



T. C.

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**SAFİYE EROL ANLATILARININ ÖRNEK OKUR DÜZEYİNDEN
ANLAMLANDIRILMASI**

DOKTORA TEZİ

ZEYNEP TEK

ARALIK - 2017

SAFİYE EROL ANLATILARININ ÖRNEK OKUR DÜZEYİNDEN
ANLAMLANDIRILMASI

ZEYNEP TEK

TARAFINDAN

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜNE

SUNULAN TEZ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

ARALIK 2017

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı

Doç. Dr. Seyfullah YILDIRIM
Enstitü Müdürü V.

Bu tezin Doktora derecesi için gereken tüm şartları sağladığını tasdik ederim.

Prof. Dr. M. Mete TAŞLIOVA
Anabilim Dalı Başkanı

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin bir Doktora derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığını beyan ederiz.

Doç. Dr. İbrahim TÜZER
Danışman

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ (Maltepe Üni. / Eğitim Fakültesi)

Doç. Dr. İbrahim TÜZER (AYBU / Yeni Türk Edebiyatı)

Prof. Dr. Levent BAYRAKTAR (AYBU / Felsefe Tarihi)

Doç. Dr. Ayşe DEMİR (AYBU / Yeni Türk Edebiyatı)

Doç. Dr. Fatih SAKALLI (Gazi Üni. / Yeni Türk Edebiyatı)

Bu tez içerisindeki bütün bilgilerin akademik kurallar ve etik davranış çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca bu kurallar ve davranışların gerektirdiği gibi bu çalışmada orijinal olmayan her tür kaynak ve sonuçlara tam olarak atıf ve referans yaptığımı da beyan ederim; aksi takdirde tüm yasal sorumluluğu kabul ediyorum.

Adı Soyadı : ZEYNEP TEK

İmza :

ÖZET

SAFİYE EROL ANLATILARININ ÖRNEK OKUR DÜZEYİNDEN ANLAMLANDIRILMASI

Tek, Zeynep

Doktora, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Yöneticisi: Doç. Dr. İbrahim Tüzer

Aralık 2017, 630 sayfa

Bu çalışma, nitelikli bir sanatkâr, çok yönlü bir mütefekkir, başarılı bir "edebî muharrir", filoloji doktoru ve çevirmen olan Safiye Erol'un (1902-1964) kurmacaya dayalı eserlerini anlamlandırma çabasını içermektedir. Erol, edebî metinlerini simgesel boyutta derinliğe ulaştıran ve "mütemadiyen yeniden oku"nmasına imkân veren "örnek bir yazar"dır. Onun anlatılarının çözümlenmesinde kullanılan yöntem, Umberto Eco tarafından "örnek okur" olarak adlandırılan bakış açısidir. Bu çalışmanın amacı örnek okur düzeyinden yola çıkılarak çoklu okuma modellerinin kullanılması ile Erol anlatılarının tüketilemez olan derin anlam alanlarına nüfuz edebilmektir. Erol'un Türk roman tarihindeki yerini edebî ve estetik ölçütler üzerinden değerlendirme çabasında olan çalışmanın giriş kısmı, örnek okurun ve açık yapıtın niteliklerine ayrılmıştır. Erol'un hayatının ve sanat anlayışının yer verildiği ilk bölümden sonra anlatıların çözümlenmesine geçilmiştir. İzleksel bir sınıflandırmanın yapıldığı anlatılarda kurguya ve dile ait unsurlar bir arada verilmiştir. Aşk konusuna ayrılan bölümde "aşkın renkleri" kuramı üzerinden dramatik aksiyon tablosunun oluşturulması ve bu yolla ortaya çıkan kişi, kavram, simge düzeyinin aşkın hâlleri, gelişimi ve hayal kırıklığı evresinde çözümlenmesi, çalışmanın özgün tarafını teşkil etmektedir. Çalışmada ayrılık ve yeniden doğuş sürecinin ayrıntılı bir tahlille işlenmesinden sonra anlatıların sosyolojik geri planı üzerinde durulmuştur. Henri Bergson'un zaman ve hafıza kuramları ile Anthony Smith'in millî kimlik teorisinden hareketle anlatılardaki tarihî arka plan da ele alınmış ve sanatkârın özgün bir medeniyet tasavvuru olduğu düşüncesine varılmıştır. Çalışmanın son kısmında anlatıların anlam ve kurgu evreninin ulaştırdığı sonuçlar üzerinde durulmuş, anlatıları açık yapıt kılan hususlara ve sanatkârın edebiyat tarihindeki yerinin ne olması gerektiğine değinilmiştir. Erol'u tanımış olan kişilerle yapılan mülakatlar; Erol'un fotoğrafları, kitaplarında yer almayan bir hikâyesi, Sâmîha Ayverdi'ye hitaben yazdığı mektuplar, yarım kalan romanından ve not defterinden alınan örnek bir sayfa ile çalışma nihayete erdirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Safiye Erol, metin incelemesi, örnek okur, Umberto Eco, açık yapıt.

ABSTRACT

The Signification of Safiye Erol's Narratives through the Approach of Model Reader

Tek, Zeynep

Ph.D, Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Doç. Dr. İbrahim Tüzer

December 2017, 630 pages

This study includes a signification effort of the fictional works of Safiye Erol (1902-1964), who was a qualified artist, a versatile thinker, a literary journalist, a great philology doctor and translator. She was an author writing novels and stories which have been symbolically deep. Also, she was a “model author” whose works can be read over and over again. For this reason, a literary method called “model reader” by Umberto Eco was used to examine her narratives. The aim of this study was to penetrate into the deep and interminable semantic fields of Erol's by using multiple reading models from the model reader's viewpoint. This study purposed to evaluate the place of Erol in the Turkish novel history with reference to literary and aesthetics criteria. For this purpose, the qualities of the model reader and open work was addressed in the introduction part of the study. After Erol's life and artistic viewpoint was presented in this part her narratives were investigated. Thematic categorizations, fictional and linguistic ways of her works were presented. In the “love” part of this study, the table of dramatic action of Erol's works was put forward with reference to the colors of love theory. Based on this framework, emerging characters, concepts, symbols were examined in the states of love and disappointment stages. This analysis was one of the original ways of this study. Then, the processes of breaking up and rebirth were investigated in detail and focused on sociological background of Erol's narratives. Through time and memory theories of Henri Bergson and national identity theory of Anthony Smith, the historical framework of Erol's works was addressed. These analyses revealed that Erol had a unique civilization thought. In the last part of this study, it was focused on the results of the semantic and fiction world of her narratives. Also, it was touched on the ways that make Erol's works “open works” and what the place of Erol should be in the literature history. Then, it was presented a few interviews conducting with people who know Erol, Erol's photos, a story not published in her books, her letters to Sâmîha Ayverdi, a sample page from her notebook and half-finished novel.

Keywords: Safiye Erol, textual analysis, the model reader, Umberto Eco, open work.

nurlu varlığıyla

hayat yolculuğumu ışıklandıran

sevgili Anneme...

ÖNSÖZ

Safiye Erol'a göre; "Bir üstat sanatkâr, eline aldığı materyal ne olursa olsun, ister altın ister lüleci çamuru, aynı şevk ve îtina ile işler. Mühim olan cihet yontulan, yoğrulan malzemenin mâhiyeti değil, üstat elinin mârifetidir." Üstat elinin yoğurduğu malzemeye sinen hünerinin, anlaşılma gayreti içinde olması, yaratım sürecinin ezeli kanunudur. Sanatkâr, "sanatın bedeli[nin] sonsuz mihnet, sonsuz gariplik" olduğunu bilmekle beraber "mârifet"in anlamlandırılmasında bir timsal okuyucu bekler.

