okura düşündürmek istemektedir. Hikâyede yer alan gülibrişim ağacının altında yer alan yazar, yine aynı mekânda kitabın sonunda aynı adlı hikâyeye ile karşımıza çıkacaktır. Zaman algısında olduğu gibi yazar, mekânın kullanımında da döngüsel bir anlayışla hareket etmektedir. Bu tavır postmodern roman anlayışındaki mekânında devinimsel olduğu anlayışını hatırlatmaktadır. Kitabın ikinci öyküsü “Kül Rengi

Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir” hikâyesidir. Yazar, burada da simgesel mekân anlayışına devam etmektedir. Bu şehir tasvirinin ardından bilindik bir şehrin adının âdete okuyucu tarafından söylenmesi istenmiş ve bu şehir en bilinen haliyle şu şekilde anlatılmıştır:

Küçük bir şehirde yaşardı. Gri gökte serili bulutların altında kör kahverengi dağlar ve gamlı ev yığınları uzanırdı orada ve ardı arkası kesilmeyen kasvetli yağmurlar yağırdı günlerce. Şehir duman rengine is rengine boyanırdı. Çamur birikintileri çekilmedikçe insanlar evlerinden, kuşlar yuvalarından çıkmaz, soğuk ve rutubetten daha sinsi bir isteksizlik, yaşama boydan boya karşı çıkan bir ölümle yarışardı (Bekiroğlu, 2006, s. 27).

Cam Irmağı Taş Gemi hikâyesinde mekân antik Mısır’dır; fakat bu dillendirilmez. Yazar, antik Mısır mimarisinin temeli olan Doğu Kenti ve Batı Kenti olarak yaşayanların ölümlerden ayrıldığı zamanları anlatmaktadır. Sanatkârlar köyü, yontucunun hükümdar için yaptığı mezar odası ve hükümdarın sarayı mekân olarak kullanılmıştır. Sanatkârlar köyünü şu sözlerle anlatır:

Durur gibi görünse de ağır ağır akan mavi büyük, güzel ve derin su, toprağın iki yakası gibi hayatla ölümü de ayırırdı burada birbirinden ve doğu yakası dirilere kalmışken batı yakası ölümlere ayrılmıştı” diyerek köyden ziyade okuyucunun zihninde antik Mısır’ı canlandırmak istemektedir (Bekiroğlu, 2006, s. 119).

Hükümdarın sarayının detayları “yüksek basamaklı”, “nilüfer çiçekli havuzlar”, “prenslerin ırmağa bakan odası” gibi yüzeysel ifadelerle sınırlı kalmıştır. Mezar odası ise yontucunun maharetleri anlatan “tek boynuzlu atlar”, “munis köleler”, “güçlü ve eğilmez krallar”, “kanatlı kaplanlar” gibi detaylarla süslüdür. Yazar, bu hikâyede geçmiş zaman Mısır’ını parçalar halinde sunmuş mekânı okuyucunun zihninde bütünlemeyi amaçlamıştır. Bu kitapta yer alan hikâyelerde yazar, *Nun Masallarında* ya da *İsimle Ateş Arasında* eserlerinde olduğu gibi şehir ismi zikretmez çeşitli göndermelerde bulunup onu da okuyucuya bırakır.

Lâ: sonsuzluk hecesi romanında yazar, mekân olarak cennet ve dünyayı seçer. İnsanoğlu için cennet, ancak tasavvuruyla zihinlerimizde yer alabilmektedir. Yazar, cennet tasvirini yine kendi zihninden okurun zihnine şu şekilde sunmaktadır:

İç içe açılan salkımlar, salkımlardan dökülen parıltılar, suya değen yıldızlar, havuzlar, havzalar, ışıltılarını saça saça kırılan dalgalar, yükünü taşıyamayan kristal bulutlar, yan yana duran, bir hizaya gelen, birbirini sema eden, devreden gezegenler, devirler, devr-i daimiler,

yerden göğe kadar kandiller, nurlar, revnaklar, şavklar, şualar, tayflar, yakamozlar, şevkler, ziyalar (Bekiroğlu, 2016, s. 27-28).

Cennetten kovulmanın ardından ikinci bir mekân olan dünya ise, Âdem için “dayanıp döşenmişti”, cennette ırmakların, ağaçların, bitkilerin ve hayvanların gölgeli halleri Âdem ve Havva’yı hazır beklemekteydi. Yazar, cennetin ardından Âdem, “Beklenmedik Şeylerin Ülkesi” demek olan beyaz kumsallı lacivert denizli Serendip adasında bir hurma ağacının altında bulur kendini. Bekiroğlu, yine mekân konusunu bu romanda da fazlaca detaylandırmaz dünya üzerindeki yaşamı “sıfırdan başlayan insan” yerine kendini “birdenbire uygar” bulan insan olarak anlatmak için genel hatlarıyla şu ortaya koyar:

Âdem bereketli ırmağın, suyu tuzlu denizin yaradılışını, suların gökten inişini kendi gelişine yakın zamanlı buldu. Arzın sathı topraktı. Yer, patlayan bir yeşil sedef gibi, bitkilerle sarmaş dolaş, dolu. Işıklı, gölgeli, renkli. Yürüyen bir orman, sürünen bir örtü gibi güzeldi (Bekiroğlu, 2016, s. 160).

Nazan Bekiroğlu, hikâye ve romanlarında özellikle mekân ayrıntılarına yer vermemektedir. Detaylandırma yapmaktansa mekânı postmodern edebiyatçılarda olduğu gibi bir sarkaç olarak görmekte ve sürekli devinim halindeki bu unsuru sabit kabul etmeyip yapıtlarında klasik romandaki gibi ana unsurlarından biri olarak kullanmamaktadır. Mekânı okuyucuya bir iki cümleyle, genel çizgileriyle, birbirinden kopuk, parçalar halinde sunmaktadır. Postmodern roman anlayışta tanımlanamayan, göreceli yapıdaki mekânın zaten anlatılamayacağı bu nedenle detaylarının puslu bırakılarak okuyucu zihnine bırakılması tavrı Bekiroğlu yapıtlarında da karşımıza çıkmaktadır. Yazar, anlatmak istediği mekânı *Yûsuf ile Züleyhâ* hikâyesinde “çöl” kavramını, *İsimle Ateş Arasında* romanında “sümbülteber, kâbesamanı, ıtır” gibi çiçeklerin kokularını *Lâ* romanında “ışık”, “gölge”, “meyve”, “renkli” ifadelerini, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında “kayalık”, “gri”, “yağmur” ve “munis köleler”, “tek boynuzlu atlar”, “güçlü komutanlar” gibi Mısır rölyeflerini anımsatan resimlere dayalı kavramları vurgulayarak okuyucunun zihnine bırakmıştır. Nesnel mekânlardan ziyade intibalara dayalı mekânlar Bekiroğlu roman ve hikâyelerinin mekânlarını oluşturmaktadır.

2.4.3. Nazan Bekiroğlu’nun Roman ve Hikâyelerinde Kişiler

Nazan Bekiroğlu eserlerinde ne klasik romandaki gibi ailesini, çocukluğunu, çevresini, kişilik özelliklerini daha ilk başta/ilk bölümde öğrendiğimiz kahramanları ne demodern edebiyattaki gibi kişiyi tanımamız amacıyla iç

dünyasının tüm detaylarını ortaya koyar. Postmodern anlatılarda olduğu gibi Bekiroğlu'nun eserlerinde kişiler, “her an değişebilen” , “oluşumu süreklilik gösteren” özneye dönüşmüş dikkat, anlama yoğunlaştırılmaya çalışılmıştır. *Nun Masalları, Cam Irmağı Taş Gemi, Yûsuf ile Züleyha, Lâ ve İsimle Ateş Arasında* eserlerinde tarihi kişileri ve sıradan kişiler öznenin konumuna göre (yazarla çatışan veya bir grubu/düşünceyi temsil eden özne); üstkurmaca tekniğini kullanarak *Nun Masalları, Yûsuf ile Züleyha ve Cam Irmağı Taş Gemi* hikâyeleri ile *Lâ: sonsuzluk hecesi, İsimle Ateş Arasında, Nar Ağacı ve Mücellâ* romanlarında yazar-kahraman olarak iki şekilde işlemiştir. Bu konuyla ilgili Zöhre Demir'in “Nazan Bekiroğlu'nun Hayatı, Hikâye ve Romanlarının Çözümlemesi” isimli yüksek lisans tezinde roman ve hikâyelerinde yer alan şahıs kadrosunun bazı postmodern özelliklerini tespit etmekle birlikte kişilerin özne konumuna yerleştirerek anlamı ön plan çıkarttığına değinilmediği tespit edilmiştir. Bu sebeple bu hususları tekrar incelemek yararlı olacaktır.

Nazan Bekiroğlu'nun ilk kitabı olan *Nun Masalları*, şahıs kadrosu bakımından postmodern özellikler taşıyan bir anlatıdır. Yazar, hiçbir kahramanını isimlendirme gereği duymadığı gibi “Gül renkli ve güzel kokulu cariye”, “gözleri derin bir kuyuya benzeyen ulak”, “gözlerinin mavisi kirlenen” hattat, “çehresi sarı, gözleri sıcak ve derin” padişah, hattatın “yüz çizgileriyle güzel” karısı, “ince ve mavi hayal” Genç Kalfa, “içinden şiirsiz geçilmeyecek kadar derin gözlü” Enderun ağası, “adı meczuba çıkan” Genç Mezarlık Bekçisi, tarzında benzetmelerle kişiyi değil öznenin konumunu ortaya koymaktadır. Bu kişilerin sosyal hayatta yeme-içme, gezme-tozma, ailevi bağları, çeşitli mesuliyetleri yoktur, günlük hayatın dışında kişilerdir. Farklı öykülerin yer aldığı bu anlatılarda ana kahraman ya da yardımcı kahraman ağırlığı yoktur. “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” öyküsünde öyküye adını veren kişilerle türbedar, Habeşî kalfa, sokaktaki kadınlara da ev halkı gibi klasik romanda yardımcı kişi sayabileceğimiz kişiler arasında merkezleşme farkı yoktur. Aynı durum “Hattat ve Padişah” öyküsünde de geçerlidir. “Son Padişah İsimli” öyküde tarih kitaplarında yer alan Osmanlı Devleti'nin son padişahı Vahdettin'in İstanbul Boğaz'ında bekleyen bir gemi ile ülkeden ayrılışını anlatmakta ve padişahın adı yerine son padişah demeyi tercih etmektedir. Kişiler metinlerde konumları veya meslekleriyle anılmışlardır. Yıldız Ecevit, “yeni deneysel metinlerde insan; anlatı kişisi

düzleminde, onun yaşadığı evrensel sorunlar aracılığıyla konusal bağlamda ortaya çıkmaz” diyerek açıklar (Yıldız, 2016, s. 78). Metinde yer alan değişken özneye ait olmayan sorunlar, yazarın okura sunduğu, *okurun sorunsalıdır*. Özne burada sadece yazarın ortaya koyduğu sorunsalı okura iletmek için bir araçtır. Okur, öznenen devraldığı sorunsalı zihinsel bir düzlemde yeniden kurmaktadır. *Nun Masalları*’nda yer alan ilk hikâye olan “Hattat ve Padişah”ta, yazar “gerçeği olduğundan bambaşka biçimde göstermeye talip, binbir türlü bir imaj sağanağının altında ezildik” (s.42) diyerek meselenin cariyeye âşık olarak kendini kaybetmesi, asıl sultanına verdiği sözü unutmaması değil, reel dünyadaki okurun zihninde yaratıcıya ulaşmak problemlerine odaklanmaktadır. Aynı hikâyenin “Âyine-i Mücellâda Nihanız” bölümünde yazar üstkurmaca tekniğiyle metne dâhil olmakta ve hattata “Sanıyordum ki ikimiz de padişahı bulacağız” (s. 38) diyerek hayal kırıklığını dile getirmekte ve bu sebeple onu terk etmektedir. Yazar, cevap bulamadığı soruları için hüsrana uğradığı hikâye kişisini terk etme çabası, anlatıcı-metin öznesini postmodern roman anlayışına uygun olarak eşitlemektedir. “Ve ben kahramanları kendisine itaat etmeyen bir hikâyeci oluyorum böylece” sözleriyle öykü kahramanlarıyla arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır (s. 94). “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde de insana ait sorunsalı anlatı öznesiyle okura ulaştırmaya çalışırken klasik ve modern kahraman/kişiden farklı olarak şahıs kadrosunun metindeki ağırlığını değiştirmiştir. Kitabın “Diğerleri” isimli üçüncü bölümünde yer alan hikâyelerde yine kişiler özneye dönüştürülmüş yaşlı kütüphane memuresi, genç kütüphane memuresi, Hafız Hızır İlyas Ağa, yazarın zihinde oluşturduğu nakkaş herhangi bir kişisel özellik belirtmeksizin “sen” diyerek hitap ettiği kahramanlar ayrıntıya girilmeden okura sunulmuştur. Bu eserlerde dikkat daha çok metnin anlamsal boyutuna çekilmeye çalışılmıştır.

Nazan Bekiroğlu, genel olarak *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanları haricinde şahıs kadrosunun detaylarına yer vermemekte kişileri genellikle bir anlam yükleyip o anlama ait bir özelliklerle zikretmenin dışında detaylandırmamaktadır. Böylelikle özneye değil öznenin konumuna ilgi çekmeye çalışmaktadır. *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde yine kişiler arasında kahraman ya da yardımcı kişiler ayrımı klasik roman kadar belirgin olmamakla beraber Yûsuf ve Züleyha odaklıdır. Yakup peygamber, Potifar, Mısır’ın Azizi, Züleyha’nın dadısı gibi kişilerle olayın

etrafında döndüğü Yûsuf “güzeller güzeli”, “incecik bir dal”, “gözleri derin bir kuyu” şeklinde Züleyha ise “her gönlün emeli”, yaptığıının pişmanlığıyla “çökmüş gözler”, pişmanlığın sonrasında “yüzünde iki derin çizgi” şeklinde kahraman özelliklerden daha çok yaptıklarının altı çizilmek için detaylandırmalar yapılmıştır. Daha önce mesnevilere konu olan bu kişilerin arasına yazar, üstkurmaca tekniğiyle kendisi de dâhil olmuştur.

Yazar, *İsimle Ateş Arasında* romanında kişileri derinlemesine tanıtmamaktadır. “Bir yeniçeri” dediği Mansur’u roman başlamadan üstün körü tanıtmakta üstkurmaca tekniğiyle kendisi de esere dâhil olmaktadır. Mansur’un karısı, kızı ve Nihade, esame satıcısı, Mansur’un yeniçeri arkadaşları ve diğer kişiler yalnız Mansur’un düşündüğü kadar vardır. Bu romanda postmodern anlayışa uygun olarak yeniçeri ocağının tarihi durumu dönemin padişahları Genç Osman, 4. Murad, III. Selim, 3. Mustafa, II. Mahmut tarafından anlatılmıştır. Yeniçeri ocağını anlatmak üzere ayrılan bölümler hakkında yeniçeri kâtibi olduğundan başka hiçbir bilgi olmayan bir anlatıcı vardır. Aynı şekilde kafeste bir ömür geçiren “muradları nâmurad olan”, padişah olamamış şehzadelerin hikâyesi kafeste yetişen bir şehzade anlatıcı tarafından anlatılır. Yazar, kişileri mevkilerine, durum ve konumlarına göre isimlendirmeye *Lâ: sonsuzluk hecesini* romanında da devam etmektedir. “Büyük ayartıcı” olarak anlatılan şeytan insanoğlunu dünya hayatı boyunca kötülüğe sürükleyecek vesvesenin genel adıdır. Âdem yeryüzündeki insan soyunu “yeryüzünde bir halife yaratacağım” ifadesi, “etten kemikten bir kafesti sadece”, şeytanın insana hitap ederken “siz” diyerek insan soyunu ima etmesi Âdem’i bir kişiden ziyade bir konum ifade ettiğini göstermektedir. Havva da aynı biçimde tüm kadın cinsini temsil etmektedir. Âdem ile ilk karşılaşmalarında isimleri öğrenmiş olan Âdem Havva değil suyun kenarında ilk defa gördüğü bu varlığı “kadındı” diyerek isimlendirmektedir. Kabil ile Habil ise “kurban ile avcı”, “zalim ile mazlum” insanları temsil etmektedir. Yazar, bahsi geçen bu iki yapıtta da üstkurmaca tekniğiyle anlatıya dâhil olmuştur.

Nazan Bekiroğlu, *Cam Irmağı Taş Gemi* öykü kitabında yer alan kişiler postmodern özellikler taşımaktadır. Hikâyeler birbirinden tamamen bağımsız anlatılar olarak değil roman gibi birbirinin öncesi ya da sonrasını oluşturacak biçimde yazılmıştır. Yazar, genel olarak bu kitapta yer alan kahramanlar

isimlendirilmekten kaçınılmış, bazen imgelerle bir güruhu anlatacak biçimde sembol olarak, bazen de tarihte bilinen kişilerin gölgeleri olarak anlatılarda yer almıştır. Kitabın ilk hikâyesi “Be” dir. Bir aldatma hikâyesi üzerine kurulu hikâyede Elif âşık kadını temsil etmektedir. Be, ise sevgiyi Elif’ ten öğrenip öğrendiğiyle onu aldatan erkeği temsil etmektedir. Kahramanlara bu isimlerin verilmesi hikâyeyi tasavvufî boyutlara taşımaktadır. Elif, tek ve yalnızken “Be” ise çoğalmak anlamına gelmektedir. İkinci hikâye olan “Kül Rengi Küçük Kuş ile Mermer Şehir” hikâyesinde sürekli küçüklüğü vurgulanan “kül rengi küçük bir kuştur, albenisiz. Sadece boynunun etrafında turuncu bir leke, o kadar”, göç etmeye niyetlenip yarı yoldan dönenler zümresinde”dir (s. 27). Bu haliyle *Mantık’ut- Tayr* kuşlarından bazılarını hatırlatmaktadır. Beyaz Mermer Şehir ise, her “onunla bir kez olsun göz göze gelen, yüz yüze duran (...) efsanesini işiten hükümdarların, sonunda mutlaka gelip kapılarına dayan”dığı, “körfezin kıyısında kurulmuş her komutanın rüyasını süsleyen bu şehir” (s. 41) İstanbul’u hatırlatmaktadır. Şehri ele geçiren Asyalı komutan ve şehrin asıl sahibi yalnız mevkileriyle anılmıştır. “Mavi Gül Dalı” hikâyesinde yazar, kuzeyli yabancı prenses olarak “en güzeli” olarak adlandırdığı pek fazla ayrıntıya girmediği güzelliğine atıf yaptığı tarihte güzelliği ile bilinen Mısır prensesi Nefertiti’dir. Güneyli hükümdarın oğlu genç kral ise tek tanrı inancını benimseyen ardından yazıtlardan ismi silinen Akhenaton’dur. Yazar hikâye boyunca bu iki ismi telaffuz etmez bunun yerini suskunluğa ve okuyucunun zihnine bırakır. “Cam Irmağı Taş Gemi” hikâyesinde ise yazar kahramanları yine isimlendirmez ve detaylandırmaz. Onlara konumlarına göre “yontucu”, “cam ustası”, “cam ustasının kızı”, “yabancı prenses”, “genç kral” gibi isimler verir.

Postmodern edebiyatın kişi anlayışına dayalı olarak Nazan Bekiroğlu’nun yapıtlarına baktığımızda, *Nun Masalları*, *Yûsuf ile Züleyha*, *Cam Irmağı Taş Gemi* hikâyeleri ile *İsimle Ateş Arasında*, *Lâ* romanlarında kişileri öznenin konumuna göre ve yazar-kahraman biçiminde, *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında ise yazar-kahraman olarak gruplandırabiliriz. Özne konumuna odaklı kişianlayışının Bekiroğlu roman ve hikâyelerinde tercih edilme sebebi ise, yapıttaki kişi kaynaklı merkezleşmeye son verip anlam sorunsalını ön plana çıkarmaktır. Zira yapıtlarında ayrıntıya girilmeyen kişiler, konumu ile bir grubu temsil eden özneler okuyucuyu anlam sorunsalına taşımaktadır. Metinden taşan anlam okuyucunun

zihnine çözüm için bırakılmakta böylelikle yazar-metin-okuyucu aynı noktada birleşmektedir.

2.4.4. Nazan Bekiroğlu'nun Roman ve Hikâyelerinde Olay Örgüsü

Postmodern kurmaca yapıtlarda olduğu gibi Nazan Bekiroğlu yapıtlarında da neyin gerçek neyin kuraca olduğu çok büyük bir önem taşımaz. Gerçek hipergerçek olarak simülasyonlardan ibaret sayılmaktadır. Bu nedenle Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları*, *Yûsuf ile Züleyhâ* ve *Cam Irmağı Taş Gemi* hikâyeleri ile *İsimle Ateş Arasında*, *Lâ* ve *Nar Ağacı* romanlarında yer alan olayların tutarlı bir sebep sonuç ilişkisi içinde okuyucunun zihninde soru işareti bırakmayacak kadar net ve dolu olması yerine boşluklarla, yazarın "suskunluklarıyla" dolu, parçalı, birbirinden bağımsız gibi olan/görünen okuyucunun zihnine bırakılmış, fantastik öğelere de yer verilebilen bir anlatım tercih ettiği görülmektedir. Küçük hikâyelerle tamamlanan anlam Lyoard'ın postmodern roman için söylemi "Büyük anlatılarının yerini küçük anlatılar almıştır" Nazan Bekiroğlu'nun roman ve hikâyeleri içinde geçerlidir (akt. Parla, 2015, s.41) . Bu tavır aynı zamanda küçük hikâyelerle beslenen mesnevi türünü de hatırlatmaktadır. Ayrıca üstkurmaca tekniğini kullanarak yapıtlarına muhakkak dâhil olmuştur. *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesi ile *Lâ*, *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında, eserlerin sebebini ve yazılış tarihini, *İsimle Ateş Arasında* romanı ile *Cam Irmağı Taş Gemi* hikâyesinde eserlerin yazılış tarihleri ve yazıldıkları yerlerle ilgili bilgi vermesiyle mesnevi tarzını yansıtmaktadır. Zöhre Demir'in "Nazan Bekiroğlu'nun Hayatı, Hikâye ve Romanlarının Çözümlemesi" yüksek lisans tezinde roman ve hikâyelerindeki olay örgüsünü incelenmiş fakat olay örgüsünde postmodern özellikler taşıyan hususlara dikkat çekilmediği görülmüştür.

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* adındaki öykü kitabında "Hattat ve Padişah" adlı hikâyede, gerçek sultanına ve karısına karşı vefasızlık eden bir hattatın ihanetine karşılığında "gözlerinin mavi aynası kirlenmişti. (...) Karısı aynada görünen kalbini işaret ediyordu. Hattat bir çılgılık kopardı. Kalbimde kocaman ve simsiyah bir leke" (s. 30) ile cezalandırılması ve hattatın pişmanlığı anlatılmaktadır. Fantastik öğelerle süslenmiş bu olayda mantıksal bütünlükten önce metnin anlamsallığına önem vermiştir. Hikâyenin son kısmında yer alan "Âyine-i Mücellâda Nihanız" bölümünde ise olay örgüsü tamamen rafa kaldırılmış, yazarın

hattata vefasızlık ve aşkın sıradanlaşmasına yönelik serzenişleri bulunmaktadır. Kitapta yer alan ikinci hikâyeye ise “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde Boğaz’ın bir kıyısındaki yalıdan karşı kıyıdaki saray kütüphanesindeki Enderun ağasına âşık olan genç kalfa’ya mavi ışıklı bir gölge olarak görüp âşık olan genç mezarlık bekçisinin hikâyesi anlatılır. Bu hikâyede de yine fantastik unsurlar üstüne kuruludur. Mavi ayın ışığını Boğaz görüp karşı kıyıdaki Enderun ağasını artık sarayın penceresinde göremediği için kaskatı kesilen genç kalfa için *Mesnevi*, *Çarhname*, *Kabusname* okutulur; fakat çare olmaz. İki sokak ötedeki remilci çareyi bulur, yakalandığı *bedahter*⁴ hastalığından kurtulması için genç kalfaya nesli tükenen lâle-i rumi’den yapılacak bir ilaç tavsiye eder. Kalfayı isteten ve alamayan genç mezarlık bekçisi şiirler yazar herkese dağıtır, adı meczuba çıkar. Dergâha girip derdine çare arar, çile kırar. Mavi yıldızın yerini artık beyaz ışıklı karanfil kokulu bir yıldız aldığını fark eder. Görüldüğü gibi bu hikâyede neden/niçin üzerinde durulmamış mantıksal bir bütünlük yerine “mavi yıldız”, “ışıklı karanfil kokulu yıldız”, “lale-i rumi”, “mavi gölge” gibi kelimelerle anlama yoğunlaşmaktadır. “Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesinde” ise yazar yine olay örgüsünü tamamen ortadan kaldırmış nakkaşa varoluşla ilgili çeşitli serzenişlerde bulunmuştur. Yazar aynı tavrı “Bahçeli Tarih”, “Kara Yağmur”, “Ve Nigâr Hanım Sevgili”, “Nigâr Hanım Sevgili” hikâyelerinde de devam ettirmiştir.

Yûsuf ile Züleyha hikâyesinde yazar, üstkurmaca ile eserin yazılış ve bitiş serüvenini de metne dâhil etmektedir. Bilinen bir halk hikâyesi, kıssa ve mesnevi olan bu ana hikâyede yazar, Yûsuf’u parçaladığı iddia edilen kurdun ağlaması, Züleyha’nın gündüz gözüyle âşık olacağı Yûsuf’u hal içinde görmesi, babası Yakub’a mektup yazan Yûsuf’un mektubunun her harfinin silinmesi, Züleyha’nın gençlik ve güzelliğine tövbesi neticesinde tekrar kavuşması gibi fantastik öğelere yer verilmiştir. Pek çok başlığa yer verdiği metinde yazar “Dilenci ve Züleyha”, “Bulut ve Züleyha”, “Vurgun Yiyen Mahir Dalgıç” gibi küçük hikâyelerle ana hikâyeyi beslemektedir.

İsimle Ateş Arası romanında yazar, üstkurmaca ile eserin yazılış sürecini de esere dâhil ederken, Rosenau’nun, “Yatak odasında olup bitenler de tarihsel

⁴ Yıldızı düşük olan kimselere verilen ad (Karaca, 2010).

olarak savaş alanlarında ve hükümet saraylarında olup bitenler kadar önem kazanır” yorumuyla dikkat çektiği gündelik olayların büyük anlatılarının yerini almasını örnekleyecek bir olay örgüsü kurmuştur (Rosenau, 1998, s. 27). Romanda iki ana olay dikkat çekmektedir. Birinci olay, ölmüş bir yeniçerinin ismi satın alan Numan’ın, isim sahibi Mansur’un karısı Nihade’ye âşık olması, aşkına karşılık bulamamasıdır. Numan’ın Nihade öncesi ve Nihade dışındaki hayatı, Nihade’nin kimliği, Numan’a karşı hisleri, Numan’ı terk edişi ve sonrası okuyucuya bırakılmış boşluklardır. Yeniçeri ocağının ilk dönemleri, usulleri, bozulma ve çöküş aşamaları; bozulma ve çöküş dönemine denk düşen padişahların dilinden ve yeniçeri-anlatıcı tarafından sebep-sonuç ilişkisine dayanmadan geliştiği güzel bağlantısız bir biçimde mahkeme salonunda ifade veren bir tanık gibi anlatmaları romandaki diğer olayı oluşturmaktadır. Ocağın ihtişamlı günleri, askere alınışı, evlenme yasaklarının kalkışı, Üçüncü Murad zamanında sünnet düğünden sonra yeniçeri yazılmak isteyen hokkabazlar, paredebazlar ve canbaz, ateşbazların ocağa alınıp hikâyesi, yeniçeri usulleri gibi pek çok ayrıntıya yer verilmiş bunların birleştirilmesi okuyucuya bırakılmıştır. Osmanlı tarihinde Vaka-ı Hayriye olarak anılan yeniçeri ocağının kaldırılması ile evli bir adamın karısını ve çocuğunu bırakıp başka bir kadına duyduğu aşkın peşinden gitme hikâyesi birlikte anlatılmakta ve bu tarihi olay Numan’ın aşkının arka planını oluşturmaktadır. Zira Numan, Nihade sonrasında kızı Nur’unda ölümünden sonra yaşama gayesini kaybederek isyanın ateşini göremeyecek kadar kendi yangınının içine düşmüştür. Romanda postmodern unsurlardan biri de ana hikâyeyi parçalı duran küçük hikâyelerle desteklemektedir. “Nezuka: Devşirme”, “Düzme Solak: Turna’nın Ölümü”, “Hikâye İçinde Hikâye”, “Mahmut: İkinci” gibi küçük hikâyelere yer vermekte ve bu durumu romanda şu sözlerle ifade etmektedir:

Onların da üzerinde aynı metni bütünlesin niyetiyle vakte dâhil olacak küçük hikâyelerin ilki bu. Başlayacak ve bir daha görünmemek üzere bitmiş görünecek. Ama küçük hikâyeler büyük metnin derinlerinde ana ırmağa bağlanıyorken hayat en çok da küçük hikâyelerden yapılmış bir şey gibi duruyor orda (Bekiroğlu, 2002, s. 47).

Lâ: sonsuzluk hecesi romanında yazar, Kuran-ı Kerim’de yer alan bir kıssayı konu olarak seçmiştir. Bu sebeple sınırları belli bir olayı anlatmaktadır. Âdem’in yaratılması, şeytanın isyanı, Havva’nın yaratılması, yasak meyvenin yenmesi, cennetten kovuluş, pişmanlıkla yapılan tövbenin ardından dünya üzerinde yaşamın kuruluşu, Habil ve Kabil’in doğumu, Kabil’in kıskançlığı,

Habil'i öldürmesi, kuştan cesedi görmeyi öğrenmesi daha önce mesnevi türünde yazılan metnin bilinen hikâyesidir. Yazar, bu olay örgüsünü bir bütünlük içinde sunmak yerine çeşitli türdeki metinleri hikâyeye eklemeyi tercih etmiştir. "Mesnevi'den Bir Hikâye", "Atın bu Hikâyeye Girmesi", "Nergisler, Nilüferler, Defneler" gibi küçük hikâyelerle bazen "Bu Rüyanın Tabiri", "Bulutlar ve Filbahri Ağacı" gibi bölümlerde yer alan şiirlerle, bazen de "Kötülük Bildirgesi: Adaletinizden De Neş'enizden De Tiksindim" gibi farklı metinlerle parça parça bilinen ana hikâyeyi desteklemiştir. Hayal gücünün, zihnin imkânları düşünülerek yazılan bu yapıtta yazar bazen "Ayrıntıda güçlü. Bütünü kavramada mantıksız" postmodern roman anlayışına göre ise olumsuzluklara sahip bir metin ortaya koymuş, üstkurmaca tekniğini kullanarak eserin yazılış sürecini de metne eklemiştir.

Cam Irmağı Taş Gemi öykü kitabında yazar, ilk öyküsü olan "Be"de ihanete uğramış Elif'in acısını anlatmaktadır. Acısı o kadar büyüktür ki Elif'in gülibrişim ağacının altında oturan, kaderi yazmak olan ufak tefek kadını/anlatıcıyı fark etmez. Gülibrişimli ağacın altında oturan yazar, son hikâyeye olan "Gülibrişim Tazarrusu"nda okuyucuyu beklemektedir. "Kül Rengi küçük Kuş ile Mermer Şehir", "Mavi Gül Dalı", "Cam Irmağı Taş Gemi", "Zeyl: Nihade'nin Beşinci Defteri" hikâyeleri henüz yazılmamış yazarın zihninden zaman ölçüsünün dışında okuyucunun zihnine ulaşmıştır. Aradaki hikâyelere baktığımızda "Kül Rengi Küçük kuş İle Beyaz Mermer Şehir", yapamayacağı işlere, taşıyamayacağı aşklara talip olan küçük bir kuşla asıl sahibini aldatıp gönlünü başka bir komutana kaptırıp harabeye dönen pişman bir şehrin lekeli kalbinin tekrardan aklanamamasının hikâyesini anlatır. Hikâyede olay örgüsü daha ziyade sembollere dayalı olayların anlatımı üzerinedir. Hikâyeye gerçek sahibini bilmeyen şehir sembolüyle gerçek sultanını bilmeyen insanı anlatmakta, tasavvufi anlamlar içermektedir. "Mavi Gül Dalı" hikâyesinde ise istila edilen şehirden ganimet olarak alınan kuzeyli prensese âşık olan güneyli prensin onun aşkına talip olması, emeline ulaşmak için maharetli yontucuyu, paha biçilmez mücevherleri, rengârenk bahçeleri prensese sunuşu, aşkına karşılık buluşu, tek tanrı inancındaki prensesin dinine geçişi ve oğlunun da içinde olduğu bir kumpasla sonlanan, tek tanrı dinine ve ona inanan hükümdara ait her şeyin ortadan kaldırılması hikâyesi anlatılmaktadır. "Cam Irmağı Taş Gemi" hikâyesinde ise mükemmelliği arayan

yontucunun cam ustasının çelimsiz kızı sayesinde hedefine ulaşması ve tek tanrısını bulmasını, tek tanrı inancının hükümdarın öldürülmesinin ardından tek tanrının izlerinin silinmesine eli varmaması üzerine elini kesip atmasını anlatmaktadır. Birbirinden bağımsız gibi görünen bu üç hikâye sondan başa doğru bakıldığında birbiriyle bağlantılıdır. Beyaz Mermer Şehir, kuzeyli prensesin ülkesidir. Prensesin tek tanrılı inancını benimseyen kralın katli “Mavi Gül Dalı” hikâyesinde, katli sonrası olaylar ise hem “Mavi Gül Dalı” hikâyesine hem de “Cam Irmağı Taş Gemi” hikâyesine serpiştirilmiş, olaylar arasındaki boşluklar hikâyelere dağıtılmıştır, tamamlanması okuyucuya bırakılmış, metinlerde döngüsel kendi üstüne katlanan bir olay örgüsü tercih edilmiştir. Bu kitabın başka bir hikâyesi olan “Zeyl: Nihâde’nin Beşinci Defteri”, *İsimle Ateş Arasında* romanın kişisi olan Nihade’dir. Kendi anlatısının sınırlarına sığmayan Nihade’nin yazara karşı gelerek Numan’a âşık olmayışının sebebi Mansur’un aşkı, anlatılmakta bir önceki romanın olaylar bir de onun defterinden okuyucuya sunulmaktadır. Döngüsellik böylelikle kitabın bütünlüğünden türler arasına taşınmıştır. Olay örgüsünün bütünlüğü postmodern anlatıya uygun olarak parçalanmış ve tamamlanması okurun zihnine bırakılmıştır.

Nar Ağacı ve *Mücellâ* romanın olay örgüsü bakımından postmodern anlatıyla kesişen noktaları: tarihi olaylardan gündelik olaylara yer verilmesi, küçük hikâyelerle büyük hikâyenin beslenmesi ve her iki metinde de üstkurmacaya yer verilmesidir. Yazar, özellikle *Nar Ağacı* romanında dedesinin İran’dan başlayıp Trabzon’a kadarki geliş hikâyesini tarihi olayları arka plana alarak gündelik olaylara yaslayarak anlattığı romanı yazma sürecinde gittiği şehirleri, topladığı yazınsal dokümanları ve izlenimleri diğer yapıtlarından daha detaylı bir üstkurmaca tekniğiyle ortaya koymaktadır. Büyük hikâye olarak gördüğümüz dedesinin hikâyesi “E Kuzi”, “Karakoncolos”, “Kâhin Prenses Kasandra” gibi hikâyelerle, Hafız’dan, *Aşlı ile Kerem Mesnevisi*’nden, Hoca Ahmet Yesevi’den şiirlerle, hikâye kişisi İsmail’in günlüğü ve mektupları ile beslenmiştir. Olay örgüsü açısından benzer bir terkip *Mücellâ* romanında da karşımıza çıkmaktadır. Postmodern anlatının melez tür anlayışı, türlerin kesin olarak birbirinden ayrılmaması bu eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Yazar, 1920’lerden 1970’li yıllara kadar yaşanan harf inkılabı, İkinci Dünya Savaşı, Kore Savaşı, 1980 askeri darbesi, sağ-sol çatışmaları gibi pek çok önemli olayı arka

plana alarak “babasız kız çocuğu”, annesiyle yaşayıp hiç evlenmeden ölen, yarım kalmış bir hayatın hikâyesini Mücellâ’yı öne çıkararak anlatır. “Köpek ile Kedi”, “Altın Tartmaz Kızın” gibi masallarla, Yusuf Ziya’nın Suna’ya yazdığı aşk mektupları ile ana hikâyeye desteklenmiştir. Yazar, üstkurmaca tekniğiyle romana dâhil olarak eserin yazılış sürecini de çok detaylı olmamakla birlikte olay örgüsüne dâhil etmiştir.

Bu bölümde tahlilini yapmaya, detaylarına inmeye çalıştığımız Nazan Bekiroğlu’nun roman ve hikâyelerindeki postmodern unsurları yazar görüşümüzü destekleyecek biçimde şu sözler ortaya koymaktadır:

Mesnevilerde, bilirsiniz, ana metnin yeknesaklığını kırmak için arayayerleştirilen farklı nazım biçimleri vardır. Yusuf ile Züleyha’ daki “Öykü”lerledenediğim buydu. Bu defa yine, ana metin üzerinde, onun hem fonetik hem tematik olarak monotonluğunu kırma niyetinde olan küçük metin parçaları. Buna bir tür gelenek ilgisi diyelim. Fakat bazen ırmaklar çok derin kanallarla birbirine bağlanıyor ve gelenek ilgisi olarak gördüğünüz “kırılmalar”, örneğin II. Cihan harbi sonrasının parçalanmış roman dünyasından bir yansıma olarak da okunabiliyor. Yani ki bu metne bir yanıyla modern bir yapıyla izah edilebilir bir veçhe de kazandırıyor. Bu ilgilerin ikisini de taşımaya hazırım (Saruhan, 2002)

Nazan Bekiroğlu eserlerinde olay örgüsüne anlamsal boyutta baktığımızda karşımıza çıkan konu hep ahde vefasızlıktır. *Nun Masalları*’nda “Hattat ve Padişah” hikâyesinde, padişahını şaşırان hattat, “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyelerinde, aşka alışan genç mezarlık bekçisinin aşkın asıl kaynağına varamayışı, son padişahı anlamayan halkı, “Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi”, “Bahçeli Tarih”, “Akşamın Ağası”, “Kara Yağmur” öykülerinde geçmişi unutan bugün insanın kıymet bilmeyişi, “Ve Nigâr Hanım, Sevgili” hikâyesinde Nigâr Hanım’ın “çok kalabalıklar içinde تنها” ömrü, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında affedilse de Âdem’in bütün lütufa rağmen yasak meyveye el uzatışı, Kabil’in kardeşliği tanımayıp Habil’i katli, *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde Yûsuf’un kuyuya öz kardeşleri tarafından atılması ve seveninin iftirasına uğraması, *İsimle Ateş Arasında* romanında Numan’ın bütün aşkına rağmen Nihade tarafından terk edilişi ve kapıkulunun ismiyle kendisini var ettiği efendisine kul olmaktan cayışı, *Cam Irmağı Taş Gemi* öykü kitabında “Be” öyküsünde Be’nin aşkı öğrendiği Elif’e ihaneti, “Kül Rengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir” hikâyesinde asıl sahibine ihanet eden şehrin harap halı, “Mavi Gül Dalı” hikâyesinde genç hükümdarın oğlunun bütün masumiyetine rağmen “bir bela defteri olan gözleri” ve babasını öldürüşü, “Cam Irmağı ve Taş Gemi”

hikâyesinde “solak yontucunun sağ elinin sadakatini” bilmeyişi, “Gül ibrişim Tazarrusu” hikâyesinde “kalbinde güvenilmez” oluşu, Mücellâ romanında Mücellâ’nın bütün iyiliğine rağmen hayatın kıyısında kalışı hepsi yalnız “katlana katlana çoğalan ihanetin, ahde vefasızlığın ve iyiliğe kemliğin derin ve karanlık izini” anlatmak içindir. Bu eserlerde, dönen ve kıvrılan bir olay örgüsü vardır. Nietzsche’nin bengü dönüş anlayışında olduğu gibi mükemmel olana kadar sonsuz kere tekrarlanan anlar/olaylar Bekiroğlu roman ve hikâyelerinde karşımıza çıkmaktadır. Ta ki yazar, “bütün manaları konuşmak mümkün” olan bir kelime bulana kadar.

2.5. NAZAN BEKİROĞLU’NUN ROMAN VE HİKÂYELERİNDE POSTMODERN ROMANIN ÖZELLİKLERİ

2.5.1. Üstkurmaca

Hakan Sazyek üstkurmacayı “ikili/ikircikli bir anlayış” olarak yorumladığı, şekli gerçek dünya ile kurmaca dünya arasında kurulmaya çalışılan “mantiki” ilişki temeline dayandırmakta ve üç başlık altında yorumlamaktadır. Nazan Bekiroğlu roman ve hikâyelerinde üstkurmacayı Hakan Sazyek’in “Türk Romanında Postmodern Yöntemler ve Yönelimler” başlıklı makalesinde yer alan sınıflandırmaya doğrultusunda inceleyeceğiz.

- a) Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme;

Yûsuf ile Züleyha hikâyesinde yazar, eserin yazılış tarihini “Yazmaya başladığımda, yıl bin dokuz yüz doksan dokuz milâttan sonra, aylardan nisandı.” ve eseri yazdığı yeri “ben de suyun kıyısındaki kentte kendimce Ayasofya’daydım.” (s. 16) diyerek daha önce yazılmış *Yûsuf ve Züleyhâ* yazıcısı “Hamdullah Hazretleri gibi” atıfta bulunmaktadır. Ayrıca hikâye içinde yapıtın biçimlendiriliş anları “Çöl ile başlasın mı bu hikâye?”, “Çöl ile başlasın bu hikâye.” (s. 19), “Ve dedi ki, öykünün tam burasında, kurdun, kuyunun ve aynanın söylediklerine benzer sözleri diziyor yazıcının kalemi satırlara.” (s. 118) benzeri ifadelerle, “Vakit tamam! Üzerinden bir okuma geçmiş kitabın karşısında yazıcının duyduğu ürpertinin anısı, bütün anılara benzeyecek nasılsa” (s. 224) ifadeleriyle eserin yazılma sürecini esere dâhil etmektedir.

İsimle Ateş Arasında romanında yazar, başlangıç sürecini, “Ben yazıcı denize bakan odamda oturuyorum.” diyerek yazdığı yeri, “Vazgeçtiğim isimimle seçtiğim arasında duruyorum.” sözleriyle Nazmiye Nazan olan ismi yerine Nazan ismini tercih ettiğini; “Kendi kavmi tarafından çarmıha gerilecek habercinin doğumu üzerinden “tam iki bin yıl bir de ay geçmesi gerekti” diyerek yazılış tarihini; “Başladığımda isimdi, bitirdiğimde ateş. İsimle ateş arasında dolandım durdum. Bu hikâyenin adını isimle ateş arasında koydum” (s. 14) sözleriyle yapıtın isimlendirmesini, metnin yazılış biçimi ile şu sözleriyle eserin yazılış sürecini üstkurmaca tekniğiyle esere dâhil etmiştir:

Yeniçeri olmadan ismiyle yeniçeriliğe dâhil olan çileli âşıkın ve yeniçerilerin uzun hikâyeleri katman katman ilerlerken; onlarında üzerinde aynı metni bütünlesin niyetiyle vakte dâhil olacak küçük hikâyelerin ilki bu. Başlayacak ve bir daha görünmemek üzere bitmiş gibi görünecek (Bekiroğlu, 2002, s. 47).

Cam Irmağı Taş Gemi, adlı öykü kitabında ilk bölümde yazar eserin yazılış serüvenini şu sözlerle esere dâhil eder:

Bütün bunlar yaşanırken orada, o büyük denizin kıyısında. Öykücü sessiz sedasız tanık tutuldu. Tanıklığı yazıydı.

Gözünün önünden koyu yeşile dönmüş büyük denizin dalgası, başının üzerinden bir göçmen kuş sürüsü geçti.

Dört hikâye düştü içine.

(...)

Dördüncü? Bir Be bulsa yolu açılacak olan Elif'in, bir sarmal olup da kendi üzerine kıvrılan hikâyesi. Yani âşkın kapkaranlık hikâyesi. İlk üçünü kırık dökük yazdı da, âşkın kapkaranlık hikâyesinin içinden çıkamadı, Be'nin noktasına takıldı kaldı. Özünü, özetini yazmakla yetindi, üzerinden kısaca geçti. Bu yüzden başlangıç harfi elif değil Be'ydi.

Öykücü bir de çoktan yazılmış olsa da Nihade'nin beşinci defterinin kapağını, onu sonsuza değin kapamak için, kaldırdı, içine baktı (Bekiroğlu, 2006, s. 23-24).

Lâ: sonsuzluk hecesi, romanında yazar, “Hamdele, bu hikâyenin hem ilk sahifesi hem de neticesi.” (s. 7) sözleriyle eserin adını, yazma sebebini anlattığı, “Akşamdan yazdığım harfleri bozdum.”(s. 9) ve “Kabil'in kimliğine giydirilecek bütün yorum denemeleri, anlatılmış bir hikâyeye yeni bir dil giydirmek hevesi.” (s. 250) gibi ifadelerle eserin yazma serüvenini esere dâhil etmiştir.

Nar Ağacı romanında yazar gerçek ile fantastiği birlikte kullanmıştır. Yüz yıl öncesi ile romanın yazılış sürecine “var ama yok” bir “gölge” olarak dâhil olmakta yüz yıl sonrasında ise romanı yazarkenki duraklarını ve karşılaştıklarını

yine kurgu ve gerçekliği yan yana tutmaktadır. Yazar, bir çeşit trans haliyle yüzyıl öncesinde geçen İran'daki Settarhan ve Trabzon'daki Zehra ile ailelerinin hikâyelerini anlatırken yüzyıl sonra bu hikâyenin yazış yolculuğunun detaylarını başka bir hikâye olarak okuyucuya aktarmaktadır. Yazar, gerçeklik ile kurmacayı mantıklı bir bütünlük içinde okuyucuya şu şekilde sunmaktadır:

Bana tam anlamıyla ne olduğunu ancak o an anlayabildim. Ben de Alice'i, Harikalar Diyarı'na geçiren ayna gibi bir fotoğraf kartonunun arkasına geçmiş, eski zamanın içine girmiş olmalıydım. O kadar istediğim, yakıcı bir hasret duyarak, imkânsızlığını bile bile içimde büyüttüğüm şey olmuştu ve en önemlisi de şuurum, bugünkü şuurumdu, yaşadığım zamana, şimdiki zamana aitti (Bekiroğlu, 2012, s. 30).

Yansıtmacı roman anlayışında hayalete dönüşen, her şeyi bilen gören ilahi bir mertebedeki yazar postmodern romanlarda sıradan herhangi birine dönüşür. Bütün üstünlüklerini kaybetmiş, okuyucuyla hem kurmaca hem gerçeğe karşı konumu itibari ile aynı noktada bulunan yazar tavrı, zaman zaman okuyucusuna bir romanın içinde olduğunu hatırlatma gereği duyar ve yazılış aşamasının ayrıntılarına da okuru dâhil eder. Bekiroğlu da *Nar Ağacı* romanında şu satırlarla üstkurmacanın bu şeklini kullanmaktadır:

Otele girdim. Odaya çıktım. "Son-ra" diye bir bölüm yazdım, yayıncımın pek de hoşuna gitmeyecek türden, bitmiş romanın üzerine, olmasa da olur bir kısım. Eğer siz şu an şu satırları okuyorsanız, yayıncım beni değil ben onu ikna etmişim demektir. Ve bu ısrarım, bir romandan ayrılmanın acısına dayanamadığımdandır (Bekiroğlu, 2012, s. 533).

Nazan Bekiroğlu'nun *Mücellâ* isimli romanında yazarın üstkurmaca tekniğini kullandığını görmekteyiz. Romanın ilk bölümünün ilk sayfalarında yazar otobiyografik bir eser yazdığını ve yazdıklarının kurgu olmadığını okuyucuya duyurma çabasını "Hatırladıklarım sizi inandırmak için elimde bir eski zaman aynasından fazlası yok." (s. 15) sözleriyle dile getirmektedir. Yazacaklarının kaynağını belirten yazar, metnin isimi konusunda da yine burada şu sözlerle açıklama yapmaktadır:

Annemden büyüktü ve ismi dilimden hep "teyze" hitabıyla çıkmıştı doğal olarak. Oysa ölüm yaşları eşitlediğinden, daha doğrusu insanı yaşsız kıldığından, ya da onu size anlatacak olan ben onun öldüğü yaşı çoktan geçtiğimden, içimden bundan böyle ona sadece MÜCELLÂ demek geçiyor (Bekiroğlu, 2015, s. 15).

Metnin son bölümünde ise Bekiroğlu, metne başlarken ki süreci açıkladığı gibi bitiriliş sürecini bir vasiyeti yerine getirmenin huzuruyla da "bir hayattan çıkarmaya çalıştığım bu romanın son cümlelerini yazıyorum" (s. 335) diyerek

romana dâhil etmiştir. Okuma zamanı ve yazma zamanını anda birleştirmiştir. Yazarın eserlerinin yazılış tarihini, sebebini, adını ve yazıldığı mekânlara dair bilgiler vermesi gibi esere ait çeşitli detayların esere dâhil edilmesi mesnevi türünü de hatırlatmaktadır. Postmodernizmin melez türleri destekleyen anlayışına paralel yapıtlar, yazarın bu yapıtlarında üstkurmaca tekniği aracılığıyla yapıtlara yansımıştır.

b) Yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerini nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirme;

Ana anlatının içinde fantastik öğeler vasıtasıyla gerçeküstü kahramanlar aracılığıyla yapılan üstkurmamacanın bu çeşidi Nazan Bekiroğlu'nun *İsimle Ateş Arasında* romanında, *Yûsuf ile Züleyha* ve *Cam Irmağı Taş Gemi* “Kül Rengi küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir” hikâyelerinde yer almaktadır. *İsimle Ateş Arasında* romanında yeniçerilerin Osmanlı Devleti'ndeki durumu devletin durumu ile bağlantılı olarak zaman zaman padişahlar aracılığıyla aktarılmıştır. Padişahlar, kendi hikâyelerini realiteden ziyade fantastik çizgide üstkurmaca tekniğiyle anlatmaktadır. Üstkurmamacanın fantastik öğelere dayalı bu çeşidi romanda III. Selim “Anlatan, birazdan anlatacak, kendisinden geriye, adını kıyamete değin yaşatacak bir cami bırakmak isteyip de kaderinde buna dair izin yazılmayan bir padişahın oğluydum ben” (s. 207), II. Mahmud “Sarayın duvarlarına gül-ebrû-su çizen babam yaşındaki amcaoğlumla aynı kafeste yetiştim ben. Onu padişah yapmak için çıkan isyan onu değil de beni padişah kılınca bu hikâye içinde iki kez konuşan tek padişah oldum ben” (s. 261) sözleriyle başlayan bölümlerde kendi hikâyelerinin özeti padişahların ağzından devletin akıbetine paralel olarak okuyucuya sunulmaktadır. Tahta çıkamayan şehzadelerin genel hali nâ-murâd olmuş şehzadenin ağzından “Ben, muhteşem ve şaşalı bir imparatorluk hikâyesinin ikinci yarısına yetiştim. Bir gün padişah olması olası bütün şehzadeler niyetine okunabilirim. Belli ki içine doğduğum hikâyede, bir padişah ancak ordusu kadardı, onun kadar vardı” (s. 121) sözleriyle anlatılmıştır. Yeniçeri hikâyesini anlatan romanda son bölümde anlatılanların bir yeniçeri kâtibinin kaleminden anlatıldığına inandırılmak istenen romanın gerçek ile bağı “Bir metnin sondan çok az önceki bir sahifesinde yazıcının sahiplendiği aslî bir kahraman gibi giriyorum hikâyeye. Vakit, bir hayli geç demektir. Ve bir metnin

sondan çok az evvelki sahifesinde görüntüye giren asli kahraman ancak anlatıcısı demektir” (s. 325) sözleriyle gevşetilmektedir.

Yûsuf ile Züleyha hikâyesinde Yûsuf’un kuyuya atılması, kurt yendi denmesi ve kuyuya itilirken cebinden düşen aynasının uğradığı haksızlığı kuyu şu sözlerle hikâyeye dâhil olmaktadır:

Âh, dedi, benim bahtım da seninki kadar olmasa da şaşılması bir bahttır doğrusu. Şaşılması, çünkü bana yaklaşan kendi bahtını belirler attığı adımla. Elinde bir bakraç ve ip bulunana bahtım ben. Çölün kurağında serin su ne demekse işte o anlama gelirim, hayatım ben” (Bekiroğlu, 2007, s. 51)

Kurt, “Ben, diye söze başladı, garip bir adım var şu coğrafyada, şu tarihte, şu edebiyatta. Şaşılması bir bahtım var benim. Kimi, adım zafer anlamına gelmekte. Mertlik benim, güç benim kudret benim. Onur benim, şeref benim, şan benim.” sözleriyle hikâyesini anlatmaktadır. Ayna ise hikâyesini “Cüsseme bakmayın, dedi, ben de bütün aynalarla aynı hamurdanım. Nil’in kıyısındaki güneş ve altın rengi kumdandır benim de aslım. Arkama sürülen sır aynı sırrı paylaşır bütün aynalarla” (s. 53) sözleriyle anlatmaktadır. Kuyu, kurt ve aynanın eserde kendi hikâyelerini anlatmaları ve hikâyedeki konumlarını yorumlamaları, yapıtın gerçeklik ile kurmaca arasındaki durumunu üstkurmacanın fantastikliği ön plana çıkararak tekniği ile okura sunmasına olanak sağlamıştır.

Cam Irmağı Taş Gemi kitabında “Kül Rengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir” hikâyesinde külrengi küçük kuşun “güllerin vakti olan bir seher vaktinde, bir nar dal üzerinden ürkek bir neşeyle ve beyaz mermer şehrin ölü anadilinde, konuş benimle ey şehir” (s. 38) diye seslenmesiyle beyaz mermer şehir suskunluğunu bozarak “Tutuktuk biraz dili, asırların tortusu çökmüştü üzerine. Ama zararı yoktu. Bir kez dili çözülmüştü ya! Kendi sesini duya duya anlattı” (s. 39) sözleriyle hikâyesini anlatmaya başlar. Yazar, gerçekliği olmayan kahramanlar ile fantastiği öne çıkarmaktadır. Fantastikliği ön plana çıkararak üstkurmacanın gerçeği sorgulayan amacını desteklemektedir.

Postmodernist eserlerde yazarlar gerçekliği sorgulamak için üstkurmaca tekniğini kullanmaktadır. Üstkurmaca tekniğinin yanı sıra gerçekliği sorgulamak için fantastik öğelerin kullanımı söz konusudur. Bekiroğlu’nun üstkurmacanın fantastikliği ön plana çıkararak bu metodu haricinde *Nun Masalları* kitabında “Hattat ve Padişah” hikâyesinde hattatın yolunu şaşırınca kalbinin gözle

görülecek biçimde lekelenmesi, “Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi”nde kahramanların yazara baş kaldırması, “Akşamın Ağası” hikâyesinde Hafız Hızır İlyas Ağa’nın yazarı ziyarete gelmesi, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında cennet, cehennem, şeytan, yasak meyve gibi unsurlarla, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında “Zeyl: Nihâde’nin Beşinci Defteri” hikâyesinde *İsimle Ateş Arasında* romanında derdini anlatamamış olan Nihâde’nin yazar ile hesaplaşması, *Nar Ağacı* romanında yazarın bir gölge olarak zamanın çeşitli dönemlerinde yolculuk yapması konuları üzerinden fantastik öğeler içeren yapıtlar ortaya koymuştur.

c) Modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme;

Nazan Bekiroğlu eserlerinde farklı üstkurmaca teknikleri kullanmaktadır. Bu tekniklerden birinde yazar, kahramanlarına seslenen klasik romandaki üst mertebedeki yazardan ya da modernist romandaki hayalet olmaktan farklı bir noktaya gelir ve kahramanlarıyla aynı seviyede durmaktadır. Onlara sıkıntılarını anlatır, onlarla dertleşir ya da kahramanları beğenmez yargılar ona kafa tutarlar. Yazar kahramanlarla iletişim kurar ve onlardan biri olur. Nun Masalları kitabında bu üstkurmaca tekniğini pek çok kereler görmekteyiz. “Ayine- i Mücellâda Nihanız” adlı bölümünde yazar, kahramanı hattata seslenmektedir: “Hattat çok yalnızım ve çok acı çekiyorum. Ama neden bu kadar acı çekiyorum? Hattat bilmiyorsun, bütün o yalnızlığı yaşayan öykü kahramanlarıma nispetle kendi yalnızlığımın boyutları beni bile ürkütüyor.” (Bekiroğlu, 2009, s. 35)

Yazar, *Nun Masalları*’nda yer alan “Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesinde” bu defa kahramanlarıyla baş edemeyişini okuyucuya “Önce bütün kurgunun bana ait olduğu hususunda fikri iğfal eden o kahramanlar şimdi hikâyenin geldiği bu yerde başkaldırıyorlar. Ve ben, kahramanları, kendisine itaat etmeyen bir hikâyeci oluyorum böylece. Kuşatırken kuşatılan” (s. 94) sözlerle şikâyet etmektedir.

Yûsuf ile Züleyha’da öykü kahramanı Firavn, adının unutulmasından endişe etmekte birçok kereler yazılacak bu hikâyenin yazarına şu sözlerle seslenmektedir:

Bir defterin kareli ve pembe sahifelerini, söze tarih, biriktirirken iki bin senesi Mart ayının yirmi yedinci gününde,

Belki benim içimden geçenleri, ve benim sözcüklerimi de, kalbimin verdiği sözü de belki bilir,

Tek tesellim, belki yazar (Bekiroğlu, 2007, s. 210).

Cam Irmağı Taş Gemi kitabında “Zeyl: Nihade’nin Beşinci Defteri” adlı hikâyede Nihade adlı kahraman yazara şu sözlerle baş kaldırmaktadır:

Beni bilincinde saklayan, şu uydum akıllı, uydum gönüllü yazıcı, gerçeğin bir değil çok cepheli olduğunu hesaba katarak geldi, benim karanlığımın kapısına dayandı sonunda. Gördüğü içini aydınlatmıştır umarım, soruları cevaplanmış, akli ikna olmuştur. Ama şimdi, bir “Be” hikâyesinin nihayetinde, bu defterin kapağını, onu sonsuza değin kapatmak için açıp da baktığını söylüyor, öyle mi? Gülerim ona (Bekiroğlu, 2006, s. 231).

Görüldüğü gibi Nazan Bekiroğlu roman ve hikâyelerinde üstkurmaca tekniğini çeşitli biçimlerde kullanmıştır. Aynı eserde birden fazla üstkurmaca tekniğini kullandığı görülmektedir. *Yûsuf ile Züleyha*, *Cam Irmağı Taş Gemi* *İsimle* hikâyeleri ile *Ateş Arasında*, *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme; *Nun Masalları* kitabında birinci bölümde “Âyine-i Mücellâda Nihanız”, ikinci bölümde “Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi”, *Yûsuf ile Züleyha*, *Cam Irmağı Taş Gemi* adlı öykü kitabının “Zeyl: Nihade’nin Beşinci Defteri” hikâyelerinde üstkurmacyı modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme şeklinde kullandığı görülmektedir.

2.5.2. Metinlerarasılık

Nazan Bekiroğlu’nun *Nun Masalları*, *Yûsuf ile Züleyha*, *Cam Irmağı Taş Gemi* hikâyeleri ile *İsimle Ateş Arasında*, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanlarında ayetler, hadisler, tasavvufî ve mitolojik unsurlar, tarihi kişiler, dini kişiler, şairler, yazarlar, eserler ve çeşitli sembollerle ilgili metinlerarasılık ilişkilere dayanan alıntılama, gönderge, öykünme, yansılama teknikleriyle eserlere dâhil edildiği İzzet Şeref’in “Nazan Bekiroğlu’nun Kurmaca Eserlerinde Metinlerarasılık” başlıklı yüksek lisans tezinde ortaya konmuştur. Bu sebeple tekrara düşmemek adına bu çalışmada yer almayan *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanları metinlerarasılık bakımından incelenecektir.

2.5.2.1. Ahntı

Nazan Bekiroğlu’nun romanlarındamitolojik ve dini unsurlar, tarihi olaylar ve edebi eserlerden olmak üzere üç biçimde alıntılama yapıldığı görülmüştür.

Mitolojik ve Dini Unsurlar ile Yapılan Ahntılamalar

Yunan mitolojisinde yer alan *Kassandra lâneti* romanda leitmotif olarak kullanılmış; 32, 191, 32, 211, 263. sayfalarda sürekli tekrar edilmiştir. *Kassandra* bahsi burada kalmamış, Bekiroğlu daha sonra yazacağı *Mücellâ* romanında da 224. sayfasında tekrarlamıştır. Metinlerarasılık metodu sözlü eserler üzerinden de yapılabilmektedir, *Nar Ağacı* romanında sözlü edebiyattan yapılan alıntılama şu şekilde yapılmıştır:

Kassandra lâneti bu. Olup bitecekleri bilip, görüp de önüne geçememek. Önüne geçememek çünkü buna kimseyi inandıramamak. Troya' nın son kralı Priamos' un kızıydı Prenses *Kassandra*. Verdiği sözü tutmamanın bedelini ağır ödemişti. Kendisine aşık olan tanrı Apollon'dan, aşkına mukabil, geleceği görme yetisi istemiş fakat Apollon ona bu yetiyi bahşettiğinde derin bir ikileme düşmüştü *Kassandra* çünkü bedenini tertemiz saklamak ve rahibe olmak istiyordu. Daha yüksek bir gerekçeyi sahiplenerek dönmüştü sözünden. Ancak öfkeli tanrı ona öyle bir karşılık vermişti ki *Kassandra* bundan böyle olacakları olacak, görecekti ama buna kimseleri inandıramayacaktı. Büyük ceza. Tahta atın karnından şehre kendi elleriyle aldıkları savaşçıların, Troyalıların sonu olacağını ayan beyan görmüştü *Kassandra* ama buna kimsecikleri inandıramamıştı (Bekiroğlu, 2012, s.32).

Antik Yunan efsanesinin yanı sıra romanda Türk mitolojisinden kışın en soğuk gecesi gelen “kış cini”, “umacı” *Karakoncolos*'un hikâyesi de şu şekilde alıntılanmıştır:

Nereden aklına gelmişti bu şimdi? Gülümsedim. Karakıştı ya, “*Karakoncolos*” gelecekti demek bu gecelerden birinde, kapıları bir bir çalacak, çocuklara sorular soracaktı. Onun bütün sorularına “Ka” ile başlayan cevaplar vermek şarttı. Aksi takdirde *Karakoncolos*'un onları alıp çok uzaklara götürmesi işten bile değildi (...) (Bekiroğlu, 2015, 412).

Bu alıntılarla birlikte “be’ nin noktası olma” (s. 532), “Her şey gölge” (201), “Kıtmir” (s. 318), “Dünya bir ırmaktır” (s. 201) , Hz. Eyyüp'ün sudan şifa bulması (s. 315), Hz. İsmail kıssası (s.196), Vakıa Süresi (s. 197) gibi ileride detaylı olarak değineceğimiz pek çok tasavvufi konuda alıntı yapılmıştır.

Edebi Eserlerden Yapılan Alıntılar

Sözlü edebiyattan yapılan başka bir alıntı ise anonim türkülerdir. Bu türkülerden biri Balkan Harbi için Trabzon'dan giden ve geri dönmeyen askerlere yazılan şu türkü romanda yer almaktadır:

Ey Gülcemal Gülcemal
Savruluyi dumanın
Aldın gittin yârim
Yoktur senin imanın (Bekiroğlu, 2012,s. 199)

“Kerem ile Aslı” hikâyesini Karasultan’a âşık olan Ahmet Mirza’nın nasıl Kerem’leşmesini İran kahvehanelerinde nasıl anlatıldığını detaylandırırken Kerem’in aşkı anlatan Erzurum yöresine ait türkünün şu kıtası alıntılanmıştır:

Hey ağalar hangi derde yanayım
aslanımı gören olmadı
Pervaneler gibi yandım tutuştum
Yandım alevimi alan olmadı (Bekiroğlu, 2012, s. 356)

Bekiroğlu eserlerinde, Türk Halk edebiyatı örneklerine yer vermektedir. Bu alıntılamalardan biri de halk edebiyatımızda yer alan bir türkünün İran’daki söyleniş biçimi düşünülerek romanda, Gaziantep çeşitlemesi ile şu şekilde yer verilmiştir:

Bahçelerde mor meni
Ver ettin sen beni
Ya sen İslâm ol ay gız
Ya men olam Ermeni (Bekiroğlu, 2012, s. 354)

Nar Ağacı romanında Türk ve İran kültürleri hakkında yeme içme, sokak adabı, komşuluk ilişkileri gibi pek çok unsurun yer aldığı romanda Türk halk edebiyatı şiir örneklerine rastlandığı gibi İran halk şarkıları da alıntılanmıştır. Alıntılanmayı şu örnekle gösterebiliriz:

Duydum ki sen başkalarıyla konuşuyormuşsun
İsterim men bundan böyle men senle sessiz danışam (Bekiroğlu, 2012, s. 215).

Hafız’ın şiirlerinden mısralar ve beyitlerde romanda birçok yerde alıntılanmış ve romanın sonunda bu alıntıyla ilgili yazar kaynakça belirtmektedir.

Hafız Divanı’ndan yapılan alıntılamalardan bazıları şunlardır:

Şükür mü şikâyet mi bu dil neyi anlatır
Gönül bu hikâyeyi uzattıkça uzatır (Bekiroğlu, 2012, s. 143).

Hafız’ın aşkını bilmeyen yok
Kuşlarla konuşan Süleyman’da (Bekiroğlu, 2012, s. 43).

Seni kirpiklerimle öldürürüm diyen yar
Aman sakın durmasın öldürürse öldürsün (Bekiroğlu, 2012, s. 265)

Alıntılama ile ilgili olarak Bekiroğlu, Hafız gazelleri haricinde sayfa 515 ve 516’da yer alan vurgun yiyen Yûsuf’u anlatan “E Kuzi” hikayesi “Bu beden bu ağırlığı taşıyamamış, bu yüzücü bu derinden vurgun yemeden çıkamamış, bu

ciğerler bu yüksekliğe patlamadan dayanamamış, bu beyin bu oksijen fazlasını kaldıramamış” ve “almamış aklı bütün olup bitenleri, kalbine de sığdıramamış, aklı çatlamış, iki kişi bundan böyle Yûsuf, yarısı kendi sırrının ortağı yarısı o sırrın kurbanı” şeklinde alıntılamalara yer verilmiştir. 38. sayfada yer alan mescit derslerindeki “Bir nedir?”, “Al-laaah”, “İki nedir?”, “Teyemmümün farzla-rı.”, “Teyemmümde iki darb bir mesih tek maddedir.” gibi alıntılama ile ilgili Bekiroğlu, Trabzon’da önemli bir isim olan Ali Kemal Saran’ın hatıratını içeren *Omuzumda Hemençe* adlı kitabı kaynakça olarak belirtmiştir.

Mevlana’ nın Divan-ı Kebir’ inden de “Dünya bir ırmaktır, biz dışarıdayız bu ırmaktan; ırmağa düşen gölgemizdir ancak” alıntısını yapmıştır (Bekiroğlu,2012, s. 201). Hz. Ömer’den ve Hoca Ahmet Yesevi’nin “çay duası”/ “çay ilahisi” da şu şekilde alıntılanmıştır:

Kimselerin aklı ermez
Çay sohbeti himmetine
Çünkü ezelde uğramış
Mürşidinin ülfetine (Bekiroğlu, 2012, s. 365).

Nazan Bekiroğlu, *Mücellâ* romanında dünya edebiyatından alıntılar yapmıştır. Yusuf Ziya’nın âşık olduğu andaki duygularını anlatmak için *Anna Karanina* romanından şu alıntıyı yapmıştır: “Anna Karanina’daki Levin’in cümlesiyle söyleyeyim:O gün orada gördüklerimi bir daha da görmedim.” (Bekiroğlu, 2015, s. 162). Yusuf Ziya’nın Suna ile olan ilişkisini uygun bulmayan ailesi karşısında, kendisini Shakespeare’in Hamlet’nin, “Eğer evlenirsen, sana çeyiz olarak bir bela veriyorum” (Shakespeare, 2002, s.124) tiradıyla kendisini şu sözlerle anlatmıştır:“Hamlet olsam ‘Sana çeyiz olarak bir belâ armağan ediyorum.’ derdim.” (s. 158).

Faruk Nafiz Çamlıbel’in “Hüsn-ü Aşk” şiirinin de şu mısraları romanda bir aşk mektubunun sonuna eklenerek alıntılanmıştır:

Başım ki fırtınalardan bu anda kurtuldu
Senin dizinde nihayet biraz sükûn buldu... (Bekiroğlu, 2015, s. 95)

Süleyman Çelebi’nin halk arasındaki adıyla *Mevlidolarak* bilinen *Vesiletü’n-Necât* adlı eserinden veladet bölümünden bazı beyitlere yer verilmiştir:

Susadım gayet harâretten kati
Sundular bir cam dolusu şerbeti (Bekiroğlu, 2015, s.250)

Nazan Bekiroğlu, alıntı tekniğini kendi eserleri arasında kullanmıştır. *Yol Hali* adlı deneme türündeki eserinde yer verdiği bir çocukluk anısına *Mücellâ* romanında Nazlı'nın çocukluk anısı gibi vermektedir. *Yol Hali*'nde bahsi geçen anı şu şekildedir:

Bakın hem, bir gün demiştiniz ya bana, on dört yaş aklımda; bir çift daima seni izlediğini unutma. (...) Unuttuğum zamanlar oldu benim de. Ama öğrettiğiniz bir şey var ki onu unutmadım işte: Hani ellerime tutuşturduğunuz nar dalı gününde.”Bak bu nar unutma!” Hayat Bilgisi'nde ağaçları, yaprakları tanıma bahsi (Bekiroğlu, 2010,s. 193).

Aynı anı,*Mücellâ* romanında şu şekildedir:

(...) Bir hatıra birden sökün etti. İlkokul birinci sınıfa başladığımızda öğretmen “Bahçenizden yaprak örnekleri getirin. İsimlerini de öğrenin” dediğinde-henüz okuma yazmayı sökmemişlerdi- “Bak unutma. Bu nar” demişti babası o ağacın altında iğ biçimli birkaç yaprağı defterinin arasına koyarken (...) (Bekiroğlu, 2010, s. 266).

Romanda yer verilen alıntılardan biride eski aşk mektuplarında kişilerin birbirlerini tanıdıklarını ima eden şifreli bir maniye Filiz'e gelen aşk mektubunda yer verilmiştir. O dönemlerin gizli imzası olan bu mani eserde şu şekilde yer almıştır:

Gönülde var iken muhabbet

İmza koymaya ne hacet (Bekiroğlu, 2015, s.86).

Romanda, Nazlı karakterinin okuduğu iki çocuk masalına da alıntı yapılmıştır. Bu masallardan biri “her akşamüstü altın evin camlarını seyreden çocuk masalı” ile “yerli yersiz gözyaşı döken çocuğun masalı” alıntılanmıştır. Aynı sayfa alıntılanan bu masallardan ikicisi şu şekildedir:

Bir süre başını kaldırıp vadideki evlere baktıktan sonra yerli yersiz gözyaşı döken bir çocuğun masalına geçti Nazlı. Bu çocuk olur olmaz o kadar ağlıyordu ki bir gece bir peri kızı onu gözyaşlarından yapılmış bir saraya götürüyordu. Gözyaşları orada renklerine göre tasnif edilmişlerdi ve her birinin içinde dökülüş sebebi görünüyordu sinema filmi gibi. Bunca gözyaşı arasında mat, gri renkleriyle çok sevimsiz bir grup vardı. Şımarıklık gözyaşlarıydı bunlar. Kendi gözyaşlarını da onların arasında tanıyan çocuk utanıyordu. Bu arada çocuk mor renkli gözyaşlarını merak ettiğinde, peri kızı, “Onlara dokunma” diyordu. “Onlar keder gözyaşlarıdır” (Bekiroğlu, 2015, s.196)

Tarihi Kişilerle Yapılan Alıntılamlar

Nar Ağacı romanında, “Berberlerin Piri” Selman-ı Farisî'nin hayat hikâyesi “Selman'ın aslında Isfahanlı bir Mecusi olarak doğduğunu, sonradan Hıristiyan olduğunu (...) onun da köle pazara düştüğünü, on kadar sahip değiştirdikten sonra İslam peygamberi ile müşerref olduğunu” ve Hz. Peygamberin Selman-ı Farisî için “Din yıldızlarda olsaydı. Selman onu yine bulurdu.” sözleri alıntılanmıştır (s.

113-114). Ayrıca türbesi Trabzon'da bulunan Yavuz Sultan Selim'in annesi Gülbahar Hatun'un buraya gelişi ve Vakfıkebir ilçesinin ismi hikâyesi de şu şekilde alıntılanmıştır:

Peki ne işi vardı Gülbahar Hatun'un Trabzon'da? Hacı Bey bunu da tatlı tatlı anlatırdı:

Gülbahar Hatun vakt ü zamanında Trabzon valisi, şehzadesi Selim'ini ziyarete gelirken gemisi Karadeniz'in meşhur Kestanekarası fırtınasına yakalanmış, kaptan, sultan pahası yolcusuyla daha fazla yol alamayacağını anlayınca Fol limanına sığınmıştı. Bir sultan hanımı ağırılarcaya kadar, halkı balıkçılıkla geçinen küçük, bilinmeyen beldeymiş Fol. Ama Gülbahar Sultan bu kurtuluştan sonra elini buradan çekmemiş, bir gönül karşılığı, bir adak borcu olarak arazinin büyük kısmını vakfa çevirmişti. "Vakfıkebir" adı buradan kalmaydı: "Büyük Vakıf." Limanının bir sultan canını kurtaran emniyeti ise Fol'a zaten bidayetten beri bir sıfat katmıştı: "Büyüklimanı." (Bekiroğlu, 2015, s. 82-83).

Mücellâ, 1920 ile 1970 yıllarını kapsayan bir dönem romanıdır. Bu sebeple romanda döneme has pek çok popüler şarkıya, ezanın Türkçe okunuşuna, uzun kış gecelerinde anlatılan masallara ve halk hikâyelerine eserde bolca yer verilmiştir. Ezanın "Tanrı uludur, Tanrı uludur" (s.40-84) şeklinde Türkçe okunuşuna eserin birkaç yerinde yer verilmiştir. Ayrıca dönem itibarıyla radyoda yayı akışı içinde *Pencereden kar geliyor*ya da *Beni kör kuyularda merdivensiz bıraktın* (s.177) gibi eserlerden pek çok alıntı yapılmıştır. Alıntılama tekniğine romanın pek çok yerinde başvurulmakla birlikte alıntılamalarda kurgu içine dâhil edilen ve kurgu dışında bırakılıp kendi tür özelliklerini koruyan iki türlü alıntı yapılmıştır. "Kolajı alıntı yapmak" olarak gören Aragon'dan hareketle ikinci türdeki alıntıları kolaj başlığı alıntıda incelemeyi uygun bulduk (akt. Aktulum, 1999, s. 225).

2.5.2.2. Gönderge

Nazan Bekiroğlu'nun *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında göndergelerin tarihi kişiler: Aristo ve Dede korkut; mitolojik ve dini unsurlar: hıdrellez, Nuh tufanı ve Nuh'un gemisine, Yusuf ve Züleyha kıssasına, cennet yaşına, Nemrut'un kıssasına; edebi eserler: *Nar Ağacı*, "Ferhunde Kalfa", *İlahi Komedya*, *Binbir Gece Masalları*, "Geyik Hikâyesi", "Yüklükteki Canavar" ile halk hikâyeleri "Temimdar", "Elif ile Mahmut", "Kerem ile Aslı" ile *Dağlar Kızı Heidi*, *Freng-i Ziya*, *Marka Polo Seyahatnamesi*'ne olmak üzere üç ana başlık halinde gruplandırılabilir biçimde gönderge bulunduğu tespit edilmiştir.

Tarihi Kişilere Yapılan Göndergeler

Nazan Bekiroğlu *Mücellâ* romanında, milattan önce yaşamış, biyoloji, mantık, matematik, fizik, metafizik, siyaset gibi pek çok alanla ilgilenmiş ve bu alanlarla ilgili sınıflandırmalar yapmış Yunanlı filozof Aristo'nun taksonomisine göndergede bulunmaktadır. Özellikle biyoloji alanındaki türleri sınıflandırma metodu bugün gerçekliğini kaybetmiş olsa da ilk olması bakımından önem taşımaktadır. Bu sınıflandırma canlıların dış görünüşlerine ve yaşadıkları yere göre yapılan çok genel esaslara dayanan bu sınıflandırma merdiven ya da cetvel şeklinde sıralanmaktadır. Sınıflar arası kesin sınırlarla belirlenmiştir. Eserde türlerin sınıflandırılmasına şu şekilde gönderge yapılmaktadır:

Beyazlar kaynıyordu, renklileri kendi içinde kumaşına, dokusuna göre ayırdı Neyyire Hanım. Aristo'nun adını elbette duymamıştı bir kere bile ama mezarı bilinmeyen hâce-i evvel eğer yattığı yer varsa oracıktan başını şöyle bir kaldırsa, bu kusursuz tasniften memnun kalırdı. Meşe kütüğünden çamaşır sopasını kolunu var gücüyle çeviren Neyyire Hanım salkım saçak beyazları kaynar kazandan bakır leğene kuş gibi akıtıverdi (Bekiroğlu, 2015, s. 42).

Metinde çamaşırlarda Aristo'nun sınıflandırma mantığında olduğu gibi dış görünüş veya dokuma özellikleri gibi tek bir niteliğe göre birbirinden ayırmakta ve birbirlerinin sınıfına/kazanına geçiş yapamamaktadırlar. Geleneksel hatta gündelik bir sınıflandırmayı, Bekiroğlu bilimsel bir sınıflandırmaya gönderge yaparak anlatmaktadır.

Dede Korkut, Korkut Ata, Dedem Korkut, Atam Korkut gibi isimlerle anılan Türk toplulukları için önemli bir isimdir. Dede Korkut, kimi zaman masal kahramanı kimi zaman hakan danışmanı olarak anılsa da genel manada “oğuzların bilicisi” olarak bilinmektedir. Korkut Ata (Dede Korkut), Oğuz Türklerinin eski destanlarında yüceltip kutsallaştırılmış; bozkır hayatının geleneklerini ve törelerini çok iyi bilen, kabile teşkilatını koruyan yarı-efsanevi bir bilgedir ve Türkler'in en eski destanı olan Dede Korkut Kitabı'ndaki hikâyelerin anlatıcısı ozandır (Gökyay, 2007, s.817). Bu epik hikâyeleri anlatmasının yanı sıra Dede Korkut bilgi kişi olarak da bilinmekte ve Türk boylarındaki çocuklara cesaret ve becerilerine göre isim koymaktadır. *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde Boğaçhan'ın ismi boğayı yenmesi üzerine verilmiştir. Nazan Bekiroğlu, metne ismini veren Mücellâ'nın, annesinin tesiri altında kendi kişiliğini ortaya koyamayacak kadar silik olduğunu Dede Korkut hikâyelerindeki isim koyma geleneğine gönderme yaparak anlatmaktadır. Zira Mücellâ, o kadar kendi olmaktan uzaktır ki Dede

Korkut zamanında yaşasa ona tek başına bir isim koyulamayacak kadar annesinin yürüngesindedir. Metinde Dede Korkut zamanındaki isim koyma geleneğine şu şekilde gönderge bulunmaktadır:

Böyle olunca adı tez zamanda Mücellâ'nın adı "Neyyire Hanım'ın uslu kızı"na çıktı. Onu Mücellâ kılacak, başka bir ismin gölgesinden kurtaracak ne bir varlığı ne de öyle bir arzusu vardı. Hani, Dede Korkut zamanında yaşayan bir oğlan olsaydı Mücellâ adsız kalırdı (Bekiroğlu, 2015, s. 51)

Mitolojik ve Dini Unsurlara Yapılan Göndergeler

Hıdrellez, ölümsüzlük suyu (ab-ı hayat) içtiğine inanılan Hızır ile İlyas peygamberin isimlerinin halk ağzındaki söyleniş biçimidir. Hıdrellez baharın uyanışını 6 Mayıs tarihinde kutlayan bahar bayramıdır. Halk arasında Hızır ve İlyas peygamberin yeryüzünde bulunduğu bu tek günde uğradığı yerlere bereket ve bolluk getireceklerine, hastalara şifa dağıtacaklarına, dileği olanların dileğini gerçekleştireceklerine inanış hakimdir. Bu nedenle Hıdrellez günü kırlara çıkmak, piknik yapmak, yeşillik koparmamak, gül dalına dilek asmak, Hıdrellez ateşi yakmak, "oruç tutmak", "sadaka vermek", "adak kesmek" gibi pek çok merasim yapılır. Hıdrellez inancının kökleri Orta Asya Türklerine kadar dayanmakla birlikte bu kültün benzer formlarını farklı kültürlerde görmek mümkündür. Zaman içinde "Korkut Ata-Dede Korkut-Hızır evrimi" yaşanırken "Müslüman ve Hıristiyan halkın bir arada yaşadığı bölgelerde ise Aziz Georges ve Aziz Nikola ile Hızır" inanışları birbirine karışmaktadır (Döğüş, 2015, s. 88). Bekiroğlu, Türk kültüründe önemli bir yere sahip Hıdrellez bayramına ve kutlanış biçimlerini eserde, biri Mücellâ'nın çocukluğunda biri ömrünün son yıllarında olmak üzere elli yıllık bir zaman dilimi içinde iki kez yer vermektedir.

Ortalığı toplayıp, odasına çekilmeden önce son iş olarak tel dolabın kapağını ardına kadar açtı Neyyire Hanım. Taş teknenin altında, büzgülü perdenin arkasında iç içe duran bakır tencereleri, çinko kapları, emaye tepsileri çaktı. Hepsini ağzı açık olarak yan yana dizdi. En sonda minik cüzdanını, yine ağzını açarak köşedeki masanın üzerine bıraktı.

Kendisini merakla seyreden Mücellâ sormadan o cevapladı.

Hızır'ın eli İlyas'ın eline değdiği anda nasiplensinler diye (Bekiroğlu, 2015, s. 53-54).

Nuh tufanı ve Nuh'un gemisine, Yusuf ve Züleyha kıssasına, Nemrut'un kıssasına gibi daha sonraki bölümlerde detaylı olarak inceleyeceğimiz kıssalara göndergelerde bulunulmuştur.

Edebi Eserlere Yapılan Göndergeler

Ferhunde Kalfa, Halit Ziya Uşaklıgil'in Osmanlı toplum yapısı içinde yer alan cariyelerin durumunu eleştirdiği bir hikâyedir. Ferhunde, küçük hanım Hasne ile birlikte büyümüş, “evin kızı gibi” görülmüş, küçük hanımın görücü, düğün alışverişi, çocuklarının büyütülmesinde evlenme sırasının bundan sonra “evin kızı gibi” kendine geleceğinden emin olduğundan kendinden beklenenin kat be kat fazlasını yapmıştır. Geçen zaman Ferhunde Kalfa'nın ümitlerini boşa çıkarmıştır, “evin kızı” ile “evin kızı gibi” olmak arasındaki farkı geç anlamıştır. *Mücellâ* romanında “Ferhunde Kalfa” hikâyesine öykünme tekniğine başvurulmakla birlikte, Bekiroğlu romanının son bölümünde Nazlı'nın ağzından Halit Ziya'nın Ferhunde Kalfa isimli eserine şu sözlerle göndermede bulunmaktadır:

O Hıdrellez gününde, şu liseli kız, önündeki kitaptan başını kaldırıp da dolaysız bir safiyetle “Mücellâ Teyze, Ferhunde Kalfa'ya benziyorsunuz siz” demese, Mücellâ kendi hikâyesinin üzerine bir yorum eklemeyecek, bir çerçeve çekmeyecek, ona bir isim takmayı aklına getirmeyecekti.

(...)

Ferhunde Kalfa da kim Nazlıcığım?

(...)

Halit Ziya Uşaklıgil'in bir hikâyesinin kahramanı. İşte şu kitaptan (Bekiroğlu, 2015, s. 335)

Binbir Gece Masalları, ünü dünyaya yayılmış İran kökenli masallardır. Sultan Şehriyar, kendini aldatan karısından intikam almak için ülkedeki kızlarla evlenip onları düğün gecesini öldürmektedir. Sultan zulmünden ülkedeki genç kızları kurtarmak için evlenen vezirin kızı Şehrazat, her gece sultana bir masal anlatmakta ve gündeğümünde merakına yenik düşen sultan masalın devamını dinlemek için Şehrazat'ı öldürmemektedir. Şehrazat'ın anlattığı bu masallardan biri de “Alâeddin'in Sihirli Lambası” masalıdır. Masal fakir Alâeddin'in içinde üç dileği gerçekleştirecek bir cinin olduğu sihirli bir lamba bulmasına dayanmaktadır. Alâeddin'in üç dileğinden biri de kendini her yere götürebilecek bir sihirli halıdır. Bekiroğlu romanda sihirli halı vasıtasıyla masala şu şekilde göndergede bulunmaktadır:

(...) Uçmayı bilmeyen tavuklar, horozlar bile tozu toprağı burgaçlar halinde savuran rüzgârın önüne katılmış, kanatlanmayı tecrübe etmişlerdi, tabii eğer komşu kızın anlattığı doğruysa. Yapraklar biçilmiş, dallar savrulmuş, ağaçlar iki büklüm eğilmiş, kimileri gövdeden kırılmış, yıkılmıştı. Kiremitler düşmüş, köhne saçaklar Alâeddin'in sihirli halısı gibi havalanmış, en son köşedeki minarenin çinko külâhı daha fazla dayanamayıp uçmuştu (Bekiroğlu, 2015, s. 284).

Dante'nin 14. yüzyılda yazdığı *İlahi Komedya* adlı eseri dünya klasikleri arasında yer alan manzum bir eserdir. Dante'nin "Cehennem", "Araf" ve "Cennet" olmak üzere üç bölüme ayırdığı eser, bir haftalık ölüm sonrası tasavvurlarını anlatmaktadır. Dante, Cehennem ile başladığı gezisine Araf ile devam etmiş, buralarda kendisine Latin şair Vergilius, Cennette ise Beatrice rehberlik etmiştir. Eser, Hıristiyanlık öğretine uygun olarak yazılmış, bu sebeple kiliseden takdir görmüştür. Felsefe, din, gök bilim gibi pek çok alanla ilgili bilgiler barındıran bir eserdir. Nazan Bekiroğlu, eserde gelin hamamına giden kadınların sıcaktan, bir peştamal içindeki hallerini ve birbirinden farklı görünüşteki bu kadınlarla dolu hamamı Dante'nin *İlahi Komedya*'sının Cehennem bölümündeki sahnelerle örtüştürmektedir. Yazar, metinde şu sözlerle *İlahi Komedya*'ya göndergede bulunmaktadır:

Peştamallara sarınmış, olanca altınını ya da sahte gerdanlığını, küpesini, yüzüğünü takmış takıştırmış her yaştan, her boydan onca Havva kızının arasında Mücellâ ne Dante'den ne de onun Cehennem'inden haberdardı elbet. Ama eğer o kitabı okumuş olsaydı şu kesif sıcaklığın içinde yanakları pençe pençe, vücudu yarı haşlanmış, genç yaşlı, az kısmı zayıf ya da kadidi çıkmış, çoğu iri yarı, kat kat yağları ıslak peştamalin altından fırlamış, bir kısmı düpe düz insan azmanı hem cinsleriyle dolu bu hamamı rahatlıkla Dante'nin Cehennem'ine benzetebilirdi (Bekiroğlu, 2015, s. 113).

Metinlerarasılık, yalnızca başka yazarların metinlerinden yapılmaz, yazarlar kendi metinlerinden de yararlanabilirler. Nazan Bekiroğlu da Yusuf Ziya'nın sevdiği kadın Suna'ya yazdığı mektupta *Nar Ağacı* romanında yer alan Balkan gönüllüsü İsmail'in günlüklerine şu şekilde göndergede bulunur: "Kadınları güçlü olan bu sülalenin erkeklerinden geriye bir avuç yazı kalır. Balkan gönüllüsü İsmail'in günlüğü bizde hala okunur. Ben de onlardan biriyim" (Bekiroğlu, 2015, s. 158).