"Sanatın sır perdesi arkasında ebediyyen söylenmemeye mahkûm bırakılmış canlı sözler vardır, ya müzik olur kanatlanırlar, ya da semboller kisvesinde kılık değiştirir meydana gelirler, taniyan tanır onları." der sanatkâr. Müzikler, semboller üzerinden kılık değiştirse de "ebediyyen söylenmemeye mahkûm bırakılmış" olsa da anlatmak, anlaşılmaq, duyulmaq istediğini belli eder. "Sır"rını işlediği yapıtın çok anlamlılığını, ara renklerinin sağladığı ışıltıyı, tüketilmeyecek olanı bilmenin mutlak güveniyle. 'Sır sahibi' olan "örnek yazar"ın, "örnek okur" arayışı bu nedenledir hep.

Metnini simgesel boyutta derinliğe ulaştıran ve "mütemadiyen yeniden oku"nmasına imkân veren örnek bir yazar olan Erol'un anlatılarının çözümlenmesinde kullanılacak yöntem, Umberto Eco'nun adlandırdığı "örnek okur"un bakış açısıdır. Bu çalışmanın amacı örnek okur düzeyinden yola çıkılarak çoklu okuma modellerinin kullanılması ile Safiye Erol anlatılarının derin anlam alanlarını keşfedebilmektir. Erol'un Türk roman tarihindeki yerini edebî ve estetik ölçütler üzerinden değerlendirmek, metin merkezli ve disiplinler arası çalışmalar ışığında eserlerinin sonsuz anlam değerlerini aralamak amaçlanmaktadır. Bu gaye ile çalışmanın temelini oluşturan ve modern sanat ürünlerinin nasıl okunması gerektiği ile ilgilenen "açık yapıt" poetikası önemli bir başvuru noktası olacaktır. Sıradan bir okurun metnin birincil anlamları ve sonuyla alakadar olan yaklaşımı dışarıda tutularak ikinci düzey bir okurun metnin derinlikli anlamlarına ulaşma yolunda göstereceği çaba esas alınmıştır. Çalışmada Erol'un dört romanı ve hikâyeleri temel inceleme nesnesi olmuş, ayrıca sanatkârın Dilârâ imzasıyla 1931'de neşrettiği ve hikâye kitabı içerisinde yer

almayan "Rüyada Davet" adlı hikâyesi de okumaya dâhil edilmiştir. Çalışmanın başlığında kullanılan 'anlatı' terimiyle kastedilen kurmacaya (fiction) dayalı eserlerdir. Ayrıca sanatkârın poetikasını ve ideolojisini anlamada önemli başvuru kaynağı olarak makale, deneme ve felsefe etütleri kullanılmıştır.

Erol anlatılarını örnek okur düzeyinden anlamlandırmaya çalışan bu çalışma, giriş ve sonuç dışında dört temel bölümden oluşmaktadır. Erol'un yazım süreci zor ve titiz bir yaratmaya karşılık gelir. Bu durumda okuyucusunun da metinlerinin anlam alanlarını aralamada aynı çabayı göstermesi lüzumu doğar. Bu amaçla Erol anlatılarının çözümlenmesinde tek bir okuma modeli yerine birçok kuramsal yaklaşımdan faydalanılması, anlatıların derin manalarının keşfedilmesine dönük önemli bir adımdır. Peki, Erol anlatılarının 'örnek okur' düzeyinden anlamlandırılmasını gerektiren özellikleri nelerdir? Popüler bir anlatım ve anlayıştan uzak olan sanatkârın çabuk tüketilen yapıtlar sunmadığı düşünülür. Çok katmanlı bir anlam örgüsüne sahip olan anlatılar; özellikle metaforlarla örülü bir evren içinde açık yapıtın inceleme alanına girmektedir. Bu amaçla örnek okurun inceleme nesnesi olan 'açık yapıt'ın niteliğinin anlaşılması amacıyla giriş bölümünde söz konusu kavramların teorik açılımlarına yer verilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümü Safiye Erol'un biyografisine ve edebî hayatına ayrılmıştır. Bu bölüm büyük bir oranda Halil Açıkğöz'ün "Safiye Erol'un Kendi Kaleminden Hayatı" adlı art arda yayımlanan iki makalesi esas alınarak oluşturulmuştur. Erol'un *Die Pflanzennamen in der alttarabischen Poesie* adlı doktora tezinin son sayfasında biyografisini anlattığı yer, 1949 ve 1963 yıllarında yaptığı röportajlar, makaleleri, onu tanıyanların yazıları da bu bölümde kullanılmıştır. Bu bölümün özgün yanı Açıkğöz'ün Emel Esin, Mehmet Çavuşoğlu ile röportajından ve Sâmiha Ayverdi ile sohbetinden daha önce yayımlamadığı kısımların kullanılmasıdır. Bu metinlere Açıkğöz'ün özel arşivinden ulaşılmıştır. Ayrıca Erol'un fiziksel özelliklerinin ve mizacının anlatıldığı bölümde, onu şahsen tanımış olan kişilerle yapılan röportajların kullanılmasıyla birçok izlenime yer verilebilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümü; "Anlatılarda Kuşatıcı Bir Duygu Değeri Olarak Aşk" adını taşımaktadır. Erol anlatılarının en tipik hususiyetlerinden biri romantik anlamda aşk konusunun yoğunlukta işlenmesidir. John Alan Lee'nin "aşkın renkleri" teorisinin uygulandığı bu bölümde Erol anlatılarındaki kişilerin hangi aşk renklerine sahip olduğu tespit edilmiştir. Anlatı kişilerinin ilişki sürecini ve akıbetini belirleyen temel etkenin benimsenen aşk renkleri olduğu düşünülmüş; böylelikle ülküdeğerdeki ve karşıdeğerdeki

aşk renklerinin anlatıların dramatik aksiyonunu oluşturduğu fikrine ulaşılmıştır. Bu amaçla aşkın ilk hâlleri, gelişimi ve hayal kırıklığına doğru evrilen süreçte, aşkın renklerinin kişi, kavram ve sembol düzeyindeki açılımlarına yoğunlaşmıştır.

Üçüncü bölüm; "Anlatılarda Ayrılık ve Yeniden Doğuş Süreci"dir. Bu bölümde aşk sürecinin olduğu gibi ayrılık sürecinin de belli aşamalar üzerinden işlenmesi itibariyle ayrıntılı bir tasnife gidilmiştir. Ayrılığın, yeniden doğuşun kapılarını aralaması dolayısıyla bu dönemde rol oynayan, olan ve olması gerektiği imlenen hâller üzerinde durulmuştur. Ayrıca söz konusu ilk iki bölümün yazımında tasavvufi, felsefi, psikanalitik ve psikolojik kaynaklarla birlikte metin merkezli inceleme yöntemlerine başvurulmuş, ele alınan izleklerin birçok farklı bakış açısı üzerinden okunulmasına çalışılmıştır.

Dördüncü bölüm "Anlatılarda Kimlik Çatışması ve Yeni Kimlik İnşası" adını taşımaktadır. Sosyolojik bir okumanın olduğu bölümde anlatıların düşünsel, kültürel arka planı üzerinde durulmuştur. Bu bölümde *Ciğerdelen*; tarihî roman çerçevesinde ayrıca değerlendirilmiştir. Yazarın tek tarihî anlatısı olan eserin güncel zamanında niçin tarih anlatısına başvurulduğu sorusu; anlatının inceleme metotlarını belirlemiştir. Bu amaçla Henri Bergson'un zaman ve hafıza kuramlarına, Anthony Smith'in millî kimlik teorisine başvurulmuş, tarihî kaynaklara ve araştırma eserlerine bakılmıştır.

Çalışmanın kuramsal bir arka plan üzerinden oluşturulduğu bu üç ana bölüm Umberto Eco'nun "örnek okur" olarak belirlediği derinlikli bakış açısıyla şekil bulmuştur. Anlatıların tematik açıdan sınıflandırılmasıyla oluşturulan bu bölümlerde bireysel, bireysel-toplumsal ve toplumsal konular ele alınmıştır. İlk bölümde (beşeri / mecazi) aşkın kişi üzerindeki değiştirici, dönüştürücü etkisi incelenirken, ikinci bölümde bireysel bir konu olan ayrılıktan tasavvufi açıdan mutlak Hakikat'e ulaşan bir yeniden doğuş hikâyesine ayna tutulmuş ve son bölüm ise sosyal meselelere ayrılmıştır. Bu tasnif, her izleğin derinlikli bir şekilde incelenmesine olanak vermiştir. Ayrıca çalışmada anlatıcı, zaman, mekân, şahıs kadrosu, dil ve üslup gibi bir ayrıma gidilmemiş, edebî metinlerin anlamlandırılmasında hiçbir unsurun diğerinden ayrı olarak değerlendirilemeyeceği düşüncesiyle bir tamamlama eylemine gidilmiştir. "Bağlam" (context) içinde kalınması, daha bütüncü okumalara zemin hazırlamıştır. Erol anlatılarında aşk, ayrılık ve tarih konusunda üç ayrı dramatik aksiyon tablosu oluşturulmuş, kimlik çatışmasının işlendiği yerlerde ise her anlatı için ayrı bir tablo yapılmıştır. Böylelikle anlatılardaki çatışma unsurları kişi, kavram ve simge düzeyinde belirgin kılınmıştır.

Sonuç bölümünde Erol anlatılarının incelenmesiyle varılan değerlendirmeler özetlenmiştir. Ayrıca çalışmada çoğu başlık altında epigraflar kullanılmış, bu sayede okurun konunun içeriği hakkında sezgisel bir farkındalık kazanması amaçlanmıştır. Erol'un hikâye kitabında yer almayan bir hikâyesi, araştırmacılara faydası olması düşüncesiyle Ek'ler bölümüne alınmıştır. Safiye Erol'u tanımış olan kişilerle yapılan mülakatlar, sanatkârın Sâmîha Ayverdi'ye hitaben yazdığı mektuplar, yarım kalan romanından ve not defterinden örnek bir sayfanın ve bazı fotoğrafların eklenmesiyle çalışma nihayete erdirilmiştir.

Ferdî ve ilahi aşk, bireysel tecrübeler, Türkiye'nin modernleşme süreci, din ve tasavvuf, Doğu-Batı çatışması, tarihsel ve sosyal değişimlerin izlendiği Safiye Erol anlatılarının çoklu inceleme metotları üzerinden değerlendirilmesinin sanatkâr üzerine yapılacak çalışmalar arasında bir basamak teşkil edeceği düşünülmektedir. Erol'un açık yapıt olarak değerlendirilen edebî metinlerinin çok anlamlılığın ulaşılmaya çalışıldığı bu incelemenin, uzun yıllar nisyana terk edilen sanatkârın edebî yönünün anlaşılmasında bir katkı olması en büyük beklentimizdir.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında büyük yardımlarını gördüğüm değerli büyüklerime ve dostlarıma şükranlarımı arz etmeliyim. Çalışmalarında gösterdiği titizliğe her zaman hayran olduğum ve ilim yolculuğumda her zaman yanımda olan danışman hocam Doç. Dr. İbrahim TÜZER'e üzerimdeki tüm emekleri için çok teşekkür ediyorum. Tüm araştırma boyunca önerilerini benden esirgemeyen değerli hocalarım Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ'a ve Doç. Dr. Ayşe DEMİR'e teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim. Beni Safiye Erol üzerine çalışmaya teşvik eden ve her zaman moral ve tavsiyeleri ile bana yol gösteren kıymetli hocam Prof. Dr. Levent BAYRAKTAR'a çok teşekkür ederim. Lisans hayatımda beni akademik çalışmalara teşvik eden değerli hocam Prof. Dr. Nurullah ÇETİN'i her zaman saygı ve minnetle anacağım. Manevi desteklerini gördüğüm saygıdeğer hocam Prof. Dr. M. Kazım ARICAN'a da teşekkür etmek benim için bir borçtur. Her iki hocama ve Doç. Dr. Fatih SAKALLI'ya jüri üyesi olarak tezimi okuyup sundukları katkı için teşekkür ederim.

Safiye Erol üzerine benimle mülakat yapmayı memnuniyetle kabul eden ve bildikleri tüm özel hususları –buna Erol'un özel mektupları da dâhil- benimle paylaşma nezaketi gösteren Ayverdi Enstitüsü Müdürü Aysel YÜKSEL, Zeynep ULUANT, Sinan ULUANT, Özcan ERGİYDİREN'e çok teşekkür ederim. Erol'un *Leylâk Mevsimi* adlı hikâye kitabında yer almayan "Rüyada Davet" adlı hikâyesini tarafıma gönderen Dr. Âlim Kahraman'a da şükranlarımı sunarım. 2211-E Doğrudan Yurt İçi Doktora Burs Programı kapsamında çalışmamızı desteleyen TÜBİTAK'a da ayrıca teşekkürlerimi iletirim.

Çalışmamızın halk edebiyatıyla ilgili konularında ve kaynak temininde yardımcı olan değerli hocam Prof. Dr. M. Mete TAŞLIOVA'ya, başta psikoloji alanında olmak üzere her hususta hiç bitmeyen önerileri ve Safiye Erol'a beslediği sonsuz muhabbet ve öğrenme aşkı ile yüreğimi ısıtan kıymetli dostum Yrd. Doç. Dr. Duygu DİNÇER'e ve eski Türk edebiyatıyla ilgili hususlarda en büyük yardımcım olan eskimeyecek dostum Arş. Gör.

Tülin ARSLAN'a çok teşekkür ederim. Akademik çalışmalarımı tarih alanında sürdüren ağabeyim Rıdvan TEK'e, çalışmanın tarih bölümünün oluşumunda derinlikli fikirler vermesi, tarihî kaynakların ve araştırma eserlerinin temininde doğrudan kütüphanesini kullanımına sunmasından dolayı sonsuz şükranlarımı sunuyorum. Safiye Erol üzerine çalışacağım dediğim ilk günden bu yana elimi hiç bırakmayan, kütüphanesinin kapılarını bana sonuna kadar açıp elindeki tüm arşivini önüme seren, Erol üzerine konuşabileceğim özel kişilerle beni tanıştıran, Erol'un kabrini ziyaret etmemi sağlayarak ona karşı sorumluluğumu daha iyi hatırlatan, hemen hemen her üç günde bir çalışma alanımla ilgili çeşitli eserler gönderen, "Çocukluk devrimde duyduğum aşk... İçimde büyüye büyüye Safiye Erol oldu." diyen, Safiye Erol uzmanı kıymetli hocam Okt. Halil AÇIKGÖZ'e çok teşekkür ediyorum. Değerli hocam, benim için bir ömür aşkla ve heyecanla çalışmanın en önemli timsalidir.

Son olarak bu tezin manevi mimarı sevgili anneciğimdir. Var oluşumu anlamlandıran, rehberim, ışığım olan bu göksel varlık için önce Rabbime şükrediyor ve sonra kendisinden (ç)aldığım tüm vakitler için kendisinden af diliyorum. Sonsuz anlayışı ve şefkatiyle tüm çalışmalarımdayanım olan anneme ve her zaman arkamda olan, bana güvenen kıymetli ailemin her bir ferdine ne kadar teşekkür etsem azdır.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İTHAF.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii-x
TEŞEKKÜR.....	xi-xii
İÇİNDEKİLER.....	xiii-xvii
TABLolar LİSTESİ.....	xviii
ŞEKİLLER / GRAFİKLER LİSTESİ.....	xix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xx-xxi
GİRİŞ.....	1-13
1. BÖLÜM: SAFİYE EROL'UN HAYATI ve SANATI.....	14
1. 1. DOĞUMDAN ÖLÜME: ÖĞRENİM, ÇALIŞMA VE EVLİLİK.....	14-23
1. 2. ÇOCUKLUK SÜRECİ: ANNE VE BABASIYLA İLİŞKİSİ.....	23-26
1. 2. 1. Kalan, Korunan ve Saklanan Nesnelere Dünyası.....	26-29
1. 3. GURBETTEKİ ÖLÜMSÜZ AŞKI: 'MEŞHUR HİNTLİ'.....	29-31
1. 4. SÂMİHA AYVERDİ VE KEN'AN RİFÂÎ İLE TANIŞMASI.....	32-36
1. 5. FİZİKSEL ÖZELLİKLERİ VE MİZACI.....	36-41
1. 6. YAZIM / YARATICILIK SÜRECİ VE POETİKASI.....	41-45
1. 7. YAYIN HAYATI.....	46-50
2. BÖLÜM: ANLATILARDA KUŞATICI BİR DUYGU DEĞERİ OLARAK AŞK.....	51
2. 1. "AŞK" KONUSU.....	51-53
2. 1. 1. AŞKIN RENKLERİ.....	54-64