Bekiroğlu, yazılı eserlere göndergelerin haricinde "yangından mal kaçırma telaşı" olarak adlandırdığı çocukluğunda dinlediği "google'nin bilmediği masallar" dediği "Geyik Hikâyesi", "Yüklükteki Canavar" ile halk hikayeleri "Temimdar", "Elif ile Mahmut", "Kerem ile Aslı" ile *Dağlar Kızı Heidi*, *Marka Polo Seyahatnamesi*, *Freng-i Ziya* eserlerine göndergede bulunmuştur.

2.5.2.3. Kolaj

Nar Ağacı romanında, yüzyıl önceki hayatın panoramasını ortaya koyulduğundan döneme ait pek çok fikir akımının tesiriyle yazılan *Açık Söz*,

Tercüman, Kardeş Kömeği (s.256), *Teceddüd, Azadistan* (s.121), *Rus Halkı ve Sosyalizm* (s.230) gibi pek çok gazete ve dergi; *Şehname*(s.121), *Hafız Divanı, Mesnevi* (s.55), *Harp ve Sulh* (s. 230), *Onegin* (s.240) gibi klasik eser isimlerine yer verilmiştir. Ayrıca döneme ait opera afişi de romanda *Evgeni Onegin, Pyotr İlyiç Çaykovski, Eser: Aleksandr Sergeyeviç Puşkin* (s.424) şeklinde, Üzeyir Hacıbeyli'nin *Leyli ve Mecnun* operası isim olarak alıntılanılarak kolaj tekniği kullanılmıştır. Ayrıca, “berberlerin piri” olarak anılan Selman-ı Farisî için yazılmış dizilerin yer aldığı levhada yer alan kıt'a şu şekildedir:

Hamd ü minnet Hüdâ'ya bize verdi devleti
Hazret-i Selmân-ı Pâk'tir pîrimizin şöhreti
Her sabah besmele ile açılır dükkânımız

Hazret-i Selmân-ı Pâk'tir üstâdımız (Bekiroğlu, 2015, s. 113)

Nazan Bekiroğlu'nun çocukluğunda dinlediği masalları kayıt altına alma gayesiyle *Mücellâ* romanında yer verdiğini çalışmamızın önceki bölümlerinde belirtmiştik bu masallardan biri *Altın Tartmaz Kızın Masalı* 'dır. 140 ve 141. sayfalardan yer alan bu masalın tür özelliğini koruyarak masalın içinde yer aldığını göstermek maksadıyla bir bölümüne yer vereceğiz:

Bir padişahın dünyalar güzeli kızıyla evlenmek isteyen bütün şehzadelere o padişahın bir şartı varmış.

Kızımı şu koca terazinin bir kefesine koyacağım. Kim ki kızımın ağırlığına altını diğer kefeye koyup da teraziyi dengede tutmayı başarırsa sultan hanımı ona vereceğim. (...) (Bekiroğlu, 2015, s. 141).

Romanda yer verilen bir diğer masal ise “Kedi ile Köpek Hikâyesi”dir. Kedi ile köpeğin düşmanlık sebebini konu alan Neyyire Hanım'ın ağzından anlatılan bu masalın bir bölümü şu şekildedir:

Çok eski zamanlarda bir adamın bir köpeği ve bir kedisi varmış. İkisi çok iyi anlaşmış. Bir gün adam en kıymetli yüzüğünü kaybedince köpekle kediyi, yüzüğü aramaları için ormana göndermiş. Gün boyunca köpek dili dışarıda yüzüğü aramış. Kedi ise sürekli uyuyor, uyanınca hızla koşarak köpeğe yetişiyormuş. Sonunda köpek yüzüğü bulmuş ve geri dönüş yoluna girmişler. Bir ara def-i hacet etmesi gereken köpek yüzüğü kediyeye vermiş (...)” (Bekiroğlu, 2015, s.243).

Mücellâ'nın bir dönem romanı olması sebebiyle eserde pek çok isim alıntılanmış, kolaj tekniğiyle esere yerleştirilmiştir. Bu alıntılar arasında, *Kınalı Yapıncak* (s.205), *Senede Bir Gün* (s. 121) gibi sinema adlarını, *Hıçkırık, Başkasının Kalbi*(s.86) aşk romanlarını, *lögalyon* (s.14), *Philips* (s.78) marka adlarını; *Burda* (s.205), *Hizmet* (s.327) gibi süreli yayın isimlerini; “Anayurt dört baştan Demir ağlarla örülse” (s.98), “Yeter söz milletindir” (s.125) gibi parti

sloganlarını, “Tek Yol Devrim”, “Milliyetçi Türkiye” (s.289) gibi dönemin siyasi görüşünü yansıtan söylemleri, “Lahanam dürüm dürüm/ Ayrılık küçük ölüm” (s.173) pazarcı tefrikalarını, dönemin radyo yayın akışında yer alan, *Ajans Haberleri* (s. 80), *Yaassıada Saati* (s.179) gibi program isimlerini ve “Hakkımızda devlet fermanı/ Ferman padişahın dağlar bizimdir” (s. 313), “Bir rüzgâr gelir geçer sanmıştım” (s. 179) gibi şarkı sözlerini sayabiliriz.

2.5.2.4. Anıştırma

Nazan Bekiroğlu'nun romanlarında *İlk Cinayet* ve *Gurbet Hikâyeleri* arasında yer alan “Gözyaşı” hikâyelerine; *İsimle Ateş Arasında*, *Aşk-ı Memnu* ile *Huzur* romanlarına; geleneksel düşünce biçimini de yansıtan şiirlere: “Su Kasidesi”, “Yetişir” ile “Sürgün Ülkenin Başkenti”, dini unsurlara; Yusuf kıssası ve cennet yaşı kavramı olmak üzere dört biçimde gruplandırılabilir şekilde anıştırma yapıldığı görülmektedir.

Hikâyelere Yapılan Anıştırmalar

Nar Ağacı romanında, I. Dünya Savaşı esnasında Rusların Trabzon'a gelmelerinden korkan halk İstanbul'a doğru muhacirliğe mecbur olmuştur. Bu muhacirlik, romanda sivillerin kendi imkânlarıyla hava koşulları, durumdan istifade etmeye çalışanlar, ulaşımın yayan gerçekleşmesi gibi sebeplerden oldukça zor şartlar altında yapılmıştır. Romanda bu “mecburiyetler kafilesi”nin anlatıldığı satırlar, Refik Halid Karay'ın *Gurbet Hikâyeleri* arasında yer alan “Gözyaşı” adlı hikâyeyi anıştırmaktadır. “Gözyaşı” adlı öykü, Balkan Savaşı başlayınca düşmandan kaçmaya çalışan halkın çoluk çocuk, yağmur çamur içinde Anadolu'ya kendi imkânları ile göç etmelerini, Ayşe isimli bir hizmetli kadın üzerinden anlatmaktadır. Ayşe, muhacirliğe çıktığında üç çocuğu ve bir atı vardır. Kafilenin hızına ve kış başlangıcı hava koşullarına ayak uyduramayarak ilk olarak atı ölecektir. Üç küçük çocuğu ile Ayşe kafileyi takip etmekte zorlanmaktadır. “Üç canlı yük”ten biri elinde, biri boyuna sarılı vaziyette diğeri ise kucağındadır. Ayşe bu üç canı kurtaramayacağından endişe duymakta ve birini feda etmek mecburiyeti içinde kıvrınmaktadır. Ne var ki “yükünü atmaya razı olamıyor.” (s. 37). Çamurun içinde gücü iyice tükeniyor. “Gözlerini kapıyor, sol kolunun açılıp yükü, kendiliğinden bıraktığını ancak yarı anlayabiliyor” (s. 37). Bir müddet böyle gittikten sonra “boynundan sarılan zayıf, ufak kollar artık yoktur” geriye bir tek elinde sürüklediği Ali kalmıştır (s. 37). Bundan böyle Ayşe'nin tek ümidi

Ali'yi kurtarmak olacaktır. Düşe kalka, mola vermeden, kış yağmuru altında yapılan bu yolculuğun ardından “ay yıldızlı bayrak çekili bir kasabaya varıyor.” fakat Ali bu uzun yolculuğa dayanamıyor, annesi “saatlerden beri bir ceset taşıyor” boynunda bunu ancak kasabaya ulaştıktan sonra anlayabiliyor (s. 38). Bekiroğlu' nun göçü anlattığı bölümde çamurda yürümek durumunda kalan insanların meşakkatli hallerini ve endişelerini şu sözlerle anlatmaktadır:

İnsanın her şeyini düşürdüğü bu çamur deryası boyunca anneler uzunca bir süre direniyor, hiç olmazsa çocuklarını yaşatmak arzusunu koruyordular. Ama öyle bir zaman geliyordu ki zihinler bulanıyor, düşünce kararıyor ve öylece devriliydiler. Cinnetin kollarında çocuğunu kaybeden anneler böyle böyle çiziliyordu muhacirliğin resmine ya da çocuklarını saymaya kalkıştıklarında üç'ten sonra gelen sayıyı hatırlamıyorlardı meselâ. Hatırlasalar bile dördüncüyü yerinde bulamıyorlardı. Tekilliğinden koparak çoğulluğa eklendiğinde kıymetini yitiren çocuklar ise hâlâ saftılar. Kendilerine ne olduğunu anlamadan, ölümün ne olduğunu bilmeden ölüyorlardı. Ya da işte şu bebek gibi, çözülmüş kolların arasından kimsecikler fark etmeden düşüyorlardı (...) (Bekiroğlu, 2012, s. 309).

Nar Ağacı romanındaki “çözülmüş kolların arasından” düşen çocuklar ve kış yağmuru altında çamur deryası içinde yayan yapılan muhacirlik esnasında yaşananlar Refik Halid Karay'ın “Gözyaşı” hikâyesini anıştırmaktadır. Yazarın “şu düşen bebek gibi” diyerek anlattığı bebek bu defalık Büyükhanım tarafından kurtarılacaktır.

Mücellâ romanında, çeşitli eserlerden anıştırma yoluyla yararlanılmaktadır. Yararlanılan eserlerden biri Ömer Seyfettin'in “İlk Cinayet” isimli öyküsüdür. Anlatıcı yazar, tarafından anlatılan olaylar şu şekilde gelişir: Henüz dört yaşları civarında annesiyle beraber Şirket vapurunda seyahat eden çocuk yaralı bir kuş yavrusunu görür. Annesinin yardımıyla bu kuş yavrusunu eline alır. Annesinin uyarına rağmen onun diğer yolcularla sohbe dalmasını fırsat bilerek kuşun incecik boynunu kuş çırpındıkça daha çok sıkar, bile isteye kuşu öldürür. Öldüğünü anlayınca kuşu bırakır ve yere düşen kuşu boğduğunu anlayan diğer yolcuların sözleriyle, annesinin bakışlarıyla kendisini kınaması üzerine ne zaman sustuğunu bilmediği bir zamana kadar ağlar. Otuz yıldan fazla bir zaman geçmesine rağmen bu olayın vicdan azabını unutamaz. Romanda, Yusuf Ziya, Suna'ya duyduğu aşka sahip çıkamamasını bu hikâyeyi anıştıracak şu paragrafta anlatmaktadır:

Bense bilerek ve isteyerek bir güvercinin kafasını koparan bir çocuk kadar masumum ancak. O kahverengi gözlerin son bakışı ömür boyu bırakmasın peşimi. Gündüzleri unutsam gece rüyalarım girsin.

Artık sebeplerim sonuçlarım bu dünyaya sığmıyor. Savunmama gelince, sebebim yok ki bahanem olsun. Bahanem yok ki savunmam olsun (Bekiroğlu, 2015, s. 167).

Yusuf Ziya, bir ömür boyu acısını çekeceği bir işe kalkışmıştır. “İlk Cinayet” öyküsünde de yazarını ömür boyu takip eden, “Ben hep acı içinde yaşamış bir adamım” diyecek kadar uzun süren bir pişmanlıktan bahsedilmektedir (Seyfettin, 2017, s.12). Çocuk, sevmek maksadıyla avucuna aldığı kuşu hiçbir sebep yokken öldürmüştür. Yusuf Ziya da “sebebim yok ki” diyerek durumunu anlatmaktadır. Çocuk saflığıyla sebepsizce işlenen bir suçun cezası her iki metinde de bir yetişkin hükmünde bir ömür çekilir. Ayrıca çocuk, eserde bir kuş öldürmektedir. Yusuf Ziya ise Suna’yı incitmektedir. Suna isimli bir kuş türü olması, bir kuş cinayetine anıştırma yapan bir metin için tesadüfî değildir.

Romanlara Yapılan Anıştırmalar

Nazan Bekiroğlu, *İsimle Ateş Arasında* romanında aşkı, “çit sarmaşığı-aşeka kökünden gelen aşk” olarak tanımlamaktadır (Bekiroğlu, 1997, s. 14). Ağaca dolanan sarmaşığın âşık olarak betimlendiği bu tanımlama *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında “ Havva Âdem’in aşeka otu, sarıl-sarıl-sarmağı” olarak aşk kavramı tekrar sarmaşık metaforuyla karşımıza çıkar (Bekiroğlu, 2016, s. 213). Aşkın sarmaşık olarak tanımlanmasının sebebi Arapça “aşk (ışık) kelimesinin sözlük anlamı sarmaşık” olmasıdır. Bahçeye düşen sarmaşık nasıl hızla büyüyüp ağacı sararsa, kalbe düşen aşk da hızla büyüyüp aşığı sarar. Sarmaşıktan görünmeyen ağaç zamanla içinde besini alamaz ve ölür. Aşkından dışarıyı göremeyen âşık ise aşkına karşılık bulamazsa aşk tarafından yok edilir (Pala, 2005, s. 26). Her ne kadar hızlı büyüse de aşk/sarmaşık tohumun toprağa henüz tam olarak düşmediği yüzeyde kaldığı anlarda vardır. *Nar Ağacı* romanında Zehra ile Cemil Hikmet Bey arasındaki durum “Bir anda garip bir huzur, bir sarmaşık gibi sarışan taşkın, arsız bir mutluluk duydu” (s. 77) şeklinde henüz yeşermekte olan aşk, sarmaşık metaforu üzerinden anıştırma yapılarak anlatılmaktadır.

Nar Ağacı romanında aşk üzerinden anıştırma yapılmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur* romanında Mümtaz’ın ve Nuran’a duyduğu aşkı bir sebebe bağlama çabasına benzer bir çabayı, Zehra ve Hikmet Cemil arasında görmekteyiz. Mümtaz’ın Nuran’a olan ilgisini “güzel ve biçimli büstüne” bağlayan Tanpınar, Mümtaz için güzellik kavramını şu şekilde açıklamaktadır:

Mümtaz için kadın güzelliğinin iki büyük şartı vardı. Biri İstanbullu olma, öbürü de Boğaz'da yetişmek. Üçüncü ve belki de en büyük şartının tıpkı tıpkısına Nuran'a benzemek, Türkçeyi onun gibi teganni edercesine konuşmak, karşısındakine onun gözlerinin ısrarıyla bakmak, kendisine hitap edildiği zaman kumral başını onun gibi sallayarak konuşana dönmek, elleriyle aynı jestleri yapmak, konuşurken bir müddet sonra kendi cesaretine şaşırarak öyle kızarma, hiçbir özentisiz, telâşsız, büyük ve geniş, suları, dibi görünecek kadar berrak, bir nehir gibi hayatın ortasında hep kendisi gibi sakin akmak olduğunu o gün değilse bile, o haftalar içinde öğrendi (Tanpınar, 2005, s. 75).

Nar Ağacı romanına baktığımızda ise Celil Hikmet'e olan ilgisini “ (...) eğer bir kadın bu griyi tanıyorsa ve bunu böyle tarif edebiliyorsa onunla evlenilebilirdi.” Zehra ise “Bir erkek İsmail'e benziyorsa, resim yapabiliyorsa ve hele böyle bir griyi bir yerlerden bulup çıkarıyorsa, onunla sevdalıktan öte evlenilebilirdi” (s. 79) diyerek sebeplerini sıralamaktadır.

Mücellâ romanında, Güzide karakterinin kendinden yaşça büyük bir kişiyle evlilik yapması ve bu evlilik içindeyken genç havai bir delikanlıyla kocasını aldatıp bu hevesin sonucundan yaptığı hatanın vicdan azabıyla intihar etmesi Hâlid Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* romanındaki yasak aşkının ağırlığını taşıyamayan evli bir kadının utancını yaşayan Bihter'in intiharla son bulan hikâyesini anırtmaktadır. Yine Güzide'nin bu derdi Mücellâ'ya açmak için geldiği günkü ruh halini ve başındaki belayı sezdirmek için Servet-i Fünun sanatçılarının melankoliği anlatma biçimini takip etmiştir. Servet-i Fünun sanatçıları eserlerindeki karamsarlığı ölümü, kederi, hüznü, hastalığı, veremi hatırlatan siyah veya sarı renk aracılığıyla anlatmayı tercih etmişlerdir. (Akyüz 2000, s. 90). Aynı akımın sanatçısı *Aşk-ı Memnu* eserinde Halid Ziya hastalıklı ve annesini çocuk yaşta kaybetmiş nişanlısı tarafından üvey annesiyle aldatılacak talihsiz Nihal'i tarif ederken çarşafını sarı renkte seçmiştir. Güzide'nin karamsar ruh halini ve başına gelecek felaketleri Bekiroğlu Servet-i Fünun sanatçıları gibi şu sözlerle anlatmıştır:

(...) Dirseğini bütünüyle devrilmemek için sedire dayamış, elini de alnına siper yapmıştı. Bu duruşta, bu hitapta bir tekinsizlik hissetti Mücellâ. Bir kötülük vardı bu gelişte. Bu, o aheste Güzide değil başka biriydi sanki. Gözlerinin altı çökmüş, beti benzi solmuştu. Limonküfü rengi bir elbise vardı üzerinde ve içindeki beden incelmış, erimişti (Bekiroğlu, 2015, s. 298).

Gelenekle Örtüşen Şiirlere Yapılan Anırtmalar

Yusuf Ziya'nın Suna'ya olan aşkının yarım kalmasıyla onda oluşan değişimi Bekiroğlu şu sözlerle anlatmaktadır: “Yusuf Ziya'nın gözlerinde hep aynı bakış

asılıydı. Etrafında olup bitenlere, bir çiçeğin açmasına, rüzgârda kapının çarpmasına, sürahiden suyun doldurulmasına bir daha eskisi gibi bakamamıştı (s. 221). Yusuf Ziya'nın etrafında olup bitenlere karşı seçili nesnelere "sürahiden su doldurulması" bahsi, Ziya Osman Saba'nın "Yetişir" şiirindeki şu dizeleri hatırlatmaktadır:

Evine misafir geleyim,
Kahvemi sen pişir.
Taze doldurulmuş sürahiden
Bir bardak su ver
Yetişir... (Saba, 2017, s.41)

Aşkın su ile özleştirilmesi daha eskilere gittiğimizde Fuzuli'nin İslam peygamberi için yazdığı sevgiliye olan muhabbetin su kavramı üzerinden anlatıldığı *Su Kasidesi*'ni de anırtmaktadır. Su kavramı tasavvufta ilahi aşkı temsil eder. Türk kültüründe ise hayatın devamını sağlayan su kutsaldır, azizdir ve nimettir. Bu sebeple âşık için yaşama sebebi sayılan sevgili de su ile bir tutulur; nimettendir ve kutsal sayılır.

Romanda Güzide, evliyken yanlış bir aşkın tuzağına düşerek on yıl sonra bin bir güçlkle doğan çocuğu Kerem'i ve eşi Şerafettin Albay'ı bırakıp emir eri Erzincanlı Vedat ile kaçmıştır. Bu kaçış kötü bir biçimde sonlanmış ve çaresiz kalan Güzide tekrar Trabzon'a gelmiştir. Mücellâ, bu serüvenden mağlup çıkan Güzide'nin Şerafettin Albay tarafından af edilmesini sorgularken yaptığı muhasebe Sezai Karakoç'un "Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine" şiirinin şu mısralarını anımsatmaktadır:

Senin kalbinden sürgün oldum ilkin
Bütün sürgünlüklerim bir bakıma bu sürgünün bir süreği
Bütün törenlerin şölenlerin ayınların yortuların dışında
Sana geldim ayaklarına kapanmaya geldim
Af dilemeye geldim affa layık olmasam da
Uzatma dünya sürgünümü benim (Karakoç, 2010, s. 431)

Şiirde yaratıcıdan beklenen af romanda insandan beklenmektedir. Şiirdeki mısraları anırtıran satırlar ise şöyledir: "Hem Şerafettin Albay'dan böyle bir şey beklemek insanın naturasına uygun düşer miydi? Güzide'nin affedilecek yanı var mıydı? İyi de zaten affa değer olan herkes zaten affeder. Asıl af, affa layık olmayı da affetmek değil mi?" (Bekiroğlu, 2015, s. 325).

Sezai Karakoç'un şiirine konu olan affetmek geleneğimizde yer alan bir değerdir ve affetmek büyüklükten sayılır. Kusurları görmek değil ayıpları örtmek hem İslam dinin de hem de Türk örfünde erdem sayılır. Yazar, af etme kavramını, kimin affedeceğini ya da neyin affedileceğini sorgulayarak geleneğe de anıştırmada bulunmuştur.

Dini unsurlarla Yapılan Anıştırmalar

Yusuf Ziya'nın Suna'nın aşkı ve ailesi arasında seçimi ailesinden yana yapması üzerine verem hastası olur ve etrafındakiler bu duruma birtakım çareler ararken, onu bazı şeylere zorlarkenki onların hallerini, "Bir kuyunun başında yalpalıyorum. Herkes beni bir tarafımdan tutmuş beni oradan oraya çekmeye çalışıyor." (s. 106) sözleriyle anlatmaktadır. Bu kuyu başındaki Yusuf Ziya'yı çekiştirme hali Kuran'ı Kerim'de yer alan Hz. Yusuf kıssasında kardeşlerinin Yusuf'u ne yapacaklarını bilemeden kuyunun başında çekiştirmeleri hadisesini anıştırmaktadır.

Nazan Bekiroğlu'nun otobiyografik özellikler taşıyan romanı Mücellâ'nın ilk bölümünde Mücellâ ile olan ilişkisini açıklarken "Annemden büyüktü ve ismi dilimden hep teyze hitabıyla çıkmıştı doğal olarak. Oysa ölüm yaşları eşitlediğinden, daha doğrusu insanı yaşsız kıldığından"(s. 15) sözleri yazarın *Yol Hali, Nar Ağacı, İsimle Ateş Arası* eserlerinde de bahsettiği cennet yaşıkavramını hatırlatmaktadır.

2.5.2.5. Parodi

Metinlerarasılık tekniklerinden biri olan parodi önceki eserin konu, mekân, kişiler, olaylar gibi iç dinamikleri itibarının örnek alınarak yazılmasına dayanmaktadır. Nazan Bekiroğlu'nun *Yûsuf ile Züleyha* ve *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanları bu kapsamda değerlendirilebilecek yapıtlardır. "Yusuf ile Züleyha" hikâyesini ilk işleyen Âşık Paşa'dır. Sonrasında Kadı Darîr, Suli Fakîh, Garîb ve bugün nüshasına ulaşılamayan Şeyhoğlu, Hamdullah Hamza, Rif'atî, Taşlıcalı Yahya, Zihnî, Kemâl Paşa-zâde, Ahmet-i Mürşidî, Kayserili Mehmed İzzet Paşa gibi pek çok şair 14. Yüzyıldan 19. Yüzyıla kadar "Yusuf ile Züleyha" hikâyesini işlemişlerdir (Kartal, 2003, s. 281). Bekiroğlu' da yirminci yüzyılda "Yusuf ile Züleyha" hikâyesini işlemiştir. Bu hikâyenin temeli Kuran-ı Kerim'de on ikinci sure olan Yusuf suresine dayanmaktadır. Mekân, zaman dilimi, kişiler ve

olayların büyük bir kısmı küçük farklılıklar olmakla beraber benzerdir; zira hikâye aynıdır. Bekiroğlu da daha önce benzerleri yazılmış bu hikâyeyi okuyucularına tanıtırken bu duruma şu sözlerle dikkat çeker:

Söylenmemiş Mesnevi kalmadı yeryüzünde. Her Yûsuf u Züleyha, bir öncekinin hem aynısı hem başkası. Bu nasıl manzum, diyor ya, kalbi dipsiz derinliklerde çoğalan Fuzuli, Farsça Divan'ının önsözünde, yani ki Mukaddime'sinde. Hiç kullanılmamış diye kaldırıp atıyor ya bir imgeyi uykusuz kaldığı gecelerin sabaha değdiği yerde. Sonra aynı gecelerin aynı sabahlara değdiği yerde, bu kez, bu nasıl mazmun, diye yırtıyor ya kullanılmış olan bir başka mazmunu. Hem bilinen hem bilinmeyen, hem kullanılmış bir imge hem kullanılmamış bir imge; böyle olmalı ki sözün hükmü tamam olsun. Eski zincire bağlanan ama yeni, böyle olsun ki zincir kuvvetli olsun (Bekiroğlu, 2007, s. 16).

Nazan Bekiroğlu' nun *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında, Hz. Âdem' in yaratılması, şeytanın huzurdan kovulması, Hz. Havva ile tanışması, cennetten kovulmaları, kovulmanın utancı, yeryüzünde bir hayat kurmaları, oğulları Kabil ve Habil'in doğumu, aralarındaki olaylar ve bu olayların Kabil' in kardeşi Habil'i öldürmesi anlatılmaktadır. Bu hikâyenin temeli Kuran'ı Kerim'de yer alan Bakara sûresine dayanmaktadır. Hz. Âdem' in hikâyesinin bir kısmı ya da çeşitli eklenmelerle yorumlanmış hali çeşitli mesnevilerde işlenmiştir. Abbasi döneminde Alî b. Cehm, mesnevisinde yasak meyve, şeytanın vesvesesi, oğulları arasında geçen kavgaya değinmiştir (Kartal, 2013, s. 32). Şeyh Baba Yûsuf-ı Sivrihisâri' nin *Mevhûb-ı Mahbûb* mesnevisinde yaratılış, Hz. Âdem ve oğullarının yaratılışından bahseder (Kartal, 2013, s. 333). Münîrî' nin *Siyer-i Nebî*' sinde “fitrat-ı Âdem Aleyhisselâm” bölümünde yaratılış hikâyesi anlatılmıştır (Kartal, 2013, s. 383). Hâletî-i Gülşenî' nin *Kıdem-nâme* isimli mesnevisinde Hz. Âdem' in yaratılışından, Allahın kâinattaki sıfatlarının tecellisi olmasından, meleklerin secde edip şeytanın huzurdan kovulmasından bahsetmiştir (Kartal, 2013, s. 403). Görüldüğü gibi daha önceden birçok mesneviye konu olmuş olan Hz. Âdem'in kıssası *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Bekiroğlu' nun söylemiyle “Söylenmemiş mesnevi yok”, postmodern söylemle ”Söylenmemiş söz yok” anlayışıyla tekrar karşımıza çıkmaktadır.

Nazan Bekiroğlu, Mücellâ ve yakın akrabası Filiz'in aralarındaki ilişkiyle ve yaşadıklarıyla Halit Ziya Uşaklıgil'in Ferhunde Kalfa hikâyesini örneklemiştir. Bir ayna marifetiyle kızlar arasında yapılan kıyaslamada sarı saçlı Filiz ve küçük hanım, koyu renk saçlı Ferhunde ve Mücellâ'dan vücut yapıları daha estetik olsa da güzellikçe üstün olduğunu ilan etmişti. Ferhunde Kalfa, küçük hanım Hasne'ye

gözümler gelmeye başlayınca “gizli bir sevinç duydu, bu gözümler kısmen kendisine de bir evlilik müjdecisi hükmünde idiler.” Mücellâ da Filiz’in isteneceği haberini aldıktan sonra “Bundan sonrası kendi başına gelecek gibi bir kıpırtı, bir hazırlık arzusu hissetti.” diyerek mutlu olur. “Bu gün ona yarın bana” diyerek kendi mürvetinin hayallerine dalar (s. 105). Filiz’in istendiği gece Mücellâ, “Evet” denirken, “yanaklarının kızardığını, dudaklarının kenarındaki gülümseme” ile en az Filiz kadar heyecanlıdır. Ferhunde ise, Hasne’nin gözümleri karşısında “gözlerini indirerek, içten gelen bir utançla” aynı heyecanı yaşamaktadır. Düğün telaşında Filiz’in “evini temizleyip pakla”yan, “çeyizini, çamaşırını dutun altında kaynatan” hep Mücellâ olmuştur (s. 118). Ferhunde ise “Çarşıda refakat hakkını kimseye bırakmadığı gibi evde dikilecek, yapılacak şeylere de kimseyi karıştırmadı”(s. 185). Zaman geçip de Filiz’in çocuğu olduğunda “Mücellâ da anne olmadan iki kez anneliği tattı” (s. 125). Ferhunde Kalfa ise küçük hanımın çocuğunun “hemen bütün hizmetlerini üstüne aldı.” “Ferhunde Dadı” oldu. Geçen zamanla birlikte siyah saçların arasına düşen beyaz teller geç kalan kısmeti ayan eder. Bu geç kalışa “Mücellâ’nın canı sıkılmaya başladı” (s. 91). Ferhunde ise “titizleşiyor, olmayacak bahanelerle kavgalar icat ediyor”du. Mücellâ “Abanoz el aynasından” seyrederken kayıp giden zamanı Ferhunde, “eski kırılmış bir aynadan” takip eder. İki kadında bir müddet boya ile zamanı oylar. Ne var ki Mücellâ’nın yıllarca beklenen kısmeti “Hüseyn Efendi de kim oluyordu? Bu ne cüretti” (s. 236). Ferhunde’de ise durum, “Bekle bekle de lalaya var.” dediği bir kısmettir. Mücellâ ömrü boyunca hep annesinin gölgesinde kalmıştır. Neyyire Hanım’ın uslu kızı, Neyyire Hanım’ın hamarat kızı, Mücellâ abla ve en son Mücellâ teyze olmuştur. Kendisi olamamıştır hiç. Ferhunde ise “evin kızı gibi”, “kalfa” ve “dadi” olabilmıştır, kendi istediği gibi “evinin hanımı”, “iyi bir talibin muhatabı” olamamış başkalarının kendine yükledikleriyle var olmuştur. İkisinin hikâyelerinin sonu da hayatları gibi kendi istedikleriyle değil başkalarına sundukları haliyle yarım kalarak son bulan bu hayatları anlatırken “pembe ipek”, “beyaz patiska”, “kurşunî saten”, “tırşe basma”, “tafta kurdele”, “kırmızı kaşe”, “pembe basma”, “yeşil matin” gibi pek çok kumaş rengine ve türüne başvurulmuştur.

2.5.2.6. Pastiş (Öykünme)

Pastiş tekniği bir metnin üslup özelliklerinin başka bir metinde tekrarlanması temeline dayanmaktadır. Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinin genel olarak peygamberler kıssalarına dayanması, olayları ve durumları benzetmelerle ya da çeşitli ahlaki temellere dayalı kısa ya da belli bir konu etrafında yoğunlaşan hikâyelerle anlatması mesnevi üslubunu hatırlatmaktadır. Belli bir konuyu ya da iç içe geçmiş hikâyeleri anlatan mesneviler Türkçede “giriş bölümü”, “konunun işlendiği bölüm”, “bitiş bölümü” olmak üzere üç grupta toplanabilir. Bu bölümler çeşitli başlıklar altında isimlendirilebilmektedir. Mesnevinin nazım özellikleri her zaman kesin çizgilerle birbirinden ayrılmaz, özellikle ilk dönem mesnevilerinde bazen birbirine de karışabilir. Mesnevilerin tertip özelliklerinin ayrıntılarına indiğimizde giriş bölümünün metin içinde yer alan ya da metin dışında kalan besmele lafzıyla başladığını görmekteyiz (Kartal, 2013, s. 95). Nazan Bekiroğlu'nun pek çok şair tarafından 13. yüzyıldan günümüze kadar pek çok defalar mesnevi türünde yazılan *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesine başlarken metin içinde yer alan “Bismühû. Esirgeyen ve bağışlayan Allah'ın adıyla” (s. 13) diyerek mesnevi terkibine uygun olarak besmeleyle başladığını görmekteyiz.

Mesnevilerin giriş bölümünde en sık rastlanan bölümler “tahmîd”, “tevhîd”, “na't” ve “münâcât” bölümleridir. Allahın övüldüğü “tahmîd” bölümü, Allahın varlığını birliğini konu alan “tevhîd”, Allah'a yapılan “münâcât” ile Hz. Peygamberin övüldüğü “na't” bölümü gelir. Bu sıralamada herhangi bir kesinlik yoktur. Herhangi biriyle de başlayabilirken başka bölümlerde eklenebilmektedir (Kartal, 2013, s. 95). Nazan Bekiroğlu'nun *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesine baktığımızda “Söz Başı” olarak adlandırdığı giriş bölümünde “tahmîd”, “tevhîd” ve “münâcât” bölümlerinin karıştırılarak şu şekilde kullanıldığı görülmektedir:

(...) “Sen” tahtına yazıcı kimi oturtsa da
beşerî bir sevgili ya da cismanî bir aşk gibi görünen,
hiçbir yol O'ndan özgeye çıkmıyor aslında, “gönül tahtına O'ndan
özge sultan” olmuyor.
Değil mi ki her şey O'ndan,
gidecek yer yok O'ndan başka. Gelinek yer yok O'ndan
başka (Bekiroğlu, 2007, s. 14).

Giriş bölümü içerisinde yer alan tahmîd”, “tevhîd” ve “münâcât” bölümlerini karıştırılarak işleyen Nazan Bekiroğlu'nun *Yûsuf ile Züleyha*

hikâyesinden başka mesnevi konularını işlediği başka bir eseri ise, *Lâ: sonsuzluk hecesi*'dir. Hz. Âdem kıssası anlatılan *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında şu şekilde kullanıldığı görülmektedir:

Hamd O'na ki;
Ey varlığı kendinden olan.
Ey kendi kendisinin hem sebebi hem sonucu.
ezeli, kendi ebedinden ebedi (Bekiroğlu, 2016, s.8).

Mesnevi türünün giriş bölümü dönemler itibariyle çeşitli alt başlıklar eklenerek zenginleştirilmiştir. Birbirinden farklı içeriklere sahip giriş bölümünün sonunda genellikle “sebeb-i telif” eserin yazılma sebebi ya da “sebeb-i terceme” eserin tercüme sebebi bulunmaktadır (Kartal, 2013, s. 96). Bekiroğlu bu sebebi *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde “Sen onlara bu kıssayı anlat, belki üzerine düşünürler.” (A’ raf, 176) ayeti alıntıyla ve “Eski zincire bağlanan bir halka, ama yeni, böyle olsun ki zincir kuvvetli olsun” sözleriyle açıklamıştır (Bekiroğlu, 2007, s. 16).

Hz. Âdem kıssasını anlatan *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında giriş bölümü sayabileceğimiz “Lâ Sahifesi” bölümünde yazar şu sözlerle mesnevi türündeki “sebeb-i telif” gibi yazma sebebini açıklamıştır:

Bir gün Sabâ Melikesi Belkıs'tan, Âdem'le Havva'nın hikâyesini anlamanın bütün bir insanlığın da hikâyesini anlamak olduğunu 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.

(...)

Ama anlatmak istedim. Anlatmasam, anladığımı da unutturdum (Bekiroğlu, 2016, s. 9-11).

Lâ: sonsuzluk hecesi romanında, Nazan Bekiroğlu mesnevi türünde işlenmiş bir konuyu yazmasına rağmen yine *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde olduğu gibi giriş bölümü olarak adlandırdığımız “Sözün Başı” bölümüyle romana başlamış ve “Ki Âdem bildiği isimlerle meleklerle üstün kılındı, bir sürgünün ardından onlarla tevbe kıldı, onlarla secde kıldı. İsimleri, varlıkları beyanındaydı çünkü. İsim hayattan evveldi. İsim her şeydi” (s. 9) cümleleriyle açıklamaktadır. Yazar, *Nar Ağacı* romanında sebeb-i telif eklemeyi sürdürmekte ve romanı yazış sebebini şu sözlerle açıklamaktadır:

Zaman geldi. Fakat huzursuzum ben. Hayal meyal hatırladığım dedemin hikâyesi mi benim huzurumu kaçıran? Zamanında daha fazla anlattırmak, daha fazla dinlemek mümkünken, hikâyenin kahramanı henüz sağken ve bana bu kadar yakınken nasıl bu kadar gafil olabilmişim? On iki yaş! Çocukluğun taşıyamadığı merak yegâne müdafaam benim. Gafletin bir kefaleti olsa katbekat ödeyebilirim. Ama yok. “Yitik zamanın peşinde”yim (Bekiroğlu, 2012, s. 12).

Yazar, *Cam Irmağı Taş Gemi* öykü kitabında yazar “Be” olarak adlandırdığı giriş bölümünde hikâyeleri yazma sebebini “Bütün bunlar yaşanırken orada, o büyük denizin kıyısında. Öykücü sessiz sedasız Tanık tutuldu. Tanıklığı yazılıydı” (s. 23) olarak açıklamaktadır.

Yazar, roman ve hikâyelerinin yazılış sebeplerini giriş bölümünde belirttiği gibi yapıtlarının yazılış tarihini ve yazıldığı yerleri ve içeriğiyle ilgili bilgiler vermektedir. Bu tertibi mesnevi türünde de görmekteyiz. *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesine baktığımızda Bekiroğlu “Yazmaya başladığımda yıl, bin dokuz yüz doksan dokuz milâttan sonra, aylar nisan” (s. 16) diyerek yazılış tarihini, “(...) ben de suyun kıyısındaki kentte kendimce bir Ayasofya’dayım” (s.16) diyerek Trabzon şehrinde eserin yazıldığı yeri belirtmektedir. *İsim ile Ateş Arasında* romanında yazar yine giriş bölümünde yapıtın yazılış tarihini “Kendi kavmi tarafından çarmla gerilecek habercinin doğumu üzerinden tam iki binyıl ile bir de ay geçmesi gerekti.” (s. 14) diyerek romana eklemektedir. Ayrıca yazar bu bölümde romanın içeriği ile ilgili “İsmi Mansur’du, bir Yeniçeri. Gece. Yedikule surları içinde.” (s. 13) gibi özet bilgelere yer vermektedir. Yazar özetleme yapmadan giriş bölümünde eseriyle bilgi verme tertibini *Cam Irmağı Taş Gemi* öykü kitabında şu şekilde yapmaktadır:

Dört hikâye düştü içine.

Bir: Kül rengi küçük kuş ile beyaz mermer şehrin hikâyesi.

İki: Mavi gül dalının,

Üç: Camcı ile taşçının hikâyesi.

Dördüncü? Bir Be bulsa yolu açılacak olan Elif’in, Bir sarmal olup da kendi üzerine kıvrılan hikâyesi (Bekiroğlu, 2006, s. 24).

Mesnevilerde konunun işlendiği bölüme *âgaz-ı dâstân*, *âgâz-ı kelâm* gibi çeşitli isimler verilmektedir. Asıl konuya giriş bölümünde mesnevinin konusuna göre ayet, hâdis, sûre, hilyelere, peygamber kıssalarına, Hz. Muhammed ve yakınları hakkında çeşitli hikâyelere, çeşitli dini ve halk menkıbelerine, öğüt verici ya da aşk hikâyeleri konu almaktadırlar. Bu bölümde “vakanın tesirini arttırmak”, “yeknesaklığı gidermek”, “lirik patlamaları” daha iyi ifade etmek için

benzetme, mecaz çeşitli hikâye, kıssa, ayet, hadislerle anlatma ve değişik nazım şekillerinde söylenmiş şiirlere yer verildiği bazı mesnevilerde görülmektedir (Kartal, 2013, s. 162-163). Nazan Bekiroğlu'nun roman ve hikâyelerinde de bu tür terkiplere rastlanmaktadır. İlk kitabı olan *Nun Masalları*'nda sembolik dil, mecazlı anlatım, duyguları açıklamak için çeşitli hikâyelere, şiir ve deneme türüne örnek olabilecek satırlara, mesnevi türüne konu olabilecek mecâzi aşk üzerinden ilahi aşkı sorgulayan satırlar dikkat çekmektedir. Özellikle “Nigâr Hanım, Sevgili” hikâyesinde tür deneme, mektup ve şiir arasında sürekli değişiklik göstermektedir. Bu terkip mesnevi türünde yeknesaklığı kırmak için farklı nazım şekillerinde şiirleri mesneviye eklemeyi hatırlatmaktadır. Hikâyeden alıntılanan şu satırlarda bu durum açıkça görülmektedir:

Sonsöz niyetine aşkım. Yeminliyim şiir söyleyemem. İlk kez defterinizde yabancı bir yazı, yabancı bir kalem.

Kırmızı bir çizgi ve: Hepimiz O'ndan geldik: O'na döneceğiz. Rahmettullahıaleyha.

Yine hepsi bu.

Yo, bir fazla (Bekiroğlu, 2009, s.149).

Türleri birbirine karışmayı, ayet, peygamber kıssaları, çeşitli hikâyeler, mecazlı söyleyiş, *İsimle Ateş Arasında* romanında görmekteyiz. Ayrıca “gül”, “aşk”, “ateş”, “yakmak”, “yangın”, “pervane”, “ammâ” gibi kelimeler ile yer verilen şu şiirle de dil özellikleri bakımından da mesnevi türünü anımsatmaktadır:

Bir zamanlar ben de Süleymân idim

Ateşe rüzgâra hükümrân idim

Sanmayın ki Sultan Süleymân idim

Tersanede körükçü Süleymân idim (Bekiroğlu, 2002, s. 299)

Nazan Bekiroğlu'nun roman ve hikâyelerinde sembolik dil, mecazlı anlatım benzetmelerle ifade, küçük hikâyelerle büyük hikâyeyi şekillendirme, ayet, dini ve halk hikâyelerine, peygamber kıssalarına yer verme, farklı türleri bir çatı altında toplama yapıtlarında sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. *Yûsuf ile Züleyha*, *Lâ, Nar Ağacı*, *Mücellâ* yapıtlarında bu terkiplerin örnekleri görülmektedir.

Mesnevi türünün bitiş bölümü “hatm” ve “teme” kökünden türetilen başlıklar konmaktadır. “Hatimesi” olmayan mesnevilerde olabilir. Bazen bu bölüme başka nazım şekilleriyle yazılan şiirlerde serpiştirebilmekte ve yazarın

eseri yazış tarihi, eserin adı, beyit sayısı,vezni, kendisi hakkındaçeşitli bilgilere, dualara ve övgülere gibi çeşitli detaylara yer vermektedir (Kartal, 2013, s. 170).

Bu bilgiler ışığında baktığımızda Bekiroğlu,*İsimle Ateş Arasında* romanında kendini “Ben. Yeniçeri kâtibi. Büyük yazıcı. Ben anlattıklarımın hayat tarafındayım.”(s. 335) diyerek kendisi hakkında bilgi vermiştir. *Mücellâ*’da ise son bölümde “2015 yılının yazında” diyerek romanın yazılış tarihini belirtmektedir. Yûsuf ile Züleyha hikâyesinde yazar hikâyenin sonunda beşinci bölümü “Dua” olarak adlandırmış ve Hz. Yusuf’un Yusuf sûresi 101. Ayette yer alan şu duası ile hikâyeyi bitirmiştir:

Ey rabbim!
Mülkten bana nasibimi ver.
Ve bana rüya ilmimi öğrettin.
Ey gökleri ve yeri yaratan!
Sen dünyada da âhirette de benim sahibimsin.
Beni Müslüman olarak öldür
Ve beni
Salihlerin arasına kat, (Bekiroğlu, 2007, s. 19)

“Yazıcının son sözü, Yazının Kaderi” başlıklı bitiş bölümünde Bakî’nin şu beytine yer vererek son vermiştir:

Minnet Hüdâ’ya devlet-i dünya fenâ bulur
Bakî kalır sahîfe-i âlemde adımız (Bekiroğlu, 2007, s. 224)

2.5.3. Oyun/Oyunsuluk

Postmodern anlatılarda gerçeklik üzerinden kurulan oyunbaz tutum, Nazan Bekiroğlu’ nun eserlerinde de karşımıza çıkmaktadır. *Nar Ağacı* romanın 19. yüzyılın başında yaşanan tarihi olayları hem Osmanlı hem İran coğrafyası üzerinden anlatan yazar anlatının başında “Şu andan itibaren her şey kurgudur, tarihî gerçekler müstesna.” diyerek kurgu ile gerçekler arasında bir çizgi çizmiş görünmektedir; fakat roman Nazan Bekiroğlu’ nun aile hikâyesidir. Roman, yazarın, Tebriz’den çeşitli sebeplerle İstanbul’a geçmek için Trabzon gelen dedesinin, anneanesi ile tanışması sonucu burada kalıp evlenmesini konu almaktadır. Yazar, romanın başında dedesinin hikâyesini anılarıyla birleştirerek anlatır. Tarihi gerçekler dışında her şeyin kurgu olduğunu belirttiği romanı için

yaptığı röportajlarda otobiyografik özellikler taşıyan romanının gerçeklikle olan bağını bu defa şu sözlerle dile getirir:

Tebriz'den Batum'a, oradan da 1917'de Trabzon'a gelmiş, İstanbul'a geçmek niyetiyle şöyle bir uğradığını sanmış ama anneannemle evlenince burada kalmış bir dedemin var olduğu doğru. Benzer hikâyelerle çok karşılaşılır Trabzon'da. Yani bu dedeme özgü bir durum değil. Fakat dedemin hikâyesi benim için net değil. O öldüğünde ben 12 yaşındaydım ve ona daha fazla anlattırmadığım için öyle pişmanım ki. Neyse, romana dönersek; ben olarak anlatıcının İran'daki eve gitme hikâyesi doğru. Fakat onlarda benden genç insanlardı. Yaşlılar ölmüş, aileler dağılmış. Böyle bir büyük dedenin varlığından haberdarlar ama benim bildiğimden fazlasını bilmiyorlar (Necla Bayraktar, 2012).

Romanda tarihi gerçeklerin yanı sıra başka gerçeklerin bulunmadığına ilişkin beyan, romanın ilk sayfalarından itibaren ikirekli bir hal alır. Bunda yazarın anılarını esere dâhil etmesi önemli bir yer tutmaktadır. Roman boyunca yaşananların ne kadarının gerçek olduğu sorusu okuyucunun zihnini meşgul etmektedir. Gerçeğin daha en başta “tarihî” kavramıyla kurgudan ayrıldığı bu romanda, geçmiş zaman içinde kimsenin kendini fark etmediği bir boyutta var olan yazarın bu hale dayanamayıp büyük bir hınçla koşarken çarptığı Deli Yusuf'un kimse onu görmüyorken görmesi ile kurgulanmış hikâyesi sonlanır. Fakat bitmiş yapıta tekrar bir son yazılarak kurgu içinde sayılan bu olay bu defa gerçek içinde karşımıza şu şekilde çıkartılmaktadır:

(...) Gözlerimi kapadım. Rüzgârın sesini dinlemeye başladım. Birden kuru yaprakları ezerek hızla koşan bir şeyin sesini duydum, gözlerimi açtım. Karşıdan bir şeyin son hızla bana doğru geldiğini fark ettim. Yan tarafa çekilmeye çalıştım. Geç kalmıştım. O hızla bana çarptı. Ben ayakta kaldım ama o düşmüştü.

Derin bir acıyla, âh etti düştüğü yerden.

On yedi on sekiz yaşlarında bir delikanlıydı. Avuçlarının içi sıyrılmıştı. Elimi uzattım yardım ederken, “Korkma” dedim, “Sana bir şey olmadı.” “Ne yani, şimdi sen beni görüyor musun?” dedi hayretle (Bekiroğlu, 2012, s. 532).

Nazan Bekiroğlu'nun hakkında bilmedikleri bulunan Tebrizli bir dedesinin olduğunu ve bu dedenin hatıraları için Taht-ı Süleyman yolculuğuna gittiğini yapılan röportajlarla belirtir. Gerçek ve kurgunun yan yana durduğu eserinde en başta gerçek ve kurguyu ayırmış görünürken kurguya nesnel gerçekliğe, realiteye ise kurgusal alana ait unsurları ekleyerek her iki algıyı da aynı sonla, gelecekte gelenle şimdiki zaman içindekinin çarpışması ile noktalarak okuyucuyu beklemediği anda gerçek-kurgu oyunun içine sokar.

Benzer bir gerçek kurgu oyunu *Mücellâ* romanında da karşımıza çıkar. “Hatırladıklarına sizi inandırmak için elimde eski bir zaman aynasından fazlası yok” (s. 9) diyerek anlattıklarının kurmaca olmadığını belirtir. Öte yandan “Ben, şu yazdıklarımın altında şifrelenmemiş ve kurgulanmamış adımla Yusuf Ziya” (s. 166) diyerek Yusuf Ziya dışındaki anlatı kişilerinin kurmaca olduğu fikrini tetiklemektedir. Yazar, hatıralarından yola çıktığı romanda deneme türündeki *Yol Hali* yapıtında yer alan nar ağacı ile ilgili bir anıya, anne babasıyla olan ilişkisine, çocukluğunun geçtiği mekânlara, babasını erken kaybedişi gibi yaşamıyla ilgili detaylara yer vermektedir. Gerçekliğini bildiğimiz yazarın hayatı başlığında değindiğimiz bu unsurlarla beraber anlatının kurgu olduğunun da altını çizmesi ikilem yaratan bir durumdur. Yazar, metinde çocukluk ve ilk gençlik dönemlerine yer verir; fakat ilerde yazar olacak yazarın adı Nazan değil “Nazlı”dır. Romanın gerçekliğinin ilk andan itibaren altını çizen yazar, anlatının kurgu olma olumsuzluğunu da ortaya atarak gerçekle kurgu arasında anlatıyı oyunlaştırmaktadır.

2.5.4. İroni

Postmodern romanda, süreci eğlenceli bir hale getiren sıklıkla karşılaşılan ironik tavır, Bekiroğlu'nun *Mücellâ* romanında karşımıza çıkar. Bu romanda bazı durumların anlatımı ironik biçimde yapılmıştır. Bu durumun örneklerinden biri falın inandırıcılığına dair düşüncesini, “Kâğıda yazılsa koca bir kitap oluşturacak bu istihbaratın hepsi küçücük bir fincanın çeperinde ve tabağında görülür, yorumlanırdı uzun uzun.” (s. 87) sözleriyle anlatır. Süleyman Çelebi'nin *Vesiletün Necatadlı* eseri Anadolu halkı tarafından o kadar benimsenir ki mesnevi tarzındaki eser peygamberimizin hayatıyla ilgili olmasına rağmen cenazelerde, ölüm yıl dönümlerinde, sünnet düğünlerinde okunur. Muhtevası dikkate alınmadan içselleştirilen *Mevlid-i Şerif*'in ne kadar benimsendiğini “Hafız hanımlardan genç olanı hızını alamadı, sayfanın altındaki aruz kalıbını da kıraatine kattı. *Fâilâtün Fâilâtün Fâilün*” (s.252) sözleriyle ifade eder. Anadolu'da görücü usulü evliliklerde aracılardan konunun ehemmiyetine binaen söylevlerinin yıldırıcılığını şu tavırla dile getirmektedir:

Naime Hanım önce evliliğin dinimizde tavsiye edilmiş olduğuna dair mahallenin cami hocasını gölgede bırakacak bir talâkat ve fesahatle küçük çaplı bir vaaz verdi. O kadar özendirici konuşuyordu ki şehrin göbeğindeki İskenderpaşa Camii'nin vaizlerinden biri olsa yaşlı genç, cemaatin bütün bekârları haftaya kalmaz evlenirdi (Bekiroğlu, 2005, s. 234).

2.5.5. Yeni Tarihselcilik

Gerçeklik-kurmaca çatışması postmodern yazarların “gerçek ve kurmaca arasındaki ontolojik ve epistemolojik sınırları sorgulamakta” olan anlayışlarıyla örtüşmektedir (Oppermann, 2006, s. 51). Bu anlayışın postmodern romanda bir uzantısı da tarihin nesnel bir olgu olarak değil, tarihi metinlerdeki gibi kurgusal olarak değerlendirilmesidir. Postmodern roman tarihin bu biçimde ele alarak “özellikle üstkurmaca anlatı üslubuyla gerçekliğe göndermeler yaparak gerçekliğin geleneksel temsillerini sorgular” (Oppermann, 2006, s. 51). Tarih aracılığıyla gerçek-kurgu çatışmasını “yeni tarihselci” bakış açısıyla ortaya koyar. Bekiroğlu, tarihi nesnellikten uzaklaştırarak “yeni tarihselci” anlayışla *Nun Masalları* kitabında “Hattat ve Padişah” hikâyesinde “Aylardan mayıs, yıllardan binyüzyetmişaltı hicrî” (s.10) olarak nesnel olarak ortaya koyduğu nesnel tarihi, hattatın padişaha ihanet etmesi hikâyesiyle nesnellikten uzaklaştırmaktadır. “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde Saray-ı Âmire’den Yıldız Sarayı’na geçişi ve İstanbul halkının elektrikle tanışması, padişahın saraya İtalyan hocalar getirtip orkestra kurdurması, son padişahın kıyıya yanaşan bir “masal gemisi” ile vatanını terk etmesi gibi belgelendirilmiş tarihi detaylarla beraber önce yalancı bir ışığın peşine ardındansa, hiç sönmeyecek ışığın peşine düşen genç mezarlık bekçisinin hikâyesi ile kurmaca olanı yan yana getirmektedir. “Akşamın Ağası” hikâyesinde *Letâif-i Rivâyat-ı Enderun* kitabının yazarı Hafız Hızır İlyas Ağa ile ilgili nesnel tarihe ait detaylarla beraber yazarın günümüze gelip yazarla sohbeti bir arada verilmiştir. *Yûsuf ile Züleyha* dini kaynaklı bir hikâye ve *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında “Kül Rengi Küçük Kuş”, “Mavi Gül Dalı” ile “Cam Irmağı Taş Gemi” hikâyelerinde antik Mısır tarihinde Kral Akhenaton ile Nefertiti’nin yaşamları nesnel gerçeklikle beraber yaşamlarına ait detaylar kurgusal olarak bir arada verilmiştir. *İsimle Ateş Arasında*, “tam iki bin yıl ile bir ay” olarak verilen yazılış tarihi ile yeniçeri ocağının kuruluş devri ile başlayıp Vak’a-i Hayriyye’ ye kadar olan süreç bazı padişahların hayatlarıyla ilgili ve dönem içinde belgelere dayandırılarak kurgu ile yan yana anlatılmaktadır. *Lâ: Sonsuzluk hecesi*, romanı dini kaynaklara dayandırılarak metinlerarasılık aracılığıyla belgelendirilmiş ve nesnel tarih dışındaki bölümler kurgusal olarak eserde işlenmiştir. *Nar Ağacı* romanında ise yazar, “Şu andan itibaren her şey kurgudur, tarihî gerçekler müstesna” diyerek kurgu olan ile tarihi aynı potada

erittiğini ortaya koymaktadır. *Mücellâ* romanında ise yazar kendi hayatının bazı detaylarına, Kore Savaşı, 80 darbesi gibi nesnel tarih, kurgusal olan ile birlikte verilmiştir.

Yazarın tarih konulu eserlerinde yeni tarihselci anlayışın bir örneği de *İsimle Ateş Arasında* romanında Genç Osman, IV. Murat, III. Selim, III. Mustafa, II. Mahmud; *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Hz. Âdem, Havva, Habil, Kabil; *Nar Ağacı* romanında Nigâr Hanım; *Nun Masalları* kitabında “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde Vahdeddin, “Akşamın Ağası” hikâyesinde Hafız Hızır İlyas Ağa; *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde Yûsuf, Züleyha, Yakup, *Cam Irmağı Taş Gemi* hikâyesinde Akeneton ve Nefertitigibi tarihi kişilerin yanı sıra *İsimle Ateş Arasında* romanında yeniçeri Numan, Nihâde, marangoz çırağı Süleyman; *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında kör at, melekler, şeytan; *Nar Ağacı* romanında Zehra, Büyükhanım, Hacıbey; *Nun Masalları* kitabında “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde genç kalfa, mezarlık bekçisi, şeyh, “Akşamın Ağası” hikâyesinde yazar, *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde saray hizmetlileri, dilenci, köle tacirleri; *Cam Irmağı Taş Gemi* hikâyesinde cam ustası, taş ustası ve isteyici kral gibi kurgu kişileri de tarihi kişiler gibi işlenmesidir. Oppermann bu durumu, “tarih yazımcı postmodern romanların en dikkat çekici özelliği tarihsel kişilikleri kurmaca kişiliklerle kaynaştırmasıdır. Böylece kurmaca kişiler tarihselleşirken, tarihsel kişiler metinselleşmektedir” (s. 62) sözleriyle değerlendirmektedir. Yeni tarihselci anlayışla yazılan eserlerde “tarihî kişiler ve olayları ele alan romancılarımız, tarihteki boşluklardan yararlanarak -ve aynı zamanda postmodern anlayış sonucu, mutlaklığın yerini göreceliğin alması, objektifliğin yerine sübjektifliğin geçmesi ile- gerçekçi edebiyat geleneğini sorgularken değişken, çelişkili, esnek bir roman dokusu oluştururlar” (Yalçın-Çelik, 2005, s. 18). Yazar, bahsi geçen bu eserlerde nesnel gerçeklerden arta kalan boşlukları halkın inançları, giyim kuşam, gelenek ve göreneklerle doldurmaktadır.

2.5.6. İmge

Nazan Bekiroğlu, modernist romanlarda başlayan postmodern anlatılarda ivme kazanan imgelere dayanan anlatımlara sıklıkla başvurmuştur. *Cam Irmağı Taş Gemi* öykü kitabında “mavi gül” sonsuzluğu sembolize etmek için kullanılmıştır. Doğal yollarla yetişmeyen mavi gül, Sırp mitolojisinde sonsuzluğu,

bazı kültürlerde ise güçlü kralların ihtişamını sembolize etmektedir. Kuzeyli kralın savaşta öldürülmesi ardından cenaze merasiminde “sağ böğründen mızrakla delinmiş” kralın yarası üzerine prenses “incili kar çiçekleri” ortasında “masmavi bir gül” olan çelengi bırakır (s. 69). Yazarın sonraki romanı *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında bu görüşü destekleyecek “Havva gitti. Arkasında mavi bir suçiçeği kaldı. Meleklerden biri, aldı onu. Hani, Havva’nın yaratıldığı gün, seyrettiği güzellikten geriye, kalbinin üzerinde bir sezginin hüznü kalmıştı.” (s. 151) satırları yer almaktadır. Mavi suçiçeği/mavi gül cennete ait bir çiçek olduğundan sonsuzluğu ve kusursuzluğu sembolize etmektedir.

Lâ: sonsuzluk hecesi romanında mavi gülden başka sembolik anlatımlar da kullanılmıştır. Hz Âdem ile oğlu Kabil arasındaki bağ “Bak kendi içine. Yapraklanmış ağacımın kimden tohum aldığını, kökümün nerelere dek uzandığını göreceksin” (s. 275) diyerek tohum ve ağaç ilişkisiyle açıklamaktadır. Kabil’in hırsını ve öfkesinin kaynağını “Şimdi gözlerinin yerinde ateşin gözleri diyerek” şeytanın nifak tohumlarının kaynağı ateş sembolüyle anlatılırken “Beni toprakla tuzla karışık şu ziftli isli ateşle karıştırma” (s. 277) derken bir tarafı melek bir tarafı şeytana yakın ama iradesini kullanarak melek tarafını değil, tarafını başka seçmiş salt şeytanın nifakına kapılmış olan anlatılmaktadır. Romanda pek çok sembole yer verilmekle birlikte dikkat çeken sembollerden biri de kör atın rüyasıdır. Burada kör at dünya uykusundaki insanı rüyası ise insanların hırslarını sembolize etmektedir. Bekiroğlu, yerini değil de hırslarını takip eden insanı şu şekilde sembolize etmiştir:

Oysa daha doğarken annesi ölen, yerin yüzüne bir tezat ilkesiyle gelen, kırmızı perçemleri gözlerine kadar inen kör attı bu. Koşmayı bilmiyordu ama rüyasında, uçar gibi, rüzgârla yarışır gibi koştuğunu görüyordu. Yani rüyaydı bütün bu rüzgârla yarışlar, kanatlanışlar, şahlanışlar. Gerçekte sırtında belâ gecesinin ayazı. Başında bahar gecesinin sert rüzgârı. Dallara yapraklara yaslanmış, otlara başaklara uzanmış. Hafif ürpermeler içinde. Sığındığı kuytu da köşede. Kendisini attığı uykusunun izbesinde. Kıvrılmış, başını ön ayaklarının üzerine bırakmış, kuyruğunu sağrısına sarmış (Bekiroğlu, 2008, s. 361).

Cam Irmağı Taş Gemi kitabı, ismi itibariyle hayatta büyük mücadeleler vererek kırmadan kırılmadan imkânsıza ulaşma düşüncesini “camırmak” ve “taş gemi” varlıklarıyla sembolize etmektedir. İlk öykü de harfler üzerinden Elif aldatılmış sadık âşık, Be ise, başka omuza başını yaslamış “Elif’in sözcükleriyle ona aşkı anlatan” sahte aşığı sembolize etmektedir. “Kül rengi küçük kuş ile beyaz mermer şehir” hikâyesindeki, “o seçilmişliği, o güzelliği, o yüceliği bir kere

taşısındı.” (s. 31) sözleriyle *Mantık’ut Tayr*’ı hatırlatmakta tasavvufi amaçlarla yola çıkan hevesli ama aciz insanı hatırlatmaktadır. “Mavi Gül Dalı” hikâyesindeki kuzeyin prensesi, Mısır kraliçesi Nefertiyi’yi; genç hükümdar ise tek tanrı inancını Mısır hanedanında benimseyen ardından hükümdarlığının ve inancının izleri hızla silinen Akheneton’u temsil etmektedir.

Sembollere dayalı anlatım tarzı *Nar Ağacı* romanında karşımıza çıkmaya devam eder. Roman boyunca yinelenen aynı kaynaktan doğan ırmakların başka coğrafyalardan geçerek birleşmesi, farklı yerlerdeki kişilerin “Sen böyle çağırmasan ben böyle gelmezdim” cümlesiyle vurguladığı aşkın davetiyle birleşen iki insanı sembolize etmektedir. Yazar, romanın birçok yerinde dile getirmekle birlikte ilk olarak şu sözlerle bu sembolleştirmeyi yapmaktadır:

İki ırmak onlar. İkisi de birleşip büyük bir ırmağa dönüşmeden önce ayrı ayrı akıp geldikleri kumullu yataklar, mecralar, kimyalar var. Benim var olmam için birbirlerine doğru akmış bu iki ırmağın birleştiği yerde milyonlarca ihtimal arasında mümkünlerden bir mümkünüm sadece ben. Öyleyse mümkünümün yola çıkış anını, ırmaklarımın kaynağını bulmam gerek. Dedemin bile başaramadığı şeyi başarmak yani; geri dönmek. Başlangıç noktasına ittiba etmek. Gitmek (Bekiroğlu, 2012, s. 14).

Nazan Bekiroğlu’ nun dedesi ve anneannesini sembolize eden iki ırmak isimsiz iki ırmak değildir. Her ikisinin de doğduğu coğrafyalar göz önünde bulundurularak Ardahan’dan doğan Kura ile Gürcistan’dan doğan Aragvi ırmağıdır. Bu iki ırmak farklı coğrafyalardan gelip birleşmekte ve Hazar Denizi’ne dökülmektedir. Tıpkı Bekiroğlu’ nun aile büyükleri gibi farklı coğrafyalardan gelip birleşmiş yeni oluşumlara sebep olmuşlardır. Sembolleştirme yaparak bu iki ırmağın birleşme anını şu paragrafla anlatmaktadır:

İki muazzam ırmak; mağrur, asaletli, durgun, sessiz ve çok derin iki ayrı ırmak, şimdiye değin ne yaşamışlarsa nerelerden doğup nerelerden akmışlarsa hepsini arkalarında bırakarak tek bir ırmak halinde akmaya devam ediyorlar. Aldıkları yeni isme bakılırsa en fazla da isimlerini arkada bırakmışlar. Biri Ardahan’dan çıkıp doğduğu toprakları hemencecik terk eden, pasaportsuz, sorgusuz sualsiz Gürcistan topraklarından geçen Kura, diğeri Aragvi. Kura yemyeşil, Aragvi boz bulanık bir mavi. İkisi bir ırmak olduktan sonra bu kez üçüncü bir ırmağa dönüşerek Hazar Denizi’ ne dökülmek üzere Azerbaycan’a doğru yol alıyorlar. Bir ırmağın denize dökülme anından daha muhteşem bir şey varsa o da iki ırmağın birleşme anı ve iki büyük ırmak her coğrafyada aynı ihtişamla birleşiyor olmalı. Bu ana tanığım işte (Bekiroğlu, 2012, s. 454).

Nar Ağacı romanında halı ve halı desenleri sembol olarak kullanılmıştır. Halı, dünya hayatı/yaşam serüvenini, halı desenleri ise insanı sembolize

etmektedir. Halı içinde yer alan desenlerin başlangıcı orası olmadığı gibi sonu da orası değildir. Bu desenler bir süre halıda görüldükten sonra, yine geldikleri gibi sonsuzlukta kaybolmaktadırlar. Desenleri halı içinde gördüğümüz an bilinçli olduğumuz şuanındır. Halı bu anı çerçeveleyen dünya hayatıdır. Romanda bahsi geçen halı desenleri, ilmek ilmek işlenmiş hayat sahnesinin örnekleridir: “Nuşirevan ve Baykuşlar”, “Behramgur Arslan Avında”, “Rüstem’in Rahş’ı Afrasiyab’ın Sürüsünden Geri Kalması” halılara hayatın milyonda bir anının yansımasıdır. Hayat hikâyesi, tek tek olayların birbirine eklenmesi ile meydana gelir; fakat ölümlerle boyut değiştirildiğinde devamını bilemeyiz. “Sonsuzluktan gelip yine sonsuzluğa giderken bu kusurlu dünyaya uğrayan desenler” ilmekler aracılığıyla düğümlerle oluşturulan halı da bu nokta yaşamla benzerlik taşır. Bekiroğlu’nun yorumuyla insan hayatının “düğümü kaderde kilitlidir” (s. 489). Halı desenlerinin sürekli bir devinim ve tamamlanmamış, bütünü göremediğimiz hali, postmodernizm “bütün yanılgıdır”, “kusurlu dünya” ve “devinim” anlayışıyla örtüşmektedir.

Mücellâ romanında “kırmızı gül buketi”, Mücellâ’nın devlet kuşu kısmetli evlilik hayalini temsil etmektedir. Nitekim bu evlilik hiç gerçekleşmeyecek, “kırmızı gül buketi” romanın sonunda Mücellâ’nın “solan gülü” olacaktır. Bekiroğlu, önsöz mahiyetinde yazdığı ilk kısımda anlatacağı hikâyeyi okuyucuya tanıtırken “tanıdık gül desenlerinin gölgesi” nin romanı yazdığı defterinin üzerine düşmesinden bahseder. Hatıraların çekip çıkardığı bu hikâyede ömrü sonlanmış olan Mücellâ artık ölüm perdesinin ardından bu dünyaya yansıyan bir gül gölgesidir ancak. Damat bohçasına “kırmızının on bir tonuyla” işlenen “kırmızı gül buketi” evlilik hayalinin gerçekleşmesinin tek engeli olan tamamlanmamış çeyizin en önemli parçasıdır. Koca bohçanın kırmızı gül buketi işlemeyle bitişini Mücellâ’yı oldukça mutlu eder. Mücellâ’nın isteneceği kahve fincanlarının üstünde de “zarif bir gül buketi” bulunan fincanlardan “ Sana üç vakte kadar kısmet var.” (s. 88) müjdesini almıştır. Kenarı yaldızlı kırmızı gül buketli fincanlarda Mücellâ tarafından pişirilen Filiz’in istenme kahvesi, o gece Mücellâ için beklenen talih kuşunun Filiz’in başına konmasının heyecanı ile kırılmış, eksilmiştir. Düğünde tebrikleri Filiz’le beraber kabul eden Mücellâ, yakasına “bir demet kuş gülü” takmıştır. Mücellâ’nın ömrünün son demlerinde yaldızlı

fincanlarındaki “gül buketlerinin renkleri iyice silinmişti” (s. 330), evlilik hayallerinin silindiği gibi.

Servet-i Fünun edebiyatında hastalıkla özdeşiren sarı renk, *Mücellâ* romanında sevdiği kıza kavuşamadığı için ince hastalığa yakalanan Yusuf Ziya'nın ölüme olan yakınlığını anlatmak için kullanılır. Hastalığın Yusuf Ziya'yı bir deri bir kemik bırakan yıkıcılığı “mum sarısı yüz”, “sapsarı elinin ayası”, “bir demet sarı süsen işlenmiş yastığı” ile sembolize edilir. Ayrıca süsen bitkisi Batı Karadeniz’de mezarlık çiçeği olarak bilinir ve mezarlara dikilmektedir. Yaşama zayıf bir umut ışığı ile bağlı olan Yusuf Ziya'nın yastık nakışı “sarı süsenler”, ölüme yakınlığını işaret etmektedir. Yine sarı renk Güzide'nin büyük bir utancın getireceği intihara sebep olacak sırrını Mücellâ ile paylaşırken ki “Gözlerinin altı çökmüş, beti benzi solmuş” (s. 289), ruhunun “tekinsiz” halini üstündeki sarının bir tonu olan limonküfü elbisesiyle malum sonu sembolize etmektedir.

2.5.7. Çoğulculuk

Postmodern metinlerde anlatımın tek bir merkezden değil birden fazla noktadan yapılması esastır. *Nun Masalları* kitabında “Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesinde” kahramanlar, yazara baş kaldırarak hikâye içindeki durumlarını değerlendirmekte ve yazara itiraz etmektedirler. Yazar, hikâyenin merkezinin değişimini “Önce bütün kurgunun bana ait olduğu hususunda fikrimi iğfal eden o kahramanlar şimdi hikâyenin geldiği bu yerde baş kaldırıyorlar.” (s. 94). Sözleriyle anlatmaktadır.

Nazan Bekiroğlu'nun *İsimle Ateş Arasında* romanında anlatımın birden çok ağızdan yapıldığını görmekteyiz. Numan'ın ve yeniçeri ocağının hikâyesi olmak üzere iki hikâye anlatılırken, Numan kendi hikâyesini kendisi anlatmış, yeniçeri ocağını kimi bölümlerde yeniçeri kâtibi kimi zaman Genç Osman, IV. Murat, III. Selim, III. Mustafa, II. Mahmud gibi padişahlar tarafından anlatılırken ana hikâyeyi besleyen turna kuşunun hikâyesi gibi küçük hikâyeler yazar tarafından anlatılmıştır. Nihâde'nin hikâyesi ise, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında “Zeyl: Nihâdenin Beşinci Defteri” adlı hikâyede kendi ağzından anlatılmıştır.

Yusuf ile Züleyha hikâyesinde çoğulculuk anlayışının örneği devam etmiş kuyu, ayna ve kurt hikâyelerini kendileri anlatmıştır. Kuyu derdini, “Âh, dedi, benim bahtım da seninki kadar olmasa da şaşılasi bir bahttır doğrusu.” (s. 51)

sözleriyle; kurt, “Ben, diye söze başladı, garip bir adım var şu coğrafyada, şu tarihte, şu edebiyatta. Şaşılası bir bahtım var benim.” (s. 52) ifadeleriyle; ayna ise hikâyesini “Cüsseme bakmayın, dedi, ben de bütün aynalarla aynı hamurdanım. Nil’in kıyısındaki güneş ve altın rengi kumdandır benim de aslım.” (s. 53) sözleriyle hikâyesini anlatmaktadır. Hikâyeyi yazarla birlikte anlatan kuyu, ayna ve kurt metnin tek bir noktada toplanmasına engel olmuştur.

Nazan Bekiroğlu’nun roman ve hikâyelerinde, postmodern edebiyatçıların, türlerin birbirine karışmasını çoğulculuk olarak nitelendirdikleri anlayışla karşılaşmaktayız. Yazar, roman ve hikâyelerinde tek bir türe bağlı kalmamış şiir, mektup, günlük, deneme türlerini bazen kolaj yöntemiyle yer verirken bazen de kitabın türünü değiştirecek biçimde serbestçe kullanmıştır. Bekiroğlu’nun ilk kitabı olan *Nun Masalları*’nı hikâye olarak tanımlamaktadır; fakat “ve Nigâr Hanım, Sevgili” önsöz niyetine maddeler halinde başlayan satırların ardından tarih de verilerek Nigâr Hanım’a “Sizi Nigâr Hanım, bütün duygusallıklardan arınmış bir dille anlatacaktım.” (s. 137) diyen satırla bir mektup havasında devam etmektedir. Nigâr Hanım’ın hayatıyla ilgili çeşitli detaylar üzerine Nigâr Hanımla konuşan yazar onu görme arzusundan bahseder uzun uzun ve bu satırlarda bunun imkânı varmış düşüncesini uyandırır. Yazar, sonrasında duygularını “dokunsam/ yok olacaksın/dokunmanın senfonisi elbet/ elbet dokunmamanın (...)” (s. 148) mısralarıyla başlayan şiiriyle satırlarını devam ettirir. Yine yazar bu öykü kitabında konu içeriğini destekleyecek geleneğe ait figürleri kara kalem resimlerle yapıtın çok sesliliğini sanatlar arası boyuta taşımıştır. *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında ise, roman olduğu belirtilen yapıt yer yer deneme ve şiir türünün özelliklerini ortaya koyacak biçimde işlenmiştir. Beyanname adını verdiği bu bölümü şu satırla bu durumu örneklendirebiliriz:

(...)
 ben, gizlemiyorum olup biteni.
 Ne yüreğimi ne tenimi, ne inadımı ne
 Ayak dirediğimi
 Hayır, pişman değilim.
 Bu ağırlığın altında ezilmem.
 Benliğimden utanıp da yerin dibine geçmem.
 İncancımı da inanmadığımı da
 Ört bas etmem ...(Bekiroğlu, 2016, s. 310).

İsimle Ateş Arası romanında şiir, türkü ve hikâye formu kullanılmıştır. *Cam Irmağı Taş Gemi* öykülerinde ise, *İsimle Ateş Arasında* romanın kişisi olan Nihade'nin "Zeyl: Nihade'nin Beşinci Defteri" başlığıyla devam etmekte ve roman bu kitapta sonlandırılmaktadır. *Nar Ağacı* romanında yazar yine türkü, şiir, gazel, şarkı, mektup gibi pek çok türü bir arada kullanmış diğer yapıtlarından farklı olarak *Balkan Harbinde 87. Alay ve Trabzon Gönüllüleri* kitabını esas alarak/kaynak olarak kullanarak yazdığı 393. sayfadan 413. sayfayı kapsayacak biçimde Balkan harbi gönüllüsü İsmail'in günlüğüne yer vermektedir. Ayrıca yazar kitabın sonuna bir teşekkür yazısı ekleyerek kaynakça bildirmiştir. Yazarın son romanı olan *Mücellâ*'da da yine yazar şiir, şarkı, mektup türüne ve çocukluğunda dilendiği kayda geçmesini arzu ettiği çeşitli masallara yer vermiştir. Görüyoruz ki, Nazan Bekiroğlu yapıtlarında postmodern anlatılara uygun olarak türler arası bir çizgi çekmeyerek farklı türleri ve farklı disiplinleri bir arada kullanmıştır.

Zıtları bir arada kullanma tekliği değil ikiliği ön plana çıkaran postmodern anlatı tarzına Nazan Bekiroğlu romanlarında da rastlanmaktadır. *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanını yazar, zıtlıklar üzerine kurmuştur. Hz. Âdem'i inceleyen melekler "Bir yanın karanlık senin bir yanın ışık. Bir yanın melek kanadı bir yanın şeytan ıslığı"(s. 40) diyerek insanı tanımlarken insanın tabiatını zıtlıklarla ortaya koymaktadır. "Işıktılar, nurdular" diye bahsettiği, "kötülük yeteneği yok" , "Tesbih. Tahmid. Tekbir" olarak görevlerini sıraladığı meleklerle karşılık yazar "dumansız ateşten yaratılmış", "kibre müsait", "lanetlendi" dediği şeytanı koymaktadır. Âdem ve Havva arasındaki ilişkiyi de "ama" ile zıtlıklar üzerinden "yapılı AMA narindi. Zarif fakat heybetliydi. İnce AMA derindi." (s. 62)cümleleriyle anlatmaktadır. Yasak meyveyi tanımlarken de cazibesini artırmak için yazar zıtlıktan yararlanmış "Ne yedikçe tükenecek, ne eksildikçe bitecek gibi duruyordu. Tek değil çoktu." (s. 97) diyerek anlatmıştır. Hz. Âdem ve Havva affedilişlerini ateşi söndüren toprak ve su ilişkisinin aksine "Suyla yoğrulmuş toprak bedeni hamdı Âdem'in, ateşlerde yandı, pişti." (s. 148) diyerek ateşin galip gelmesiyle anlatmaktadır. Dünya ve cennet kıyaslamalarıyla yazar romanı zıtlık noktasından "Gel deyince gelirdi cennetteki sular çağıldayarak. Oysa şimdi. Gel deyince hiçbir şey gelmedi. Belki bundan böyle hiçbir şey Âdem'e gelmeyecek, hepsineo gidecekti" (s. 163) ifadeleriyle işlemeye çalışmıştır. Âdem'in dünyayı

tanımlayışı “Dünya aynı anda korku ve hayranlıktı” (s. 175) diyerek yine zıtlıklardan yararlanarak yapılmaktadır. Hz. Âdem çocukları Habil ile Kabil’i anlatırken “biri su, diğeri ateş” denilerek zıtlıkları vurgulanmıştır.

Nar Ağacı romanında, Müslüman Settarhan ile Mecusi Piruz’un birbirinin inanç olarak zıttırlar. Birinin inancı bir diğeri imanı icabıyla ret etmektedir; fakat buna rağmen iyi arkadaş olmuşlar, birbirlerine yakınlık duymuşlardır. Yine de arkadaşının inancını kendi inancıyla karşılaştırma gereği duyan Settarhan İslam dininin üstünlüğünü zıtlıklar üzerinden şu sözlerle ifade etmiştir:

Özel bir bağı ateş bağı. Onun kuralları yakıcıydı, onunla uzlaşmaz ancak itaat edilir, suyuna gidebilirdi. Öyleyse yanan yamaçlar, yanardağ ağızları, yerden fışkıran sönmeyen ateşler eski insanları biteviye kendisine çekmişti ve ki her şeyin alev alev yandığı bu coğrafyada ateş, bilinmeyecek kadar uzak zamanlarda bir saltanatı çevresinde dallandırıp budaklandırmıştı. Oysa Mirza Han hemen öndeki küçük yeşil göle, Taht-ı Süleyman’ın küçük ama derin suyuna baktıkça hayatın kaynağının ateş değil su olduğuna bir kez daha iman ederdi. Muhammed Mustafa bu ateşin üzerine bir su gibi serinlik ve selâmetle inmemiş miydi? (Bekiroğlu, 2012, s. 332)

Settarhan’ın âşık olduğu kendisine sözlü sayılan akraba kızı Azam’ın kendi dininden olmayan Mecusi arkadaşı Piruz ile kaçması üzerine Settarhan’ın hisleri yine zıtlık kavramı vasıtasıyla “İçinde iyileşmeyen bir sancıyla bir yanı öbür yanına bir türlü uymamış, aşkla uyuyup nefretle uyanmıştı günler boyunca, sonra nefretle uyuyup aşkla uyanmış” (s. 353) satırlarıyla anlatılmaktadır. Yine bu olaylar üzerine Çiçek Hala’nın Settarhan’a “Bazen en büyük hakikatlerin bilgisinin yan yana durduğunu unutma” (s. 331) diyerek öğüt vermesi de zıt kavramlar vasıtasıyla yapılmıştır. Azam’ı öldürmesini isteyen babasına karşı takındığı tavrı ifade eden “Hüseyin olmak Yezid olmaktan yeğdi” (s. 352) ifadesi, iyilik ve kötülük arasında duran insanın durumunu açıklamaktadır.

“Mücellâ’yı roman yapan şey zıtlıklar” dediği romanında yazar metni zıtlıklar üzerine kurgulamaktadır. Her şey değişirken *küçük kâgir evceğizin* de yaşayan Mücellâ için hiçbir şey değişmez ama etrafındaki tüm hayatlar değişir. Mücellâ’nın bir aynadan yansıyan tersi Filiz, aralarındaki bedensel zıtlıkları “Ben beyazım sen karasın. Benim tenin manolya seninki bulanık. Benim saçlarım dalgalı, yatık, seninkiler kıvrırcık ve kabarık. Benimkiler altın kumralı, parlak, seninkiler kül rengi, mat.” (s. 60) sözleriyle sıralar.

“Ama benim boyum senden uzun. Hem sen tombulsun, ben zayıfım” (s. 60) demeyecek kadar Mücellâ ve Filiz ruh olarak da farklıdır. Mücellâ, uslu, hamarat ve karayemişin yasağından dışarı çıkmayacak, hayallerini bile düşünmeyi annesi Neyyire Hanım’ın bir sözüyle erteleyecek *babasız kız çocuğu* iken Filiz, *fazlasıyla serbest, fırlıdak gibi dönen*, dedikodusu bitmeyen Akşam sanatın şöhreti malum talebelerinden *babasız kız çocuğu* olduğu hiç söylenmeyen kaderin iyi bir iş, zengin bir koca, iyi talipler bulacak iki kız çocuğu ve gösterişli bir yaşamın sahibiydi. Kızlar arasındaki zıtlıklar anneler arasında da mevcuttur. “Neyyire Hanım, ne kadar ufak tefekse, sakirse Mümine hemşire o kadar boylu posluydu. Neyyire Hanım ne kadar dediğim dedikse Mümine hemşire “ağzı var dili yok” tayfasındandı (s. 24).

Mücellâ romanındaki isimlerde anlamlarıyla zıt karakterlere sahiptir. Keriman, isminin anlamına uygun olarak “eli açık, cömert”in aksine his cimrisi biridir (Parlatır, 1998). Mücellâ ismi “parlak, parlatılmış” anlamına gelmesine rağmen Mücellâ’nın sönük bir kişiliği ve hayatı olmuştur (Parlatır, 1998). Emir eri olduğu komutanın karısını kandırıp kaçırıp ardından terk eden Vedat da isminin anlamına uygun olarak dost değildir.

Postmodern anlatılarda metinleri zenginleştirmek için birbirinden farklı oyunlaştırma yapılmaktadır. Metnin kurgusalılığı üstkurmaca ile ortaya konurken yine olumsuzluklara kapı açmak, zıtlıkları bir arada birbirine karıştırmadan yan yana *karnavallaştırma* yoluyla kullanma, alaycı bir tavırla benimseme, imgeler ve sembollerle anlatımı çoğulcu bir düzleme taşıma ya da birbirinden bağımsız gibi görünen anlatıları sarmal bir biçimde okura sunmakla, aynı anlatı kişilerini başka anlatılarak dâhil edilerek gerçekleştirilmektedir. Nazan Bekiroğlu postmodernizmin bu özelliklerine, *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında kişilerin karakterleri, fiziksel özellikleri, isimlerinin karakterine etkisi, dini yaşayışları zıtlıklarla; *Nun Masalları* eserinde “Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi”, *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesi ve *İsimle Ateş Arasında* romanında anlatımı birden çok kişinin ağzından yapılması ile; *Nun Masalları* eserinde “ve Nigâr Hanım Sevgili” hikâyesinde, *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *İsimle Ateş Arasında*, *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında farklı tür özelliklerinin bir arada bulundurulmasıyla; *Mücellâ* romanında takındığı ironik tavırla; *Cam Irmağı Taş Gemi* eserinde Mavi Gül Dalı”, “Kül Rengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir”, “Cam Irmağı Taş

Gemi” hikâyelerinde ve *Nar Ağacı*, *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *Mücellâ* romanlarında imgeci anlatımla; *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında gerçeklik ve düş algısını oyunlaştırarak; *Yûsuf ile Züleyha*, *Cam Irmağı Taş Gemi* eserinde “Kül Rengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir”, “Zeyl: Nihade’nin Beşinci Defteri”, *Nun Masalları* eserinde “Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi” ve *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *Nar Ağacı*, *Mücellâ* romanlarında yer vermiştir.

2.6. NAZAN BEKİROĞLU’NUN ROMAN VE HİKÂYELERİNDE BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK

Büyülü gerçekçilik, büyülü olan ile gerçeği yan yana bir bütünlük içinde barındıran bir akımdır. Bu akımın adını literatüre kazandıran Alman şairi Novalis’tir. Resim sanatından edebiyata uzanan kavramı, felsefi bir terim olarak ilk kullanan ise, Alman sanat tarihçisi F. Roh’tur. Roh, dışavurumcu bir grup resmi ayırmak için 1925’te bir yazısında bu kavramı kullanmıştır. Edebiyat alanında ilk kullanan ise, 1927 yılında İtalyan yazar ve eleştirmen Massimo Bontempelli’dir (akt. Arslan, Aron 2015, s. 117). Büyülü gerçeklik akımı, gerçeküstülikle aynı tarihlerde kendi göstermesi nedeniyle bu akımın bir parçası gibi görenler olmuş; fakat bu durum sonrasında büyülü gerçekliğin gerçekliği terk etmemesi sebebiyle akımın ayrı olarak değerlendirilmesini gerekli kılmıştır. 1925 ile 1950 yılları arasında Avrupa’da “gerçek ile mümkün olmayanın yan yana gelişi ve bunun sosyokültürel bağlamla ilişkisi” asıl yerini Latin Amerika edebiyatında yerini bulmuştur (akt. Arslan, Walsh Matthews, 2015, s. 118). Latin Amerika’nın içinde bulunduğu politik durum sebebiyle Batılı moderniteye karşı kendi kimliğini kaybetmeyip mitsel ve folklorik özelliklerini edebiyatta birleştirmiştir. Akımın ilk eseri 1935’te yayımlanan Arjantinli yazar Louis Borges’in *Alçaklığın Evrensel Tarihi* sayılırken, Carpentier’in 1949 yılında yayımlanan eseri, *Bu Dünyanın Krallığı* ile Gabriel Garcia Marquez’in 1961 yılında yayımlanan eseri, *Yüzyıllık Yalnız* akımın fenomenleri sayılmaktadır. Postkolonyal yazarlarla birlikte gerçeğin olumsuzluklarla algılanması ve merkez algısının olmaması gibi sebeplerle postmodernizmle paralel çizgide olan büyülü gerçekçilik akımı postmodern eserlerde de kendine yer bulmuştur.

Gerçeği olumsuzlukla renklendiren büyülü gerçekçilik anlayışı, anlatım tarzını geçmişten günümüze var olan folklorik anlatımlardan almaktadır. Masallar, halk hikâyeleri, mitler, batıl inanışlardaki “olmuş/varmış” anlayışı bu metinlerde

tekrar karşımıza çıkmaktadır. Folklorik anlatımın canlanması olarak da yorumlanan büyülu gerçekçilik ölkemizde 1980 yılından itibaren Nazlı Eray, Latife Tekin, Buket Uzuner, Elif Şafak, İhsan Oktay Anar gibi yazarların eserlerinde kendini göstermiştir.

Büyülu gerçekçilik anlayışındaki metinlerde yazar, gerçek ile mümkün olmayanı aynı çizgide tutar. Mümkün olmayan ile gündelik bilgi, yan yana bir bütünlük içinde bulunur. Biri diğereine ağır basmaz ya da diğereinin varlığını sorgulamaz. Kurgunun sonunda anlatım rüya, sanrı ya da göz yanılması sayılmaz. Gerçek olan büyülu bir atmosferle olumsuzluklarla bir kez daha yorumlanır. Gerçeğin kaynağı hem nesnel hem de inanışlarla bir arada sunulur. “Gerçekçilik, doğalcılık, toplumsal gerçekçilik, psikolojik gerçekçilik ve gerçeküstüçölük üzerine temellenen büyülu gerçekçilik, ‘geleneksel kodlama tarzı olarak edebi gerçekçiliğı’ sorgular (M. Arargüç, 2016, s. 1221). Roland Walter, bu anlayıştaki metinleri üç özellikle ortaya koyar: birinci olarak yazar, kişiler ve okur tarafından mümkün olmayan unsurlar mümkün gibi karşılanır, ikinci olarak, gerçeklik ve büyülu olan yan yana bir bütünlük içinde metinde yer alır, üçüncü olarak ise yazar ketumdur. Olaylara açıklamalarla ya da gözlemci bir üslupla yaklaşmaz (Erdem, 2011, s. 177). Çalışmamızda Walter’ın bu gruplandırmasından hareketle Nazan Bekiroğlu’nun roman ve hikâyelerini “Mümkünler Noktası”, “Gerçek-Büyü”, “Ketum Yazar” başlıkları altında inceleyeceğiz.

2.6.1. Mümkünler Noktası

Büyülu gerçekçilik anlayışında yazar, gerçekliğı büyülu olanla yan yana getirir ve bu durum gündelik akışın içinde olağan gibi karşılanır. Metin içinde bu tür durumlarla Nazan Bekiroğlu’nun *Nun Masalları* kitabında “Hattat ve Padişah” ve *Yüsuf ile Züleyha* hikâyeleri ile *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında karşılaşmaktayız.

Nun Masalları kitabında “Hattat ve Padişah” hikâyesinde hattat, rasathanede çalışmaktadır. Bir kuyruklu yıldız görerek gerçeğe ulaştığını düşünür ve gerçeğin bilgisini padişah ile paylaşmaya niyetlenen hattat onunla bir yola çıkmaya talip olur; fakat bu yolda “rüyaya benzeyen cariyeye” ile karşılanıp gönlünün sultanını şaşırır. Geçen zaman içinde hattat hem karısına hem de padişaha ihanet eder; oysa uğruna her şeyini feda ettiği gönlünün yeni sultanın adını bile bilmemektedir.

Hattat ihanet ettikçe kalbi kararmakta ve bu gözlerinin mavisine bakıldığında açıkça görülmektedir. Metinde hattat ve karısı gözlerden kalp karalığını görebilmelerine değil, karalığın derecesine şaşmaktadır. İhanetle kirlenen, gözlerden açıkça görülebilen hattatın kalbi ile bu durum karşısında ihanetin acısıyla avuçlarında kanayan karısının kalbinin olağan karşılandığı satırlara metinde şu şekilde yer verilmektedir:

Hattat yaklaştı. Aynanın derinliğinde, bu kadar olağanüstü bir biçimde güzelleşmiş karısının yanında beliren kendi hayaline baktı. Yüzünde çizgiler belirmiş, gözlerinin mavi ayası kirlenmişti. (...) Kalbinde kocaman kocaman ve simsiyah bir leke, şimdiye kadar karısının ve kendisinin kâğıtları ve hatları üzerinde gördükleri ama bu kadar çirkin olduğunu fark etmediği o siyah lekeyi görüyordu. Hattat, bir defacık, diye konuşmaya çalıştı. (...) Karısı, anlıyorum seni, diyordu ve elini ona doğru uzatıyordu. Cariyenin beyaz benzeyen bol yüzlü elinden daha fazla güzelleşmiş olan bu elde karısının kalbi vardı ve durmaksızın kanıyordu. Kadın al, dedi, al bu benim için. Yavaşça eteklerini topladı, uzaklaştı, mor sümbül kokusu bırakarak merdiven başında hiç arkasına bakmadan yok olup gitti (Bekiroğlu, 2009, s. 30-31).

Büyülü gerçekçilik anlayışa folklorik anlatılardan yararlanmaktadır. Bu anlayışa dayalı metinlerde masal, mit, halk hikâyelerinden yararlanmaktadır. Nazan Bekiroğlu'nun *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesi metinlerarasılık başlığına detaylı olarak bahsettiğimiz pek çok kereler kaleme alınmıştır. Çeşitli zamanlarda kaleme alınan bu eser 20. yüzyılda Bekiroğlu'nun kaleminden tekrar yazılmıştır. Metinde acıdan çirkinleşen Züleyha'nın bir gecede tekrar eski güzelliğine kavuşması, hiç tanımadığı Yûsuf'u rüyasında görmesi ve sonrasında tanınması, Yûsuf'un makus talihi yüzünden kuyunun, aynanın ve kurdun suçlanması üzerine kendini savunmaları, Mısırlı kadınların Yûsuf'un güzelliği karşısında ellerini parçalamaları gibi olağanüstü durumlar, okur, yazar ve kurgu kişileri üzerinde şaşkınlık yaratmayacak biçimde işlenmiştir. Bu olaylar gerçeğin yerini almış, yazarda, metin kişilerinde ve okuyucuda gerçekle aynı etkiyi yaratmaktadır.

Lâ: sonsuzluk hecesi romanı metinlerarası başlığında bahsettiğimiz üzere Hz. Âdem kıssası Kuran-ı Kerim'de yer alan ayetlerden ve daha önce yazılmış mesnevilerden hareket edilerek tekrar yorumlanmıştır. Metnin temel konularından birini oluşturan yaratılış, "İlâhi muhayyilede bir kelime, bir resimdi önce, çok geçmedi vücut buldu; kudretin Eli, Âdem'in hamurunu cennet göklerinin altında, esenlik toprağı üzerinde yoğurdu" (s. 22) ifadesiyle anlatılmaktadır. "İç içe açılan ışıklı salkımlar, salkımlardan dökülen parıltılar, suya değen yıldızlar, havuzlar, havzalar" (s. 27) içinde cennet; "nergisler, nilüferler üzerinden kayıp giden

yağmur damlaları kadar duru” (s. 31) melekler, “dumansız ateşten yaratılmış” şeytan, Âdem’in “eğe kemiği”, altındaki boşluğu dolduran Havva ve “yasak meyveden bir ısırık” olarak “kendi tercihinde kendi düşmüşlüğünde sınanacak”(s. 83) cennetten kovulacak Hz. Âdem’in hikâyesi büyü bir atmosferle sorgulanmadan alışılmış bir gerçek gibi neden sonuç ilişkisi aranmadan anlatılmaktadır. Kutsal kitaba dayanan metin, kutsal kitapta yer almayan ayrıntılarında da gerçekliği sorgulanmayacak biçimde anlatılmaktadır.

2.6.2. Gerçek-Büyü Bütünlüğü

Metinde yer alan zaman unsuru büyü gerçekçilik anlayışında mümkün olan ile olmayanın bir arada kullanılmasını kolaylaştırmaktadır. Zaman içinde ileriye geriye gidişler gerçek ile büyüün yan yana durmasını mümkün kılmaktadır. Bekiroğlu’nun *Nun Masalları* kitabında yer alan “Akşamın Ağası” hikâyesi ve *Nar Ağacı* romanında zaman unsuru, bu amaçla kullanılmıştır.

“Akşamın Ağası” hikâyesinde bütün Osmanlı tarihini yazmaya niyetli yazarı elindeki *Letâif-i Rivâyat-ı Enderun*”, cübbesi, sarığıyla yağmurlu bir havada otobüs durağında, bugünün insanına geçmişin insanını anlamak için II. Mahmut döneminde yaşamış Hafız Hızır İlyas Ağa’nın gelişi gerçeğin büyü atmosferi içinde şu şekilde anlatılmaktadır:

Buraya seninle konuşmaya geldim. (...) Seni bize götüreyim, dedi. Olmaz, dedim, evde çocuklar bekliyor. Hem yarın birinci sınıflara sınavım var. Hamid’den soru hazırlayacağım. Öyleyse bir yer bulalım, dedi. Bomboş deniz kıyısına indik. Metruk gazinonun tahta masalarından birine oturduk. Demek görgü, bilgi ve kültür oldukları yerde donmuyordu. Sandalyede rahat görünüyordu (Bekiroğlu, 2009, s. 118).

Metruk gazino, deniz kıyısı, gazinonun tahta sandalyeleri, yazarın sınav hazırlayacak olması ve evde çocukları beklediği için çok vaktinin olmayışı gibi bu günün ayrıntıları ile “sırtındaki cübbe, başındaki kavuğu ve elindeki kamış kalem (...) koltuğunun altındaki *Letâif-i Rivâyat-ı Enderun*” (s. 117) bulunan II. Mahmud döneminin ayrıntıları birlikte verilmiştir. Bu ziyaretle geçmiş ile gelecek yan yana verilmiş ve bir bütünlük oluşturarak olağan bir durum gibi gündelik hayatın içinde yer almıştır.

Nar Ağacı romanında yazar, yüzyıl öncesine ait fotoğraflar aracılığıyla o döneme gitmektedir. Yazarın, “Bilen yanımla, yaşananlara tanık olup ben de yanacaktım. Ama rüya olmayacak kadar gerçek olan bu ‘rüya gibi’likte tarifi

mümkün olmayan çok tatlı bir kamaşma içinde de kalmıştım” (s. 33) sözleriyle anlattığı bu hal roman boyunca dönemin akışına bir nokta hariç dâhil olamayacağı biçimde gölge şeklinde yansıyacaktır. Yüzyıl önce yaşanmış Balkan Harbi, harp öncesi siyasi durum, I. Dünya Savaşı, Karadeniz halkının Ruslardan kaçıışı ve Bolşevik ihtilali gibi resmi tarihte belgelerle yer almış gerçekler, bugünden giden gölge hükmündeki ziyaretçi ile yan yana verilmiştir. Bir tarafta inkâr edilemez gerçekler ile diğer tarafta mümkünler ile ifade edilemeyecek büyümlü bir hadise yazarın aile hikâyesini bulma çabasında yan yana gelerek yeni büyümlü bir gerçek oluşturmuştur.

Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinde tasavvuf başlığında detaylı olarak değineceğimiz rüyaları gelecekte haberci sayma anlayışı gerçek ile olumsuzluğu yan yana getirmektedir. Gelecekte yaşanacaklardan rüya yoluyla haberdar olma durumu bilimsel olarak açıklanabilecek bir olay değildir; fakat hem Türk toplumunda hem de İslamî anlayışta rüyaların böyle bir gücü olduğuna inanılır. Bu sebeple rüya tabirleri yapılır. Büyümlü gerçekçilik anlayışı bu tür folklorik değerleri edebi eserlere özellikle taşır ve gerçek olanı folklor aracılığıyla büyümlü bir biçimde sunar.

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* kitabında “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde çaresiz bir aşkın neticesinde çaresiz bir hastalığın pençesine düşen genç kalfanın kurtuluşu genç mezarlık bekçisine rüya yoluyla bildirilir. “Genç mezarlık bekçisi, iki gece arka arkaya iki düş gördü. (...)elinde sapsarı bir gül ile odadan odaya geçip duruyor, onu genç kalfaya vermek istiyor ama tam kendine yanaşacağı sırada kalfa uzaklaşıyor ve gül bambaşka bir şeye dönüşüyordu” (Bekiroğlu, 2009, s. 73). Genç mezarlık bekçisi, bu rüyadan hareketle bir gül yetiştirecek; fakat kıymet bilmezliği yüzünden rüyada olduğu gibi gülü kalfaya verip onu iyileştiremeyecektir. Genç mezarlık bekçisi bir lale yetiştireceğini sanırken, sarı bir gülle karşılaşınca onu eziyok edecektir. Görüldüğü gibi metinde hastalık gibi gündelik hayatta karşımıza çıkabilecek bir gerçek, rüya gibi soyut ve realitesi belirsiz bir olguyla yan yana bir bütünlük oluşturacak biçimde kullanılmıştır. Eğer mezarlık bekçisi kıymet bilir olsaydı, hastalık gerçeği, dermanını büyümlü bir yoldan bulacaktı. Gerçek dünyada var olan bir sorun, büyümlü yoldan gelen bir bilgiyle çözüme ulaşacaktı. Gerçek, bu hikâyede büyümlü olanla tamamlandığında bütüne ulaşmıştır.

Yûsuf ile Züleyha hikâyesinde Yûsuf'un "on bir yıldır tam arkasında durduğu" (s. 24) Züleyha'nın "güzellerden bir güzel"i (s. 60) gördüğü rüya, Mısır hükümdarının "yedi besili ineğin, yedi zayıf ineği yediği", "yedi dolgun başak yedi kurumuş başak" (s.163) gördüğü rüyası, zindana atılan şarapçının "lezzetli üzümlerden hükümdar için şarap çıkaran" (s. 161) rüyası; şerbetçinin "başımdaki tepsideki ekmeği kuşlar gagalıyordu" (s. 160) sözleriyle anlattığı rüyasında, rüya gelecekte haber veren önemli bir haber kaynağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Metin içinde Yûsuf'un peygamberliği, Züleyha'nın aşkı, Mısır'ın yaşacağı ekonomik durum, şarapçının kurtuluşu, şerbetçinin idamı şeklinde tabir edilen rüyalar, tabirlerine uygun olarak akışta yer almıştır. Böylece, gerçek ile büyü olan bir bütünü iki ana parçasını oluşturmuştur.

İsimle Ateş Arasında romanında Numan kızının öleceğini olay gerçekleşmeden bir süre önce rüya yoluyla haber almıştır. Rüyasında azı dişinin sökülüşünü görmüş ve "canımı sökercesine ağzından dökülen azı dişinin manasını çok iyi bil"diği için yaşanacağı önceden anlamıştır (s. 235). Bu sebeple Numan, gerçek dünyanın sebep-sonuca dayalı mantığını büyü olana da uygulamış ve ölüm gerçeği ile gapten haber almanın büyüünü birleştirmiştir. Benzer bir durumla *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında da karşılaşmaktayız. Metinde kör at bütün hikâyeyi rüyasında görmüş, rüyanın sembolik dili, günlük yaşamın gerçeğiyle örtüşmüştür. Gelecekte haber veren rüya, *Nar Ağacı* romanında anlamını değiştirmiştir. Yapacağı iş karşısında kararsız kalan Settarhan'ın "Ey Hüdâ-yı Âlemin bana bir işaret gönder" (s. 348) yalvarması sonucu ilahi kattan gitmesi gerektiği bilgisi rüya yoluyla gelmiştir. Settarhan hayatının en mühim kararını, şuan içinde bulunduğu gerçeğin ötesine rüya gibi büyü bir olgu ile ulaşmıştır.

Nazan Bekiroğlu'nun yazarın hayatı başlığında belirttiğimiz üzere kitaplarla iç içe olmasına rağmen üniversiteden sonraki "büyük uyanış" olarak değerlendirdiği döneme kadar hiç yazmayı düşünmemiştir. Yazarlık, Bekiroğlu'nun hayatına tesadüflerle girmiş yine aynı tesadüflerle şekillenmiştir. Bekiroğlu bu durumu tasavvuf ve psikanalitik başlıklarında detaylı olarak değineceğimiz isminin baş harfine bağlamaktadır. Tasavvufta "N"/ "nun" harfi yazıyı temsil etmektedir. Bu sebeple Bekiroğlu, hayat karşısındaki "huzursuz arayışı" nın karşılığını yazıda bulduğuna inanır. Bu konuyla ilgili görüşlerini bir

röportajda, “Nun ile kalem, hokka, mürekkep, tümüyle yazı arasındaki bağlantıları fark ettiğimde nun adını çoktan benimsemiş, nun'luğumu fark etmişim. Öyle ise evet, nomen est omen, isim kaderdir” sözleriyle ifade eder (Taşçı, 2007). Yine *Nun Masalları* kitabında “Ve Sevgili Nigar Hanım” hikâyesinde kahraman ile ortaklıklarını belirtmek için tasavvuf temelli bu inancı şu sözlerle dile getirmektedir:

Siz böyle Nigâr Hanım: İsmimizin ilk harfi sizce nun, bence bir N: sizce bir münhaniye vakfolunmuş bir kürsü ve bir tek nokta ile nun, bence geometrik rastlantıların ürkütücülüğüne terk edilmiş kader çizgileriyle iken; öyle her mahremiyetinizi biliyorken, biliyordum en baştan (Bekiroğlu, 2009, s. 144).

Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinde isimin kader olduğu düşüncesinde olduğu gibi tasavvuf temelli bir düşünce de ruhların yaratılmadan önce ruhlar âleminde tanışmalarıdır. Tasavvuf başlığında detaylı olarak değineceğimiz bu inancı yazar, *Yûsuf ile Züleyha*, *Cam Irmağı Taş Gemi* hikâye kitapları ile *İsimle Ateş Arasında*, *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında yer vermiştir.

Nazan Bekiroğlu eserlerinde büyüğü gerçekçilik anlayışı gerçeklik-büyü bütünlüğü açısından bakıldığında “Akşamın Ağası” ile *Nar Ağacı* romanlarında olduğu gibi zamanın çembersel bir biçimde dönerek, postmodernizmde değindiğimiz üzere anda birleşmesi ve “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah”, *Yûsuf ile Züleyha* hikâyeleri ile *İsimle Ateş Arasında*, *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *Nar Ağacı* romanlarında rüyanın bilgikaynağı olarak görülmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca büyüğü gerçekçilik anlayışına uygun olarak tasavvuf temelli isimin kişiye etkisini, *Nun Masalları* kitabında “Ve Sevgili Nigar Hanım” hikâyesinde; ruhlar âleminde ruhların tanıştığı anlayışını *Yûsuf ile Züleyha*, *Cam Irmağı Taş Gemi* hikâye kitapları ile *İsimle Ateş Arasında*, *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında işlemiştir.

2.6.3. Yazarın Ketumluğu

Nazan Bekiroğlu genel itibari ile sembolik bir üsluba sahiptir; fakat özellikle *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında yer alan “Be”, “Kül Rengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir”, “Mavi Gül Dalı”, “Cam Irmağı Taş Gemi” hikâyelerinde bu tavır daha çok öne çıkmaktadır. “Be” hikâyesinin ana kişisi Be, bir isimle isimlendirilmemiş, onun yerine tasavvufta insan olma sorumluluğunu taşımayan

anlamına gelecek ‘be’ ifadesiyle isimlendirilmiştir⁵. Hikâyenin geçtiği mekân “Simgenin manasında, kayalıklar üzerine kurulu, her dem karanlık bir kentti Elif’in yaşadığı.” (s. 9) sözleriyle anlatılan şehir, yazarında yaşadığı Trabzon’dur. “Simsiyah cüppe” içindeki Elif, şehirden çıktığında cübbesini çıkarmaktadır. Tekrar şehre girmek durumunda kaldığında ise, cübbesini tekrar sırtına geçirmektedir. Elif’in bu hali eserde açıklanmamış, sürekli cübbesinin hatırlatılmasına rağmen bu durumun sırrı okuyucuyla paylaşılmamıştır.

“Kül Rengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir” hikâyesinde okyanuslar aşmayı isteyip de ilk konaklama yerinde takılıp kalan külrengiküçük kuş ile herkesin ele geçirmek için yanıp tutuştuğu beyaz mermer şehrin hikâyesi anlatılmaktadır. Kül rengi kuş, postmodernizm başlığında değindiğimiz üzere büyük ideallerin peşine takılmasıyla Feriüddün Attar’ın *Mantık’ut-Tayr* kuşlarını; beyaz mermer şehir ise, “körfezin kıyısında kurulmuş her komutanın rüyasını süsleyen bu şehir” (s. 41) ifadesiyle tarih boyunca pek çok kez kuşatılan İstanbul şehrini hatırlatmaktadır. Yazar, kül rengi küçük kuşun ve beyaz mermer şehrin ilhamı konusunda hem ketum davranmakta hem de adı geçen eserle ve İstanbul şehriyle hikâyenin kişilerini metinde yer verdiği çeşitli ayrıntılarla okuyucunun aklına düşürme çabası içindedir.

“Mavi Gül Dalı” hikâyesinde antik Mısır hükümdarından birinin güzeller güzeli karısı, hükümdarın karısının aşkı, atalar dininden cayıp tek tanrı dinine geçişi ve oğlu tarafından adının silinişinin hikâyesi anlatılmaktadır. Hikâyede yazarın, kuzeyli yabancı prenses olarak tanıttığı, “en güzeli” olarak adlandırdığı pek fazla ayrıntıya girmediği güzelliğine sürekli atıf yaptığı prenses, tarihte güzelliği ile bilinen Mısır prensesi Nefertiti’dur. Genç kral ise tek tanrı inancını benimseyen hükümdarlığı ardından izleri silinen Akhenaton’dur. Yazar, antik Mısır tarihinde resmi kaynaklarında yer alan kişilerle ilgili bilgileri hem okura sunmuş hem de olanların isimleri konusunda ketum davranmıştır.

“Cam Irmağı Taş Gemi” hikâyesinde yazar, krala bir mezar yapan cam ustasının yaptığı resimleri mezar odasının duvarlarına yansıtacak ışığı ve onların barındırdığı bilgiyi ortaya koyacak ışığı arayışının hikâyesi anlatılmıştır. Cam

⁵ Bu konuya 3. Bölümde “Nazan Bekiroğlu’nun Roman ve Hikâyelerinde İbn’ül Arabî” başlığında detaylı olarak değinilmiştir.

ustasının mezar odasındaki ışık aracılığıyla gerçeğin bilgisine ulaşması Platon'un mağara benzetmesini hatırlatmaktadır. Mezar odasının duvarlarına yansıyan resimler, daha önce Platon'un mağarasına yansımış, varoluşun sırrı bu hikâyeden evvel bu biçimde anlatılmıştır. Yazar, okuyucu da bu bilgiyi harekete geçirmeyi amaçlamış; fakat isim zikretmemiş, eserin mezar odasındaki yarı aydınlıktaki atmosferini bozmamıştır. Hikâyede bu havayı şu şekilde sağlamıştır:

(...) Bu zaman içinde yontucu hayatın resimlerini de bezeyip durduğu ölümün duvarının üzerinden seyretti. Her şey ışık, ayna, gölge ve cisimdi. (...) Gölge gölge üzerinden geçip de resim resim üzerine düşerken yontucu da hayatının en şaşırtıcı en hayret verici hallerini yaşadı. Kiminin gölgesi ağır kiminin gölgesi neredeyse şeffaftı. (...) Uzun anlatmak gereksiz artık (Bekiroğlu, 2006, s. 191-192).

Görüldüğü gibi, Nazan Bekiroğlu'nun roman ve hikâyelerindebüyülü gerçekçilik akımının izleri bulunmaktadır. Bu akım, Bekiroğlu'nun eserlerinde mümkün olmayanın gerçekle bir görülmesi, büyü-gerçek bütünlüğü, yazar ketumluğu şeklinde görülmektedir. Mümkün olmayanın gerçekle bir görülmesi, *Nun Masalları* kitabında "Hattat ve Padişah" ve *Yûsuf ile Züleyha* hikâyeleri ile *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında karşımıza çıkmaktadır. Gerçek-büyünün bütünlüğü "Akşamın Ağası" ve "Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah", *Yûsuf ile Züleyha* hikâyeleri ile *İsimle Ateş Arasında*, *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *Nar Ağacı* romanlarında görülmektedir. Ayrıca kaderin isim üzerinden kişiye tesirine, *Nun Masalları* kitabında "Ve Sevgili Nigar Hanım" hikâyesinde; ruhlar âleminde ruhların tanıştığı düşüncesine *Yûsuf ile Züleyha*, *Cam Irmağı Taş Gemi* hikâye kitapları ile *İsimle Ateş Arasında*, *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında işlemiştir. Yazarın ketumluğu ise, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında yer alan "Be", "Kül Rengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir", "Mavi Gül Dalı", "Cam Irmağı Taş Gemi" hikâyelerinde yer almaktadır.

3. BÖLÜM

NAZAN BEKİROĞLU'NUN ROMAN VE HİKÂYELERİNDE TASAVVUF

3.1. TASAVVUF VE TÜRK EDEBİYATI

Tasavvufun, kelime manası, kavram içeriği, kaynağı ve tarihi gelişimi hususunda tam bir görüş birliği bulunmamaktadır. Kelimenin menşei ve doğuşu hakkında çeşitli yorumlar olmakla birlikte Abdülhakîm Arvasî, peygamberimizin “Bu dünyanın safası gitti, kederi kaldı.” hadisi şerifinden hareketle “tasavvuf”, “sufi” ve “mutasavvıf” kelimelerinin “safvet” den geldiğinin “bir remz ve işaret” olduğunu söylemektedir (Arvasî, 2015, s. 10). Tasavvuf kelimesinin kavramsal olarak manası ile ilgili her mutasavvıf kendi yorumunu yapmış, kendi yolunu tarif etmiştir. Bu tanımların bazılarını baktığımızda Cüneyd-i Bağdad-î, “Hakkın seni sende öldürmesidir”, Maruf Kerhi, “Tasavvuf, sevgilinin kapısından kovulsan da orada yerleşmektir”. Şiblî, “Her türlü endişe ve düşünceden uzak, Allah ile olmaktır.”, Ebu Hüseyin, “Tasavvuf kalbe gelen nurların, ilahî mânâların keyfiyetinden ibarettir; yoksa Allah’ı anmanın kemiyetinden değil.”, İbn Haldûn, “İslam toplumunda ortaya çıkan şerri ilimdir.”, Abdülhakîm Arvasî, “beşeri sıfatlardan çıkıp; meleklik sıfatını bürünmeye ve ilâhi ahlak ile ahlaklanmaya hizmet eden bir hâldir” sözleriyle tanımlamaktadır (Arvasî, 2015, s. 14).

Farklı mutasavvufların yorumlarından hareketle tasavvuf, mutlak gerçek olan yaratıcıya ulaşmak için kişinin kendinde yer alan kusurlardan/olumsuzluklardan, kalp karalığı, aç gözlülük, haset, kin gibi duygulardan arınıp, ucuz heveslerden sıyrılıp yalnız yaratıcıya varmayı gaye edinen ilahi ahlakla yürünen yolda çeşitli mertebelere ulaşarak en son kâmil insan olma sırrını öğreten bir ilimdir. Kelime manasının muhtelif yorumları ya da kişiye göre değişen fakat her tanımda başka bir özelliğine vurgu yapılan fakat tam manasıyla anlamı ortaya konamayan tasavvuf, kendini bu haliyle sürekli yenileyen bir kavramdır. Farklı tanımlara rağmen tasavvufta, saf bir kalple varılacak nokta hepsinde Allah’tır. Bu yolculukta tasavvuf, insan ruhundaki sırların keşfini sağlayan bir kılavuzdur. Bu yolculuğun amacını ise peygamberimizin “Ben üstün ahlâk değerlerini tamamlamak için gönderildim” hadisi şerifinden hareketle Abdülhakîm Arvasî, güzel ahlakı tamamlamak olduğunu belirtir (Arvasî, 2015, s. 18). İyiliği ve kötülüğü bir ruhta

yaratılmış insanın yeryüzündeki görevi, var olan güzel ahlâkını tamamlayarak ikilikten teklîğe ulaşıp Rabbi ile buluşma gayesini perdeler kalkmadan yeryüzünde gerçekleştirmektir.

Tasavvufun ortaya çıkışı ya da doğumu diye bir tarihten ilk mutasavvıflar bahsetmemişlerdir; zira insanın görevi dünyaya geldiği ilk andan itibaren mevcuttur. Bu sebeple tasavvufun köklerini Hz. Âdem'e kadar götüren anlayışlar olmakla birlikte bir grup haline gelmesinin hicrî ikinci asırdan itibaren olduğu kabul edilir. Bu dönem peygamberimizin, onunla birlikte yaşayan ve ona arkadaşlık eden sahabenin, sahabelerle yetişen ve onlarla birlikte olan tâbiün ve tâbiünle yaşayıp İslami onlardan öğrenen tebeu't-tâbiîn gruplarının ardından halk arasında İslamî meselelerde birtakım ayrılıklar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu ayrılıklar dinî meselelerin felsefe, kelam, fıkıh nazarında yorumları ya da soruları yaratıcıya ulaşmanın yolunu göstermemektedir. Bu dönemde meseleler amel ve ahlak üzerine odaklanmış ve kul ile yaratıcı arasındaki mesafeyi kısaltacak, manevi hayatı besleyecek tavrın dışındaydı. “Her nefeste Allah ile olma” düsturundan hareket eden, dinî görevleri eksiksiz, hassasiyetle yerine getiren, şüpheli olan hallerden sakınan ve bu halden zevk alankişiler önce “âbid” ve “zâhid” daha sonra “sufi” ve “mutasavvuf” adını almışlardır (Altıntaş, 2008, s. 14). Kuran'ı Kerim ve hadis-i şerif temeline dayanan tasavvufun kâmil insan olmak için takip etmesi gereken bir *seyr ü sülûk* bulunmakta ve bu yolda ilerlerken nefsin geçeceği *nefs-i emmâre*, *nefs-i levvâme* gibi aşamaları, *sıddîkiyye*, *kübreviyye* gibi zikir çeşitleri, *halvet*, *çile*, *erbaîn* gibi eğitim metotları bulunmaktadır.

Hicretin ikinci yüzyılda daha çok dünyadan el etek çekme yani zühd anlayışına dayanan tasavvuf düşüncesi Hasan Basrî'de korkuyla bütünleşirken aynı dönemde yaşayan Râbiatü'l-Adeviyye ile beraber korkudan ilahi aşk boyutuna kaymıştır. Hicretin üç ve dördüncü asrında Kerhî, ilk kez tasavvuf hakkında eser veren Zünnûn Mısırî, Bâyezîd-i Bestâmî, Cüneyd-i Bağdadî, Ebu Bekr-i Şibli, Harakani, Hallâc-ı Mansur, Suhreverdî gibi mutasavvıflarla birlikte eksiksiz bir biçimde dini vecibeleri yerine getirme arzusundan ilmi bir noktaya gelmiştir. *Ma'rifet*, *vahdet*, *fena*, *mîsak*, *sekr* gibi tasavvufun temelini oluşturan pek çok kavram bahsi geçen yüzyılların ürünüdür. İslami bilimleri, Descartes ya da Kant gibi şüphecilik prensibiyle sorgulayan Gazali, tasavvuf düşüncesini

meşrulaştırarak sunnî anlayış çerçevesinde kabul görmesini sağlamıştır. Bunu, Kuran-ı Kerim ve Hadis-i Şeriflerle desteklemiştir. Tasavvuf düşüncesinin önemli şahsiyetlerinden biri de İbn-i Arabî'dir. Tasavvuf düşüncesini felsefik boyutlara taşıyan önemli isimlerden olan *Arabîvücut-ı mutlak, zat-ı mutlak, ayân-ı sabite, âlem-i kebir, âlem-i suğra* gibi ontolojik pek çok meseleye yorum getirmiştir. Basra, Bağdat ve Kufe'de başlayan tasavvuf, hicrî 5. yüzyıldan itibaren Irak, Horasan ve İran'ın çeşitli bölgelerine kadar yayılmış ve tekke ve dergâhlarla İslam edep ve ahlak anlayışlarını kendi yorumlarıyla ortaya koymuşlardır. Anadolu coğrafyasında da etkinlik göstermeye başlamıştır.

Türklerin Müslüman olmaya başlamalarından sonra verilmeye başlanan şiire dayalı tasavvuf edebiyatı ürünleri iki biçimde yazılmaktaydı. Birinci grupta Arap ve Fars kültürünün tesiriyle yazılan kapalı ve gizli metinlerken, ikinci grupta Fuat Köprülü'nün İslam öncesi Türk kültürünün ozan-baksı geleneğinin devamı saydığı halkın anlayabileceği coşkun, sade ve ahlakî meselelere dayanan şiirler yazılmıştır. Birinci gruptaki şiirler, Divan şiirine ikinci gruptaki şiirler ise Halk şiirine zemin hazırlamıştır. Halk edebiyatına zemin hazırlayan tasavvuf konulu bu edebiyatın ilk ürünü Ahmet Yesevî'nin *Divan-ı Hikmet*'te yer alan şiirleri ile ona bağlı Horasan Erenlerinin 13. yüzyıldan itibaren görülen ilahi, türkü ve şiirler halkın İslami esasları kavrayabileceği biçimde sade bir dille coşkun bir üslupla yazılmış eserleridir. Fuat Köprülü'nün sözlü geleneğin bir devamı saydığı bu şiirler, insanın yalnız Allah'ı sevmekle insan olacağını vurguladığı temasıyla Moğol istilası altındaki Anadolu'daki Türkmen boylarını etkilemiştir. Ahmet Yesevî ile başlayan tasavvuf temalı edebiyat anlayışı Yunus Emre, Mevlana, Âşık Paşa, Hacı Bektaş-i Veli, Hacı Bayram Velî, Pir Sultan Abdal, Kaygusuz Abdal, Süleyman Çelebi, Niyazi Mısırî, Şeyh Galip, Esrar Dede, Bursalı İsmail Hakkı, Erzurumlu İbrahim Hakkı gibi isimlerle devam etmiştir.

Klasik edebiyatın Cenname, Battalname ve mesnevileri anlatı geleneğini Ali İhsan Kolcu roman ve hikâyenin temeli saymaktadır (Kolcu, 2015, s. 13). Mesnevilerin, ahlaki meseleler ya da ilahi aşk, Allah'ın birliği, kudreti, yaratıcıya götürecektir usuller gibi konular ayet, kıssa ve hadisler desteklenerek yol gösterici bir tavırla şiirsel üslupla birlikte hikâye edici özelliği de dikkat çekicidir. Muhteva unsurları dışında da şekil özellikleri itibarı ile mesneviler münâcât, tevhîd, mirâc-ı nebi gibi adlandırılmış bölümleriyle de tasavvufi özellikler taşımaktadır.

Mevlâna'nın yazıldığı nazım şekli ile anılan eseri *Mesnevi*, Fuzulî'nin *Leyla ve Mecnun*, Taşlıcalı Yahya'nın *Yusuf ile Züleyha*, Şeyh Galip'in *Hüsni Aşk* eserlerini mesnevi türünün tasavvuf ile olan ilişkisine örnek teşkil etmektedir. Geleneğin üstüne kurulan modern Türk edebiyatında yer alan tasavvufi muhtevanın kaynağını da bu düşünceden hareketle geleneksel anlatılara dayandırabiliriz.

Roman ve hikâyede yer alan dini ve tasavvufi unsurların temeli konusunda Alemdar Yalçın, İslam tarihinde işlenen İslâmiyet'in yayılışı, peygamberimizin yaşayışı, İslâmiyet'in yayılışı, Hz. Eyüp gibi sahabelerin hikâyeleri, Hz Ali'nin kahramanlıklarını anlatan ya da Haçlı Seferlerine karşı koyan Ebu Müslim Horasanî gibi yöneticilerin mücadeleleri dini içerikleri ve tasavvufi bağlantıları sebebiyle halkın dikkatini çekmekte ve bu yönde eserler verilmesinin önünü açmaktadır görüşündedir (Yalçın, 2002, s. 261).

Tanzimat dönemiyle beraber edebiyatımıza giren roman ve batılı normdaki hikâyelerde tasavvuf konularından ziyade dönemin temsilcileri olan Ahmet Mithat Efendi, Recaizâde Mahmut Ekrem, Şemsettin Sâmî gibi yazarlar eserlerinde daha çok ferdin yetişmesi, evlilik müessesesinin gerekleri, sosyal yaşam karşısında ferdin görevleri gibi ahlaki meselelerin üstünde durmuşlardır. Bu isimlerle beraber Namık Kemâl, bu dönemde ahlaki temaların yanı sıra tasavvuf unsurlarına eserlerinde yer vermesi bakımından dikkati çekmektedir. Yazarın, Bektaşî tekkesine olan müntesipliği eserlerinde tasavvufi bakış açısının sebebini ortaya koymaktadır.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte yeni rejimi yerleştirmenin heyecanıyla yeninin eski ile mücadelesinde sezgisel anlayışın yerini pozitif bilim almıştır. Eski ile mücadele eserlere dini kurumlar ve din adamlarının olumsuz bir dille anlatılması biçiminde yansımıştır. Yozlaşmış, bozulmuş amacından çıkmış, çeşitli sapkınlıkların kaynağı olarak işlenen tekkeler; baĝnaz, çıkarıcı, erdemden yoksun, cahil din adamları“Cumhuriyet devrinde belki resmî ve gayri resmî bir şekilde muhafazakârlığa karşı açılan sistematik ve ideolojik kampanyadan cesaret alınarak” romanlarda işlenmiştir (Kaplan, 2012, s.411). Özellikle Milli Mücadele dönemini anlatan Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* romanı yenilikçi bir öğretmeni anlatırken, *Yeşil Gece* romanında yobaz din adamı tipi eleştirilir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* ve Refik Halid Karay'ın *Kadınlar Tekkesi*

romanları, bozulmuş sapkınlığın merkezi olmuş Bektaşî tekkelerini eleştiren eserlerdendir. Marksist toplumcu yazarlarda dini unsurlara eleştirel bir tavırla yaklaşmıştır. Bununla beraber dönemin siyasi atmosferinin dışında kalan tasavvuf unsurları barındıran eserlerde yok değildir. Halide edip Adıvar'ın *Sinekli Bakkal*, Samiha Ayverdi'nin *İbrahim Efendi'nin Konağı*, Peyami Safa'nın *Fatih Harbiye*, Tanpınar'ın *Huzur* romanında Bektaşî ve Mevlevî tarikatlarının usulleri edebi bir dille ortaya konmuştur. Tanpınar'ın eserlerinde yer alan bu tasavvufî anlayış Milli Mücadele zamanında yer alan pozitivism'e karşı Bergson felsefesinin sezgi, bilinç ve hafızayadayağı anlayışı yer almaktadır. 1960 yıllardan itibaren siyasal ortamın çoksesliliğinden de yararlanarak çoğunluğu "aşk, erdem, nefis terbiyesi, hidayete erme" gibi konular etrafında İslamî söyleme dayalı eserler yayımlanır. İslamî eserlerde bu anlayış 70'li ve 80'li yıllarda da devam etmiştir. Bu eserler, edebi estetikten ziyade, İslamcı söyleme dayanan "slogancı" roman ve hikâyeler olarak karşımıza çıkmaktadır. 60'lı ve 70'li yıllar arasında Hekimoğlu İsmail'in *Minyeli Abdullah*, *Maznun*, İbrahim Ulvi Yavuz'un *Dikenli Yollar*, *Çalkantı* gibi İslami söyleme dayalı eserlere 80'li yıllardan itibaren Raif Cilasun'un *Onlar Olmasaydı*, Ahmet Günbay Yıldız'ın *Ekinler Yeşerdikçe*, Hasan Nail Canat, *Uçurum Çağrısı*, Şule Yüksel Şenler *Huzur Sokağı*, Emine Şenlikoğlu'nun *İmamın Manken Kızı* gibi eserler de bu söyleme örnek sayılabilir (Korkmaz, 2015, s. 490-491).

1970 yıllarda İslamî söylemin "slogancı" tavrından ziyade tarihle tasavvufu birleştiren kanadına da rastlanmaktadır. Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun tarihi nehir romanları serisinden *Konak* ve *Çatı*'da Yesi dervişi olan Kumral Dede aracılığıyla tasavvufî tarihî temalar işlenen romanlardır. 1980'li yılların başından itibaren günümüze kadar Ahmet Efe'nin biyografik özellik taşıyan romanı *Yunus*, Emine Işınsoy'un Yunus Emre'yi anlattığı *Bir Ben Vardır Benden İçeri*, Orhan Pamuk'un Şems ve Mevlana'ya değindiği *Karakitap*, Şerif Benekçi'nin arayış içindeki insanı anlattığı *Şafak Yürüyüşü*, Afet Ilgaz'ın *Yol*, Mustafa Miyasoğlu'nun ilahi aşk görüşlerine yer verdiği *Bir Aşk Serüveni*, Metin Kaçan'ın *Fındık Sekiz*, İhsan Oktay Anar'ın *Amat*, Elif Şafak'ın *Pinhan* ve Mevlana ve Şems'i konu alan *Aşk*, Sadık Yalsızuçanlar *Yakaza*, Mustafa Kutlu'nun *Hû*, İskender Pala'nın Divan edebiyatı tarihini anlattığı *Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk*, Rasim Özdenören'in *Yakaza* ve Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları*, *Cam*

Irmağı Taş Gemi, Lâ: sonsuzluk hecesi, Yusuf ile Züleyhasavvufi unsurlarıyla öne çıkan yazarlar ve eserlerdir.

Türk edebiyatının safhalarına baktığımızda tasavvufi unsurların anlatı metinlerde yer alma geleneğinin Divan edebiyatı ve Halk edebiyatı olmak üzere iki koldan geliştiğini görmekteyiz. Divan edebiyatındaki mesnevi ve Halk edebiyatındaki Cenknâmeler ve Battalnâmeleri bugünkü roman ve hikâyenin temeli sayarsak tasavvufi unsurların anlatıya dayalı metinlerde kullanımı, divan edebiyatı geleneğidir diyebiliriz. Mesnevilerde yer alan tasavvufi anlayışın ayet, hadis, kıssa ve ibret verici hikâyelerle desteklenen Allahın varlığı, tevhid, himmet noktalarında didaktik bir tavırla yoğunlaştığını görmekteyiz. Tanzimat dönemiyle birlikte genel itibarıyla birlikte tasavvufi anlayış iman boyutunu kaybederek ahlaki değerlerin ön plana çıkması, ferdin ilahi ödevlerinden ziyade toplumsal ödevlerinin üzerinde durulduğu görülmektedir. Halk edebiyatı kolundaki cenknâmeler ve Battalnâmelerde ise halkın dini duygularını canlı tutacak temalar işlenmiştir. Servet-i Fünûn döneminde ferdi meseleler işlenirken, Milli Edebiyat döneminde milli mücadeleyi konu alan romanlarda dinin bozulmuşluğu üzerinde durulmuştur. Cumhuriyet'in ilanı ile beraber yeni rejimin yerleştirilmesi konusundaki hassasiyet bazı yazarlar haricinde tekke, tarikat, şeyh gibi tasavvufa ait kavramların eleştirildiği eserler karşımıza çıkmaktadır. 1930'lardan itibaren Tanpınar'ın eserlerinde Bergson'un sezgicilik anlayışının gelenekle yorumlanmış hali karşımıza çıkmaktadır. Tanpınar'ın, Peyami Safa'nın eserlerindeki tasavvufi anlayış dini bir motif olmaktan ziyade mazi ile olan bağın bir sonucu olarak tasavvufu kesişmektedir.

1950'li yıllara kadar siyasi ortamın gereği eserlerde laik anlayışa uygun bakış açılarıyla yaklaşılacak İslâmî değerler, 1950'lerden sonra çok partili hayatın sağladığı ortamdan yararlanmış, içine kapanan İslâmî düşünce şiir, hikâye ve romanlarda kendini hissettirmeye başlamıştır. Yeniliğin, modernleşmenin tamamen Batı kaynaklı algılanması, geçmişin reddi bazı aydınları bu konularla ilgili sorgulamalara yöneltmiştir. 1960'lı yıllar ise bu sorgulamalar yeni anayasanın sağladığı özgürlük ortamıyla hız kazanmış, bilinçaltının varlığı eserlere belirgin bir biçimde yansıtılmıştır. 1960'lı yıllardan sonra dini temalı eserler, batılılaşma ve geleneksel yaşamın değerlerini karşılaştırmış; batılılaşmayı

yabancılaşma olarak görmüş ve bu sebeple erdem, hidayete erme, nefis terbiyesi gibi meselelere odaklanmıştır.

Türk edebiyatında tasavvuf temalı romanların, 1980’li yıllardan itibaren arttığını görmekteyiz. 1960’lı yıllarda İslami düşünceyi içeren romanlar olmasına rağmen 1980’li yıllardan başlayarak romanlarda tasavvufun işlenişi İslam dininin felsefi boyutlarını ortaya koyması bakımından öne çıkmaktadır. Bu iki dönem arasındaki farkın ana sebebi, gerçeğin akılcılığın süzgecinden geçilerek neden-sonuç ilişkisiyle ortaya konabileceğine inanan Newtoncu anlayışın yerini Einstein görecelilik esasına dayanan Bergson’un sezgisel/mistik anlayışının almasıdır. Postmodern anlayışın Türk edebiyatında kendini hissettirdiği 1980’li yıllardan itibaren postmodern edebiyatın çoğulculuk ilkesini besleyen kanallardan biri olarak tasavvuf alanını da saymak mümkündür. Edebiyatta tasavvufun postmodernizmle beraber yorumlanması, mistik, kozmolojik, metafizik, felsefik konuların dâhil olduğu pozitivistin nedenselliğinden uzaklaşıp “yüksek değerlerin” peşinde olan yeni bir akım olarak “New Age” (Yeni Çağ) şeklinde adlandırılır. Jale Parla bu terimi şöyle tanımlamaktadır:

New Age; bilimde büyük atılımlar yapan ve akli ile doğayı, giderek tüm evreni dize getireceği yolunda düşler kurarken, üstünde yaşadığı gezegeni barınılmaz kılan insanlığın kendi kendisiyle hesaplaştığı bir dönemin bilincidir. Ayırdına varmaksızın, değer ölçütlerini maddenin tuzağı durumuna getiren insan, yüzyıl sonuna doğru daha yüce renkleri taşıyan aşkın/mistik/kozmetik değerler sisteminin arayışına girer (Parla, 2016, s. 210).

Postmodernizmin bir uzantısı olan New Age akımı, kutsal dinlerle, Budizm, Hinduizm gibi Uzakdoğu dinlerini ve Şamanizm, Paganizm gibi inanışları bir potada eriten çoğulcu bir kutsal arama anlayışıdır. Gerçeği tek bir kaynaktan aramak yerine birçok inanışın beslediği melez bir inançlar bütünüyle aramaktadır. Bu da akıma esnek bir anlayış kazandırmış, her türlü mistik inanışın içinde barınmasını sağlamıştır. Evrenin mistik yapıda olduğunu, bu sebeple her kaynaktan yararlanarak bu bilinmezi insanı kutsallığın bir parçası olarak saymaktadırlar. İnsanın tanrının kutsallığını yakalayabilecek bilinmezleri çözecek, tanrıyı içselleştirebilecek bir varlık olarak görmektedirler (Aubyn, 1998 s. 14). Meditasyon, parapsikoloji, karma, şakralar, enerji, ley hatları, telapeti, kayıp uygarlıklar, şifreler kitabı, büyü, şifacılık, fal, Zodyak çağları, sofizm, reenkarnasyon gibi pek çok konuyu içinde barındıran “aşkın hakikati”/bilinemeyeni esnek bir anlayışla arayan popüler bir düşünce biçimidir

(Arslan, 2006, s. 9-10). Türk edebiyatında oldukça yeni olan bu akımın içeriğini, postmodernizmle ve Uzakdoğu dinleriyle olan bağlantısını Yıldız Ecevit şu sözlerle değerlendirmektedir:

New Age, son birkaç yüzyılın rasyonalist/determinist dünya görüşünün karşısında yer alır; yürürlükteki mekanik paradigmaya duygu/mistisizm/aşkınlık katmak ister; bilimi, Uzakdoğu felsefeleriyle harmanlar. Postmodernizmin çoğulculuğu; 18. yüzyılın aydınlanmacı bilincinin birbirinden kesin sınırlarla ayırdığı, karşıt uçlardaki iki kültürel alanı, bilim ve mistisizmi, bir araya getirme çabası olarak ortaya çıkar New Age (Ecevit, 2016, s. 210- 211).

Türk edebiyatında New Age akımının ilk örneğini Yıldız Ecevit, Metin Kaçan'ın 1990 yılların başında yayımlanan *Fındık Sekiz* romanı saymaktadır (Ecevit, 2016, s. 233). Ecevit, İslam mistisizmini postmodern kurguyla birleşmesini New Age akımının bir yansıması olarak değerlendirmektedir. Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*, Elif Şafak'ın *Aşk*, Ahmet Ümit'in *Bab-ı Esrar*, İhsan Oktay Anar'ın *Amat*, *Susunlar*, Nazan Bekiroğlu'nun *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *İsimle Ateş Arası*, *Nar Ağacı* romanlarını ve *Nun Masalları*, *Cam Irmağı*, *Taş Gemi* ve *Yûsuf ile Züleyha* hikâyelerini sayabiliriz. Bu eserlerde genellikle modern hayatla yetinmeyip bir arayışa girmiş, bu arayış İslam mistisizmi ile kendini bulması, kayıp bir objenin peşinde gizli bir sırrı çözmesi ya da ontolojik meselelere İslami felsefe ile cevap arayan kurgulara dayandırılmıştır. Adı geçen eserlerde nesnel arayışla beraber süren ruhsal yolculuklar, kişinin bir üst inanın kendine yol göstermesi ile bilinemez gibi görünenin sırra kendi benliğiyle ulaşması amaçlanmıştır. Bu eserlerden hareketle, Türk edebiyatında New Age düşüncesi melez inanışlar bütününden ziyade, postmodernizmle beraber öne çıkan İslamî ya da kültürel inanışlara dayanan mistik düşüncelerin roman ve hikâyelerde kurguyla birleşmesi şeklindedir.

Tanzimat döneminden itibaren Türk edebiyatında tasavvuf konusunun kaynaklarına baktığımızda öncelikle, edebiyatımızın geçmişle bağlarını koparmayıp geleneksel anlatı mirasını devralması yatar. İkinci bir sebep olarak din konusunun bilinmezliği nedeni ile ilgi çekmesini sayabiliriz. Üçüncü bir sebep olarak ise postmodern anlayışın bir uzantısı olan New Age anlayışının edebiyatta mistik eğilimlere yönelme anlayışını sayabiliriz. Geleneksel yapı, sosyal ve kültürel birikim ile felsefi bakış açıları, postmodernizm akımının getirdikleri tasavvufun Türk roman ve hikâyesindeki yeri noktasında belirleyici olmuştur.

3.2.NAZAN BEKİROĞLU ROMAN VE HİKÂYELERİNDE TASAVVUFİ UNSURLAR

Nazan Bekiroğlu, 1990'lı yıllardan itibaren roman ve hikâyeleri yayınlamakta olan, seçtiği konuların Kuran'da yer alan kıssalar, İslam mutasavvıflarının düşüncelerinden çeşitli izler taşıyan eserler olması bakımından dikkat çeken bir yazardır. Bu sebeple yazarın eserlerindeki tasavvuf konusu çeşitli araştırmalara konu olmuştur. 2009 yılında Fatih Keleş'in "Nazan Bekiroğlu'nun Roman ve Öykülerinin Şahıs Kadrolarının İncelenmesi" isimli yüksek lisans tezinde temanın bir parçası olarak "teslimiyet, "ateş (yokluk)", "isim (varlık)", "yazgı" eserin içeriği hakkında bilgi verecek biçimde genel hatlar ile ortaya konmuştur. 2011 yılında ise Seyfettin Yıldız'ın Nazan Bekiroğlu'nun Kurmaca Eserlerinde Geleneğin İzleri" adlı yüksek lisans tezinde geleneğe bağlı bir yaşayış modeli olarak ele alınmış, "ayetler sureler", "hadisler", "dualar", "peygamberler" gibi tasavvufun genel çizgileri belirlenmiş; felsefi boyutları ve düşünce yapısı incelenmemiştir. Oysa Bekiroğlu'nun eserlerinde tasavvuf, eserlerin temasını oluşturan unsurlardan biri olmanın veya geleneksel yaşayışın romantik özelemlerinden çok daha fazlasıdır. Yazar, postmodernizmle beraber okuyucuya konu olarak sunulan ontolojik problemlere çözüm olarak tasavvufi bakış açılarını alternatif olarak sunmaktadır.

Nazan Bekiroğlu'nun eserlerini meydana getiren ana unsurlardan biri olan tasavvuf ile ilgili adı geçen çalışmalarda, tasavvufun tema ve gelenekle olan bağı ortaya konmuş fakat bir değerler sistemi olarak İslam tasavvufunun felsefi boyutlarının yazarın evrenle ilgili meselelere ontolojik bakış açıları ortaya koyma noktasında sanatın/sezginin, bilimin/aklın ulaşamadığı "yücelere" ulaşmasında sabit değişmeze ulaşmak için bir vasıta olarak kullanması hususuna değinilmediği görülmüştür. Bu sebeple bu çalışmada Bekiroğlu'nun düşünce sisteminden etkilendiği tespit edilen Sühreverdî, Harakani, İbn-i Arabî, Mevlâna'nın tasavvuf düşüncesinin Bekiroğlu eserlerine yansımaları incelenecektir. Ayrıca, adı geçen çalışmalarda yer almamış olan gerçeği mistik değerle açıklama peşindeki New Age akımının Bekiroğlu ile olan bağlantısına da değinilmemiştir. Bekiroğlu'nun eserlerinde yer alan tasavvuf unsurunun anlaşılması açısından noksan olan bu noktaların da incelenmesinde yarar vardır.

Tasavvuf, Bekiroğlu'nun eserlerinde ana omurgayı oluşturan felsefi bir düşünce sisteminin yaşamı anlamlandırma çabası üzerine yoğunlaşmış halidir. Her ne kadar gelenekten beslenen bir yazar olsa da Bekiroğlu eserlerindeki tasavvufi duyuş yaşamdaki arayışının eserlerine kaçınılmaz yansımalarıdır. Bekiroğlu bir röportajında bu halini şu sözlerle değerlendirmektedir:

Gelenekle kurmak istediğim bilinçli ilişkiyi her fırsatta vurguluyorum. Geleneksel edebiyat ise tasavvufi merkez etrafında kültürleşir. Bu bir. Diğer yandan kendi öznel yaşantımın, arayışlarımın, bulmalarımın, kaybetmelerimin, tecrübelerimin edebi esere yansımaları da kaçınılmazdır. Dışındaki evren ile bir bütün olduğumu hissetmek, muzdaribi olduğum kargaşa halinden kurtulmamı sağlar. Kozmosum budur, etrafında dönebileceğim, dönerken kendisiyle bütünleşebileceğim yüce gerçek. Aksi takdirde her şeyin benim etrafımda dönmesini isterim ki bu büyük tehlike. Neticede bütün bu hissedişler edebi esere girer. Fakat bu tecrübelerin edebi esere girmesi sürecinde şerefli davranmak esastır. Şereften kastım ise; Budizmi eskitip, uzak doğu gizemini tecrübe edip, yogayı, moda mistik akımları gözden geçirip şimdi de İslâm tasavvufunu deneyelim, tavrına duyduğum tepkidir, hayır böyle olmamalı (Turan, 2016).

Zaman içinde modern aklından-sonuç sistematiğiyle gerçek bilgiye ulaşamayacağı, gerçeğin aklın ötesinde sezgilere dayalı ontolojik bakış açılarıyla ortaya konabileceği kabul görmüştür. Bilgi, kesin doğru olduğu anlayışını kaybetmiştir. Bunun yerini aşkın değerler sistemi aldı. “Mutlak” yerini “göreceliliğe”, “çoğulculuğa” bırakmıştır. Postmodern felsefenin çoğulculuğundan yararlanarak doğan New Age düşüncesi gerçekliği fiziksel gerçekliğin ötesinde aramaya başlamıştır. Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinde yer verdiği tasavvufi bakış açıları ile New Age düşüncesinin gerçeği arama noktasında tavrı arasında ortaklık bulunmaktadır. Nazan Bekiroğlu'na, Türk edebiyatında da kendine yer bulan bu düşüncemelez anlayışları içermesi sebebiyle ilham olmasa bile kendi ruh coğrafyasını ortaya koyarken bu anlayışın, aşkın değerler sistemi üzerinden gerçeği arama prensibi ile Bekiroğlu'nun gerçeği ontolojik bir bakış açısıyla tasavvuf sistemiyle açıklamaya çalışması benzerlik taşımaktadır. Bekiroğlu, New Age düşüncesiyle benzerlik taşıyan yönlerini şu sözleriyle dile getirmektedir:

İnsan ve onun evrensel meseleleri. Diğer yandan ben dünyanın fiziksel gerçekliğiyle avunamayanlardan biriyim. Olgular dünyası benim gerçeklik tasavvurumu cevaplamaya yetmedi. Görünür dünyanın üzerinde saf bir gerçekliğin varlığını fark etmeye çalıştım hep. Bu da beni ister istemez uhrevi olanın kapısı önüne getirip bıraktı. Oradan içeri girenlerin ne gördüklerini anlama hevesim dünyayı kavrayışıma bir üst katman ekledi. Buna dair sezgi, evrensel meseleleri kavrama çabamda sanatımı etkiledi. Bütün ırmakların biraz yüksekte bakınca aynı ana

kaynaktan çıktığını görmek çok onarıcı bir duygu. Sizi tahkim ediyor (Akbiyık, 2017)

Bununla beraber Nazan Bekiroğlu'nun sanatını, salt New Age düşüncesi kaynaklı saymak haksızlık olur. İkisi arasında gerçeği, aklın ötesinde, aşkın değerlerde arama prensibi noktasında benzerlik olmakla birlikte New Age düşüncesi gerçeği farklı değerler sistemi üzerinden aramaya açıktır. Bekiroğlu ise bu tavra kapalı olup, bu tavrı şu sözlerle eleştirmektedir: “Budizmi eskitip, uzak doğu gizemini tecrübe edip, yogayı, moda mistik akımları gözden geçirip şimdi de İslâm tasavvufunu deneyelim, tavrına duyduğum tepkidir, hayır böyle olmamalı” (Turan, 2016). Görüldüğü gibi aşkın değerler noktasında o yalnız İslam tasavvufunu yol gösterici olarak kabul etmektedir.

Nazan Bekiroğlu eserlerinde, New Age akımı ile benzer olarak “yüksek değerleri” arayan bir anlayış, geçmişle geleceği birlikte yorumlama, tanrının aşkınlığı ve insanın kutsallığı yer almaktadır. Bununla beraber bu anlayışta olduğu gibi popüler olana yönelme, mistik kökenli bütün kaynaklardan “senkretik” bir yapıya ulaşma amacıyla değildir. New Age akımının daha önce bahsettiğimiz reenkarnasyon, çakra, Zodyak çağı, meditasyon gibi pek çok inancı bir arada barındıran yapısının dışındadır. Türk edebiyatında bu akımın izlerini taşıyan yazarlardan farklı olarak, bir çeşit bireysel aydınlanma ya da kayıp sırrın peşine düşen muhtevadan ziyade postmodernizmin çoğulculuğundan yararlanarak ontolojik meselelere İslam felsefesinin bakış açılarıyla yaklaşmış ve bu tavrı eserlerinde kurguyla birleştirmiştir. Bu nokta temel prensipte birleştiği New Age akımından ve bu akımın izlerini taşıyan çağdaşlarından ayrılmıştır.

Sokrates'in, “yüksek değerler mecazla anlatılır.” sözünde olduğu gibi Bekiroğlu'da yüksek değerleri İslam tasavvufuna dayanan mecaz ve sembollerle anlatmayı tercih etmiştir. Çünkü aklın sınırları sanattan önce gelmektedir. Sezgiye dayalı sanat ile akla dayalı bilimin ilişkisini şu sözlerle açıklar:

İşte, sanatın vasıtası sezgidir. Sanat sezgisel bir şeydir. Oysa bilimin vasıtası akıl ve onun yandaşlarıdır, gibi. (...)Fakat şurada bağdaşmaya başlıyorlar. Bilim de sanat da birer marifet edinme biçimidir. Yani her ikisi de sabit, değişken olmayan gerçeğe varma niyetinde. Bana göre sanatla akademisyenlik burada birleşiyor. Vasıtaları farklı olsa da. (...) Fakat buraya kadar. Bundan sonra, bilim duruyor sanat yoluna devam ediyor. Sanat bilimin çıkamadığı yücelere çıkıyor, farklı alanları geziyor, farklı tecrübeler ediniyor. İkisi burada ayrılıyor (İliksiz, 2009).

Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinde yer alan bu sezgici ve mazi ile bağ kurmaya çalışan tavrı, Tanpınar'ın postmodernizme de kapı aralayan Yahya Kemal'in "Kökü mazide olan atiyim" sözüyle ifade ettiği maziyi şimdide birleştiren postmodernizme kapı aralayan filozoflardan biri olan Bergson'un bilinç, hafıza ve benlik temelli sezgicilik anlayışına benzemektedir. Tanpınar'ın eserlerinde de karşımıza çıkan şimdinin ancak geçmişle anlam kazanması düşüncesi Bergson'un "şimdinin, geleceğin üzerinden tekrar geçmişe kıvrılması" düşüncesine dayanmaktadır.⁶ Bekiroğlu mazi ile olan ilişkisinde Tanpınar'ın görüşlerine yakınlığını *Arka Kapak* dergisinde şu sözlerle ifade etmektedir:

(...) Mazi ile nerede ve nasıl bağlantı kuracağız, onun (Tanpınar'ın) bütün eserlerinde satır aralarında hep bu endişe sezilir. Mazi olmadan olmayacağız, evet doğru. Ama ilişki biçimimiz nasıl olmalı? Tanpınar'ın cevabı benim içinde geçerlidir. Maziyi sadece mazi için sahiplenirsek bunun bir kıymeti yok. Çünkü aslolan bugün hatta yarındır. Öyleyse geçmişten bugünümüz ve yarınımız için bir değer, bir ilke edinebiliyorsak bunun bir anlamı olur. Estetik "şeyler" bile olmadan anlamsızlaşır. Onun için benim oynadığım zaman makinası oyununda geçmişe giderken yanımıza almamız gereken tek şey bilincimizdir. (...) Biz de eğer arkadaki hayatın temel dinamiklerini zihniyette anlamaz ve pratikte uygulamazsak bugün o kadar özenerek baktığımız kendi geçmişimiz karşısında bir oryantalizme düşeriz (Akbıyık, 2007).

Tanpınar'ın eserlerinde karşımıza çıkan mazi anlayışının dayandığı Bergson'un "ben, bilinç ve hafıza" temelli anlayışına kısaca değinelim. Çalışmalarının temelini uzayla birlikte uzlaştırılan zamanı içsel zamanla birleştiren Bergson, gerçek zamanı "durée" olarak adlandırmaktadır. Durée, 'an'ın parçalanmayan hafıza ile birleşmiş şimdisedir. Şimdiyi var eden hafıza ve bilinç/benliktir. Şimdi aradan çekildiğinde zaman yekpare bir bütünlük oluşturacaktır. Geçmiş ve gelecek hafızada birbiri üzerine katlanırken bilinç hafızanın "ben" in farkına varış sürecidir. Bergson'un felsefesinde zaman ve hafıza iki önemli unsurdur. Zaman konusunda Einstein'ın görelilik kuramını ele almıştır. Hafıza konusunda ise, zekânın bilgi edinme konusunda tek metot olarak görülmesini eksik bulur. Zekânın, bilimselliğin tamamlayamadığı noktaları sezgi ve hafıza tamamlayabilmektedir. Bergsonun felsefesinde yalnız sezgiye dayanan bir metot değil akıl ve sezginin birlikte olduğu bir yöntem ön görülmektedir. Aklın çıkamadığı noktalara sezgiyle çıkmak da diyebiliriz. Dış dünyadan gelen

⁶ bkz, Eskin Şerif, *Zaman ve Hafızanın Kıyısında Tanpınar'ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi*, Dergâh, İstanbul, 2014, s. 58-68.

her şey değişmiş farklılaşmış olabilecekken sezgi yalnız ben'e aittir ve kişiyi gerçeğe taşıyabilecek yapıdadır (Eskin, 2014, s. 118- 128).

Türkiye'de, Bergson felsefesi kurucu bir nitelik taşımamakla birlikte *Dergâh* dergisi etrafında toplanan Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Mustafa Şekip Tunç, İsmail Hakkı Baltacı gibi aydınların olgunlaştırdığı Milli Mücadele döneminde ve Ziya Gökalp'in pozitivist bakış açısına tepki olarak birleşmiş bir "red cephesi" olarak değerlendirilebilir. Bergson'un hafıza kavramına toplum nezdinde baktığımızda karşımıza gelenek çıkmaktadır. Osmanlı Devleti'nin yıkılışının ardından eskide kalan ile Türkiye Cumhuriyeti ile var olan yeninin bağlantısını Bergson düşüncesindeki aydınlar şu biçimde kurmaktadırlar:

Bergson'un düşüncesi, muhafazakâr bir modernlik anlayışında, geleceğe referans vermeyi ve geçmişi bugünün bir parçası olarak önemsemeyi meşrulaştırıyordu. Muhafazakâr düşünce, modernliğin düzçizgisel ilerleyen zaman anlayışından rahatsızlık duyar; yıkan yeniden yapan modernizm'e karşı değişmez, sürekliliğin arayışındadır (Bora, 2003, s. 244).

Türk edebiyatında Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar edebi eserlere yansıyan Bergson düşüncesindeki bireyin bilincinin hafızayla/maziyle olan ilişkisini Tanpınar, toplumun mazisinin de kişinin bilincinin bir parçası olduğunu "Cemiyet için mazi yani tarih, fert için hafıza gibidir. Asıl şahsiyetin kendisidir. Hafızasını kaybeden adam artık nasıl kendisi değilse cemiyet de mazisini unutursa veya bu mazi fikrini vuzuhundan mahrum ederse, öylece kendisi olmaktan çıkar." sözleriyle açıklamaktır (akt. Eskin, 2013, s. 138). Bu anlayıştan hareketle toplumlar için hafıza mazi ve gelenek sayılmıştır. Edebiyat anlayışında da geleneğin izleri, mazinin edebiyattaki yeri Yahya Kemal tarafından şu sözlerle açıklanmaktadır:

Racine'den, Baudelaire'den bahsediyoruz; ama bu şairlerin bir iki mısrası gösterilse, içimizden kaç kişi mânâda anlar ve zevk alabilir? Bizim eski şiirimizin değeri, yeni şiirimize göre fevkâlade yüksektir; çünkü eskilerin dayandığı ve hakkıyla hazmettiği engin bir bilgi birikimi vardır. Onların "Arab'ı ve Acem'i benimseyişleriyle bizim Avrupa'yı benimseyişimiz, nüfuz ve ihata itibariyle" mukayese bile edilemez. Batı medeniyetinin bilgi birikimini kazandıktan sonra, bu merhaleyi arkada bırakarak Türkçe'ye, Türkiye'ye ve Türk milletinin içine dönmek, kısaca hüviyetimizi ortaya koymak mecburiyetindeyiz (akt. Ayvazoğlu, 1999, s. 79).

Bergson düşüncesi temelli hafızanın bilince eş değer sayılması düşüncesi Yahya Kemal, Tanpınar gibi aydınlar tarafında toplum nezdinde değerlendirildiğinde eskinin yeni ile uyumu, modern olanın gelenekle yoğrulması

biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Mazi/hafıza bilincimizle sürekli devamlı biçimde yeniden var olur, mazi/hafıza olmazsa bilinç de olmaz, kişi de toplum da var olmaz ve dış etkenlerden bağımsız olarak yalnız “temel ben”in ulaşabileceği mutlak gerçekten uzaklaşılır. Nazan Bekiroğlu’da yukarıda alıntıdan da anlaşılacağı üzere *Arka Kapak* dergisindeki röportajında maziyi Tanpınar’la aynı kaygılarla ele aldığını belirtmiştir. Bekiroğlu’n eserlerindeki gelenek/mazi anlayışı hoş bir nostalji arzusundan ziyade bilinç ve hafızanın birlikte olduğu Yahya Kemal ve Tanpınar’a dayanan Bergsoncu anlayışın yorumlanmış biçimidir. Yazar, bilinç ve mazi ile ilgili düşüncelerini şimdinin aradan çekildiği “zamanın yekpareliğinde geçmişin yaşanması” *Nar Ağacı* romanında öğrencileriyle oynadığı zaman makinesi oyunu üzerinden şu sözlerle ifade etmektedir:

Bir düşünsenize derdim. Ya biz şu anda XXV. asırda bir zaman makinesine doluşarak XXI. asra seyahat etmiş zaman seyyahları isek. Ama o zamanki şuurumuzu yanımıza almadığımız için olup biteni anlamıyorsak. Görüyorsunuz işte, eğer bilmiyorsak bir anlamı yok ne olup bittiğinin. Biliyorsak her şey var (Bekiroğlu, 2012, s. 31).

Nazan Bekiroğlu eserlerinde eski ve yeniye harmanlamak için mazi ile bağ kuran Yahya Kemal, Tanpınar, Peyami Safa gibi yazarların yolundan gitmiştir. Mazi ile kurduğu bu bağlardan biri tasavvuttur. Eserlerinde önemli bir yer teşkil eden tasavvuf, yazarın yaşamı anlamlandırma çabası içinde varoluş sorunlarına aklın ötesinde sezgilerle ulaşmak ve kendi yaşamında yaptığı gibi eserlerinde de Sühreverdî, Harakâni, İbn-i Arabî, Mevlanâ’nın ontolojik meselelere bakış açılarıyla varoluş sorunlarını çözme noktasında sabit değişmeze ulaştıracak bir yöntemdir. Bekiroğlu’nun ontolojik meselelere tasavvuf metotlu yaklaşımı hem gelenekle olan bağını vurgulama çabası hem de gerçeği New Age düşüncesinde olduğu gibi yüce değerlerle açıklama gayretinde olmakla birlikte bu temel amaç dışında New Age düşüncesinin senkretik yapısının, tasavvufun folklorik bir yapıya indirgenip yeni bir yaşam formu olarak sunulmasının ya da maceraperest bir çizgide bütün gizemin saklı olduğu kitap, kutsal kâse gibi muhtevaların dışındadır.

3.2.1. Nazan Bekiroğlu Eserlerinde İbn’ül Arabî Tesiri

Muhyiddin İbn’ülArabî 1165’de Endülüs’te doğmuştur. Kurtuba, Seville ve Lizbon’da okumuş; felsefe, kelâm, hadis ve fıkıh alanlarında otorite sayılmıştır. Tunus, Marakeş, Kudüs, Mekke, Konya gibi pek çok yeri dolaşmış, yaşadığı zamanda halkın kafasını karıştırdığı ve İslam anlayışının dışında düşünceler

ürettiği gerekçesiyle zındıklıkla suçlanan Arabî, Şam'da hayatını kaybetmiştir. Bütün bunlara rağmen İslam tasavvufunda tarihinde “Şeyh-i Ekber” olarak anılmıştır. (Altıntaş, 2008, s. 117-119).

Nazan Bekiroğlu'nun eserlerini incelediğimizde İbn'ül Arabî'nin harf sembolizmi, kenzi mahfi, rüya, gölge, ayna, ayan-ı sabite, süveyda noktası, kalpaklı ikilemi, bezm-i elest, insan-ı kâmil, esma'ül Hüsna, zıtlıkların ahengi, kadının münfailliği kavramları aracılığıyla ontolojik meselelerin açıklanmasında *NunMasalları*, *Yûsuf ile Züleyha*, *Cam Irmağı Taş Gemi* hikâyeleri ile *İsimle AteşArasında*, *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *Nar Ağacı*, *Mücellâ* romanlarında yer verildiği görülmüştür.

İbnü'l Arabî, harflerin özel anlamları üzerinde durur. Harflerin mecaz anlamları olduğunu belirtir ve bu harflerden en önemlisi “Elif”tir. Ebced hesabında Elif bir sayısını ifade etmektedir. Bu sebeple Elif harfi, Allah'ın sembolüdür. Elif birdir ve Tanrı'nın mutlak tekliğini anlatmaktadır. Elif yazıda hiçbir harfle bitişmez. Bu durum yaratıcının âlemlerden uzak oluşuna ve âlemden hiçbir şeyin onunla doğrudan bağlantı kurmayışını sembolize etmektedir. Elif, bütün harflerin ona dayandığı maddedir, harf değildir. Harflerin varlık sebebidir. Elif'in bu hali her şeyin sebebinin yaratıcı olduğunu sembolize etmektedir. Arabî, Elif harfine ilişkin görüşlerini şu sözlerle ifade eder:

Elif bir sayısı bütün sayılara yayıldığı gibi, bütün mahreçlere yayılır. O harflerin dayanağıdır, her şey ona ilişir, o ise hiçbir şeye bağlı değildir. Bir bütün sayıları ortaya çıkarır, sayılar ise onu ortaya çıkaramazlar. Bir herhangi bir mertebeye sınırlanmadığı gibi, elif de bir mertebeye sınırlanmaz. Elif'in ismi bütün mertebelerde gizlenir, böylece bir yerde ismi B, bir yerde C, bir yerde H olur. Elif, hakikatlerin kokusunu duymuş kimseye göre harf değildir, fakat sıradan insanlar ona harf der” (akt. Demirci 2016, s. 174)

İbnü'l Arabî'nin Elif harfinden sonra özel anlamlar yüklediği harflerden biri de Arap alfabesinin ikinci harfi olan be'dir. Bu harf Arabî düşüncesinde çokluğu ifade eder. Çokluk insandır. Be harfi, Elif harfinden sonra gelir. Allah-u tealâ Kuran'ı Kerim'de İsrâ Suresinin 70. ayetinde yer alan “yaratıklarının birçoğundan üstün kıldık” ifadesinden hareketle insan, eşref-i mahlûkat sayılmıştır. O halde, Elif Allah'ı temsil ediyorsa, ebced hesabında ikiyi/çoğulu temsil eden “be” harfi de insandır. İbnü'l Arabî, “Be harfi ile varlık zuhur etmiş, nokta ile ibadet eden etmeyenden ayrılmıştır.” der; Hz. Ali ise, “Ben be harfinin altındaki noktayım”

der (akt. Demirli, s. 2016, 175). Be harfi insani temsil etmekte ve nokta ise insanların en bilgilisiHz. Ali’yi temsil etmektedir.

Nazan Bekiroğlu’nun *Cam Irmağı Taş Gemi* adlı öykü kitabının ilk hikâyesi “Be”dir. Kitabın be harfi ile başlaması, Arabî felsefesinde bu harfin varlığı/insanı temsil ettiğinden “Bütün kitaplar Be harfi ile başlar, başkası da düşünülemez” ifadesine dayanmaktadır (akt. Demirli, 2016, s. 175). Hikâyede Elif, karanlıkta oturup bir Be beklemektedir; çünkü onun gelmesiyle varlık soruları cevaplanacak, Elif’in yolu aydınlanacaktır. Zaman geçer, vakit gelir Be’yi ezel hatırlatmasından tanır Elif. “Elif bir Be’nin adını biliyordur şimdi. İlk kelime olarak aşk” yazılır, aralarında. Sonrasında Elif çok bağlanır Be’ye, onu başka birine kendi harfleriyle aşkı anlatırken görene kadar sürer bu hali. Elif, hayal kırıklığına uğrar, tekrar karanlığına geri döner, bu aldatılmanın sonrasında Be’yi şu sözlerle sorgular:

Be idi ama.

Noktası eksikti.

Sadece bir kürsüden ibaretti.

Be’nin sırrı noktasında saklı.

Kusurluydu bu yönüyle.

Kusurlu Be’ydi.

Bir Elif’i tefsir edemeyen Be idi.

Bir Elif’i çekemeyen Be (Bekiroğlu, 2006, s. 21).

Arabi’nin anlayışında be harfi insandır, Elif ise Allah’tır; fakat bu metinde Elif Allah’ı değil Allah’la bağlantılı olarak ilahi aşka çıkma ihtimali olan beşeri aşkı temsil etmektedir. Be, ilahi aşkı taşıyamamış, ilahi aşkı bırakıp “sırtında güneş rengi, alev giysi” bulunan beşeri aşka gitmiştir. Arabî düşüncesinde, be’nin/insanın kusurlarının sebebi noktasındandır; nokta ibadetle pekişmiş imanı temsil etmektedir. İnsanı, eşref-i mahlûkat yapan bu imanıdır; fakat hikâyede be’nin noktasının olmadığı özellikle vurgulanmaktadır. Noktasız Be, bu vaziyette ilahi aşkı taşıyamaz be’likten çıkar ve öyküde de olduğu gibi yolunu şaşırır. Arabî düşüncesinde insanın görevi, ibadetlerle ilahi aşkı taşıyabilecek noktaya gelebilmektir. İnsanın dünyada bulunmasındakiyegâne görevbudur. Bu anlayıştan hareketle be insandır, nokta iman; be’yi be yapansa noktasıdır. İnsanın yaratıcı ile olan ilişkisini harfler üzerinden Arabî düşüncesinde bu şekilde sembolize edilmiştir. Yazar da “Be” hikâyesinde, insanın ilahi aşk karşısındaki konumunu Arabî metafiziğindeki harf sembolleri ile anlatmaktadır. Bu semboller üzerinden

hikâyeyi incelediğimizde, Elif yaratıcı-insan ilişkisinde yaratıcının sıfat ve isimlerinden yalnız taşıyabileceğini alan Be'ye nazaran yaratıcıya ulaşma yolunda daha ilerde olan ehil insanı temsil etmektedir. Be, ise girdiği yollarda gidemeyen sadece heves eden insanı sembolize etmektedir. Zaten öykünün yer aldığı kitapta, bir sonraki öykü olan “Kül Rengi Kuş ile Beyaz Mermer Şehir” öyküsünde göçmen kuş olmadığı halde göçmeye niyetlenen ve yarı yolda kalan kuşun hikâyesi anlatılmaktadır. Kitap boyunca çeşitli biçimlerde birbirine bağlı öyküler yer alır. Bu iki öykü arasındaki bağlantıda da sadece hevesli ama sonuca gidecek hali olmayan insanı sembolize etmesidir. Yazar, Be ile tasavvufi anlayışta aşkla yürünebilecek bir yolda hakikatini şaşırان zayıf insanı anlatmaktadır.

Yaratılış meselesi tasavvuf düşüncesinde önemli, irdelenmeye müsait bir noktadır. İbn'ül Arabî'de bu konuyla ilgili çeşitli görüşler ortaya koymuştur. Bu görüşlerinden biri de yaratılışın bir sebebe bağlanmasıdır. Bu anlayışa göre âlemde en son yaratılan olan insanın yaratılışı bir gayeye bağlıdır. Arabî ve takipçileri bu gayeyi açıklarken özellikle sahihliği konusunda tereddütler olan kenz-i mahfi⁷ olarak isimlendirdikleri “Ben gizli bir hazine idim, bilinmek istedim, âlemi yarattım.” hadisine atıfta bulunurlar. Bu bilinme düşüncesi etrafında gelişen anlayışla yaratılışın sebebi ilahi feyzi isimleri ve sıfatları ile belli ölçülerde tanıyıp bütün hüviyeti insan için “gizli bir hazine” olarak kalmaktadır. Yaratılan her şey bir sebeple yaratıldı, “mahlûka insan ve halife adı verildi. Bu isimle anılmasının sebebi ise yaratılışındaki topluluktan ve hakikatlerin bütününe inhisarı altına almasındandır” (Arabî, 2015, s. 26). Akıl ile anlaşılması mümkün olmayan bu yaratılış gayesine Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* adlı öykü kitabında “*Hattat ve Padişah*”, *Cam Irmağı Taş Gemi* aynı adlı öyküsü ile *Yûsuf ile Züleyha* öyküsünde, *İsimle Ateş Arasında* ve *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanlarında atıf yapmaktadır.

Nun Masalları adlı kitabın ilk öyküsü olan *Hattat ve Padişah* öyküsünde yazdıklarının herkes tarafından bilinmesini isteyen Hattat'ın hali yazarın yorumuyla “Sanat da kün emriyle.” İfade edilebilir. Kün terimi⁸ tasavvufta

⁷ Aydın, İbrahim Hakkı, “kenz-i mahfi”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları Ankara, 2001 C. 23, s.109.

⁸ Pala, İskender, “kün”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları Ankara, 2002, C. 26, s. 553.

yaratılışla ilişkilendirilmekle birlikte “Türkçe’deki ‘ol’ şekliyle yine varlığın yaratılışından kinaye olarak kullanılmıştır” (Pala, 2011, s. 553). Hattat da bir kinayeye yaptıklarının bilinmesini istemekte kendisinin yalnız gönlünü sunduğu padişahı tarafından bilinmesiyle yetinmemektedir. Yazar, bu kinayeyi eserinde şu sözlerle aktarmaktadır:

(...) Sonunda padişah tebessümlü bakışlarla ondan ne istediğini sordu. Hattat-rasit, bütün halkınıza okumak isterdim, dedi. Padişah, bunu dedi, gerçekten istiyor musun? Yazdıklarını, bütün bu defteri diğer insanlarla paylaşmayı? Onlarla paylaşmayı, böylece var ve çok olmayı mı ümit ediyorsun? Evet, diye cevapladı hattat-rasit (Bekiroğlu, 2009, s.13).

Bekiroğlu, *Cam IrmağıTaş Gemi* öyküsünde zalim bir hükümdar olan Mısır Firavunun bilinme isteğini yaptırdığı mezar odasıyla sembolize etmektedir. Hükümdar gücünü, ihtişamını ve mahiyetini şimdiye kadar ortaya konulmamış ve bundan sonrada konamayacak bir biçimde yapılmasını istemektedir. Buyruğunu da yerine getirtirmiştir. Yontucunun yaptığı eserin, mezar odasının, karanlıkta kalmasına ve bu güzelliğin kimse tarafından görülmeyecek olması kenz-i mahfi hadisine atıfta bulunarak yontucunun duyguları aracılığıyla şu şekilde anlatılmaktadır:

(...) Oysa muhteşem bir eser yapmış olan kadar, korkarım daha fazla, onu yaptırmış olan da görünmek ister. Hiç ışık almayacak, karanlıkta kalıp kalacak, bir mezar odasını en güzel resimlerle, donatmak hangi hükümdarın gücünün dairesinde durabilir? Buna kim tahammül edebilir? Hangi güzelliğin sahibi bunu bilmekle yetinebilir? (Bekiroğlu, 2006, s. 139).

Yûsuf ile Züleyha hikâyesinde gönlüne Yusuf’a koyan Züleyha’nın Yûsuf tarafından bilinme arzusu ile kenz-i mahfi hadisine atıfta bulunmaktadır. Arabî düşüncesindeki yaratıcı-insan ilişkisi, yaratıcıya bağlı ve yaratıcının bazı özelliklerinin hakikatini ihtiva etmek şeklindedir. Bu anlayışla Züleyha da her güzellik sahibi gibi bilinmek istemektedir, bu durum hikâyede şu sözlerle anlatılmaktadır:

Mısır’ın tüm tanrıları ey diye geçirdi içinden, ve Mısır’ın en büyük tanrısı olan tanrım, esirgeme bağışını benden. Esirgeme ki ben bir hazineyim, görüneyim ve bilineyim. İlle Yûsuf görsün beni. Ömrünü ayaklarımın altına atacak yiğitler çoktur Mısır ülkesinde ama ille Yûsuf görsün beni (Bekiroğlu, 2007, s. 90).

Lâ: sonsuzluk hecesi romanı, Hz. Âdem’in yaratılış kıssasını anlatması bakımından kenz-i mahfiye en çok yer verilen Nazan Bekiroğlu eseridir. Yaratılış meselesinin üstünde durulduğu ve sebebinin birden fazla tekrarlarla vurgulandığı

görülmektedir. Yazar, “Her şey gizli benim bildiğimse: *Gizli bir hazineydi; görünmeyi, bilmeyi sevdi.*”(s. 16)sözleriyle kenzi mahfiyi alıntılanmış; “Muhabbeti aşikâr kuvveyi fiil eyledi OL, dedi. OL’uverdi. Kûn! Bir kâf bir nun” sözleriyle yaratılışı tasavvuftaki karşılığıyla “kûn emri”ni esere taşımaktadır (s.16). Bilinme isteğinin sebebini de “Ama o gizli bir hazineydi. Daha fazla bilinmek farklı bir nazarla seyredilmek istedi sözleriyle açıklamaktadır (s.18). İnsanı seçme sebebini ise Arabî düşüncesinde olduğu gibi nazarından taşıyabileceği kadarını verdiği halife olarak tayin edildiğini şu sözlerle ifade etmektedir:

Oysa sonsuzdu isimleri ve O hâlâ gizli bir gazineydi. O’na şimdi, ismini, esmasını, sıfatını vasıflarını, benliğinde tümüyle taşıyıp toplayacak, sonra bir ayna olup yansıtacak, ışıtaacak, bir bakıma O’na temsil O’na misal, O’na halife olacak, O’nu hatırlayacak, O’na emanet O’na emin, şimdiye kadar yarattıklarının hepsinden daha güzel, daha mükemmel bir şey lazımdı (Bekiroğlu, 2016, s. 20).

Bekiroğlu’nun yaratılış sebebine atıf yaptığı diğer bir eseri ise *İsimle Ateş Arasında* romanıdır. Yazar, eserin ismine uygun olarak isminin önemini vurgulamakta ve yaratılış gayesi ile insanın Arabî düşüncesinde vurgulandığı gibi insanın halife kılınışını romanda şu sözlerle anlatmaktadır: “Sebepleri önce yazan ve sonra yaratan Tanrı, Âdem’e önce isimleri öğretmişti de hayatları sonradan vermişti. Ki Âdem bildiği isimlerle meleklerle üstün kıldı, onlarla secde kıldı. İsimleri, varlıkları beyanındaydı çünkü. İsim hayattan evveldi. İsim sebepti. İsim her şeydi” (Bekiroğlu, 2002, s. 9).

Nazan Bekiroğlu, eserlerinde sahilliği tartışmalı olan; fakat özellikle İbn’ül Arabî ve takipçileri tarafından yaratılışın sebebi konusunda delil kabul edilen “Gizli bir hazineydim. Bilinmeyi istedim.” tasavvufi terim olarak kenzi mahfi olarak anılan hadise çeşitli şekillerde yer verdiği görülmektedir. Yazarın, *Nun Masalları* adlı kitabının “Hattat ile Padişah” hikâyesinde Hattat-rasıtın yazdıklarının herkes tarafından bilinmeyi istemesi, *Cam Irmağı Taş Gemi* hikâyesinde yontucunun yaptığı mezar odasının bilinmesi arzusu, *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde Züleyha’nın güzellik sahibi olarak Yûsuf tarafından tanınma isteği, *İsimle Ateş Arasında* romanında yaratılış sebebini vurgulanması ve *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında ise bilinme isteğinin sebebi, insanın seçilişinin nedeni üzerinden atıfta bulunulmuştur. Bekiroğlu’nun, hikâyelerinde yaratılış sebebi sayılan bilinme arzusunu insani yorumla, romanlarında ise tanrısal boyutuyla ortaya koyduğu görülmektedir.

Rüyalar, tasavvufta hakikat bilgisini açıklamak için önemli birer kaynaktır. Peygamberlerin gördüğü rüyalar vahiy, velilerin gördüğü rüyalar keramet, takva ehl i kişilerin gördüğü rüyalar ise çeşitli hususlar için alâmet sayılmaktadır. Rüyalar tasavvufî kaynaklara göre şeytandan ve Haktan olmak üzere iki kaynaktan sayılırlar. “İnsanlar uykudadır, ölünce uyanırlar” hadisinden hareketle tasavvufta rüya sadece uykuya has bir hal değildir. Dünya hayatını bir yorumlanması gereken bir rüya sayan tasavvufçular için rüya tabiri oldukça önemlidir. Rüya konusunun özellikle üstünde duran mutasavvıflardan biri de İbn’ül Arabî’dir. Arabî, *Fusûsu’l-Hikem*’de Yusuf peygamberin kıssasına rüya ve rüya tabirciliğine değinir. Bu kavramlarla ilgili düşüncelerini şu sözlerle dile getirir: “Bu nura ait bir hikmettir. Bunun ışığının yayılıp genişlemesi hayal hazretin üzerindedir. Bu hazret ise inayet ehli olanlar için vahyin ilk başladığı âlemdir.” (Arabî, 2005, s. 93). Görüldüğü gibi Arabî, rüyayı ehli olanlar için Hak’tan gelen bir ışık bir alamet saymaktadır. Bu düşüncesini de adı geçen eserde Hz. Yûsuf kıssası üzerinden anlatmaktadır. Yûsuf peygamberin isnadı onun nuranî âleme ait olan rüya tabirini öğretmesidir. Yûsuf süresi’nden⁹ hareketle bir rüya olan dünya hayatını tabir etmek gerektiğini vurgular.

Nazan Bekiroğlu’nun eserlerinde rüya, Arabî’nin yorumladığı biçimde âlemden işaret verecek biçimde yorumlanmış, eserlerde rüyanın tabirine önem verilmiştir. *Nun Masalları*, adlı öykü kitabında yer alan “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” isimli öyküde Genç Kalfa’ya büyük bir aşk duyan; fakat Genç Kalfa’nın bedahter hastası olmasından dolayı evlilik teklifi reddedilen, aşkından İstanbul halkının diline düşen Genç Mezarlık Bekçisi’nin aşkının çaresizliği karşısında ne yapacağı üst üste iki gece gördüğü şu rüya ile bildirilir:

Genç mezarlık bekçisi iki gece arka arkaya iki düş gördü. İlkinde nasılsa, elinde genç kalfaya ait defterler oluyordu. Güya o defterlerde genç kalfa kendisini ve aşkını bilmiş olduğunu yazıyordu da bunun yazılı olduğunu bildiği halde, gözleri değince bütün o hatlar bambaşka bir lisana dönüşüyordu. (...) İkinci gece bir başka adam oluyordu. Yani kendisi gibiydi ama kendisi de değildi. Tahta bir merdivenle üst kata bağlanan iki katlı bir evin karanlığından ürüyor, elinde sapsarı bir gül ile odadan odaya geçip duruyor, onu genç kalfaya vermek istiyor ama tam kendine yanaşacağı sırada kalfa uzaklaşıyor ve gül bambaşka bir şeye dönüşüyordu. Hiç veremiyordu sarı gülünü ve ahşap duvarlarının karanlığı üstüne üstüne gelen iki katlı evden çıkmak için kapıyı bir türlü bulamıyordu. Ve gül sürekli başka şeylere dönüşüyordu (...) (Bekiroğlu, 2009, s. 73)

⁹ bkz. Kuran-ı Kerim, 12. Süre, 1-111 arasındaki ayetler.