2. 1. 1. 1. Farklı Renklerin Uyumsuz Birlikteliği.....	64-78
2. 1. 1. 2. Aynı Renklerin Uyumlu Dansı.....	78-82
2. 1. 1. 3. Aşkın Renk Verdiği Sonuçlar.....	82-91
2. 1. 2. AŞKIN İLK HÂLLERİ VE GELİŞİMİ.....	91-92
2. 1. 2. 1 Aşkın Ani Gelişen Çehresi: Ezelden Tanışıklık ve Nasip.....	92-105
2. 1. 2. 2. Sevgilide İdeali / Güzeli Görme İtiyadı.....	105-118
2. 1. 2. 2.1. Aşkın Kutsal ve Yakıcı Dili	119-127
2. 1. 2. 3. Aşkın Bahşettiği Yeni Hayat: Yaşama Sevincinden Değişen Nazara.....	125-133
2. 1. 2. 4. Bağlanmanın ve 'Sen Varlığı' Olmanın Bir İfadesi: Hediye.....	134-145
2. 1. 2. 5. Aşkın Engel Tanımayan Tabiatı ve Yasak Aşk Meselesi.....	146-157
2. 1. 2. 5. 1. Aşkta Engelleri Aşma: Fedakârlıklar Süreci.....	157-169
2. 1. 3. AŞKTA "BÜYÜ BOZUMU" DEVRİ: SÜREĞEN HAYAL KIRIKLIKLARI	169-174
2. 1. 3. 1. Yitirilen Tılsımda İhanet: "Yahuda" Metaforu.....	174-199
2. 1. 3. 2. Tılsımı Yok Eden Kıskançlık: Araya Giren Engel	197-203
2. 1. 3. 3. İlişkide Sen Varlığı Olmaya Engel Kişilik Bozukluğu: Narsisizm.....	203-204
2. 1. 3. 3. 1. Aşkın Nesnesinin Narsisistliği.....	204-205
2. 1. 3. 3. 1. 1. Kendiyle Meşgul Olma, Dış Hayranlığa Bağımlılık, Eşduyumsal Yetinin Eksikliği.....	205-213
2. 1. 3. 3. 1. 2. Başkalarını Denetim, Kontrol Altına Alma İhtiyacı, Değersizleştirme ve Bilinçli ya da Bilinçdışı Sömürücülük.....	214-220
2. 1. 3. 3. 1. 3. Eleştiriye Karşı Aşırı Alınganlık, Narsisistik Açıdan Zedelenme Korkusu ve Başkalarına Karşı Güvensizlik.....	220-224
2. 1. 3. 3. 2. Çocukluk Çağındaki Narsisistik Belirtiler.....	224-229
2. 1. 3. 3. 2. 1. Narsisizm ve Ödipal Kompleks Arasındaki İlişki....	229-231
2. 1. 3. 3. 2. 1. Narsisist Yapının Büründüğü "Yedi Peçe"nin Temsil Alanı.....	231-240

3. BÖLÜM: ANLATILARDA AYRILIK VE YENİDEN DOĞUŞ SÜRECİ.....	241
3. 1. AYRILIK DÖNEMİ: "SEVDAYA DÂHİL" Mİ?.....	241-253
3. 1. 1. Aşkın Bedelini Ödeme Düşüncesi ve Kötü Bir Vedadan Duyulan İstirap.....	253-258
3. 1. 2. Yeniden Karşılaşma Ümidi: Arzu, Hasret ve Merak.....	258-269
3. 1. 3. Sevgiliyi ve Kendini Suçlama: Kaybedilen Yaşama Sevinci ve Hastalıklar.....	269-280
3. 1. 4. İtidalin Kaybı ve Tükenişe Doğru Hâller.....	280
3. 1. 4. 1. Utanç: İç ve Dış Dünyayla Bozulan Ahenk.....	281-286
3. 1. 4. 2. Aşağılık Kompleksi: Hayat Karşısında Alınan Yenilgi.....	286-295
3. 1. 4. 3. İntihar ve Saldırganlık Dürtüsü: İç ve Dışa Dönük Yıkıcılık.....	293-302
3. 1. 5. İçine Oturamama: Bir Yerden Bir Yere ve Sığınak Alanları.....	302-308
3. 1. 6. Ayrılığın Erdirdiği Hâl ve Med-Cezirli Bir Yolculuk.....	308-314
3. 2. YENİDEN DOĞUŞ YOLCULUĞU: KENDİLİĞİN KEŞFİ.....	314-317
3. 2. 1. Olması Gerekenin İçtenlikle Kabulü.....	317-324
3. 2. 2. Unutmanın Şifası ve Affetmek: Galip Gelen Hayat.....	324-338
3. 2. 3. Ahlaki Olgunluğun Tasavvufi Ahlak üzerinden Şekil Bulması.....	338-349
3. 2. 3. 1. "Bütünlüğe Yöneliş"te Mürşidin Rolü.....	349-368
3. 2. 3. 1. 1. Bireyleşim Yolculuğunda Diğer Yardımcı Kişiler.....	368-371
3. 2. 3. 3. Cemiyete Faydalı Olma Şuuru: Hizmet ve Eser.....	372-389
4. BÖLÜM: ANLATILARDA KİMLİK ÇATIŞMASI VE YENİ KİMLİK İNŞASI.....	390
4. 1. ASRİN KAPISINDA DOĞMAK VE KİMLİK SORUNU.....	390-392
4. 2. DOĞU-BATI MESELESİ: MODERNLEŞME, NESİL VE KÜLTÜR ÇATIŞMASI.....	392-416
4. 3. YENİ İNSAN: MADDE - MANA BÜTÜNLÜĞÜNE ERME.....	416-429
4. 4. TARİH, MİLLÎ KİMLİK VE KENDİLİK BİLİNCİ.....	429
4. 4. 1. Tarihi Roman: <i>Ciğerdelen</i> ve Postmodernlik Sorunsalı.....	429-439
4. 4. 2. Kanonik Söylemin Dışında Bir Tarihî Anlatı: <i>Ciğerdelen</i>	438-445
4. 4. 3. Yeni İnsan'ın "Hafıza"sı ve Millî Kimlik İnşası.....	445-451
4. 4. 3. 1. "Atalar Yurdu": Vatan / Toprak.....	451-459
4. 3. 2. Millet: Türk Olma Bilinci.....	460-464