Rüyada bahsi geçen sarı gül, Genç Kalfa'nın hastalığını iyi edecek olan artık yetişmeyen lâle-i rumîdir. Genç Mezarlık Bekçisi, hastalığını iyi edeceğini bilmeden aşkı göstermek için yetiştirdiği bu çiçeğin kıymetini bilemeyecek ve onu “hırsıyla koparıp ayaklarının altına” atıp Genç Kalfa'ya ulaştıramayacaktır. Görüldüğü üzere Bekiroğlu, bu hikâyede rüyayı maddi âlemde İlahi bir alâmet olarak yorumlamaktadır.

Yûsuf ile Züleyha adlı hikâyesi yazarın Kuran Kerimde 12. Sure olarak yer alan Yûsuf Sûresi'ne dayanmakta olduğunu ve Yûsuf Peygamberin hikmetinin rüya tabirciliği olduğunu belirtmiştik. Bu sebeple bu hikâyede rüya ve rüyaların yorumlanması diğer eserlere göre daha çok dikkat çekmektedir. Hikâye, Hz. Yûsuf'un Ay'ın, Güneş'in ve on bir yıldızın kendi önünde secde ettiği rüyasını¹⁰ babası Hz. Yakub' a anlatması ve Hz. Yakub'un bu rüyayı “Bitmekte olan şu geceye ve çölün sonundaki kocaman dağın arkasından doğacak olan güne and olsun ki, diye geçirdi içinden, Yûsuf'a peygamberlik muştusu verildi.” (s.26) şeklinde tabir etmesiyle başlamaktadır. Hikâyede yer alan diğer bir rüya ise, Züleyha'nın bazı mesnevilerde yer alan Kuran-ı Kerim'de yer almayan şu sözlerle anlatılan rüyasıdır:

Bir rüya gördü Züleyha. Ve rüyasının içinde bir rüya daha. Rüyasında çöllerin göklerinden gelen bir ay aydınlığı tam on dördünde, Züleyha'nın başının üzerinden geçerken; Züleyha aniden, kocaman ve parlak mavi ışıklar saçarak ufuktan doğan çok köşeli bir yıldız dönüşmekte ve çöllere gelen ayın aydınlığı içinden geçmektedir (Bekiroğlu, 2009, s. 60).

Züleyha'nın rüyasını İbn'ül Arabî düşüncesinden hareketle incelediğimizde dikkat çeken hususlardan biri, diğer rüyalarda olduğu gibialamet sayılmasıdır. İkinci olarak üstünde durulması gereken nokta ise “Bir rüya gördü Züleyha. Ve rüyasının içinde bir rüya daha.” şeklinde rüya içindeki rüyaya vurgu yapılmasıdır. Dünya hayatı, Arabî'de peygamberimizin“İnsanlar uykudadır, ölünce uyanırlar” hadisinden hareketle bir rüya olarak algılanır. Uykudaki rüya ise, rüya içindeki rüyadır. Hem dünya hayatı hem de rüya ehil sahibi tarafından yorumlanmaya muhtaç işaretlerdir.

¹⁰ bkz. Kuran-ı Kerim, Yûsuf Suresi, 4-6. ayetler.

Hikâyede yer alan diğer üç rüya ise Kuran-ı Kerim’de yer aldığı biçimde ekmekçi, şarapçı ve Firavun’un rüyalarıdır¹¹. Bu rüyalarda Kuranda anlatıldığı şekilde olduğu gibi bu hikâyede de birer haber verici olarak değerlendirilmiştir.

İsimle Ateş Arasında romanında Mansur’un gördüğü rüya, Arabî düşüncesine uyacak biçimde bir işaret olarak tabiriyle beraber eserde şu şekilde yer almıştır:

Rüyamda Nur’u görüyordum. Şın’ın dişlerini dökerek konuşuyor ve gülüyordu. Ben de gülüyordum. Cennet kılınıyordum yeniden. Ağzından öpüyordum. (...) Gördüğüm rüyanın tabir risalelerinde şerhi yoktu. Lâkin niyet edilerek yatılmış olmasa da sabaha yakın ama henüz sabaha ait olmayan uykuların sularında görülen simsiyah bir dumanın ve canımı sökercesine ağzımdan dökülen azı dişimin ne anlama geldiğini çok iyi biliyordum (Bekiroğlu, 2002, s. 234-235).

İsimle Ateş Arasında eserinde yer verilen rüya tabirinde rüyaların çeşitliliğine değinilmektedir. Tasavvuf düşüncesinde rüyalar iki şekilde değerlendirilmektedir. Haktan gelen rüyalar sâlih rüyalar olarak, şeytandan geldiği düşünülen rüyalar kâzib rüyalar olarak değerlendirilir¹². Haktan gelen rüyalar Arabî’ye göre kişiye belli bir mesaj vermek için gösterilir. Bekiroğlu’nun adı geçen eserinde yer verdiği üzere her rüya Hak’tan değildir. Hak’tan gelen sâlih rüyaların özelliklerine Arabî özellikle *Fütûhâtü’l-Mekkiyye* adlı eserinde değinmiştir. Mansur’un gördüğü rüya sabaha yakın bir vakitte görülmesi ve azı dişin anlamının her tabirde aynı olması bakımından sâlih rüyalardan sayılmış ve tabirinde bulunduğu üzere bu rüya Mansur için son rüya olmuştur.

Lâ: sonsuzluk hecesi, romanında Hz. Âdem’in ve ailesinin hayatını Kuran-ı Kerim’i esas alınması ile birlikte hikâyeye Kuran’ı Kerim’den ayrı olarak Havva’nın üç rüyasıyla ilgili isimler verdiği bölümler eklemiştir. Yine bu rüyalar diğer eserlerde olduğu gibi mutasavvıfların sâlih rüya olarak değerlendirdikleri ehline bir işaret olan rüyalardandır. “Kör Atın Rüyası” bölümüne yazar, “Rüyanın Çıkması” ve “Rüyanın Tabiri” bölümlerini ekleyerek rüyayı Nuranî âlemden bir işaret saymaktadır. Yazar kör atın bütün hikâyeyi rüya olarak görmesini ve tabirini detaylarına inmeden önce “Kırmızı perçemleri gözlerine kadar dökülen

¹¹ bkz. Kuran-ı Kerim, Yûsuf Suresi, 36-49.ayetler.

¹² Süleyman Uluğ, “rüya”, *TDV İslam Ansiklopedisi*. Türk Diyanet Vakfı, Ankara, 2008, (C. 35, ss. 309-310).

kör at, bütün bu olup bitenleri rüyasında bir gördü bir kaybetmedi. Bir gerçeğini buldu rüyasının, onu bir tabir etti” (s.358) şeklinde bir ön açıklama yapmaktadır.

Mücella, romanında rüyaların işaret veren yönü yine ortaya konulmaya devam etmekle birlikte bu defa bahsettiğimiz diğer eserlerde olduğu gibi yorumlanışı doğru yapılamamış, Mücellâ’ya yorulan hayırlı kısmet küçük bir sapmayla dayısının kızı Filiz’e nasip olmuştur. Neyyire Hanım’ın gördüğü bu rüya tasavvufi anlayışa uygun olarak özel zaman diliminde gerçekleşmiş, kocasının öldüğü gecenin sabaha yakın vaktinde, ne gecenin karanlığı ne de sabahın aydınlığında, sâlih rüyalar için ayrılmış özel bir zaman diliminde görülmüştür. Kocasının ölüsünün başında gördüğü bu rüya bundan sonra Neyyire Hanım’a yaşayacak gücü verecek muştunun habercisi olarak “böylece bir rüya gerçekleşmiş” diyerek yorumlanmıştır. Romanda rüya kadar onun tabir edilmesine de önem veren Bekiroğlu, daha rüyanın anlatımında tabirini de beraberinde şu sözlerle vermektedir:

(...) Yüzünü tam seçemediği damat geliyordu o sırada ve güzel gelin onun kolunda, ışıklar saçarak bir koridorun sonunda kaybolurken arkasından seslenmek istiyordu Neyyire Hanım. Ama adını bulup çıkaramıyordu bir türlü kızının ve o anda “Mücellâ” diye fısıldıyordu muhterem bir ses kulağına. Rüyasının içinde bile Neyyire Hanım karnındaki çocuğun adının ve kaderinin bir resminin kendisine bağışlandığını anlıyordu. “Mücellâ” diye sesleniyordu gelin olmuş kızının ardından (Bekiroğlu, 2015, s. 45).

Nar Ağacı romanında, yazar Settarhan, İsmail ve Büyük Hanım’ın rüyalarına yer vermektedir. Bu rüyalarda yine bilinmez âlemden birer haber niteliği taşıyan göreni uyarıcı niteliğinde rüyalar vardır. İlk rüya olan Settarhan’ın rüyası yine özel bir anda ne uyurken ne de uyanırken görülmüştür yazılı rüya olarak “uyanıklığına kadar sızmıştı”. Rüya, Settarhan’ın kendisine sözlenmesi düşünülen akraba kızı Azam’ın, Mecusi Pirûz’la kaçması üzerine ailenin üstüne düşen lekeyi temizlemesi görevinin kendisine verilmesi sonucu kararsız kalan Settarhan’ın “Ey Hüdâ-yı Âlemin, bana bir işaret gönder” (s.348) diye dua etmesi sonucu gördüğü rüya şu şekildedir:

(...) Evlerinin cümle kapısının önünde duruyordu. Yalnızdı. (...) Adım atamıyor kapıdan içeri giremiyordu bir türlü. Oysa biliyordu, bütün ev hele babası, onu bekliyorlardı. Böyle iki arada bir derede adım atmakla atmamak arasında kararsız, dünyanın yükünü omuzlarına almış beklerken aniden ayağının altındaki ev sarsılmaya başlıyor, arkadaki dağ, evin üzerine, evin ana duvarı da Settarhan’ın üzerine yıkılıyordu.(...) Aşikârdı gördüğü rüyanın manası ama şimdi bu rüyanın işareti lazımdı (Bekiroğlu, 2012, s. 349).

Görüldüğü gibi Nazan Bekiroğlu, kurguya dayalı eserlerinde rüyalara ve rüya tabirlerine önem vermiş, bu rüyaların yorumlarını kahramanları için Nuranî âlemden gelen birer haber saymış ve görüldüğü saatlere dikkat etmiştir. Özellikle bu rüyaların ne gecenin karanlığı ne de sabahın aydınlığında görülmediğini bu nedenle tabire muhtaç değerli rüyalar olduğunu vurgulamıştır. Bekiroğlu'nun ontolojik meselelere eserleriyle bir bakış açısı sunmaya çalışırken rüya ve tabirini bir araç olarak gören tavrını, âlemde olup biteni açıklanmaya muhtaç bir rüya sayan, uykudaki rüyayı da rüya içinde rüya olarak gören ve ehline göre rüyayı haberci sayan buna dayanarak ontolojik meseleleri açıklama yolunda önemli ipuçları kabul eden İbn'ül Arabî'nin tasavvuf düşüncesinin yazarın kurguya dayalı metinlerine yansımaları olduğunu görmekteyiz.

İbn'ül Arabî felsefesinde, dünya hayatının bir rüya olduğu anlayışı varoluşu açıklamak için önemli bir noktadır. Rüya olan bu hayatta var olduğunu düşündüğümüz her şey Hakk'ın birer yansıması, gölgesidir. Asıl olanlar ise Hakk'ın sonsuz feyzine bağlı mümkün mahiyettedirler. Mümkün olan yani başka bir şeye bağlı olmak anlamında olup mahiyet ise insan aklıyla algılanamayacak varlıkların bilmediğimiz yaratılmış; fakat dünya aklımızla varlığa bürünmemiş halidir. Dünya hayatını bir ışık/feyz kaynağına bağlı bir gölge sayan Arabî *Fusûsu'l Hikem*'in "IX. Faslında" şu sözlerle izah etmektedir:

Biz diyoruz ki, bilmelisin ki, Hakk'tan başka varlıklar, yahut âlem adıyla anılan şey Hakk'a nispetle bir şahsın gölgesi gibidir. Böyle olunca mâsiva yani Allah'tan başka olan varlıklar Allah'ın gölgesidir. (...) İşte sana anlattığım gibi olunca âlem, mefhumdur. Onun gerçek bir varlığı yoktur. Bu ise hayalin manasıdır. Yani sen zannettin ki âlem zait bir şey (Bekiroğlu, 2015, s. 97).

İbn'ül Arabî'nin âlem olarak nitelendirdiği dünyadaki insanın konumunu gerçek varlığının dışında sayan, imkânlar mahiyetin yansıyan gölge sayan bu anlayış Nazan Bekiroğlu'nun *İsimle Ateş Arasında*, *Nar Ağacı* ve *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanları ile *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde de yer almaktadır. *İsimle Ateş Arasında* romanında, ikbal rüyaları içinde ömrünü kafes hayatıyla geçiren bermurad olamamış nâ-murad olmuş şehzadelerin hikâyesini ismi verilmemiş şehzadenin ağzından saltanat için kaderlerini anlatırken "Her saltanat geçiciydi aslında. Hepimiz birer gölge veyahut birer vehim değil miydik hayatın sathında?" (s.125) diyerek insanın dünya hayatı içindeki hükmünü belirtmektedir. *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında yazar "Allaha göre: Habil gölge. Kabil öyle. Gölge

üstüne gölge. Öyleyse: Gölgenin derdiyle dertlenmek niye?” sözleriyle Hz. Âdem’in oğulları üzerinden insan varlığını Arabî gibi birer gölge saymakta ve dünya uğraşlarının beyhudeliğini vurgulamaktadır. *Nar Ağacı* romanında ise, İranlı Hafize Hanım’ın Büyük Hanım’a Balkan Harbi’ne gönüllü yazılan torunu İsmail’in acısını hafifletmek için dünya hayatının bir yansıma olduğunu “İşte bu dünya hayatındaki her şey o kadar gölge. Perdenin bu tarafında hepimiz birer gölgeyiz aslında.” (s.202) diyerek anlatmaktadır. *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde ise “Sen parçasın o bütün. Sen gölgesin o ışık” diyerek Arabî felsefesinde olduğu gibi gölgeyi yansıtan ışığa gönderge yapmaktadır.

Bekiroğlu, *İsimle Ateş Arası, Lâ: sonsuzluk hecesi, Nar Ağacı* romanları ve *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde İbn’ül Arabî’nin dünya hayatını bir vehim sayan, varlıkları mümkün mahiyetlerden feyze muhtaç olarak birer gölge olarak algılayan tavrının roman ve hikâyelerinde aynı biçimde dünya hayatını bir vehim sayarak işlediği görülmektedir. Tasavvuf düşüncesinde önemli bir yere sahip olan varlıkların durumu üzerinde Bekiroğlu’da eserlerinde sorgulamalarda bulunmuş ve bu sorgulamalarda Arabî’nin bakış açısını kullandığı tespit edilmiştir.

Varlıkların durumunun başlangıçta nasıl olduğu konusu dikkat çekmiş konuyla ilgili farklı görüşler ortaya atılmıştır. Bazı noktalarda farklı görüşler olsa da varlıkların imkânlar mahiyetinde Hakk’a bağımlı olarak değişmez, sabit bir biçimde dış âlemde insanın algılayamayacağı boyutlarda bulunduğu görüşü hâkimdir. Bu görüş a’yân-ı sâbite¹³ terimi ile anlatılmaktadır. Hakk’ın birliğinin subutî sıfatlarının kısmî olarak çoğalıp yansıması olarak tanımlayabileceğimiz bu terim ayna metaforuyla anlatılmaktadır. Nasıl ki aynada cisimler asıl surette bağımlı olarak çoğalıp açılına göre kısmî olarak farklı formları gösterebiliyorsa,

¹³A’yân-ı sâbite daima sabit olup her zaman kendi kendinin aynı olarak kalır, hiç değişmez. Bir şeyin dış âlemde var olması onun ayn-ı sâbitesinde herhangi bir değişiklik meydana getirmez; ayn-ı sâbitesi, var olmadan önce nasılsa var olduktan sonra da aynen öyledir. A’yân-ı sâbitenin değişmesi esastan imkânsız (bizâtihi müstahil) olduğundan onları değiştirmeye Allah’ın iradesi de taalluk etmez. A’yân-ı sâbite ezeli, ebedî, değişmez ve değiştirilemez mutlak bir nizam ifade eder. İbnü’l-Arabî’ye göre Allah’ın ilmi mâluma tâbidir. Fakat bu Allah için bir kusur değildir; çünkü hakikatte bilen de bilinen de O’dur. O, bir şeyi, o şey nasılsa öyle bilir ve aynen bildiği gibi var eder. Bir şeyin nasıl olacağı ise o şeyin ayn-ı sâbitesine bağlıdır. Ayn-ı sâbite ise ezeldir ve yaratılmış değildir. İrade hürriyetini tamamıyla silip süpüren bu düşünce şiddetli bir cebirciliği ve kaderciliği hâkim kılar. Onun için ayn-ı sâbiteye inanan mutasavvıflar hep kaderci ve cebirci olmuşlardır (a’yân-ı sabite: Din, 1991).

Hakk'ta a'yân-ı sâbite aracılığı ile farklı şekillerde ışığını tecelli ettirmektedir. Hiçbir zaman dünya âleminde var olmazlar, insan aklıyla algılanamazlar. Allah'ın en güzel tecellilerine bağımlı olan a'yân-ı sâbite, dünya âleminde varoluşu *insan*, *insan-ıkâmil* ya da onlara ait *kalp*, *gönül* aracılığıyla bulunur. İbn'ül Arabî felsefesinde ayna metaforu yaratıcı-insan ilişkisini ortaya konması açısından kullanılmıştır. Arabî ayna metaforunu şu sözlerle açıklar:

Bir şeyin kendi benliğini kendi nefsiyle görmesi, o şeyin meselâ ayna gibi başka bir şeyde kendi nefsinin seyretmesine benzemez. Çünkü kendisine bakılan mahallin verdiği surette bakanın kendi nefsi görünür. Böyle bir mahal olmasaydı ve Allah'ın ona tecellisi bulunmasaydı kendisine bir suret görünmezdi. Halbükî Yüce Allah bütün âlemi ruhsuz bir ceset olarak yaratmıştı. Bu itibarla âlem donuk cilâsı bir ayna gibiydi. Allah hikmetinin şanı ise herhangi bir mahalli ancak rahmanî nefes denilen ilâhî ruhu kabul edebilecek bir istidatta tesviye etmektedir. Bu da bitmez, tükenmez daimî tecelli feyzinin kabulü için tesviye olunan bu surette hâsıl olmasıdır. (...) Emir, âlem denilen aynanın cilâsını gerekli kıldı. Bundan dolayı Âdem bu aynanın cilâsı ve bu suretin ruhu oldu (Arabî, 2015, s. 25-26).

Nazan Bekiroğlu, varlığın durumuyla ilgili açıklamalara girdiği noktalarda Arabî felsefesinde ayna metaforu olarak adlandırılan izahı kullanmıştır. *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde “ayna” Yûsuf peygamberin güzelliğinin asıl kaynağı olan yaratıcıya bakış açısı Arabî'nin ayna metaforuyla aynıdır. Asıl güzelliğin kaynağı olan Hakk'ın isimlerinin ve bilebildiğimiz sıfatlarının âlemdeki yansıması olan, varlığı asıl kaynağa bağlı olan insanın durumu hikâyede şu biçimde anlatılmaktadır:

Sana, dedi, en uygun armağan bir ayna olabilir yine de. Bir ayna ki ona baktığında kendi güzelliğini göresin. Ve nasıl yansıyor senin güzelliğin şu aynaya, nasıl sen olmasan bir büyük boşluktan başka bir şey düşmeyecekse şu aynaya. İşte öyle bilesin ki o en parlak ışığın yansımasından başka bir şey değildir senin aynada güzelliğin. Sen sûretsiz O asıl. Sen fertsin O mana. Sen bedensin O ruh. Sen gurbetsin O yurt (Bekiroğlu, 2007, s. 29).

“Cam İrmağı Taş Gemi” hikâyesinde, ayna metaforu “âlem denilen ayna”yı ortaya koyacak biçimde kullanılmıştır. Mısır Kraliçesi için bir mezar odası yapan taşçı, eserlerini göstermek için “Bir mucize lâzımdı şimdi onun da oluru yoktu. Önü tümünden kapatılmış mucizeler dünyasının masum beklentisi ve mümkünler dünyasının kaba yalınlığı ile baş başa kaldı” (s.175) denilerek anlatılır. Aradığı mükemmel ışık kaynağı, “ummadığı yerden gelen yardım ile” aynaların mezar odasının çeşitli noktalarına yerleştirilmesi sayesinde eserlerinin güzelliklerini yansıtacaktır. Bu ışık kaynağı verilene kadar bu resimler donuk ve cansızdırlar. Varlıkları için mükemmel bir ışık kaynağına muhtaçtırlar. Böylelikle ayna, varlık

dünyasının imkânsız olan üçüncü halini gerçekleştirir. Aynanın yansıttığı suretin aslıdır. İbn'ül Arabî felsefesinde ayna metaforu, Tanrı ile insan arasında aynı anda var olan “özdeşlik/ayniyet” ve “başkalık/gayriyet” ilişkisini göstermek amacıyla kullanmıştır. *Cam Irmağı Taş Gemi* hikâyesinde taş ustasının mezar odasını aydınlatıktan sonraki ayna-suret ilişkisine dair şu yorumları Arabî Tanrı-insan ilişkisini açıklayan düşünceleriyle paralellik göstermektedir:

(...) ama mezar aynası sözünün sıcaklığıyla buğulandı. Buğulanan aynanın derinliğinde sıyrıldı kimlikler tenlerinden, birbirine karıştı, suretler bozuldu. Her güzelliğin yanında bir aşk duruyordu bu karışıklıkta. Ama güzelliğin varabileceği o en saf kaynaktan beyaz iplik ak iplikten önce ayrılıp sonra ona katışınca, ne sevenin ne sevilenin kimliği kaldı; cam ustası, yontucu ve kraliçe diye bir ayrılık kalmadı (...) (Bekiroğlu, 2006, s. 189).

Yazar, burada mezar odası sembolü ile Platon'un mağara benzetmesinde¹⁴ olduğu gibi âlemi kastetmektedir. Varoluş ile ilgili açıklamalar taşıyan bu paragrafta ayna, cam ustası, yontucu/taş ustası ve kraliçe üzerinden Arabî'nin ontolojik meselelere bakış açısını ortaya koymakta, Arabî'nin bu meseleye cevapları karşımıza çıkmaktadır. Ayna, tasavvufta bir yansıtıcı olarak kabul edilmekle birlikte bu metafor Arabî ile beraber özdeşlik/*aynîlik* noktasına taşınmıştır.¹⁵ İnsan, yaratılışından itibaren insan-ı kâmil olma yolunda tasavvuftaki tabiriyle seyrü sülük¹⁶ yolundaki durumu taş ustasının hali üzerinden “o en saf kaynaktan beyaz iplik ak iplikten önce ayrılıp sonra ona katışınca ilerlemekte” denilmekte ve taş ustasının bu yolculuğu “yolun sonunda başladığı yere dönmekte aynadaki suretle bir olmaktadır” (s.189). Bu aynileşmeyle yontucu âlemin kemâline erer “Her şey ışık, ayna, gölge ve cisimdir” (s.191) sözleriyle Tanrı-insan arasındaki ilişki Arabî'nin felsefesiyle açıklanmaktadır.

Lâ: sonsuzluk hecesi romanında yazar, Yaratıcının âlemi yaratma sebebini anlatırken tanrı-insan ilişkisini tasavvufta ön görüldüğü gibi Yaratıcının özelliklerini taşıyan ona bağımlı yaratılanın durumunu Arabî, aynîlik düşüncesine uygun olarak şu sözlerle anlatmaktadır: “O'na şimdi, ismini esmasını, sıfatlarını vasıflarını, benliğinde tümüyle taşıyıp toplayacak, sonra bir ayna olup yansıtacak,

¹⁴ Ebu'l-Âla Afifi, (1999). *İbn'ül Arabî'nin Vahdet-i Vucûd Öğretisi ve Yeni-Eflatunculuk* Kırkambar, İstanbul s. 75-78.

¹⁵ Süleyman Uluğ, “ayna”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Türk Diyanet Vakfı, Ankara, 1991, (C. 4, ss. 260-262).

¹⁶ Süleyman Uluğ, “seyru sülük”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Türk Diyanet Vakfı, Ankara, 2010, C.38, ss. 127-128.

ışıtacak, bir bakıma O'na temsil O'na misal, O'na halife olacak, O'nu hatırlayacak, O'na emin (...)" (Arabî, 2016, s. 20).

Tasavvuf düşüncesinde üç anlamda kullanılan ayna, İbn'ül Arabî felsefesinde kalp olarak da yorumlanır. Yaratıcının tecellisini yansıtan bir ayna olarak insan ya da insan kalbini değerlendirmektedir. Kalp, ilahi bilginin kaynağıdır. İlahi sırlara kalp yoluyla ulaşılabilir. Kalp emir âlemine aittir ve kalbin vücuttaki yeri süveydadır. Kalbin durumuna göre çeşitli halleri vardır. Süveyda kirlî, paslı kararmış olmamalı, kalp aynası cilalı olmalıdır. Cilasız olan ayna/kalp yanlış gösterir kusurlu gösterir, mükemmellik yalnız cilanmış bir kalp ile mümkündür bu da insan-ı kâmil olmayı gerektirmektedir¹⁷. Nazan Bekiroğlu da eserlerinde kusurlu ve süveydası kirlenmiş kalplerden bahseder. *Kırkbaşak* dergisi için kendisiyle yapılan bir röportajda hakikat bilgisini aşk aracılığıyla sezer gibi olduğu anlarla ilgili şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

Görünmezi görünür kılan. Fakat aşka dair "kusur" noktasında bir kafa karışıklığının sükün etmesi de kaçınılmaz. Kusur kimde, aşkta mı insanlarda mı? Âdem cennetten düşerken yanına alabildiği şeylerden biri kelimeler birisi de aşk duygusudur gibi geliyordu bana. O zaman, aşkın kendisi cennetten çıkma bir duygudur, ama böyle kusurlu hale getiren, onu taşıyan insanların zafiyet sahibi olması, kalplerin süveydasının kirlenmiş olmasıdır (w-bekiroglu).

Bekiroğlu, hakikat bilgisinin yansıdığı yeri Arabî'de olduğu gibi kalbin süveyda noktası saymakta ve bu noktanın kirlenmesiyle buraya yansıyanlar eksik ve kusurlu olmaktadır. Bu sebepten mükemmellik ancak mümkünler mertebesinde gerçekleşebilecek cilalanmış kalplerle olabilecek bir haldir. Bekiroğlu kalplerin kirlenmesini ve hakikat bilgisinin kusurlu ya da eksik yansımasını *Nun Masalları* kitabında "Hattat ve Padişah" hikâyesinde, sevgilisini şaşırان, karısını ve padişahını aldatan ahde vefa gösteremeyen çıktığı yolda sebat gösteremeyen hattatın durumu üzerinden şu sözlerle anlatır:

(...) Yüzünde çizgiler belirmiş, gözlerinin mavi aynası kirlenmişti. Bir defacık daha diyecek oldu, karısı, eliyle hattatın aynada görünen kalbini işaret ediyordu. Hattat bir çığlık kopardı. Kalbinde kocaman, kocaman ve simsiyah bir leke, şimdiye kadar karısının ve kendisinin kâğıtları ve hatları üzerinde gördükleri ama bu kadar çirkin olduğunu hiç fark etmediği o leke görünüyordu (...) (Bekiroğlu, 2009, s. 30).

¹⁷ bkz. Süleyman Uluğ, "kalp", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Türk Diyanet Vakfı, Ankara, 2001, (C. 24, ss. 229-232).

Kâğıtlara yansıyan lekeyi çözemeyen hattat, gönül aynasının kirlendiğini fark etmez, padişah aşkının hevesiyle yola çıkar; fakat kusurlu gösteren gönül aynası yüzünden cariyeye tutulur, sevgiliyi şaşırır. Bu şaşkınlık süveydasının kirlenmesine daha çok yanlış yapmasına sebep olur. Gönül kirliliği yüzünden hakikatleri yanlış görenlerden biri de *İsimle Ateş Arasında* romanındaki Numan'dır. Numan evli ve bir kız çocuğu babasıyken kendinden “gizlenene”, “yasak olana”, bakmaması gerekene bakmış ve kalbinin aynasını paslandırmış kendine ve hayata dair hakikatleri kusurlu görmüş ancak ölümle/ateşle kendini temizleyebilmiştir. İçinde bulduğu durumu kalbinin süveydasının kirlenişini ve yolunu şaşırışını şu sözlerle anlatmaktadır:

Işık su kıyısındaymış. Sır, ancak perdenin önünde durmayı göze alana aşikârmiş. Ama kalbin sırrıyla süveydası arasındaki yol ne kadar da kısaymış. Süveyda, üzerinde günahların biriktiği kapkara bir noktaymış. Esvedeyn olmuyormuş kalbin üzerindeki kara. Ama kalbin süveydası varmış ve o da kara anlamındaymış. Niyet, sevaba götürdüğü gibi günaha da açılan bir kapı mıymış? İnsan ikisinin arasında hem malûm hem meçhulmüş (Bekiroğlu, 2002, s. 23).

Yûsuf ile Züleyha hikâyesinde Bekiroğlu, Arabî düşüncesine uygun bir biçimde kalbi bir ayna sayarak kalbin pasının görüntüyü çirkinleştirdiğini, suretin güzelliğinin kalbin bir noktasına dayandığını, çirkin bir adam ve güzel bir kadını kıyaslayarak güzelliğin asıl kaynağının kalp olduğunu, bu güzelliği yansıtan aynanın dilinden şu sözlerle anlatmıştır:

Ama kalbe giden bir yol vardır derûnumda. İşte o zaman aynayım ve bahtım ben. Marifet o yolu bilmekte. Sûrete sûret asıla asıl diyebilmekte.

Demek ki sûretâ çirkin olur ya, ama kalbi benim kalbim kadar cilâlı, lekesiz ve temiz bir adam baktığı zaman bana, kendi kalbinin tam ortasındaki noktada bütün çirkinliklerin hükümsüz kaldığını, dahası çirkin diye bir şey olmadığını, sûreti aştığını bütün sırların manada saklandığını fark ederse. (...) (Bekiroğlu, 2007, s.54).

Bekiroğlu, *Cam Irmağı Taş Gemi* isimli öykü kitabında kalbinin yanlış işlerle kirlenişi, gerçek sahipten/sevgiliden uzaklaşıp onun sevgisine ahde vefasızlık göstermesi sonucu kalbinin lekelenmesini, *Külrengi Kuş ile Beyaz Mermer Şehir* hikâyesinde beyaz mermer şehrin, mavi gözlü muzaffer komutana meyledip şehrin asıl sahibi saçlı beyaz efendiye rağmen kapılarını işgalci komutana açması ve niyetinde olmayanın başa gelmesiyle asıl sahibin öldürüldüğü noktada bembeyaz şehir üstünde kırmızı bir leke bırakmasını ve bu durumun beyaz şehrin hali üzerindeki tesirini şu sözlerle anlatmaktadır:

Bu değildi oysa beyaz mermer şehrin niyeti! Niyetin neticeye hiç uymadığı o vakitten sonra, kıyısında kurulduğu körfezin durgun suyuna her baktığında kendisinden bir şey eksildiğini fark etmişti. Ama asıl onu yıkan, çehresinde eksilen değil her defasında ona katılan şeyi görmesi olmuştu. Gözlerinde katlana katlana çoğalan ihanetin, ahde vefasızlığın ve iyiliğe kemliğin derin ve karanlık izi. Böyle katılmıştı kalbi, yüzü böyle taşlaşmıştı (Bekiroğlu, 2006, s. 45).

Yazar, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında, Hz. Âdem'in oğlu Kabil'in kardeşi Habil'i öldürmesinin sebebi olarak yine kalbinin süveydasının kararmasını, gönül aynasının paslı görüntüsüyle Kabil'i aldatması olarak yorumlar. Kabil'in, hakikatten uzaklaştırıp kusurlu, eksik, yanlış hallere düşmesinin Arabî düşüncesindeki yansıması olan kalbin cilasının eksilmesi, süveydasının kirlenip paslanması romanda kardeşini katleden Kabil'in durumu üzerinden sözlerle anlatılmaktadır:

Yaptığı, makulleşti kalbine batmadı. Fıtratını acıtmadı öyle sıradanlaştı. Öyle kanıksadı öyle alıştı ki Kabil. Bu kalp siyah bir nokta. Bir daha. Bir daha. Yâ süveyda! Perdeleri tümüyle kapandı, katılaştı. (...) Kalbini onu Yaratan'a bağlayan son bağı da kopardı attı Kabil. En ufak bir cüz'ünün zede alması bile sonsuz uyumun heyetini sarsarken, o şimdi paramparçaydı. Değil miydi ki bütününden kopan insan parçalanırdı (Bekiroğlu, 2016, s. 326-327).

Tasavvufta önemli bir yere sahip olan kalbin, İbn'ül Arabî düşüncesinde insanın hakikate ulaşmasında bir ayna görevi gören kalbin, kirli paslı ya da süveyda noktasının kararış olmasının hakikatleri kusurlu ve eksik gösterdiği yalnız cilalı kalplerin kusursuz görüntüye sahip olduğu ve insanın her yanlış hareketinde süveydası karar gönlü aynası paslanan cilasını kaybeden mükemmellikten uzaklaşan kusurlu görüntülerin yanlışına düşüşü Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* isimli öykü kitabında "Hattat ve Padişah" hikâyesinde hattatın üzerinden, *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde aynanın dilinden, *İsimle Ateş Arasında* romanında Numan'ın halinden, *Cam Irmağı Taş Gemi* isimli öykü kitabında yer alan "Kül Rengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir" hikâyesinde, beyaz mermer şehrin ihaneti, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında ise Kabil'in kardeşi Habil'i öldürüşü üzerinden anlatılmıştır. Arabî'nin kalbi cilalı bir ayna benzetmesi, Bekiroğlu'nun iki hikâyesi ve iki romanında yer aldığı görülmektedir.

Kalp konusu, tasavvufta oldukça önemli bir yere sahiptir. Kalp, hakikat bilgisinin kaynağı olarak görülmektedir. Arabî düşüncesinde kalp, aklın bilgiyi kavrama sınırlarının başladığı yerde devreye girmektedir. Bilginin kavranamadığı yerde vahy ve din devreye girmekte ve bu iki kavramın yeri de kalptir. Aklı

dışlamayan bununla beraber kalbi ön plana çıkaran akletmeyi Arabîşu sözlerle anlatmaktadır:

Tasavvufta bilginin kaynağı kalptir. Ancak kalb aklın karşıtı değildir; bir yere kadar akılla iç içedir. Akletme kalbin bir işlevidir, düşünceyi üreten aklın kaynağı kalbdır. Metafizik konularda kalbin aklı aştığını söyleyen sūfîler bu konularda kalbin sezgisini esas almışlardır. Onlara göre sözlükte “bağlamak” anlamına gelen aklın faaliyet alanı dar ve sınırlı, buna karşılık kalb âlemi çok daha geniştir (akt. Uluğ, 2001, s. 230).

Nazan Bekiroğlu da *İzdiham* dergisinde yaptığı röportajında aklın kalple ve hakikatlerle olan ilişkisini İbn’ül Arabî ile benzer biçimlerde şu sözlerle ifade etmektedir:

Akıl tek şey değildir. Burada söz konusu edilen ve İslâmî gelenek tarafından önü kapatılan akıl rasyonel akıldır. Yani her şeyi ancak kendi kıstaslarından geçmesi halinde muteber sayan, aksi takdirde geçersiz sayan akıl. Bu akıl, vahyin üzerinde durduğunu varsayar, kalbin bilgisini onaylayan duru akıl değildir. Oysa akıl, kalbin tecrübe imkânlarından mahrumdur. Dante’nin *İlâhi Komedya*’sında cehennem ve a’raf’ı Vergilius’un kılavuzluğunda gezen Dante, cennete ancak Beatrice’in kılavuzluğunda girebilir. Çünkü Vergilius akli Beatrice ise kalbî bilgiyi simgeler bu eserde. Ve aklın çıkamadığı yücelere ancak kalp bilgisi ile ulaşabilir (Turan, 2016).

Nazan Bekiroğlu aklın bilgiyi kavrama noktasında akla muhtaç olduğunu vurgulamakta akli kalbin üstünde sayan akılcılığı yetersiz bulur. Arabî düşüncesinde olduğu gibi tasavvufî söylemle kalbin rehberliğinde akletmeyi ön plana çıkarır. Yazar bu anlayışını *Lâ: sonsuzluk hecesi* ve *Nar Ağacı* romanları ile *Cam Irmağı Taş Gemi* adlı hikâye kitaplarına yansıtmıştır.

Yazar, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Hz. Âdem’in, oğlu Kabil’e Habil’e duyduğu öfkeyle yapacağı eylemden vazgeçirmek için kalbin onayından geçen bilgiye sesleniş romanda şu sözlerle anlatılmaktadır:

İnsan varlığının amacını hatırlayacak yapıda, kendi kitabını okuyacak kıratta. Gel oğul, yapma. Kesme gerçeğinle arandaki bağı. Yabancı kılma kendini kendine, özüne zulmetme. Duru aklını örtbas edip de kalp bilgini görmezden gelme. Fıtratının çizdiği yörden geri dönme. Yükü yüreğinden kaldır. (...) (Bekiroğlu, 2016, s. 285).

Yazar, *Nar Ağacı* romanında akıl ve kalp birliğinin gerçek bilgiye ulaşma yolundaki birlikteliğine Setterhan’ın sözlüsü tarafından bırakıp başka biriyle kaçması sonucu ailesinin kendinden beklediği eylemi gerçekleştirilmeyip “Hüseyn olmak Yezid olmaktan yeğdir” sayıp evini terk etmesi ve bu süreçte kararını sorgulayış biçimi üzerinden şu sözlerle anlatılmaktadır:

(...) Tek bir şey olsaydı oysa, kendisine emredilen ya da içinden gelen bir sesin buyurduğu bir şey. Yeter ki biri olurken akli diğerinde kalmasaydı, ona kendisini bütünüyle bıraksaydı. Aklını ikna ederken kalbinden kavrulmasaydı, kalbini ikna ederken aklından yakalanmasaydı. Ama her biri diğerine dış geçiren iki büyük heyûla arasında paramparçaydı sadece (Bekiroğlu, 2012, s. 356).

Bekiroğlu *Cam Irmağı Taş Gemi* adlı öykü kitabında “Kül Rengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir” hikâyesinde insanların bilgi kaynaklarını akıl ve kalp olmak üzere iki şekilde gruplamakta ve Arabî düşüncesine uygun olarak “Öyle karıştı ki kalbi! Ama fikri kalbinin üzerindeydi ve o, kalbiyle değil fikriyle eyleyenler zümresindendi” (s.42) diyerek kalp zümresinden olanları öne çıkarmaktadır. Aynı hikâye kitabında yer alan “Mavi Gül Dalı” hikâyesinde kraliçe rahiplere kanıp atalar dinini değiştirdiği için babasını öldüren genç prensin yaptığını akılla çözmediğini “İnsanın canının yarısı nasıl böyle ederdi?Anlamaya çalıştı kraliçe, anlayamadı. Akli almadı. Zorladıkça anlamasını, yaşadığı şey karşısında, aklının gerçeği tuzla buz oldu daha fazlasını taşımaya mecal yetiremedi.” (s.111) sözleriyle anlatmaktadır.

Yazar, İbn’ül Arabî düşüncesinde olduğu gibi kalbi gerçek bilginin insandaki yeri saymış.Bu bilgiye ulaşma yolunda akli tamamen reddetmemiş, akli birinci merhale olarak görmüştür. Bu anlayışını *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Kâbil’in kıskançlık duygularıyla kardeşine zarar vermesi, *Nar Ağacı* romanında Setterhan’ın akıl ve kalp birliğini sağlayamaması, *Cam Irmağı Taş Gemi* isimli öykü kitabında yer alan “Kül Rengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir” hikâyesinde insanların bilgi kaynaklarına göre akıl ve kalp zümresinden olanlar olarak ikiye ayırması ile “Mavi Gül Dalı” hikâyesinde oğlun babasını öldürmesini akıl bilgisi ile anlayamaması üzerinden yansıtmaktadır.

Yaratılış konusu tasavvufta önemli yere sahip olmuş ve çeşitli yorumlara sebep olmuştur. Bu görüşlerden biri de vücutların yaratılmadan önce ruhların halidir. İbn-i Arabî’ye göre insan, dünyaya geldiğinde yaratıcıyla ilgili bilgiye sahiptir; çünkü ruhlar bedenden önce yaratılmışlardır. Bu sebeple insanlar, fitratında bu geçmiş zamana ait bilgiyle doğar. Arabî’nin yaratılış bilgisinin fitratta var oluşunu A’râf Sûresi’nin “Onları kendilerine şahit tuttu ve dedi ki: Ben sizin Rabbiniz değil miyim? (Onlarda) Evet (buna), şahit olduk dediler.” ayetine dayandırmaktadır. Arabî bu ayetten hareketle ezelde yaratıcı ile yapılmış bir

sözleşme olduğunu var sayanlardandır. Ruhlar vücut bulmamışken yaratıcı ile yapılan bu sözleşmeye tasavufta, “mîsâk”, “kalû belâ”, “ahid”, “belâ ahdi”, “rûz-i elest”, “bezm-i ezel” ve “bezm-i elest” gibi çeşitli adlar verilmiştir¹⁸. Bu kavram ilk kez Cüneyt-i Bağdadî tarafından tasavvufta kullanılmıştır. Bağdâdî, bu ayeti sözleşme sayar ve tasavvufun amacını bu ahdi getirmek olarak şekillendirir. Bu hali, “olmadan önceki hâle dönmek” diyerek anlatır ve sufi geleneğin *fena* veya *tevhid* diye adlandırdıkları hal gerçekleşir. Cüneyd-i Bağdâdî'nin elest bezmi fikri İbn'ül Arabî'nin düşüncelerini oldukça etkilemiştir kendisi ve takipçileri tarafından bu fikre sıklıkla atıfta bulunulmuştur (Demirli, 2016, s. 181-182).

Bezm-i elest fikri, Nazan Bekiroğlu roman ve hikâyelerinde karşımıza çıkmaktadır. Yazar, tasavvufta olduğu gibi ezelde yapılmış bir sözleşme ve ruhların vücut olarak yaratılmadan önce Arabî'de olduğu gibi bir tanışıklık bilgisine fitraten sahip olduğu düşüncesindedir. Bu düşüncüyü eserlerine tanışıklık duygusu ile yansıtmıştır. Eserleri yoluyla ontolojik meselelere çözümler arayan, genellikle bu meselelere tasavvufî bakış açılarıyla yaklaşan Bekiroğlu, yaşamın gayesi olarak elest bezmini görmekte ve aşk üzerine düşüncelerini belirttiği *İkidebir* dergisindeki röportajında bu konuyla ilgili görüşlerini şu sözlerle ifade etmektedir:

Aşkı eğer ezel hatırası olarak yorumluyorsam, ki aşkın tanımı artık bende sabittir ve bunun değişmesi de imkânsızdır, ezel tanışınızla karşılaşacaksınız ve hatırlarsınız. Öyleyse bilmek zaten vardır ve hadise sadece o bilginin açığa çıkmasıdır. O yüzden bulmak sonradan gelir. Aslında her şey de öyle değil mi? (Sönmezışık, 2007).

Nazan Bekiroğlu, yaratılış bilgisinin fitraten insanda bulunduğu görüşündedir. Ezelden gelen bu halin dünyadaki hali hatırlamadır. Arabî ve takipçilerinin uzak geçmişten bilineni hatırlama ve bu biçimde hakikate ulaşma anlayışından hareket eden yazar *Yûsuf ile Züleyha*, *Cam Irmağı Taş Gemi* hikâye kitapları ile *İsimle Ateş Arasında*, *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında “ezel hatırası”, “tanışıklık”, “hatırlama” gibi ifadelerle bu fikre atıfta bulunmuştur.

¹⁸ bkz. Yusuf Şevki Yavuz, “elest bezm-i”, *İslam Ansiklopedisi*, Türk Diyanet Vakfı, Ankara, 1992, (C.6, ss.106-108).

Yûsuf ile Züleyha hikâyesinde yazar, Züleyha'nın Yûsuf'u tanımadan rüyasında görmesi ve onu hatırlaması yoluyla tasavvuftaki ezeli tanışıklığa eserde şu ifadelerle gönderme yapmıştır:

(...) Bir hatırlama. Ama görülüp de unutulmuş bir rüyayı hatırlamaktan daha farklı bir hatırlama. Dedi: Bu ne tanışıklık! Kimsin ey in misin cin misin? (...) Hissetti: Uzak bir hatıradan kalbine, kalbinden bütün vücuduna ve ruhuna dolan bir tamamlanma. Bütün boşlukları doldurarak yatağına akan bir su (Bekiroğlu, 2007, s. 61).

Bekiroğlu, ezeli tanışıklığını *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabındaki “Kül Rengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir” hikâyesinde, beyaz mermer şehrin kendisini kuşatan komutanı bilmediği bir andan hatırlayıp ona karşı savunmaya son verip kendisini bırakmasını elest bezmine bağlamaktadır. Beyaz mermer şehrin fitratında var olan bu hatıraya hiç yenilgi görmemiş komutan şu sözlerle seslenmektedir:

(...) Ey şehir hatırla beni, diye haykırmıştı. Hatırla beni ve bir zaman benim olduğumu hatırla! O haykırdığında gökte yıldızlar, yerde derinliklere kadar akarsular titremişti ve şu ki beyaz mermer şehrin içi de titremişti. Bütün gövdesini tepeden tırnağa bir alev sarmış, çünkü beyaz mermer şehirde onu hatırlamıştı. (...) Kendi hatırasında bulmuştu: Gel! Ben de seni hatırladım çünkü (Bekiroğlu, 2006, s. 43).

İsimle Ateş Arasında romanında yazar, bezmi elest fikrini devşirme usulü üzerinden değerlendirir. Başka bir ülkeden gelip geçmişle bağını koparıp yeni bir isimle yeni hayata başlama meselesi bezmi eleste bütün ruhların toplanması sebebiyle zaten hatırlanması gereken bu yeni toprakta asıl “yerli toprakta” gerçekleşecek hayatın asıl gayesidir. Yazar devşirme usulünün bezmi eleste bağlantısını şu sözlerle ifade etmektedir:

(...) Ve o zaman devşirme olmak, bütün bir hayat bir ismi unutmak gibi unutmak ve yeni bir isimle yeni bir hayata başlamak anlamına gelirdi. Geriye kalırdı bir tek yabancı topraktan devşirilmiş tohumun yerli toprakta filizlenmesi meselesi. Ki o çok kolay işti. Değil mi ki o uzak geçmişte, bütün ruhlardan söz alınmıştı.(...) Belliydi ki akıl baliğ olmamış her çocuk, Âdem'in oğlu olarak asıl fitrat üzre doğmuş fakat aslı kendisine unutturulmuş bir çocuğu (Bekiroğlu, 2002, s. 43).

Lâ: sonsuzluk hecesi romanında yazar, Hz. Âdem'in yaratılmasının ardından cennette yeni olmasına rağmen yabancılık çekmemesini ezeli hatırasına bağlamaktadır. Bu eserde yazar hatırlamayı anlık değil bütün olarak ele almaktadır; çünkü Hz. Âdem cennettedir. Diğer eserlerinde olan unutmama ve ardından gelen bir hatırlayıştan ziyade yalnızca “hatırlamasız bir geçmiş” söz konusudur. Yazar, bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir:

Bir yanıyla sanki hep vardı ve bu yanı, kendi yaradılışına tanıktı. Kendi kendisini seyretti bu gözle. Kendi suyuna, havasına, ateşine, toprağına, mizacına ruhuna baktı. İçine sonsuz ruhtan bir soluk üflenmişti ya Âdem, şimdi cennette yeni doğmuş bir bedende çok eski bir ruh gibiydi. Hatırlamasız bir geçmişten bu yana sanki hep de cennetliydi (Bekiroğlu, 2016, s. 26).

Bekiroğlu, *Nar Ağacı* romanında elest bezmine atıfta bulunduğu hatırlama eylemini, konuyla ilgili bahsi geçen röportajında olduğu gibi aşk duygusuna bağlamaktadır. Romanda, Zehra'nın Cemil Hikmet Bey'i gördüğündeki intibası ve oluşacak hislerine haber verecek mahiyette“İçinden çok tatlı bir duygu geçti Zehra'nın, tanıdık ama unutulmuş bir şeyle karşılaşması” şeklinde elest bezmine atıfta bulunarak anlatılmaktadır (s.88). Yine Settarhan'ın Zehra'yı ilk kez gördüğünde benzer bir biçimde aşkı ezel hatırasından “bu iki kişiden ikisinde yekdiğerini tanımadı. Ama Settarhan'ın içinde bambaşka bir hatırlama uyandı: *Bu mu? Evet, bu. Ta kendisi.*” (s. 507) sözleriyle hatırlatılmaktadır. Aşkın ezel hatırası olarak yorumlanması *Mücellâ* romanında da devam etmektedir. Yusuf, Suna'ya aşkını anlatırken bu fikre atıfta bulunarak “Sevda dediğin ne ki? Tarifsiz bir tanışıklık duygusu.” (s. 161) demektedir.

Nazan Bekiroğlu, roman ve hikâyelerinde tasavvufta yaşam gayesi olarak görülen ruhların vücut bulmadan önce yaratıcıyla sözleşme olarak yorumladıkları elest bezmi fikrini çeşitli biçimlerde eserlerinde yorumladığı görülmektedir. Bu yorumlayış, İbn'ül Arabî'nin insanın yaratılış bilgisine fitraten sahip olduğu ve dünyadaki amacının bu anı hatırlamak olduğu noktasından hareket etmektedir. Yazar, *Yûsuf ile Züleyha ve Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında yer alan “Kül Rengi Küçük Kuş ile Mermer Şehir” hikâyelerinde uzak bir geçmişteki hatırayı bir anlık hatırlayışla, *İsimle Ateş Arasında* romanında devşirme usulü üzerinden yaratılmış bütün ruhların yeryüzünde bu anı hatırlamakla mükellef oluşuyla, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Hz. Âdem'in yaratıldıktan sonraki cennete aşinalığıyla, *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında ise aşkın ezel hatırası sayılmasıyla bu anlayışa kurguya dayalı eserlerinde yer vermektedir.

Arabî, ontolojik meselelerin merkezine insanı yerleştirmiş ve âlemin yaratılış sebebini bu düşünceye bağlamıştır. İnsan-ı kâmil olarak tasavvuf literatürüne bu kavramı dâhil etmiştir. Kavramın kökeni düşünce tarihinde çok eskilere giden “büyük âlem”, “küçük âlem” olarak anılan büyük âlemde olanın kısmî olarak da olsa küçük âlemde yer alması düşüncesine dayanmaktadır. İslam

literatüründe ise bu düşünce,daha önce bahsi geçen *eşref-i mahlukat* düşüncesine dayandırılmaktadır. Bunun yanı sıra insan-ı kâmil düşüncesini İbnü'l Arabî, pek çok ayet ve hadise dayandırmaktadır. Bu düşüncenin temelinde varlığın temel sebebi/merkezine insan-ı kâmil yerleştirilmektedir. Yaratıcının âlemi yaratma sebebi olan bilinme arzusu, insan sayesinde gerçekleşecektir. Bu sebeple âlemin amacı insan-ı kâmil'dir. İnsan-ı kâmil ise nebiler ve velilerdir. Bununla beraber her kişi insan-ı kâmil olmaya istidadlıdır. Her peygamber yaratıcının bir yönünü yansıtmakta fakat Hz. Muhammed bu kemalin asıl sahibidir. Bütün âlem“hakikat-i Muhammediyye” adı verilen varlığın ilk halinden yani Hz. Muhammed'in nurundan yaratılmıştır. Hz. Âdem yaratıldığında Hz. Muhammed peygamberdir; âlemin yaratılış sebebi ve ilk yaratılandır. Hz. Peygamberin nurundan yaratılan insan da yaratıcının bir parçasıdır. Onun çeşitli isimlerinin toplayıcısıdır. Bu sebeple tek isimi taşıyan melekler insanın halife olarak yaratılmasına itiraz etmişlerdir. Bu manada varlığın asıl sebebi olan insan-ı kâmil Hz. Muhammed'dir. Bu makama ulaşanlar/ulaşabilenler ise onun varisleridir (Demirli 2016, s. 299-301).

Arabî,yaratılış sebebinin merkezine insan-ı kâmilini yerleştirmiştir. Yaratılış meselesinin açıklanmasında Yaratıcı ve âlem arasında insanı bir vasita olarak görmüştür. Yaratılışın gayesini yaratıcının bilinme istediği ve bu amacının gerçekleşme amacı olarak insanı görmüştür. Yaratılışın ilk makamını Hz. Muhammed ile başlatır ve insanı bu nur aracılığıyla yaratıcının bir parçası ve onun özelliklerini kısmî olarak yansıtan bir ayna olarak görmektedir. İnsanı diğer yaratılmalardan ayıran bu özellikleri nedeniyle yaratıcının halifesi makamında olduğunu ve diğer yaratılmışlar insan kadar yaratıcının tüm yönlerine yansıtmadığını belirtmektedir. İnsanın halifeliği ve üstünlüğünün diğer yaratılmışlar arasında itirazlara sebep olduğu Arabî düşüncesinde yaratılış amacının açıklanmasında üstünde durulan hususlardandır. İnsan-ı kâmil, bütün insanlık değil Hz. Muhammed'dir. Onun dışındaki peygamberler ve veliler onun bu makamdaki vekilleridir. Peygamber dışındaki insanlar, yaşam boyunca sürekli bir oluşumla tasavvufu kavramla ifade edersek seyru süluk yolundaki ilerlemeleriyle bu makama yaklaşma ihtimaline sahiptirler. Bu makam insanın ulaşabileceği son nokta insanın eşref-i mahlûkat olduğu yerdir. Bu makama

gelene kadar insan hep bir oluşum halindedir; ancak bu noktaya geldiğinde tamamlanmış olacaktır.

Nazan Bekiroğlu'nun Hz. Âdem kıssasını konu alan *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Hz. Âdem'in yaratılışı bahsinde İbnü'l Arabî'nin insan-ı kâmil anlayışını görmekteyiz. Yazarın eserdeki şu ifadelerinde insan-ı kâmil düşüncesinin izleri açıkça görülmektedir:

Âdem toprağın üzerinden başını kaldırmamışken daha meleklerle de Âdem'e secde etmeleri emredildi. Deniyordu ki: *secde edin*.

Yani onun üstünlüğünü şeksiz şüphesiz kabul edin. Değerini bilin. Bilmekle kalmayın bildiğinizi de gösterin. Ona selâm edin. Ona selâm ederken bana yönelin. Eğilin onun önünde. Benim ruhumdan bir parçanın önünde eğilir gibi eğilin.

Âdem'in gözü o cennet ânında bir daha göklere ilişti. O *daha su ile toprak arasındayken* bir mim remzinde gökleri doldurmuş akl-ı evvel aydığını fark etti. Bir daha nokta. Nûr-ı Muhammedî. Bir daha her şey o nokta'nın içindeydi.

İsimleri öğrenmemişti henüz Âdem. Senden iki cümle, benden bir cümle. O da tekrar, o da ezber. Bu metni henüz sökemedi, bu müsemmayı çözemedi. Ama ruhunun üzerine, isminin içine, alnının parıltısına, unutamayacağı bir harf mührü, zamanın zarfı bekleyecek bir nur nakşetti.

Bu onay mührünün, secde mührünün evveliyatı vardı aslında. Hani Âlemlerin Rabbi meleklerle, *Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım*, deyip de Âdem'in alnında işaret taşıyan bu güzel yolcunun haberini verince. İşte o zaman meleklerin üzerinden fırtına öncesi yağmur kuşlarının huzursuzluğuna benzer bir huzursuzluk geçmişti.

(...)

Nasıl halife o olurdu? Nasıl olurdu?

(...)

Sen orada kan dökücü, fesat çıkarıcı birini mi yaratacaksın?
(Bekiroğlu, 2016, s. 29-31)

Nazan Bekiroğlu *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında İbn'ül Arabî'nin tasavvuf literatüründe insan-ı kâmil olarak adlandırdığı kavramdan hareket etmiştir. Bu kavramla bağlantılı olarak yaratılış sebebini ve ilk yaratılan olarak Hz. Muhammed'i vurgulamaktadır. Hz. Âdem'in yaratılmasından önce *Hakikat-i Muhammediyye/ Nûr-i Muhammediyye* olarak var olduğunu ve bütün insanların o nurdan yaratıldığını, yaratılışın sebebi olan ve yeryüzünde yaratıcının halifesi olan insana kendi özelliklerinden kısmî de olsa bağışladığına; meleklerin bu duruma itirazına değinmiştir. Yazarın yaratılışa yer verdiği *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında italik harflerle yazdığı bölümler A'raf sûresi'nden ayetlerdir. Yazarın

yaratışı bu ayetler üzerinden Arabî felsefesindeki insan-ı kâmil düşüncesindeki şekliyle yorumladığı görülmektedir.

Arabî, insan-ı kâmil düşüncesi içinde zıtlıklarının insan bünyesinde toplandığını vurgulamaktadır. İnsan bütün varlık türlerinden farklı olarak kuşatıcı ve zıtlıkları bünyesinde barındıran bir varlıktır. Bu sebeple insana *kevn-i cami* (toparlayıcı varlık) demektedir. Bu sebeple insana isimler öğretilmiştir. İnsan yaratıcıyı ancak kısmî de olsa isimleriyle tanıyabilir. Bu isim ve sıfatlar yalnız insan-ı kâmilde net bir biçimde görülebilir (Demirli, 2016, s. 300). Yalnız Hz. Muhammed bütün sıfat ve isimleri kapsayan “Allah” ismini kapsayandır. Peygamberler ve veliler bu kaynaktan içmişlerdir. Âlem bütün zıtlıklara rağmen kaos temelli değil kosmos temellidir. Karmaşa yerine düzen hâkimdir (Affifi 1998, s. 87). Yaratıcı hem Cemâl ismiyle anılır hem de Celâl ismiyle anılmaktadır. Güzel ve öfkeli ismi yan yanadır. Allah ism-i cami (toparlayıcı varlık)’dir. Zıtların bir arada olması Arabî felsefesinde yalnız Tanrı ve insan için kullanılan bir ayrıcalıktır. Yaratılış konusu da zaten zıtlıklara dayanmakta, yokluk ve varlık paradoksu ile “hiç yoktan var olma” şekliyle açıklanmaktadır. (Demirli, 2016, s. 185). *Fütûhât-ı Mekkiye*’de Arabî zıtların bir araya gelmesiyle oluşan çiftleri ve uyumu şu sözlerle anlatmaktadır:

Bakınız! Allah için çokluk ve cem’ olduğuna, buna mukabil kendisinin de el-Cami (toplayan) olduğuna “Her şeyi Çift yarattık” 19 ayetinde dikkat çeker. Allah kendisinin bir şey olduğunu bilirken Âdem’i de kendi suretinde yaratmış, onunla birlikte “çift” olmuş, sonra Âdem’den Havva’yı yaratmış, bu sayede Âdem’e yaratılış ilkesini öğretmeyi murat etmiştir (Bekiroğlu, 2015, s. 316).

Nazan Bekiroğlu’u Arabî felsefesinde Allah’ı tanıma yolu olarak görülen isim ve sıfatlarına eserlerinde değinmiş Allah’tan bahsederken bu isimlerden bazıları ile Allah’ın sıfatlarını vurgulamıştır. Esmâ-ül Hüsna adıyla bilinen Allah’ın doksan dokuz güzel isimden bazılarının roman ve hikâyelerinde dağılımı şu şekildedir: *İsimle Ateş Arası*’nda romanında “El- Hafız”²⁰ ve “El Settâr”²¹ isimlerine, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında “El-Zahir”²², “El-Battın”²³,

¹⁹ Kur’an-ı Kerim, Ez-Zariyat Suresi, 49. Ayet.

²⁰ Allah’ın koruyan anlamındaki ismidir (Arabî, 2015, s. 93).

²¹ Allah’ın örten manadaki ismidir (a.g.e. , 215).

²² Allah’ın kendi nedeniyle zuhur etmesi manasındaki ismidir (a.g.e. , 287).

²³ Allah’ın doğrulmamış olması manasını taşıyan ismidir (a.g.e. , 292).

“El-Evvel”²⁴, “El-Ahir”²⁵, “El-Hayy”²⁶, “El-Âlim”²⁷, El-Tevvab²⁸ isimlerine *Nar Ağacı* romanında “El-Kahhar”²⁹, “El-Hafız” isimleri ile *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde “El-Hayy” ismine yer vermiştir. İsimlerin bir kısmı tasavvufta celal bir kısmı ise celal olarak nitelendirilmekte ve bu sebepten Allah’ın ayrıcalıklarından biri bu isimlerde görüldüğü gibi zıtları bünyesinde barındırmasıdır. Aynı özelliği yarattıkları içinde yalnız insana bahşetmiştir.

Nazan Bekiroğlu’nun eserlerinde bütünü tamamlayan zıtlık algısını postmodern bir unsur olarak değerlendirmiştik. Zıtlıkların oluşturduğu bütün tasavvufî bir kavram olara da yazarın eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Bu eserlere baktığımızda *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında, Havva ve Âdem bedensel ve ruhsal özellikleri üzerinden, Habil ve Kabil’in kişilikleri üzerinden, *Nar Ağacı* romanında Settarhan-İslamiyet-su ile Piruz-Mecusilik-ateş üzerinden, *Mücellâ* romanında kişilerin isimlerinin anlamlarının karakterleriyle zıt olması, Neyyire Hanım ve Mümine Hemşire ile Mücellâ ve Filiz’in kişilikleri fiziksel özellikleri zıtlar üzerinden işlenmiştir.

Nazan Bekiroğlu’nun eserlerinde Arabî’nin kadına bakış açısı görülmektedir. *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Havva/kadın yaratılışına bakış açısındaki bütün zıtlara rağmen Âdem’i tamamlayan ve onun yaratıcıyı anlamasını, mutlak hakikate ulaşmasını sağlayacak olandır. Yaratılışın sebebi olan Âdem, dünya hayatı boyunca Tanrı’yı bilmeyi gaye edinecek gönül aynasının cilasına göre hakikat bilgisine ulaşacaktır. Âdem bu sebeple yaratılmış olanı bilecektir; fakat Tanrı’nın yaratma gücünü anlayamayacaktır. Âdem’in bu gücü anlaması için kadın ondan sonra ve ondan yaratılmıştır. İkinci gelen olarak kadın erkekten aşağı değildir. Âdem’in hem yaratılmış olmayı hem yaratan olmayı anlaması için bir tecrübedir. Kadın dişilik özelliğiyle kendini yaratmayı anlayacak özellikte ve ayrıcalıkta yaratılmıştır. Bu da Arabî düşüncesinde kadını erkekten geriye değil aksine ayrıcalıklı bir noktaya taşımaktadır. “Kadın erkeğin

²⁴ İlk olmak mertebesinin ilahi isimidir (a.g.e. , 281).

²⁵ Sonradan gelme mertebesinin ilahi ismidir (a.g.e. , 283).

²⁶ Her şeyin kendinde hayat bulduğu ilahi ismidir (a.g.e. , 255).

²⁷ Her şeyi bilen ilahi ismidir (a.g.e. , 264).

²⁸ Tövbeleri kabul eden ilahi ismidir (a.g.e. , 297).

²⁹ Her an kahretmeye muktedir ilahi ismidir (a.g.e, 303).

ulaşabileceği bütün makamlara ulaşabilir.” Erkeğin etkenliği ile kadının edilgenliği arasındaki zıtlıktan yaratılışın mutlak hakikatin bilgisine ulaşmayı amaçlayan bir bakış açısı getirdiği düşüncesini *Fusûs-ül Hikem* adlı eserinde şu sözlerle dile getirmektedir:

Erkek kadını Hakk'ı kadında görürse onun bu görüşü *münfail* olur. Fakat kadın kendinde zuhur etmiş olması bakımından Hakk'ı kendi nefsinde görürse onu *fail* de görmüş olur. Fakat kendisinde zuhûr olması bakımından Hakk'ı kendi nefsinde görürse onu *fail* de görmüş olur. Erkek kendisinden zuhurâ gelmiş olan şeyin suretini hatıra getirmeden Hakk'ı kendi nefsinde görürse bu görüş *münfail* ve vasıtasız olarak Hakk'tandır. (...) Hak maddeden ayrı olarak ebediyen görülmez. Zira Allah, zâtı itibariyle âlemlerden ganidir. Demek ki Hakk'ı görüş bu bakımından imkânsız ve görünüş ancak maddede mümkün olacağından Hakk'ın kadınlı görünüşü *şühud*'un en büyük ve en mükemmel derecesidir. Vuslatın en büyüğü kadınlı erkeğin birleşmesidir (Bekiroğlu, 2015, s. 331).

Nazan Bekiroğlu, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Havva'nın yaratılışını Arabî'nin kadına başında olduğu gibi bir tamamlayıcı olduğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

Aynı özden yaratılmalyız biz, dedi Âdem. Aynı cevherden aynı yerdeniz. Aynı yurttan gelmişiz aynı evdeniz. Sol yanında boşalan yerin acısını unutmuştu. (...) Yok, dedi, ben senin ege kemiğininim. Bak tam şurada benimle dolar bu boşluk. Ben olmazsam sende bir yokluk ki ne yokluk. (...)

İster onunla aynı cevherden aynı özden aynı nefisten. İster göğsünün altındaki ege biçimindeki kemikten, Âdem'in bedeninden. Her ne'den, her neden yaratılmış olursa olsun, Âdem onun yurduydum. O neye adım atsa Âdem'e doğru, Âdem ona doğruydum. O varsa her şey tamam. O yoksa Âdem eksikti. Aralarında bir eksiklik tamlık ilişkisi. Ne eksikse Âdem'de, Havva'da o fazla. Ne fazlaysa Âdem'de, Havva da o eksik.

Onlar orada öylece birbirlerinin varlığında tamam, eksikliğinde eksik. Daha fazlası yokken (Bekiroğlu, 2016, s. 70-71).

Eserde, Âdem'in Tanrı özelliğinde olduğu Havva tarafından görülme ve bilinme isteği ile “Buydu isteği görünmek.” (s.62), “Güzeldi ve güzelliği Âdem ona baktıkça çoğalıyordu.” (s.74) sözleriyle anlatılmaktadır. Havva'nın nezdinde anlatılan kadının dişiliğine vurgu yapmak için ise, “Üç şey seçtiler cennetten çıkarmak için Bir: kelimeler. İki: Aşk. Üç: Annelik. Kelimeleri Âdem yanına aldı, annelik duygusunu taşımak Havva'ya kaldı.” (s. 152) sözlerine yer vermektedir. Yazar, böylelikle Arabî düşüncesindeki kadın kavramının yaratılış hususundaki konumu ile ilgili erkeğin kendini etken sayması, kadının dişiliği ile bu özelliğe doğuştan sahip olması ve bunun sonucu olarak da eksikliğin zıtlıklarla bir düzen içinde birbirinde tamamlanması ve mutlak hakikat bilgisine ulaşma noktasında kadının erkeğe göre durumunu *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanı vasıtasıyla

yorumlamaktadır. Ârabi'nin *Fûsus'ül-Hikem* eserinde belirttiği düşünceleri doğrultusunda kadının/Havva'nın erkeğe/Âdem'e konumunun denk olduğuna ve erkeğin hakikat bilgisine ulaşma hususunda kadına muhtaç olduğunu vurgulamaktadır. Kadının varlığı sayesinde erkek/Âdem Allah'ın yaratma özelliğini kavrayacak ve bu yolla yaşamın yegâne gayesi olan Rabbini bilmeyi, hadis-i şerifte olduğu gibi “Kendini bilen, Rabbini bilir” kendinden başlayarak öğrenecektir. Arabî'nin bu bilinmenin gerçekleşmesi hususunda üstünde durduğu bir diğer nokta *Fusûs'ül-Hikem*'de belirttiği erkeğin kadına olan muhabbetinin “müteşekkiler âleminde nikah, nur'dan halk olunmuş ruhlar âleminde *himmet*, manayı bir manaya bağlamak için *mukaddeme* terkibi hükmünde” olması gerekmektedir (s. 333). Bu şekilde olmayıp ilahi manayı bırakıp “tabii şehvet gösterirse bu şehvetin ilmi eksik kalır” sözleriyle kadına duyulan sevginin “ilahi sevgi”ye kapı aralayacak biçimde olması yönüne vurgu yapmaktadır. Kadına muhabbet konusunda benzer bir ayrımı Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* kitabında *Hattat ve Padişah* ile *Genç Mezarlık Bekçisi*, *Genç Kalfa* ve *Son Padişah* öyküleri ile *İsimle Ateş Arasında* ve *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanlarında ilahi sevgiden sapan, kadının güzelliğine takılan sevgililerin aşk hüsrana sonlanmaktadır.

Yazar, *Nun Masalları* isimli kitabında “Hattat ve Padişah” hikâyesinde padişahla gerçeği bulduğunu sanan hattat-rasat sarayın kapısında gördüğü “bir rüyaya benzeyen cariyeye” kapılır; padişahını, gerçeğini, “Benim kalbim isteyici ben erkeğim” (s. 29) bahanesiyle karısına ahde vefasızlık eder. Oysaki hattat-rasatın amacı, “onu anlayacaktı. Çünkü buna kabiliyetivardı” (s.21). Hattat ile padişahın ilişkisi burada kul ile hüküm sahibini sembolize etmektedir. Hattat, Allah'ı gönül aynasıyla görmeyi deneyen ama buna mâlik olamayıp beşeri aşka takılıp kalan kişiyi temsil etmektedir. Sona varamayan asıl ışığı şaşırان hattat cariyeye ile geçirdiği gecenin ardından cariyeye “benim padişahım sensin, diye ağladı, padişahım ve gerçeğim” (s.24). Böyle geçen birkaç gecenin ardından evine döndüğünde hattat “kalbinde kocaman, kocaman ve simsiyah bir leke” gördüğünde içinde bulunduğu durumu fark edecek ve hattatın bu durumu yazar şu sözlerle değerlendirecektir:

Ardından çok daha keskin bir pişmanlık ve utançla padişahı düşündü. Onun sararmış çehresinde ve derin gözlerinde gördüğü sevgiyi ve derinliği düşününce içindeki sızı arttı. İhanetinin ve sadakatsizliğin

dehşetini şimdi açıkça görebiliyordu. O benim talih yıldızımı, diye mırıldandı. Sonra cariye geldi gözünün önüne. Bütün güzelliğine rağmen cariyenin ona ruhunu vermemiş olduğunu ve kendi ruhunu da istememiş olduğunu, hatta adını bile söylememiş olduğunu ilk kez fark etti ve derin bir hayret etti (Bekiroğlu, 2009, s. 31).

“Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde bedahter hastalığına yakalanan genç kalfaya, “bütün gününü ve geceyi pencerede geçiren bu ince ve mavi hayale” âşık olan mezarlık bekçisinin aşkının büyüklüğü, derdini anlatamadığından şair olması ve şiirlerinin bütün İstanbul halkına yayılması anlatılır. Hikâyenin “özet niyetine” olarak adlandırılan son bölümünde genç mezarlık bekçisinin çile kırmasının, genç kalfanın konuşmaya başlamasının ardından “evin hanımı ve iyi yürekli beyi” tarafından evlendirilirler. Bu evlenme nihayetinde aşkına kavuşan genç mezarlık bekçisi aşkını kaybeder, aradığı aşk bu değildir ve bu durumun acısını şu sözlerle dile getirir:

Hiç dinmeyeceğini sandığım, beni bir türlü bırakacağına asla inanmadığım, dahası kendisinden kurtulmayı o kadar arzu ettiğim aşkım, beni var ettiğine, beni yok ettiğine inandığım aşkım. İçimdeki bütün akışların temmesi, işte şimdi. İşte şimdi tam olmaması gereken yerde ve zamanda? Anlatmasam aşkım beni yok ediyor. Anlatsam, ben aşkımı (Bekiroğlu, 2009, s. 79).

Genç mezarlık bekçisinin aşkının bitmesinin ardından ona yol gösterecek bir rüyadır. Dergâhın önünde durup da kapıyı bulamadığı, ardından ana duvarın temelden yıkıldığı kendisinin, genç hattatın, son padişahın, türbedarın hatta öykücünün altında kaldığı bu rüya ile sabah uyandığında dergâha gider. Rüyadaki gibi her şeyin yıkıldığını görür değişmeyen tek şeyin şeyhin gözlerindeki “karanfil kokulu beyaz ışık” olduğunu kavrar. Bundan sonra şeyhe bağlanır ve hikâyenin asıl sonu şeyhin genç mezarlık bekçisini ilahi aşka yönlendirdiğini anlatan şu ifadelerle son bulur:

Şeyh ona öğretti. Ahde vefayı, sevginin ne demek olduğunu. Ona, ona git, dedi. Vaat ettiği ülkeyi vermeyenlerden olma ki vaat edilen ülkesi verilmeyenlerden olmayasın. Gördüğün ışıklar ikinci kez baktığında hep kayboldular. Ona git ki sen de kaybolan ışıklardan olmayasın.

Işığım benim, dedi genç mezarlık bekçisi, sen artık hep benimlesin (Bekiroğlu, 2009, s. 85).

İsimle Ateş Arası romanında yazar Numan’ın Nihâde’ye duyduğu aşkı beşeriyetten ilahi olana yükseltemediğinden kusurlu sayılıp yok olacağını Numan’ın aşkını değerlendirdiği şu sözleriyle anlatmaktadır:

Böyle zamanlar sıkışan ruh belli ki ne ileri ne geri gidebilince, ya düşer ya yükselirdi. Belli ki böyle zamanlarda aşk, sırtından kanlı bir

gömleği sıyırıp da atar gibi gözden çıkararak geçmişti, ileri doğru yürümekti. Aşkın kalbe doğduğu makama doğru yükselmekti. Böyle zamanlarda âşık, kendisine görüntü veren sevgilinin aşkıyla mutlak olanın aşkı arasında bir bağlantı kurunca. Sevgilinin ismiyle O'nun ismi arasındaki binlerce ismi yol, durak, menzil, aşmayı başarınca. Belli ki bu yükselmeyi başaran âşkın gönlüne; muazzam yangınlardan sonra başlayan bir yağmur, lânetlenmiş kavimleri yok eden ve dinmek bilmeyen rüzgârları kesen bir yağmur, denizin yüzünden gökyüzünün katlarına yükselen şiddetli hortumları bölen bir yağmur gibi. Serinlik ve selâmet dökülürdü. Ama ben, bu kemter kul. Yapamadım. Eşiğin bir adı da acıydı, aşamadım. Ödünç aldığı ışığın safiyetini kaybedince kayboldu aşkımın masumiyeti. Keşke aşkı saf olmayana da razı olarak tanımlasaydım (Bekiroğlu, 2002, s. 192).

Lâ: sonsuzluk hecesi romanında Kabil'in Sidre'ye duyduğu aşkı bir yanılığ olarak değerlendirmektedir. Aşkın şiddetinden kardeşini öldüren Kabil'in aşkını bu olayın ardından şu sözlerle değerlendirmektedir:

Berrak bir düşüncede değilse de karmaşık bir hisler cümlesinde anladı:

Aşk çok şeymiş ama onun da manası haline göreymiş. Aşk olsaymış kıvamı bozulmazmış. Bir kalbi buraya, kalpsizlik toprağına savurmazmış. Onun ki aşk değilmiş başka bir şeymiş.

Aşk değil tenmiş. Sen değil benmiş. Sevda değil hışımış. Belâymış. Kerbelâymış. Ama ne ise, her şey değilmiş en fenası (Bekiroğlu, 2016, s. 349).

Nun Masalları adlı kitapta yer alan “Hattat ve Padişah” öyküsünde hattatın genç cariyeye kapılışıyla ilahi aşkın menzilinden çıkışı ve pişmanlığı, “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” adlı öyküde, genç mezarlık bekçisinin genç kalfaya duyduğu aşkın beşeriyetini aşıp hiç kaybolmayacak ilahi aşka yönelişi; *İsimle Ateş Arası* romanında Numan'ın Nihade'ye duyduğu aşkın cismanilikten ileriye taşamayıp kaybettirdikleri için pişmanlıkla son buluşu ve *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Kabil'in Sidre'ye duyduğu aşkın, tenden öteye gitmeyecek bir hevesle cinayete sebep oluşu, İbn'ül Arabî'nin kadın konusuna bakışı, kadının kemale erme ve hakikat bilgisine ulaşma yolundaki etkisini ortaya koyacak biçimde işlendiği görülmektedir. Yazar, adı geçen eserlerde kadını/kadına duyulan aşkı Arabî düşüncesinde olduğu gibi kişilere/kullara göre beşeriyetten ilahi olana götüreceği bir yol olarak görmektedir. Sırf cismaniliğe kapılanlar için hüsrana olan aşk yalnız, “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” öyküsünde genç mezarlık bekçisi için anahtar olmuş, onu kaybolmayacak ışığa götürmüştür. Arabî'de olduğu gibi Bekiroğlu'nun bu eserlerinde de hakikat bilgisi erkek için kadından geçmektedir.

İbn'ül Arabî'nin zaman kavramına bakışı Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinde ağırlıklı olarak tercih ettiği “an odaklı zaman” anlayışıyla ortaklık göstermektedir. Arabî, dünyadaki zamanın dünyanın ani yaratılmasına bağlı olarak kanıt gösterdiği çeşitli hadis ve ayetlerden hareketle³⁰ yaratılış an odaklı olarak bir sonraki anın yaratılmasına bağlı olarak sürekli devinim ve an parçalarından oluşarak devam ettiğini öne sürer. Bugün kuantum mekaniğiyle bilim,ışığın dalga boylarının da parçacık özelliğini taşıdığını ortaya koymuştur³¹. Zaman kavramı birbirini olaylardan hareketle mukayese edebilir. Gerçekte hayali olan zaman ancak varlıklar üzerinden takip edilebilir. Uyuduğumuzda zamanı takip edemeyiz yalnız bilince bağlı olarak veya saat, takvim gibi referanslarla takip edilebiliriz.O Halde bizim takip ettiğimiz şey aslında zaman değil eşyadır; çünkü gerçekte zaman Arabî'ye göre yoktur ve bu görüşünü şu sözlerle dile getirir: “Zaman ve mekân tabii cisimlerin bir neticesidir; fakat zaman (kendi başına) var olmayan hayali bir şeydir. “Ne zaman?” sorusunu sorduğumuzda feleklerin hareketi ve yerleşik şeyler tarafından bize gösterilir. Binaenaleyh zaman ve mekân gerçekte yoktur” (akt. Hacı Yusuf, 2013, s. 31).

Dünyanın yaratılışına bağlı olarak zamanında gerçek halinin yaratılışın “şu an”/“şimdi” ilkesine bağlı olduğunu öne süren Arabî için şimdinin uzama ya da kısılması olmayan geçmiş ya da gelecek gibi hayali değil, yaratılışa şahit olunan şimdiki an gerçek zamandır. Bu sebeple zaman da sürekli yaratılmaktan hareket halinde ve devinimlidir. Tekrardan ve sürekli aynı noktaya gelen zaman daireseldir. Arabî bu değişkenliğine bağlı olarak zamanı şu sözlerle ifade eder:

Vaktin kaynağı âlemdir, Hakk'tan değildir ve o takdirden meydana gelir. Takdirin ise sadece yaratılmışta hükmü olabilir. Öyleyse vakit sahibi olan, âleme ait olduğu gibi hüküm de âleme aittir.” sözleriyle dünya hayatına bağlı ve dünya için geçerli bir unsur olarak ortaya koymaktadır (akt. Hacı Yusuf, Arabî 2012, s. 355).

³⁰ bkz. Hacı Yusuf , *İbn'ül Arabî Zaman ve Kozmoloji*, Nefes Yayınları, İstanbul, 2012, ss. 51-53.

³¹ Kuantum mekaniğinden önce ışık doğasına dair – parçacık mı yoksa dalga boyu olduğuna dair tartışmalar vardı. Bazı araştırmalar ışığın dalga boyu, bazıları ise parçacık olduğunu ortaya koymaktaydı. Kuantum mekaniği ışığın parçacığının dalga, dalganın da ışık olduğunu ortaya koymuştur (Hacı Yusuf, 2012, s. 61).

Dünya ile sınırlı olan zamanı Arabî, dünyadaki dört temel unsurdan³² bir saymış ve zamanın durumunu *cevher-i ferd*³³ adını verdiği yaratılış teoriyse aynı olan “an be an” yaratılış ilkesine dayandırmıştır.

Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinde zamanı “gün doğarken”, “en uzun gecede”, “şimdi”, “o an”, “rüzgârın uğultusunu duyunca”, “kuşlar giderken “ gibi ifadelerle an odaklı bir anlayışla kullandığını ikinci bölümde incelemiştik. Yine aynı bölümde Bekiroğlu'nun zamanı *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesi, *Cam Irmağı Taş Gemi* ve *Mücellâ* romanlarında zamanı dairesel bir anlayışla döngüsel olarak işlediğini belirtmiştik. İkinci bölümde postmodernizme bağlı saydığımız bu etkinin Arabî'nin zaman anlayışının dayandığı “an” ve “dairese” nitelikli zaman anlayışıyla uyuştuğunu görmekteyiz. Bekiroğlu'nun *Ateş ile İsim Arasında, Lâ: sonsuzluk hecesi* ve *Nar Ağacı* romanlarında zamansızlık kavramı özellikle vurguladığını ikinci bölümde belirttiğimiz bu eserlerdeki anlayışın, Arabî'nin zamanı yalnız dünyaya ait hayli bir değişken sayan anlayışla aynı olduğunu görmekteyiz. Arabî'nin zaman anlayışıyla postmodernizmin zaman anlayışı birbiriyle aynıdır. Kuantum mekaniği bugün Arabî'nin parçaya indirgediği ve parçacıkların diziminden müteşekkil saydığı zamanı deneylerle ispatlamıştır. Postmodernizmin zaman anlayışını etkileyen kuantum mekaniği ile Arabî'nin zaman konusundaki tespitleri genel hatlarıyla benzerdir.³⁴ Çağının gereği hem postmodernizmden yararlanan hem de gelenekten/köklerinden yararlanan Bekiroğlu'nun eserlerinde Arabî'nin zaman anlayışını benimsediğini ve postmodern tekniklerle bunu eserlerine uyguladığını söyleyebiliriz.

İslam tasavvufunda “Şeyh-i Ekber” olarak anılan İbn'ül Arabî'nin ontolojik meselelere bakış açısında, insan-yaratıcı üzerinden temellendirdiği düşüncelerinden bazıları Nazan Bekiroğlu'nun hikâye ve romanlarında Arabî'nin bakış açısına yansıtacak biçimde kullanıldığı görülmektedir. Yazar, Arabî'nin

³² Arabî zamanın tabiatın zaman, mekân, cevher (monad), araz (form) oluştuğunu iddia eder (Yusuf, 2012, s. 202) .

³³ Arabî'nin gölgelerden ibaret saydığı dünyadaki varlıkların an be an tekrardan yaratılışlarına verdiği isimdir (Yusuf, 2012, s. 202).

³⁴ bkz. Hacı Yusuf, *İbn'ül Arabî Zaman ve Kozmoloji*, Kırkambar, İstanbul, 2012, s. 61.

dünya hayatında rüyaları bir işaret saydığı ve doğruluğunu çeşitli sebeplere dayandırdığı, rüyalar için uygun zamanlar belirttiği anlayışı, *Nun Masalları* isimli kitapta “Genç Mezarlık Bekçisi”, “Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde genç mezarlık bekçisinin, *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde Yûsuf ve Züleyha’nın, *İsimle Ateş Arasında* romanında Mansur’un, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Hz. Âdem’in, Havva’nın ve kör atın, *Nar Ağacı* romanında Settarhan’ın, *Mücellâ* romanında Neyyire Hanım’ın geleceği haber veren rüyaları üzerinden anlatmaktadır. Dünya hayatını bir gölge, bir vehim sayan Arabî düşüncesi ise, *İsimle Ateş Arasında*, *Lâ: sonsuzluk hecesi* ve *Nar Ağacı* romanları ile *Yûsuf ile Züleyha* hikâyelerinde yer almaktadır. Arabî’nin âlemi veya insanı/kalbini ayna metaforuyla anlattığı düşünceleri ise *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde Yûsuf’un güzelliğinin asıl kaynağının sorgulanması, *Cam Irmağı Taş Gemi* hikâyesinde mezar odasının güzelliğinin aynalar vasıtasıyla ortaya çıkarılması, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında insanın yaratılış sebebi vurgulanması yoluyla anlatılmaktadır. Arabî’nin hakiki bilginin yerini akıldan ziyade kalp olarak belirlediği düşüncesine *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Kabil, *Nar Ağacı* romanında Settarhan’ın durumu, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında yer alan “Kül Rengi Küçük Kuş ile Mermer Şehir” hikâyesinde muzaffer komutanın konumu, aynı isimli kitapta yer alan “Mavi Gül Dalı” hikâyesinde prensin babasını öldürmesinin sebeplerini anlatırken rastlanmaktadır. Kalplerin kirlenerek hakikat bilgisini çarpıttığı anlayışına ise *Nun Masalları* isimli kitapta “Hattat ve Padişah” hikâyesinde hattatın yanılışında, *İsimle Ateş Arasında* romanında Mansur’un yasak olana gidişinde, *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde aynaya yansıyan güzellik ve çirkinliğin kıyaslanmasında, *Cam Irmağı ve Taş Gemi* adlı kitapta “Kül Rengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir” hikâyesinde ihanet eden şehrin halinde, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Kabil’in eksiklerine sebep kardeşini sayışında rastlanmaktadır. Arabî düşüncesinde bezm-i elest olarak adlandırılan ruhların dünyaya gelmeden önce tanıştıkları düşüncesine *Nun Masalları*, *Yûsuf ile Züleyha*, *Cam Irmağı Taş Gemi* isimli kitapta “Be” öyküsünde, *İsimle Ateş Arasında*, *Lâ: sonsuzluk hecesi* ve *Nar Ağacı* romanlarında “tanışıklık”, “ezel hatırası”, “hatırlama” ifadeleri ile yer verilmektedir. İnsanın sürekli oluşum halinde olduğunu belirten insanı kâmil düşüncesi ise *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında yer almaktadır. Allah’ı kısmî de olsa tanıtan esma’ül hüsnâ adı verilen isimlerine *İsimle Ateş Arasında*, *Lâ:*

sonsuzluk hecesi, Nar Ağacı romanlarında ve *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde yer verilmiştir. Bu isimlerin zıtlıklar üzerine kurulu oluşu ve insanda da bulunuşu düşüncesi *Lâ: sonsuzluk hecesi, Nar Ağacı ve Mücellâ* romanlarında yer almaktadır. Arabî'nin ilahi yolculukta kadına duyulan muhabbeti vasıta sayması *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Havva'nın konumu, *İsimle Ateş Arası* romanında Mansur'un Nihade'ye aşkı, *Nun Masalları* isimli kitapta “Hattat ve Padişah” hikâyesinde hattatın yanılışı, “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde genç mezarlık bekçisinin aşkı üzerinden anlatılmaktadır. Arabî'nin zamanı “an” ve tekrarlardan ibaret saydığı anlayışa ise *Cam Irmağı Taş Gemi, Yûsuf ile Züleyha* hikâyelerinde ve *İsim Ateş Arasında, Lâ: sonsuzluk hecesi, Nar Ağacı, Mücellâ* romanlarında yer verdiği görülmektedir.

Nazan Bekiroğlu'nun roman ve hikâyeleri üzerindeki İbn'ül Arabî tesirine baktığımızda, Arabî felsefesinin postmodernizm felsefesiyle benzeşen yönleri ve postmodernizmin çoğulculuk anlayışına dayanarak mistik felsefeye yöneliş ortamı oluşturan yapısı dikkat çekicidir. Arabî dünyayı gerçek saymaz yaratıcının ve ona bağımlı olan ayan-ı sabitenin bir gölgesi sayar. Postmodernizm gerçekliğe bakışı, İbn'ül Arabî ile benzerdir. Postmodern anlayış, simulakrum olarak adlandırdıkları gerçekte var olmayan taklit görünümü, noksan dünyaya anlayışına sahiptir. Arabî düşüncesinde vehim saydığı dünya, gerçeğiyle kıyaslandığında hiçbir zaman tam değil kusurludur. Postmodernistler de bütün/bütüncül yoktur. Arabî düşüncesinde insan, evren her şey oluşum halindedir. Kişi insanı kâmil makamına gelene kadar gerçek değildir. Bu makama geldiğinde ise artık dünyaya ait değildir. Postmodernist düşüncede de kişi yoktur, gelişimi sürekli devam eden özne vardır. Arabî düşüncesinde evren sürekli ve devinim halindedir. Postmodern felsefede de evren devinim halindedir. Arabî anlayışında her şey birbiriyle iç içedir. Deleuze ve Gaulete'nin de köksap anlayışında gerçekler birbiriyle bağlantılı haldedir. Zıtlıkların oluşturduğu uyum hem Arabî düşüncesinde hem de postmodern düşüncede önemli bir noktadır. Mekân kavramı, Arabî düşüncesinde gerçeklik dışı olarak algılanmaktadır. Buna bağlı olan zaman kavramı da akıp giden değil anlardan ve tekrardan oluşan şimdije bağlıdır. Benzer zaman anlayışı postmodernizmde de karşımıza çıkmaktadır. Baudrillard, postmodernistler için zamanı “buzlu bir şimdi” olarak değerlendirmektedir. Bütün bu ortaklıklarda da görüldüğü gibi postmodernizm ve Arabî düşüncesi birbiriyle ilişkilidir.

Birbirinden farklı iki unsur olarak değil birbirine paralel iki kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bekiroğlu, postmodern düşüncenin de anlatı da temel mesele saydığı ontolojik konulara, Arabî düşüncesinin de temelini oluşturan ontolojik meselelere bakış açılarıyla yaklaşmıştır. Eserlerinde postmodern tekniği kullanılırken, eserlerin temel meselelerinin açıklanmasında Arabî felsefesini kullanmıştır. Bu biçimde postmodernizm çok seslilik ilkesinin prensibine uygun olarak hareket etmiş ve onun teknik özelliklerinden yararlanmıştır.

3.2.2. Nazan Bekiroğlu Eserlerinde Mevlâna Tesiri

Mevlâna Celâleddin Rumî 1209'da Horasan'da Belh şehrinde doğmuştur. Anne tarafından soyu sultanlara dayanmasının yanı sıra babası Mevlâna doğduğunda sarayda görevli olan "Sultanü'l-ulemâ"dır. Bu sebeple Mevlâna iyi bir eğitim almış; âlimler ve mutasavvıflar arasında yetişmiştir. Üç yaşındayken Feridüddin Attar Mevlâna'ya *Esrarname* adı eserini ithaf etmiştir. Sarayda çıkan çeşitli dedikodular sebebiyle Mevlâna'nın babası Bağdat'a sürülmüştür. Buranın ardından Mekke'ye ardından Suriye'ye, sonrasında Karaman'a ve son olarak da Konya'ya gelerek yerleşmiştir. Mevlânada burada evlenmiş ve iki oğlu olmuştur. Bu oğullardan biri de Sultan Veled'dir. Mevlânın tasavvufî hayatı önce babası sonrasında da Şems-i Tebrizî tarafından şekillendirilir. Tebrizî'nin öldürülmesinin ardından Mevlâna tasavvuf hayatına daha çok yönelir (Kabaklı, 1987, s. 23-55). Mevlâna'nın eserleri felsefi, metaforlu, benzetmeli, girift anlatımıyla Farsça yazılmış ve daha çok saray ile aydın çevresine hitap etmiştir. Her ne kadar eserleri halkın anlayacağı dilden uzak olsa da halk tarafından da benimsenmiştir. Bugün Mevlâna'nın ünü ülke sınırlarını aşmış dünyaca tanınmış bir mutasavvıf olmuştur. Unesco 2007 yılını Mevlâna yılı ilan etmiştir (Altıntaş, 2008, s. 132-133).

Nazan Bekiroğlu'nun eserlerini Mevlâna düşüncesinde incelediğimizde ilk olarak Mevlâna'nın dünya hayatını bir ırmağa benzettiği metaforuyla *NarAğacı* romanında karşılaşmaktayız. İsmail'in Balkan Savaşı'na gönüllü katılmasının ardından İranlı Hafize Hanım, Büyükhanımı teselli etmek için *Mesnevi*'den hareketle dünya hayatının gölgeye benzediğini şu sözlerle anlatır:

"Bak" demişti İsmail gittikten sonra ilk *Mesnevi* dersinde; "Farz edelim ki sen şuanda cehennem gibi bir hayatın içindesin. Ama cennetteki yanın, bir perde üzerinden seyrediyor gibi şuan seni seyrediyordur. Bu da sen o da sen. Sen ondan habersiz ama o senden haberdar. Bu kadar, hepsi budur.

(...)

Cennette değildi Büyükhanım ama işte arkasında kalan kendisine bir fotoğraf yüzüne bakar gibi bakıyordu. O ben'in bu ben'den haberi yoktu ama bu ben o ben'den haberdardı. Öyleyse bu beni seyreden başka bir ben vardı.

Gülümsedi. Şu dünya âlem dedikleri gölgelikte, gerçek gerçek içinde; gölge gölge üstüneydi. Her şeyin, gelip geçici bir gölge olduğuna iman etti. Haklıydı Hazret-i Mevlâna, dünya bir ırmaktı, biz ırmağın dışındaydık aslında ve ırmağa düşen sadece gölgelerimizdi. Bir ırmağın üstüne düşmüş gölgeleri bir bir seçti (Bekiroğlu, 2012, s. 497).

Mesnevi'den alıntılanan aşağıdaki bölümde Mevlâna bedeni bir ırmak yatağına benzetir. Bu ırmak yatağının suyu ruhtur. Bu suda pek çok çer çöp bulunmaktadır önemli olan o çer çöpün içinden gayb âlemine ait olan hakiki düşünceyi bulabilmektir. Acı verenlerin de tatlı olanlarında kaynağı "hakikat bağı"dır. Bu kabukların içinde insan gerçeği bulabilmek için çaba sarf etmelidir. Nazan Bekiroğlu'nun ırmaklar üzerindeki gölgeler olarak değindiği satırlar şu satırlarla benzerlik göstermektedir:

Beden ırmak yatağı; ruh da ondaki akarsuya benzer. Ruhun sembolü olan su akıp gitmededir. Sen ise "Duruyor." dersin. O koşup gitmededir; sen ise "Oturmuş kalmış." dersin. Suyun derelerden, arklardan akıp gittiğini görmüyorsan, onun üstündeki yeniden yeniye yığılan şu çerçöp nedir? Hiç değilse onlara bak! Ey insan! Senin çerçöpün de düşüncelerindir. Her an sana dokunulmamış, alınmamış, kızıoğlan kız, çeşitli şekillere bürünmüş düşünce gelir gider. Suyun yüzü de, düşünce ırmağı da akıp giderken, sevimli sevimsiz, güzel çirkin, birçok çerçöpü de sürükler, onlardan bir türlü kurtulamaz. Tertipleyen öyle tertiplemiştir. Aslında hakikat bahçelerinden akıp gelen bu ırmağın üstüne, gayb âleminin meyvelerinden kabuklar düşer. Sen o kabukların özünü, meyvesini suyun içinde ara! Çünkü o su hakikat bağından gelmektedir. O meyvelerden bazıları kabz (acı), bazıları bast (tatlı) tır; bazıları insana yolunu şaşırtır, dalaletle sürükler, bazısı doğru yola, hidayete ulaştırır (Mevlâna, 1995, s. 232).

Mevlâna'daki dünya hayatının bir gölge olduğu anlayışının yanında, Arabî düşüncesinde belirttiğimiz gibi rüya olarak tanımladığını da görmekteyiz. Mevlâna, varlık sorununu *cevher*³⁵ ve *araz*³⁶ olarak 'öz' ve 'varlık' biçimde değerlendirir. İslam felsefesinde cevher, değişmeyen, kaybolmayan kendi başına var olabilen, araz ise, bizzat var olmayan durumu cevhere bağlı şey olarak açıklanmaktadır. Bu durumda cevher ruh, araz ise bedendir diyebiliriz. Dünyadaki varlıklar arazdır. Cevher, dünya hayatı içinde bulunmaz araz cevherin dünyadaki

³⁵ İbrahim Kutluer, "cevher", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Türk Diyanet Vakfı, Ankara, 1991, (C. 7, s. 452).

³⁶ Yusuf Şevki, Yavuz, "araz", *TDV İslam Ansiklopedisi* Türk Diyanet Vakfı, Ankara, 1991, (C. 3, s. 337-342).

uzantısıdır. Mevlâna, arazlardan müteşekkil saydığı dünyayı bu sebeple asıl kaynağın ışığının gölgesi, dünyadaki gerçekliği ise rüya içinde rüyada, uyku içinde uykuda sayar. Bu düşüncesini şu sözlerle dile getirir:

Sûretle kaim olan bu cihan hakkında da peygamber, uyuyanın gördüğü bir rüya dedi. Sen, bu sözü taklitler yoluyla kabul ettin, fakat sâlikler bunu rivayet edilmeden de gözleriyle gördüler. Sen gündüzünde uykudasın. Bu uyku değil deme. Gölge, fe'rîdir, asıl ise ancak ay ışığından ibarettir. Ey yiğit, bil ki uykun(un) da uyanıklığın da uyuyan adamın rüya içinde rüya görmesine benzer. Bu adam, kendisini uyuyorum sanır ama bilmez ki ikinci uykudadır, iki kat uyku içindedir (Mevlâna, 1995, s. 74).

Mevlâna'nın dünya hayatını gölge veya rüya sayan, uyku içinde uyku olarak değerlendiren anlayışı Nazan Bekiroğlu'nun, *İsimle Ateş Arasında, Lâ: sonsuzluk hecesi, Nar Ağacı* romanları ve *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde görmekteyiz. Yazar, *İsimle Ateş Arası* romanında “ber-murâd” olamamış şehzadenin halini değerlendirdiği, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Kabil'in hırsı, *Nar Ağacı* romanında ise İranlı Hafize Hanım'ın Büyükhanıma nasihatı; *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde ise Yûsuf'un Züleyha'ya karşı durumu üzerinden eserlerine dâhil etmiştir.

Mevlâna düşüncesinde ‘akıl’-‘gönül/kalp’ değerlendirmesi önemlidir. Mevlâna düşüncesinde bilgiye salt akıl ile ulaşılan anlayışın yeri pek yoktur. Sistemli bir mutlak doğruya ulaşmadan daha çok onun düşüncesi epistemolojik anlayıştan ziyade hümanizm düşüncesiyle kişinin benliğine kendi doğrusuyla ulaşma tutkusuna dayanmaktadır (Çevik, 2014, s. 38). Mevlâna bilginin ulaşılmamasıyla elde edilen gerçeklikten ziyade kişinin kendi benliğinde yaptığı yolculukla ulaştığı gerçekliği daha önemli saymaktadır. Akıl dünyevî konularda rehberdir fakat metafizik gerçekler için ‘cüz’i’ dir. Bu sebeple akılın yetemediği yere tanrı bilgisine gönül/kalp ile ulaşılabilceğini *Mesnevi*'de şu sözlerle dile getirmektedir:

Hendese bilgisinin incelikleri yahut heyet, hekimlik bilgisi, felsefe, hep bu dünyaya bağlıdır; bunlar, adama, yedinci kat göğün üstüne çıkılacak yolu göstermez. Bütün bunlar ahır yapma bilgisidir; ahırda öküzün, devenin varlığına destektir. Tanrının yolunun, Tanrı'ya ulaşmanın durağının bilgisini, gönül ehli, gönlüyle bilir (Mevlâna, 1991, s. 124).

Aklın mutlak bilgiye ulaşma noktasında, kalpten geri kaldığı anlayışı İslam felsefesinde sık karşılaşılan bir anlayıştır. Bu anlayışa uygun olarak sanatta aklın çıkamadığı noktalara kalple çıkılabileceğini öne sürdüğü röportajına İbn'ül Arabî

bahsinde yer vermiştik. Nazan Bekiroğlu'nun bu röportajında öne sürdüğü gibi aklın rehberliğinden ise gönlün rehberliğini öne çıkardığı eserler kaleme almıştır. İbn'ül Arabî bahsinde detaylı olarak yer verdiğimiz Bekiroğlu'nun eserlerinde bulunan akıl-kalp kıyaslaması, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Kâbil'in kıskançlık duygularıyla kardeşine zarar vermesi, *Nar Ağacı* romanında Setterhan'ın akıl ve kalp birliğini sağlayamaması, *Cam Irmağı Taş Gemi* isimli öykü kitabında yer alan "Kül Rengi Küçük Kuş ile Beyaz mermer Şehir" hikâyesinde insanları bilgi kaynaklarına göre akıl ve kalp zümresinden olanlar olarak ikiye ayırması ile "Mavi Gül Dalı" hikâyesinde oğlun babasını öldürmesini akıl bilgisi ile anlayamaması şeklinde eserlere yansıtılmaktadır.

Mevlâna, insanın varlığını kesin bir 'öz'e dayandırmaz, değişken potansiyel bir 'öz'e dayandırır. İnsan iradesi ile 'öz'ü şekillendirir. Ruh-u insan ve ruh-i hayvan olarak ikiye ayırır. Ruh-u insan, Arabî bahsinde değindiğimiz insan-ı kâmilidir. Başta *Mesnevi* olmak üzere bütün eserlerinde bu ideal olan, evrensel özelliklere sahip insan-ı kâmil anlatır. İnsan-ı kâmil ile ruhu hayvanı semboller, metaforlarla süslediği hikâyelerle anlatır. Her insan insan-ı kâmil olma veya ruh-u hayvan olma potansiyeline sahiptir (Yakıt, 2010, s. 35). İnsan, her iki hâlin özelliğini içinde taşır, iradesiyle hangi hâle yakın olacağına kendisi karar verir. İnsan-ı kâmil yönü, maneviyatı, hikmeti, ilahi aşk ile gayb âlemini temsil ederken hayvanî yön, arzu, aç gözlülük, istek ile dünyayı temsil etmektedir. İbn'ül Arabî başlığı altında bahsettiğimiz gibi Mevlâna'da da insanın küçük âlem olarak yaratıldığını vurgulamaktadır. Bu sebeple en şerefli varlıkken iradesine bağlı tercihlerle hayvan-ı ruh olabileceğini öne sürmektedir. Mevlâna, *Mesnevi*'nin 4. cildinde Allah'ın yarattıklarını üç grupta toplar ve üçüncü gruba insanları koyar ve insanoğlunun özelliklerini şu şekilde sıralar:

Üçüncü bölükse Ademoğullarıdır, insanlardır. Bunlar yarı yaratılışları bakımından melektirler, yarı yaratılışları bakımından eşektir!

Eşek olan yarıları, aşağıya meyleder, öbür yarıları da akla meyleder!

İlk iki bölük savaştan, çekişten anlamaz, istirahat ve huzur içindedir. Fakat bu bölük, yani insan, ikisi de aykırıdır ve azap içindedir.

Bu insanda sınanma yüzünden bölüklere ayrılmış... Hepsi insan seklindedir ama üç kısımdadır:

Birinci kısım mutlak varlık olan Tanrı'ya dalmış, kendini kaybetmiş olanlardır... Bunlar İsa gibi meleklerle katılmışlardır.

Surette insandır bunlar, fakat hakikatte Cebrail... Kızgınlıktan heva ve hevesten, dedikodudan kurtulmuşlardır.

Riyazattan da kurtulmuşlardır, zâhitlikten ve savaştan da... Sanki onlar, insanoğlundan doğmamışlardır!

İkinci kısmı eşeğe katılmış olanlardır. Bunlar, bunlar kızgınlığının kendisi olmuşlar, tepeden tırnağa kadar şehvet kesilmişlerdir.

Bunlardaki Cebrail’lik meleklik sıfatı gitmiştir... Çünkü o ev dardı, o sıfat da büyük, sığamadı geçip gitti!

Canı olmayan adam ölür... Canında bu sıfat bulunmayan kişi de eşek olur.

Çünkü bu sıfatta olmıyan can, bayağıdır, aşağıdır... Bu sözü, sofi söylemiştir, doğudur!

O, hayvanlardan da fazla can çekişir... Âlemde ince işlere girer!

Onun örüp dokuduğu hile ve şeytanlık, başka bir hayvandan zuhur edemez! (Mevlâna, 1991, s. 123-124).

Nazan Bekiroğlu’nun *Nar Ağacı* romanında Mevlâna’nın bahsettiği insanın birinci ve ikinci kısma ait özellikleri, Trabzon’dan İstanbul’a giden “hicranlı kabile”nin insanları ve bu kafilenin karşılaştıkları insanlar üzerinden anlatılmaktadır. Birinci gruptaki insanlara Büyükhanım ve küçük kafilesi girmektedir. Ermeni komşularının tehcirin olumsuz şartlarından korumak için yanlarına sığınmış beş altı yaşlarındaki Anuş, torunu yetim Zehra, Hacıbey’in 93. Harbi’ndeki saf yaveri Yıldırım, muhacirlik esnasında annesi Harşit çayında boğulan küçük Hasan ve evin köpeği Masal’dan oluşan bu kafilenin muhacirlerden geriye kalanlar arasında buldukları bir bebeğe olan merhametleri eserde şu sözlerle anlatılır:

Oyy! Diye dövdü dizlerini, sonra eğildi, yamalı bohçayı kucağına aldı. Bebek ağlamaktan katılma raddesindeydi ve elleri de yüzü gibi mosmor kesilmişti. Büyükhanım bebeği çarşafına sardı. Kuruca bir yere oturdu ağzına şerbet damlatmaya çalıştı. Bebek önce büyük bir açlıkla kustu şerbeti sonra bütünüyle kustu. Hali ümitsizdi. Ancak bir saat yaşayabildi.

Büyükhanım’ın gönlü, birkaç saat içinde olsa benimsediği bu yavrunun bedeninin sırtlanlara yem olmasına razı gelmemişti. Çamurlaşmış toprağı Yıldırım eştı. Üstünü örtüler. Başına taş diktiler. Zehra, gözyaşlarını tutamadı (...) (Bekiroğlu, 2012, s. 310).

Mevlâna’nın ikinci kısım olarak anlattığı “hayvan”dan aşağıya düşen insanlara *Nar Ağacı* romanında Büyükhanım ve kafilesinin merhametiyle kıyaslanacak biçimde aynı bölümde yer verilmektedir. Muhacirlerin peşindeki eşkıyaların yarı canlı bir kadına yaptıkları eserde ‘eşref’ olmayan insanın düşebileceği rezillikleri ‘eşek’ insana örnek hâlini şu sözlerle anlatılmaktadır:

(...) Eşküyalardan biri cesetlerin arasında nasılsa sağ kalmış bir kadını fark etmişti, teni henüz sıcak fakat canı yarı bir kadın. Kırık ağız,

arkadaşlarına seslenirken onun ne söylediğini, hangi dilde söylediğini duymadı Büyükhanım, duymak da istemedi. Gözlerini yumdu sadece, görürse unutamazdı. Bu sesler var ya işte onlar beyninin her zerresine paslı bir kör bıçakla kazındı, bundan böyle unutamazdı. (...) (Bekiroğlu, 2012, s. 311).

İnsanın yapısındaki zıtlık anlayışı Mevlâna'nın evren anlayışında da bulunmaktadır. Mevlâna, evrenin ontolojik olarak var oluşunu paradoksal yapıda zıtların oluşturduğu bir bütün olarak yorumlar. Görünürde birbirinden farklı duran varlıklar aslında bir bütünü farklı hallerini ortaya koyan hallerdir. Amaçları ortaktır. İyilik-kötülük, merhamet-acımasızlık, sevinç-keder, aydınlık-karanlık vb. varlığı birbirine bağlıdır; âlemdeki her şey zıddıyla belirginleşir. Mevlâna zıtlıkların oluşturduğu bütünü *Fîhi Mâ-fîh* adlı eserinde şu sözlerle dile getirmektedir:

Mecusiler der ki: Tanrı iyiliklerin yaratıcısıdır; Erihmen kötülükleri, hoş gitmeyen şeyleri yaratır. Biz de karşılık olarak deriz ki: Sevilen hoş giden şeyler hoş gitmeyenlerden ayrı değildir. Çünkü sevilmeden olmadan sevilenin, hoşlanılmayan olmadan hoş gidenin olması imkânsızdır. Sevilen hoş gitmeyen zevali demektir ve hoş gitmeyen bir şey olmadan da onun zevaline imkân yoktur. Sevinç, kederin yok olmasıdır. Keder, keder olmadan yok olmaz. O hâlde fail birdir ve bir olur; parçalara ayrılmaz (Mevlâna, 2014, s. 199).

Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinde Mevlâna düşüncesindeki zıtlıkların oluşturduğu bütün veya zıddıyla belli olma anlayışı *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Havva ve Âdem bedensel ve ruhsal özellikleri üzerinden, Habil ve Kabil'in kişilikleri üzerinden, *Nar Ağacı* romanında Settarhan-İslamiyet-su ile Piruz-Mecusilik-ateş üzerinden, *Mücellâ* romanında kişilerin isimlerinin anlamlarının karakterleriyle zıt olması, Neyyire Hanım ve Mümine Hemşire ile Mücellâ ve Filiz'in kişilikleri fiziksel özellikleri zıtlar üzerinden işlenmiştir.

Mevlâna düşüncesinde aşk önemli bir yer tutmaktadır. Tanrı merkezli olan Türk-İslam felsefesine dayanan Mevlâna düşüncesinde aşk, yaratılışın sebebidir. Görünen âlem Tanrının güzellik tecellisinin yansımasıdır. İnsanın yaratıcıya ulaşmasının en kestirme yolu aşktır. İnsan ilahi aşka erdiğinde ideal insan olur. Aşk, beşeri ve ilahi aşk olarak iki grupta değerlendirir. İlahi aşka ulaşmak için insan beşeri aşkta iyice yoğrulmalı; ancak bundan sonra ilahi aşka geçilebilmektedir (Yakıt, 2010, s. 62-63). Aşk bir ışıktır, âşık bu ışığı takip eder. Bu ışığı gördükten sonra gözü başka hiçbir şeyi görmez. Ondaki başka her şeyi yıkar. Zahmetsiz aşk yoktur çünkü. "Aşk davaya benzer, cefa çekmekte şahit. Şahidin yoksa davayı kazanamazsın." (Mevlâna, 1995, s. 328) Âşık, bu sebepten

aşkın yolunda belâlara ve zulümlere uğrar. Bu cefalardan kaçınmaz. Aşkın yolu bir süreçtir, bu süreçte aşk ışığının asıl kaynağını bulan aşkın yolunda yürümeye devam eder. Kaynağını şaşırın dünyevî arzulara kapılanlar ise aşk yolundan ayrılır ve bir müddet sonra aşkın ışığını da kaybeder. Mevlâna aşkı ışıkla eş değer tutuşunu ve ilahi cevherin/aşk ışığının evrendeki durumunu *Divan-ı Kebir*'de şu sözlerle anlatır:

Aşk, bir ışıktır; bizim güneşimizin onun yanında sönük bir mum gibi kaldığı bir güneştir. Bu ışık ne doğuda ne batıdadır; her an evrenin her yerindedir. O ışığın etkisiyle her şey olur, onun eliyle cansız maddeler cana dönüşür, onun etkisiyle canlılar birbirine ısınır, yeni canlılar üretir. Sevgi ve aşk bu şekliyle dört unsurdan da dışarıdadır, beş duygudan da, yedi gökten de. O, âdeta her şey olan, evrendeki canlıları, gönülleri çekip çeviren bir beşinci tabiattır (Mevlâna, 2015, s. 330-331).

Nazan Bekiroğlu *Nar Ağacı* romanında, Mevlâna'nın aşkı bir ışık saymasını Azam'ın Piruz'a duyduğu aşkın anlatılmasında kullanmıştır. Azam, Tebrizli hatırı sayılır bir ailenin oğlu ile sözlü sayılan Müslüman bir kızdır. Müstakbel sözlüsünün Mecusî arkadaşı Piruz'a âşık olur. Azam'ı bu kadar etkileyen, ailesini boyun eğdirmeye her şeyi silip gitmeye razı edecek olan aşkın ışığıdır. Yazar, Mevlâna düşündeki aşk ve ışığı Azam'ın Piruz'a karşı halini, bu ışık uğruna bütün sıkıntılara razı olup olamayacağını üzerinden şu sözlerle anlatmaktadır:

(...) Yanlış atılmış bir ilme onları birbirine bağladı. Öyle kavîydi ki bu düğüm bundan böyle biri "Gel!" dese öbürü anında koşacaktı. Biri "Gel!" demese öbürü çağıracaktı.

Aşkın zamanı yok anı var, kelâmı yok ışığı vardı. Setterhan bu atölyeye dolan ışığı, ikisi arasında gidip gelen yalımı anında fark etti.

(...) Azam'ın aklında da kalbi gibi Piruz'dan başkasına yer kalmamıştı ve hiçbir şeyi ondan daha fazla düşünmesine imkânı yoktu. Piruz'u düşünmeden onu düşünmeden geçen her an Azam'a bundan böyle haramdı.

Düşünülmesi gereken en önemli şeyler bile bu mümkünsüzlükler faslında eridi gitti. Kendisi yüzünden bütün ailesinin başı önüne eğilecekti, herkes onu kınayacaktı, Mirza Han Azam'ı öldürecekti; umurunda değildi. Çünkü elinde değildi başka türlü mümkün değildi. Kendi ışığını kendi elleriyle öldürmesini kimse ondan beklemesini, en fazla o ışıkta boğularak ölmeye razıydı. Bundan sonra Piruz nereye Azam orayaydı; olsun olacak olan (Bekiroğlu, 2012, s. 336-337).

Bekiroğlu romanlarında, aşkın beşeriyetinde kaybolan âşıklar yer almaktadır. Bu süreçte olan aşk yolunda hedeflerini şaşırıp dünyevî isteklere tamah eden âşıkların sonu hüsrân olmuştur. *İsimle Ateş Arasında* romanındaki Numan'ın Nihâde'ye olan aşkı, eşiği geçemediğinden felaketi olmuştur. Aynı şekilde *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Kabil'in Sidre'ye olan aşkının dünyevî yanının ağır basması Kabil yarı yolda bırakmıştır. *Nun Masalları* kitabında "Hattat ve

Padişah” hikâyesinde hattat padişahını şaşırması ve kalbinin süveydasını kaybetmiştir. Aynı isimli kitapta “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” öyküsünde genç kalfa ile evlenen mezarlık bekçisinin aşkını yitirdiğini anlaması ve dergâha gidip gerçek ışığın kaynağını bulmaya yönelmesi, aşkın beşeriyetten ilâhi olana olan yolculuğu farklı biçimde işlemiştir. Bu biçime başka bir örnek ise *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde Züleyha’nın ilk başlarda dünyevî arzularla dolu olan aşkının hali ile ilahi olanı bulduktan sonraki aşkının haliortaya konmuştur. “Nazan Bekiroğlu Eserlerinde İbn’ül Arabî Tesiri” başlığı altında değindiğimiz gibi beşeri aşkın insanoğlunu terk edişi, aşkın bir yolculuk oluşu insan-ı kâmil için önemi bir merhaledir. Aşkın beşeriyeti Arabî düşüncesiyle benzer olmakla beraber, ışığa benzetilmesi ve cefanın aşkla eş değer tutulması Mevlâna felsefesinde hastır.

Mevlâna bela ve cefayı yalnız aşk noktasında nimet saymaz. Kişinin şehvet, aç gözlülük, kibir, riya gibi hayvanî kabul ettiği sıfatlardan da sıyrılmak için cefanın gerekli olduğuna inanır. Kişinin başına gelen her türlü felaketi Allah’ın rahmet tecellisi sayar. Belaları insanın kötü huylarından uzaklaştırmak için “Sopayla kilime vuran, kilimi dövmez, tozlarını silker.” diyerek gerekli sayar (Mevlâna, 1995, s. 328). Kişinin sevgi, merhamet, aç gönüllük gibi sıfatlarını insanı sayar ve bunların kişinin ‘öz’ünde öne çıkması için edebini ve terbiyenin gereği sayar. Bu terbiye biçimini *Mesnevi*’de nohut benzetmesiyle şu sözlerle anlatır:

Bir bak... Nohut tencerede ateşten zebun oldu mu yukarıya doğru sıçramaya başlar.

Tencere kaynamaya başlayınca nohut, tencerenin üstüne fırlamaya, yüzlerce coşkunkluk göstermeye koyulur.

“Neden beni ateşe attın kaynatıyorsun... Mademki satın aldın neden bu hallere uğratıyorsun” der.

Nohut pişiren kadın da nohuda kepçeyle vurup der ki: Yok... Güzelce kayna, tencereden çıkmaya kalkışma. Seni sevmediğimden, senden hoşlanmadığımdan kaynatmıyorum seni ki... Bir zevke bir çeşniye sahip ol da gıda haline gel, yen, cana karış diye kaynatıyorum. Bu imtihan seni horlamak için değil!

Bostanda sular içtin, yeşerdin, terü taze bir hale geldin ya... İşte o içiş, bu ateşe düşmen içindi. Tanrının rahmeti kahrından ileridir, kahrından fazladır ve ezelîdir. Bu yüzden de bir kimseyi belâyâ uğratması, rahmetindedir (Mevlâna, 1995, s. 340).

Mevlâna kahrı lütuf sayar. Bu sebeple kişinin başına bir belâ geldiğinde bunun için sabrı telkin eder, çünkü bu bir imtihandır ve edebi gerektirir. Nazan Bekiroğlu'nun *İsimle Ateş Arasında* romanında Numan'ın eşi, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Hz. Âdem, *Nar Ağacı* romanında Büyükhanım, Hacıbey ve Zehra, *Mücellâ* romanında Neyyire Hanım, Mücellâ ve Yusuf Ziya, *Nun Masalları* isimli kitapta “Hattat ve Padişah” hikâyesinde hattatın karısı, *Cam Irmağı Taş Gemi* isimli kitabında “Be” hikâyesinde Elif başına gelenlerden yana isyanı değil susmayı tercih etmiştir. Bekiroğlu, eserlerindeki karakterlerin belâ karşılarında susmaları ile ilgili olarak bir röportajında şu görüşleri dile getirmiştir:

Kelam, ve ona bağlı, onunla ifade edebilecek eylem bize verilen irade alanıdır. Kelamın yok olduğu yer, eyleme yetemediğimiz ve dolayısıyla eylem ihtiyacını artık hissetmediğimiz, hissetmememiz gereken yerdir. Buna da, ne isyan ne sığınak, sadece teslimiyet diyebiliriz. Gelsin gelecek olan. Bu dünyada çözümü mümkün olmayan hesaplara artık dünyada size verilmiş sözcüklerin yetmediğini fark etme hali. Çünkü bu dünyanın kelimelerinin yetersiz olduğundan ve çok daha yeterli bir lisanın bambaşka bir katta durduğundan eminim. O zaman susar ve kaderi âhirete bırakırsınız halli. Bu dünyada mümkün olmayan meselelerin sizinle yüz yüze durduğunu idrak anının doğal bir neticesi. Kraliçenin susması, şehrin iki kez susması, Nun Masalları'ndaki son padişahın susması (Alagöz, 2007).

Mevlâna'nın *Mesnevi* adlı eserinin ilk on sekiz beytinin Mevleviler arasında eserin devamına kıyasla daha özel bir yeri vardır. Mevlevilerce Kuran-ı Kerim'in şerhi sayılan *Mesnevi*'nin ilk on sekiz beyitinde yurdundan ayrılan ‘ney’in hikâyesi anlatılmaktadır. Bu on sekiz beyit “Bişnev în ney çün şikâyet mîküned/ Ez cüdâyihâ şikâyet mîküned” (Dinle bu neyi nasıl şikâyet ediyor/ Ayrılıkları nasıl anlatıyor.) beyti ile başlamaktadır. *Mesnevi* “bişnev” kelimesi ile başlamaktadır. Bu konuyla ilgili *Mesnevi* yorumcuları arasında en kabul görmüş olanı *Kuran-ı Kerim* ile kurulan bağdır. *Kuran-ı Kerim*' de Fâtiha sûresi ile başlamakta ve bu surenin başında besmele yer almaktadır. Bu sebeple *Mesnevi*' de “be” harfi ile başlamıştır. Nazan Bekiroğlu'da *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabının ilk öyküsünün adı “Be”dir ve başka eserlerinde önsöz mahiyetinde açıklamalarda bulunurken burada *Mesnevi*'de olduğu gibi “be” harfi ile başlamıştır. “Be” harfi ile bağlantılı olarak yine mutasavvıflar arasında “Kur'an'da ne varsa Fâtiha sûresinde, Fâtiha'da ne varsa besmelede, beslemede ne varsa başındaki “be” harfindedir” düşüncesi yaygındır (Demirci, 2013,s. 155). “be” harfi ile Hz. Ali atfedilen İbn'ül Arabî başlığında değindiğimiz “Ben be harfinin altındaki noktayım.” sözü de oldukça yaygındır. Hz. Ali mutasavvıflar arasında insanın son

noktası olarak görülmektedir. “be”nin altındaki nokta da vahdet noktasıdır. İnsanın mutlak sırra ulaşacağı yerdir. Bu noktayı var eden kişinin manevi durumudur. Nazan Bekiroğlu’nun “be” adlı öyküsüne baktığımızda Be’nin Elif’i yarı yolda bırakması şu sözlerle anlatılır:

Be idi ama.
Noktası eksikti.
Sadece bir kürsüden ibaretti.
Be’nin sırrı noktasında saklı.
Kusurluydu bu yönüyle.
Kusurlu Be’ydi (Bekiroğlu, 2006, s. 21).

Tasavvufta “be” ile ilgili meseleler İbn’ül Arabî’ye kadar gitmekle beraber araştırmamızın edebi nitelikli eserlerde tasavvuf düşüncesi olması konunun Mevlanâ açısından da incelemesini gerekli kılmıştır. Temel sebep aynı olmakla beraber *Mesnevi*’nin “be” harfi ile başlaması Nazan Bekiroğlu’nun *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında ağırlıklı olarak Elif’in anlatılmasına rağmen öykünün “Be” ismini taşıması *Mesnevi*’nin “bîşrev”/ “be” harfi ile başlamasıyla ve bu konuyla ilgili bahsettiğimiz tasavvufi yorumların “Be” öyküsüne yansımalarıyla ilgilidir.

Mesnevi’de yer alan bu on sekiz beyitte vatanından/ sazlıktan ayrı düşen ‘ney’in ayrılık halleri anlatılmış ve çıkardığı ezgilerin bu ayrılığın şiddetinin yansımaları olduğu şeklinde yorumlanmıştır. Ney çektiği acı, gurbette olması ve şekil itibarıyla bazı özellikleri nedeniyle tasavvuf felsefesinde ney ile özdeş görülmektedir (Demirci, 2013, s. 127). Ney, bu sebeple insan-ı kâmile benzetilmektedir.³⁷ İnsan-ı kâmil ise Arabî başlığında değindiğimiz gibi Hz. Muhammed’dir. Herkes bu makama ulaşma imkânına sahipken yalnız bazı kişiler onun bu makamının feyzine ulaşabilmektedir. Bu sebeple ‘ney’ Hz. Muhammed olarak yorumlanmıştır. Bu yorum, aynı zamanda ebced hesabına dayandırılmaktadır. “nun” ve “ye” harflerinden oluşan ‘ney’ ebced hesabında altmıştır. ‘sin’ harfinin karşılığı da altmıştır. ‘sin’ harfi peygamberimizin

³⁷ Ney ile kâmil insan arasında bağ kurulmaktadır. Ney yedi delikten meydana gelmektedir. İnsanın da başında yedi delik bulunmaktadır. Her kâmiştan ney olmaz ve ney olmak uzun meşakkatli bir süreçtir. Neyin içi boşaltılır, boğumlar eklenir. Bu aşamalar insan-ı kâmil olmakla benzeştirilir. Neyin son hali neyzenin nefesindedir, insan-ı kâmil son ve güzel hali Hâk’tandır (Demirci 2013, s. 127).

isimlerinden biridir.³⁸Bu sebeple “Dinle neyden”/ “Dinle peygamberden” şeklinde yorumlanmıştır. Kamıştan kalem yapılmaktadır. Ney sözlüklerde kalem anlamına gelmektedir. “Neyden dinle” yalnız müzik aleti olan ney değil aynı zamanda kalem olan neye de söylenmiş bir sözdür. Bu sebeple “Nun” harfi yazmayı temsil etmektedir.Nazan Bekiroğlu’nun eserlerine bu doğrultuda baktığımızda “nun” harfinin bu düşünceye paralel olarak yazmaya bir kader atfettiğini *Ay Vakti* dergisi için yaptığı röportajda şu sözlerle dile getirmektedir:

Nun ile kalem, hokka, mürekkep, tümüyle yazı arasındaki bağlantıları fark ettiğimde nun adını çoktan benimsemiş, nun’luğumu fark etmişim. Öyle ise evet, nomen est omen, isim kaderdir. Kaderimde isimden ve yazıdan bir işaret olması bana emniyet hissi verir. Değil mi ki yazı bir mecburiyet hali, öyleyse kaderle yorumlanmasın amenna (Taşçı, 2010).

İsminin eski alfabede ‘nun’ harfi olmasını yazarlığının kaderiyle eşleştiren Bekiroğlu, *Nun Masalları* isimli kitabında da hem eserin adı yoluyla hem de “Hattat ve Padişah” adlı öykünün “Âyine-i Mücellâda Nihanız” başlığında hikâye kahramanı hattat ile kendini özdeşirmektedir.Yazarın kaleminden düşenler Mevlâna’nın ‘ney’ için bahsettiği içten gelen acılara benzer acılara benzemektedir. Yazar, kamıştan yapılmış kalem olan neyin müzik aleti olan ney gibi mutlak gerçeği ararkenki sıkıntılara aracılık ettiğini şu sözlerle anlatmaktadır:

İçimdeki denizden kaç dalga geçtiğini kim saydı? Bütün kalelerim neden her defasında böyle her defasında böyle savunmasız düştüğünün sebebini kim saydı? Bütün kalelerimin neden her defasında böyle savunmasız düştüğünün sebebini kim merak etti? Her çıkışında kalelerimden, biraz daha nasıl olup da bu kadar küçülebildiğimin nedenini kim anladı? Mutlak olanda var olmak için yaptığım her şey, yazdığım her yazı, var olmak ve toplanmak için attığım her imza biraz daha dağılmama ve küçülmeme yol açtı. Sırtımda alev gömlek hattat içim yanıyor (Bekiroğlu, 2009, s. 34).

Mevlâna’nın kadınlarla ilgili *Fîhi Mâ-fih*’ deki “Kadın nedir? Sen nasıl bakarsan bak, ne söylersen söyle, o neyse odur. Kendi bildiğinden şaşmaz; belki çok söylemekle daha beter olur” yorumu, Nazan Bekiroğlu’nun *İsimle Ateş Arasında* romanındaki Nihâde ve *Nar Ağacı* romanındaki Azam karakterleriyle örtüşmektedir (Mevlâna, 2014, s. 82). Nihâde, ölen kocasının ismini satın alan Numan’a karşı hiçbir yakınlık hissetmezken Numan onu gördüğü “nefti gölgeli andan itibaren” sever. Nihâde’nin ilgisizliği, Numan’ın saplantılı noktalara varan sevilme arzusuna sebep olur. Nihâde’nin Numan’ı terk etmesiyle bu durum son

³⁸ Kur’ân-ı Kerim’de yer alan Yâsin tefsirlerde “Ey Habibim” şeklinde yorumlanmıştır (Elmalılı Hamdi Yazır, 2013).

bulur. Numan'ın bütün çabaları “O kadar çok seçenek arasında sayısız hamle şansı varken Nihâde yok olmuştu” (s. 219) sözleriyle anlatılır. Numan ısrarcı aşkı bir yere varmamış hatta daha kötü olmuş Numan'ı terk etmesine sebep olmuştur. Azam'ın ise “dik başlılığı” aile büyüklerini endişelendirmektedir. “Neticede kız çocuğu. Dikilecek her başın onda zamanında ezilmesi gerekti.” (s.139). Azam kendi rızası alınmadan sözlendiği Settarhan'ı bırakarak ailesinin bütün öfkesini göze alarak Mecusi Piruz ile kaçmış, kendi bildiğini okumuştur. Bekiroğlu bir röportajında “Azam güçlü, ateş gibi. Gideceği yere su gibi akarak değil ateş gibi önüne çıkanı yakarak gidiyor. Onunla uzlaşmaz, onun ancak suyuna gidilebilir” sözleriyle anlatmaktadır” (Taşçı, 2010). *Mücellâ* romanında Rengin ve Güzide de kendi bildiklerini okumuş roman kişilerindedir.

Bekiroğlu romanlarında, kadınlar iki biçimde yer almaktadır. Birinci grupta Numan'ın karısı, hattatın karısı, elif gibi yapılarına karşı suskun kalmayı tercih edenler; ikinci grupta ise Nihâde, Azam, Rengin ve Güzide gibi başına buyruk olan kadınlarla karşılaşmaktayız. Yazar, kadınla ilgili düşüncelerini Emine Taşçı ile yaptığı röportajda şu sözlerle dile getirmektedir:

Kadın ne? diye bana sorarsanız; ben kadını her zaman için var oluşun en önemli ögesi olarak görüyorum ve bu önem de içerdiği çift kutupluluktan kaynaklanıyor. O aynı zamanda hem hayrın hem şerrin, hem iyiliğin hem kötülüğün, hem felahın hem helakin anahtarı, sevk edicisi, “mürşidi”, bunu kimse inkâr edemez. Aynı anda iki şey olma gücüne sahip. Tercihi, kendisinin ve çevresindeki sevkîyatın eseri. O zaman kadın denen o harikulade varlık bir atom bombası gibi yok edicilik gücüne de sahip rahmet yağmuru gibi inebilir de (Taşçı, 2010).

Mevlâna düşüncesinden insan bilinci iki türlü algılanır: “özel ben” ve “aşkın ben”. İnsanın mizacını, tutkularını oluşturan ‘özel ben’dir. Bilincin “aşkın ben” hali ise tanrısal yetenektir. Herkeste ortaktır. Aşkın hikmeti “aşkın ben”e düşmektedir. Bu alan dinin, felsefenin ve sanatın alanıdır (Çubukçu, 1968, s. 107). Mevlâna bu konuyla ilgili görüşlerini şu sözlerle dile getirmektedir:

İnsan sayılıdır, çoktur ama iman birdir. Cisimleri çoktur ama canları birdir. İnsanda öküzün eşiğin anlayışından başka bir akıl başka bir can vardır. O deme erişen, o makamda Tanrı velisi olan kişide de insandaki candan, akıldan başka ve ayrı bir can ve akıl vardır. Gökteki bir tek güneşin bir tek ışığı da ev içlerine vurunca yüzlerce ışık olur ya! Fakat ortadan ışığı kaldırdın mı hepsinin ışığı aynı olur (Mevlâna, 1991, s. 34).

Nazan Bekiroğlu'nun *Nar Ağacı* romanında Zerdüşt Piruz ve Müslüman Settarhan'ın arasında ilk karşılaşmada kurulan “o tebessümlü hatırlama”, “o ezeli tanışıklık” duygusunu besleyen gecede Zerdüştlük ve İslâm dininin farklı ve

benzer tarafları Piruz'un dilinden "saatlerce birbirini anlamak, hiç olmazsa kadim bir başlangıçta aynı kaynaktan çıkan fark etmek adına ateşten, Zerdüş'ten, Zerdüşîlikten bahsettikleri" gece olarak anılacaktır (Bekiroğlu, 2012, s. 341). Buradaki aynı kaynaktan çıkma Mevlâna'nın yukarıda değindiğimiz "aşkın ben" ifadesini karşılamaktadır. Her ne kadar zaman içinde hakikatlerini kaybetseler de dinlerin ışık kaynağı aynıdır. Yazar bu romanda birbirine uzak duran bu iki dinler arasında benzerlikleri ortaya koyarak Mevlâna'nın düşüncesini romanında yansıtmıştır.

Nazan Bekiroğlu'nun roman ve hikâyelerinde Mevlâna etkisi, *Nar Ağacı* romanında İranlı Hâfize Hanım'ın hayatın ırmaklar üzerine bir gölgeden ibaret saydığı Büyükhanım'a nasihatiyle, bela ve cefanın rahmetten sayılması, *İsimle Ateş Arasında* romanında, Numan'ın eşi, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Hz. Âdem ve Havva, *Mücellâ* romanında Yusuf Ziya, Mücellâ, Pervin ile *Cam Irmağı Taş Gemikitabındaki* "Be" hikâyesinde Elif, *Nun Masalları* kitabında "Hattat ve Padişah" öyküsündeki hattatın karısının sabrı üzerinden anlatılır. İnsanda bulunan iyiliğe ve kötülüğe meyil hali, 'ruh-u hayvan' ve 'ruh-u insan' kavramları aracılığıyla yorumlanır. *Nar Ağacı* romanında Hacıbey, Büyükhanım, Zehra, Yıldırım ve Anuş davranışlarıyla 'ruh-u insan' temsil ederken göç kafilesinin peşine düşen eşkıyalar 'ruh-u hayvan' temsil etmektedir. Aşkın bir ışık olduğu düşüncesi, *Nar Ağacı* romanında Azam ve Piruz'un aralarındaki duygularla ifade edilir. *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabının *Mesnevi*'nin tasavvufi yorumuyla bağlantılı olarak "Be" isimli öykü ile başlaması, ney ve kalemin kamıştan yapılmasından hareketle aralarında kurulan bağlantının *Nun Masalları* kitabında "Hattat ve Padişah" adlı öykünün "Âyine-i Mücellâda Nihanız" başlığında hikâye kahramanı hattat ile kendi özdeşleştirerek Mevlâna düşüncesine yer verir. Kafasına göre davranan kadınların kontrol edilemeyeceğini *İsimle Ateş Arasında* romanında Nihâde, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında "Mavi Gül Dalı" öyküsünde kraliçe, *Nar Ağacı* romanında ise Azam üzerinden işlenir. İnsan bilincini aşkın sayarak inanma durumunu ifade eden 'aşkın ben' kavramı ise, *Nar Ağacı* romanında Mecusilik ve İslam dinlerinin kıyaslanması yoluyla eserlere yansıtılmıştır.

Mevlâna ile Arabî'nin düşüncelerinin kesiştiği noktalar bulunmaktadır. Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinde de bu durum açıkça görülmektedir. Bu benzerliklerden biri, *İsimle Ateş Arasında*, *Lâ: Sonsuzluk*

hecesi, *Nar Ağacı* romanında ve *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde dünya hayatının rüya sayılmasıdır. Bir diğeri ise, *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *Nar Ağacı* romanlarında *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında “Kül Rengi Küçük Kuş İle Beyaz Şehir” ve “Mavi Gül Dalı” hikâyelerinde kalbin bilginin kaynağı olması noktasında akıldan üstün görülmesidir. *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında zıtlıkların oluşturduğu bütüne; *İsimle Ateş Arasında*, *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *Nun Masalları* romanlarında ve *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde beşeri aşkın yanılığının kişiler üstündeki tesiri başka bir ortak noktadır. Bu kesişmenin sebebine baktığımızda ise 13. yüzyıldan itibaren Anadolu’da hâkim İbn’ül Arabî tesiridir. İbn’ül Arabî’nin fikirlerini Anadolu’ya yaygın Mevlâna (1209/1273) ile yakın dostlukları oldukları bilinen Saadettin Konevî (1209/1274)’dir. Bu sebeple Arabî felsefesinin bazı noktalarının Mevlâna ile kesişmesi doğaldır. Fuad Köprülü, Nicholsun ve Schimmel konuyla ilgili çalışmalar yapmış araştırmacılar³⁹. Mevlâna eserlerinde genellikle ahlak felsefesine odaklanmaktadır. İbn’ül Arabî ise varlık felsefesini ağırlıklı olarak işlemektedir. Bu sebeple Nazan Bekiroğlu roman ve hikâyelerinde genel sorunsal varlık ve varoluş problemleridir. Bu sebeple Bekiroğlu’nun İbn’ül Arabî bizzat tecrübe ederek eserlerinde onun ontolojik meselelere bakış açısıyla meselelere yansıtıldığını görmekteyiz.

3.2.3. Nazan Bekiroğlu Eserlerinde Ebu’l Hasan Harakânî Tesiri

Bistam’ın kuzeyinde Harakan köyünde 963 yılında dünya’ya gelen Harakânî, çiftçi bir ailenin çocuğudur. İrfanı ile Selçuklu hükümdarlarını besleyen onları Anadolu’ya yönlendirenin Harakânî olduğu söylenmektedir. Attar, Gazneli Mahmut ve İbn Sina onu görmek için Harakana kadar gelmiştir. Vaaz, nasihat, bazı sözlerini, münacat ve bazı menkıbelerini içeren *Nuru’l –Ulum* bugün British Museum’da bulunmaktadır. Mevlâna’nın *Mesnevi* adlı eserinde, Attar ve Şems’in eserlerinde bahsi geçen Harakânî Nakşibendiyye silsilesinde oldukça önemli bir zattır. El-Hemedanî, Necmeddin-i Daye, Attar ve Mevlâna gibi pek çok

³⁹ Arapça *Fususul Hikem* ve Farsça *Mesnevide* biri mensur, biri manzum olmasına rağmen benzer hakikatleri dile getirmektedirler. 12. Yüzyılda İspanya’da doğan İbn’ül Arabî, Anadolu’ya Konya’ya da gelmiş, 13.yüzyılda yaşamış olan Mevlâna’yı da varlık felsefesine ait yorumlarıyla etkilemiştir (Demirci, 2013, s. 198).

mutasavvıfı etkileyen Harakânî' nin mezarı bugün Kars'ta bulunmaktadır (Yalsızuçanlar, 2014, s. 3)

Mutlak hakikati arayan İslam mutasavvıfları bu yolculuğu çeşitli biçimlerde anlatmaktadırlar. Genellikle bu manevi yolculuk mutasavvıflar tarafından çeşitli benzetmeler üzerinden anlatılmaktadır. Harakânî bu yolculuğunu şu sözlerle anlatmaktadır:

Sen deryadan geldin, sen deryadan, sen deryadan geldin. Bu sözü kimse anlamadı. Bu sözün manası şudur: Tefrika denizinden vahdet gemisiyle geldin. Bu hakikat deryasının bir gemisi vardır. Kaptanı benim. Bütün mahlûkat o geminin içindedir, o gemiyi yürütmek, benim o tefrikaya bakmama engel değildir. Her şey gözümün önündedir (Uzgun, 2014, s. 131).

Nazan Bekiroğlu'nun *Cam Irmağı Taş Gemi* isimli öykü kitabında yazar Harakânî'nin *tefrika*⁴⁰ ve *vahdet* terimlerine atıf yapmaktadır. Tefrikâ, halk ile Hakkın birbirinden ayrı olmasını anlatan tasavvufî terimdir. Vahdet ise, sembolik manada hak ile bir olmayı anlatan tasavvufî terimdir. Hakkın denizinde bulunan insanın dünya hayatında tek sığınağı vahdet olmak arzusuyla vesveselere paye varmadan menziline varabilmektir. Fakat bu yolculuk fırtınalı, zor, çetin mücadelelerle ve çilelerle doludur. Bununla beraber imkânsız değil; fakat herkesin başaramayacağı bir mucizedir. Deniz taşabilir gemi bataabilir ve geminin kaptanı çok zarar görebilir. Bekiroğlu'nun *Cam Irmağı Taş Gemi* öyküsüne baktığımızda yazar bu öyküde, Mısır'da Firavun'un emrindeki bir taş ustasının vahdete ulaşmasını ve bu uğurda elini kaybetmesini anlatmaktadır. Hikâyenin bitiminde ise öyküsü için neden bu ismi seçtiğini Harakânî'nin mutlak gerçekliğe ulaşma yolundaki insanın yolculuğuyla paralellikler gösteren şu benzetmeleri yapmaktadır:

Ve, Cam Irmağı Taş gemi Koydum bu kitabın adını bütün itirazlara kulaklarımı tıkayarak. Değil mi ki kimi taş gemi oldum cam ırmakların üzerinde yüzmeye kalkıştım; kimi cam ırmak oldum taş gemilerin bağrımında yüzmesine alıştım. Ama her haldede sadece cam ırmağın değil taş geminin de kırıldığına tanışım.

Netice: Cam ırmağında taş gemi yüzdürmeyi bir türlü başaramadım (Bekiroğlu, 2006, s. 198).

Bekiroğlu, *Kırbaşak* dergisine verdiği bir röportajda “Cam ırmağında taş gemi yüzdürmeyi bir türlü başaramadım.” cümlesini şu sözlerle açıklamaktadır:

⁴⁰Sâlikin cem‘ halinden ayrılıp halk ile Hakk'ı birbirinden ayrı varlıklar olarak görmesi anlamında tasavvuf terimi; cem‘iyyetin karşıtıdır (Uluğ, 2011, s. 765-777).

Hayatın vasatı için imlenen bir imkânsızlık hali. Doğru. Cam ırmakta taş gemi yüzmez. Böyle bir yeltenim en baştan yenilgiyi göze almak demektir. Ama asıl macera zaten bundan sonra başlıyor. Evvela bir sürpriz: Hiçbir zarar ziyan tek yanlı değildir. Ve ki cam ırmaktaki seyrüseferinden, sadece ırmak değil, taş gemi de incinmiş olarak çıkabilir. Ama son bir şey daha var. Hayatın vasatları bu seyrüseferi imkansız kılsa da bir büyük kusursuzluk halinde cam ırmakta taş gemi yüzdürülebilir de. Mucize hali. Yontucunun taş gemisi cam ırmağın üzerinde usul usul ve kazasız belasız yüzmeyi başarmıştı. Yontucu, bir kusursuzluk hali içinde tek ve biricik Tanrı'nın aşkını bulduğu zaman. Yani sizin ifadenizle her şey tastamam olduğu zaman (Alagöz, 2007).

Yazar, yukarıdaki röportajında da görüldüğü gibi vahdet yolculuğunu cam ırmakta taş gemi yürütme metaforuyla anlatmaktadır. Cam ve taş birbirine zarar verebilecek maddeler olmakla beraber imkânsızın mucizeye dönüşebileceği bir hali temsil etmektedir. Bekiroğlu'nun da bu yorumu Harakâni'nin tefrika denizinde vahdet gemisiyle yolculuk etmeye çalışan insanın haline yaptığı benzetmeyi hatırlatmaktadır.

3.2.4. Nazan Bekiroğlu Eserlerinde Sühreverdî Tesiri

Şihâbeddin Sühreverdî, genel rivayetlere göre 1145 yılında İran'a bağlı Zencan'a bağlı Sühverd kasabasında dünyaya gelmiştir. Babasını erken yaşta kaybeden Sühreverdî, on altı yaşında Bağdat'a amcasının yanına gelir ve hayatının geri kalanının büyük bir kısmını burada geçirir. Eğitimini Bağdat'ta alan Sühreverdî, burada kelam, fıkıh, tefsir, hadis ve tasavvuf bilimleri eğitimi alır. Bağdat halifesinin yakınında yüksek mevkilerde yer alır ve diplomatik görevlerde bulunur. Bu sebeple Müslümanlar arasında tanınır ve sayılır. Sühreverdî tasavvufu, 'sûfilerin ilmi' olarak isimlendirmekte ve kişinin nefisini tanımlaması olarak tanımlamaktadır. Sühreverdî'nin tasavvufî kimliğinden ziyade felsefi kimliği ön plandadır. 1234 yılında vefat etmiştir (Çatak, 2007). İshrakîye ekolünün baş temsilcisi olan Sühreverdî için ışık (nur) ve karanlık (zulmet) iki temel kavramdır. Sudur yorumunda Sühreverdî, "nurların nura" ulaşacağını belirtir. Felekleri ve yıldızları canlı kabul eder. Feleklerin nefisleri vardır ve onlar dönüşlerini halka biçimde bilinçli olarak yaparlar. İnsan hayatını da bu yıldızlar ve feleklerle hareket noktasında özdeşirir. Sühreverdî yıldızları Güneş, Ay, Zühal, Müşteri, Merih, Zühre ve Utarit olarak sayar. Bu yıldızların hareketleriyle yeryüzünde çeşitli karanlıklar meydana gelir (Çubukçu, 1968, s. 193). Bu karanlıklar, hareket noktasında benzer olan insanı da etkilemektedir. Yıldızların ışığının insanın ışığına etkisi Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* isimli kitabında

“Hattat ve Padişah” adlı öyküde ve “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” adlı öyküde Sühreverdi’nin sudur nazariyesini anımsatacak biçimde kullanılmıştır.

“Hattat ve Padişah” isimli öyküde hattat aynı zamanda rasattır. İstanbul semalarından geçecek olan bir yıldızı beklemektedirler. Bu yıldızın beklenmesi ve hattat-rasat üzerindeki etkisi eserde şu sözlerle anlatılmaktadır:

Bütün gün, bütün gece ve bir bütün gün rasathanenin pencerelerinden semayı gözlemişlerdi. Zâtülhalâkların, lübnelerin, rub’uların doldurduğu salonlarda, irili ufaklı odalarda tam on beş rasıt çalışıyorlardı. Kimbilir kaç yıldan beri onu bekliyorlardı, İstanbul semalarından geçmesini ve her şeyi aydınlatmasını. Zâtüssukbeteyninden ansızın onu görmüştü. Kocaman kuyruğundan ışıklar saçarak, doğudan batıya ağır ağır yürüyordu. Önce onu görmüştü, sonra da onun ışığında kendisini ve her şeyi. Artık baş rasıdın buyrukları, kâtibin iğreti tebessümü eskisi gibi sinirlerini bozmuyor, tam tersine hoşuna bile gidiyordu. Kendi kendine, ne garip, demişti, demek bütün bir varlığı ve bu arada kendimi onun ışığında görebilmem gerekiymiş (...) (Bekiroğlu, 2009, s. 9-10).

Sühreverdi’nin düşüncesinde yıldızlar, insanlar gibi nefsi olan fakat içlerinde mukavemet arzusu bulunmayan cisimlerdir. Allahın nurundan feyz almışlardır. Hattat-rasat da yıldızın ışığıyla kendi içindeki nuru fark etmiş ve içindekileri anlatabileceği padişahına ulaşmaya çalışmıştır. Sühreverdi için kalp temizliği nura götüren manevi rehberdir; fakat hattat-rasıt padişahı bırakıp cariyeye meyledince kalbinin süveydası kirlenecek ve kalp temizliğini yitirerek ışığını kaybedip padişahın huzurundan azledilecektir. Hikâyede hattat-rasıdın manevi yolculuğa çıkışı “İstanbul semalarını aydınlatacak” yıldızın ışığının kendi ışığını tetiklemesi ve bu ışığı kalp temizliğini kaybetmesi sonucu yitirmesi Sühreverdi’nin İşrakiye nazariyesiyle paralellik taşımaktadır.

Adı geçen eserde yer alan başka bir hikâye “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” tır. Hikâyede, her gece “suya yakamoz bırakan kocaman bir yıldız” gören genç kalfa bu yıldızın ışığı sayesinde karşı kıyıda Saray-ı Âmire’nin odalarını görmekte her gece başka bir hikâyeye tanıklık etmektedir. Ayrıca sarı sisler içinde gördüğü saraydaki “içinden şiiirsiz geçilmeyecek kadar derin gözleri” olan genç Enderun ağasına âşık olmuştur. Bu durum yeni sarayın bol ışıklı haliyle tüm boğazı aydınlatmasına kadar sürmektedir. Yeni sarayın ışıklarıyla suya yakamoz bırakan yıldızla beraber karşı kıyının hikâyeleri ve genç Enderun ağası da kaybolur. Bunun üzerine genç kalfa “keskin bir çılgık atar” ve

bundan sonra kaskatı kesilir. Genç kalfanın bu halinin çaresi eserde şu sözlerle anlatılır:

(...) İhtiyar remilciayın hiç görünmediği üç karanlık gece üst üste eve geldi.Kum üzerine, birtakım nokta ve çizgilerden ibaret şekiller çizdi. Başını iki yana salladıktan sonra, kendisi de hayretlere düşerek, genç kalfanın şimdiye kadar hiç rastlamadığı biçimde ‘bedahter’ yani yıldızı düşük kimse olduğunu, bu durumun düzelmesi için tek bir çare bulunduğunu söyledi (...) (Bekiroğlu, 2009, s. 55).

Genç kalfanın hastalığının kendince sebebi, her gece gelen yıldızın ışığı sayesinde karşı kıyıda bulunan Enderun ağasına duyduğu aşkın ışığıdır. Karşı kıyıyı görmesine imkân yoktur. Suya yakamaz bırakan kocaman yıldızında imkânı yoktur, zaten genç kalfa bunun mümkünlüğüne Habeşî kalfayı inandıramaz. Eserde yakamaz bırakan yıldız Sühreverdi’nin ‘nurun nurunu’ mukavemetsiz sahip yıldızın aracılığıyla kendi ışığını Enderun ağasında gören genç kalfa bir semboldür. Zira tasavvufta ilahi aşka ilk kapı beşeri aşktır. Yıldızın rehberliği Yıldız Sarayı’nın rehberliğiyle yer değiştirmiş genç kalfa bu sebeple yolunu kaybetmiştir.

Sühreverdi’nin felsefesinde doğadaki dört element önemli bir yer tutmaktadır. Tabiatı ışığı geçirgenliği bakımından üçe ayıran Sühreverdi, arzı(toprağı) ışığı geçirmeyen gruba, suyu (göğü) şeffaf olanlar grubuna, havayı ışığı çeşitli derecelerden geçirenler grubuna dâhil ederken dördüncü element olan ateşi yeryüzüne ait saymaz. Onun bakış açısına göre ateş ‘nurların nurunun’ yeryüzündeki temsilcisidir. Kaynağı bu sebeple arza ait değildir. ‘Nurların nurunun’ Ay altı sembolüdür. Yeri sonsuzluktadır (Çubukçu, 1968, s. 193). Sühreverdi, felsefesindeki dünyaya dört elementin ateş üzerindeki farklı yorumu Nazan Bekiroğlu’nun *İsimle Ateş Arasında* romanında karşımıza çıkmaktadır. Para ile bir yeniçerinin adı satın alıp onun yerine geçen Numan’ın II. Mahmud’un yeniçeri ocağını kaldırdığı o gecede sonu için sığınacağı yeri ateş olarak seçerken yaptığı şu değerlendirme Sühreverdi’nin bu konudaki görüşlerini hatırlatmaktadır:

(...) Bir yangından kazasız belâsız çıkmamı sağlayacak olan, sonsuz sayıdaki isim arasında birkaç isimdi aslında: Ya Hafız! Ya Settar! Koru beni! Ört beni! Ya Rabbi! Ya Muktedir! Ya Muin! Söyleyemedim.

“Alevli ateşe” dair ayetleri mırıldandım bir bir. Su ayetlerini hatırlayamadım. (...) “Ne öldüğüm ne yaşadığım ateşte” bir defa değil çok defa yok olmayı istemiştir. (...)

Ateşe düşerken, bir çocuğun gözlerini gördüm. Ateşe düşen bir çocuğun gözlerini gördüm. Gözlerinde şimdiye kadar görmediğim her ne

varsa hepsini birden gördüm. Denizler yataklarını boşalttığında onlardan geriye çöl büyüklüğünde boşluklar kalacak. O ateşe düşerken ona ne olduğunu tarihler yazmadı. Ama sağındaki melekler ve solundaki melekler yazacak.

Mansur Ağam derken iyice zayıfladı sesi. Bir de ateşin ismini söyledi. İsim ayetleri. Su ayetleri. Ateş ayetleri.

Suya gittim olmadı. Toprağa düştüm olmadı. Ateşe döndüm yüzümü (Bekiroğlu, 2002, s. 290-291).

Tasavvufta daha önce değindiğimiz gibi sudur anlayışı bulunmaktadır. İnsan başladığı yere bir daire çizerek geri dönmektedir. Sühreverdî'nin baş temsilcisi olduğu İshraki düşüncede Güneş'in ışıkları yayıldığı gibi Tanrının ışığından tecelli olan insan, Nazan Bekiroğlu'nun Numan üzerinden işlediği gibi ışığın yeryüzündeki sembolü ateşe yürümüştür. Diğer elementler yukarıda bahsettiğimiz gibi arza aittir, dünyada kalacaktır. Oysa Numan'ın arzdaki zamanı dolmuş, geldiği yere ateşe/ışığa geri dönmüştür.

İsimle Ateş Arasında romanında Sühreverdî'nin düşüncelerini yansıtan unsurlardan biri de insanın dünya hayatındaki durumunu anlatan sembolik bir dille yazılmış olan tavus kuşu hikâyesidir. *Cebrail'in Kanat Sesi (Lugat-ı Muranni)* adlı eserinde "Karıncaların Dili" adlı hikâyede bir padişah bütün güzelliklerin aynı anda yaşandığı çeşit çeşit çiçeklerin, meyvelerin olduğu içinden suların aktığı bir bahçe bulunmaktadır. Bu bahçede türlü türlü çok güzel kuşlarla beraber diğer kuşlardan güzelliğiyle öne çıkan tavus kuşları da bulunmaktadır. Bu padişah, tavus kuşlarından birini kendini ve kanatlarındaki güzelliği göremeyecek biçimde bir posta bağlar. Sonrasında tavus kuşunu zaman içinde bahçesini, padişahı ve kendisinin gerçek halini unutacağı bir kafese koyar. Kafeste bahçeyi tavus kuşuna anımsatacak yalnız bir delik açık bırakır. Bu delikten bazen bahçenin çeşit çeşit çiçeklerinin kokusu gelmekte ve tavus kuşu kafesten önce bulunduğu bahçeyi bir an hatırlayacak gibi olmaktadır. Sembolik dille anlatılan bu hikâyede Padişah Allah'ı, bahçe cenneti, kafes dünyayı, tavus kuşu insanı, koku ise Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinde sıkça karşımıza çıktığına daha önce de değindiğimiz ezel hatırasını temsil etmektedir. Yazar, *İsimle Ateş Arasında* romanında eser boyunca bir koku dükkânının sahibi olan Nihâde'nin anlatımlarıyla kokunun ehemmiyetine vurgu yapmaktadır. Nihâde'nin üzerindeki tesirini sorgulayan Numan, cevabı Sühreverdî düşüncesinde bulmaktadır. Yazar, tanıyamama ama ısrarla hatırlama halini eserde Numan'ın halinive Sühreverdî'nin tavusu üzerinden şu sözlerle dile getirmektedir:

Tanıyamamanın acısı ağırdı ama bu hatırlayış, hiç olmazsa uzak geçmişte bir kez bilmiş ve öyleyse büyük günde bir kez daha bilecek olmanın emniyetiyle gülümseyip duruyordu. Beyaz ve yağmur yemiş çiçeğin kokusu beni ezel kadar eskiye götürünce anladım hatırlayıp da tanıyamadığım şeyin ne büyük olduğunu. Ateşin bu dünyaya düşerken hükmünden derece kaybetmesi ve cehennem ateşine ancak bir nişane olması gibi; her güzelle birlikte kokunun da aslının cennette durduğunu ve şimdi bu kadar güzelse aslının kimbilir ne kadar güzel olduğunu. Bir zamanlar çok uzak bir bahçede yaşanmış ve unutulmuş olan kısacık hikâyenin kahramanı: Sühreverdî'nin tavusu. Bir zamanlar çok güzel bir bahçede ezgiler ve güzel kokular eşliğinde arkadaşlarımla birlikte yaşamışım. Almışlar beni vatanımdan ayrı koymuşlar. Dar ve karanlık bir yere bırakmışlar. Sıkıntı içreymişim. İlk zamanlar çok acı çekmişim. Sonra alışmışım acıya. Bir zamanlar yaşadığım vatanımı unutuvermişim. Ama bazen. O bahçeden gelen. Hatırlatıcı bir rüzgâr geçtikçe üzerimden. Bana bir zaman yaşadığım bahçenin kokusunu getirdikçe. Bir an. Göz kırpımı kadar kısa bir an. Hatırlarmışım. Unuturmuşum tekrar. O kadarmışım (Bekiroğlu, 2002, s. 86-87).

Yazar, Sühreverdî'nin kokuyu ezel hatırası sayan bakış açısını kendi yaşamı üzerinden izler taşıyan filbahri çiçeğine yüklediği anlamla da bütünleştirerek eserde yer vermiştir.

Yazar, Sühreverdî'nin felsefesini *Nun Masalları* isimli eserinde “Hattat ve Padişah” öyküsünde hattatın bir kuyruklu yıldız aracılığıyla özündeki ışığını fark edip padişaha talip olması, “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde genç kalfanın suya yakamozlar bırakan yıldız aracılığıyla karşı saraydaki Enderun ağasını görüp beşeri aşkı tatması ve yeni sarayın sahte ışıklarıyla ışığın özünü kaybetmesi, *İsimle Ateş Arasında* romanında dört elementten ateşi arz dışında sayarak Numan'ın sonunu ateşte bulması, aynı eserde tavus kuşu alegorisiyle ezel hatırası ve vatanından kopuş Numan'ın Nihâde'ye olan aşkı üzerinden anlatmıştır.

Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinde tasavvuf temasına baktığımızda yazarın bu konuyu ele alışında postmodern edebiyatçıların özneyi var olan sorunsalı okura ulaştırmak için bir araç olarak kullandığı anlatım biçimlerine benzemektedir. Postmodernizmin bölümünde değindiğimiz *gerçeğin buharında* tekrar yorumlanarak sorunlar ve çözümleri okura bırakılmaktadır. Nazan Bekiroğlu da eserlerinde ontolojik meselelere ait sorunları metin kişileri aracılığıyla okura ulaştırmaktadır. Bu sorunlara çözüm olabilecek bir yöntem olarak okurları İbn'ül Arabî, Mevlâna, Harakânî ve Sühreverdî gibi İslam mutasavvıfların bakış açılarına yönlendirmektedir. Yaşamın sorunsallarını kurgusal bir düzlemde okura yöneltme ve bunu *oyunsu* bir atmosferde gerçekleştirme postmodern anlatılarda karşılaşılan bir metottur. Bekiroğlu, tasavvufu yaşamın gerçek sorunsalını

açıklamakta bir yöntem olarak öne sürmüŒ, ontolojik meselelerle ilgili çözümleri metin kişilerinin aracılığıyla okurun zihnine bırakmıştır. Yazar, bunu yaparken daha önce değindiğimiz gibi Tanpınar, Yahya Kemal, Peyami Safa gibi gelenek ve Œimdiyi birleŒtirmeyi amaçlamaktadır. Bu sebeple postmodernizmin anlatı tekniğini kullanarak, tasavvufi bakış açılarını eserlerine dâhil ederek geçmiŒi ve Œimdiyi aynı noktada birleŒtirir.



4. BÖLÜM

NAZAN BEKİROĞLU'NU ROMAN VE HİKÂYELERİNDE PSİKANALİTİK

4.1. PSİKANALİTİK VE EDEBİYAT

Sanatın kaynağı ilk çağlardan itibaren çeşitli biçimlerde yorumlanmıştır. Antik çağlarda ozanların ilahi bir vecd ile tanrıdan ilham alarak yazdıkları görüşü hâkimdir. Zaman içinde değişen sanat anlayışla beraber sanatın kaynağı hususunda ilhamı yerini korurken, bu ilhamın yanına “akıl”, “düşünce”, “zihin” gibi gerçeklerle sanat eserinin bağına kuvvetlendirecek unsurlarda eklenmiştir. Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise bilinç kadar bilinçaltının da eserlere kaynaklık edebileceği düşüncesi etkili olmaya başlamıştır. Sanat hakkındaki bu düşüncenin temelini, Sigmund Freud’un psikoloji alanında yaptığı çalışmalar sonucu ruhsal nedensellik ilkesine dayanan “psikanaliz” kuramı oluşturmaktadır. Psikanaliz kuramının temelini, insan davranışlarının bilinçli davranışlardan çok bilinçdışı güçlere dayandığı düşüncesi oluşturmaktadır. Freud, bilinç ve bilinçaltının kişi üzerindeki etkisini binici-at bağlantısı üzerinden şu sözlerle anlatır:

Bilinç ile bilinçaltının bağlantısı binicinin at ile olan bağlantısına benzetilebilir. At hareket etmek için gerekli enerjiyi sağlar, biniciyse, varılacak hedefi seçmek ve kuvvetli hayvanın hareketlerini yönlendirmek ayrıcalığına sahiptir. Bununla birlikte bilincin, bilinçaltı ile olan bağlantısı her zaman ideal olmaktan uzaktır, binici sık sık onu götürmek istediği yere sürüklenmek zorunda kalır (Freud, 1989, s. 97).

Bilinçaltına itilenlerin bu halinin sürüp gitmeyeceğini vurgulayan Freud, bilinçaltına itilmiş durumların enerjisinin kişiyi farkında olmadan başka noktalara götürebileceğini at-binici benzetmesiyle anlatmaktadır. Kişinin karanlıkta kalan bilinçaltına itilmiş duygularını psikanaliz yöntemiyle incelemiş ve kişiliğin karanlıkta kalan yanlarını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bu yöntemi hastaları üzerinde uygulamakla sınırlı kalmayan Freud, yazarlar, sanat eserleri ve edebi eser kahramanları üzerinde de kullanmıştır. Dostoyevski, Leonardo Da Vinci, Mikelanj; *Lady Machbet*, *Musa*, *Karamozov Kardeşler* ve Kral Lear, Kül Kedisi Sinderalla bunlardan bir kısmıdır. Freud’dan sonra öğrencileri de sanatçılar ve eserleri üzerinde psikanaliz kuramını kullanarak çözümleme yoluna gitmiştir. Bu bakış açısının ürünü olan “psikanalitik edebiyat kuramı” yirminci yüzyılda eserlerin çözümlenmesinde kullanılan bir metot olarak karşımıza çıkmaktadır.

Eleştirinin eser, yazar, okur üçlüsünden yazara odaklanan bu kuramı Yılmaz Özbek şu sözlerle açıklar:

Psikanalitik yazınbilim eleştirisi denince, psikanaliz alanında elde edilen sonuçları ve verileri yazın ürünlerinin anlaşılması ve yorumlanması sürecinde kullanmak akla gelir. Bir psikolog, bir ruh doktoru, hastanın bilinçaltını aydınlatarak hastayı etkileyen öğeleri belirlemeye nasıl çalışıyorsa, bu defa yazın eleştirisi ile uğraşanlar da yapıtlardaki kurmaca kahramanların bilinçaltını ve dolayısıyla metnin arka planını aydınlatmak için psikanalizin birikimlerini kullanır. Bu yaklaşımın adı, psikanalitik yazın yorumlama yöntemi”dir (Özbek, 2007, s. 7).

Berna Moran ise Freud’un psikanalitik sanat kuramının sanat ile bağlantısını şu sözlerle özetler:

İnsanların birtakım istekleri itileri vardır, fakat toplum içinde yaşadıklarından dış gerçekliğe uymak zorunluluğu duyar ve bu isteklerini serbestçe tatmin edemez, aksine bunları bastırmaya, örtmeye bakarlar. Fakat cinsel alanda ister başka alanda olsun bu itilerden isteklerden vazgeçmek oldukça zordur. Bundan ötürü insan gerçek hayatta kavuşamadığı bu zevkleri hayal kurma yolu ile elde etmeye çalışır. Böylece gerçeklik ilkesinin sözünü geçiremediği bir hayal dünyasında insan en gizli arzularını tatmin eder. (...) Freud’un sanat kuramında, bu hayal kurma eylemi ile sanatçının yakın bir ilişkisi vardır. (...) Mademki yazarı yazmaya iten açığa vuramayıp bastırmak zorunda kaldığı istekleridir, o halde bunlar bir yolunu bulup kılık değiştirerek kendilerini eserde belli edeceklerdir; tıpkı hepimizin rüyalarında kendilerini gösterdikleri gibi. Bundan ötürü bir sanat eserine, yazarın bilinçaltında kalmış isteklerinin, korkularının vb. bir belge gibi bakabiliriz. (...) (Moran, 1974, s. 155-156).

Psikanalitik edebiyat kuramında, yukarıdaki tanımlardan anlaşılacağı üzere Freud’un hastalar üzerinde kullandığı psikanaliz kuramı temel alınarak yazar ve eserleri üzerinde çözümleme yoluna gidilmiştir. Yazarların eserleri, bir dışavurum olarak görülmekte ve bu eserler bilinçaltına itilen durumların sanatçı tarafından yorumlanmış belgeler olarak görülmektedir. Freud’la başlayan bu kuram bazen öğrencileri bazen başka kişiler tarafından geliştirilerek günümüze kadar gelmiştir. Freud’un cinselliğe ve saldırganlığa odakladığı sanatçıya dönük kuram, öğrencileri Jung ve Adler ile beraber farklı boyutlar kazanmıştır. Jung, “kolektif bilinç” ve “arketip” kavramlarını kurama dâhil etmiş odak noktasını sanatçıdan esere kaydırmıştır; Adler ise, aile ve çevreye dikkat çekmiştir. Lacan, dil faktörünü; Rollo May ise yaratıcılığın rolünü kurama dâhil ederek kurama yeni metotlar eklemiştir.

Edebi ürünün öznesi yazardır. Yazar, meydana getirdiği eserde dış dünyaya ait tecrübelerini, izlenimlerini ve dış dünyanın tesirini zihninden geçirerek esere yansıtmaktadır. Yazarı dış dünyadan ve eserinden bağımsız düşünmek eserin

derinliğine inilmesini sağlamayabilir. Psikanalitik yöntem, edebiyat araştırmacısı için yazarın iç dünyasına girecek bir sembol ya da anahtar sunmaktadır. Yazarın eserde kullandığı dil oyunları, imgeler, karakter ve olayları okuyucuya sunuş biçimi psikanalitik yöntemin önemli malzemelerindendir. Bu yöntem aracılığıyla yazarın eseri hakkında bilgi alınabileceği gibi eser aracılığıyla yazar hakkında da bilinmeyen pek çok bilgiye ulaşılabilir. Hayatta olmayan veya hayatı ile ilgili çok fazla bilginin olmadığı ya da karanlık noktaların aydınlatılması hususunda da bu kuram aracılığıyla çeşitli bilgelere ulaşılabilir. Ulaşılan bilgilerin doğrularını veya yanlışlığını değerlendirecek bir metot olmaması bu kuramın zayıf noktasıdır. Psikanaliz yöntemi, psikanalist tarafından uygulanıyorsa hasta tarafından “evet” ya da “hayır” denilerek sonuç değerlendirilirken; eleştirmen tarafından yapılıyorsa bu yorum okura düşmektedir. Bulguların değerlendirilmesinde nesnel bir ölçütün bulunmayışı, sonuğların kesinliğini engellemektedir. Metin ve retoriği ön plana çıkararak anlayış ise bu yöntemin yazara odaklanmasını eleştirmektedir. Bu konuyla bağlantılı olarak Peter Brooks, psikanaliz kuramının edebiyat çalışmalarında kullanılmasında karşılaşılan olumsuzlukları şu şekilde değerlendirmektedir:

İlk ve temel sorun, edebiyat çalışmalarında psikanalizin analiz nesnesini sürekli yanlış seçilmesi ve bunun sonucunda, ürettiği içgörü ne olursa olsun, bize edebi metinlerin yapı ve retoriği hakkında pek de bir şey söylememesidir. Geleneksel psikanalitik eleştiri, analiz *nesnesine* bağlı olarak üç genel kategoriye yönelir: Yazar, okur ve kurmaca kişileri (Brooks, 2016, s. 31).

Psikanalitik kuramının yazar, kurmaca kişileri ve okura odaklı olması, nesneliliğinin tespit edilememesine bağlı olarak sonucunun doğruluğunun kesin biçimde ortaya konulamamasına rağmen edebi eserlerin incelenmesinde 21. yüzyılda tercih edilen bir kuramdır.

4.2. NAZAN BEKİROĞLU VE PSİKANALİTİK

4.2.1. Nazan Bekiroğlu'nun Roman ve Hikâyelerinin Freud'un Psikanaliz Kuramıyla İncelenmesi

1856 yılında Avusturya-Macaristan imparatorluğuna bağlı bir kentte doğan Freud, kendinden önce başlayan; fakat dağınık bir biçimde bulunan psikoloji alanının en önemli temel taşlarından biri olarak kabul edilmektedir. Bilinçaltı kavramını psikoloji bilimine kazandıran Freud, insan davranışlarının en büyük kısmının bilinçsizlik olduğunu, insan davranışlarının büyük bir kısmının bilinçaltı tarafından yönetildiğini kabul eder. Cinsiyetin insan davranışlarını

şekillendirdiğini ortaya atmış; yaptığı çalışmalar ve düşünceleri çokçeşitlendirilmekle birlikte geniş kitlelerde kabul görmüştür (Emre, 2005, s. 38). Bilinçaltı kavramının dışında Freud, içgüdüleri, dürtüleri, bilincin ulaşamadığı karanlık noktaları ve bilinçaltını dâhil ettiği bilinç dışı alandan bahsetmektedir. Bu karmaşık alandan oluşan insanın davranışlarını anlamlandırmak için üçlü, sınırları kesin olarak birbirinden ayrılmayan topoğrafik bir model ortaya atmıştır. Bu model: *id*, *ego* ve *süperego* dur. Freud'a göre *id*, benliğimizin karanlık tarafıdır. Saldırganlık ve cinsellik üzerine iki noktada doyuma ulaşmak için bekler. İçgüdülerle ihtiyaçlarını ortaya koyan *id*, dış dünyanın ahlaki kuralların dışındadır. Bilinçaltına itilenlerle beslenen *id*, bilincin olmadığı anlardan itibaren bir enerji biriktirmektedir. Bu enerjinin kontrol altında tutulması gerekmektedir. Aynı zamanda bu enerji, sanat eserlerinin de meydana çıkmasını sağlamaktadır.

Freud, yazarı toplumdan farklı sayar. Toplumdan ayrı tuttuğu yazarları nevrotik bir hasta sayarken, eserlerini de *dil sürçmesi*, *bastırma*, *yüceltme* gibi kontrol mekanizmalarının aradan kalktığı bilinçaltının yansımaları sayar. Ego (ben), zihnin dış dünya ile bağlantılı olan kısmıdır. 'İd'in aksine *gerçeklik* duygusu hâkimdir. İd ve süperego arasında denge kuran ego'dur. Freud, ego'yu şu sözlerle anlatmaktadır: "Ego kendini nesne olarak alabilir, kendine diğer nesnelere gibi davranabilir, kendini gözlemleyebilir, eleştirebilir ve kim bilir kendine neler yapabilir" (Freud, 1989, s. 84). Süperego(üstben) ise, ahlaki kuralları 'ego'ya direten içselleştirilmiş bir ana-babadır. İnsanın vicdanını temsil ettiği varsayılan süperego, "genelde ahlaki beklentileri temsil eder ve biz, ahlaki suçluluk duygumuzun, ego ile süperego arasındaki gerilimin bir dışavurumu olduğunu görürüz" (Freud, 1989, s. 87).

4.2.1.1. Nazan Bekiroğlu'nun Gündüz-düşleri

Freud'un, psikanaliz kuramında en çok eleştirildiği nokta insan davranışlarını cinsellik ve saldırganlık temelli saymasıdır. İnsanı harekete geçiren temel enerjinin bu iki unsur olması zaman zaman fazla kötümser ve gerçek dışı bulunmuştur. Edebiyat yapıtının değerlendirilmesi açısından baktığımızda yazarın iç dünyasının dışavurumu olarak değerlendirilen eserlerin ve yaratıcılığının kaynağı sayılan cinsellik unsurunun çeşitli sembollerle yazarın zihninde evrilmesisonucunda yansımalarını ve cinsellik kavramınınbu evirilme sonucunda

kazandığı boyutu Peter Brook edebiyat ve ruhun örtüşmesi saymaktadır. Bu konuyla ilgili şu değerlendirmede bulunmaktadır:

(...) İnsan ruhunun psikanaliz tarafından üretilen yorumu bir biçimde “hakiki”dir; kişinin kendi deneyim ve içgörülerıyla örtüşür. Özellikle estetik söz konusu olduğunda bu örtüşme, insanların aslen cinsellik tarafından belirlenmiş oldukları yönündeki psikanaliz bakışının genel bir geçerliliği olduğuna işaret eder. Basitçe cinsel organlara dayalı bir cinsellikten söz etmiyorum. Cinsellikle kastettiğim şey, kendiliğin, toplumsal cinsiyet farkları, kökenler ve kendilik tanımları gibi meselelerden kaynaklanan ve bu meseleleri üreten cinsel bir varlık olarak daha geniş bir bağlamda kavramsallaştırılmasıdır. Cinsellikten basitçe fiziksel bedene değil, kimliği büyük ölçüde belirleyen fantezi ve simgeleştirmeler bütününe aittir. Cinsellik salt cinsel organ kullanımından bir sapma olarak gelişir, bebekliğe ait tatmin ve kayıp fantezileriyle güdülenir, Freud’un “epistemofoli”ye, yani bilme dürtüsüne ilişkin çalışmalarında söylediği gibi, muhtemelen bütün entelektüel faaliyetlerin temelini oluşturan bir merak dinamiğini içerir. İnsani arzu, iğdiş kompleksinin ve Oipidal üçgenin dayattığı “kanunlara”maruz kalarak meydana gelir, yani kayıp ve yasağın mesken tuttuğu arzu olarak ortaya çıkar; bu, dilinkilerde dahil olmak üzere çeşitli ‘biçim’lere tabi olduğu anlamına gelir. İnsani arzu başından itibaren özneyi aşan (trans-subjective) biçimlerle ve kendisini yöneten kanunlarla mücadele içindedir. Bu da bizim estetik biçimin erotik bir güç barındırdığı yönündeki sezgimizle ilişkili olabilir (Brook, 2016,s. 36-37).

Brook, Freud’un insan doğasındaki cinselliği, bebeklikte insani arzu sayılan boyutunu insanın ilerleyen yaşlarında cinsel organdan uzaklaşarak “cinsel kimlik” ile örtüştürmektedir. Cinsiyet kaynaklı bakış açıları veya farklı kökenlere mensup olmanın kişide bıraktıkları cinsel kimlikte birikerek edebi eserde “fantezi”ve “sembol” olarak ortaya çıkmaktadır. Freud, 1908 yılında yayınladığı “Yaratıcı Yazar ve Gündüz Düşleri” makalesinde yaratıcı yazarın fanteziyi istek ve arzularını esere yansıtmasını “gündüz düşleri” olarak yorumlar. Yaratıcı yazarın, gündüz düşlerinin kaynağı olan fanteziler çocukluktan itibaren bilinçaltına itilen fantezilerin bir tür dışavurumu olup doyuma ulaşmış halidir. Çocukluktaki oyun kavramını eserlerdeki kurmaca dünya ile özdeşiren Freud, edebi yapıtı yetişkin oyunu sayar. Brook’un cinselliğin evirildiğine yönelik yorumu, Freud’un gündüz düşleri şeklinde karşımıza çıkmaktadır. İnsanın aldığı hazdan asla vazgeçemeyeceğini belirten Freud, “oyynamak yerine artık düşlemlemeye başlar” diyerek oyunun yerini gündüz-düşlerine bıraktığını belirtir. Freud, yaratıcı yazarların veya sıradan insanın zihnindeki gündüz-düşleri ile onlara kaynaklık eden fantezinin işleyişini bahsettiğimiz makalesinde şu sözlerle anlatır:

Düşlemin zaman ile ilişkisi genelde çok önemlidir. Onun, deyim yerindeyse, üç zaman –zamanın algıladığımız üç anı- arasında salınıp durduğunu söyleyebiliriz. Zihinsel işlem öznenin temel isteklerinden

birini uyarabilmiş olan bazı güncel izlenimlere, şimdiki zamanın bazı kışkırtıcı oluşumlarına bağlıdır. Buradan bu isteğin doyurulmuş olduğu daha eski bir deneyimin (genellikle çocuksu deneyimin) bir anısını geri çağırır; ve de bu şimdi isteğin bir doyurulmasını temsil eden gelecekle ilişkili bir durum yaratır. Bu yolla yarattığı şey kendisini kışkırtan oluşumdan ve anıdan gelen kökenin izlerini taşıyan bir gündüz düşü ya da düşlemdir. Dolayısıyla geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek, deyim yerindeyse, içlerinden geçen isteğin ipine dizilirler (Freud, 1999, s. 129).