4. 4. 3. 3. "Hayat ve Hakikatin Ta Kendisi": Din.....	464-468
4. 4. 3. 4. Dinamik Bir Süreklilik: Tarih.....	468-479
4. 4. 3. 4. 1. Tarihî Anlatıda Öteki.....	479-481
4. 4. 3. 4. 2. Güncel Zamanın Ötekisi.....	481-483
4. 4. 3. 5. Ortak Soy Mitî: Kılıç, Kandil, Rüya.....	483-493
4. 4. 3. 5. 1. Atalardan Kalma Değerler Bütünü.....	493-498
4. 4. 3. 5. 1. 1. Transformatör: "Hayat Hamlesi"nde Saklı Hafıza.....	498-501
4. 4. 3. 6. Töre ve Gelenek - Görenekler.....	501-504
4. 4. 3. 7. "Bellek Mekânları": Mimari Yapılar.....	504-509
4. 4. 3. 8. Kolektif Hafızanın Eseri: Halk Edebiyatı	509-524
4. 4. 3. 9. Millî Şuurdan Kendilik Bilincine, Kendilik Bilincinden Millî Şuura.....	522-528
4. 4. 4. Tarih ve Gerçeklik Etkisi.....	529-534
SONUÇ.....	535-550
KAYNAKÇA.....	550
I. SAFİYE EROL'UN BU ÇALIŞMADA YARARLANILAN ESERLERİ.....	550-551
II. BU ÇALIŞMADA ATIF YAPILAN KAYNAKLAR.....	551-570
EKLER.....	571
A. MEKTUPLAR.....	571
1) 29.7.1955 Tarihli Mektup.....	572-573
2) 13.8.1956 Tarihli Mektup.....	574-576
3) 25.8.1958 Tarihli Mektup.....	577-580
4) 28.8.1958 Tarihli Mektup.....	581-584
5) 25.1.1963 Tarihli Mektup.....	585-586
6) 20.12.1963 Tarihli Mektup.....	587-588
B. SÖYLEŞİLER.....	589
1) Halil Açıkgöz ile Birlikte Aysel Yüksel ve Zeynep Uluant'la Safiye Erol Hakkında Söyleşi.....	589-603
2) Halil Açıkgöz ile Birlikte Özcan Ergiydiren'le Safiye Erol Hakkında Söyleşi....	604-610
C. SAFİYE EROL'UN "RÜYADA DAVET" ADLI HİKÂYESİ.....	611-612

D. SAFİYE EROL'UN EL YAZISIYLA YAZILMIŞ YARIM KALAN ROMANINDAN ÖRNEK BİR SAYFA.....	613
E. FOTOĞRAFLAR.....	614
1) Safiye Erol'un Fotoğrafları.....	614-617
2) Safiye Erol'un Münih İsviçre Konsolosluğu Tarafından Verilen Kimliği ve Doktora Tezinin Kapak Resmi.....	618-619
3) Safiye Erol'un Not Defteri.....	620-621
F. ÖZGEÇMİŞ.....	622-630

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. Safiye Erol Anlatılarının Ülküdeğer ve Karşıdeğerdeki Aşk Renkleri.....	86
Tablo 2. Safiye Erol Anlatılarında Aşk Renklerinin Oluşturduğu Dramatik Aksiyon Tablosu	89
Tablo 3. <i>Dineyri Papazı</i> 'nda Gülbün için Ayhan'ın Karşılık Geldiği Anlam Alanları.....	117
Tablo 4. <i>Ülker Fırtınası</i> 'nda Aşkın Nûman Bey'de Yarattığı Dönüşümün Görünümü.....	128
Tablo 5. <i>Dineyri Papazı</i> 'nda Bağlanma(ma)nın Sembolleri.....	140
Tablo 6. Safiye Erol Anlatılarında Engelleyci Unsurun Kişi Düzeyindeki Görünümü....	160
Tablo 7. <i>Ülker Fırtınası</i> 'nda İhanetin Yarattığı Dramatik Aksiyon Tablosu.....	179
Tablo 8. <i>Kadıköyü Romanı</i> 'ndan <i>Ülker Fırtınası</i> 'na Kadın Karakterlerin Ortak Hususiyetleri.....	184
Tablo 9. Safiye Erol Anlatılarında Aldatan Erkeklerin Genel Özellikleri.....	197
Tablo 10. Safiye Erol Anlatılarında Ayrılıkla Beraber Oluşan Kavram ve Sembol Düzeyi.....	245
Tablo 11. Safiye Erol Anlatılarında Aşk ve Ayrılık Dönemlerinde Sevgilinin Adlandırılış Biçimleri.....	249
Tablo 12. <i>Ülker Fırtınası</i> 'nda Hayat, Aşk ve Ölüm.....	278
Tablo 13. <i>Dineyri Papazı</i> 'nda Aşkın Başlangıcından Sonuna Dönüşüm Sembolleri.....	292
Tablo 14. <i>Dineyri Papazı</i> 'nda Aşkın Hâllerinin Çiçekler Üzerinden Temsili.....	388
Tablo 15. <i>Kadıköyü'nün Romanı</i> 'nda Batı ve Doğu.....	408
Tablo 16. <i>Ülker Fırtınası</i> 'ndaki Batı ve Doğu.....	415
Tablo 17. <i>Ciğerdelen</i> 'in Dramatik Aksiyon Tablosu.....	451

ŞEKİLLER VE GRAFİKLER LİSTESİ

Şekil 1. Erol Anlatılarında Aşk Döneminde Üçgen Arzu Modeli.....	158
Şekil 2. Safiye Erol Anlatılarında İlişki-Yüceltme (Süblimasyon) Grafığı.....	173
Şekil 3. "Dört Kişi" Adlı Hikâyede Kişilerin Duygusal Yönelimleri.....	196
Şekil 4. <i>Ciğerdelen</i> 'de Sinan'ın Yedi Peçesinin Açılım Şeması.....	234
Şekil 5. <i>Ciğerdelen</i> 'de Sinan'a Çevrili Sevgi Okları.....	236
Şekil 6. <i>Dineyri Papazı</i> 'nda Kendilik Değerinin Mekân Üzerinden Okunması.....	306
Şekil 7. Erol Anlatılarında Yeniden Doğuş Döneminde Üçgen Arzu Modeli.....	350
Şekil 8. <i>Ciğerdelen</i> 'de Tarihî Zamanların Rüya Üzerinden Birleşmesi.....	491
Şekil 9. <i>Ciğerdelen</i> 'de Romantik İlişkilerin Dalga Biçimi Tekniğinde Görünümü.....	526

KISALTMALAR LİSTESİ

ak.:	Aktaran
bk.:	Bakınız
C:	Safiye Erol, <i>Ciğerdelen</i>
Çev.:	Çeviren
ÇBRA:	Safiye Erol, <i>Çölde Biten Rahmet Ağacı</i>
Der.:	Derleyen
DP:	Safiye Erol, <i>Dineyri Papazı</i>
Ed.:	Editör
Haz.:	Hazırlayan
KR:	Safiye Erol, <i>Kadıköyü'nün Romanı</i>
KRE:	Safiye Erol, İkinci Etüt: Ken'an Rifâî, Homo Mysticus, Homo Sapiens – Hakîm Adam, Mürşid- Âgâh
LM:	Safiye Erol, <i>Leylâk Mevsimi</i>
M:	Safiye Erol, <i>Makaleler</i>
MEB:	Millî Eğitim Bakanlığı
nr.:	Numara
PAP:	Safiye Erol, <i>Die Pflanzennamen in der altarabischen Poesie (Eski Arap Şiirinde Bitki İsimleri)</i>
S:	Sayı

s.:	Sayfa
tsz.:	Tarihsiz
TDK:	Türk Dil Kurumu
ÜF:	Safiye Erol, <i>Ülker Fırtınası</i>
vb.:	Ve benzeri
vs.:	Vesaire
YKY:	Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

Edebî metnin çözümlenme eyleminin nasıl olması gerektiği sorusu metin-okur diyalektiği çerçevesinden cevap bulduğu takdirde okur, anlamlandırma faaliyeti ve edebî metnin temel hususiyetleri üzerinde durmak gerekir. Okurun merkeze alındığı bir okuma sürecinde bu konumlama, edebî metni mi okurun alımlamasını mı esas almaktadır? Okurun birçok değişkene bağlı olan algısının öznel dayanakları, edebî metnin anlamını belirlemede temel bir ölçüt olduğu takdirde nesnel ve nitelikli bir değerlendirmeden bahsedebilmek her zaman mümkün müdür? Edebiyatın bir sanat olduğu gerçeğinden ayrı olarak edebiyat eleştirisinin bir yöntem ve teknik meselesi olduğu inkâr edilemeyeceğine göre, lüzumlu kıstasların, sistemli yaklaşımın ve neden-sonuç ilişkisini ortaya koyan değerlendirmelerin esas alındığı bir okuma sürecinde okurun birtakım niteliklere haiz olması gerekmez mi?

Okurun donanması gereken özelliklerinden önce okuma ve anlamlandırma kavramlarını açıklamakta fayda vardır. Doğan Günay'a (2000) göre okumak, metnin yazarı tarafından daha önceden kodlanmış bilgilerden yola çıkarak, okurun ya da okuyan kişinin bir anlam oluşturma etkinliğidir. Okur, bir bakıma, metnin yazar tarafından sonlandırılması ile var olan, metnin anlamsal olarak varolmasına katkı sağlayan, yardımcı olan ve anlamsal yapısını oluşturan bir kimliktir. Bir çözme süreci olan anlamaya karşılık bir kurma işi olan anlamlandırma hem yazarın metnini kurgulama hem de okurun söz konusu kurguyu yeniden oluşturma faaliyetine karşılık gelmektedir (s. 21-22). Bu durumda anlamlandırma çabasında olan okurun metnin ilk anlamlarından yahut sonunun nasıl bittiğinden daha önemli bir etkinliği olduğu anlaşılır. Öyle ise okuma eyleminin faili olan okurun sanat yapıtıyla münasebeti nasıl olmalıdır ve edebî metni okuma, anlamlandırma çabası içinde olan okurun nitelikleri nelerdir sorusuna geri dönmek gerekir.

Umberto Eco'ya (2011a) göre metin, okuduğu metnin kendisinden nasıl bir okur olmasını istediğini kendisine soran ve kendisine adım adım gideceği yolu gösteren örnek yazarın nasıl ilerlediğini keşfetmek isteyen ikinci düzey bir okura yöneliktir (s. 43). Örnek yazar, bizi yanında isteyen bir sestir ve bu ses anlatsal strateji olarak her adımda bize iletilen ve

örnek okur olmaya karar verdiğimizde uymamız gereken bir talimatlar bütünü olarak kendini gösterir (s. 29). Öykünün nasıl sona erdiğini bilmek için genellikle bir kez okumak yeterlidir, fakat örnek yazarı tanımak için birçok kez okumak gerekir, belli öyküleri ise sonsuza dek okumak. Örnek okur ancak örnek yazarı keşfettiğinde ve onun kendisinden istediklerini anladığında (ya da yalnızca anlamaya başladığında), tam anlamıyla örnek okur hâline gelecektir. (s. 43). Çünkü "sonsuz sayıda okuma olasılığı"nı (Eco 2016a, s. 96) içeren sanat yapıtı, "açık yapıt" (Eco 2016a) olma özelliği taşımakta ve okuruna anlamlandırılma uğraşında 'açık bir davet' göndermektedir.

Açık yapıtın hususiyetlerine geçmeden önce örnek okurun kim olduğunu sormak gerekir. Eco (2011a), örnek okur ve ampirik okur olmak üzere iki ayrıma gitmektedir. Ampirik okur metni birçok biçimde okuyabilir, üstelik ona nasıl okuması gerektiğini belirtecek bir yasa da yoktur; çünkü çoğunlukla bu okur, metni dışarıdan gelen ya da metnin onda rastlantısal olarak uyandırdığı tutkularının bir mahfazası gibi kullanır. Ancak örnek okur, metinle iş birliği içinde olacak biri olarak tanımlanmakta, "anlatı orman"ında yalnızca kendini ilgilendiren olaylar ve duygular aramamaktadır. Çünkü "oyunun kuralları vardır ve örnek okur oyunda kalmayı bilen kimsedir" (s. 20-22). Dolayısıyla birinci düzeydeki okur ne olduğunu, ikinci düzeydeki okur ise olan şeyin nasıl anlatıldığını bilme çabasıdadır (Eco 2016b, s. 267).

Paola Pugliatti, Eco'nun örnek okurunun yalnızca metine iş birliği ve etkileşim içinde olan biri olarak belirmediğini ifade etmektedir. O, büyük ölçüde metinle birlikte doğar, onun yorumsal stratejisinin çekirdeğini temsil eder. Bu nedenle örnek okurların yetkisi, metnin onlara aktardığı genetik şifrenin türünce belirlenir. Metinle yaratılan, onun içinde hapsolmuş kimseler olarak örnek okurlar, metnin onlara verdiği özgürlük oranında özgürlükten yararlanabilir (akt. Eco 2011a, s. 30-31). Jean-Paul Sartre'ın (2012) ifadesiyle kuşkusuz yazar okura yol gösterir, ama yalnızca yol gösterir, koyduğu işaret kazıklarının arası boştur, bu boşlukları doldurmak, onların ötesine geçmek gerekir. Sözün kısası, okuma kılavuzlu bir yaratıştır (s. 51). Dolayısıyla alımlayıcının rolü metnin sınırları dâhilindedir. Eco'nun "her kesimden alımlayıcıyı, sanatçının yaratisıyla iş birliğine çağır"an (Bozkurt 2013, s. 323) açık yapıt anlayışında açık yapıt, devingen bir yapıt olarak bir kişisel müdahaleler çokluğu olanağıdır; ama ayrıntısız müdahaleye biçimden yoksun bir çağrı değildir (Bozkurt 2013, s. 336). Metin, kendisinin beklediği ideal okurla aktif bir diyalektik ilişki içinde olmakta, örnek yazarın talimatlarına uyulması gereğini imlemektedir.

Eco'ya (2011a) göre örnek yazar ile okur, ancak okuma sırasında ve okumanın sonunda karşılıklı olarak tanımlanan iki imgedir. Bunlar karşılıklı olarak birbirlerini kurarlar (s. 40). Örnek yazarın stratejilerinin peşinde olan ve onun derin anlam katmanlarıyla örülü metnini anlamlandırma çabasında olan örnek okur, aynı zamanda eserin türüne göre tavır alır. Tarihî bir roman ile bir bilim kurgu romanının okurundan beklediği iş birliği farklıdır. Eco'nun (2011a) da ifade ettiği gibi örnek okur profili metin tarafından ve metnin içinde çizilmektedir (s. 123). Dolayısıyla metni titizlikle inceleyen ve "yakın okumalar" (s. 25) içinde olan örnek okurun bakış açısı sıradan bir okurdan çok daha farklı ve nitelikli olmalıdır. Aksi takdirde İbrahim Tüzer'in (2016a) de belirttiği üzere "örnek yazar" tarafından meydana getirilmiş metinler, "herkesleşerek" kendi varlık esasını önemsemeyen ve hayatını soru sorma ayıklığının uzağında geçiren "okur" için derinlikli bir anlam ifade etmeyecektir (s. 26).

Eco'nun metnin anlamını, yazarla okur arasında kurduğu bilişsel ilişki üzerinden oluşturması, Sartre'ın *Edebiyat Nedir?* (2012) adlı kitabında "Niçin yazıyoruz?" adlı bölümdeki görüşlerini akla getirmektedir. Sartre'a göre yazma işleminin karşısında diyalektik bir bağlaşıklık terim, yani okuma işlemi vardır ve birbirine bağlı bu iki edim iki ayrı edimci gerektirir. Zihnin ürünü olan bu somut ve imgesel nesneyi yazarla okurun birleşik çabası ortaya çıkaracaktır. Sanat ancak başkası için ve onun aracılığıyla vardır. Okuma, algılama ile yaratışın biresimi gibidir; hem öznenin hem de nesnenin önemli olduğunu gösterir. Nesne önemlidir, çünkü kesin olarak aşkındır, kendine özgü yapıları zorla benimsetir ve onu beklemek ve gözlemek zorunluluğu vardır; ama özne de önemlidir, çünkü yalnızca nesneyi ortaya çıkarmak için değil, ayrıca bu nesnenin mutlak bir biçimde var olması yani bu nesneyi yaratmak için gereklidir. Eğer okur dalgın, yorgun, aptal ya da şaşkınsa okuma nesnesindeki ilişkilerin çoğu gözünden kaçacak, nesneyi alamayacaktır (s. 49-50). Okur için yapıt ancak onun yetenekleri ölçüsünde vardır; okuduğu ve yarattığı sırada her an okumayı daha ileri götürebileceğini, daha derinliğine yaratabileceğini bilir ve bu yüzden de yapıt ona nesnelere gibi tükenmek bilmez gözükür (s. 52).