Freud, günlük yaşamdaki herhangi bir uyarının geçmiş yaşamdaki “isteğin anısı”nı geri çağırır ve onun tatmini için kişi düş kurar. Freud isteğin doyurulması için fanteziye eşlik eden bu zihinsel hali gündüz-düşü olarak isimlendirir. Düşlemci onlardan “utanır”; fakat yaratıcı yazar gündüz-düşlerini gizlemez. Bunun yerine yaratıcı yazarın eserine gündüz-düşleri kaynaklık eder. Bu açıdan bakıldığında yazarın eserdekullandığı semboller, olaylar ve karakterler gibi pek çok unsur yazarın yaşamıyla doğrudan ilgilidir. Yazarın kişiliği ve kişisel yaşamını oluşturan unsurlar esere yansımaktadır. Eseri bireysellikten çıkaran nokta ise, düşlemcinin yazarın düşleri aracılığıyla doyuma ulaşması ve enerjisini dışa vurmasıdır. Nazan Bekiroğlu'nun eserlerine bu bağlamda baktığımızda Freud'un gündüz-düşlerinin eserlere kaynaklık ettiği düşüncesine paralel satırlar karşımıza çıkmaktadır. Özellikle *Nun Masalları* kitabında “Hattat ve Padişah”, “Onların Son Öyküleri”, “Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesinde” yazarın öykü kahramanlarıyla kurduğu ilişki kendi iç dünyasını ortaya koymak için bir araç olarak kullanılmış ve bu durum defalarca öykü içinde tekrar edilmiştir. Adı geçen öykülerin ortak başka bir yönü ise, öykülerde yer alan olayların gerçekten ziyade düşü andırmasıdır. Öyküler “sisli kandillerin ışığında”, “mavi bir hayal”, “mor gölgelerle silikleşen yüz”, “mavi bir aynaya benzer gözler”, “rüya iklimine dönüşen sanrılar”, “terk edilmiş bir hamamın gölgeli sularında yıkanan peri kızı” gibi ifadelerle doludur. Bu ifadeler öykülerin mümkünler çizgisindeki gerçek dünyada değil, onun yerine düş âleminde yaşandığının altını çizmektedir. Yazar, nesnel dünyadaki mantıksal neden-sonuç bağlantılarından kaçınmış; sebepsiz masalsı bir dünyayı ortaya koymayı tercih etmiştir. Bekiroğlu'nun adı geçen öykülerini bu çizgide ve kahramanlarla özdeşleştirerek ortaya koyması Freud'un gündüz-düşlerini sanat eseri için kaynak sayan anlayışını hatırlatmaktadır.

“Hattat ve Padişah” hikâyesinde yazar, kuyruklu yıldızın gelişyle mutlak gerçeğe açılan yolda padişah olarak sembolize edilen Tanrıya ulaşma arzusunu, dünyeviliği sembolize eden cariyeye kapılarak, bu yoldaki en önemli pusulası

olan kalbinin kararmasıyla gerçekleştiremeyen hattatı ve sonrasında yaşadığı hayal kırıklığını anlatmaktadır. Yazarın hattın başından geçen olayları kendi ruh dünyasında yaşadığını öykünün “Âyine-i Mücellâda Nihanız” adlı son bölümünde şu satırlarla anlatmaktadır:

Ne kadar isterdim, ne kadar isterdim ki bir akşamüzeri müjdecî bir ses kapımı çalsaydı ve gözlerimi kamaştıran bir kuyruklu yıldız suretinde nefesimin artık kesildiği bir an saltanatıyla odamı aydınlatsaydı. Ona saatlerce içimdeki ülkeden bahsetseydim ve o, ışığıyla bana içimdeki ülkenin de cevher ülkeyi anlatsaydı. Ona içimdeki ülkenin aslında ödünç alınmış bütün bulutlarını ve akşamlarını gösterebilseydim ve sonra ona şimdi bütün bunları yorumla ve bana gerçeği, kalıcı ve mutlak olanı göster diyebilseydim. Ne kadar isterdim bir akşamüzeri bir müjdecî sesin kapımı çalmasını ve kocaman kuyruğundan ışıltılar saçarak gerçeği odama bırakmasını. Bunca emanetini, bunca yangının gömleği ile sırtlandığım halde, bütün gölgelerini olmayan gözlerimle buğular, sisler ardından gördüğümü vehmettiğim halde, o asıl ülkeye hiç ulaşamadım (Bekiroğlu, 2009, s. 35).

Yazarın bu satırlarda dile getirdiği arzuları hikâye boyunca hattatın başına gelen olayların dizimidir. Bu dizimde “bir müjdecinin kapıyı çalması”, “akşamüzeri”, “kuyruklu yıldızın aydınlatması”, “içimdeki ülkeden bahsedebilseydim”, “asıl ülkeye ulaşamama” özellikle vurgulanan ifadelerdir. Bu ifadelerin temelinde ise, yazarın mutlak gerçeğe ulaşma arzusu gerçekleştirememesi yatmaktadır. Yazar, kendini hattat ile esere yansıtmış ve zihindekileri reel dünyanın gerçekliğine mesafeli bir tavırla yarı düşsel bir ortamda okura sunmuştur. “Kendi ruhumdan, kendi özümden çıkardığım hattat” ifadesiyle de Freud’un yazarın olay, mekân, zaman ve kahramanları hususunda bilinçaltından beslendiği görüşüyle örtüşmektedir. Yazarın hattatı kendiyile aynılaştırdığını sıklıkla vurguladığı satırlara bu bölümde rastlamak mümkündür. Yazar bu paragrafta olduğu gibi okuyucuya hattatın kendisi olduğunu ve geçen olayları iç dünyasının bir yansıması olduğunu şu sözlerle anlatmıştır:

Bildiğim tek şey hattat ben’im, ben hattat’ım. Bütün güzelliklerimi yüklemeye çalıştığım, kendimden kalıcı bir şey, eskimeyen ve tükenmeyen bir şey, sürekli güzelleşen bir şey, bir ışık, bir tanrı yaratmaya çalıştığım halde ortaya sadece eti, kemiği, zaafı ve günahlarıyla bir insan çıktı. Seni gözümde münezzeh kılan salt zamanımdan ve mekânımdan uzak yaşamındı (Bekiroğlu, 2009, s. 36).

Freud’un “Yaratıcı Yazar ve Gündüz Düşleri” makalesinde bahsi geçen başka bir husus da yazarın eserleri yoluyla bilinçaltına ittiği arzularının eserleri yoluyla açığa çıkması sonucu yazarın kısmi de olsa bu arzularını gerçekleştirmiş olmasıdır. Böylece bilinçaltındaki istek asıl amacı olan bilince ulaşmış ve

enerjisini boşaltarak yazarın zihnini terk etmektedir. “Hattat ve Padişah” hikâyesinde yazar, hattat ile kendisini özdeştiirdiği hikâyesini bitirmiş, zihindeki olayları yarı düşsel bir ortamda reel dünyaya kısmi de olsa yansıtmiş ve hikâyeyi bitirmesinin ardından bir son bölüm/açıklayıcı hükmündeki “Âyine-i Mücellâda Nihanız” da hattat ile olan ilişkilerine şu sözlerle son vermiştir:

Hattat seni terk etmeyim.

Hattat seni terk etmeliyim.

İstisnasız bütün benliğimi reddettiğim için hattat seni terk etmeliyim.

Sen gül renkli ve kokulu cariye ve onun, gözleri birer derin kuyuya benzeyen ulağıyla uğraşadur, hiç kimseleri terk edemediğim için ben, seni evvelâ inkâr ediyor, sonra o boşlukta, o kocaman boşlukta inkâr edilmişin terki gibi garip bir komedyanın bütün küçüklüğünü yüklenerek seni terk ediyorum.

Seni sadece ben mi vehmetmişim hattat? Öyleyse, eğer seni sadece ben vehmetmişsem de, vehimlerimin bütün akıl almaz yangınları arasında bu defa seni terk ediyorum. Çünkü biliyorum ki bana bu kadar acı çektiren kimliğimi sırtımdan soyunmam ancak bu şekilde mümkün olacak (Bekiroğlu, 2009, s. 33).

Bekiroğlu'nun hattat ve taş ustası dışında kendini özdeştiirdiği başka bir öykü kahramanı ise “Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi”de yer alan nakkaştır. Hem hattathem nakkaş Bekiroğlu gibi eline kalem alanlar tayfasındandır; onun gibi kendilerini sanat ile ifade etmektedirler. Bekiroğlu kendini, röportaj ve denemelerinden gördüğümüz kadarıyla “yazar” olarak değil “yazıcı” olarak tanımlamaktadır. Sanatının el hüneriyle ortaya konan bir mesleğe çekmektedir. Her ne kadar diğer öykü kahramanlarıyla da yolu kesişse de özellikle hattat ve nakkaş ruhunun çalkantılarını ortaya koymakta sebep saymakta ve nakkaş ile olan ilişkisini şu sözlerle dile getirmektedir:

Nakkaşın hikâyesini yazacaktım.

Kimbilir yine hangi yangını sermaye ve nakkaş bahane edip, ruhumdan söz açacaktım.

Oysa bütün inançlara bitişik olarak bütün anlamları yitirince.

Kim acımın dinmesi için duacı olan?

Kim beni söylemekten alıkoyan?

Yalnızlığımın artık hiçbir dekorla süsleyemediği bir akşamüzerinden başlayarak birer birer.

Yiterek ve eskiyerek.

Bir kumsalın rüzgârında karşılaşıyoruz biteviye.

Nakkaşla değil diğerleriyle.

Giderek kalabalıklaşıyoruz (Bekiroğlu, 2009, s. 93)

Yazar, bu hikâyede nakkaşı ön plana çıkararak kahramanlarının kendine başkaldırışını anlatmaktadır. Bu başkaldırının sebebini, hikâye kahramanlarının hallerinden memnuniyetsiz olmasına bağlamaktadır. Yazarın kahramanları kendi “düş ölçeğine göre vurgulaması” kahramanları rahatsız etmektedir. Yazarın ruhunun bir parçası olmak yerine yazarı kendi hikâyeleri yapmak peşindedirler. Yazar, ruhundaki çalkantıları anlattığı kahramanları şu sözlerle savunur:

Hayret bile edemiyorum.

Önce bütün bana ait olduğu hususunda fikrimi iğfal eden o kahramanlar şimdi hikâyenin geldiği bu yerde başkaldırıyorlar. Ve ben, kahramanları, kendisine itaat etmeyen bir hikâyeci oluyorum böylece. Kuşatırken kuşatılan.

(...)

Tek anlamı var bunun: Artık hikâyelerimin kahramanı olmuş oluyorum. Yazarı kahraman olan hikâyelerin hem de.

(...)

Bir hikâyelik olmayı çoktan aşan saltanatları içinde beni yargılıyorlar, üstelik yaşamak adına yargılıyorlar (Bekiroğlu, 2009, s. 94).

Bekiroğlu, kahramanlarının kendinden şikâyet etmesini *Nun Masalları* kitabıyla sınırlı tutmaz. *İsimle Ateş Arası* romanın kahramanı Nihade de *Cam Irmağı Taş Gemi* isimli kitapta “Zeyl: Nihade’nin Beşinci Defteri” adlı öyküde benzer sebeplerden ‘yazıcı’ya sitem etmektedir. Bekiroğlu’nun eserlerindeki kahramanlarıyla sıklıkla karşı karşıya gelmesinin sebebi, onlarla kurduğu ilişkidir. Bu hikâyelerde, Bekiroğlu için eserlerinde yer alan kahramanlar, olaylar veya mekânlar yazarın bilinçaltının bilinçli olarak eserlerine yansımalarıdır. Yazar, bu yansımaları arzu ettiği kadarını, arzu ettiği biçimde kontrollü olarak okuyucuya sunmaktadır. Özellikle okuyucuya ulaşmasını istediği noktaları hikâye ve romanlarında açıklayıcı nitelikteki bölümlerle tekrardan gündeme getirmektedir. Kurguya dayalı eserlerinin kendi hayatı olan bağlantısını *Nun Masalları* adlı eserinde “Nakkâşın Yazılmadık Hikâyesi”nde şu sözlerle dile getirmektedir:

Öyleyse hikâyeciyle kahramanın ve birbirinin ölçeğine vurulan hikâyeciyle kahramanın, aynı sorulara aynı cevapları vermesini muaf kılmayan, hayattan başka ne ki?

Değil mi ki, bu hikâyeyi anlatabilmek için düş gördüğümü söylemek zorunda kalacağım bir hayatı yaşıyorum.

Hikâyeyle de hayatla da olmuyor öğreniyorum.

Hayatlarımı soyunuyorum ruhumdan, geriye hikâye kalmıyor.

Hikâyelerimi soyunuyorum hayattan, geriye ruhum kalmıyor.

Hikâyeyle de hayatla da mücadele var, anlıyorum. İkinin de arasında bir yerim yok mu? (Bekiroğlu, 2009, s. 96).

Bekiroğlu'nun hattat ve nakkaş kadar belirgin olmamakla birlikte özdeşlik kurduğu başka bir kahramanı ise, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında yer alan "Be" öyküsündeki Elif'tir. Bu öykü bir yanılışın, aldanışın, yanışın öyküsüdür. Öykünün temel izleğinde bu sebeple 'acı' vardır. "Bir acı ki kelâmda bu halin karşılığı yoktu. Bundan sonrası derin denizlerin yalnızlığı oldu" (Bekiroğlu, 2010, s. 21). Yaşam karşısında tahammülü güç acılar, yazarın *Mimoza Sürgünü* kitabında "Var" denemesinde kendi hayatı içinde "Ama. Ama var. Ben acıdan ölmediysem, kimse de ölmez tahammüller var" (s. 44) sözleriyle karşımıza çıkar. Aynı denemede "ölmez tahammülleri" sıralarken "Bu dünyada ne var ne yok? Çizgi var, nokta var. Elif var Be var." (s. 45) sözleriyle 'acı'yı ön plana çıkardığı hikâyeye gönderme yapar. Bu acı karşısında Elif, "Hesapları artık bu dünyaya sığmadı, çözümünü başka bir dünyaya bıraktı" (s. 21) ifadesi de yazarın hayat karşısında kendini bulma halini bir röportajında, "Bu dünyada çözümü mümkün olmayan hesaplara artık dünyada size verilmiş sözcüklerin yetmediğini fark etme hali" olarak yorumlayıp hesabı yetmeyecek olan hadiseleri daha yetkin mahkemelere bırakmasıyla benzerdir (Alagöz, 2007). Bu fark edişin nihayetinde yazar susmayı tercih eder, Elif de "başına gelenin herkesin başına gelenle bir olduğunu" anlamasa da acı karşısında susmayı tercih eder. Elif'in acıyı kabulleniş sonrası "cübbesini usulca geçirdi sırtına", karanlık kente doğru gidişiyle yazar mesleğine atıfta bulunmaktadır. Ayrıca bundan önce "Simgenin manasında, kayalıklara kurulu, her dem karanlık bir kentti Elif'in yaşadığı. Dışında kalan dünyadan muhkem surlarla ayrılmıştı. Bambaşka bir âlemde." (s. 9) diyerek anlattığı şehir, hem kayalıkların üzerine kuruluşu hem kuzeye mahsus sisli puslu hava sebebiyle karanlık oluşu hem de "kapıları yaradılışın zihninde, açılmak ve kapanmak için tasarlanmış" (s. 21) haliyle taşralığa vurgu yapılarıyla yazarın yaşadığı üniversite yılları haricinde hiç ayrılmadığı Trabzon'u hatırlatmaktadır. Yazar bu öyküde yaşadığı şehir, cübbe sahibi oluşu ve aldanıştan kaynaklanan herkesin yaşayabileceği acı karşısında susmayı tercih edip "kederinin yön değiştirmesiyle" gerçeği Bekiroğlu'nun hayatındaki uyanışlardan birinde saklı, kağıda yansımış hayali bir temsilidir.

Yazarın Elif'ten başka özdeşlik kurduğu başka bir kahramanı, *Cam Irmağı Taş Gemi* öyküsünde yer alan taş ustasıdır. Bekiroğlu'nun hattat, nakkaş ve taş

ustasıyla kendini özdeşirme sebebi isimleri yerine yalnız meslekleri ile anılan bu üç kişinin de hünerinin sanat olmasıdır. Bekiroğlu gibi olanlar da içlerinde gerçeğe ulaşma arzusunu sanat yoluyla bulmaya çalışmakta ve kendilerini bu yolla ifade etmeye çalışmaktadırlar. Taş ustası da bahsi geçen diğer iki öykü kahramanı gibi “Irmak suyu gibi girdaplı, çağlayanlı akan suyun önünde kendisini de derin bir suyun aydınlığına katacak denizi beklemişti yıllarca” (s. 168); fakat geçen zamanla en fazla “her defasında kavuşulacak büyük denizin, sonsuz hazzın bilgisine açılan kapının önünde kalmış ve kanmanın arkasında eskisinde daha çok susamıştı.” (s.168) sözleriyle ulaşmak istediklerine ulaşamama durumu anlatılmaktadır. Yontucu bu arzusunu gerçekleştiren bir kahraman olur eserde. İçindeki arzu tek tanrı inancını bulmasıyla “sonsuz hazza” ulaşır ve taş gemi ile sembolize edilen bu istek “kalbi tek ve biricik Tanrı’ya açıldığında, duvar resimlerinin taş gemisi ırmağın üzerinde usul usul yüzmeye başlar.” (s.169) sözleriyle anlatılır. Yazar hikâyeye konu olan taş gemi ile sembolize edilen “sonsuz hazzın bilgisi”ne ulaşma/kusursuzluk halini bulma arzusunu kendi ruhunda yaşamış ve bu ortaklığı hikâyenin sonunda şu sözlerle dile getirmektedir:

Ve, Cam Irmağı Taş gemi Koydum bu kitabın adını bütün itirazlara kulaklarımı tıkayarak. Değil mi ki kimi taş gemi oldum cam ırmakların üzerinde yüzmeye kalkıştım; kimi cam ırmak oldum taş gemilerin bağrında yüzmesine alıştım. Ama her haldede sadece cam ırmağın değil taş geminin de kırıldığına tanışım.

Netice: Cam ırmağında taş gemi yüzdürmeyi bir türlü başaramadım (Bekiroğlu,2006, s. 198).

Nazan Bekiroğlu, *Cam Irmağı Taş Gemi* isimli öykü kitabının son öyküsü olan “Gülibrişim Tazarrusu” öyküsünde yazarlığını değerlendirmektedir. Yazarın bu değerlendirmesindeki sözleri Freud’un yazarların bilinçaltından beslenen düş gücünün eserleri oluşturduğu anlayışıyla paraleldir. Yazarın kurguya dayalı eserlerinde *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabı da dâhil olmak üzere yazarın ruh çalkantıları dikkat çekmektedir; fakat bu eserden sonraki iki eseri *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında bu durum farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Yazar “Gül İbrişim Tazarrusu” öyküsünde “ne söylesem bir evvel söylediğimin ya şerhi ya ezberi çıkıyor. Söylemediğim tek bir söz kalmadı sizlere, hissettiğim bunca şeyden.”(s. 240)diyerek bugüne kadarki eserlerinde iç dünyasının yansımalarını okuyucuyla paylaştığını teyit etmiş ve bu cümlelerinin kaynağını adı geçen öyküde şu sözlerle dile getirmiştir:

Doğrudur cümlemi ne yapacağımı bilmediğim. Ardı ardına dizildiklerine kimse kanmasın. Her biriyle diğerinin arasında devasa bir boşluk. Bir uçurum. İndiğim yerde, benim gördüğümde daha parlak bir ışığa muhatap, aşına birkaç yüz. Her defasında geri dönmekten korkuyorum. Ama en sonunda dönüyorum onlar kalıyor. Ben ceplerime dolduruyorum gördüğüm görülmemesi gerekenleri, onlar kaybediyor. Ben yukarı taşıyorum onlar bırakıyor. Ben hâlâ başkalarını hesaba katıyorum, onlar yok sayıyor. Ben önemsiyorum, onlar küçümsüyor. Aramızdaki fark sadece bu (Bekiroğlu, 2006, s. 241).

Nazan Bekiroğlu, yazdıklarının kaynağı olarak “uçurum derini”ni göstermektedir. Freud’un gündüz düşlerinden hareketle bu isimlendirmenin bilinçaltı olduğunu, “bilinmemesi gereken” ya da “gördükleri”ni yanına almak ifadesi içine bilinçaltındakilerin bilince taşınması olarak yorumlayabiliriz. Yazarın “onlar” sözüyle bahsettiği bilinçaltındakilerin bilince çıkmasını engelleyen bariyer ‘benlik’tir. Bilinçaltındakileri dile getirmiş olduğundan aynı hikâyede “bu yüzden şimdi sadece susabilsem” diyerek bilinçaltındakileri dile getirmiş olmanın rahatlığını ortaya koymuştur. Ferud’un söylemiyle “derin ruhsal kaynaklardan yükselen çok daha büyük hazzın boşalmasını olası kılma”nın yazarda oluşturduğu rahatlık da diyebiliriz. Yazar da verdiği bir röportajda eserleri ile ruh dünyası arasındaki ilişkiyi ve iç dünyasının eseri nasıl şekillendirdiğini şu sözlerle dile getirmektedir:

Gül devrim, Lale devrim geçti, şimdi Nergis devrimdeyim. O kadar gürültülü ve kalabalık akan bir hayattan sonra gelen sadeliğin değerli olduğunu da farkındayım. Kül suyunun berraklaşması gibi. Üslubum sanırım böyle de gidecek. Çünkü iç dünyam sadeleşme temayülünde. Nokta'ya kadar gidebilirim. (Çolak, 2014)

Yukarıdaki röportajdan hareketle yazarın üslubundaki sadelik özellikle son iki romanı *Nar Ağacı* ve *Mücellâ*'da göze çarpmaktadır. Yazar, bu iki eserde bahsettiğimiz eserlerindeki gibi kahramanlarına kendi ruh halini aşılammıştır. *Nar Ağacı* romanında anneannesini ve dedesinin hikâyesine yer veren yazar, bu romanda bir gölge olmayı tercih eder. Her şeye şahitlik eden ama hiçbir şeye hükmü olmayan bir gölge olmayı yeğlemiştir. Bunun sebebi olarak da bu hikâyede anlatılan olayın kendi ruh halinden ziyade bir aile hikâyesi/kendi ailesinin hikâyesi olmasıdır. İç dünyasındaki çalkantılar eserleriyle ifade eden bir yazar yerine burada karşımıza “Orhan Pamuk, otobiyografik romanın her yazarın sırtından atması gereken bir yük olduğunu söylemişti. Benimki sona kaldı sanırım. Yaşlanmakta olan insanların mutlu konuşkanlıklarıyla anlattım galiba.” diyerek çıkar (Baki, 2012). Kendi ruh dünyasının çalkantılarının yer almadığı bunun yerine aile büyükleriyle ilgili dinlediği düşümlere işleyen yazar, kahramanı

olduğu diğer eserlerden farklı olarak kendini bu romanda şöyle yansıtmayı tercih etmiştir:

Öyleyse evet beni görmüyorlardı. Sağıma soluma bakındım, az ötedeki bir züccaciye dükkânına yaklaştım. Camekânının tam önünde durdum, baktım. Camların temiz yüzeyi de gökler kadar boştu. Elimi bastırdım kalbime, yerinden çıkmasın diye. Başım dönerken dükkânın kapısına tutundum. Görüyor ama görünmüyordum. Öyle mi? Konuşuyor ama işitilmiyordum. Dokunuyor ama fark edilmiyordum. Vardım ama yoktum. Gölgeydim sadece (Bekiroğlu, 2012,s. 29-30).

Nazan Bekiroğlu'nun *Nar Ağacı* romanından başka otobiyografik özellikler taşıyan bir diğer romanı ise, *Mücellâ*'dır. Yazar, bu romanda Nazlı ismiyle yer alır ve kendi çocukluğunu “anneler-babalar kuşağını”, “yazının hayata borcunu ödemek için” yazar. Romanı bir röportajında da yazma sebebi olarak gösterdiği bir vasiyet üzerine yazar. Bu vasiyet romanda da yer alır. Kendinin değil bir başkasının ruhunu ortaya koyulduğu bu romanda Bekiroğlu'nu Nazlı olarak üçüncü kişileri “anlatıcı-yazar” olarak ortaya koyan bir yazar kimliğiyle buluruz. Yazar, *Mücellâ*'nın hikâyesini anlatırken kendisini yalnız “anlatıcı-yazar” çizgisinde tutmasına sebep olan olayı şu sözlerle anlatır:

Kitaptaki o cümleleri bana söyleyen biri oldu hayatımda. Bugün gibi kulaklarımda; lise yıllarımda sonu... Çok okuyorum ve okumaktan başka bir şey de yapmıyorum neredeyse. Annemle o teyzenin evine gittiğimiz bir gün her zamanki gibi kitaplarım da yanımdaydı. Pencerenin içine oturmuş okuyordum. O teyze bana baktı ve dedi ki: “Nazlıgül, (bana böyle hitap ederdi) ne kadar çok okuyorsun kızım. Sen acaba yazar mı olacaksın?” Ve ilâve etti: “Bir gün eğer yazar olursan beni yazarsın. Şu teyzenin solan gülünü.” Solan gül... Ben o an öyle gülüp geçmişim. Üniversiteye gitmek üzereydim ve doktor olmayı düşünüyordum (Bekiroğlu, 2015).

Yazarı, iç çatışmalarından uzaklaştıran hali son iki romanı olan *Nar Ağacı* ve *Mücellâ*'da karşımıza çıkmamaktadır. Bu değerlendirmeyi yaparken *Lâ: sonsuzluk hecesi* ve *Yûsuf ile Züleyha* romanlarını mesnevi türünün bazı özelliklerine dayanarak yazılmış/yorumlanmış eserler olarak değerlendirdiğimizden bu kapsamın dışında tuttuk. Yazarın romanlarındaki bu değişimi *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında yer verdiği “Gül İbrişim Tazarrusu” isimli öyküde arayışını dile getirdiği “tek bir kelime ile bütün manaları konuşma”nın mümkün olduğu kelimeyi bulduğunu düşünmesine bağlayabiliriz. Emeti Saruhan ile yaptığı röportajında bu konuyla ilgili görüşlerini şu sözlerle ifade eder:

Sanırım buldum. Ben bu cümleyi yıllarca aşka dair bir cümle olarak aramıştım. Değilmiş. İnsaniyete dairmiş. “İnsaniyet siyasetin üzerindedir”, “Tarihe sebepler değil sonuçlar kalır”, “Tek masumun acı

çektığı yerde bütün gerekçeler geçersizleşir”. Size üç cümle söyledim şimdi ama üçü de aynı cümledir aslında. Ve tecrübelerimin toplamını ifade eder. Ama bulmanın sonu yok, belki yenilerini de bulurum. (Saruhan, 2012).

Yazarın yukarıdaki röportajında belirttiği üzere, arayışı dinmiş ve bu sebeple içindeki çatışmalar son bulmuştur. Bu da yazarın eserlerindeki üsluba ve eserlerindeki konulara yansımıştır. Yazarın bilinçaltından beslendiği görüşünden hareketle düşlemlerinin değişmesi nihayetinde eserlerinin mahiyeti de değişmiştir. Zira yazar üslubunun ve konularının değiştiğini belirttiğimiz ilk romanı *Nar Ağacı* romanından önce *Cam Irmağı Taş Gemi* isimli öykü kitabında “ne söylesem bir evvel söylediğim ya şerhi ya ezberi” (s. 87) diyerek yazarlığının panoramasını yapmıştır. Bu eserden sonra da arayışının yerini değiştirmiş ve bu da eserlerine yansımıştır. Bekiroğlu'nun roman ve hikâyelerinde bu hali Freud'un yazarın düşlem gücünü bilinçaltından aldığı ve bunu kurgulayarak eserlerine yansıtmasıyla “derin bir ruhsal hazzı” ulaştığı düşüncesini desteklemektedir.

4.2.1.2. Nazan Bekiroğlu Yaratıcı Yazar ve Okur Üçgeni

Freud, edebiyat eleştirisinde yaratıcı yazar ve okurun ilişkisine dair değerlendirmelerde bulunur. Freud, yazarın yazdıktan sonraki hazzı ile okuyucunun yazarın eserlerini okuduktan sonraki “ön haz”ı benzer saymakta ve bu durumu şu sözlerle anlatmaktadır:

Yazar değiştirerek ve kılık değiştirerek bencil gündüz düşlerinin karakterini yumuşatır ve düşlemlerinin sunumunda sağladığı tümüyle biçimsel –yani estetik – haz ürünüyle bize rüşvet verir. Daha derin ruhsal kaynaklardan yükselen çok daha büyük hazzın boşalımını olası kılmak için bize sunulmuş olan bu türden bir haz ürününe *teşvik ödülü* ya da *ön haz* adını veririz. Benim görüşüme göre bir yaratıcı yazarın bize sunduğu tüm estetik haz bu türden bir ön-haz niteliğini taşır ve imgesel çalışmadan aldığımız gerçek haz aklımızdaki gerilimlerin bir özgürleşmesinden çıkar (Freud, 1999, s. 134).

Freud'un düşlemci kişiden farklı olarak yazarların bilinçaltındaki düşlerini eserleri aracılığıyla okura sunmasını, bu gündüz düşlerini paylaşması yazar için bir boşalım olmakta ve okuyucuya da kendi ruh dünyasının derinlerinde barındırdığı, bastırmak durumunda kaldığı arzuları bilince çıkarma örneği oluşturmaktadır. Okuyucu, başka birinin düşleriyle karşılaştığında Freud'a göre kendi arzularını açığa çıkarmanın simülasyonunu yaşar. Gündüz düşleri olarak adlandırdığı bu arzuların başkaları tarafından da kurulduğu ve evirilerek de olsa bilince taşınmasının mümkün olduğunu görür. Yazarın bilinçaltı kaynaklığı sebebiyle eseriyle olan yakınlığı bu defa okuyucu ve eser bağlamında karşımıza

çıkar. Okuyucu, kendi düşleriyle benzer ya da bilinçaltındaki hatırlatacak eserlerle karşılaştığında kendisini eserlerle özdeştirecektir ve eserlerle kendi düşlerinin açığa çıkması noktasında bir bağ kuracaktır. Nazan Bekiroğlu'nun eserlerini bu bağlamda incelediğimizde *Nun Masalları* isimli kitabında “Ve Nigâr Hanım Sevgili” öyküsünde yazar, Nigâr Hanım'ın eserlerine yönelik akademik bir çalışma yapması sebebiyle günlüklerini okumuş ve kendisinden beklenen bilimsel yazı ile yetinmeyip şairin kendisiyle olan bağını izah edecek bu öyküyü kaleme almıştır. Öyküde Nigâr Hanım ile benzer yönlerini “Bunca imajın gerçek bir yaşantıda neyi karşıladığını böylesine bilirken” (s. 152) sözüyle yazarın imajlarla okuyucuya sunduğu iç dünyasına dikkat çekmiştir. Freud'un yorumladığı anlamda baktığımızda, Nigâr Hanım'ın “imajla” ortaya koyduğu bilinçaltındaki düşleri Nazan Bekiroğlu'nun/okuyucunun eser aracılığıyla bilinçaltındaki gündüz düşlerini tetiklemiştir. Yazarın kendini ortaya koyduğu ve okuyucusunun düşlerinden uzak oluşu olay örgüsünden ziyade bir iç dökümü niteliğine sahip bu öykü şu sözlerle Nigâr Hanım ile olan durumunu değerlendirmektedir:

Bütün bu harfler. Bütün bu tarihler; sene üçyüziki, fi oniki kânunisanı. Bütün bu kıvrımlar, bütün nunlar, kefler, elifler, ralar. Bütün bunların üzerinden geçerken teker teker. Sabahlara dek sizinle birlikte ağlayarak kimi (ama siz benimle ağlamazken, çünkü beni bilmezken). Bir ömrü yaşarken yeniden (Bekiroğlu, 2009, s. 137).

Biz böyle Nigâr Hanım; ismimizin ilk harfi sizce bir nun, bence bir *N*; sizce bir münhaniye vakfolunmuş bir kürsü ve bir tek nokta ile *nun*, bence geometrik rastlantıların ürkütücülüğüne terk edilmiş kader çizgileriyle *N* iken; ve öyle her mahremiyetinizi biliyorken, biliyordum en başta (Bekiroğlu, 2009, s. 144).

4.2.1.3. Nazan Bekiroğlu ve Nevroz

Freud'un psikanaliz kuramında dikkat çektiği birkaç husus vardır. Bunlardan biri *denevroz*dur. Nevroz, kişinin bilinçaltındaki malzemenin bilince çıkmak için verdiği çaba sonucu ortaya çıkan çatışma ya da savunma mekanizmalarıyla bu isteğin bir biçimde bastırılması/çözümü ulaştırılmasına dayanan karmaşık sürecin adıdır. Bu nevrozların kaynağını Freud, çocukluk döneminde arar. “Buna göre, erkek çocuklar belirli bir dönemde annelerine, kız çocukları ise babalarına yönelik özel bir duyarlılık geliştirmeye başlarlar” (Cebeci, 2015, s. 227). Freud, bu duyarlılığı cinsel kaynaklı görmektedir. Bu dönemde çocuklar *çiftcinsellik alanı* üzerinden hareket ederek karşı cinsten olan ebeveynine karşı duyguyu özel ilginin karşısında hem cinsi olduğu ebeveynini kendisine rakip ya da düşman olarak görmektedirler. Freud, kız çocuklarının

babalarına yönelik ilgisini *elektra kompleksi* olarak erkek çocuğun annesine yönelik ilgisini ise *oidipus kompleksi* olarak isimlendirmektedir. Freud, yetişkin kişilerdeki pek çok sorunu bu iki komplekse bağlamaktadır. Bu dönem hasarsız olarak atlatılabileceği gibi ömür boyu sürebilecek hasarlar da bırakabilir. Babaya karşı kıskançlık, öfke hatta öldürmeye varacak düşmanlık duygularının kişinin hayatına yön verecek noktalara gelmesine sebep olabilir. Freud çocukluktan yetişkinliğe geçen bu kompleksin gelişimini şu sözlerle anlatır:

Ana-babasıyla olan eski özdeşleşmelerin uğradığı kaybın yerine konması olarak böylece ben'inde kuvvetlendirilmiş bulunurlar. Eski amaç kuşatmaların tortuları olan bu gibi özdeşleşmeler çocuğun yaşamı boyunca sık sık yinelenenektir. Fakat ilk değişim halinin kuşkusuz özel bir önemi vardır ve büyük duygusal değerleri bakımından Ben'de özel bir yer tutar (Freud, 1989, s. 84).

Nazan Bekiroğlu'nun eserlerini incelediğimizde oidipus kompleksini *Lâ: sonsuzluk hecesi* ve *Cam Irmağı Taş Gemi* isimli kitapta yer alan “Mavi Gül Dalı” hikâyesinde işlemektedir. *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Hz. Âdem'in hikâyesi anlatılmaktadır. Romanda Hz. Âdem'in oğlu Habil ile olan uyumunun yanı sıra Kabil ile olan çatışmasına da yer verilmektedir. Yazar Baba-oğul çatışmasını eserde Kabil'in babasına olan tavrını şu konuşmaları üzerinden inceleyebiliriz:

Gece boyunca Kabil sözünü esirgemedi, içini gizlemedi. Kendisini cümle cümle gösterdi. Perde Perde kaldırdı üzerindeki örtüleri. Her gördüğünde bir kez daha sendeledi Âdem ama düşmedi. Yeniden dikildi oğulcuğunun karşılığına. Bırakmak istemedi. Yakasından, perçeminden, kolundan, yeniden ama mutlaka bir yerinden tuttu, gerisin geri çekeledi. Göz göre göre gelen bu selin karşısında direndi. Bir cennetten bahsetti, bir cehennemle gözdağı verdi. Bir nefisten söz etti, bir ölüm var, dedi. Kara ateşin başında sözü söze eklerken, kimi taze dallar kadar esnekti kimi fırtınalar kadar sertti.

Kâr etmedi.

Kabil çoktan gitti (Bekiroğlu, 2015, s. 265).

“Mavi Gül Dalı” hikâyesinde ise oğul siyasi entrikaların nihayetinde atalar dinini hiçe saydığı gerekçesiyle babasını öldürecektir. Bu öyküde anlatılan isim verilmese de antik Mısır tarihinde tek tanrı inancı getiren ve ardından oğlu tarafından ismi anıtlardan bile silinen IV. Akheneton'un hikâyesi anlatılmaktadır. Oğlun babaya öfkesi ve babanın oğlu karşısındaki tavrı eserde şu sözlerle ifade edilmektedir:

Nasıl bir gaflet uykusu ki, bu ağlayışın sarsıntısından uyanmadı oğul, belli ki başka bir rüyalardaydı. Güngörmüş koca hükümdarın içinden geçense, apaçık bir vedaydı da sebebini bir türlü kestiremedi.

Kendisine bir şey olabileceği aklına gelmedi. Şu oğul şurada dağ gibi uyurken bu babaya hangi el dokunabilirdi?

(...)

Kapının tam önünde bekleyen, bir taş kadar sessiz ve hareketsiz koruyuculardan en sadık en uyanık olanın içi titredi. Bir şey gelmedi elinden, dur girme diyemedi. Önü alınmaz bir sel gibi doldu oğul, odasına babasının. Önüne geleni devirdi (Bekiroğlu, 2006, s. 108).

Nar Ağacı romanında, Settarhan kendisiyle sözlü olduğu ilan edilmemiş Azam'ın gidişinin ardından babası tarafından Azam ve Piruz öldürmesi istenir. Settarhan, babasının isteğine razı gelmez ve babasına karşı gelerek bu isteğini yerine getirmez, evini terk eder. Evden ayrılırken "Settarhan bu ezilmiş saltanata hürmetle baktı. Onun, zamanında kendi başkaldıramamışlığının acısını şimdi Azam'ın başkaldırısına göz yummakla mı çıkarmaya çalıştığını hiç düşünmedi bile" (s. 312). Yazar, Settarhan'ın evden gidişini babasına bir başkaldırı olarak değerlendirmektedir. Ayrıca Settarhan'ın bundan önceki kabullenişlerinin baba-oğul ilişkisinin genel fitratına uygun olmayarak babasıyla çatışmayıp bilinçaltına ittiği hallerinin bir sonucu olarak Azam'ın başkaldırısına göz yumduğunu ima etmektedir.

Freud, yazarın yapıtlarındaki kurmacayı kendi zihnindeki düşlemlerle özdeşiren okurun bu yolla kendini doyuma ulaştırdığını öne sürmektedir. Okurun yapıttaki izlenimden hareketle "daha derin ruhsal kaynaklar"a hitap etmektedir. Böylelikle psikanalitik incelemeye okurunda bakış açısı girmekte ve yazarın kişisel yaşamı okurun kişisel yaşamıyla kesişmektedir. Yazarın okurdan farkı bu noktada "Freud'a göre, yazar, 'baskılama bariyeri' belirli ölçüde esneklik taşıyan ve bilinçaltının konuşmasına izin verecek cesareti olan kişidir"(Cebeci, 2004, s. 121). "Baskılama bariyeri" esnek olan yazarlar, her ne kadar düşlemciden cesur olsalar da gündüz-düşlerini 'id'de bulunduğu gibi değil de "metafor" ve "metanomi"⁴¹ yoluyla evirilerek estetik bir biçimde yapıtlarında yer verirler. Freud bu durumu "yüceltme mekanizmasıyla" açıklar, amacın asıl hedefinden saparak kabul edilebilir bir hale gelmesi sanat eserinin yaratıcılığını meydana getirmektedir. Kendi günlük yaşamının tetiklediği duygulara eserde yer veren

⁴¹ Bir nesne yerine onunla alakalı bir başka nesnenin adının kullanılması, düz değişmece. Psikanaliz kuramında ise benzerlik bulunan varlıkların birbirinin yerine kullanılması diyebiliriz. Örneğin çocuğun sopa veya bastonu at gibi görmesi ve bu nesnelere at işlevinde kullanılmasını bu duruma örnek verebiliriz (Brooks, 2016, s. 35).

sanatçı, bilinçaltından bilince geçemeyen arzuları karşısında bazen günlük hayatta olduğu gibi “dil sürçmeleri”ne ya da “rüyalar”a sığınır. “Serbest çağışım” yoluyla bilinçaltını bilince taşır. Gelişi güzel olarak var olan olaylar ve nesnelere aslında yaratıcılık aracılığıyla bilince taşımış, yazarın kişiliğinin karanlıkta kalmış yanları olabilmektedir. Görüldüğü gibi Freud, sanat eserini yazarın kişiliği ve gündelik yaşamıyla özdeş tutmaktadır. Yazarın düşlemci olarak adlandırdığı normal insan farklı olarak nevrotik bir kişilik taşıdığı ve bu yönde yaratıcılığa kaynaklık ettiği için “yüceltme mekanizması”na dönüştüğünü ortaya atmaktadır. Nazan Bekiroğlu’nun eserlerinde de Freud’un gündüz düşleri olarak yorumladığı ruhunun derinliklerine ait detaylar *Nun Masalları* isimli kitapta “Hattat ve Padişah” hikâyesinde hattın mutlak gerçeği bulma arzusunun gerçekleştirilememesi, “Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi”nde nakkaş ile kendisini özdeşirmesi ve kahramanlarıyla karşı karşıya gelişi, “Cam Irmağı Taş Gemi” öyküsünde yontucunun içindeki dinginliğe ulaşması, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında “Gül Tazarrusu” öyküsünde yazarlığının eserlerine yansımalarını değerlendirmesi şeklinde, *Nar Ağacı* romanında gölge olarak, *Mücella* romanlarında ise ilk gençlik yıllarıyla yansımaktadır.

Okurun yazar ve yapıyla olan ilişkisi, okurun bilinçaltında dışı vurulamamış arzuların yazar aracılığıyla dışı vurumu olarak değerlendirilmektedir. Böylelikle okur da kendi ruhsal derinliğini yaratıcı yazarların eserleri aracılığıyla yakalamaktadır. Bekiroğlu’nun *Nun Masalları* kitabında “Ve Sevgili Nigâr Hanım” öyküsünde Nigâr Hanım kendisi üzerindeki tesiri anlatmakta ve Freud’un okuyucu-yazar-eser yorumuyla paralellik göstermekte olduğu görülmektedir. Freud’un psikanaliz kuramında dikkat çektiği oedipus kompleksi *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Hz. Âdem ve oğlu Kabil arasındaki çatışmada, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabındaki “Mavi Gül Dalı” öyküsünde Mısır kralı ve genç prens arasındaki çatışmada, *Nar Ağacı* romanında Settarhan ve Mirzahan arasındaki çatışmada karşımıza çıkmaktadır.

4.2.2. Nazan Bekiroğlu’nun roman ve Hikâyelerinde Jung’un Psikanalitik Kuramıyla İncelenmesi

Carl Gustav Jung, İsviçre’de Basel yakınlarında bir kasabada 26 Temmuz 1875’te dünyaya gelmiştir. Freud’un öğrencisi olan Jung’un, Freud ile yolları 1913’ten itibaren ayrılmıştır. Freud’un öğretilerine karşıt sayılabilecek Jung’un

öğretisi, ‘üstbeni’ onunki kadar önemsemeyen yapı itibariyle anaerkil, hem yok edici hem de koruyup kollayıcı kadın imgeleriyle doluyken, Freud’un öğretisi daha somut görev duygusu ve ceza korkusu ağır basan haliyle ataerkil odaklıdır. Jung, eski ve yeni inancı, Doğulu ve Batılı anlayışı sentezleyecek bir arayış içine girmiştir (Gürol, 1999, s. 22). Freud’un bilimselliğe dayandırmaya gayret ettiği kuramı Jung’da ezoterik nitelikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Jung’un ilgisini aile psikolojisinden ziyade şizofrenler çekmekteydi. Şizofren hastalarının, bastırmalarla ya da çocukluk dönemine ait nevrozlarla açıklanamayacak daha derin sebepleri olduğunu ve şizofrenlerin halleri ile mitolojik ve din gibi derin ve eski inanışlar arasında benzerlik olduğunu saptamıştır. Bu saptama onunun bilinç dışının “kişisel bilinçdışı” ve “ortak bilinçdışı” olmak üzere iki bilinçten oluştuğu düşüncesine götürmüştür. Bilinç ve bilinçdışı birbirine karşıt iki unsur olarak bulunmakla birlikte birbirini tamamlayan iki alan, “karşıtların ayarlayıcı işlevi olarak” da bulunmaktadır. ‘Ben’ olgusu ise, hem bilinçle hem de bilinç dışıyla bağlantılıdır. Bilinçdışının alanı Freud’da olduğu gibi bilinç alanından daha geniştir. Bilinçaltı da bilinç alanı da ‘ben’ ile gerçekleşmektedir. ‘Ben’den geçmeyen hiçbir şey dışarı çıkamaz. Jung’un iki grup olarak ayırdığı bilinçaltının birinci grubunu oluşturan kişisel bilinçaltı, kişinin bastırıldığı isteklerinden meydana gelirken; ikinci gruptaki ortak bilinçaltı, “kalımsal bir olgu, soydan gelen bir yapı”dır. Ortak bilinçaltı, bilinçten çok önce oluşmuş, insanlık tarihinin ilk başından itibaren var olan evrensel bir olgudur. Kişisel bilinçaltının beslendiği kaynak kişinin ilk dönemleri iken, ortak bilinçaltının kaynağı ise daha da eskilere uzanmaktadır. Jung, kişisel bilinçaltını ve ortak bilinçaltını şu sözlerle tanımlar:

Önceden de söylediğimiz gibi, bilinçaltında iki kat var gibidir; kişisel kat bebeklik döneminin ilk anılarına uzanır, ortak kat ise bebeklik döneminin öncesine gider, atalarımızın yaşantılarının kalıntılarını kapsar. Kişisel bilinçdışının anı-imgeleri, deyim yerindeyse, dolmuştur; çünkü bunlar kişinin bireysel olarak yaşadığı imgelerdir, ortak bilinçdışının arketipleri ile dolu değildir; çünkü kişisel olarak yaşanmış olmayan biçimlerdir. Öte taraftan, psişik enerji geri gidecek olursa, ilk bebeklik döneminden de uzanır ve atalarımızın mirasını kapsayacak olursa, o zaman mitolojik imgeler uyanır; bunlar arketiplerdir (Jung, 1997, s. 154-155).

Jung, ortak bilinçaltının imgelerini *arketipler* olarak isimlendirmektedir. Bu arketipler, kişisel bilinç dışımızdan daha derinlerden çıkarak davranışlarımızı etkilemekte ve bilinç ile uyum sağlayamadığında çeşitli nevrozlara sebep olmaktadır. Jung’a göre insan yaşamının iki amacı vardır, birinci amaç doğal

amaç, çocuk, para ve makam sahibi olmak; ikinci amaçsa kültürel amaçtır. Hem bilinci hem de bilinçdışını kapsayan ruhun dengesini sağlamak ve kişinin karanlıkta kalan yanlarını ortaya çıkarmaktır. Ruh ise, statik değil dinamik bir yapıya sahiptir. Ruhda var olan her şey bir enerjidir. Arketip de enerjisini yansıtmayla ifade etmektedir. Çeşitli imgelerle bilince yansıyan bu arketiplerden bazıları şunlardır: *gölge, anima-animus, ihtiyar bilge adam, yüce ana, kahraman mitos, persona, kendilik*.

4.2.2.1.Gölge Arketipi

Gölge, kişinin toplumdan sakladığı karanlık tarafıdır. Bastırılan bilinçdışı arzularla beslenmektedir. Toplumun ve kişisel ahlakın onaylamadığı davranış tipidir. İnsanın tam olarak açığa çıkmayacak “karanlık tarafıdır” diyebiliriz. Ben ile ilişki halinde gelişen gölge çocuklarda bulunmaz, gölge yan ile mücadele ‘ben’i güçlendirir, bu sebeple salt olumsuz olarak değerlendirilemez. Ayrıca, kişinin yaratıcı yanı olarak da kendini gösterebilmektedir. Jung, gölgeyi şu sözlerle tanımlamaktadır:

Gölge, en uç dallarının, hayvan atalarımızın ülkesine uzandığı, dolayısıyla bilinçdışının bütün tarihsel görünümü kapsayan, genellikle aşağılık ve suçlu, gizli ve bastırılmış kişiliktir. Bugüne dek insan gölgesinin bütün kötülüğün kaynağı olduğuna inanıla gelmişse de, şimdi inanabiliriz ki, yakından incelediğinde, bilinçdışı insan, yani gölgesi, yalnızca ahlaksal açıdan horgörülme eğilimlerinden oluşmaktadır; aynı zamanda normal içgüdüler, uygun tepki, gerçekçi görüşler, yaratıcı iç tepiler de söz konusudur (akt. Gürol, 1999, s. 406, Aion Cilt 9).

Jung, arketiplerinden olan gölgeye, Nazan Bekiroğlu’nun *Nun Masalları* kitabında “Hattat ve Padişah” öyküsündeki hattat’ın, *İsimle Ateş Arası* romanında Numan’ın, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında “Be” öyküsündeki Be’nin, “Kül Rengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir” öyküsünde beyaz mermer şehir’in, “Mavi Gül Dalı” öyküsünde genç prens’in, *Nar Ağacı* romanında eşkıyalar ve kayıkçıların, *Mücellâ* romanında Güzide ve Vedat’ın karakterlerinde rastlanmaktadır.

Nun Masalları’nda “Hattat ve Padişah” öyküsünde hattat, kendisine güvenen padişaha, eşine ve çocuklarına adını bile bilmediği “gözleri geceye benzeyen” cariye ile “benim kalbim isteyici, ben erkeğim” diyerek hatasını kapatmaya çalışmaktadır. Evli olan hattatın saraydaki cariyeyle gönül ilişkisi yaşaması toplum tarafından onaylanacak bir davranış değildir. Kaldı ki hikâyede hattat mutlak gerçeği bulmak emeli ile çıktığı yolda padişaha verdiği sözü de

cariye uğruna terk eder. Halkının padişahı yüz çevirmesi de kişinin onaylanabilecek davranışlardan değildir. Hattattın sadakatsizliği ve ahde vefasızlığı ancak kişiliğinin bastırılmış, karanlıkta kalmış gölge yönüyle açıklanabilir. Hattat bilinçdışının arzularıyla yöneldiği cariyeye ‘ben’in dengeleyiciliği ile yaklaştığında yaptıklarını bir hata olarak değerlendirmektedir. Hikâyede hattatın farkında olmadan kapıldığı bu halin sonuçları ve hattat üzerindeki tesirleri şu sözlerle anlatılmaktadır:

Ardından çok daha keskin bir pişmanlık ve utançla padişahı düşündü. Onun sararmış çehresinde ve derin gözlerinde gördüğü sevgiyi ve şefkati düşününce içindeki sızı arttı. İhanetinin ve sadakatsizliğin dehşetini şimdi açıkça görebiliyordu. O benim talih yıldızımdı, diye mırıldandı. Sonra cariyeye geldi gözlerinin önüne. Bütün güzelliğine rağmen cariyenin ona ruhunu vermemiş olduğunu ve kendi ruhunu da istememiş olduğunu hattâ adını bile söylememiş olduğunu ilk kez fark etti ve derin bir hayret duydu. (...)

Sonra karısı geçti gözlerinin önünden, çocukları. Büyük bir sızıyla karısının yüzündeki her çizginin ve saçlarındaki her beyaz telin öyküsünü tekrarlardı. Karısının yüzündeki her çizginin, saçındaki her beyazın öyküsünü biliyor olması için bir başka türlü yaktı. Hattat çok fazla acı çekiyordu. Çok fazla acı çekiyordu ve yapabilecek hiçbir şey olmadığını bilmesi acısını arttırıyordu (Bekiroğlu, 2009, s. 31-32).

İsimle Ateş Arasında romanında Numan, ölmüş bir yeniçerinin ismini satın alır. Evli ve bir kızının olmasına rağmen ismini satın aldığı yeniçerinin “tepen tırnağa siyah” karısı Nihâde’ye âşık olur ve onların evine yerleşerek Nihâde’nin aşkını talep eder. Nihâde’yi gördüğü an Numan için “Dünyanın bütün dengesi ve o dengenin içindeki düzeni bozuldu.” (s.23). Numan’ın zayıf yaratılmış kalbi “belli ki yasalarında ahlakın da üzerindeydi.” (s. 23). Numan Nihade ile olabilme için karısından ayrılır, ayrı olduğu bu süre içinde kızı Nur’u da kaybeder. Nihâde ile arasında olmasını umduğu aşk, karşılıksız kalır. Nihâde, Numan’ın ısrarlı aşk arzularından yorulup Numan’ı terk eder. Numan, bu terk edilmiş ardından geçen süreçte on yıllık mahremi ve kızını kaybetmenin pişmanlığını Nihâde’ye duyduğu ve özel anlamlar yüklediği aşkın bir yanılgı olduğu anlayışı, eserde şu sözlerle anlatılır:

Onu özlüyordum fakat özlediğim artık o değil de onda gördüğüm şey, ona yansıyan şey olduğunu fark ediyordum acıyla. Ahde vefaya söz vermeyenin ihanetinden söz edilemez elbet. Ben ancak kendim kadar aldandımtım. Yine bu yüzden yokluğu belâ ki onu değil onda gördüğümü yanıyordum. (...)

(...)

Tenimde sadece ateşi hissederken başlangıcıyla bitişi, niyetiyle vakti birbirine asla uymayan hikâyeydim ben. Bir kez daha içim kavru olarak iman ettim ki niyeti bu olmayandım ben. Ve merak

konusunda Hızır'a yol arkadaşlığı eden ve üç kez sözünü tutamayan Musa'dan dayanıklı değildim ben (Bekiroğlu, 2002, s. 239).

Numan'ın dengesini şaşırıp “yasaların ve ahlakın üstünde” davranışlara sapması, Numan'ın gölge tarafıyla açıklanabilir. Numan'ın yasal olmayan yollarla Mansur'un adını satın alması ve toplum ahlakına aykırı olarak Mansur'un karısı Nihâde'ye âşık olarak karısını ve kızını terk etmesi ‘ben’in kabul edeceği bir davranış biçimi değildir. Kişinin farkında olmadan bilincine yansıyan gölge tarafı Numan'ın da farkına varması zaman almış ve kendisini “sözünü tutamayan”, “ahde vefaya söz veremeyen” olarak tanımlamasına neden olmuş ve yaşadıklarının sonrasında yanılığın olarak gördüğü bu aşktan büyük bir pişmanlık duymuştur. Numan, bu davranış biçimiyle Jung'un sözünü ettiği bilinçdışıyla hareket etmiş, yasayı ve ahlakı hiçe sayarak kişiliğinin karanlık yönünü ortaya koymuştur.

Cam Irmağı Taş Gemi kitabında “Be” öyküsünde Be, kişiliğın gölge yönünü gösteren Bekiroğlu kahramanlarından Elif, hayatını anlamlandırarak, kalp bilgisiyle mutlak gerçeğe ulaşma arzusunu gerçekleştirmesini sağlayacak Be'yi beklemektedir. Elif, Be ile karşılaşmadan onun geleceğini bilmekte ve “sabır sarmaşığı”nı kurutacak kadar uzun bir zamandan beri onu beklemektedir. Elif'in yolları Be geldikten sonra açılmış, ona sır olanlar bundan böyle aşikâr olmuştur. İlk karşılaştıklarında “Be, çok güzeldi. Ama güzelliğinin farkında değildi. Masumdu bu yüzden. Lekesiz ve temizdi” (s.12); Elif bu yüzden hemen kapılır Be'ye, her yan onun için Be olur. Yalnız kendi gözleriyle etrafı değerlendiren Elif, Be'nin de kendisine aynı aşkla bağlandığını düşünür; fakat geçen zaman Be'nin karakterinin Elif'e aşikâr olmamış gölge yanını şu gözlerle gözlerinin önüne serer:

Hoş kokulu çamların iğneleriyle kayganlaşmış yoldan geçerek bir gün ırmak kıyısına indiğinde Elif bütün hikâyelerin içerdiği cümleyleaniden burun buruna geliverdi.

Nedeni nasılı yok bunun, kimse merak etmesin. Değil mi ki, her şeyle her şey arasında incecik bir çizgi.

Sadece bir yol kıvrımı. Sapak noktası.

Bir an. İnanç bir an. Dönüş bir an. Fark ediş bir an (Bekiroğlu, 2006, s. 14).

Be'nin bir anlık “dönüş”ü, bir anlık “şuur hali”, bir anlık “farkındalık” hali, onu içinde bulunduğu halinden başka bir hale taşımaktadır. Oysa bu hal, Be'nin kontrolü dışında gerçekleşmiştir. Elif'in hayatına aşk ile giren Be'nin bu hali, aşkın pek çok yüzünü taşımasından, “aşkın yüzüzlüğü”ndendir. “Vefa, ihanet,

ahd” hepsi birbirine karışmış, Be’nin bilincini bırakıp, bilinçsizce vefasızlığına sebep olmuştur. Hikâyede Be’nin ihaneti ani bir “farkındalık”, bir anlık “sapma” olarak tamamen içgüdüsel, bilinçdışı sebeplere dayandırılmaktadır. Gölge, burada aşk duygusunun güzelliğın peşine takılarak kişiyi sürüklediği farklı ve anlık davranışların yansımaların bir sonucudur. Be’nin Elif ile olan ilişkisi devam ederken, bir sapakta vefayı bırakıp vefasızlığa dönmesi, kişiliğın onaylanabilecek aydınlığa çıkmış tarafını değil karanlıkta kalan, zaman zaman bilince yansıyan karanlık gölge tarafını temsil etmektedir.

Cam Irmağı Taş Gemi kitabında yer alan “Kül Rengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir” hikâyesinde beyaz mermer şehir de asıl sahibini ihanet etmiş ve kendisi de ihanete uğramıştır. Beyaz mermer şehrin ihanetinin sebebi, tepeden tırnağa bir alev gibi saran ezelden bir tanışıklık duygusudur. “Dehşetli eyleminin mantığını erdem üzerine kuran bütün hainler gibi, eylemine bir erdem zemini aradığında bunu en fazla da kendi içinde, kendi hatırasında bulmuştu.”(Bekiroğlu,2006, s. 43). Beyaz mermer şehir, asıl sahibine ihanetini “bir erdem zemini” üzerine kurmaya çalışmaktadır. Toplumsal olan ve dışsal olan bu eylemi içten gelen açıklanmayan bir hatırlama arzusuna bağlamaktadır. Beyaz mermer şehrin eylemini meşrulaştırma çabası, Jung’un kişinin ‘ben’ ile ruhun ve toplumun isteklerini dengede tutan bakış açısına paraleldir. ‘Ben’i aşan bilinçaltı kişiliğının içten gelen ve bastırılmayan tarafıyla gölge kişilik olarak bu hikâyede, beyaz mermer şehir olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendini yıllarca koruyan şehrin asıl sahibine bilinçdışından gelen bir tanışıklık duygusuna kapılıp ihanet eden beyaz mermer şehir, ihanetini duygunun tesirinden çıktığında eylemlerine ‘ben’in hükmettiği zamanda durumunu şu sözlerle değerlendirmektedir:

Bu değildi oysa beyaz mermer şehrin niyeti! Niyetin neticeye hiç uymadığı o vakitten sonra, kıyısında kurulduğu körfezin durgun suyuna her baktığında kendisinden bir şey eksildiğini fark etmişti. Ama onu asıl yıkan, çehresinden eksilen değil her defasında ona katılan şeyi görmesi olmuştu. Gözlerinde katlana katlana çoğalan ihanetin, ahde vefasızlığın iyiliğe kemliğin derin ve karanlık izi. Böyle katılmıştı kalbi, yüzü böyle taşlaşmıştı. Dayanılırdı belki bütün bunlara ama yanılmışlığı kendi sebebi, buna dayanamamıştı. Üstelik taht meydanının tam ortasında, yaşlı komutanın düştüğü yerde, bembeyaz mermerin derinliğinde o gün bugün durmaksızın kanayan kıpkırmızı bir yara şehrin, alnında lekesi, yüzünde karası vardı (Bekiroğlu, 2006, s. 45).

Cam Irmağı TaşGemi kitabının “Mavi Gül Dalı” hikâyesindeki prens, Jung’un gölge arketipi olarak tanımladığı kişiliğın karanlık yanını ortaya koyan

davranışlar sergilemektedir. Mısır’da atalar dinini bırakıp tek tanrılı inancı getiren hükümdara karşı rahiplerle birleşerek babasını devletin bekası için “kibar ve tatlı gülüşlü”, “güzel gözlü” oğuldan “benzi sarı”, “gözleri karanlık” yeni hükümdara dönüşümü kişiliğin gölge yönüdür. Prens, baba katili evlat olmanın kabulü olmadığından bu sonucu kapatacak kutsal bir amaca yönelmiş, devletin bekasını öne çıkarmıştır. Böylelikle davranışını meşru bir noktaya taşımıştır. Prens babasını öldürmesi fikrini zaman içinde benimsemesini sağlayan ve kanındaki ilk ateşi yakan rahipler olmuştur. Prens de bu etkinin de tesiriyle kendi içindeki mukayeselerinin nihayetinde şu sonuca ulaşmaktadır:

Genç prens, kalbinde bir kuş tüyü konga dengesi bozulacak tartıların hassaslığında, ama kalbinin üzerine bir hançer dayasalar da yerinden sapmayacak inancın sağlamlığından başını koymuştu bu yola. Ülkesinin tarihçesine adının nasıl geçeceğini kestirebiliyordu. O, atalarının dininden sapmış babasını yola getiren bir oğul olarak geçecekti tarihe. Ödeyeceği bedelin büyüklüğü, hissinden büyük değildi, o babasına tapmayan bir evlat değildi. Ama öylesi bir kazanım için böylesi bir kayıp göze alınmaz mıydı? Ölümöl mukayeselerin sonundaki engeli aşıkâr gördü. Yoluna çıkanın yok edilmesi gerekti. Ben sağ olduğum müddetçe, demişti hükümdar, benim kalbim dursundu, güneyin başı sağ olsundu. Sonsuzu tanrılar yaşardı nasılsa, hükümdara düşen ölmektir. Ve ki atalar dinine göre, bir hükümdarın bedenine hükümdarlık kanı taşımayan kimsenin eli değemezdi. Gelecekse, ölüm hükümdara genç prensin elinden gelecekti (Bekiroğlu, 2006, s. 107).

Genç prens, kendi içinde yaptığı mukayeseler nihayetinde ancak babasını öldürme düşüncesini kutsal bir zemine oturtturarak uygulamaya kişiliğinin ‘ben’ tarafına kabul ettirebilir. Eylemini gerçekleştirmesini kolaylaştıracak sebeplerden biri de nasıl anılacak olduğudur. Atalar dinini diriltten oğul olma arzusu, katil oğul olmayı kapatacaktır. Eylemini gerçekleştiren genç prens, artık içinde kimsenin fark edemeyeceği kadar derindeki acıyla tanrı-hükümdar olmuştur. Babayı öldürme düşüncesi kişiliğinin karanlık yanını yansıtmaktadır. Jung, kişiliğin bu yönünü gölge arketipiyle açıklamaktadır. Genç prens de bu karanlık tarafını atalardan gelen inanç olarak ortaya koymuş ve yaptığı eylemi ancak meşrulaştırdıktan sonra gerçekleştirmiştir. Yine de eyleminin acısını duymuştur. Bu ayrıntı da bize babayı öldürme eylemini gerçekleştirme arzusunun kişiliğin gölge yanından bilince yansıyan bir eylem olduğunu göstermektedir.

Yûsuf ile Züleyha hikâyesinde yer alan Yûsuf’un kendisini kuyuya atan kardeşlerinin bu davranışı ile Züleyha’nın Yûsuf’u zindana attırmasına sebep olan davranışları kişiliğin gölge yanını temsil etmektedir. Kardeşlerin kıskançlık duygusunu bastıramaması, Züleyha’nın ise reddedilmeyi hazmedememesi üzerine

Yûsuf'a yaptıkları toplumun ya da kişilerin onaylayabileceği davranışlardan değildir. Yûsuf'un erkek kardeşleri, "her kötülük bir mantıkla başlardı." (s.35) sözlerine uygun olarak babalarının sevgilerini kendilerinden esirgemesini Yûsuf'un varlığına bağlamakta ve ondan kurtulmayı bu sebeple meşru kılmaktadırlar. Babalarından izin alıp Yûsuf'u kıra götürdükleri birgün aralarında bu konuyu şu şekilde çözüme ulaştırmaya çalışmaktadırlar:

Dokuz ses, öldürelim, diye yükseldi öfkeyle. İçlerinden biri, en büyükleri, öldürmeyelim, dedi, onu kuyuya atalım da babamıza öldü diyelim.

Öldürelim! Kuyuya atalım! Yûsuf, kuyuyla ölüm arasında gitti geldi. Sonunda kardeş kalplerinde kuyunun karanlığı ölümün soğukluğuna galip geldi (Bekiroğlu, 2007, s. 38).

Kardeşlerin ne Yûsuf'u öldürme ne de kuyuya atma teklifi kişinin topluma yansıtılabileceği isteklerinden değildir. Bu arzular ancak kişiliğin bilinçdışına atılmış kardeş kıskançlığı ile tetiklenen gölge tarafının yansımaları olarak yorumlanabilir. Toplumsal hayatın içinde yer almayacak öldürme isteği ya da kuyuya terk etme arzusu ancak kişiliğin gölge tarafına ait bastırılmış isteklerin bilince yansımasıdır. Kardeşlerin bu isteklerini gerçekleştirmelerinin ardından geçen yıllarda Yûsuf'un Mısır'a hükümdar olması ve kardeşleriyle yüzleşme anı kalplerinde uyanan hatıranın acısıyla anlatılmaktadır. On kardeşin bu eylemi 'ben'in kabul edeceği bir davranıştan ziyade gölge tarafının bilinçte bir müddet açığa çıkması ve kişinin bazı eylemleri gerçekleştirmesine örnek teşkil etmektedir. Hikâyede gölge karaktere örnek teşkil eden karakterlerden biri Züleyha'dır. Züleyha Mısır'ın ikinci adamı olan Potifar'ın karısıdır ve evlenmeden rüyasında gördüğü kölesi olan Yûsuf'a âşık olmuştur. Yûsuf'a olan aşkı tinsel arzularla doyurmaya çalışmaktadır. Bu sebeple Yûsuf'u evli bir kadına hem de Mısır'ın ikinci adamının eşine yakışmayacak bir davranışla odasına davet etmiş ve bu niyetini Yûsuf'a açmıştır. Bu esnada eşi Potifar'a yakalanan Züleyha, Yûsuf'un bu arzuya karşı koymasına rağmen efendisine göz koyan köle diye iftira atmıştır. Yûsuf'un masumken zindanda geçen hali ile Züleyha'nın suçluysen sarayında geçirdiği hali Züleyha tarafından eserde şu sözlerle anlatılmaktadır:

Yûsuf, dedi Züleyha, bütün bir hayat, kınanma, horlanma, yitirme, her şey kalbimin üzerinden geçecek ve ben kalbimin altında kalacağım. Bana dair ve bana rağmen var olan dünyada büyüklüğü, yitirdiklerinin çokluğuyla ölçülen bir Züleyha kalbi olacağım. Senin Zindan karanlığın benim özgür aydınlığıma denk düşecek, o kadarki karanlık olacağım. (Bekiroğlu, 2007, s. 122).

Züleyha, hem evli hem de Mısır'ın soylularından bir kadın olarak toplumsal ve ahlakî kuralların kabul etmeyeceği biçimde davranmış, kölesine âşık olmuştur. Aşkını ilk zamanlar bastırmaya çalışmış, bilinçdışına itmiş; fakat geçen zamanla bilinçdışındaki bu arzular Züleyha'nın erdemlerinin önüne geçmiş hem evli ve soylu bir kadın olarak isminin toplum tarafından lekelenmesine hem de masum bir kişiyi suçlayarak zindana gönderilmesine sebep olmuştur. Züleyha'nın bu davranışları, kişinin gölge yanının kısa bir sürede olsa dış dünyaya yansımalarının örneğidir. Züleyha evli bir kadın olarak kölesine âşık olurken de Yûsuf'u zindana gönderirken de gölge yanının tesiri altındadır.

Lâ: sonsuzluk hecesi romanında Hz Âdem'in oğlu Kabil'de kişiliğin gölge yanıyla karşılaşmak mümkündür. Kardeşi Habil'i pek çok meselede kıskanan Kabil, âşık olduğu Sidre'yi de Habil yüzünden ulaşamayacağını görünce kardeşini öldürmeye karar verir. Kabil'in bu kararı vermesinde etkili olan romanda “Benlik: kibir. Mülk: Hâkimiyet.” (s.252) duyguları ile açıklanmaktadır. Jung'a göre bu duygular, kişinin ilkel yanı olan gölgeye aittir. Bilinçdışına ittiği tek olma her şeye sahip olma arzusunu vahşice bir eylemle kardeşini öldürerek gerçekleştirecektir. Kardeş katili olmayı onaylamayacak olan toplumsal ve kişisel ahlakın normlarından etkilenmeyen bu eylemi mümkün sayabilecek olan ancak kişinin gölge yanı olabilir. Kabil'in kardeşi öldürme arzusunun boyutları şu sözlerle ifade edilmektedir:

Bu yangından beni ne kurtarırdı? Kan lazımdı şimdi bana, gerçek bir kurban lâzımdı. Kana susadım. Bir damla kan aksa durulacaktım. O kanda yıkanmazsam artık arınamazdım. Bir ucundan yaşamaya başlayamazdım. Çünkü böyle bir alevi su değil ancak kanın sıcaklığı söndürebilirdi, kan alırdı bu ateşi. Su yetmezdi bu ateşi söndürmeye. Ancak ateş benim üzerime bir serinlik ve selâmet indirebilirdi. Ancak ölüm durdurabilir beni yolumdan çevirebilirdi. Varlığının verdiği cezayı ancak yokluğu ödüllendirebilirdi (Bekiroğlu, 2016, s. 308).

Kabil'in kardeşini öldürme arzusu ilkel bir 'kan' arzusu ile özdeşleştirilmektedir. Jung'un “hayvan atalarımız” kaynaklı saydığı bu davranışlar, kişinin ahlaki normları benimsemiş medeni yanında barınamayacak eylemlerdir. Bu sebeple Kabil'in kardeşini öldürmeye sevk eden 'kan arzusu' ancak ilkel tarafı olan gölge yanıyla açıklanabilir. Bastırılmış olan gölge yan, fırsatını bulduğu ilk anda bilince yansyıp Kabil'in öldürme eyleminde kendini göstermiştir. Kabil, bu arzuyu bastıramamış, bu baskıdan ancak kardeşini öldürerek kurtulabilmiştir. Böylelikle “fıtratını bulmuş” ve gölge yanının enerjisinin ağırlığından

kurtulmuştur. Benliği ile gölgesinin çatışması gölge yanının galibiyetiyle son bulmuştur.

Lâ: sonsuzluk hecesi romanında kabilden başka diğer bir gölge ise, bütün kötülüklerin kaynağı sayılan şeytandır. Gölge arketipi karşımıza yalnız kişiliğin bir yönü olarak çıkmaz. Bazen toplumsal olarak kabul edilmiş haliyle cadı, büyücü, şeytan gibi figürlerle de çıkabilir. Bu figürler sadece ilkel ve karanlık yanlarıyla ifade edilirler ve benlikleri sadece karanlıkla özdeştir. Gölgenin kolektif tarafı, toplumu baskı altında tutan unsurları ifade etmektedir, bilinçdışına ait somut figürlerle ya da soyut figürlerle ifade edilebilirler. Toplumdan topluma da farklılık gösteren çeşitli örneklerle karşımıza çıkmaktadır (Jacobi, 2002, s. 150). *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında yer alan şeytanda Müslüman toplumları için bir gölgedir. Eserde yeryüzündeki bütün kötülüğü insanlık tarihi boyunca üstüne alan şeytandır. Bu kararının sebebi ise kibri yüzünden kendisini insandan/Hz. Âdem'den üstün görmesi ve “yeryüzünde fesat çıkaracak” insana verilen özeni kabul edememesidir. Bu sebeple “yeryüzünde fesat çıkaracak “ olarak gördüğü insanın bu yönünü ortaya çıkarmak için izin ister ve bu yöndeki arzularını şu sözlerle dile getirir:

Döktü saçtı içindekileri gösterdi. Ona bakılırsa, insanın yüzmeyi bildiği kadar denizde boğmanın bilgisine sahipti. Onları dedi, yeteri kadar kendine sadık bulamayacaksın. Sağdan, soldan, önden, arkadan, yani her halden, her meşrepten, her mizaçtan, her lisandan bir yol bulacağım. Sımsıkı bağlarını gevşetip açacağım. Ümit vereceğim, korku salacağım. Güzellikle kandıracağım, güzellikle olmazsa şiddetli nefreti sokacağım araya. Elimden geleni ardıma koymayacağım. Doğru olanı yaptıklarına inandıracacağım. En fazla da onları benden caydıracağım. Yok, diyecekler şeytan diye bir şey. Benim ismimi telaffuz ederken dudakları titremeyecek. Benizleri atmayacak, kanları çekilmeyecek. Korkmayacaklar şerrimden. O kadar ileri gideceğim ki olmadığımı neredeyse ben bile inanacağım. Sana geldikleri dosdoğru yoldan çekip çıkaracağım. Yani ben kazanacağım. (...) Onu hiç seçmemiş gibi benim üstünlüğümü kabul edeceksin (Bekiroğlu, 2016, s. 51).

Jung'un gölgenin kişisel bilinçten ziyade toplumsal bilince yansıyan tarafını oluşturan örnekte yer alan şeytan figürü,*Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında bu ifadelerle yer almaktadır. İnsanın ilkel tarafını harekete geçirecek ve onu kötülüklerle sevk edecek yan olarak bireyin dışında bir güç olarak eserde şeytana yer verilmiştir. Şeytan bireyin değil toplumun/insanlığın karanlık yanını ortaya koymakta ve bu amaç için var olmaktadır. Gölgenin şeytan olarak figürleştirilmiş bu hali bireyde olduğu gibi zaman zaman ortaya çıkan daha ilkel bir yön değil salt

arzularla var olan ahlakla şekillenmemiş, vahşi özelliklere sahip genel bir kişiliği yansıtmaktadır.

Nar Ağacı romanında yer alan kayıkçı ve eşkıyalar, Jung'un gölge arketipi ile açıklanacak davranış biçimlerini sergilemektedirler. Rus işgalinden kaçan halkın peşine düşenler “Giyimleri aynı ateştendi, kuşamları aynı illetten, onlar sadece eşkıya milletindendi” (s.311). Yollara düşen “dev acı kütlesi”nin hem malını hem canını hem de namusuna göz diken bu eşkıyalar eserde kişinin benliğini saf dışı bırakan gölgeyi temsil etmektedirler. Eşkıyalarla ilgili eserde çeşitli olaylara yer verilirken bunlardan en korkuncu olarak “Eşkıyalardan biri cesetlerin arasında nasılsa sağ kalmış bir kadını fark etmişti, teni henüz sıcak fakat canı yarı bir kadını fark etmişti. Kırık ağız arkadaşlarına seslendi” (s.311) ifadesiyle yarı canlı bir kadının namusuna göz dikmeler anlatılmaktadır. Eşkıyaların davranışları hiçbir biçimde toplum ve vicdan tarafından onaylanmayacak davranışlardır. Bu davranışlar ancak kişiliğin gölge yanında kalması bilinçdışında bastırılması gereken ilkel arzulardır. Benzer arzularla anlatılan kayıkçılarda eserde gölgeyi temsil etmektedir. Muhacirleri Harşit ırmağından karşıya geçirecek olan kayıkçılar, yaklaşmakta olan savaştan faydalanmak için kayık fiyatlarını olması gerekenden çok daha yukarıda tutmakta ve kayıkların taşıyabileceğinden çok insanı alarak çoğu zaman karşı kıyıya geçmeden Harşit'in sularında bu insanlar can vermektedir. Kayıkçılar, bu can pazarında soğukkanlı ve insanî duygularını bir kenara bırakan tamamen para hırsıyla hareket eden insanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bekiroğlu, *Büyükhanım*'ın gözünden Jung'un gölge olarak tanımladığı kayıkçıları şu biçimde anlatmaktadır:

Büyükhanım Yıldırımın yanında kayıkçılardan birine yanaştığında insan denen varlığın en arsız, en hayâsız, en kutsalsız yanıyla karşılaştı. Adamın istediği fiyat dudak uçuklatacak cinstendi çünkü ve akbabalar beyin kırıntılarını daha kurban ölmeden didiklemeye başlamışlardı. Kayıkçı “Hanım nine, ne yapalım savaş bu, biniyorsan bin yoksa sırada bekleyen çok müşteri var” derken Büyükhanım'ın içinden şu yerdeki taşı onun kafasına indirmek geçtiyse de şeytana uymadı (Bekiroğlu, 2012, s. 297).

Kayıkçılar kişiliğin gölge yanını temsil ederken, büyükhanımın içindeki bulunduğu hal ise gölge yanıyla çatışan benliği temsil etmektedir. Büyükhanımın kişiliğiyle ortaya konan bu çatışmada benlik, gölge yanına galip gelmektedir. Jung da olumlu kişiliklerin bu zıtların çatışması sonucu yakalanan uyum olduğunun

altını çizmektedir. Kişinin gölge yanı inkâr edilemez; fakat önemli olan gölge yanıyla birlikte olumlu kişiliğin geliştirilmesidir. Büyükhanım kayıkçıya duyduğu öfkenin tesiriyle ilkel arzulara kapılarak kişiliğinin gölge yanını ortaya çıkarmaz. Aksine gölge yanını kontrol altına alan olumlu kişiliğini devreye sokar.

Mücellâ romanında yer alan Güzide kişiliğın gölge yanını ortaya koyan karakterlerdendir. Güzide, 38 yaşındadır ve Şerafettin Albay ile evli olup bir erkek çocuk annesidir. Şerafettin Albay'ın emir eri Erzincanlı Vedat ile bir gönül ilişkisi yaşamaktadır. Vedat'ın askerliğı bitmek üzeredir ve Güzide'nin kendisiyle gelmesini istemektedir. Güzide evli ve bir çocuk annesi olmasına rağmen bu teklife hayır diyemez. Yaşadıklarını “kötü bir rüya say”amaz, Vedat'ın aşkına karşılık verdiği gibi bu isteğini de kabul eder. Evli bir kadın olmasına rağmen toplum ahlakının aksine hareket ederek “ter tere, nefes nefese karışmış” bir ilişki içine girdiğı kendinden yaşça oldukça küçük Erzincanlı erle kaçan Güzide bu ilişkinin sonunda pişman olur. Kendisini ve yaptığının pişmanlığını taşıyamayarak intihar eder. Güzide, bilinçdışında yer alan kişiliğinin gölge yanına engel olamayarak yaptığının toplum nezdinden hoş karşılamayacağını bile bile evliyken başka biriyle kaçmış; fakat bu eylemini ‘ben’i kabul etmemiş sonrasında kendini affedemeyerek intiharla cezalandırmıştır. Gölge yanın kişiliğe egemen olduğu bu kısa anlar çoğu zaman kişi de sonrasında derin pişmanlıklara sebep olan duygular bırakmaktadır. Güzide, bilinçdışının bastırılmış duygularıyla hareket etmiş ve gölge yanının ‘ben’ ile çatışmasında zıtlıkların uyumunu yakalayamamıştır. Güzide'nin kaçtığı er ise “karısını, çocuğunu ve namusunu emanet etmiş” insana ihanet eden, ilkel duygularla bağlandığı Güzide'yi hevesi geçince elinin tersiyle iten eylemleriyle kişiliğı ben ile çatışmayı çoktan bırakmış, gölge yanının emrine girmiştir.

Nazan Bekiroğlu eserlerindeki kişileri Jung'un gölge arketipi yönünden incelediğimizde *Nun Masalları* kitabında yer alan “Padişah ve Hattat” hikâyesinde hattat'ın ahde vefasızlığıyla, *İsimle Ateş Arasında* romanında Numan'ın ihanetiyle, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında yer alan “Be” hikâyesinde Be'nin ihanetiyle, “Kül Rengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir” hikâyesinde Beyaz Mermer Şehrin ihanetiyle, “Mavi Gül Dalı” hikâyesinde genç prensin babasını öldürmesiyle, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Kabil'in kardeşini öldürmesi ve şeytanın varlığıyla, *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde Yûsuf'u on erkek

kardeşinin kuyuya atması ve Züleyha'nın Yûsuf'u zindana attırmasıyla, *Nar Ağacı* romanında kayıkçılar ve eşkıyaların davranışlarıyla, *Mücella* romanında ise, Güzide ve Vedat'ın yasak aşkıyla kişiliğin gölge yanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bekiroğlu gölge arketipine, kişiliğin ara sıra ortaya çıkan yönü ve daima karanlıkta kalan yanı olmak üzere iki şekilde eserlerinde yer vermiştir. Hattat, Numan, Be, beyaz mermer şehir, genç prens, Yûsuf'un on erkek kardeşi, Züleyha ve Güzide yaptıklarından sonrasında pişman olan birinci grupta yer almaktadır. Kabil, şeytan, eşkıyalar, kayıkçılar ve Vedat ise salt gölge yanını yaşayan karanlıkta kalanlardandır. Jung, daha önce belirttiğimiz gibi gölgeyi salt olumsuzlamaz. Kişinin sanatsal ve yaratıcı tarafının gölge yanından bastırılmış ve bilinçdışına atılmış bu bölgeden kaynaklandığını öne sürmektedir. Bu sebeple yazarların eserlerinde yer alan gölgeler aslında yazarın kişiliğinin gölgeleridir. Eserde yaratıcılığıyla yazar bu gölgeleri açığa çıkarmıştır. Jung'un yazarlar ve eserlerdeki gölge yorumundan hareketle Bekiroğlu'nun eserlerine baktığımızda tespit ettiğimiz gölgeler, aslında yazarın bilinçaltında yer alan arzularının eserleri yoluyla açığa çıkmış, bilinç ile buluşmuş halidir. Özellikle gölgelerin ahde vefasızlık yaparak kişiliklerinin karanlığını ortaya çıkardıklarını görmekteyiz. Bu sebeple Bekiroğlu'nun hayatında ahde vefasızlık durumunun sıklıkla karşılaştığı bir durum olduğunu ve bu durumun sonuçlarını bilinçdışına iterek eserlerindeki kişiler aracılığıyla bilince çıkarmaktadır.

4.2.2.2. Anima-Animus Arketipi

Jung'un psikoloji çalışmasında zıtlıkların uyumu önemli bir yer teşkil eder. Jung, ruh bütünlüğünün zıtların oluşturacağı bir bütünde bulur. Bu sebeple kadın ve erkek bilinçaltında sahip oldukları cinsiyetin zıddını taşımaktadırlar. Erkek, kendi cinsiyetine zıt olarak doğası gereği dişil özellikler taşıyan animaya, kadın ise eril özellikler taşıyan animusa sahiptir. Psikolojik olarak kadın ve erkeğin birbirinin ruhsal özelliklerini taşımasının biyolojik sebeplere dayanmasının yanı sıra, bireyin dengeli bir ruh hali içinde olması bakımından da gerekliliğini Jung şu sözlerle ifade eder:

“Anima” erkeğin bilinçdışının kadınsı yanı “animus” ise kadının bilinçdışının erkeksi yanıdır. Psikolojik açıdan bu iki cinsellik, biyolojik bir olgunun yansımasıdır: Cinselliğin belirlenmesinde rol oynayan etken, erkekteki (ya da kadındaki) gen sayısıdır. Bir kimsede karşı cinsiyetin genleri ne kadar azsa, o kadar (genellikle dışında kalan) karşıt cinsellik karakteri doğurur gibidir. Animus ile anima düşlerde ve fantezilerde

kişileşmiş olarak belirir; ya da erkeğin duyguya, kadınınsa düşünceye verdiği aşırı önemde görülür. Davranışları ayarlayıcı olması bakımından en etkin arketiplerdedir (akt. Gürol, Jung, s.17).

Erkeklerde anima anne ile gelişmeye başlar. Anne ile sağlıklı ilişkiler kuramayan erkeklerde “anima çoğunlukla depresif tabiat, sinirlilik, sonsuz hoşnutsuzluk ve alınganlık özellikleri taşır. Ama erkek bunu aşabilirse bunlar onun erkeksiliğin güçlendirici olarak da etkiler.” (Jung, 2009, s. 118). Ancak erkek animanın olumsuz etkilerine karşı koymazsa “iktidarsız, acizlik, efeminelik ve korku halinde” yaşar. Animanın anne ile başlayan ilişkisi karşı cinse duyulan aşk duygusuyla devam eder. İlk görüşte aşk ya da erkeğin kadının varlığıyla tamamlandığını hissetmesi animadan kaynaklanmaktadır. Düşlerde ve fantezilerde yer alan anima edebi eserlerde de *Venedik Taciri*'nde olduğu gibi sorular soran kadınlar olarak ya da “Truvalı Helen, *Don Kişot* romanında Dulcinea, *İlahi Komedya*' da Beatrice” olarak karşımıza çıkmaktadır (Jung, 2006, s. 72).

Animus, animada olduğu gibi ilk ilişkilerini karşı cinsten olan babayla başlamaktadır. Animusun erkeksi özellikleri özellikle toplumsal olaylarda birleştiricilik görevi üstlenir. Kurtuluş Savaşı'nda Nene Hatun, Kara Fatma, Şerife Bacı vb. Türk kadınlarının cesaretle öne atılmaları, cephe gerisinde kalmamaları olumlu animus etkileridir. Animus, olumsuz karanlık yönünü kişiye yansıttığında kadın “amaçsızlık, kendini beğenmişlik, soğukluk, çaresizlik” olarak kendini göstermektedir (akt. Gürol, 1997, s. 404, Jung, Uygulamalı Psikoterapi, Cilt 16). Kadınların ressam, entelektüel ve sportif mesleklere yönelmesi animusun etkisiyledir. Çocukluğun ilk yaşlarında babayla kendini gösteren kişi, ileriki yaşlarda da etkisini babayla olan ilişkinin yörüngesinden tamamen çıkamaz. “Bu ilişkinin kızın aklında derin ve sürükleyici etkisi olduğu görülmektedir. Öyle ki yaşamının ileriki dönemlerinde bile kız kendi adına düşünmek ve hareket etmek yerine, sürekli olarak babasının ağzından konuşmak ve işlerini babasının yaptığı gibi” yürütmektedir. (Fordham, 1994, s. 70-71). Bu değerlendirilmeye Nazan Bekiroğlu'nun yaşamı üzerinden baktığımızda benzer bir noktayla karşılaşmaktayız. Bekiroğlu, ilk gençlik yaşlarında aniden kaybettiği babası ile aralarındaki ilişkiyi anlatan şu sözleri, Jung'un animus arketipi ile paralellik göstermektedir:

Ben “babasının kızı” olanlar safındayım. Annemin bütün müdahalelerine rağmen asıl mayamı sizden aldığımın farkındayım. (...)

Öyle olmasaydı sermuharriri olduğunuz bir şehzade taşrası gazetesinin sayfaları arasında bunca yıl sonra sizi ararken, kendimi arar mıydım aslında? Roman müsveddelerinizi gözden geçirirken gülümsediğimi. Yitik şiirlerinize ah ettiğimi. Af edin beni ne olur, çıkardığınız *Hedef* gazetesinin tek nüshasını dijital teknolojinin olmadığı bir cahiliye devrimde kaybettiğimi. Çok utandığımı. Fakat hepsinden önemlisi hayata hâlâ hasta bir çocuk. Ben. Elime tutuşturduğunuz kar fanus içinden baktığımı. Bilin ne olur. Size siz dediğime de bakmayın. Ah, annem işte! (Bekiroğlu, 2010, s. 192).

Bu satırlarda da görüldüğü gibi Bekiroğlu'nun, annesiyle olan ilişkisine nazaran babasıyla olan ilişkisinin kendi üzerindeki tesiri daha fazladır. Babasının bir heves olarak hayatında yer alan edebiyat, Bekiroğlu'nun hayatının merkezine yerleşir. "Ehl-i kalem" olarak tanımladığı babasının "ehl-i kalem" sahibi kızı olarak hayattaki yerini arar. "Şimdi, şu an, ben, sizin öldüğünüz yaştan yedi fazlasında duruyorum" diyerek elli yaşlarında olduğunu belirttiği yukarıdaki yazısında "Fakat hepsinden önemlisi hayata hâlâ hasta bir çocuk. Ben. Elime tutuşturduğunuz kar fanus içinden baktığımı. Bilin ne olur." diyerek babasının üzerindeki çocukluktan itibaren devam eden tesirinin sürdüğünü vurgulamaktadır. Bu durum Jung'un animus ile olumlu ilişkiler kuran kadın yorumuna örnek oluşturmaktadır. Hayatını babası gibi babasının bakış açısını önemseyerek devam eden, kadın ve erkek özellikleri aynı ruhta birleştiren Bekiroğlu'nun eserlerinde de anima,-animus arketiplerinin özelliklerini gösteren kişiler yer almaktadır. Hattat, genç mezarlık bekçisi, genç kalfa, Züleyha, Elif, Güneyli prens, Hz. Âdem, Azam, Piruz, Zehra ve Yusuf Ziya, ilk görüşte âşık olarak; Neyyire Hanım, Müzeyyen Yenge, Fahir ve Yusuf Ziya ise kişiliklerinde karşı cinsin özellikleri ağır basan kişilik yapısıyla Jung'un anima-animus arketipine örnek oluşturmaktadır.