Çeşitli eserler üzerinden örneklerle, metinlerin okurundan ansiklopedik bilgiyle donanmış örnek bir okur öngördüğünü belirten Eco (2011a), söz konusu ansiklopedik bilginin sınırlarının da metin tarafından çizildiğini belirtmektedir. Kurmaca bir metin, okurun sahip olması gereken bazı bilgilere işaret eder, bazılarını kendisi kurar, kalanı da belirsizdir, ancak elbette metin bize dev ansiklopedinin tümünü keşfetme görevi yüklemeyiz. Okurdan

istenen ansiklopedi kapsamının ne olduğu, bir tahmin konusu olarak kalmaktadır. Bunu keşfetmek örnek yazarın stratejisini keşfetmek demektir (s. 147-148). Metnin anlam katmanlarını çözümlenmede gerekli ansiklopedik bilgiyi edinmiş olan okur, "ampirik yazarın gözden kaçırdığı yerlerde de göndermeler ve semantik bağlantılar keşfedebilecek bir okur"dur (Eco 2011a, s. 141).

Örnek okurun iş birliği içinde olmasını gerektirecek kurmaca metnin özellikleri nelerdir? Eco'ya (2016a) göre her sanat yapıtının tipik niteliği olarak tanımlanan açıklığı; "kendisinden her zaman yeni görünümeler ortaya çıkaran tüketilmemiş deneyimler kaynağı olması gibi tipik bir özelliği" karşılamaktadır (s. 96-97). Ona göre açıklık ve bütünlük izlenimleri, ne maddi olarak belirlenmiş olan nesnel uyaran içinde ne de açıklığın tüm türlerine yatkın olan ya da hiçbirine yatkın olmayan özne içinde yer alır. Bu izlenimler estetik bir amaç doğrultusunda yapılandırılmış uyarılarca yönlendirilen ve ortaya çıkarılan açıklıkların doğmasını sağlayan bilişsel ilişkilerin içindedir (s. 120). Dolayısıyla açık yapıt tanımı, yapıt ile yorumcu arasında yeni bir diyalektik ilişki ortaya koymaktadır. Bir sanat yapıtı, iletişimsel öğeleri herhangi bir muhatabın zihninde yapıtı yeniden canlandırmasını sağlayacak biçimde bir araya getiren bir sanatçı tarafından üretilmiş, özgün bir nesnedir. Çok sayıda izlenim ve yankılanmaya neden olarak farklı bakış açılarından görülebildiği ve anlamlandırılabilirdiği ölçüde bir estetik değeri kazanan yapıtla olan tüm etkileşimler hem yorum hem icradır, çünkü her etkileşim farklı bir bakış açısı taşır (Eco 2016a, s. 66). Şu hâlde açık yapıtın en temel niteliklerinden birinin "farklı bakış açıları" tarafından anlamlandırılmaya uygun olduğu anlaşılır. Bu kurama göre; her bir icra / yorum yapıtı açıklar ama onu tüketmez, her bir yorum yapıtı ortaya çıkarır öte taraftan diğer yorumları da tamamlar, her yorum sonuç olarak bize tam ve tatmin edici bir yapıt sunar ama aynı zamanda yapıtın bürünebileceği diğer olası yapıtların hepsini gösterdiği için onu tamamlanmamış da kılar (Eco 2016a, s. 85). Yorum çeşitliliğine imkân tanıyan ve "olasılıklar alanı" (Eco 2016a, s. 84) olarak yapıtı okura sunan bu yaklaşımda, hiçbir yorum diğerinden üstün olmadığı gibi okurun metni anlamlandırma sürecinde etkin bir rolü vardır.

Eco'ya (2016a) göre açık yapıt poetikasında, karşımızda algılanabilen biçimlerin ve yoruma açık işlemlerin evreni karşısında farklı araştırmaların ve sonuçların birbirini tamamlamasına izin veren bir kültür, yerleşmiş süreklilik kavramı yerine deneyimin kesintili olma durumunun bir değeri olarak kabul edilmesini önemseyen bir yaklaşımda, farklı

araştırma yöntemlerinin tek bir yasaya indirgenmesini ve tamamen aynı sonuçları vermesini değil, aksine birbirleriyle çeliştikleri ve birbirlerini tamamladıkları, yeni bakış açıları ve daha fazla bilgi yaratan diyalektik karşıtlığa girdikleri ölçüde geçerli olacağını gören bir anlayış vardır (s. 181). Burada metnin niyet(ler)inin peşinde giden bir okumanın etkinliği dikkat çekmekle beraber; okurun "yeni bakış açıları"yla zenginleşmesinde edebiyat kuramlarının rolü de hatırlanabilir. René Wellek ve Austin Warren'in (2011) belirttiği gibi edebiyat araştırmalarının ve incelemelerinin en büyük ihtiyacı edebiyat teorisi, başka deyişle tutarlı ve uyumlu bir yöntemler mantığıdır (s. 22). Bu sayede terminolojik ve yöntemsel ihtiyacı karşılayacak olan okur, daha sistemli bir okuma çabasına yönelebilecektir.

Karanlık bir odanın ortasındaki bir nesnenin ne olduğu sorusunun cevabı, odanın bir köşesinden açılan tek bir pencere ile değil odayı çepeçevre saracak şekilde açılan pencerelerin sayıca çokluğu ölçüsünde artar. Metnin amacının örnek okuru üretmek olduğunu düşünen Eco için örnek okur "metni, bir bakıma okunması tasarlanan -bu tasarı, çoğul yorumlara elverecek şekilde okunma olasılığını içerebilir- biçimde okuyan okurdur" (Collini 2011, s. 24) Çoğul yorumların da gelişmesine imkân veren en önemli yollardan biri kuramsal yaklaşımlardan faydalanmaktır. Bir edebî eserin metaforik, psikolojik, sosyal, felsefi vs. birçok yönü olduğu göz önüne getirildiğinde yapılacak okumaların ve başvurulacak metotların niceliklerinin artışı, incelemelerin niteliği açısından da önem kazanır. Her bir kuram, yeniden bir okuma sağlamakta ve eserin daha derin anlam alanlarına ulaşmaya imkân vermektedir. Açık yapıt kavramıyla da kastedilen okurun öznel yorumlarının hepsine itibar etmek değil; kuramsal bakış açılarının daha fazla kullanılmasıyla tutarlı yorumları çoğaltabilmektir. Eco (2011b), özellikle söz konusu kavramın yanlış anlaşılacağı ihtimalini varsayarak "aşırı yorumlama"lardan (s. 63) kaçınılması ikazında bulunmuştur. Çünkü metnin özellikleri makul yorumun kapsamına sınırlar getirmektedir (Collini 2011, s. 32).

Şu durumda metnin niyetinin kesin olarak ne kastettiği söylenebilir mi? Eco'ya (2011b) göre "metnin niyeti"nin ne anlama geldiğini soyut olarak tanımlamak "okurun niyeti"ni anlamaktan daha güçtür. Metnin niyeti metnin yüzeyince sergilenmez. İnsanın onu "görmeye" karar vermesi gerekir. Dolayısıyla metnin niyetinden ancak okurun bir tahmininin sonucu olarak söz edilebilir. Okurun girişimi, temel olarak metnin niyeti hakkında bir tahminde bulunmaktan ibarettir (s. 84). Bir metnin belli bir bölümünün belirli

herhangi bir yorumu, ancak metnin bir başka bölümünce doğrulandığında kabul edilebilir; metnin başka bir bölümünce çürütüldüğünde ise reddedilmelidir. Bu anlamda metnin içsel tutarlılığı, okurun başka türlü denetlenmesi olanaksız itkilerini denetler (s. 85).