Nun Masalları kitabında "Hattat ve Padişah" hikâyesinde hattat cariyeyi ilk görüşte kapılmıştır. Hattat, padişah için gittiği sarayda cariyenin etkisine kapılarak mutlak gerçeği bulmak için çıktığı yolu cariyeye uğruna terk etmiştir. Hattatın ilk görüşte aşkın temelinde animasını karşı cins olan cariyede bulması, bilinçdışından gelen dürtülere bağlı olarak gerçekleşmiştir. Bilinçdışında yer alan dişil yönü cariyeye olan aşkıyla bilince çıkmıştır. Eserde hattatın cariyeyi ilk görüşteki hali şu sözlerle anlatılmaktadır:

Birden yan kapılardan biri yavaşça açılıverdi. O, bir rüyaya benzeyen cariyeye, gülkurusu ipek hışırtıları arasından elmas bir gecenin parıltısıyla bakıyordu. (...) Bir şey söylemek için başını çevirdi. Pınarlarında birer damla yaş parlayan bu gözlerin gecesi karşısında dili tutuldu, ne söyleyeceğini unuttu. Elini yavaşça kaldırdı. Helâlden

başka hiç kimseye değmemiş bu eli, o iki damla yaşı silmek niyetiyle uzattı (Bekiroğlu, 2009, s. 23).

Cariyeye karşı duyguların görüşte harama el uzatacak kadar güçlü olması hattatın bilinçdışında yer alan animasına uygun hareket ettiğini göstermektedir. Anima her zaman doğru ve olumlu olarak kişiliğe yansımamaktadır. Bu hikâyede olduğu gibi kişiyi yanlışta yönlendirebilmektedir. Aynı kitapta yer alan “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde genç kalfa, gecenin tam orta yerinde karşı kıyıda ki kocaman sarayın odalarından birinde “gözleri şiiersiz geçilemeyecek kadar derin” Enderun ağasını görür ve ona âşık olur. Her gece onu seyreden genç kalfa bir gece sarayın taşınması üzerine onu artık göremeyince dermanı güç bir hastalığa yakalanır. Genç kalfayı sağlığından eden Enderun ağasına beslediği aşktır. Bu aşk Enderun ağasını hiç tanımadan gerçekleşmiş, genç kalfa animusunun etkisiyle yoğun duygulara kapılmıştır. “Enderun ağasını gördüğü zaman kalbi yerinden çıkacak gibi” olmaktadır. Genç kalfanın ilk defa başına gelen bu olay animusun ilk görüşte aşk olarak gerçekleşmesinin örneğidir. Hikâyede ilk görüşte aşkın etkisine kapılan biri daha vardır: her gece konağın pencerelerindeki mavi ışığı gören ve ona kapılan genç mezarlık bekçisi. “Öyle bir gün gelir ki artık mezarlık bekçisi hiçbir iş yapamaz olur” (s.57) bu aşkın tesiriyle İstanbul sokaklarında adı meczuba çıkacaktır. Animanın tesiri genç mezarlık bekçisinde, “bütün gününü ve gecesini pencere önünde geçiren bu ince ve mavi hayale” genç kalfaya duyduğu aşk ile eserde yer almıştır.

İsimle Ateş Arası romanında Numan’ın, esamesini satın aldığı Mansur’un karısına ilk görüşte duyduğu aşk animasının tesiriyledir. Numan, Nihâde’yi gördüğünde hissettikleri, Jung’un ortak bilinç anlayışının temel fikri olan geçmişten getirilen ve bilinçten önce var olduğunu düşündüğü değerleri arketiplerle anlattığı bakış açısına uygun olarak bir hatırlama duygusuyla birlikte var olmaktadır. Numan’ın Nihâde’ye karşı ilk görüşte beslediği hisleri tetikleyici olarak eserde “Bu kadar aşına geliyorsa bana siyahlar içindeki bu kadın, bütün ruhların bir araya toplandığı ezel meclisinde onun ismi benim kulağıma fısıldanmış olmalıydı” (s.26) sözleriyle hatırlamaya vurgu yapılmaktadır. Numan’ın Nihâde’ye olan aşkı içinde haram barındırmasına rağmen ‘ben’in engelleyememesi Numan’ın animasıyla açıklanabilir. Bilinçaltından beslenen animanın Numan’ın duyguları üstündeki tesiri eserde şu sözlerle anlatılmaktadır:

Niçin yaratıldığımı o gün o dükkânın gölgeleri arasında anladım. Ve ne için yaratıldığının bilgisine duyduğum güvenle, ne gün öleceğime dair merakı hepten arkamda bıraktım. Fikrimi de aklımı da yalnızca ona devrettim. İlle de o! Evvelen o! Ahiren o, dedim! (Bekiroğlu, 2002, s. 30).

Yûsuf ile Züleyha hikâyesinde Züleyha genç kızlığında bir rüya görür. Rüyasında “omuzlarından akan saçları, derin bir kuyu gözleri ile çöl güneşi” Yûsuf’u görür. Züleyha, bu rüya aracılığıyla Yûsuf’a âşık olur, ona çok eski hatırlayamadığı kadar uzak bir tanışıklık duygusuyla bağlanır. O kadar yakın hisseder ki Yûsuf’u kendisine sanki eksik olan yanı tamamlayacak olan odur. Bundan sonra bütün arzusu, o eksik kalan yanı bulup ruhunun tamamlanması olur. Züleyha’nın rüyada gördüğü Yûsuf’a âşık olması, onu bir tamamlayıcılıkla bağlanması ve eksikliğini tamamlamak için onu bulmayı amaç edinmesi Jung’un kadın doğasındaki animus arketipiyle benzerlik göstermektedir. Animus, sadece karşı cinsi gördüğünde devreye girmez bazen rüyalar yoluyla da kişiyi etkileyebilmektedir. *Züleyha ile Yûsuf* hikâyesinde animus bu haliyle yer almaktadır. Heraklitos’un “karşıtların ayarlayıcı işlevi” yorumu, animusta karşı/zıt cinsin birbiriyle tamamlanarak sonsuz uyumu yakalamasıdır. Kişinin kendi animusunu karşı cinsten görebilmesinde bilinçdışıdaki bu arzuyu, karşı cinsle duyduğu aşk ile bilince çıkarabilmektedir. Eserde Züleyha’nın animusunu Yûsuf’ta keşfetmesi şu sözlerle anlatılmaktadır:

Dedi: Bu ne tanışıklık! Kimsin ey, in misin cin misin? Çık yollarıma benim sen ey, ne’msin bileyim. İşte yollarımı ömrüne sereyim. İşte ömrümü ömrüne vereyim. Bu ne tanışıklık ama, bildir bileyim.

Hissetti: Uzak bir hatıradan kalbine, kalbinden bütün vücuduna ve ruhuna dolan bir tamamlanma. Bütün boşlukları doldurarak yatağına akan bir su. Bir yarımın, bir bütünü oldurmak üzere bulduğu öbür yarımı.

Bildi: Yarımı bulamazsa eksik kalacaktır. Bu sûretin yollarıyla birleşmezse ömrümün yolları, içimdeki boşluklar dolmayacaktır (Bekiroğlu, 2007, s. 61).

Cam Irmağı Taş Gemi kitabında “Be” öyküsünde, Elif’in rüyası yolu ile animus kendini gösterir. Elif, kayalıkların üzerine kurulu, her dem karanlık bir kentte” yaşıyordu. Yolunun aydınlanması için Be’ye muhtaçtır. Be’nin varlığına Elif önce rüya olarak ulaşmıştır. “Vakti zamanı geldi. Rüya manadan evvel bir gün Be’nin rüyası geldi. Filiz veren sabır sarmaşığı. Sonra haberi geldi.” (s.11). Elif, varlığının anamlanması için eksik olanın tamamlanmasına muhtaçtır. Bu sebeple Jung’un zıtlıkların uyumunda gizli tamlık için zıddına, Be’ye ihtiyaç duymakta ve bunun kendisi için ilk gördüğü anda bir gereklilik olduğunu

düşünmektedir. Öyle ki eserde Be'yi ilk gördüğü anda hissettikleri ve Be'yi anlamlandırış biçimi şu sözlerle anlatılmaktadır:

(...) Elif, histen manaya geçti, Be'yi önce mana olarak tanıdı, sonra da onun Be olduğunu anladı. Ve bir an geldi ki ellerinin tam üzerindeki Be'yi fark etti. İki damarının bileğinde yaptığı Be'yi. Avucunun tam içindeki çizgilerin çizdiği Be'yi. Dağılan saçlarını kaldırmak için elini alnına götürdüğünde, kendi elinin kendi alnına yazdığı Be'yi.

Her yan Be'ydi şimdi, her şey Be.

Be'ye bağlanınca Elif, Elifliğini bildi.

Her şeyi Be ile tefsir etti (...) (Bekiroğlu, 2009, s. 11).

Elif, Be'yi rüyasında görerek onu kendini tamamlayacak ve varlığını anlamlandıracak kayıp bilgisi saymaktadır. Kendine ait olanı kaderine, alnına, atar damarlarına yazılı olanı bulduğunu düşünür. Elif'in Be'ye karşı bu duyguları animusun Elif üzerindeki tesiridir; fakat kişi her zaman bilinç dışında gizli olan karşıtlığını bulamaz ve yanılır. Elif'te yanılacak ve animusun olumsuz tarafıyla karşılaşacaktır. Animus uyumu yakaladığında kişiye olumlu şeyler katmaktadır. Elif'in umduğu olmamış kalp bilgisi artmamış, daha çok karışmış ve karanlığına geri dönmüştür. Animusun bilince yansması onun için hayal kırıklığı olurken aynı eserde yer alan "Mavi Gül Dalı" hikâyesinde genç prens, animanın varlığının olumlu etkilerini yaşamıştır. "Çoğu savaşın barış antlaşması evlilik akdinden geçerdiana hükümdarın prensese daha fazlasını görmesi, yıldızı yıldızına, kalbine kalbine yakın yerde dursun diye yaratılmış" (s.80) olduğunu anlamıştır. Hükümdarın isteyici yanı hemen karşılık bulamayacaktır. Prenses, kendisini esirgeyecekti. "Hükümdarsa aşkında o kadar şefkatti ki kazanacağı şeyin karşısında kaybedeceğini göze alamadı, bu esirgeyişe izin verdi" (s.81). Hükümdar, animasını bulduğunu düşündüğü prensese dair yaklaşımında bir hükmeden olarak değil doğasının gereği animanın etkisiyle dişil yanına ortaya koyarak duygusal yaklaşmıştır. Hükümdar, tanrı-kral olarak emir vermek yerine duygusal davranarak beklemeyi seçmiştir. Bekleyiş hükümdara şunları kazandırdı: "kraliçenin yanı başında, onun uzaktan bakışıyla gözlerini açtığında, bakışı keskinleşti, görüşü netleşti. Bilgisi ilerledi. Kalbinde bir yerin açık bırakıldığını fark etti." (2006, s. 87). Genç prens, hükümdarlığının gücüne animasıyla bütünleşerek ulaşmaktadır. Hem erkek hem dişil yönlerini dengeleyerek hayattaki var oluşunu gerçekleştirmiş, jung'un kişilikte amaç olarak gördüğü zıtlıkların oluşturduğu bütünü yakalamıştır.

Lâ: sonsuzluk hecesi romanında Âdem'in Havva'yı ilk gördüğünde hissettiği tanışıklık duygusu ve tamlık hissini Bekiroğlu özellikle belirginleştirmektedir. Jung'un ilkel hatta hayvan atalarımızdan hatta insandan önceki yaratılış düzeninden bize miras bıraktıklarını özellikle vurguladığı arketiplerden anima burada karşımıza çıkmaktadır. Bizim için ata skalamızın Hz. Âdem'den başlaması ve ilk atalarımız ile bazı duygularda ve davranışlarda birleştiğimizi öne süren Jung düşüncesine, Âdem'in Havva'yı ilk görüşte Numan, genç Prens, hattat, genç mezarlık bekçisi, Züleyha vb. ile aynı etkiyi yaşamasında rastlamaktayız. Cennetin mükemmelliğine, daha evvel hiçbir yaratılmışı öğretilmemişlerin Âdem'e öğretilmesine rağmen Âdem kendisini eksik hissetmektedir. Bu eksiklik ancak Havva ile karşılaştığı zaman tamamlanacaktır. Âdem'in "şaşırtıcı derece tanıdık" Havva ile olan durumu eserde şu sözlerle anlatılmaktadır:

O varsa her şey tamam.

O yoksa Âdem eksikti.

Aralarındaki bir eksilik tamlık ilişkisi.

Ne eksikse Âdem'de, Havva'da o fazla. Ne fazlaysa Âdem'de, O da Havva da eksikti.

Onlar orada öylece birbirinin varlığında tamam, eksiğinde eksik. Daha fazlası yokken (Bekiroğlu, 2016, s. 71).

Nar Ağacı romanında Azam ve Piruz ilk görüşte birbirlerinden etkilenmiştir. Azam akrabası Settarhan ile sözü açıklanmak üzere iken ateşperest Piruz ile karşılaşmış ve ilk anda yaşadıklarının tesirinden çıkamamış, hissettiklerine o kadar inanmıştır ki ailesinin toplum içinde ne hale geleceğini bile önemsememiştir. Piruz ise, misafir olarak geldiği evde arkadaşının müstakbel sözlüsüne karşı şunları hissetmiştir:

Azam başını kaldırıp geri baktığında Piruz bir yüz gördü bu defa. Sonra bir çift gözün derinliğini, aydınlığını, karanlığını, küstahlığını, itaatini, asiliğini, asaletini, şefkatini, zalimliğini, merhametini, efendiliğini ve köleliğini. Çocukluğunu ve kadınlığını. Kalbine kızgın bir demir çubuk saplanmış gibi sarsıldı (Bekiroğlu, 2012, s. 335).

Azam ve Piruz yaratılışlarının doğası gereği birbirlerini tamamlayacak olan taraflarını bilinçaltındaki anima ve animus ile fark etmişlerdir. Bilinçaltının tesiri ile gerçekleştiği için bu ilk görüşte aşk, toplum normlarını da önemsemiş yalnızca eksik olanın tamamlanmasını amaç edinmiştir. Romanda Zehra ile Hikmet Cemil de Piruz ve Azam'ın ilk anda hissettiklerine benzer bir çekim yaşamışlardır.

Zehra, Hikmet Cemil'in gözlerini gördüğünde "Bir anda garip bir huzur, bir sarmaşık gibi sarışan taşkın, arsız bir mutluluk duydu." (s.77).

İlk bakışta aşk ile *Mücellâ* romanındaki Yusuf Ziya'yı anima yönlendirmektedir. Yusuf Ziya, Suna'ya duyduğu hisleri bir "tamışıklık" duygusuyla özetlemekte ve üzerindeki tesirini şu sözlerle anlatmaktadır:

Sandı ki o an bana bir şey oldu, üzerimden bir şey geçti. Kendimde bir başkalık hissettim. Göklerden bir şey aniden üzerime yağmur gibi dökülmeye başladı. Ne olduğunu anlayamadım ama bir şey gözümü iyi ve güzel göründü. Sandım ki güzelleştim üstelik hep de güzelmişim (Bekiroğlu, 2015, s. 161).

Anima-animus karşı cinse duyulan ilk görüşte aşkın dışında kadın karakterinde cesur, politik, savaşçı kimlikleri ile eril özellikler, erkek karakterinde ise duygulu, pasif, kırılğan kişilik halleriyle dişil özellikler görülebilir. Nazan Bekiroğlu'nun *Nar Ağacı* romanındaki Büyükhanım ve *Mücellâ* romanındaki Neyyire Hanım kadın olarak güçlü, savaşçı ve öneçikmalarıyla eril özellikler, *Mücellâ* romanındaki Yusuf Ziya ise duygulu ve kırılğan halleriyle annesinin gölgesinde kalarak dişil özellikler sergilemektedir. Neyyire Hanım'ın oğlu Fahir'de eserde dişil özellikler taşımaktadır.

Nar Ağacı romanın bir bölümünde I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla beraber Ruslardan kaçan Trabzon halkının muhacirlik etmek zorunda kalması anlatılmaktadır. Büyükhanım ve Hacıbey bir torunlarını Balkan Savaşı'nda şehit vermiş, diğer torunları Zehra'yı da bu hengameden kaçırıp İstanbul'a götürmek istemektedirler; fakat Hacıbey 93 Harbi'nde bir bacağı kaybetmiştir, bu sebepten bu yolu yürüyemezdi. Zehra, Ermeni komşularının 5 yaşlarındaki kızı Anuş, Hacıbey'in saf emir eri Yıldırım ve Büyükhanım İstanbul'a gidecek olan küçük kafileyi oluşturmaktadır. Çetelerden, yağmurdan çamurdan, karşı kıyıya güç bela geçilen veya geçilemeyen, her gün giderek büyüyen "dev acı kitlesi" içinde Büyükhanım'ın küçük kafilesine yolda annesini Harşit nehrinde kaybeden küçük Hasan da katılacaktır. Bu zor şartlar altında gerçekleşen göçün içinde Büyükhanım'ın kendi küçük kafilesine karşı konumu şöyledir:

Büyükhanım kim bilir kaçınıcı kez batıya doğru ağır ağır yürüyen kendi küçük kafilesine baktı. Kendisini bırakmaya, mücadeleden vazgeçmeye hakkı bile olmadığını anladı. Çaresizdi oysa. Herkes gibi o da ne yapacağını bilmiyordu ve yine herkes gibi o da iki günden bu yana ağzına tek lokma koymamıştı. Yine de adım atmaktan vazgeçmedi. İyi biliyordu ki o sendelerse bu kafilenin tamamı düşerdi (Bekiroğlu, 2012, s. 307).

Büyükhanım kafilesini bu zor şartlar altında büyük bir cesaret örneği göstererek Erenköy'e götürmeyi başarır. Büyükhanım bilinçaltındaki eril tarafı olan animusla uyum sağlamıştır. Animus Büyükhanım'ın kişiliğinde olumlu bir etki yapmıştır. Büyükhanım, gibi eril kişilik özelliklerini *Mücellâ* romanındaki Neyyire Hanım ile Müzeyyen Yenge'de de görmekteyiz. Neyyire Hanım kocasını erken yaşta kaybetmiş, oğlu Fahir İstanbul'a gidince babasız bir kız çocuğunu tek başına, başında babası varmış gibi büyütme durumunda kalmış, "Bir şeyin tam ortasında değilse kıyısında köşesinde kalmaz" haliyle ilgilendiği her şey de hüküm sürmek mizacında, "gülerken bile yüzünü terk etmeyen sert bir ifadesi" olan bir kadındır. Müzeyyen Yenge ise, Trabzon'a İstanbul'dan yalılardan gelin geldiğini anlata anlata bitiremeyen "resmi", "mesafeli", "griyi de siyahın tonu sayarsak başka renk giydiğini neredeyse kimsenin görmediği" duygudan ziyade düşünceye ehemmiyet veren bir kadındır. Kadınlarda animus ile denge sağlanmazsa kişiliği olumsuz etkileyebileceğine daha önce değinmiştik. Bu olumsuzluklardan biri de kadının kişilik yapısındaki soğukluk ve aşırı sertliktir. Neyyire Hanım ve Müzeyyen Yenge animusları ile kendi cinsiyetleri arasında uyum sağlayamamış kişilerdir. Bu iki kadının oğulları Fahir ve Yûsuf Ziya anneleri gibi animaları ile kişilikleri arasında uyum sağlayamamış kişilerdir. Fahir erkek olmasına rağmen dişil özellikleri ağır basan annesi ve karısına karşı pasif davranışlar içindedir. Fahir'in eserde animasından kaynaklanan kişilik özellikleri şu sözlerle anlatılır:

Neyyire Hanım'ın ikliminde yetişen her şey gibi Fahir de mutedil mizaçlıydı. Gerçi erkek kısmında celâl beklerdi Neyyire Hanım fakat kaderin oyunu işte. Fahir'in görünürde aslanlar gibi delikanlı olduğuna kimse laf edemese de davranışları, bakışları sesi, hatta öfkesi; gürlenen yıldırımlar, sırt çevirip yaslanılacak yüce dağlardan çok sessiz sedasız akan cılız dereler gibiydi. Fakat asıl Keriman bu kapıdan itibaren anlamıştı Neyyire Hanım, Fahir, beklediği gibi değildi (Bekiroğlu, 2015, s. 30).

Mücellâ romanındaki Yusuf Ziya, animası ile uyum sağlayamamış bir annenin oğludur. Cinsiyetine göre fazla duygulu yapısıyla animası ile uyum sağlayamamış, eril özellikleri bastırıp cinsiyetine zıt olarak dişil özellikleri daha belirgin bir kişilik yapısına sahiptir. Jung'un animanın olumsuz etkilediği, dişil ve eril yönlerin dengesini kuramayan kişilik yapısında saydığı Yusuf Ziya annesinin gözünden eserde şu sözlerle anlatılmaktadır:

Oysa oğlunun gözlerine her baktığında görürdü ki Yusuf Ziya kendisini ona bağlayan göbek bağına bir kız çocuğu gibi taşır. Bu yüzden

her zaman biraz kararsız. Herkesin suyuna gider, “Herkesin gönlü olsun” der. Bu yüzden en fazla kendi gönlünde fedakârlık eder. Lâkin işte, hiç umulmadık zamanlarda başını kaldırır ve münasebetsizce kaderini eline almak isterdi (Bekiroğlu, 2015, s. 144).

Jung’un Anima-animus arketipinin özellikleri, Bekiroğlu’nun karakterlerinde iki şekilde yer almaktadır. Birinci grupta ilk görüşte aşkla karşı cinse bağlanarak anima ya da animusun etkisiyle hareket edenler:*Nun Masalları* kitabındaki Hattat, Genç Mezarlık Bekçisi ve Genç Kalfa, *İsimle Ateş Arasında* romanındaki Numan, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında “Be” isimli öyküdeki Elif, “Mavi Gül Dalı” hikâyesinde Güneyli prens, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Âdem, *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde Züleyha, *Nar Ağacı* romanında Azam, Piruz, Zehra ve *Mücellâ* romanında Yusuf Ziya’dır. İkinci grupta ise karşı cinsin kişilik özelliklerini taşıyarak hareket edenler:*Nar Ağacı* romanında Büyükhanım, *Mücellâ* romanında Neyyire Hanım, Müzeyyen Yenge, Yusuf Ziya ve Fahir’dir.

4.2.2.3.Yaşlı Bilge/Yaşlı Adam Arketipi

Yaşlı Bilge arketipi, kişiye bilgi veren ona gösteren, sıkıştığı yerde yardımcı olan otoriteyle özleşen baba, padişah, dede, şeyh vb. bedenselleşmesidir. Kişiye ahlaki, fiziksel, toplumsal meselelerde yol gösteren yaşlı adam/bilge adam bir “üst akıl”, “üst bilgi”dir. “Yaşlı bilge kurtarıcı yol göstericidir. Bilgiyi, aklı ve yardımseverliği temsil eder. Kahramanın yolunu ışıklandırır, ona doğru yolu gösterir. Kimi zaman onun yardımı olmadan kişinin yolunu bulması da pek mümkün olmaz” (Koçak vd. 2011,s.644). Yaşlı adam arketipi “bilgi, idrak, düşünce, bilgelik, akıllık ve sezgi” gibi üst akıllı temsil eden özellikler taşıyarak öte yandan “iyi niyet, yardımseverlik gibi ahlaki özellikleri temsil eder”(Jung, 2005, s. 91).Türk edebiyatında “Dedekorkut” yaşlı bilge arketipinin örneğidir. Nazan Bekiroğlu’nun *Nun Masalları* öykü kitabında yer alan padişah ve şeyh; *NarAğacı* romanında Dağıstanlı Nakşî Şeyhi yaşlı bilge arketipe örnek oluşturmaktadır.

Nun Masalları öykü kitabının “Hattat ve Padişah” adlı öyküsünde padişah, mutlak gerçeği arayan hattata yol gösterecek olan yaşlı adam arketipidir. Hattat bir kuyruklu yıldızın ışığıyla gerçeği bulabileceğine ve gerçeğe dair bilgisini ancak başka birileri ya da biri tarafından anlaşılmasıyla mümkün olduğunu düşünmektedir. Gerçeğe giden yol, yalnız kendi kalp bilgisiyle yürüyemeyecek kadar çeldiricilerle doludur. Bu sebeple hattat, bu yolculukta kendisine yardımcı olacak birini aramaktadır. Zira “gerçeği görebilme yeteneği, bireysel olmayan bir

algılamayla gören gözlerin arkasındaki” üst algılama modellerine mahsustur (Jung, 2008, s. 55).Hattat, gerçekliği padişahın rehberliğinde arayacaktır. Hattat bu ihtiyacı şu sözlerle dile getirmektedir:

Başını padişahın yüzüne doğru kaldırdı. Çehresi ne kadar sarıydı. Gözleri ne kadar sıcak ve derin. Benim gerçeğim sensin, diye fısıldadı, benim gerçeğim sensin ve padişahım, beni tek sen anlarsın. Sen beni tam anlarsın. Hiç boşluk kalmadan. Âşınamsın Hünkârım.

Padişah gülümsedi. Yeter mi,dedi. Yeter, diye cevapladı hattat. Beni anla, bana vâkıf ol, beni oku. Sesim sana ulaşsın, sende çoğalayım, sende yankılanayım, sana ilişeyim, sana değeyim. Gör beni. Bil ve sev. Daha ne isterim ne olsun? (Bekiroğlu, 2009,s. 20).

Hattat girdiği bu yolda padişaha olan ihtiyacı alıntıdaki sözlerle dile getirir. Yaşlı bilge arketipindeki padişah yardımsever bir tavırla hattatın teklifini kabul eder. Bu yolculukta hattata, “Yalnızlığı gösterecekti hattata. Kalabalıklar arasındaki yalnızı. Ölümünü sevebilme eğitimi. İztırabı gösterecekti. Gözyaşı ve kanı, Ter ve aşkı sonra. Aşkı ve güzelliği” öğretecekti (s. 22). Hattat öğreneceklerini öğrenmeden yolundan yürüyecek sebatı gösteremez ve rehberinin gösterdiği yoldan değil de kendi bilgisinin izinden giderek yolundan çıkar. Yaşlı bilge, kahramana yalnız bilgi yolunda aydınlatmakla kalmaz ahlaki yönde de kişiyi yol gösterir. Hikâyede de hattatı şaşırtan, yolundan caydıran ahlaki zaafı olmuştur. Kendi bilgisiyle ahlaki çatışmadan çıkmayı başaramamıştır.

Nun Masalları kitabında “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde genç mezarlık bekçisine yol gösteren şeyh yaşlı bilge arketipidir. Genç mezarlık bekçisi, konağın penceresinde gördüğü “mavi hayalin” ışığına kapılır. Bu ışığı takip eder, hiç kaybolmayacak ışığın peşine düşer. Bu ışık ilk olarak genç mezarlık bekçisinin hayatına genç kalfa ile birlikte girer, kalıcı ışığa onun aracılığı ile ulaşacağını düşünür. Bu yolculukta pek çok sıkıntıyla karşılaşan genç mezarlık bekçisi, kendi bilgisiyle ulaşmak istediği yere ulaşamaz ve bu yolculukta ne yapacağını şaşırdığı bir anda yolu şeyhin rehberliğinde bulmaya “Ben, dedi, çok acı çektim. Bana vaat edilen ülke verilmedi, şimdi görüyorum ki ülkem sensin, yağmalanan ben. İzin ver ki burada seninle kalayım. Bana öğret ki kaybolmasın” (s.85) sözleriyle talip olur. Şeyh, genç mezarlık bekçisinin öğrenciliğini kabul eder ve ona yolculuğunda öğretileri eserde şu sözlerle anlatılmaktadır:

Şeyh ona öğretti.

Ahde vefayı, sevginin ne demek olduğunu. Ona, ona git, dedi. Vaat ettiği ülkeyi vermeyenlerden olma ki vaat edilen ülkesi verilmeyenlerden olmayasın. Gördüğün ışıklar ikinci kez baktığında hep yok oldular. Ona git ki sen de yok olan ışıklardan olmayasın (Bekiroğlu, 2009, s. 85).

Nar Ağacı romanında Dağıstanlı Nakşî Şeyhi yaşlı bilge arketipine örnek teşkil etmektedir. Settarhan, müstakbel sözlüsünün Mecusi arkadaşı Piruz ile kaçması üzerine babasının intikam arzusunu gerçekleştiremeyeceğini anlamış ve ne yapacağını nereye gideceğini bilemez bir halde evini terk etmiştir. Hiçbir kaba sığmaz bir halde Tebriz sokaklarında gezerken bir gece Dağıstan Tekkesine davet edilir. Burada tekkenin şeyhi görünürde sebepsiz yere Settarhan'a çay demlemeyi öğretir. Bu sıkışmış ne yapacağını bilmez haldeki Settarhan "O gece Dağıstanlı Nakşî Şeyhi'nden insan denen varlığın aslında yurdunu özleyerek hasret çektiğini, asıl acısının hatırlamaktan ama çıkaramamaktan, tanımaktan ama kavuşamamaktan bazen ise karşılaşip da tanıyamamaktan ileri geldiğini" (s.366) öğrenmiş ve günlerce beklediği işareti bu tekkede bularak asıl yurdunu aramaya yönelmiştir. Bu yolculuk Settarhan'ı Trabzon'a kadar getirmiş parasız pulsuz, yurtsuz, çaresiz kaldığı bir anda Dağıstanlı Nakşî Şeyhi'nin öğrettiği çaycılık burada yeni bir hayat kurmasını sağlamıştır. Dağıstanlı Nakşî Şeyhi, Settarhan'ın hayatında meslek öğretmesiyle yaşlı bilge arketipinin bilgi yönünü, Tebriz sokaklarında evsiz kaldığında tekkeye davet etmesiyle yardımseverliğini ortaya koymuştur.

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* kitabında yaşlı bilge arketipinin ahlaki yönü "Hattat ve Padişah" hikâyesinde padişah ile, "Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah" öyküsünde bilgi yönü tekke şeyhi ile, *Nar Ağacı* romanında ise bilgi ve yardımseverliği Dağıstanlı Nakşî Şeyhi ile adı geçen eserlerde yer almıştır.

4.2.2.4.Yüce Ana Arketipi

"Mitolojik evrensel anne figürü, kozmosa, besleyen ve koruyan ilk varlığın dişil yanlarını yüklemektedir" (Campbell, 2000, s. 133). Yüce ana arketipi de bu sebeple yaratılışın dişil yanını ortaya koymaktadır. Temel olarak bebeğin anne ile olan ilişkisi gibi muhtaçlık, koruma, sahip çıkma gibi duygular üzerinden takip edilebilir. Bununla beraber bu arketipin hem olumlu hem de olumsuz özellikleri olduğu unutulmamalıdır. Jung bu arketipi "bakıp büyüten, besleyen iyiliği, arzu dolu duygusallığı ve yeraltına özgü karanlığı" ile değerlendirmektedir (Jung,

2009, s. 22). Bir yanı bilge ve koruyucuyken diğ er yanıyla yok edici, korku yaratan ve zarar verendir. Nazan Bekiroğ lu'nun *Cam Irmağ ı Taş Gemi* kitabında "Mavi Gül Dalı" hikâyesinde Kuzeyli prenses/kraliçe, *Nar Ağ acı* romanındaki Büyükhanım, *Mücellâ* romanında Neyyire Hanım, Müzeyyen Yenge ve Mücellâ yüce ana arketipine örnek teşkil etmektedir.

Cam Irmağ ı Taş Gemi kitabında "Mavi Gül Dalı" hikâyesinde Kuzeyli prenses/kraliçe, prensin kalbindeki aşkı sayesinde onun sonsuz huzuru bulacağı biricik tek tanrıya giden yolu göstermiştir. "Hakikate varmak için aşktan başka yol mu vardı? (...) Hükümdar, hakikati bir kadının aşkında fark edecek"ti (s.89) ve hayatı kraliçenin yol gösteren bilge yönüyle aydınlanacaktır. Yüce ana arketipinin anne-bebek ilişkisinin temel prensiplerine dayanan yönüyle baktığımızda kraliçe bu yeni dünyaya yabancı olan, bilgi yetersiz olan hükümdara yol göstermiştir. Annenin bebeğine hayatta yol göstermesi ve bebeğ in pek çok şeyi annesinde öğrenmesi gibi yüce ana arketipinin bir yanı da daha önce bahsettiğimiz gibi bilgiye dayanmaktadır. Bu hikâyede, hükümdara bilmediğini öğreten, yeni ve yabancı olduğu bu âlemde ona yol gösteren kraliçe yüce ana arketipidir. Kraliçe iki taraflı olan bu arketipin olumlu yanını yansıtmaktadır.

Nar Ağ acı romanının kişilerinden Büyükhanım yüce ana arketipidir. Büyükhanım, bütün hayatını annesi ve babasını çok küçük yaşta kaybeden torunları İsmail, Zehra ile bir bacağ ını 93 Harbi'nde kaybeden Hacıbey'e adamıştır. Büyükhanım'ın anne ve koruyucu yanı o kadar güçlüdür ki aile bağı bulunmayanlara karşı da aynı yakınlığı duymaktadır. Yakınlık duyduğu bu isimlerden biri Ermeni komşunun bıraktığı "yavrucak" Anuş, diğ eri evin emektarı Hacıbey'in emir eri Yıldırım ve muhacirlikte annesinin Büyükhanıma emanet ettiğ i yetim Osman'dır. "Varlığını başkalarının varlığına bağlayalı beri Büyükhanım'ın ruhunda kendine ait kederin de neşenin de öyle ahım ş ahım bir yeri kalmamıştı. Varsa yoksa onlardı" (s.48) Büyükhanım bu sebeple torunlarının annesini doğum yatağ ında kaybetmesine rağmen hayatındaki insanlara karşı beslediğ i koruyucu duyguları sayesinde "tam kopacağı yerden hayata tekrar bağlanmıştı" (s.48). Büyükhanım, etrafındakileri çocuğ u gibi görerek onlara koruyucu amaçlarla yönelmektedir. Bu yönelişi sebebiyle Büyükhanım romanda yüce ana arketipinin koruyucu, besleyici ve sahip çıkan olumlu yanını yansıtmaktadır.

Mücellâ romanında Neyyire Hanım ve Müzeyyen Yenge yüce ana arketipinin yutan, yok eden, zarar veren yönünü temsil etmektedir. Neyyire Hanım ve Müzeyyen Yenge koruyucu ve besleyici yanlarından daha belirgin olarak çocuklarının kişilikleri bastırıp yok eden anne profilidir. Neyyire Hanım, gülerken bile çehresinin sertliği değişmeyen, kocasını erken yaşta kaybettiği için ömrünün uzunca bir bölümünde “erkeksiz ev” tedirginliğini yaşamış, yeniye hep şüpheyle yaklaşmış kendi yasaklarını çocukları Fahir ve Mücellâ’ya da aşılamıştır. Fahir annesinin karakteri altında “çok sessiz sedasız akan cılız dereler gibi”yken, “Neyyire Hanım’ın yasakları Mücellâ’nın hayatını” çocukluktan itibaren yavaş yavaş çevirdi ve onu kendi hayatını yaşamayacak kadar kesin sınırlarda yaşattı. Müzeyyen Yenge de oğlu Yusuf Ziya üzerinde benzer etkiler oluşturmuştur. Yusuf Ziya’nın kişiliğini yok edip yutarak ona kendi belirttiği hayatı yaşatmıştır. Yusuf Ziya’nın daha önce evlenip boşanmış Suna ile evlenmesini, oğlu verem olup yataklara düşünce bile kabul etmemiştir. Hasta yatağında bile tahakkümü devam etmiştir. Yusuf Ziya, annesinin kendi üzerindeki tesirini ve kendisini yok edişini annesinden gizli Suna’ya yazdığı mektupta şu sözlerle ifade etmektedir:

Sen “Haydi” dedikçe o sadece bekliyordu. İçinde fırtınalar kopmuyordu. Ne yapacağımı biliyordu. Çünkü ben onun eseriydim. Benim gücümün sınırlarını doğduğum günden itibaren çizmişti. O sadece kendisi değildi, beni de kendisi kılmıştı. Kendisi bir şey yapmıyordu. Sadece beni onun istediğini yapacak kıvama getirmişti. Ömrüm boyunca onun en fazla da kendi gücünü kontrol etmesini sevdim (Bekiroğlu, 2015, s. 164-165).

Mücellâ, “kendisinden istenmeyenleri bile kendiliğinden çıkarıp veren” kişiliği ile *Mücellâ* romanında olumlu ana yüce arketipinin örneğidir. Mücellâ çocukluğundan itibaren isteyici değil vericidir. Bütün ömrü etrafındakilerin hayat telaşlarını kendi sıkıntısı gibi benimseyip onlar için uğraşmakla geçirmiştir. Dayı kızı Filiz’in düğününde kendi düğünü gibi çabalamış, çocukluğundan itibaren hazırladığı çeyizini onunla bölüşmüş, bu çeyizi “kara kazanda kaynat”ıp, “demir tellere serip” kurutmuş, “kömürlü ütülle ütüle”miş, “yorganı kaplamış”, pirinç karyolayı hazırlamış, “aynaları parlat”mış kısaca evini temizlemiş paklamış, her şeyiyle evi hazırlamıştır. Filiz’in ilk kızının doğumundan sonra “yatağını beşiğin yanına sermiş”, ikinci çocuğun doğumundan sonra bu iki çocuğun Neyyire Hanım tarafından Mücellâ tarafından büyütülmesine karar verilmiştir. Mücellâ “anne olmadan anneliği tatmış” (s. 125) bütün ilgisiyle bu iki kıza yönelmiştir.

Sonrasında Yusuf Ziya'nın hastalığı esnasında uzunca bir süre “Yusuf Ziya'nın ilacını vermek, terini silmek, çamaşırını değiştirmek, yastığın yorganını düzeltmekle geçen iki uyanıklık arasında; bacaklarını kıvrarak sığıdığı koltuğun üzerinde, başı arkalıkta (...) gözünün biri uyusa diğeri açıkta” (s. 153) beklemeyi Mücellâ görevi saymıştır. Mücellâ koruyucu, besleyici ve sahip çıkan kişiliği yüce ana arketipidir.

Nazan Bekiroğlu'nun *Cam Irmağı Taş Gemi* “Mavi Gül Dalı” öyküsünde kraliçenin hükümdara yol gösteren hali ile *Nar Ağacı* romanında koruyucu, kollayıcı yanı ile Büyükhanım, *Mücellâ* romanında besleyen, büyüten, koruyan yanıyla Mücellâyüce ana arketipinin olumlu yanını; *Mücellâ* romanında yutan, yok eden, ezen yanlarıyla Neyyire Hanım ve Müzeyyen Yenge yüce ananın olumsuz yönünü ortaya koymaktadır.

4.2.2.5.Kahraman Arketipi

Jung'a göre kişinin amacı bütün arketipliklerinin kusursuz hali olan 'kendilik' arketipini gerçekleştirmektir. Kişi kendiliği ilk zamanlardan ego ile birliktedir; fakat sonrasında ego kendilik arketipinden ayrılır, kişiliğin kendini kusursuz olarak tamamlayabilmesi için egonun tekrar kendilik arketipiyle birleşmesi gerekmektedir. Çağdaş insan 'kendilik'/'özben'i aramaktadır, bu sebeple hayatı boyunca başladığı yere dönmeye çalışmakta ancak böylelikle kişi bireyselleşmesini gerçekleştirebilir. Karşıt durumlar içindeki kişi ancak bu yolla ruh dengesini sağlayabilir. Bu yolu Jung, “büyüsel daire”, “sihirli çember” olarak bilinen *mandala*⁴² ile simgeler. 'Kendilik'/'özben'in gerçekleşmesi için yapılması gereken yolculuk, “daire hareketi, insan yaradılışındaki bütün aydınlık ve karanlık güçleri, dolayısıyla her türden psikolojik karşıtları harekete geçirmesi bakımından manevî bir anlam taşır. Bu, kendi kendini dölleyerek kendini tanımak demektir.” (Jung, 1997, s. 77). Jung, kişinin bu yolculuğunu kahraman arketipi ile adlandırmaktadır. Kahramanın 'özben'i için yapılacak olan bu dönemi Jung, “yolculuk-aşama-dönüş” şeklinde üç evre olarak tanımlamaktadır. Yolculuk, kişinin bir zorunluluk ya da sorumluluk yüzünden yerinden ayrılması, düzenini değiştirmesidir. Aşama, bireyin çeşitli zorluklarla karşılaşması, çeşitli sıkıntılara

⁴² Büyüsel daire. Sihirli çember. Jung'da, merkez amacın, ya da ruhsal tamlık olan özbenin simgesi; ruhsal odaklanma sürecinin kendi kendini betimlemesi; kişiliğin yeni bir merkezinin oluşturulması (Gürol, 1997, s. 57).

düşmesi, rehber ile tanışması bu evrede gerçekleşmektedir. Dönüş, kişinin sonuca erdiği, çeşitli ödüllere ulaştığı evredir. Kişinin olgunlaşma sürecini özetleyen bu evreler edebi eserlerde kişinin ruhsal yolculuğu şeklinde işlenebileceği gibi dışsal olaylar üzerinden de işlenebilir. Nazan Bekiroğlu'nun roman ve hikâyelerinde bu yolculuklara çıkan bireylere iki şekilde yer vermiştir. Olgunlaşma yolculuğa çıkan *Nun Masalları* kitabında “Hattat ve Padişah” hikâyesinde hattat, *İsimle Ateş Arasında* romanında Numan, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında “Kül Rengi Küçük Kuş ve Beyaz Mermer Şehir” hikâyesinde kül rengi küçük kuş bu yolculuğu tamamlamayan kurgu kişileridir. *Nun Masalları* kitabında “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde genç mezarlık bekçisi, *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde Züleyha, *Cam Irmağı Taş Gemi* öyküsündeki taş ustası ve “Mavi Gül Dalı” öyküsünde hükümdar, *Nar Ağacı* romanında Settarhan yolculuğu tamamlayan ‘özben’e ulaşan kişilerdir.

Nun Masalları kitabında “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde genç mezarlık bekçisi, kendilik ile bütünleşmek için genç kalfayı görmesiyle kendi içinde bir yolculuğa çıkmıştır. Bu yolculuğun ille mekânsal olarak yer değiştirme olarak algılanmaması gerekir. Kişinin içinde bulunduğu ortamdan uzaklaşması da bu yolculuğun başladığı anlamına gelmektedir. Genç mezarlık bekçisi de genç kalfayı konağın penceresinde gördükten sonra zaman geçtikçe “öyle bir gün geldi ki mezarlık bekçisi artık hiçbir iş yapamaz oldu” (s.57). Dayanamadı ve genç kalfa ile evlenme isteğini konağa bildirmiş ve reddedilmiştir. Bu reddedilişin sonunda mezarlık bekçisi “kendi içinde uzun ve karışık yolculuklara çıktıkça, yaşlı türbedar” onun hali için endişe ederek mezarlık bekçisini dergâha götürür; fakat bu da mezarlık bekçisinin derdine çare olmaz. İstanbul’da “herkes ondan bahsediyor, medreselerde derd-i dile düşen, nefsini gemlemeyen ve vazifesini ihmal eden genç bir mezarlık bekçisinin öyküsünü ibret dersi olarak okutuluyor, müderrisler öfkeden rahlelerini yumrukluyordu” (s.60). Bu sebepten genç mezarlık bekçisi artık kimseyle de karşılaşmak istememiş, kaldığı yere gece gitmiş, aşkına teselli olması için şiirler yazmaya başlamıştır. Bir şekilde genç kalfaya ulaşmaya çalışır. Bir müddet sonra bütün İstanbul sokaklarını onun şiirleri dolaşmaya başlar. “Birilerinin benim ruhumu bir yerden bulup çıkarması, bana yaratılış nedenimi anlatması lazım.” (s. 71) düşüncesine daha fazla dayanamayan genç mezarlık bekçisi kendisini odasına

kapatır. Bu haline çare olsun diye dergâha götürülür fakat çile kırıp oradan da kaçar. Hikâyenin sonunda genç kalfa ile “İstanbul’un hayırseverleri” tarafından evlendirilen genç mezarlık bekçisi aradığının bu olmadığını fark eder. Üç gece üst üste gördüğü rüya ile asıl aradığı “kalıcı ışığın” şeyhin “karanfil kokulu beyaz ışık” olduğunu anlar ve asıl amacına böylelikle ulaşır. Görüldüğü gibi genç mezarlık bekçisi genç kalfaya âşık olarak yolculuğunu başlatmış, ondan karşılık göremeyerek ve bu aşkın çaresizliğinden ne yapacağını bilemeyerek adını meczuba çıkarıp kendisini dile düşürüp insan içine çıkamayacak hale gelip, dergâhın rehberliğine sığınarak aşama evresini yaşamıştır. Sonunda aradığını şeyhin gözlerinde bularak ödüllendirilmiş, dönüş evresini yaşamış böylelikle Jung’un kahraman arketipinin bütün aşamalarını geçirmiştir.

Yûsuf ile Züleyha öyküsünde Züleyha kahraman arketipine örnek oluşturmaktadır. Züleyha, Yûsuf’u genç kızlığında bir gece rüyasında görerek ona âşık olur ve onu bulduğunu sanarak Potifar ile evlenir. Züleyha’nın Potifar ile evliliği yolculuk evresini başlatır. Züleyha’nın Yûsuf’u hatırladığı andan itibaren aşama evresine geçmiştir. “Züleyha, önüne geçemeyeceğini anladığı aşkının denizlerindeki fırtınalardan yaralar aldıkça, Mısırlı kadınların diline düştü. Ayıplandı, kınayıcılar tarafından kınandı” (s.98) Züleyha için “bütün bir hayat, kınanma, horlanma, yitirme, her şeyin kalbinin üzerinden geçecek” (s.122) sıkıntılı bir süreç oldu. Züleyha, hırslarına kapılıp Yûsuf’un zindana atılmasına sebep olur bu zaman içinde acıdan ne yapacağını şaşırır, güzelliği ve gençliği de dâhil her şeyini kaybeder. Bu süreçte çaresiz Züleyha’ya Yûsuf’un rabbi yol gösterecektir. Züleyha, “olduğundan başka bir ben olduğunda” (s.174) Yûsuf’la evlenir, gençliğine ve güzelliğine yeniden kavuşur. Böylelik arketipin son aşaması olan dönüşü de tamamlamış olur.

Cam Irmağı Taş Gemi öyküsünde taş ustası/yontucu kahraman arketipine örnek oluşturmaktadır. Hikâyede yontucunun yolculuk evresi zalim Mısır hükümdarının kendisinden daha önce görülmemiş bir mezar odası istemesiyle başlar. Yontucu, sanatkârlar köyünden hükümdarın arzusunu yerine getirmek için ayrılmış ve mezara başlamıştır. Aşama evresi ise bu hükümdarın ölmesi üzerine yeni hükümdar için yapılan mezar odası şimdiye kadar tanrısallığı öne çıkarılanların aksine hükümdarın kusurlu yanını ortaya çıkaracak biçimde yapılması istenmiştir. Taş ustası, yaptığı mezar odasını bütün güzelliğine rağmen

karanlıkta kalmasını bir türlü aşamamaktadır. Taşçıya “mucizeler dünyasının masum beklentisi ve mümkünler kaba yalınlığı ile baş başa kaldı.” (s.159). Taşçının karanlık odası, bütün güzelliklerine rağmen ulaşamadığı sonsuz hazzın bilgisini simgelemektedir. Karanlık odayı aydınlatacak “ışığın yolunu bulması, ona da yol gösteren biri oldu” (s.175). Taş ustası rehberini de böylelikle bulmuş oldu. Taş ustası, “kalbi tek ve biricik Tanrı’ya açıldığında” (s.169) sonsuz ışığın hazzını bulmuş ve dönüş evresine ulaşmıştır.

“Mavi Gül Dalı” öyküsünde hükümdar, babasıyla beraber Kuzey’i fetheder ve böylece kahraman arketipinin yolculuğunu başlatmış olur. Geri dönüşte savaş ganimeti olarak yanında getirdiği prensese âşık olacak kadar zaman geçecek ve hükümdar için arketipin aşama evresi başlayacaktır. Hükümdar kraliçeye olan aşkına uzun süre karşılık bulamamış ve kendisini kraliçeye kabul ettirmek için meşakkatli bir süreçten geçmiştir. “Kendine tecelli inmemiş”, “ne karanlığında ne aydınlığında hiçbir şey hükümdara görünmüyordu” (s.88). Kendi içinde geçirdiği bu süreç “birdenbire olmadı ama birdenbire de olabilirdi” (s.89) kraliçenin rehberliği ile aydınlandı. Hükümdar hem kraliçenin aşkına hem de tek ve biricik tanrının bilgisine ulaştı “öyle ferahladı ki kalbi, öyle genişledi ki içi” (s.90) mutlak gerçeğe ödüllendirilerek kahraman arketipinin dönüş evresini tamamlamış oldu.

Nar Ağacı romanında Setterhan kahraman arketipine örnek oluşturmaktadır. Setterhan’n sözlüsü Azam’ın Piruz’la kaçması üzerine babasının onları öldürme kararını yerine getiremeyeceğini anladı. “Hüseyin olmak Yezid olmaktan yeğ” (s.352) olduğuna kanaat getirince evinden yurdundan ayrılıp yolculuk evresini başlatır. Setterhan “ipini koparmış başıboş sandallar gibi” (s.366) dolaşmakta ne yapacağını bilemeden oradan oraya savrulmaktadır. “Kalbi yaralı ruhu öfkeli” bir halde “nefretle uyuyup aşkla uyan”maktadır (s.353). Setterhan bu hali ile aşama evresini yaşamaktadır. Bu evrede ona Dağıstanlı Nakşî Şeyhe yol gösterecektir. Setterhan’ın asıl acısının “insan denen varlığın aslında yurdunu özleyerek hasret çektiğini, asıl acısının hatırlamaktan ama çıkaramamaktan, tanımaktan ama kavuşamamaktan bazen ise karşılaşp da tanıyamamaktan ileri geldiğini” (s.366) öğretir. Setterhan buradan da ayrılarak asıl arayışının peşine düşer. Tebriz’den önce Batum’a sonra Petersburg’a oradan tekrar Batum’a en sonunda da Trabzon’a gelecektir. Türüü sıkıntılar sonucu bir beyzadeyken yurdunda uzakta parasız

pulsuz evsiz kalan Settarhan burada çaycı olarak yeni bir hayat kurar. Geçirdiği meşakkatlerin ardından Settarhan asıl hatırladığını bulur. Zehra'yı görünce "içinde bambaşka bir hatırlayış uyandı" Settarhan'ın ve böylece kahraman arketipinin dönüş evresini yaşamıştır.

Nazan Bekiroğlu'nun *Nun Masalları* kitabında "Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah" hikâyesinde genç mezarlık bekçisinin genç kalfaya aşkı ile başlayan "kalıcı ışığı" bulması, *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde Züleyha'nın Yûsuf'u rüyasında görmesi ile başlayan ve "Yûsuf'un biricik Rabbi"ni bilmesi, *Cam Irmağı Taş Gemi* öyküsündeki taş ustasının mezar odası inşası ile başlayan "tek ve biricik Tanrı"yı bulması, "Mavi Gül Dalı" öyküsünde hükümdarın uzun Güney seferi ile başlayan yolculuğu sonsuz hazza ulaşması "tek ve biricik Tanrı"yı bulması, *Nar Ağacı* romanında Settarhan'ın evinden ayrılmak zorunda kalması ile başlayan yolculuğunun çeşitli evrelerden geçip asıl hatırlayış anını bulması, kahraman arketipine örnek oluşturmaktadır.

4.2.3.Nazan Bekiroğlu'nun Roman ve Hikâyelerinde Lacan'ın Psikanaliz Kuramıyla İncelenmesi

Paris'te 1900'lü yıllarda doğan Jacques Lacan, tıp eğitimi almış ve 1950'li yıllarda kendi psikanaliz kuramını, Freudçu "özüne dönüş" olarak ortaya koymuştur. Lacan'ın psikanaliz kuramı "Freud'un yeniden okunması", Sassure'nin dilbilim çalışmaları ve Levi-strauss'un antropoloji çalışmalarından etkilenmiştir. Lacan'ın psikanaliz kuramının temel dayanak noktasını "dil" ve "bilinçdışı" oluşturmaktadır.Lacan, gerçekliği bu iki kavram üzerinden anlatmaktadır. Lacan'ın psikanaliz kuramında kişinin'özben'ni tanınması önemli bir husustur. Lacan, bu farkı kavrayışı 'ayna metaforu' ile anlatmaktadır(Balkaya, 2005).

Ayna metaforu'na göre bebeğin varlığının/'özben'nin farkına vardığı dönem 6. ve 18. aydır. Bebeğin içinde bulunduğu dönem bütünlükten uzaklıktır, bebek parçalanmışlığını annenin gözünde ya da aynada görerek bütünleştirmeye amaçlar. Bebeğin 'özben'nin farkına vardığı bu dönem, kendi varlığını tamamlaması için 'öteki'ne ihtiyaç duyacağı süreci böylece başlatmıştır. Lacan'ın için gerçek, bütün ve tamdır. İnsanın "dilsel kavrayışı"nın ve insanın oluşturduğu kurgusal kavramın ötesinde ve asla algılamayacağı bir şeydir (Balkaya, 2005).

İnsanın algılayabileceği gerçek eksik ve kusurludur, insan da bu sebeple eksik ve parçalanmıştır. Kendisinin bu eksikliğini ancak öteki ile tamamlayabilir. Kişinin gerçekliği/bütünlüğü ötekinin var olmasına bağlıdır. Kişi gerçeği simgesellikle birlikte kavrayabilir; fakat bu simgenin içinde gerçeğin barındığı anlamına gelmez. “Kısaca gerçek, simgesel yasanın nedenselliğini bozan namevcut nedendir”(Zizek, 2002, s. 41). Kişinin dünyadaki amacı ‘öteki’nin varlığı ile başlangıçtaki bütünselliğe dönebilmektir. Lacan bu süreci “Onu (...) gerçek yolculuğunun başladığı yere, yani insanın kendisine başladığı ana ulaştırmak, tek başına ulaştırmak biz pratisyenlerin elinde değil.” sözleriyle anlatmaktadır (Lacan, 1982, s. 156). Nazan Bekiroğlu’nun *Nun Masalları* kitabında “Hattat ve Padişah” ile “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” öyküsünde, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında “Be” öyküsünde, *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde; *İsimle Ateş Arasında* ve *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanlarında, gerçekliğe ulaşmak isteyen kişilerin eksikliğini başka biriyle/nesne ile tamamlamaya çalışmaları Lacan’ın ayna kuramıyla paralellik taşımaktadır.

Nun Masalları kitabında “Hattat ve Padişah” öyküsünde yer alan hattat-rasıt Lacan’ın psikanalitik kuramında yer alan kişinin kendini ‘öteki’nin varlığı ile tamamlamakta, ayna metaforuna uygun olarak kendi varlığını padişahın varlığıyla mümkün saymaktadır. Hattat-rasıt, gerçeğin peşine düşmüş; fakat kendi haliyle gerçeği bulamayacaktır. Önce kendini, yazılarıyla kendi varlığını tamamlamaya çalışır. Bir müddet bu yazılar hattat-rasıtı oyalasa da eksikliğini tamamlamaya yetmeyecektir. Hattatın varlığını yazılarıyla tamamlama çabası içindeki noksanlık duygusunu gidermemiş, onu başka bir nesneye yönlendirmiştir. Lacan’a göre gerçeklik insanın kavrayamayacağı yalnızca simgeler üzerinde kurgusal olarak algılayabileceği boyuttadır. Bu sebeple gerçek ancak simgelerde aranabilir. Hattat da bu düşünceye uygun olarak gerçek için padişaha yönelir ve onunla karşı karşıya geldiğinde “gerçeği gördüm dedi, gerçeği tanıyorum artık” (s.18) demektedir. Lacan’ın ‘öteki’ kavramıyla ilgili yorumunda, kişinin ‘öteki’ne muhtaç olduğu kadar ‘öteki’ de kişiye muhtaçtır. Onun da varlığı kişiye bağlıdır. “Hattat ve Padişah” hikâyesinde hattatın padişaha ihtiyacı olduğu kadar üstünde durulan diğer bir nokta padişahın da hattatla tamamlanabileceğidir. Hattat, “padişaha uzun uzun, kendini ne kadar iyi anladığını, tıpkı bir bütünün iki yarısı gibi birbirini tamamladıklarına ve tamamlayacaklarına dair inancının tam

olduğunu anlattı”(s.19). Hattat, padişahın da varlığıyla kendini tamamlamayacak ve “bir beyaz kuşa benzeyen” cariyenin varlığıyla kendini var etmeyi amaçlar. Cariye ile de kendini tamamlayamayan hattatın hikâyesi acıyla biter. Gerçeğin simgelerle algılanabilecek olması da gerçeğin kendisi olmaya yetmemektedir. Lacan’ın insan hayatını “trajedi” olarak görüşü hattatın hayatında da onaylanmaktadır. Hattat gerçeğe ulaşamamış ve bu eksikliği tamamlama çabası acıyla son bulmuş, hikâyesinin sonunda da artık yapacak hiçbir şeyi kalmamıştır. Yazar, kendi ruhuyla özdeşleştiği hattatın durumunu kendi durumu üzerinden “çünkü ben sürekli dağılıyor ve parçalanıyordum. Bir türlü birleştirecek ve görececek kabiliyetim olmuyordu” (s.35) sözleriyle ifade etmektedir.

Nun Masalları’nda “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde genç kalfa “sarı ve ölgün ışıklar” arasında Enderun ağasını görür ve ona bağlanır. Her gece onu görmek için konağın penceresinden karşı kıyıdaki Saray-ı Âmire’nin içini seyreden genç kalfa bütün yaşamını bu gece gözlemlerine bağlar. Kendini varlığını Enderun ağasının varlığı ile bütünleştirir. Bu sebeple bir gece yine karşı kıyıya bakar ve Enderun ağasını göremeyince “pencere önünde kaskatı kesil”ip kalır. Genç kalfa, kendi varlığını ancak karşı kıyıdaki sarayın ışıklarından yansıyan Enderun ağasının varlığıyla tamamlanmış bulur. Bu tamamlanmışlık duygusunun bir gece aniden geldiği gibi hayatından çıkması genç kalfayı oldukça olumsuz etkilemiştir. Lacan’ın trajedi olarak yorumladığı bu hal genç kalfa için “bir daha konuşmadı ve hiç ağlamadı” sözleriyle “ince ve mavi bir hayale” dönüşmesi ile neticelenir. Genç mezarlık bekçisi ise kendi bütününe kaybetmiş konağın penceresinden sürekli karşı kıyıyı seyreden bu “ince ve mavi bir hayal”de kendi varlığının bütünü bulacaktır. Geçen zamanla birlikte mezarlık bekçisi, varlığını bütünleme güdüsüyle bu hayale ulaşmaya çalışır fakat çeşitli sebepler bu arzuyu gerçekleştiremez. Mezarlık bekçisi kendini bütün hissettiği genç kalfaya ulaşamayınca Lacan’ın yorumuyla benliğinin ilk fark ettiği andan itibaren eksik ve parçalanmışlığının bütünleme çabasıyla kendi varlığını tamamlayacak başka bir ‘öteki’ye yönelir. Genç mezarlık bekçisinin kısa süreli ‘öteki’si “bütün emeğini harcadığı” bir gülfidanı yetiştirmeye başlar. Bir yandan da acısını hafifleten “ferahladığı ve boğulma duygusundan kurtar”an bir ‘öteki’de başka zaman ve mekânlarda onu anlayacak birinin varlığıdır. Genç mezarlık bekçisinin hayatındaki var olma çabası “bir yandan var eden bir yandan yok eden

tehlikeli oluşumlar” içindedir. Bu sebeple kendi varlığını bağladığı ‘öteki’ zaman geçtikçe mektuplar ve başka zamanlardaki kişinin yerini şiirleri ile değiştirmektedir. Şiirlerin varlığı ile hafifleyen parçalanmış olmanın acısını biraz olsun unutan genç mezarlık bekçisinin bu hali de kısa sürmektedir. Hikâyenin bütününe yakını genç mezarlık bekçisinin kendi varlığını bütünleştirecek ‘öteki’ni arama sürecidir. Bu süreç, genç kalfa, gülfidanı, şiir, başka zaman ve mekândaki kişinin varlığı ile ‘Öteki’nin arayışı sürmüştür. Sonunda mezarlık bekçisi, türbe şeyhinin gözlerindeki ışığın varlığında kendisini bulur. ‘öteki’ aracılığıyla gerçekleştirebileceğini umduğu gerçeğe ulaşma arzusunu mutlak ve kalıcı ışığı bulmakla mümkün olacağını düşünen mezarlık bekçisinin acı hali eserde şu sözlerle ifade edilir:

Değişmeyen tek bir şey kalmıştı geriye. Şeyhin yarı aralık gözlerinden yayılan karanfil kokulu ve beyaz ışık. Hiçbir şeyi tekrarlamaya asla gücüm yok, diye geçirdi içinden. Ne çileye talip olabilirim ne çile kırmaya. Ter damlacıkları güzel burnunun üzerinde birikmişti. Bu ışığı bundan önceki her kaybedişimde, onu üzerine kendi gölgemi düşüren daha kuvvetli olduğunu sandığım bir ışık vardı. Bütün istediğim, şimdi bu ışığın aydınlığında gerçeği görmek. Bu ışığın aydınlığında sevgiliyi göreyim. Tükenmeyen ve kalıcı olanı. Dokununca yok olmayanı. Saçları alnına yapışmıştı. Acıyla içi burkuldu (Bekiroğlu, 2009, s. 84).

Nun Masalları kitabının başka bir hikâyesi olan “Ve Nigâr Hanım” da yazar kişi olarak eksikliğini Şair Nigâr Hanım ile tamamlamayı arzulamaktadır. Nigâr Hanım’a hitaben yazdığı hikâyeyi deneme üslubuyla kaleme almıştır. Bir olay akışından ziyade hikâyede yazarın hayata dair arayışı dile getirilmiştir. Bekiroğlu, Nigâr Hanım’a yönelik hazırladığı akademik çalışması sebebiyle kendisini aramıştır ve bu akademik çalışmadaki arayışlar kişisel arayışlara dönüşmüştür. Yazar bu durumu hikâyede şu sözlerle dile getirmektedir:

Sizi aradığımı sanırken, hep kendimi mi arıyordum?

Bütün yaptığım kendi yaşantımda bir başkasının yaşantısını mı sınamaktan ibaretti? Ya da bir başkasının yaşantısında kendi yaşantımı onaylamak?

Demek ki sonsuzluğu yoklamak.

Sonsuzluk:

çoğalıp gidebilir miyiz böyle, büyür müyüz defalarca,
yeniden

düşer miyiz aynalara (...) (Bekiroğlu, 2009, s. 152).

Lacan, ayna metaforunun başlangıcı olarak bebeğin kendisini aynada görmesi ile benliğini tanımasında annesiyle olan ilişkisi önemlidir. Bebek

kendisini aynadaki yansımasıyla var saydığı gibi annesinin gözündeki yansımasını da aynı biçimde kendini var saymaya aracı sayar. Annenin bebeğin bütün ihtiyaçlarını karşılması ve bebeğe duygusal olarak bağlı olması bebeğin kendisini annenin uzantısı sayarak bütün hissetmesine sebep olmaktadır. Bebeğin ya da kişinin kendisini tam hissetmesinde duygusal bağ kurulması önemlidir. Bekiroğlu’da Nigâr Hanım ile arasındaki duygusal bağı “küçük bir kız” ile annenin arasındaki şefkat duygusuna odaklanmaktadır. Nigâr Hanım ile kurmayı umduğu anne-kız ilişkisini hikâyede şu sözlerle anlatmaktadır:

Sizi görmek, sizi duymak, size dokunmak istiyorum. Ellerim ellerinizi sıcaklığını duymak istiyor. İstiyorum ki, kimliğimin merak edilebilir bütün farklılıklarını atarak bir yana hattâ, bir küçük kız gibi, bir küçük kız gibi dizinizin dibine, ipek hışırtılı eteklerinizin dibine diz çökeyim. Siz de beni bilin. Nasıl bütün yollarımın tıklandığını, ne denli güçlü ne denli güçsüz inanamazsınız. Nasıl dağıldığımı, nasıl yok olduğumu, nasıl hep yağmalanmaktan şikâyet edenlerce yağmalandığımı. Ne olur yanı başınızda dizlerimin üzerine çöktüğüm zaman ellerinizin sıcaklığını duyayım. Şefkat edin bana (Bekiroğlu, 2009, s. 144).

İsimle Ateş Arasında romanında Numan kendini eksik hissetmektedir. Bu eksikliğini Nihâde’nin varlığı ile tamamlamayabileceğini düşünmekte bu sebeple evli ve çocuklu olmasına rağmen hayatının ona doğru kaymasına mani olamaz. Numan’ın tam olma arzusunun etkisiyle hareket edişi insanî var oluşundan kaynaklanmaktadır. Kendi varlığını “o tebessüm etti diye tebessüm” edecek, “o ağladı diye ağla”yacak kadar Nihâde’ye bağlı bulunmaktadır. Nihâde’ye olan bağlılığı Lacan’ın psikanaliz kuramıyla açıkladığı gibi bir mecburiyet ve var olma imkânıdır. Bu mecburiyet süreci insan için dramatik olarak tanımlanmıştır. Numan için de eksik olan bulunmuş olmasına rağmen huzuru beraberinde getirmemiş, sıkıntılarını da kurama uygun olarak beraberinde getirmiştir. Yazar, romanda Numan’ın ağzından Nihâde’ye olan bağlılığını şu sözlerle ifade etmektedir:

Ellerim, ayaklarım ve yüzüm kanaya acıya. Evrile devrile. Aktığımı. Akamadığımı. Hiçbir yere varamadığımı. Bir tek, kurşuni bulutlarla kaplı gökyüzü Nihâde’nin ışığında bana açıldığını gecenin süreğinde. Benim dışımda kalan evreni tamamladığımı ve onunla tamamladığımı. Bu yüzden Nihâde’nin her şey olduğunu yazdım (Bekiroğlu, 2002, s. 132).

Yûsuf ile Züleyha hikâyesinde Züleyha varlığını tamamlamak için bir rüyanın peşine düşer. Rüyası onu Mısır’ın ikinci adamı Potifar’a götürür. Züleyha, Potifor ile kendisini tamamlamayı umar; fakat bir süre sonra bunun kendisine yetmediğini görüp hayal kırıklığına uğrar. Lacan için tamamlanma arzusu kişinin

gerçeği bulma arzusu olup hayatta olduğu müddetçe dünya formlarıyla ulaşamayacağı bir haldir. Bu sebeple kendini tamamladığı ‘öteki’ değişiklik gösterebilir. Züleyha, Potifor’dan sonra Yûsuf’un varlığı ile kendisini tamamlamaya çalışacaktır. Eserde Züleyha’nın varlığı “Züleyha her şeyde Yûsuf’u görmeye başladıktan sonra, Yûsuf tarafından da görülmek ve bilinmek istedi. Yûsuf, dedi, bil beni, gör beni. Öyle ki var olduğumu bileyim, tamamlama varlığımın kendi varlığımdaki bilincini” (s.90) sözleriyle ‘öteki’ konumundaki Yûsuf’a bağlanır. Züleyha’nın kendini içindeki eksikliği tamamlaması için Yûsuf’un varlığı da yeterli gelmeyecek ve Züleyha kendini var edecek kendi varlığını onunla var sayacağı ‘öteki’yi “Yûsuf’un biricik Rabbi”nde arayacaktır.

Lâ: sonsuzluk hecesi romanında Hz. Âdem, Havva’dan önce varlığını cennetin bütün tamlığına rağmen eksik saymaktadır. Varlığını ancak Havva ile karşılaştıktan sonra onun varlığı ile onayladıktan sonra var saymış, varlığını ona bağlamıştır. Yazar, varlığını diğer bir varlıkla kendini var etmesine sebep arayan “sıradan insanlar” için bu bağı ‘aşk’ ile tanımlamaktadır. Meselenin daha derininde iki insanın birbirlerinin varlığıyla tam olması, noksanlıklarını gidermesi yazara göre detaylı olarak tasavvuf başlığı altında incelediğimiz üzere yaratılışa dayanmaktadır. Kişinin dünyadaki benliğini bulmadan önceki tamlığı, başladığı yere dönme çabası kişiyi çeşitli bağlarla ‘öteki’ne yakınlaştırmaktadır. Eksik olanı tamamlama arzusu eserde Âdem ve Hava’nın ilk karşılaşma anları üzerinden şu sözlerle anlatılmaktadır:

Neden sonra bir baktı ki Kelimeler Kitabı’na.

Sıradan insanlar aşk diyecekti bu erimenin, bir’ikmenin, bu bir’leşmenin adına.Aşk öylece geldi.

Aralarına girdi.Ama ayırmadı birleştirdi.

Öznesi çiftse de eylemi birdi.

Ben ve sen’den ibaret, ne tek sen ne de tek ben, hem sen hem ben, cennet öznesi onlar içindi

Ve Havva ile çift olduğunda Âdem yalnızlığın ancak Allah’a mahsus olduğunu anladı. Demek bundan böyle Havva’sız yapamazdı (Bekiroğlu, 2016, s. 77).

Cam Irmağı Taş Gemi kitabında “Be” hikâyesinde Elif varlığının eksikliğini ‘öteki’ ile tamamlamaya çalışmaktadır. Elif, “simgenin manasıyla” anlatılan bir şehirde herkesten farklı olduğunu düşünerek ve noksanlığını bilerek yaşamaktadır. Hikâyede anlatılanlar simgesel bir düzlemedir. Elif, gerçeğin peşindedir. Gerçeği, beklenen ile sembolleştirmiştir. Kendi bilgi ve varlığıyla aşamayacağı

zorlukları, ulaşamayacağı yerleri ‘öteki’nin varlığı sayesinde aşacağını ve ulaşacağını ummaktadır. Bu sebeple ‘öteki’ gelinceye kadar kendini noksan ve rahatsız saymakta tam olacağı anı beklemektedir. Elif’in bekleyişi Be’nin gelişile Elif için bir süre tamamlanacaktır. Elif’in hayatındaki tam olma arzusunun, hikâyede Be’nin gelişile simgelenmiş halin bekleyişinden umdukları eserde şu sözlerle ifade edilmiştir:

Elif karanlıkta oturuyordu.

Bir Be bulsa, açılacaktı yolu.

Ama sırdı Be.

Elif sırrın varlığını bile bilmiyordu.

Oysa gelmesi gerekiyordu Be’nin geleneksel metinlere göre. Gelmesi ve ayağına düşmesi Elif’in.

Elif soracaktı, neye geldin?

Seni açıklamak için, diyecekti Be.

Her şey böyle olacaktı, yol bulacaktı, akacaktı ama Elif, Be’yi bilmiyordu (Bekiroğlu, 2006, s. 9).

Nazan Bekiroğlu’nun *Nun Masalları* kitabında “Hattat ve Padişah” hikâyesinde hattatın kendini tamamlama çabası, “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde mezarlık bekçisi ve genç kalfanın eksiklik hissi, “Nigâr Hanım, Sevgili” hikâyesinde yazarın kendini tamamlama arzusu, *İsimle Ateş Arasında* romanında Numan’ın Nihâde’ye olan bağlılığı, *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde Züleyha’nın hali, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Âdem ve Havva’nın karşılaşma anındaki bütünlükte, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında “Be” hikâyesinde Elif’in Be’nin gelişini bekleyişi Lacan’ın kişinin kendisini ‘öteki’ ile tamamlanacak/tamamlanmış saydığı ayna metaforu ile örtüşmektedir.

4.3. NAZAN BEKİROĞLU’NUN PSİKANALİTİK AÇIDAN HAYATININ ESERLERİNE YANSIMASI

Yazarın ürünü olan eser, yazarın yaşadığı olayların, aile ortamının, okuduğu kitapların, hayata bakışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Yazarın iç dünyasının bu argümanları yorumlayışı eserde kendini göstermektedir. Yazar, olaylara bakışını, eserdeki kahramanları, mekânları ve çatışmaları anlatırken kendi iç dünyasını ortaya koymaktadır. Öyle ki Tolstoy için gerçek sanat eserinin değeri yazarın samimi ve iç duygularını ortaya koyabilme becerisiyle ölçülmektedir. Sallinger ise, kişinin eserlerinde en iyi bildiği şeyi, kendisini anlatması taraftarıdır. Nazan Bekiroğlu’nunda bu anlayıştan hareket

eden yazarlardan biri olduğunu, *Nun Masalları*'nda “Hep aynı şeyleri yazıyorsun”, “Hep kendini anlatıyorsun” sözleriyle değerlendirildiğinden bahsetmekte ve bu değerlendirmeye “Başka ne yapabilirim, (...) en iyi kendimi biliyorken ve en az kendini tanıyorken. Başka ne yapabilirim?” (s.153) sözleriyle cevap vermesinden anlıyoruz. Bekiroğlu'nun eserlerinde kendinden izler taşımasının gerekliliğini ise, “çünkü yazı, bir yanı ateş bir yanı uçurum olan hayat bıçağının sırtında durmanın en emniyetli yolu. Yandıkça yazarsınız ama yandığınız için değil, yanmamak için yazarsınız.” sözlerinden yola çıkarak, yazının yazar için hayat karşısında bir savunma olduğunu görüyoruz (Bekiroğlu, 2009, s. 140). Yazar, hayat karşındaki bu durumunu, ezel/hatırlayış temasına bağlı olarak renk, koku, ışık, aşk kavramlarıyla; zaman/ zamansızlık teması etrafında, “an odaklı zaman” ve tarihi atmosferle; fitrat teması etrafında acı, pişmanlık ve empati kavramlarıyla, üslubunu dayandırdığı sembollerle ve kadercilik tasavvuruna bağlı olarak eserlerine yansıtmıştır.

4.3.1. İzlekler

Bekiroğlu'nun eserleri, hayat karşısında bir savunmadır. Bu savunma hali bir iç dökümü olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar, bu iç dökümünün tesiriyle eserlerinde özellikle bazı konulara öncelik vermektedir. Bu konuları yaptığı bir röportajda şu şekilde sıralamaktadır: “Her yazar elli kadar kelime etrafında oluşturur temel izleğini. Ama ona indirmeye gayret edersem sanırım şöyle: Aşk, ezel, zaman, insaniyet, empati, acı, şefkat, tabiat, fitrat, dil.” (Çolak, 2014). Yazarın özellikle bu konuları seçmesi yazarın hayata bakış açısının eserine yansımalarının bir sonucudur.

Ezel/hatırlayış

Tasavvuf bölümünde detaylı olarak işlediğimiz ezel, temel olarak insan ruhunun bedeninden önce yaratılması ve bu yaratılış esnasında insanın yaratıcıya verdiği sözü dünya hayatı boyunca hatırlamaya çalışmasıdır. Tasavvufî anlayışa göre insanın hayattaki görevi bu anı hatırlamak ve yaratıcıya bu anda verdiği sözü tutmaktır. Bekiroğlu, hayatın esas amacını ruhlar âleminde verilen bu sözün hatırlanması olduğunu, İslam kültüründe sır olarak görülen bu halin kişinin kalbinde çözülmesi olarak yorumlamakta ve bu durumu “sır, insanın ezelden âşına olduğu bu ilahi ışıktır ve o ışığı her insan aynı derece hissedemez. Bu onun

kabiliyetiyle orantılıdır. İnsan bazen bir şey görür, aniden hatırlamaya başlar, bu hatırlamadır” sözleriyle anlatmaktadır (Bekiroğlu, 2009, s. 103).

Ezel/hatırlayış konusu, yazarın hayatında ve eserlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu sebeple yazar, *Yûsuf ile Züleyha ve Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında yer alan “Kül Rengi Küçük Kuş ile Mermer Şehir” hikâyelerinde uzak bir geçmişteki hatırayı bir anlık hatırlayışla, *İsimle Ateş Arasında* romanında devşirme usulü üzerinden yaratılmış bütün ruhların yeryüzünde bu anı hatırlamakla mükellef oluşuyla, *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Hz. Âdem’in yaratıldıktan sonraki cennete aşinalığıyla, *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında ise, aşkın ezel hatırası sayılmasıyla eserlerinde yer vermektedir.

Bir arayışın ve hatırlayışın adı olan ezel, hayatta kişinin benliğine belli tetikleyicilerle ulaşır. Bekiroğlu için bu tetikleyiciler ışık, renkler, koku ve aşktır. Eserlerinde renk, ışık, aşk ve kokuyu ön plana çıkarmasının iki sebebinden biri budur.

Nazan Bekiroğlu’nun ilk eseri olan *Nun Masalları*’ndan son romanı *Nar Ağacı*’na kadar renklerin tonlarına, ışığa ve onların nesne üzerindeki yansımalarına “mavi gölgesi”, “gri ve soğuk su”, “solgun sarı ışık”, “yıldızın ışığı”, “aynadan yayılan ışığın etkisi”, “suyun ışığı”, “incinin parıltısı”, “çiğ ve gözleri kör edecek kadar kuvvetli, salkım saçak bir ışık”, “nar çiçeğine mâil al”, “üvez rengi”, “lavanta mavisi”, “kara ben”, “mavi yele”, “çivit rengi demlik”, “yavruağzı yaşmak”, “kime baksa üzerine düşürdüğü ışık”, “mor renkli kadife kese”, “mavi ışığın rüzgârı”, “mavi suçüçeği”, “yalın, ışıltılı bakış”, “yeşil zümrüt kuş”, “parılcaklar”, “yakamozlar”, “simler”, “altım tozları”, “gümüş iplikler”, “mavi su mermeri taşı”, “mavi bulut ışığı”, “lacivert gözler”, “pembe çiçekli kiraz dalı”, “acı yeşil keskin kezzap”, “pas rengi İran halısı”, “yangının alaz ışığı”, “zamanın ışıklı suları”, “atlas yorgan kadifesi”, “kuru yaprak rengi”, “yürek biçimli yeşil yaprak rengi”, “iyilik feneri ışığı”, “suskunluğun ışıltılı ırmağı”, “limon küfü elbise”, “perdenin gül desenlerinin gölgesi”, “pişmiş ayva rengi”, “kapının billur tutamacı ışığı”, “pencereden sızan zayıf ziya”, “karanfil kokulu ışık” gibi ifadelerle yer vermiştir. Yazarın ışık ve renk konusundaki bu titizliğinin bir sebebi ezel hatırasına olan inancı iken diğer bir sebebi ise, hayatının bir döneminde ressam olmak istemesi ve bu yönde çalışmalar yapmasıdır. Yazarın bu tecrübesi eserlerine renk ve ışık oyunları ile bu unsurların nesnede bıraktığı

tesirler olarak yansımıştır. Yazar, ressamlık hevesini bir röportajında şu sözlerle anlatmaktadır:

Başlangıçta var oluşa dair adlandıramadığım huzursuzluklar hissettim. Hayranlıkla iç içe geçmiş huzursuzluklardı bunlar. Öylece, örneğin çocuklarıma süt almaya giderken yıldızlı gökyüzüne bakarak tebessüm ettim. Fakat tebessüm etmekle yetinemediğim için de huzursuz oldum. Güzellik karşısında heyecan duydum uzun zaman. Fakat bir gülün yapraklarını, suya dökülmüş yakamozu ne yapacağımı bilemedim. Bu huzursuzlukla başladı yaratma sancısı. Sanatkâr bir kimlikle doğuluyor galiba. Önce resim olarak geldi. Sonra yazıya dönüştü (Turan, 2016).

Bekiroğlu'nun içindeki sanatsal huzursuzluğun dışavurumu ilk olarak resme yönelmesiyledir. Bu yöneliş yazarın çocukluk bilinciyle alakalıdır. Yazıdan önce resme yönelmesi renk ve şekillere olan ilgisi, empati yeteneğinin bir sonucudur. Çocukluğundan itibaren çevresine karşı duyarlılık geliştiren yazar, ilk olarak bunları aktif olarak kullanabileceği bir sanat dalı olan resme yönelmiş sonrasında ise, kendini yazıyla ifade etmeye başlamış, renk ve ışığın üzerindeki tesiri edebi eserlerinde devam ettirmiştir. Yazarın, eserlerinde ışık ve renk gibi üstünde durduğu diğer gibi unsur ise, kokudur. Yazar, *İsimle Ateş Arasında, Lâ: sonsuzluk hecesi, Nar Ağacı* ve *Mücellâromanları* ile *Nun Masalları, Yûsuf ile Züleyha, Cam Irmağı Taş Irmağı* kitabında yer alan “Be”, “Külrengi Küçük Kuş ile Mermer Şehir” hikâyelerinde hatırlayışı tetikleyen kokuyayer vermektedir. Yazarın koku ve hatırlayış üzerine bu hassasiyeti, daha önce tasavvuf başlığında *İsimle Ateş Arasında* romanında değindiğimiz Sühreverdi'nin tavus kuşu hikâyesine paralel olarak kendi yaşamında Sühreverdi'nin koku konusunu yorumlayışına eş tecrübeler yaşamamasıyla ilgilidir. Ontolojik meselelere cevaplar arayan ve bunu eserleri yoluyla yapmaya çalışan Bekiroğlu, bu arayışını eserlerinde, *Nun Masalları*'ndan başlayarak *Nar Ağacı* romanına kadar “siyah saçlarında açmış taze gül kokusu”, “uzak iklimlerin portakal çiçeği kokusu”, “şakayık gülleri”, “karanfil”, “filbahri kokusu”, çok uzak hatıraların kokusu”, “kokulu sarı sakız”, “Yûsuf'un kokusu”, “hint sümbülleri kokusu”, “hanımeli”, “amber kokusu”, “mavi suçiçeği”, “tarçın ağacının kokusu”, “siyah sümbül saçları”, “çayın kokusu”, “yağlı boya kokusu”, “mor salkımın, hanımelinin, yaseminin kokusu”, “ikinci vakti kokusunu salan reyhan” gibi ifadelerle işlemiştir. Çiçek isimlerini de kokunun farklı bir ifadesi olarak kullanmış bu sebeple pek çok çiçek ismine eserlerinde yer vermiştir. Böylelikle en çok etrafında döndüğü konulardan biri de tabiat olmuştur.

Bekiroğlu kendi hayatından hareketle tasavvufu bir çözüm aracı olarak görmüş ve bu çözümleri okuyucuya “ben anladım, sen de anla” der gibi sunmuştur. Tasavvuf felsefesine dayanan “ezel hatırası” olarak eserlerinde yer alan hatırlayış ve koku Bekiroğlu’nun yaşamında şu şekilde yer almıştır:

Ben kendisini çok geç fark eden biriyim. Şimdi düşünüyorum da, fakültede olduğum yıllarda bile, çektiğim mahiyeti meçhul bir arayış acısı mevcut olmakla birlikte, çocukça resim arayışlarımın dışında, bir bilinciyoktu. Fakülteyi bitirdiğim yıl oldu büyük uyanış. 79’ yazı. Uyanışımın refakatinde iki katlı eski bir Trabzon evinin bahçesindeki bir filbahri fidanı vardır. Sonraları ’94 yazında ikinci bir uyanıştan ya da ikinci bir kendini buluştan söz edebilirim hayatımda, o zaman da ömrümün galiba en güzel yıllarını geçirdiğim kumsalda, hanımeliiler bulunan bir bahçede dört buçuk yıl yaşadım. O bahçede yıldızların, servilerin tepesine kadar inebileceğini, gökyüzünün başımın üzerinde dönebileceğini, denizin bir sis perdesi arkasına nasıl sığınabileceğini, şehirde hiç fark etmediğimiz şeyleri, toprağın şubat sonundan itibaren nasıl uyandığını fark ettim. Papatyalı bir Nisan toprağına gerçekten ama gerçekten yüz üstü kapandığım bir gün oluşa vasıtasız katılmanın ne anlama geldiğini fark ettim. Orada da ön bahçede bir filbahri fidanı vardı. Yine refakatteydi. Kokusu. Bana her kokudan daha fazla hatırlatıyor (Dursun, 2002).

Ezel konusuyla bağlantılı olarak Bekiroğlu’nun en çok değindiği konu aşktır. Yazar, aşk kavramını ezel düşüncesiyle yorumlayarak mutlak gerçeği aşkın aracılığıyla arayan kişiler üzerinden eserlerine dâhil etmiştir. Eserlerdeki aşk teması, ezel temasına bağlı olarak ilerlemektedir. Nun Masalları kitabında “hattat ve Padişah” ile “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah”, Yûsuf ile Züleyha, Cam Irmağı Taş Gemi kitabında “Be”, “Mavi Gül Dalı”, “Cam Irmağı Taş Gemi” hikâyeleri; İsimle Ateş Arasında, Lâ: sonsuzluk hecesi, Nar Ağacı ve Mücellâ romanlarında bu durum karşımıza çıkmaktadır. Yazar, bahsi geçen eserlerde aşkı, ezeli bir hatırlayış anının ilk ışığı olarak değerlendirmekte, aşkı da ışık, renk ve koku gibi ezel hatırasının işaretçisi saymaktadır. Bu sebeple eserlerinde aşkı iki farklı biçimde yorumlamaktadır. Bu yorumlayışta *Nun Masalları*’nda “Hattat ve Padişah” hikâyesindeki hattat, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabındaki “Be” hikâyesindeki Be, *İsimle Ateş Arasında* romanında Mansur aşkın ezel ışığını takip edemeyen kişiler olarak; *Nun Masalları*’nda “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde genç mezarlık bekçisi, *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde Züleyha; *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında “Mavi Gül Dalı” hikâyesinde genç hükümdar, “Cam Irmağı Taş Gemi” hikâyesinde taş ustası aşkın ışığını takip ederek sonsuz ışığı bulan kişiler olarak anlatılmaktadır. Yazar aşkın

ezel ile olan bağlantısını ve eserlerindeki kullanım biçimini bir röportajında şu sözlerle açıklamaktadır:

Hayatın özü hasret. Varlığın hasretten öte manası yok. Ben başkasını bulamadım. Altından başka türlü kalkamadım bu muammanın. Bunu herkes yaşıyor ama ismini kimi koyabiliyor kimi koyamıyor. Hasretinin kimi bilincinde, kimi değil. O büyük kapının arkasındaki ezel gerçeğinden bahsediyorum. Sanat da bilim de, düşünce de, Aliya'nın (ve diğerlerinin) işaretiyle varlığın özünden haber vermiyorsa hiçbir anlamı yok. Aşk da sanat gibi. O da varlığın özünden haber veriyor. Ama bunu herkes bilmiyor. Mahiler derya içinde yüzüyorlar da deryanın adını koyamıyorlar. Fark etseniz de fark etmeseniz de böyle bu. Onun için aşk benim için yazıda birinci dereceden kuvvet taşıyor. Kuvvetli bir haber. (Dursun, 2002).

Zaman/ zamansızlık

Bekiroğlu eserlerinde postmodernizm başlığında detaylı olarak bahsettiğimiz üzere nesnel zaman kullanılmasıyla birlikte genel itibariyle “an odaklı” ve “döngüsel zaman” anlayışına yer vermektedir. Yazar, zamana dair ifadelerde “bir zaman”, “birkaç zaman”, “birkaç zaman daha”, “gün doğarken”, “en güzel gecede” gibi anı belirten bilinç odaklı zaman ifadeleri kullanmaktadır. Bu ifadelerle beraber, eserlerinde zaman diliminin ihlal edilmiş olduğunu, eser zamanının “zamansızlık” olduğunu ya da olayın döngüsel olarak başladığı anda son bulan zaman olduğunu belirtmektedir. *Nun Masalları*, *Yûsuf ile Züleyha*, *Cam Irmağı taş Gemi* hikâyeleri ile *İsimle Ateş Arasında*, *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarında bu durum söz konusudur. Yazar bahsi geçen eserlerde dün, bugün ve gelecek ilişkisini bir bütün olarak algılamakta, zamanı bilinçle algılanan ‘şu an’ üzerinden işlemektedir. Nesnel zaman üzerinden incelediğimizde ise, *Nun Masalları*’nda “Hattat ve Padişah”, “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah”, “Ve Nigâr Hanım Sevgili”, “Akşamın Ağası”, *İsimle Ateş Arasında*, *Nar Ağacı* romanlarında Osmanlı Devleti döneminde; *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında yer alan “Külrenge Küçük Kuş ve Beyaz Mermer Şehir”, “Mavi Gül Dalı”, “Cam Irmağı Taş Gemi” hikâyelerinde antik Mısır döneminde, *Mücellâ* romanında ise 1920’li yıllardan 1980’li yıllar arasında geçmektedir. Yazarın zamanı farklı biçimlerde işlemesinin iki sebebi vardır. Birinci sebep, yazarın zamanın tek bilinçle algılanan şu andan ibaret saymasıdır. Yazar, bu durumu şu sözlerle özetler:

Dün yok, yarın da. Bir tek bugün var çünkü. Dahası bir tek an var. Ve anın derinliğinde hepsi üzerime yığılmış halka halka çoğalan, katman katman derinleşen bir zaman var. Zamanın çizgisel bir olgu değil de dairesel bir olgu olduğunu kabul etmek, belki hiçbir kabule ihtiyacı

olmayan bu en büyük vehmin kavranabilirliğini değilse de katlanılabilirliğini kolaylaştırıyor.

(...) Öyleyse, öğretiler işte: *Ne içindeyim zamanın ne de büsbütün dışında*. Öyleyse hem içindeyim zamanın hem de dışındayım. Mutlak anın bir anlık derinliğindeyim. Öyleyse her zamandayım. Öyleyse her zamandayım. Öyleyse yaşanmış ve “geçmiş” zamanlara yeniden dönebilirim (Bekiroğlu, 2010, s. 53).

Bekiroğlu'nun eserlerinde geçmiş zamana yer vermesinin sebebi ise, yazarın ilk kez İstanbul'a geldiğinde Topkapı Sarayı'nı ziyarete gitmesi ve bu ziyaretin çocuk yaştaki yazarı oldukça etkilemesidir. Yazar bu ziyaretinin üstündeki etkisini yıllar sonra şu sözlerle değerlendirmektedir: “Topkapı sarayı ile aramda benim on altı yaşımdan beri süre giden ve bir aynanın önünde başlayan bir hikâyeye var. Bir aynadan içeri girdim ve yollarım kayboldu. Kayboldukça buldum buldukça yok oldum” (Şahin, 2000). Çocukluğundan itibaren nesneye sanatsal bir duyuşla yaklaştığını daha önce belirttiğimiz Bekiroğlu, aynı tavrı bu ziyaretinde karşılaştığı nesnelere karşı da hissetmiş ve bu durumun tesiriyle eserlerinde zamanı bütün olarak hissedilecek biçimde geçmiş zamana yer vermiştir.

Yazarın eserlerinde karşımıza çıkan “anın derinliğinde hepsi üzerine yığılmış” zaman, bir ölçü olarak değil ölçüsüz bir birim olarak yalnız bilinçle sınırlıdır. Zaman ancak bilincin olduğu anda vardır. Dünyadaki zaman ile eserlerdeki zaman eşdeğerdir. Yazarın eserlerinde ölçülebilen nesnel zamandan daha çok ölçülemeyen zamanı kullanması zamanın anda saklı olması düşüncesineve çocuklukta Topkapı Sarayı'nda eşya üzerinden geçmiş zaman ile kurduğu rabıtaya dayanmaktadır. Meselenin daha da temeline indiğimizde ise, bütün bu zaman algıları yazarın değişmeyen mutlak gerçeği arayışıyla ilgilidir. Mutlak gerçeği arayan yazar, bu arayışı eserleri aracılığıyla dış dünyaya aktarmıştır. Bu arayış yazar için bazen nesnelere rengi, tonu, ışığı bazen tarihi zemin bazen de ezel hatırası, hayatın gölge oluşu gibi varoluş meselesine çeşitli tasavvufi yorumlar şeklinde dışa vurmuştur.

Fitrat

Nazan Bekiroğlu'nun belirttiği üzere temelde işlediği konulardan biri fitrattır. Fitrat, Bekiroğlu'nun eserlerinde insanın yaratılıştan itibaren aynı duygular üzerinden şekilleneceği düşüncesiyle karşımıza çıkmaktadır. Bu düşünceye göre Âdem'den itibaren iyilik, kötülük, kıskançlık, merhamet, sevgi gibi insana ait duyguların günümüz insanına kadar taşınan fitrat özellikleri

olupinsan, Âdem'den itibaren aynı duygularla sınanmaktadır. Yazarın üzerinde durduğu bu konu tasavvuftaki Hz. Âdem'in bütün insanlığın özelliklerini taşıyan insanlığın çekirdeği olduğu, bütün insanlığın sırrının Hz. Âdem'de saklı olduğu anlayışına dayanmaktadır. Yazarın eserlerinde kişilerin genellikle iyilik, kötülük, ahde vefa, merhamet, ayrılık acısı gibi konularla sınanmasının nedeni kendi hayat tecrübelerinden hareketle Hz. Âdem'in insanlığın bütün hikâyesini sakladığını bu sebeple insanların benzer duygular üzerinden sınanıldığını var sayan tasavvuf düşüncesinin kabulüdür. Bekiroğlu, eserlerindeki fitratı, işleyiş biçimini ve eser kişilerinin benzer konular etrafında sınanmasını *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanıyla ilgili yaptığı röportajdan hareketle şu sözlerle ifade etmektedir:

Hayır sadece hikâye anlatmak değil onun istediği. Lâ'da anlatmak, anlamak ve paylaşmak istediği şey, Âdem ve Havva'nın, Habil'le Kabil'in hikâyeleri üzerinden insan oluşun genel manasına ve özellikle de kötülük sorunsalına dairdir. İnsan olmanın bütün manaları, bütün ihtimalleri Âdem'in yaşamında özetlenmiş vaziyettedir çünkü. Onu anlamak, bütünüyle insan denen varlığın yeryüzü macerasını, dolayısıyla kendi insan yaşamımızı ve birey varlığımızı anlamak anlamına gelir. Melekle şeytan arasında durduğumuzu, bir yanımızın Habil ama bir yanımızın da Kabil olduğunu. Âdem kadar hatakâr bir o kadar da tevbe-kâr olabileceğimizi... Sonra aşkın nerede durduğunu yani bir bakıma artık ne olduğunu değil ne olmadığını ve belânın aşktan büyük olduğunu. Bütün bunları tecrübe ve fark ettiği için Âdem ve Havva'nın hikâyesini anlatır gibi görünse de aslında insan olarak kendi hikâyesini anlatmaktadır Lâ'nın yazarı. Yani bütün insanların da hikâyesini. (Turan, 2016)

Bekiroğlu'nun, insanın fitrat özellikleri itibarıyla Hz. Âdem'den bu yana değişmeyen duygular üzerinden sınanması, kendi tecrübelerini de tasavvufi anlayışın yanına ekleyerek ulaştığı bir sonuçtur.

Acı

Fitrata dayanarak farklı zamanlarda benzer acıları çekenleri yazarın eserleri üzerinden değerlendirdiğimizde *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Hz. Âdem'in iki oğlundan birinin ölüm acısı, *İsimle Ateş Arasında* romanında Numan'ın kızı Nur'u çocuk yaşta kaybetmesinin acısı, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında “Mavi Gül Dalı” hikâyesinde Kuzeyli prensesin babasının öldürülmesinin acısı, “Cam Irmağı Taş Gemi” öyküsünde kraliçenin oğlu tarafından öldüren kocasının acısı, *Nar Ağacı* romanında Büyükhanım ve Hacıbey'in hem kızlarını, damatlarını ve torunu İsmail'i genç yaşta kaybetmenin acısı, *Mücellâ* romanında ise Mücellâ'nın annesinin ölüm acısı olarak işlenmiştir. Bunun dışında, aşkının karşılığını bulamayan bütün ömrü kınanmayla hor görülmeyle geçen *Yûsuf ile Züleyha*

hikâyesinde Züleyha, yanlış bir aşkın peşine düşüp yanlış yollara giren *İsimle Ateş Arasında* romanında Numan ile “Padişah ve Hattat” hikâyesinde hattat, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında “Be” hikâyesinde Be tarafından aldatılan Elif, ülkesini yağmaladığı Kuzeyli prensese âşık olan genç prens, acılarıyla eserlere yansımıştır. Yazarın acı temasına sıklıkla yer vermesinin sebebi birbirine uzak gibi görünen zamanlarda benzer acıların tekrarlanması düşüncesiyle birlikte yazarın, çocukluk dönemi sayılabilecek bir yaşta babasını kaybetmesi, ekonomik durumlarının aniden bozulması, çocukluğunun geçtiği evden ayrılmak durumunda kalması, “hep yağmalanmaktan şikâyet edenlerce yağmalanması”, evliliğinin çeşitli sebeplerle sonlanması gibi duyguların oluşturduğu kendi söylemiyle “kalbimdeki daimi kırıklığın” eserlerine taşınmasıdır. Bekiroğlu, bu durumun çaresini hem aklın hem gönlün “alt yapı taşı” olan bu hayatın vehim olduğu düşüncesinde bulmuştur. Bekiroğlu, *İsimle Ateş Arasında*, *Lâ: sonsuzluk hecesi*, *Nar Ağacı* romanları ile *Yûsuf ile Züleyha* hikâyelerinde dünya hayatının bir rüya olduğunu vurgulamıştır. Hayatın bir rüya olduğu düşüncesini bahsi geçen eserlerde ortaya koyarken, rüyayı olumsuzla katlanma ve yaşama karşı bir savunma metodu olarak değerlendirmektedir. Eserlerinde kahramanlarıyla okura ulaştırdığı bu düşüncüyü Bekiroğlu, hayat pratiğinde şu sözlerle dile getirmektedir:

Yaşanan âlemin türlü suret sıkıntıları karşısında, geniş ölçekli bir metaforu, çile çeken insana her zaman için cazip bir sığınak olagelmekte. Bu sığınış tasavvufî ya da felsefî anlamda bir alt yapı taşınması bile yeterli bir cazibe. Başka bir deyişle kendi izahını taşımayan bir duyuş başı boşluğu içinde kalarak el yordamı ile gelen bir sezikle sınırlansa bile böyle bu: “Kâinatta ne varsa hepsi vehim ve hayal”. Acıları azaltıcı, dahası geçersiz kılıcı tılsım tam da burada şaire bakılırsa: *Rüya Bütün Çektiğimiz* / Ahmed Arif (Bekiroğlu, 2010, s. 25).

Bekiroğlu’ nun eserlerindeki kişilerin acı karşısında takındığı tavır yazarın kendi yaşamında acılara karşı takındığı tavrın aynısıdır. Yazar, bir yakını kaybetmenin, aşkın yanıltıcı yüzünün, kendi ülkesinin/iç dünyasının yağmalanmasının acısını bu yöntemle bastırılmış ve bu durumu eserlerinde de işlemiştir.

Pişmanlık

Hz. Âdem’den başlayarak insan yaratılışına ortak duygular vardır. Bunlardan biri de pişmanlıktır. *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında Âdem’in yasak meyveyiyemesi üzerine yaşadığı pişmanlık, *Nun Masalları* kitabında “Hattat-Padişah” hikâyesinde hattatın padişaha ihanet etmesi üzerine yaşadığı pişmanlık,

İsimle Ateş Arasında romanında Numan'ın eşine ihanetiyle yaşadığı pişmanlık, *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında “Be” öyküsünde Elif'in yanılışıyla yaşadığı pişmanlık, “Külrengi Küçük Kuş İle Beyaz Mermer Şehir” hikâyesinde beyaz mermer şehrin ihanetinden duyduğu pişmanlık, *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde Züleyha'nın pişmanlık, *Mücellâ* romanında Yusuf Ziya'nın pişmanlık Âdem'den bu yana kişilerin yaşamak zorunda olduğu yaradılışıyla beraber gelen bir duygudur. Bu pişmanlıkların diğer bir ortak noktası ise ahde vefasızlığı da beraberinde getirmesidir.

Empati

Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinde en çok kullandığını belirttiği konular arasında empati yer almaktadır. Yazar, insan olmanın ön koşulu olarak gördüğü bu kavramı eserlerinde kişilerle örtüşerek, kendi hayatında ise insan, hayvan, hatta su ve taş gibi her türlü varlığı hissederek yaşamaktadır. Empati duygusunun getirdiklerinin yanı sıra empatiyi acıyla örtüştürmektedir. Başkalarının acılarını, ruhlarının inceldiği yeri aynı hassasiyetle hissetmesini ve bu durumun/empatinin hayatındakiyerini şu sözlerle ifade etmektedir:

Ama galiba bana verilen en büyük armağan aynı zamanda en büyük de ceza olan şey: Empati. Özgenin ne hissettiğini, hangi acıyı çektiğini, hangi sevinci yaşadığını kendi nefsinde tecrübe yeteneği. Sadece insanın değil, bütün hayvanların, börtü-böceğin ve hatta taşın, suyun hissettiğini hissedebilme. İnsan olmanın ilk şartı olarak görüyorum empatiyi. Bu yüzden çok büyük bir hediye olarak kabul ediyorum. Ama empati bir ceza aynı zamanda çünkü bende çok ciddi travmalara neden olabiliyor. İçinde yaşadığım dünyanın ve acı çeken insanların, hayvanların öyle yaşantılarını kendi nefsimde tekrarlıyor ve taşıyorum ki böyle bir dünyada yaşamak bile ağır geliyor (Taşçı, 2007).

Bekiroğlu, kendi hayatında önemli bir yere sahip olduğunu yukarıdaki röportajdan da anladığımız, eserlerinde en çok etrafında döndüğü konulardan biri olduğuna değindiği empatiyi eserlerinde kahramanlarıyla özdeşirme yaparak ortaya koymaktadır. Kendi duygularını kahramanları üzerinden ifade ederek empati duygusunu özdeşirme yolu ile işlemektedir. Kendi ile kahramanları arasında özdeşlik kuruşu özellikle *Nun Masalları* kitabında “Bildiğim tek şey hattat ben'im, ben hattatım” (s.36) sözleriyle “Hattat ve Padişah” hikâyesinde hattat ile, “Kimbilir yine yangını sermaye ve nakkaş bahane edip, ruhumdan söz açacaktım” (s.93) sözlerine yer verdiği “Nakkaşın Yazılmadık Hikayesi” öyküsünde nakkaş ile, “bir görenin bir daha unutmaması mümkün değildi” (s.198) sözlerine yer verdiği “Cam Irmağı Taş Gemi”

hikâyesinde taş ustası ile karşımıza çıkmaktadır. Yazar, kahramanları ile kendini özdeşirmesinin sebebini şu sözlerle anlatmaktadır:

Değil mi ki vakti gelir suret aslolur, asıl suret. Mânâ mecaza dönüşür, mecaz mânâyâ. An gelir derun zahir olur, zahir derun. Sırr aşikârdır da, aşikâr sırr olur birden.

Suret, bulmak. Suret, yitirmek. Ses yok oluş, ses varoluş. Yazı olmak, yazı tükenmek. Bana yakın, benden uzak. Ben sen'imdir, sen bensin. Biz O'yuzdur; O, biz.

Doğrusu, hayat hikâyedir kimi zaman; kimi, hikâye hayat. Yazar kahraman olur birden, kahraman öyküler yazar. Rüya gerçek olur bazen, bazen gerçektir rüya, bir ömrü hayal çiçeği aramakla geçirir Novalis (Bekiroğlu, 2009, s. 88).

Yazar, kahramanlarıyla empatiyi “Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi” ile “Zeyl: Nihâde'nin Beşinci Defteri” adlı hikâyelerde “yazar kahraman olur, kahraman yazar” sözlerine uygun olarak kahramanlarının baş kaldırdığı hikâyelerde artık “hikâyelerimin kahramanı olmuş oluyorum. Yazarı kahraman olan hikâyelerin hem de”(s.94) sözleriyle anlatır. Zira daha önce de değindiğimiz gibi hayat Bekiroğlu için bir rüyadan, bir uykudan ibarettir. O sebeple gerçek ile kurgunun, hikâye kişisi olmak ile yazar olmanın arasında pek fark yoktur. Bu sebeple kendi yaşamının merkezinde yer alan insani yaratılışın beraberinde getirdiği iyilik, kötülük, acı, pişmanlık, empati gibi duyguları eserlerinin etrafında döndüğü konular olarak işlemeyi tercih eder.

4.3.2. Üslubunu Besleyen İmajlar

Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinde dikkat çeken hususlardan biri yazarın üslubudur. Mehmet Kaplan'a göre “üslup, muhteva ile dil arasındaki münasebettir” (Kaplan, 2012, s. 422). Yazar bu münasebeti ilk eserlerinde daha belirgin olarak imaj ve semboller üzerine kurmaktadır. İlk eserleri olan *Nun Masalları*'nda “gerçeği olduğundan bambaşka biçimlerde göstermeye talip, binbir türlü bir imaj sağanağının altında ezildik. Ezildik, ufalandık ve en fazla yaklaştığımızı zannettiğimiz o yerde, bir de baktık ki uzaktayız, en uzakta” (s. 42) sözleriyle üslubunu değerlendirmektedir. *İsimle Ateş Arasında* romanında bu imaj sağanağı “Böyle başladı esame ticareti. Böyle oynadık isimlerle, böyle bozduk ismi. Ki ismi bozmak, ismin her şey anlamına geldiği muazzam bir nizamda, en büyük günah gibiydi” (s. 164) gibi ifadelerle devam etmektedir. *Yûsuf ile Züleyha* hikâyesinde “Her yuttuğum, taş bağrımda bir yara açtı. Onlar yok oldukça koynumda, ben sessizce ağladım. Çoğaldı gözyaşım ama yazgıma ses

çıkarmadım.” (s.52) sözleriyle kuyunun dilinden anlatılanlar hikâyedeki sembolik anlatıma örnek oluşturan satırlardandır. *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanında “Cennetin günleri geçerken, adı şeytana çıkanın hatırası silinmemişken, ondan geriye hepi topu bir isim kiri kalmışken; Âdem’in iyi, güzel ve günahsız cennet yaşamı, üzerinde hiçbir kısırtı olmayan sular gibi durgundu.” (s. 56) ifadelerinden de anlaşılacağı üzere sembolik bir mekân, kişi ve zamana dayandığı olay örgüsüne burada benzer üslup eşlik etmiştir. *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında yazarın “Be”, “Külrengi Küçük Kuş ve Beyaz Mermer Şehir” gibi hikâye isimleri sembolik anlatımın örneğidir. “Be” hikâyesinde aşkın yükünü taşıyamayan insanı tasavvuf bölümünde bahsettiğimiz çeşitli sebeplerden dolayı ‘noktası eksik Be’ye, külrengi küçük kuş ise bir yola çıkmaya niyetlenip yarı yolda kalan insanı, beyaz mermer şehir ise güzelliğinin neticesinde yanlış kişilere kalbini açan pişman insanı sembolize etmektedir. Yazar, bahsi geçen bu eserlerde hattat, genç mezarlık bekçisi, son padişah, Kuzeyli prenses, taş ustası, cam ustası gibi meslek ya da unvan isimleriyle isimlendirmiş, okura roman ve hikâye kişileri aile soy bilgileriyle gerçeklik taşıyan kişilerden ziyade kurgusal zeminde olduğu özellikle vurgulanmak istenen birer sembolik isimle anılmıştır.

Yazarın çoğunlukla etrafında döndüğü konulardan biri olduğunu daha önce belirttiğimiz pişmanlık duygusunun izahı için yazar, imajlara sığınmıştır. Sarı rengi çeşitli nesnelere üzerinden farklı tonları ile ifade etmiş; böylelikle bu anlatımlarda pişmanlıkla sonlanacak hikâyelere zemin hazırlamıştır. *Nun Masalları* kitabında yer alan “Padişah ve Hattat” hikâyesinde “sarı ölgün ışık”, “sarı saman kâğıdı”, “sararmış yüzdeki gözler”, “gül pembesi tenim sarıdır”, “sarı ve solgun ışık”, “zayıf ve sarı aydınlık”, “sararmış çehre” gibi ifadelerle sarı renkten bahsedilmiştir. Hattatın, cariye uğruna mutlak gerçekten ve padişahın vazgeçişinin pişmanlığı eserinde sarı renge vurgu yapılarak anlatılmıştır. “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde “sarı ve ölgün ışıklar”, “sarı ışık içinde”, “sarı ışıkların solarak azaldığı”, “lalenin sarı renklisi”, “sarı renkli bir çiçek”, “sarı rengi seçilebilen yapraklar”, “sapsarı gül”, “ilk sarı yapraklar” gibi ifadelerle sarı renge yer verilmiştir. Genç mezarlık bekçisi, hiç kaybolmayacak ışığı yanlış yerde arayışının pişmanlığını yaşayacaktır. Yazar, bu pişmanlığı sarı renge vurgu yaparak hikâyeye fon oluşturmuştur. *Mücellâ* romanında ise verem hastalığına yakalanan Yusuf Ziya’nın hali anlatırken yazar

“Yorgan ağzına kapanmış sapsarı elinin ayasında, fırlamış damarları yelpaze gibi açılmıştı ve gözüyle yanını işaret etmişti. Mücellâ onun kolunun hizasına, bir demet bir demet sarı süsen işlenmiş yastığına yaklaşınca ...” (s. 153) sevdiği kadınla annesinin baskısı sebebiyle gidememenin pişmanlığını yaşamaktadır. Bu pişmanlık eserinde “sapsarı el ayası” yorganın üstüne düşen Yusuf Ziya’nın “sarı süsen” deseni içinde verilerek sarı renkle desteklenmiştir. Şerafettin Albay’ı emir eri için terk edecek olan Güzide’nin bu niyetini Mücellâ’ya açmaya geldiği günkü hali “Gözlerinin altı çökmüş, beti benzi sararmıştı. Limonküfü bir elbise vardı üzerinde ve içindeki beden erimiş, incelmışti” (s. 298) sözleriyle yine sarı renge vurgu yapılarak anlatılmıştır. Güzide eşini ve çocuğunu terk ettiğinden dolayı sonrasında büyük bir pişmanlık yaşayacaktır. Yazar, *Cümle Kapısı* isimli kitabında “Ölümünden Kimse Mes’ul Değildir, Garip ki Ben de Mes’ul Değilim” başlıklı denemesinde sarı rengi pişmanlıkla alakasını şu sözlerle açıklık getirmektedir:

Birden gözümüzden perde kalkar, bütün çirkinlikler ve çıplaklıklar görünür, cennetten kovuluruz. Utanç kalır geriye, pişmanlık. (...) Şarkılar ihanet eder, eskisi kadar güzel değillerdir. Şiirler yere yığılır birden, kanatları kopar gecenin.

Rüzgâr küçülür, yağmur fazlalık kalır.

Ve ışık söner. Geride kalan her şey sarıya boyanır (Bekiroğlu, 2004, s. 222).

Bekiroğlu’nun eserlerindeki kurgu kişilerinin kendilerine yapılanlar karşısında kendilerini susarak savunmaları, sözcüklerin hesaplarına yetmeyecekmiş haliyle eylemsiz kalmaları, yazarın hayat karşısında susarak kendini savunmasının eserlere yansıyan bir semboldür. *Nun Masalları*’nda “Hattat ve Padişah” hikâyesinde hattatın karısı kendini cariye ile aldatan ve “Benim kalbim isteyici, ben erkeğim” (s. 29) sözleriyle af dileyen kocasına karşı susmayı tercih eder. “Genç Mezarlık Bekçisi, Genç Kalfa ve Son Padişah” hikâyesinde son padişah “Onlar, benim halkım görünmezde ona değil, görünürde ona kıymet verecekler” (s. 86) gerekçesiyle susmayı tercih eder. *İsimle Ateş Arasında* romanında Numan’ın karısı, kocasının “Nihâdesiz yapamazdım” (s. 32) sözleriyle kendisini boşamasına tepkisiz kalmış yalnızca susmuştur. *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında “Be” öyküsünde Elif, Be’nin başka birine “aşkı Elif’in sözcükleriyle anlatıyor”ken gördüğünde “Düşünüp durdu Elif, yine eylemsiz” dir (s. 22). “Külrengi Küçük Kuş ile Beyaz Mermer Şehir”

ezel hatırası sandığı komutana kapılarını açıp da komutan tarafından yağmalandığında “Yumdu ve tekrar kendi içine çevirdi güzel ve siyah gözlerini. Yalnızlığına döndü” (s. 34). “Mavi Gül Dalı” hikâyesinde kral babası gözlerinin önünde öldürülen, ülkesi yağmalanan ve savaş ganimeti olarak prensle evlendirilen Kuzeyli prenses yapılanlar karşısında “prens kaya gibi sessizdi” (s. 68). Hikâyenin sonunda oğlunun kocasını öldürmesinden sonra ise “Uzun cümlelerle değil, bütün kimyası, eczası bozulmuşlara mahsus, giderek kısalan cümlelerle konuşmaya, giderek konuşmamaya başladı.” (s. 111). Yazar, eserlerinde yer verdiği kişilerin susmasını bu dünyanın yetersizliğine bağlamaktadır. Kusurlu olarak algıladığı bu evren, her meselenin haline yetecek kelamı barındırmamaktadır. Bu sebeple yetersiz bir lisanı konuşmayı gerekli görmez. Bu düşüncesini de eserlerinde bahsettiğimiz kişilerle ortaya koyar. Bu konuyla ilgili olarak bir röportajında şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

Kelam, ve ona bağlı, onunla ifade edebilecek eylem bize verilen irade alanıdır. Kelamın yok olduğu yer, eyleme yetemediğimiz ve dolayısıyla eylem ihtiyacını artık hissetmediğimiz, hissetmememiz gereken yerdir. Buna da, ne isyan ne sığınak, sadece teslimiyet diyebiliriz. Gelsin gelecek olan. Bu dünyada çözümü mümkün olmayan hesaplara artık dünyada size verilmiş sözcüklerin yetmediğini fark etme hali. Çünkü bu dünyanın kelimelerinin yetersiz olduğundan ve çok daha yeterli bir lisanın bambaşka bir katta durduğundan eminim. O zaman susar ve kaderi ahirete bırakırsınız. Halli bu dünyada mümkün olmayan meselelerin sizinle yüz yüze durduğunu idrak anının doğal bir neticesi. Kraliçenin susması, şehrin iki kez susması, Nun Masalları'ndaki son padişahın susması (Alagöz, 2007).

Yazarın eserlerini bir tür söyleyiş biçimi olarak gördüğünü düşünürsek, bu röportaj eserlerindeki imajlı anlatım biçiminin de bir tür susma olduğunu ortaya koymaktadır. Mutlak gerçeği arayan bunu da eserleri aracılığıyla yapan yazar, bağıra çağıra açık açık kafasındakileri dökmek yerine ‘susma’ haline uygun olarak imajlarla gizlenerek eserlerini ortaya koymaktadır. Yazarın hayat hikâyesine baktığımızda bahçeli bir evden mecburi olarak apartman dairesine taşınmış olması, bu sebepten kendi arzusu ile köpeği Masal’ı bırakmak zorunda kalması, annesinin sokağa çıkmasına izin vermediği bu sebeple daha ziyade kendi içine kapanması, çocuk denecek yaşta babasını aniden kaybetmesi, fen sınıfından tıp fakültesine gitmeyi düşünürken edebiyat fakültesine gitmesi, “hep yağmalandım diyenler tarafından yağmalanması” karşısında yazar susmayı tercih etmiş ve haksızlığa uğrayan Elif, Numan’ın karısı, kraliçe, Beyaz mermer şehir gibi kurgu

kişilerini de aynı tavır ile eserlerinde yer vermiştir. Kurgu kişilerinin de hayat karşısındaki eylemi yazarın da hayat karşısındaki “en büyük eylemim eylemsizliğim” sözleriyle ifade ettiği tavır/tavırsızlıktır. Bu tavır/tavırsızlıkla bağlantılı olarak konuşmalarını aradığını bulduğu veya bulduğunu düşündüğü zamanlara bırakmaktadır. Bu zamana kadargündelik hayatının düşüncelerini imaj ve sembollere dönüştürmesebebini Bekiroğlu, bir röportajında şu sözlerle değerlendirmektedir:

Çünkü varlığı ancak dönüştürerek algılayabiliyorum. Bu, her iki anlamda da saflık, yaşama beceriksizliği ve ciddi bir iletişim kopukluğu doğuruyor gerçi. Ama kalbimde ve zihnimde bir çeviri merkezi var. Şiirin lisanına çeviriyor, imajlaştırıyor, fonetik bir tezgâhtan geçiriyor bütün tecrübeleri, tanıklılıkları, yaşantıları. Düzyazıda bile imajların istilasına uğruyorum. Gündelik hayatımda imajların istilasına uğruyorum. Onları ne yapacağımı bilemiyorum çoğu zaman. Elimde bir yazı varsa ona giriyorlar. Yoksa unutulup gidiyorlar (Turan, 2016).

Bekiroğlu'nun *Nar Ağacı* romanına kadarki eserlerinde yukarıdaki röportajda bahsettiği imajlarla dolu üslup hâkimdir. Yazar üslubunun belirleyicisi olarak yukarıdaki röportajda belirttiği gibi gündelik yaşamdaki olayları ve nesnelere kurgusal düzleme taşıırken hayal gücünün ve zihnindekilerin tesiriyle gündelik hayatın detaylarını bu çağrışımlara göre değerlendirmektedir. Bu imajların çokluğu Bekiroğlu'nun ruh dünyasının karmaşıklığından kaynaklanmaktadır. Çocukluğundan itibaren yalnız bir çocuk olması ve bu sebeple kendini hayallerine bırakması, zaman içinde hayatla “iletişim kopukluğuna” neden olmuş ve bu durum “kalbimde ve zihnimde bir çeviri merkezi” olmasıyla sonuçlanmıştır. Zaman içinde içindekilerin ağırlığı ve karmaşıklığı *Mimoza Sürgünü* isimli deneme kitabında “Ben biraz azalsam. Sadeleşsem. Durulsam” (s. 37) sözleriyle dile getirmekte ve bu durumdan şikâyet etmektedir. Daha sonra yayımlanan *Kelime Defteri* isimli deneme kitabında ise “Boş bir sayfa gibiyim. Yepyeniyim. Çok sadeyim...”(s. 37) sözleriyle *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarındaki üslubunu değerlendirir nitelikte açıklamalar yapmaktadır. Bekiroğlu'nun hayata karşı sorgulayışıyla orantılı olarak üslubunun niteliği değişiklik göstermektedir. Yazar bu düşüncemizi doğrular nitelikte bir röportajında şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

Gül devrim, Lale devrim geçti, şimdi Nergis devrimdeyim. O kadar gürültülü ve kalabalık akan bir hayattan sonra gelen sadeliğin değerli olduğunun da farkındayım. Kül suyunun berraklaşması gibi. Üslubum sanırım böyle de gidecek. Çünkü iç dünyam sadeleşme temayülünde. Nokta'ya kadar gidebilirim(Çolak, 2014).

Bekiroğlu'nun, hayatındaki “sadeleşme temayülü” eserlerine yansımıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi yazar var oluş sorunsalını eserlerine aktarmış bu yolla ilk aşamada kurgusal kişilere ait gibi görünen meseleleri aslında geniş kitlelere/okuyuculara yayarak, “Belki benim bildiklerimden daha fazla harf biliyordur. Bunu bilmiyorsa da belki benim bilmediğim bir harfi biliyordur. İnsanlığımın, bütün aciziyeti ve hevesi ile böyle bu.” sözleriyle dile getirmektedir (Dursun, 2002). Yazar, zaman içinde ontolojik meselelerle ilgili arayışlarında belli bir noktaya gelerek bazı sorularının cevabını bulmuş ve bu sebeple görüşü berraklaşmıştır. Yazar bunun sebebini bir röportajında *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında yer alan “Gül İbrişim Tazarrusu” öyküsünde mutlak gerçeği taşıyan bütün manaları içeren “tekbir harf, tek bir cümle” arayışının ne durumda olduğu sorusuna verdiği şu cevapta saklıdır: “Sanırım buldum. Ben bu cümleyi yıllarca aşka dair bir cümle olarak aramıştım. Değilmiş. İnsaniyete dairmiş” (Saruhan, 2002). Aynı konuyla ilgili olarak *Yerli Yersiz Cümleler* adlı deneme kitabında şu yorumda yazarın üslubunun sadeleşmesinde aşkın ağırlığını başka bir unsurla değiştirdiğini göstermektedir: “Ömrü boyunca hayatı, varlığı, oluşu imaj sağanağının arasında seyreden biri sonunda düz cümlelerle konuşmak istiyorsa o artık şiirle birlikte aşkı da kaybetmiş demektir.” (s. 54). Özellikle *Nun Masalları*’nda “Hattat ve Padişah” hikâyesinde “Âyine-i Mücellâda Nihanız” bölümünde, “Nakkaşın Yazılmadık Hikâyesi” öyküsü ile “Ve Nigâr Hanım, Sevgili” adlı öyküde üslup şiirsellikle kalmaz ve şekil itibariyle de şiir diyebileceğimiz metinler yer almaktadır. Bundan sonraki eserler olan *Yûsuf ve Züleyha*, *Cam Irmağı Taş Gemi* hikâyeleri ile *İsimle Ateş Arasında* ve *Lâ: sonsuzluk hecesi* romanlarında yazarın arayışına paralel olarak üslubundaki şiirsellik devam etmiştir. Bu durum yazarın arayışını insanlıkta bulmasıyla düz fakat sığ olmayan cümlelerle eserlerinde üslubunun son iki romanı *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* da sadeleşmesiyle karşımıza çıkmaktadır.

4.3.3. Anılar

Bekiroğlu'nun son iki romanı olan *Nar Ağacı* ile *Mücellâ* romanları, konu itibariyle yazarın diğer eserlerinden ayrılmaktadır. Bu iki romandan *Nar Ağacı* romanında yazar aile hikâyesini anlatmış, İran kökenli olan anne tarafından akrabalarını bulmak üzere çıktığı seyahatin anılarını bu romana üstkurmaca tekniğiyle esere dâhil etmiştir. *Mücellâ* romanında ise, lise yıllarına kadarki

hayatının bazı detaylarını okurla paylaşmıştır. Bekiroğlu'nun diğer romanlarındaki soyut ve masalsi atmosferin yerini bu romanlarında genel itibariyle somut ve reel dünyanın detayları almıştır. Bu detaylardan biri, Bekiroğlu'nun bu eserlerde yer alan anılarıdır. Yazar, diğer eserlerinin aksine anılarına özellikle bu iki romanda yermesinin sebebini kendisiyle röportaj yapan kızı Leyla Didar Bekiroğlu'na şu sözlerle açıklamaktadır:

Nar Ağacı “Neden dedeler kuşağına daha fazla anlattırmadım?” acısından doğmuştu. Mücellâ, anneler-babalar kuşağının hikâyesi. Ayrıca benim kuşağımın da hikâyesi. Bu defa bizatihî ben, kimse beni zorlamadan anlatmak istedim. Ben de anlatılmayanlardan biri olmayayım, diye anlattım. Düşünsene, en azından şimdilik yayımlamayı planlamadığım halde sadece sen ve kardeşin için, ailemiz için çocukluk anılarımı yazdım. O bahçeli büyük evde sekiz yaşına kadar yaşadığım hayatı. Yoksa siz bunları nereden bileceksiniz?(Bekiroğlu, 2015)

Bekiroğlu'nun anılarını çocuklarına ve kendinden sonrakilere anlatma çabası, kendinden öncekilerin hikâyelerini bütün detayları ile bilmemesinden kaynaklanmaktadır. Kaybettiklerinin ardından geriye kalan boşlukları kendinden sonrakiler için doldurmak istemekte ve bunun bir kısmını da “anneler-babalar kuşağı” sözüyle genelleştirerek okura ulaştırmaktadır. Bekiroğlu'nun geride bırakacaklarını düşünmesi, bu eserleri yazdığı dönem itibariyle ölüm fikriyle hemhal olmasındandır. *Mimoza Sürgünü* adlı deneme kitabında ölümün kendisine yakın olduğunu şu sözlerle anlatmaktadır:

Ya Rab! Dört bucağımdan bohçam hazır değil. Aklım yarı yollarda kalmış, feleğim gibi hesaplarım da çoktan şaşmış benim. Ama yine de Sen beni de Kâbe'ye yüz vuran sonra duasını şaşırın Mecnun-ı biçâren kabul et. Yolların sonundayım, gidecek yerim yok, yolumu açık et. Tamamlanmış hazırlıkların tatlı telaşıyla çıkmıyorum bu yola. Ezilmiş hırpalanmışlarla birlikte geliyorum (Bekiroğlu, 2013, s. 213).

Yazar, ölümü bir son olarak değil eserleri yoluyla aradığı gerçeğin saklı olduğu hakiki başlangıca ulaşma olarak görmektedir. “Bir ağaç gölgesi” saydığı dünyada öleceğini bilmek, gerçek mekânına geçme muştusudur. Tasavvufun ölüm gününü şeb-i aruz saydığı anlayışı benimseyen yazar “Şükür ki ölüm var” sözleriyle sırrını çözmeye çalıştığı dünyanın cevap anahtarına ulaşmış olacaktır. Eserlerinin bu durumun yansıması anılara, tarihi kişilere ve mekânlara yer vermesi şeklindedir. Bekiroğlu için bu kişiler “geçmiş zaman elbiseleri giymiş” bu insanlar fitrat itibariyle günümüz insanıyla aynı sıkıntılara, aynı dertlere, aynı sevinçlere kısaca aynı özelliklere sahiptirler. Bu sebeple kendi varlığını onların var olmuş hayatlarının hikâyesini anlatarak zihnindeki ontolojik meselelere çözüm aramaktadır. *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarına kadar eskiyle olan tavrı Lacan'ın

psikanaliz kuramına uygun olarak varlığını başka varlıkla sağlama çabasıyken adı geçen son iki romanında varlık konusunda yalnız tasavvuf felsefesini temel alan bir bakış açısı ile varlığın ispatını bu dünyanın sınırlarından öteye taşımış ve böylece arayışının mecrasını değiştirmiştir. Aynı olan insanların bugün varlığına değil yokluğuna odaklanmış ve onlar artık mutlak gerçeğe bulaşmak üzere gölgeliklerinden ayrılmış asıl yurda gitmiş, gerçeğe ulaşmışlardır. Bu kişilerin varlığı ölümün gerçekleşeceğine ve sırra vâkıf olabileceğinin kanıtıdır. Yazar, bu eserlerde yer verdiği kişilerin bazılarının ölümüne de tanık olmuş ve böylece bu dünyadaki var olmanın yok olmak ile arasındaki farkı somut olarak görebilmiştir. Arayış ölümle soyuttan somutta kaymış. Son iki romanı olan *Nar Ağacı* ve *Mücellâ*'ya da bu durum yansımıştır. Yazar, bu konuya dair görüşlerini bir denemesinde şu sözlerle ifade eder:

Bunca eski fotoğrafın, zamana dair böylesi bir derinlik bilgisini temsil etmesi bir yana, bana kattığı en kıymetli duygu şu oluyor:

Bir zamanlar eski insanların yaşamış oldukları ilgilendirdi en çok beni en fazla, onların da yaşamış olduklarından emin olmak isterdim. Hem tarihte, hem bugünde hem de yarında ortak olan temel insanî tavırları seçmek isterdim. Geçmişin insanların yüzünün gerçekçi olarak algılanması onlarda kendimi bulmamdan, bugüne ve yarına duymak istediğim güvendeni. Kısacası varlığımı onaylardım onların varlığında. Onların yaşamış olduğunu bilmek beni de var olduğumdan emin kılardı. Onlarsa varsa ben de vardım.

Oysa şimdilerde onların ölmüş olmalarıyla ilgiliyim daha çok. Onların hepsinin ölmüş olmalarına dikkat ediyorum. Bu da benim bu dünyadan gelip geçici bir gölge olduğumdan emin olmamı sağlıyor (Bekiroğlu, 2013, s. 165).

Yazar, “yolun sonundayım” sözleriyle ifade ettiği ömrünün şu anki noktasında geriye bir şey bırakma arzusunda olduğunu yukarıda yer verdiğimiz kızıyla yaptığı röportajında belirtmiş ve bu sebeple *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarından önceki eserlerinde imajın altına sığınarak yer verdiği anılarını bu eserlerde açıklıkla dile getirmiştir.

Çocukluk Dönemi

Nazan Bekiroğlu, *Nar Ağacı* romanın adını anılarına dayanarak vermiştir. Aile hikâyesini kurgusal olarak anlattığı bu romanı isimlendirirken zihninde aile ile bütünleşen bir objeden hareket etmiştir. Bekiroğlu dağın ötesini, nesnesinin ötesini aramaktadır; asıl anlattığı da budur. Yazar, ‘nar ağacı’ ismiyle de nesnenin ötesini anlatmaktadır. Kendisini “babasının kızı” safından olanlardan olarak tanımlayan yazar, ailesini anlattığı bu esere isim verirken yaşta kaybettiği

babasıyla yaşadığı bir anıdan hareket etmektedir. Nesnenin ardını arayan Bekiroğlu için 'nar ağacı' ailesinin kendi hayatında en derinindeki ismini ifade etmektedir: babasını. Eserde babası yer almasa bile Bekiroğlu için aile, babası demektir. Bu sebeple onu çağrıştıran şu anı eserin isimlendirilmesinde esin kaynağı olmuştur: "Ama öğrettiğiniz bir şey var ki onu unutmadım işte: Hani ellerime tutuşturduğunuz nar dalı gününde. 'Bak bu nar, unutma!' Hayat Bilgisi'nde ağaçları, yaprakları tanıma bahsi." (Bekiroğlu 2010, s.193). Nazan Bekiroğlu unutmamış ve bu esere babasına verdiği sözü böylece tutmuştur. Yazar eserinin isimlendirmesinde bu anının etkisini bir röportajında şu sözlerle değerlendirmektedir:

Romanın adını, biçimlenmeye başladığı andan itibaren Taht-ı Süleyman olarak düşündüm ben. Fakat yayınevinden kimse beğenmedi. Ben de 'Bu kadar kişi beğenmiyorsa bunda bir hikmet vardır' dedim. Bu kez pek çok isim geçti aklımdan ama hiçbiri içime sinmedi. Ben de iddiadan vaz geçip en sade olanı aradım. Romanda için için akan bir nar ağacı damarı vardı. Ona yaslanabileceğimi fark ettim. Bir ağaç adı. Hem de nar. İçime sindi. Tabii nar ağacının kendi kişisel tarihçemde yüklendiği çok derin anlamlar da var. Daha ilkokul 1. sınıftayken öğretmenimiz bahçelerimizden (ben bahçeli evlere yetişen nesildenim) ağaç dalı örnekleri getirmemizi istediğinde babamın kapı yanındaki nar ağacından bir dal koparıp 'Bak unutma bu nar' dediği elan kulaklarımda. Unutmadım. Bu nar. (Bayraktar, 2012).

Bekiroğlu'nun *Mücellâ* romanında yer alan Güzide ve Vedat kişileri yazarın hayatında yer alan kişilerdir. Güzide romanda yüzbaşı olan kocasının emiri ile kaçan bir erkek çocuk annesi duygusal bir kadındır. Kaçışının ardından bir süre sonra Tarbzon'a geri gelecektir, yaptığı için altından kalkamayacak ve kendisini denize atarak intihar edecektir. Bekiroğlu'nun romanda yer verdiği Güzide, çocukluğunda ilk kez intihar sözcüğünü duyduğu Süreyya Teyze'dir. Süreyya Teyze'nin hayat hikâyesinden ziyade denizde intihar etme arzusu Güzide ile benzerlik taşımaktadır. Dayanamayacağı sıkıntıları, taşıyamayacak durum ki kadının çareyi deniz kıyısında araması çocukluğunda yazarı etkilemiş ve Güzide ile esere dâhil olmuştur. Yazar, intihara yalnız niyetlenen Süreyya Teyze'ye dair anısını *Cümle Kapısı* adlı kitapta şu sözlerle anlatmaktadır:

Bir Süreyya Teyze vardı. Bir kış öğleden sonrasında, havanın iyice grileştiği bir vakitte, bize gelmişti. Pabuçları, çorapları, mantosunun etekleri sırlıslıklamdı. Yanında Bülent vardı annesinin eline sınıksıkı yapmıştı. Nuran demişti anneme Süreyya Teyze, şimdi denizin kıyısından geliyor. Bülent elime sarılıp da çekmeseydi beni, kendimi öldürecektim. (...) İntihar sözcüğünü ilk o gün duymuştum (Bekiroğlu, 2004, s. 198).

Yazarın *Güzide* gibi kendi hayatından kurgusal imbikten geçirerek esere yansıttığı diğer bir kişi ise Yusuf Ziya'dır. Yusuf Ziya eserde, narin mizaçlı edebiyata ilgi duyan yirmili yaşlarda verem hastalığına yakalanan bir kişidir. Yazarın hiç tanımadığı amcası da “ince bir ruha” sahip ve yirmili yaşlarda verem hastalığından hayatını kaybetmiştir. 1920’li yıllardan 1970’li yılların Türkiye’sine yer verdiği romanda yazar “veremin Türkiye’de kök söktürdüğü” yılları Yusuf Ziya ile anlatmıştır. Verem hastası olan Yusuf Ziya, yazarın “(...) birkaç soluk fotoğraf ve aile içinde anlatılan kırık bir hikâye: Özeti şu: Yirmi yaşında veremden ölen genç” olarak anlattığı amcasının bir gölgesidir (Bekiroğlu, 2014, s. 200).

İlk Gençlik Dönemi

Bekiroğlu *Mücellâ* romanında kendinden geriye bir şey bırakma gayesinde hareketle bir anısına yer vermektedir. Romanın yazılış sebebi olan bu anı, yazarın çocukluğunda bir komşu teyzenin “Nazlıgül, (bana böyle hitap ederdi) ne kadar çok okuyorsun kızım. Sen acaba yazar mı olacaksın? Ve ilâve etti: “Bir gün eğer yazar olursan beni yazarsın. Şu teyzenin solan gülünü” demesidir (Bekiroğlu, 2015). Yazar bu sözleri, bir vasiyet olarak gördüğünü ve bu solan gülün hikâyesini anlattığını Leyla Didar Bekiroğlu ile yaptığı röportajda anlatır ve bu anıya eserde 337. sayfada yer verir. İmajların ardından sade anlatımlara geçen Bekiroğlu, çeşitli anılarına da eserlerinde yer vererek anlatılmayanlardan olmak istememiştir. Bu amaçla yine yazıyı araç olarak kullanmış, yazarak anlatmayı tercih etmiş, içindekileri bu yolla dışa vurmuştur.

Son Dönem

Nazan Bekiroğlu, *Nar Ağacı* romanında üstkurmaca tekniğiyle dedesinin yaşadığı yeri görmek üzere çıktığı Tebriz, Taht-ı Süleyman, Şiraz, Bakü, Tiflis gibi şehirlerdeki yol macerasını anlatarak dâhil olmuştur. *Yol Hali* deneme kitabında bu yolculuğun kurgusal olmayan detaylarına yer vermiştir. Bu deneme kitabında yer alan sessizlik kulesi, Ümmü Gülsüm, Kura ve Agarvi Irmakları, Hafız’ın kabri gibi detaylar romanda da karşımıza çıkmaktadır. İran’da Yezd’de yer alan sessizlik kulesine uğradıklarında orada kendinden bir şey bırakma arzusunu *Nar Ağacı* romanında ve *Yol Hali* isimli denemesinde aynı olan şu sözlerle ifade etmektedir:

Öyleyse benden bir şey kalmalı burada. Beynim kaynarken sağlıklı düşünmem mümkün değil. Yine de sağ elimin orta parmağını buluyor. Bu satırları okuyorsa beni bağışlasın, kim bilir hangi imza gününde genç bir kızın kendi parmağından çıkarıp benim parmağıma geçirdiği siyah oval taşlı yüzüğü çıkarıyorum. Biraz evvel ölümlü bedenimin uzandığı yere, taşların üzerine bırakıyorum (Bekiroğlu 2010, s. 100/ 2012, s. 326).

Bekiroğlu, son iki romanı olan *Nar Ağacı* ve *Mücellâ*' da diğer roman ve hikâyelerinden farklı olarak anılarına da yer vererek kendini anlatmaya devam etmiştir. Bu durumun sebebini ise, kendinden geriye bir şeyler bırakma ve ardında kalanlar tarafından “anlattırılmayanlardan olmak” istememesiyle açıklamaktadır. Yazar, kendini sonsuz yolculuğa zihnindekileri yazı aracılığıyla boşaltarak hazırlamakta, bir çeşit tereke olarak anılarını herkesin hissesine kendi payı düşecek biçimde bölüştürmektedir.

4.3.4. Kadercilik Tasavvuru

Yazar, *İsimle Ateş Arasında* romanında belirttiği üzere “isim kaderdir” düşüncesindedir. İslâm felsefesinde “nun”un kalem veya yazı olduğunda tasavvuf başlığında bahsetmiştik. Yazar, kendi isminin de “N”/“nun” ile başlaması sebebiyle yazmanın kendisi için bir kader olduğunu düşünmektedir. Bir röportajında bu konu ile ilgili fikirlerini şu sözlerle ifade eder:

Nun ile kalem, hokka, mürekkep, tümüyle yazı arasındaki bağlantıları fark ettiğimde nun adını çoktan benimsemiş, nun'luğumu fark etmişim. Öyle ise evet, nomen est omen, isim kaderdir. Kaderimde isimden ve yazıdan bir işaret olması bana emniyet hissi verir. Değil mi ki yazı bir mecburiyet hali, öyleyse kaderle yorumlanmasına amenna (Taşçı, 2007).

Yazar, kendisi için vazgeçilmez olan yazıyı isminden kaynaklı kadere bağlamaktadır. Benzer bir durumu ise eserlerinde ismi “N”/“nun” harfi ile başlayan kişilerde de görmekteyiz. Numan, “isim kaderdir” anlayışından hareketle kendisini ve aşkını Nihâde'ye defter dolusu yazıyla anlatmakta, onun da kendisini yazıyla anlatmasını istemektedir. Numan, yazdıkça acısını sağıltmakta, aşkını büyütmektedir. Zira “sözün kaynağı ilâhiydi, mucizeydi” (s.89). Sözün kâğıda geçireceği “Yazı, kalpten çıkan ve bilek üzerinde ikiye ayrılan bir damarın taşıyabileceği ruhtu çünkü” (s.89). Nihâde ise, *İsimle Ateş Arasında* romanında dört defteri doldurmaktan kaçınmış; fakat kaderinden kaçamayarak *Cam Irmağı Taş Gemi* kitabında “Zeyl: Nihâde'nin Beşinci Defteri” öyküsünde kaderine daha fazla karşı koyamamış ve kalemi eline almıştır. Yazar, *Nun Masalları* kitabında “Ve Nigâr Hanım, Sevgili” öyküsünde Şair Nigâr Hanım'a isimlerinin kaderleri

ve ortak noktaları olduğundan şu sözlerle dem vurmaktadır: “Siz böyle Nigâr Hanım: İsmimizin ilk harfi sizce nun, bence bir N: sizce bir münhaniye vakfolunmuş bir kürsü ve bir tek nokta ile nun, bence geometrik rastlantıların ürkütücülüğüne terk edilmiş kader çizgileriyle iken; öyle her mahremiyetinizi biliyorken, biliyordum en baştan” (Bekiroğlu, 2009, s. 144).

Yazarlığı bir kader olarak gören Nazan Bekiroğlu, yazma eyleminde ilhamını kaderden saymaktadır. Zira kendisini ‘yazar’ olarak değil ‘yazıcı’ olarak görmektedir. Yazmayı meslek haline getirmiş biri olarak değil kendisini kalemin emrine vermiş olarak görmektedir.ERCÜMENT DURSUN ile yaptığı röportajda “Yazıcı, kâtip demektir ve kâtip de kendisine yazdırılan metin karşısında iradesi, müdahil alanı sıfırlanan âdemdir” sözleriyle ‘yazar yerine ‘yazıcı’ya talip olmasının sebebini açıklamaktadır (Dursun, 2002). Yazara kalemini oynattıran kudret, “cümle ile kalp arasındaki ezeli bir davadır” (Bekiroğlu, 2010, s. 91). Kalbin altında ezildiklerinden darlıktan ferahlığa çıkararak, arayışını bulmakta bir amaç, kaderinin bir parçası olan yazı, yazarın iç dünyasında yaşadıklarının aslında dışavurumudur. Yazarın ilhama ve kadere bağladığı yazıları, aslında yazarın bilinçaltının sanatsal bir duyuşla esere yansımalarıdır. Eserlerinde kendisiyle ilgili pek çok ipucunun bulunma sebebi de budur.

Yazarın çocukluk döneminden itibaren tesirinde kaldığı ve kaderci bir anlayışla yazarlığının sebebi saydığı olaylardan biri babası ile olan ilişkisidir. Yazar, babası Sabri Bey’i “taşrada bir sermuharrir” olarak nitelendirmektedir. Sabri Bey *Hedef* isimli bir gazete çıkarmakta, tamamlanmamış romanları ve şiirleri bulunan “ehl-i kalem sahibi” biridir. Sabri Bey’in iki erkek çocuğun ardından “hasretle beklenen bir kız çocuğu” dünyaya gelir. Babası adını, “ömrünce kurmakla meşgul olduğu kütüphanede” koyar. Nazan Bekiroğlu, isminin yazmakla bağlantısını kader saydığı gibi bu tesadüfü de kader sayar. Babasına ait bu kütüphanede “babasının kızı” olarak kitaplarla iç içe büyür. Bu kütüphanenin üzerindeki etkisini şu sözlerle ifade eder:

Çocukluğum esrarlı mekânı, dört duvarı kitaplar, haritalar, merak kurcalayıcı bazen de ürkütücü tablolarla kaplı o loş ve uçsuz bucaksız gibi görünen, benim de, içine bir kez gömülüp bir daha da çıkamadığım yerde. Şaşmamalı, ismim o kütüphanede koyulmuş, orada kulağıma fısıldanmış, harflerinin tınısı boşluğa ilk kez kitaplara çarpa çarpa dağılmış. Demek istediğim, babamı kitap tozları arasında tanımışım ve babasının kızı, “doğduğum günden beri” kitap tozuyla iç içeyim.

Başkasını bilmediğimden olacak, ancak kitap tozlarıyla nefes nefeseyim (Bekiroğlu, 2010, s. 223).

Yazarın bu sözlerine baktığımızda kendisini kitaplarla iç içe görür ve onlar arasında nefes aldığını belirtir. Kitaplarla olan bu yakınlığı, hayatının ilk anlarından itibaren “esrarlı mekân” olarak gördüğü babasının kütüphanesiyle başlar. Daha önce bahsettiğimiz gibi kendisini “babasının kızı olanlar safındayım” diyerek niteleyen yazar “babasını tanıdığı yerde” hayatını şekillendirir ve kitaplarla olan ilişkisini babasının yarım bıraktığı roman müsveddelerinden devam ettirir. Yazarın çocukluğundaki bilinçaltını “Çini dolap tutmakları, billur kapı kolları, vitraylardan süzülen efsunlu hava, kapı yanında açan filbahri çiçekleri, taş duvarlardan fışkıran yabancı incir dalı, kocaman halının göbeğine düşen sarı ikinci güneşi...” gibi detaylarla izah eder (akt. Kabaklı, İbrahimhakkıoğlu, 1997). Bu detaylar yazarın sanatçı duyusunu etkileyen, eşyanın ötesini sorgulamaya götüren unsurlardır. Kendini “babasının kızı” olarak gören, onu kütüphanede kitapların arasında tanıdığını belirten çocukluğunda eşyadan bile böylesine etkilenen yazarın kitaplarla, yazıyla ve tasavvufla olan ilişkisi babasıyla yakından alakalıdır. Lisede fen şubesini bitiren doktor ya da ressam olmayı düşünen yazarın edebiyatla yollarının kesişmesi, daha önce de değindiğimiz üzere yazarın yorumuyla kaderdir. Babasının edebiyatla olan ilişkisine ve yazarın şuuraltındaki olaylardan etkilenişine baktığımızda on dört yaşında babasını kaybeden yazar, onu kitaplarda kendi yazdığı eserlerde aramaya devam etmiştir. Yazarın, bir röportajında “Benim yazdığım, benim içindir, benimlidir. Ben yazdığım için o vardır, yoksam yoktur. Ben olmazsam olmaz.” sözleri de bu düşüncemizi desteklemektedir (Arslan, 2004). Yazarın bu ifadesi eserlerinin bilinçaltının parça parça yansımaları olduğu düşüncesini güçlendirirken, yazarın tekniğini yorumladığı şu röportajı, bu düşünceyi kanıtlamaktadır:

Bilinçaltı tekniğini kullanmaya çalışıyorum. Esasen, bunun için özel bir çabamda yok. Hikâye öyle geliyor. Ben bu çağın insanıyım. Bu çağın insanı “paramparça”. Eski gibi objeye ve aksiyona yönelen, ruha ada ancak disiplinle giren klasik tekniklerle kendimi yansıtmam mümkün değil. Altmışlı yıllarda takılı kalmış; yetmişli, seksenli yıllardan tek satır okumamış “okuyucu” acımasızca eleştirmeye başlıyor. Oysa beni eleştirmek için teknik ve tematik bakımdan benden fazla bilmesi gerekir. Bir gazete, “Martısı Uçan Resim” hakkında söylenebilecek bir tek “romantizm”ini buldu. Bir başkası “Oda” hakkında sadece “Bize biraz fantastik geldi” diyebildi. Öyle de kalacaklar. Çünkü bunun dışında neler olup bittiğini aramaya nihayet ve güçleri yok. “Olağanüstü” ögesini çok kullanmam da fazla eleştiri almama yol açıyor. Ben bu ögeyi zannedildiği gibi “fantezi” olsun diye kullanmıyorum. Mesele bilinçaltını veya üstünü- neyse- yansıtmaya çalışmak. Ben her gece III.

Selim'le Sûzidilâra geçiyorsam, bu fantezi olmaktan çıkar. Ama bunu kullanmak istemeyen okuyucu çoğunlukta. Vazodaki gülle konuşmanızı kale yıkıklarında şiirler yazıp en güzel mısraları aç kurtlara vermenizi anlamıyorlar. İşte o zaman muzipçe “Haklısınız, en güzel mısraları aç kurtlara verince geriye bunlar kalmış” diyorlar. Oysa o, yanı başımızda. Yirmi yüzyıl Türkiye'sinin bunalmış insanı. Belki çıldırmanın eşiğinde onu görmeye, onun kendini yansıtmaya tahammülü az.”(akt. Kabaklı, 1991, s.889).

Bekiroğlu'nun yazın dünyasında tanınmaya başladığı dönemlerde eserlerine yöneltilen eleştirilere cevap vermek için yaptığı bu açıklama açıkça gösteriyor ki, yazarın eserleri bilinçaltının, bilinç dışına vurumudur. Arayış içinde olduğunu sık sık dile getirdiğimiz ve bu arayışın yaşamının çeşitli dönemlerinde uyanışlarla taçlanan Bekiroğlu, kitaplarının başında da bu durumu okuyucuya hissettirmek için hep aynı hayat hikâyesini kullanır ve “görünürdeki hayatı bundan ibaret” sözleriyle öz geçmişini bitirir. Görünmeyen hayatının bir kısmı ise eserlerinin satır aralarında gizli olduğunu okuyucusuna duyurur. Kendiyle aynı ruh hali içindeki okuru yazılarına davet ederek, bilinme arzusunu yolla gerçekleştirmeyi ister. Zira yazarı bu yola sürükleyen katedir; ancak bu yolda durulacak, yaşamının asıl amacına böylece ulaşacaktır.

SONUÇ

Nazan Bekiroğlu, son dönem Türk edebiyatının dikkat çeken isimlerinden biridir. Roman ve hikâyelerindeki tarihi ve masalsı atmosferin yansıdığı kurmaca eserlerinin mekân, zaman, kişi ve olay örgüsünün göndermeler, alıntılar, anıştırmalar gibi klasik roman anlayışının dışındaki tekniği; varoluş felsefesinin varlık, yaratılış, hatırlama, mutlak gerçek gibi felsefi sorgulamaları içeren çok katmanlı eserleriyle dikkat çekmektedir. Bu sebeple çalışmamızda, kurmaca eserlerinin farklı tekniği ve çok katmanlı anlam yapısının nedenleri, eserlerinin asıl ilham kaynağının ortaya konup yazarın satır aralarının gün ışığına çıkarılması amaçlanmış bu sayede yazarın eserlerini oluşturan ana argümanlar ortaya konmaya çalışılmıştır.

Yazarın eserlerinde en göze çarpan özelliklerinden biri, eserlerin mazi ile olan ilişkisidir. Bu durumu, temeli Ahmet Hamdi Tanpınar'a kadar uzanan geçmiş ve şimdi algısı olarak değerlendirmek mümkündür. Bu algı eserlerde, zamanı sabit değişken olarak değil postmodern edebiyatta olduğu gibi "an odaklı" ve "döngüsel" olarak nesnel zamandan daha fazla kullanılması şeklinde karşımıza çıkarmaktadır. Yazar, "zamansızlık" kavramını ön plana çıkarmış ve yalnız bilinçle algılanabilen 'an' ya da 'mutlak' ya da tasavvufi karşılığıyla 'cennet zamanı'nı yakalamaya çalışmıştır. Sonsuz ve mutlak olanın asıl gaye olduğu ve değişmeyen peşine takınılmanın ancak kişi bütünleyeceği tasavvufi görüşü, postmodernizmin zaman anlayışından faydalanılarak ortaya koyulmuştur.

Mekân, anlatımlarında yazar, parçalı, bütün olarak ifade edilmeyen, zaman zaman gerçekliği şüpheli hayali mekânlar tercih etmiştir. Kurmaca eserlerinde mekânların genellikle detaylandırılmadan postmodernizmin hiper-mekân anlayışıyla benzer olduğu görülmüştür. Mekânın göreceliğini temel alan bu anlayış İslam filozoflarının dünyayı bir gölge bir yansıma sayan anlayışlarıyla da örtüşmektedir. Yazarın gerçeği sorgulayan tavrı ve tasavvufi çözümler ortaya koymaya çalışan anlayışınedeniyle eserlerinde mekânlar, postmodern teknikle kesin, billur ve açık olarak değil çeşitli anahtar kelimelerle sisli, bulanık, hayali bir atmosferde ortaya koymuştur. Böylelikle gerçeğin zihinden zihne farklılık gösterebileceği düşüncesi okura ulaştırılmaya çalışılmıştır.

Yazar, kurmaca eserlerinde yer verdiği kişileri “her an değişebilen”, “sürekli değişim/oluşum gösteren” özne olarak ele almıştır. Eserlerde kişiler, özel olarak isimlendirilmemiş “genç kalfa”, “genç mezarlık bekçisi”, “taş ustası”, “kül rengi küçük kuş”, “beyaz mermer şehir” gibi mesleki ya da fiziksel bir özelliği ortaya koyacak biçimde cins isim olarak kullanılmış, bu sebeple küçük harfle yazılmıştır. Farklı bir isimlendirme metodu olarak Âdem, varlık; Havva, kadın gibi bir türü ya da Kâbil, kötülük; Habil, iyilik gibi bir erdemi temsil edecek biçimde kullanılmıştır. Ayrıca, ayna, kuyu, kurt gibi nesnelere ve tarihi kişiler ile sıradan kişiler eserin şahıs kadrosuna dâhil edilmiştir. Oluşumu devam eden özne anlayışı, yazarla çatışan ve yaşadıklarının hesabını yazara soran kurmaca kişileri olarak da işlenmiştir. Üstkurmaca tekniğini kullanarak yazar-kahraman olarak eserlere dâhil olmuştur. Yazarın eserlerinde şahıs kadrosunu postmodern edebiyatının kişi özellikleriyle ortaya koyduğu görülmüştür. Bu tercihin altında tasavvuf felsefesinin kişinin dünyadaki varlığını sürekli bir oluşum halinde gören anlayışı bulunmaktadır.

Olay örgüsünün işlenmesinde yazar, mantığa dayanan sebep-sonuç ilişkilerinden ziyade fantastik öğeler içeren yazarın “susunluklarıyla” dolu, olayları ve çözümleri anlatılandan çok daha fazlası olarak çözümleri okuyucunun zihnine bırakan postmodernizmin hiper-gerçek anlayışına uygun biçimde işlediği görülmüştür. Bekiroğlu’nun, *Mücellâ* romanı hariç diğer romanlarında büyülü bir atmosfer hâkimdir. Yazar, romanlarında postmodern edebiyatı benimsediği gibi küçük hikâyeleri kullanmış, ana hikâyeyi küçük hikâyelerle desteklemiştir. Bu sebeple eserlerinde dönen ve üst üste kıvrılan bir olay örgüsü yer almaktadır. Ayrıca bu eserlerde üstkurmaca tekniğini kullanarak eserlerinin yazılış serüvenini de olay örgüsüne katmıştır; fakat bunu yalnız postmodern edebiyatın bir etkisi saymak yanlış olur. Zira Bekiroğlu için şimdi yalnız geçmişle bir bütünlük taşımaktadır. Bu sebeple eserlerin yazılış tarihi, yazıldığı yer ve yazının adının verilmesi mesnevi geleneğinin de bir yansımasıdır.

Yazar, eserlerinde mitolojik, dini unsurlar, edebi eserler, tarihi kişiler üzerinden alıntılama ve gönderge; gazete, dergi, afiş, masal isimleri, şarkı sözleri gibi unsurlarla kolaj; çeşitli hikâyeler ve romanlar, gelenekle örtüşen şiirler ile dini unsurlar aracılığıyla anıştırma, kıssalar, hikâyeler ve romanlar üzerinden

parodi; mesnevi türünün yazım biçimi temel alınarak pastiş olmak üzere metinlerarasılık tekniklerini kullanmıştır.

Postmodernizmin üstkurmaca tekniği Bekiroğlu'nun eserlerinde, eserin yazılma sürecinin de esere dâhil edilmesi, hikâyelerinde anlatıcı etkinleştirilmesi, gerçeklik-kurmaca çatışması ve bu çatışmayı yeni tarihselci anlayışla ortaya koyulması olmak üzere üç biçimde kullanılmıştır. Ayrıca postmodernizmin çoğulculuk ilkesi, ironi, zıtlıkların birlikteliği, sembolleştirme, melez tür anlayışı gibi unsurlara eserlerde yer verilmiştir. Postmodern bir yazım tekniği olan sembolleştirme ve zıtlıkların uyumu tasavvuf felsefesinde mutlak gerçeğin kavranması açısından önemli unsurlardır. Bekiroğlu eserlerinde olayları işlerken sembol ve zıtlıkların birlikteliği gibi tasavvufi bakış açılarını postmodern teknikle ifade etmiştir.

20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren dikkatleri üzerine çeken büyülu gerçekçilik akımının etkisini, Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinde görmekteyiz. Yazar, bu anlayışa uygun olarak eserlerinde sembolik bir dil, büyülu bir atmosfer ve folklorik inanışlara yer vermektedir. Özellikle zamanın kullanımı, büyülu olan ile gerçek olanın bütünlüğü, imkânsızın mümkün kılınması ile tasavvuf düşüncesi temelli ezel, ismin kişi üstündeki tesiri noktasında yazar bu akımından yararlanmaktadır.

Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinde önemli bir yer tutan ontolojik meselelerin çözümlerine tasavvuf filozoflarının görüşleriyle odaklandığı görülmüştür. Eserlerinde, İbn'ül Arabî, Mevlâna, Harakâni ve Sühreverdi'nin rüyayı haberci saydığı, dünya hayatını bir gölge, bir vehim, bir ayna olarak gördüğü, zamanı dairesel hesap eden, hakikatin kalpte olduğunu, ruhların evvelden tanıştığını, varlığın sürekli oluşum halinde bulunduğunu, insanın yaratıcının yansıması olduğunu, kadının ilahi yolculuktaki ilham saydığı, zıtlıkların birlikteliğinin bütünü oluşturduğunu savunan görüşlerini ortaya koymaktadır. Bu tespitlerin ışığında bakıldığında tasavvuf felsefesinin gerçeklik, zıtlıklar, bütünlük, zaman ve mekân algısının postmodernizmle örtüştüğü görülmektedir. Yazar bu yorumları, postmodern edebiyatın imkânlarıyla yazıya dökmüştür.

Bekiroğlu'nun, tasavvufu eserlerinde bu kadar yoğun biçimde kullanma sebebi, yaşamın gerçek sorunsalını açıklamakta bir yöntem olarak görmesidir.

Modern insanın çıkmazlarını oluşturan ontolojik meselelerin çözümlerini metin kişilerinin aracılığıyla okurun zihnine bırakmıştır. Bu yöntem postmodernizmin de metinlerde yapmayı amaçladığı metottur. Postmodern olmayan Tanpınar ve Peyami Safa gibi gelenek ile şimdiyi birleştirmeyi amaçlayan yazarların yolundan giden Bekiroğlu bu şekilde postmodernizmin anlatı tekniğini kullanarak, tasavvufi bakış açılarını eserlerine dâhil etmiş geçmiş ile şimdiyi aynı noktada birleştirmeyi amaçlamıştır. Postmodernizmin ontolojik meseleleri soran/sorgulayan tavrını, tasavvuf felsefesine dayanan çözümlerle yorumlamıştır.

Nazan Bekiroğlu'nun eserlerini psikanalitik edebiyat kuramıyla incelediğimizde Freud, Jung ve Lacan'ın kuramlarıyla açıklanabilecek detaylar bulunmaktadır. Bu bağlamda, Freud'un gündüz düşleri, metin kişileriyle özdeşlik kurma; oedipus kompleksi; Jung'un gölge, anima ya da animus, yaşlı bilge, kahraman arketipleri; Lacan'ın ayna metaforu kavramı ile değerlendirildiğinde kurgu kişilerinin 'özben'i bulmayı amaçladıklarını bunun içinde sabit, değişken olmayan bir gerçeği aradıklarını görmekteyiz. Bekiroğlu, kendi arayışını bu metinlerle dışa vurmuş, 'özben'i bulma çabasını yazarlığını beslemiştir. Yazıyı, bazen bilinçli bazen bilinçsiz olarak şuur altının boşaltılmasında bir araç olarak görmüştür. Kendi yaşamının asıl sorularını oluşturan ezel, varlık, mutlak gerçek gibi konuları ya da yaşadığı çeşitli olayları yazıya aksettirerek bir tür iç boşaltımı sağlayan Bekiroğlu insana yaratıcıdan geçen fitratında olan bilinme arzusunu bu yolla gerçekleştirmektedir. Yazar, şuur altının derinliklerini tasavvuf felsefesi ile çözümlenmekte postmodern edebiyatın çeşitli teknikleriyle yazıya aktarmaktadır. Bu çözümlenme gerçekleştikçe eserlerinde bulunan parçalı, bulanık, sisli atmosfer dağılıp üslubu sadeleşme yoluna gitmektedir. Bu durumu son iki romanı olan *Nar Ağacı* ve *Mücellâ'* da açıkça görebiliriz. Arayışının yön değiştirmesi ya da bazı hesapların daha üst âlemlere bırakılması şuur altının billurlaşmasına sebep olmuş bu durum da eserlerindeki atmosferin berraklaşmasını sağlamıştır. Karmaşıklık yerini mutlak sona/mutlak gerçeğe yaklaşmanın asudeliğine bırakmıştır.

Tasavvuf ve postmodernizm Bekiroğlu'nun şuur altı için birer aracı konumundadır. Bekiroğlu, tasavvuf, postmodernizm-büyülü gerçeklik ve şuur altı aracılığıyla geçmiş ile şimdiyi birleştirmekte postmodern edebiyatın olanaklarını bizim olan değerlerle harmanlayarak Türk edebiyatında kökleriyle var olan yeni

temsil edenler safının günümüz temsilcisi olarak yer almaktadır. Aldığı akademik eğitim şimdiki, ailesinin ve yaşadığı çevrenin katkısıyla şekillenen geleneksele olan bağlılığı geçmiş birlikte harmanlamasına olanak sağlamıştır. Bu sebeple Bekiroğlu ne sadece postmodern ne büyü gerçeği ne de İslamî/gelenekçi bir yazar olarak değerlendirilebilir. Bekiroğlu, şuur altını tasavvuf felsefesinin imkânlarıyla yorumlayıp postmodernizm anlatı teknikleriyle yazıya aktararak, farklı unsurları bir araya getirip bütünü yakalamaya çalışmaktadır.



KAYNAKÇA

Affifi, E.-Â. (1999). *Muhyiddin İbnü'l-Arabî'de Tasavvuf Felsefesi* (2 b.). (M. Dağ, Çev.) İstanbul: Kırkambar Yayınları.

Akbıyık, S. (2017, Haziran). Hayatımın Merkezinde Duran Şey Yazıdır, Yazarlık Değil. *Arka Kapak* , s. 34-38.

Aktaş, Ş. (1998). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Matbaası.

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler* (2 b.). Ankara: Öteki Yayınevi.

Akyüz, K. (1990). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* (5 b.). İstanbul: İnkilâp Yayınevi.

Alagöz, O. (2007). Cam Irmağı Taş Gemi. *Kırkbaşak* , s. 21-23.

Altıntaş, H. *Tasavvuf Tarihi*. Ankara: Akçağ.

Arabî, İ. (1992). *Fusûs ül-hikem*. (N. Gençosman, Çev.) İstanbul: Meb Yayınları.

Arabî, İ. (2015). *"Fütûhât-ı Mekkiyye" Allah ve İnsan Esmâ-i Hüsnâ Şerhi*. (E. Demirli, Çev.) İstanbul: Litera Yayıncılık.

Arslan, S. (2004, Kasım-Aralık). Benden Geriye Kalan Kitap Bu olsun İstedim. *Der-Kenar* , s. 40-43.

Arslan, M. (2006). Değişim Sürecinde Yeni Dindarlık Formları: "Yeni Çağ İnanışları Örneği". *Değerler Eğitimi Dergisi*, 4 (11), 9-25.

Arvasî, E. A. (2015). *Tasavvuf Bahçeleri*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

Aubyn, L. S. (1998). *Yeni Çağ Akımı*. (N. M.-E. Arısoy, Çev.) İzmir: Ege Meta Yayınları.

Ayna A. (1991). *TDV İslam Ansiklopedisi*, 4 , 260-262. Ankara: Türk Diyanet Vakfı.

Aytaç, G. (1990). *Çağdaş Türk Romanı*. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.

Ayvaoğlu, B. (1999a). *Eve Dönen Adam* (3 b.). İstanbul: Ötüken.

Ayvazoğlu, B. (1999b, Haziran 26). Temmuz 06, 2017 tarihinde www.nazanbekiroglu.com: <http://www.nazanbekiroglu.com/1999/06/26/besir-ayvazoglu-nazan-bekiroglu-aksiyon-sayi-238-26-haziran-1999/>.

Baki, G. (2012, Ekim). Nazan Bekiroğlu: Nar Ağacı'nı Yazarken Yüzlerce Sayfa Yırtıp Attım. *Pazar Eki*, s. 15-17.

Balkaya, D. (2005). *Lacan'ın Psikianalizi ve Bir Yazınsal Yapıt Çözümlemesi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum. https://tez.yok.gov.tr/Ulusal_Tez_Merkezi/TezSorguSonuc.jsp.

Baudrillard, J. (1998). *Simulakrlar ve Simulasyon*. (O. Adanır, Çev.) İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Bayraktar, N. (2012, 09 30). Tadından Yenmez Bir Yanlılığım Var. *Pazar Sabah Haberleri*, s. 7-8.

Bekiroğlu, D. (Kasım, 2015). Nun Masalları'ndan Mücellâ'ya Nazan Bekiroğlu. *Yedi Renk*, s. 22-26.

Bekiroğlu, N. (2002). *İsimle Ateş Arasında*. İstanbul: Timaş.

Bekiroğlu, N. (2004). *Cümle Kapısı* (5 b.). İstanbul: Timaş.

Bekiroğlu, N. (2006a). *Cam Irmağı Taş Gemi* (4 b.). İstanbul: Timaş.

Bekiroğlu, N. (2006b). *Lâ: sonsuzluk hecesi* (35 b.). İstanbul: Timaş.

Bekiroğlu, N. (2007). *Yûsuf ile Züleyha* (21 b.). İstanbul: Timaş.

Bekiroğlu, N. (2009a). *Mor Mürekkep* (14 b.). İstanbul: Timaş.

Bekiroğlu, N. (2009b). *Nun Masalları* (8 b.). İstanbul: Timaş.

Bekiroğlu, N. (2010a). *Yol Hali*. İstanbul: Timaş.

Bekiroğlu, N. (2010b). *Mavi Lâle* (13 b.). İstanbul: Timaş.

Bekiroğlu, N. (2012). *Nar Ağacı* (2 b.). İstanbul: Timaş.

Bekiroğlu, N. (2013). *Mimoza Sürgünü* (3 b.). İstanbul: Timaş.

Bekiroğlu, N. (2014). *Kelime Defteri*. İstanbul: Timaş.

Bekiroğlu, N. (2015). *Mücellâ*. İstanbul: Timaş.

- Bekiroğlu, N. (2017). *Yerli Yersiz Cümleler*. İstanbul: Timaş.
- Bergson, H. (2015). *Metafizik Dersleri Giriş* (2 b.). (G. Beşiktaşlıyan, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Bora, T. (2003). *"Nostalji Muhafazakârlık - Mazi Cennet, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Muhafazakârlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Brooks, P. (2016). *Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı* (2 b.). (H. A. Hivren Demir-Atay, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Campbell, J. (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Kabalıcı.
- Cebci, O. (2015). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* (3 b.). İstanbul: İthaki.
- Cebeci, E. (2014). *Tasavvuf Terimleri ve deyimleri Sözlüğü*. Ankara: Otto Yayınları.
- Connor, S. (2001). *Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çamlıbel, F. N. (2017). *Han Duvarları Toplu Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çatak, A. (2007). Şihâbeddin Sühreverdî ve Tasaauf Anlayışı.
- Çetişli, İ. (2004). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ.
- Çevik, M. (2014). *Mevlânâ'da Aşk ve Varoluş*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Çubukçu, İ. (1968). Suhreverdî ve İsrakıye Felsefesi. *Ankara Üniverrsitesi İlähiyat Fakültesi Dergisi* (16), 177-200.
- Demir, Y. (2002). *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât Bir Üst Olarak Müşâhedat*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Demirci, M. (2013). *Hız. Mevlâna ve Mevlevi Kültürü*. İstanbul: Kubbealtı.
- Demirli, E. (2016). *İbnü'l Arabî Metafizigi* (2 b.). İstanbul: Sufi Kitap.
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi*. İstanbul: İnkılâp.
- Döğüş, S. (2015). Anadolu'da Hızır-İlyas Kültü ve HıdırellezGeleneği. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Araştırma Dergisi* (74), 77-100.

Dursun, E. (2002, Kasım). Nazan Bekiroğlu ile Söyleşi. *Türk Edebiyatı* (349), s. 44-48.

Dursun, E. (2002, Aralık). Bu Dünyada Aşk Aslında Bir Sûrettir. *Vakit*. 16-17.

Eagleton, T. (1998). *Estetiğin İdeolojisi*. İstanbul: Özne Yayıncılık.

Ecevit, Y. (2016). *Türk Romanında Postmodernist Yaklaşımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Eles, B. (1992). *TDV İslam Ansiklopedisi*, 6 , 106-108. Ankara.

Emre, İ. (2005). *Edebiyat ve Psikoloji*. Ankara: Anı.

Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat* (2 b.). Ankara: Anı.

Enginün, İ. (2004). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Eskin, Ş. (2014). *Zman ve Hafızanın kıyısında Tanpınar'ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi*. İstanbul: Dergâh.

Fordham, F. (1994). *Jung Psikolojisi*. (A. Güneşel, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Freud, S. (1989). *Psikanaliz Üzerine* (5 b.). (A. A. Öneş, Çev.) İstanbul: Say.

Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. (E. K.-A. Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel.

Freud, S. (2013). *Freud "Cisayet-Totem-Psikanalize Giriş Dersleri- Düş Yorumu-Psikopatoloji"* (4 b.). (v. Cengiz Güleç, Dü.) İstanbul: Say.

Gökyay, O. Ş. (2007). *Dedem Korkudun Kitabı*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Gümüş, S. (2015). *Modernizm ve Postmodernizm* (3 b.). İstanbul: Can.

Gürol, E. (1997). *Analitik Psikoloji ve Carl Gustave Jung*. İstanbul: Cem Yayınları.

Hawking, S. (2016). *Zamanın Kısa Tarihi* (21 b.). (B. Gönülşen, Çev.) İstanbul: Alfa Bilim.

Huysen, A. (1994). Postmodernin Haritasını Yapmak. *Modernite versus Postmodernite* (K. Atakay, Çev.). Ankara: Vadi Yayınları.

İlksiz, Y. (2009, Şubat). Nazan Bekiroğlu: Yasak Meyveyi Havva Yedirmede. *Medcezir*, s. 42-45.

Jacobi, J. (2002). *C.G. Jung psikolojisi*. İstanbul: İlhan Yayınları.

Jean, B. (1998). *Simulakrlar ve Simülasyon*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Jung, C. G. (2005). *Anılar, Düşler, Düşünceler* (3 b.). (İ. Kantemir, Çev.) İstanbul: Can.

Jung, C. G. (2008). *Dört Arketip* (3 b. b.). (Z. A. Yıkmazer, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Kabaklı, A. (1987). *Mevlânâ* (6 b.). İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.

Kabaklı, A. (1997). *Türk Edebiyatı* (Cilt 5). İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Kalp, B. (2001). *TDV İslam Ansiklopedisi*, 24 , 229-232. Ankara: Türk Diyanet Vakfı.

Kaplan, M. (2012). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I* (10 b.). İstanbul: İstanbul.

Kaplan, R. (1988). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kara, A. (2006, Kasım). Cam İrmakta Taş Gemi Yüzdürülmüş. *Yeni Şafak Kitap Eki*, s. 17.

Karaca, M. (2010). *Osmanlıca Türkçe Lugat*. İstanbul: Hisar Yayınevi.

Karakoç, S. (2010). *Gün Doğmadan* (9 b.). İstanbul: Diriliş Yayınları.

Karaman, Hayrettin (2004). *Kuran-ı Kerîm Açıklamalı Meâli*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Karay, R. H. (2006). *Gurbet Hikâyeleri ve Yer Altında Dünya Var* (15 b.). İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Kartal, A. (2013). *Doğu'nun Uzun Hikâyesi*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

Kolcu, A. İ. (2015). *Cumhuriyet Edebiyatı II* (4 b.). Erzurum: Salkıoğut Yaynevi.

Korkmaz, R. (2015). *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000* (10 b.). Ankara: Grafiker Yayınları.

Kutluer, İ. (1991). *TDV İslam Ansiklopedisi*, 7 , 452. Ankara.

Kün, Y. (2002). *TDV İslam Ansiklopedisi*, 26 , 553-557. Ankara: Türk Diyanet Vakfı.

Lacan, J. (1982). *Felsefe Yazıları*. (N. Kuyaş, Çev.) İstanbul: Yazko .

Lucy, N. (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş*. (A. Aksoy, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mahfi, K. (2001). *TDV İslam Ansiklopedisi*, 23 , 109-113.

Menteşe, O. B. (1996). *Bir Düşün Yolculuğu*. Ankara: Bilkamat Yayınları.

Mevlâna. (2015). *Divan-ı Kebir* (5 b., Cilt 2). (Ş. Can, Çev.) İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Mevlâna. (1994). *Fîhi mâ Fîh*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Mevlâna. (1991-1995). *Mesnevî*. (A. Gölpınarlı, Çev.) İstanbul: MEB Yayınları.

Mevlâna. (1995). *Mesnevi* (2 b.). (A. Gölpınarlı, Çev.) İstanbul: MEB Yayınları.

Mısır, S. (2003, Mayıs). Nazan Bekiroğlu ile Söyleşi. *Karanfil* , s. 1-3.

Mollaibrahimoğlu, A. K.-Ç. (06-08 Mayıs 2010). Yunus Emre'de Arketipsel İmgeler: "Risaletü'n Nushiyye Örneği. x. *Uluslararası Yunus Emre Sevgi Bilgi Şöleni Bildirileri*, (s. 635-646).

Moran, B. (1974). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Moran, B. (2004). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Nietzsche, F. (1999). *Tragedyanın Doğuşu* (5 b.). (İ. Z. Eyüpoplu, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Oppermann, S. (2006). *Postmodern Tarih Kuramı*. Ankara: Phoenix.

- Özbek, Y. (2007). *Edebiyat ve Psikanaliz*. İstanbul: Çizgi Yayınevi.
- Pala, İ. (2005). *Kitâb-ı Aşk*. İstanbul: Alfa.
- Pala, İ. (2011). *Ansiklopedik Divan Şiirleri Sözlüğü* (21 b.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Parla, J. (2005). *Donkişot'tan Günümüze Roman*. İstanbul: İletişim.
- Parlatır, İ. (1989). *Büyük Türk Klasikleri "Tanzimat Dönemi Nesri"*. İstanbul: Ötüken.
- Parlatır, İ. (1998). *TDK sözlük* (9 b., Cilt 2). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- Paz, O. (2000). Şiir ve Modernite. M. Küçük, & M. Küçük (Dü.) içinde, *Modernite Versus Postmodernite* (3 b., s. 101-102). Ankara: Vadi Yayınları.
- Rosenau, P. M. (1998). *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*. (T. Birkan, Çev.) Ankara: Ark Yayınları.
- Rüya, K. (2008). *TDV İslam Ansiklopedisi*, 35 , 309-310. Ankara.
- Ryan, M. (2000). Postmodern Siyaset. M. Küçük içinde, *Modernite Versus Postmodernite* (3 b., s. 298). Ankara: Vadi Yayınları.
- Saba, Z. O. (2017). *Cümlemiz* (3 b.). İstanbul: Can Yayınları.
- Sabit A. (1991). *TDV İslam Ansiklopedisi*, 4 , 198-199. Ankara.
- Saruhan, E. (2002, Ekim). İsimle Ateş Arasında Nazan Bekiroğlu. *Gerçek Hayat* , 31.
- Sazyek, H. (2002). Türk Romanında Postmodernist Yöntem ve Yönelimler. *Hece-Türk Romanı Özel Sayısı* (67), 493-502.
- Selay, S. (2003, Şubat). İsimle Ateş Arasında. *Azade* , s. 23.
- Seyfettin, Ö. (2017). *Kaşığı* (16 b.). İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Sönmezışık, K. (2007, Aralık 16). Artık Noktanın Peşindeyim. *İkidebir* , s. 3.
- Steven B, Deleuza K. (2016). *Postmodern Çeviri* (3 b.). (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sülük, S. (2010). *TDV İslam Ansiklopedisi*, 38 , 127-128. Ankara: Türk Diyanet Vakfı.

Şahin, S. Z. (2000, Mart). Nazan Bekiroğlu ile Mülakat. *Genç Adım* , s. 24-25.

Tanpınar, A. H. (1976). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (4 b.). İstanbul: Çağlayan Katiapevi.

Tanpınar, A. H. (2005). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Taşçı, E. (2007, Ocak). Nazan Bekiroğlu ile Söyleşi-2. *Ay Vakti* , s. 38.

Tefrik, A. (2011). *TDV İslam Ansiklopedisi*, 40 , 765-777. Ankara: Türk Diyanet Vakfı.

Tekin, M. (2001). *Roman Sanatı* (15 b.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Turan, Ö. (2016, Mart). Nazan Bekiroğlu, Mezuniyet Gecesi. *İzdiham* , s. 32-37.

Uluğ, S. (2008). *İslam Ansiklopedisi* . Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Watt, L. (2007). *Romanın Yükselişi "Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler"*. İstanbul: Metis Yayınları.

William. (2002). *Shakespeare* (4 b.). (B. Bozkurt, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yakıt, İ. (1993). *Batı Düşüncesi ve Mevlâna*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Yalçın, A. (2002). *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1946)*. Ankara: Akçağ.

Yalçın-Çelik, D. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Yalsızuçanlar, S. (2014). *Harakâni'ye Bilgeliğin Kalbine Yolculuk*. Y. S. Uygur içinde, *Anadolu'nun Kalbi Harakâni*. İstanbul: Sufi Kitap.

Yavuz, Y. (1991). *TDV İslam Ansiklopedisi*, 3 , 337-342. Ankara.

Yazır, E. H. (2013). *Elmalılı Hamdi Yazır Tefsiri*. (H. Döndüren, Çev.) İstanbul: Çelik Yayınevi.

Yusuf, M. H. (2012). *İbnü'l-Arabi Zaman ve Kozmoloji*. (K. Filiz, Çev.)
İstanbul: Nefes.

Zizek, S. (2002). *Kırılğan Temas*. İstanbul: Metis.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı-Soyadı	GÜLYAŞAR KARAKUŞ
Doğum Yeri-Tarihi	DEVREK- 1985
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	GAZİ ÜNİVERSİTESİ KASTAMONU EĞİTİM FAKÜLTESİ TÜRKÇE ÖĞRETMENLİĞİ/EĞİTİMİ BÖLÜMÜ
Yüksek Lisans	ORDU ÜNİVERSİTESİ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI YÜKSEK LİSANS DEVAM EDİYOR
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	İNGİLİZCE
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	<p>ULEAD 2017 ANNUAL CONGRES, ULUSLAR ARASI EĞİTİMDE ARAŞTIRMALAR KONGRESİ MAKALELER KİTABI “İKİ MİLLET BİR KIBRIS: ALEV ALATLI’NIN YASEMİNLER TÜTER Mİ? HÂLÂ ROMANINDA DEĞERLER” ADLI MAKALE YAYINI</p> <p>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI / MAKALELER KİTABI ATASEM VE TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ ORTAK YAPIMI “ORHAN PAMUK’UN <i>SESSİZ EV</i> ROMANINDA KENDİ YAŞAMINDAN İZLER” ADLI MAKALE YAYINI</p> <p>I. ULUSLAR ARASI TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ÖĞRENCİ SEMPOZYUMU (OTUDES) BİLDİRİ KİTABI 2017 “SEVİNÇ ÇOKUM’UN ROZALYA ANA HİKÂYESİNDE SOSYAL VE SİYASAL ARKA PLAN” BİLDİRİ YAYINI</p>
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	ŞEHİT FATİH EFİLOĞLU ORTAOKULU
İletişim	
E-Posta Adresi	gulyakalinci@gmail.com
Tarih	