Alımlama estetiğinin önde gelen isimlerinden olan Wolfgang Iser'in belirttiği üzere okuyabilmek için bir eserin başvurduğu edebî teknik ve uzlaşımlara aşina olmak, metnin kodlarını, yani metnin anlamlarını üretme yollarını sistematik biçimde yöneten kuralları bilmek gerekir (Eagleton 2011, s. 90-91). Ona göre edebiyat metnini etkileyen en önemli etken, ona estetik bir değer evren okur ve eser arasında gerçekleşen iletişim sonucunda oluşur, edebiyat metni bu etkileşim sonucunda edebiyat yapısına dönüşür (Toprak 2003, s. 150). Okurun aktif yönelimini esas alan bu kuramda metin, temel inceleme nesnesi olarak kendini var kılmakta ve okura ancak kendi içinden çok anlamlılığa doğru bir seyrin olabileceğini ima etmektedir.

Örnek okurun metin karşısındaki konumu, homo semioticin "dünyayı oku"ma biçimine benzetilebilir. Dünya onun için hem sonlu bir metindir hem de birbiriyle ilişkili, sonsuza açılabilen bir metinler toplamıdır. Bir başka deyişle dünya ve insanlar homo semiotic için hem üretilmiş yapılarıdır hem de sonsuza açılacak üretim kaynaklarıdır. Çünkü homo semiotic, anlamlandıran insandır; dünyadaki anlamların oluşumunu, birbirine eklemlenerek yepyeni anlamlar yaratmasını sorgulayan insandır; çevresindeki bireysel, toplumsal, kültürel göstere dizgelerini yalnızca betimlemekle yetinen değil, bu dizgelerin üretiliş sürecini yeniden yapılandıran insandır. Ama homo semiotic çevresinde var olan o büyük anlamlar evreninin bütün aşamalarındaki bütün anlamları yakalamak savında değildir: Böyle bir şey onun ne ilk ne de son amacıdır. Tek tasarısı, anlamlı ilişkilerin oluşturduğu dizgelere, bir bölümüyle de olsa, geçici de olsa tutarlı bir biçimde yaklaşabilmek ve yaklaşabilme konusunda da anlam açısından başka düşünsel amaçları bulunan çevresindeki öbür insanlara bir model sunabilmek, anlamsal karmaşıklığı yorumlama konusunda onlara bir ölçüde yardımcı olabilmektir (Rifat 1993, s. 11-12). Homo semiotic gibi örnek bir okur da ele aldığı metni anlamlandırma çabasında olup, tasvir etmenin ötesinde belirlediği bir ölçüt dairesinde çeşitli sınıflandırmalara giderek söz konusu parçaların arasındaki ilişkiyi, üretim sürecini yapılandırma çabasında olan kişidir. Dünyayı anlamlandıran insan gibi örnek bir okur da inceleme nesnesinin sonsuzluğa açılan bir yapısı olduğunu idrak etmekte ancak ona "geçici de olsa tutarlı bir biçimde yaklaşabilme" niyetinde olmaktadır.

Peki, bir yapıtın sonsuz anlam alanlarına açılmasını sağlayan nitelikleri nelerdir? Öncelikle açık yapıtın en temel özelliğinin çeşitli simge ve imgelerle örölü metaforik yapısı olduğu belirtilmelidir. "Simgelerin her zaman yeni tepkilere ve yorumlara açık kullanımı" (Eco 2016a, s. 74), tüketilmeyecek ve donmayacak bir anlam kaynağı sunmaktadır. Edebî metinlerin çağrışım dolu dil yapısı; çok katmanlı, devingen bir alan sunmakta ve okurundan estetik olarak onu deneyimlemesini beklemektedir. Paul Ricoeur'un (2007) "çiftanlamlı, bulanık" olarak ifade ettiğı "dil" üzerinden vücut bulan metinlerin birden fazla anlamına, ancak farklı yorum tarzlarıyla ulaşılabilir. "Simgede, yorum gerektiren çiftanlamlı bir dilsel anlatıdır, yorum ise imgelerin şifresini çözmesini hedefleyen bir anlama çalışması"dır (s. 22) diyen Ricoeur, çiftanlamlı ya da çok anlamlı anlatımların anlamsal dokusuna (s. 25) ulaşmada yorum ve okuma çabalarını vazgeçilmez görmektedir. Anlatıda ilk düzey okuru zorlayan her türlü belirsizlikler ancak ikinci düzey örnek okurun görebileceğı bir şeydir (Eco 2011a, s. 50) ve böylelikle dilden kaynaklı her türlü belirsizlikler yorumlama çabası sırasında anlamlandırılmaya çalışılır.

Edebiyat gibi dili mistifiye etme kabiliyeti yüksek alanlarda, belirsizlik bir kusur değildir; tam tersine, dinî, felsefî ve mitolojik metinlerde olduğu gibi bu belirsizlik çok anlamlılığın bir imkânıdır (Şahin 2012, s. 23). Bilim dili ve günlük dil ile edebî dili birbirinden ayıran René Wellek ve Austin Warren'e (2011) göre bilim dili sadece "tek anlamlı (denotative)" kelimelerden oluşan, işaretle işaret edilen arasında teke tek bir uygunluğu amaçlayan bir dil iken günlük dil bağlamla ilişkili (contextual) değışmelerle dolu olan bir dildir. Edebî dil ise ileri derece "çok anlamlı (connotative)" bir dil olup çağrışımlarla doludur. Edebî dil, dilin tarihî yapısına çok daha derin bir şekilde bağlıdır. O, işaretin kendisinin bilincinde olmayı vurgular ve bilim dalının daima olabildiğı kadar azaltmak isteyeceğı dışı vurucu, etkileyici ve faydacı bir tarafı vardır (s. 26-27). Biçimcilerin de dikkat çektiğı gibi edebiyat sıradan dili dönüştürür ve yoğunlaştırır, günlük konuşmadan sistematik olarak sapar (Eagleton 2011, s. 16-17, bk. Eyhenbaum 2010, s. 69).

İletişim işlevini sağlayan doğal dilin asıl, yani birincil kodları (siyaset, iktisat ve bilim dili gibi), edebî uygulamalarla kelimelerin yeni, kullanışlı veya gayri samimi anlamları olduğu farz edilen ikincil kodlara dönüşür ve Eco ikincil kodları, özel kodlar ya da yazarın idiolektleri diye adlandırır (Zima 2006, s. 187). Yazar idiolekti ikincil veya konatatif anlamın günlük iletişim dilindeki anlamlara ilave edildiğı durumlardan ileri gelen semantik değışimdeki bütünlük olarak düşünülebilir (Zima 2006, s. 187). Böylelikle kelimelerin

anlam alanının genişlemesi mümkün olmakta yazarın özgün dilsel kullanımları, onun kendi idiolektinin oluşmasını sağlamaktadır.

George Lakoff ve Mark Johson'a (2015) göre; metafor insanî anlama için temel bir şey ve hayatlarımızda yeni anlamlar ve yeni gerçeklikler yaratacak bir mekanizmadır (s. 250). Bu yolla birçok konunun, nesnenin, kişinin, durumun vb. farklı görünümüne ışık tutmak mümkün olup her bir yeni anlamın 'insanî' olanın anlaşılmasına hizmet ettiği anlaşılır. Anlatılarda çeşitli olguların birçok farklı kavramla anlamlandırılmasına ihtiyaç duyulması, eserlerin duygusal ve fikrî açıdan derinliğinin artmasında etkilidir. Ayrıca "Metaforlar, yazarın kavram sistemine açılan kapının anahtarı"dır (Çalışkan 2009, s. 99). Bu yolla yapılacak her çalışma sanatkârın özgün dilsel sistemini açığa çıkarmakta işlevsel olabilecek ve örnek yazarın dilsel kullanımlarını belirgin kılacaktır.

Eco (2011b), *Gülün Adı* adlı anlatısının başlığını ampirik bir yazar olarak okuru özgür bırakmak üzere seçtiğini yazmıştır. Bu başlığı koyan yazarın, bununla ilgili çok çeşitli yorumlarla karşılaşmaya hazır olması gerektiğini belirtir. Çünkü bu söz öbeği sonsuz yan anlamlar dizisi barındırmaktadır (s. 100). Söz konusu durumu Türk romanında *Ciğerdelen* adlı tarihî anlatının başlığı üzerinden de örneklendirmek mümkündür. Ciğerdelen kavramının aşka konu olduğu yerde karşı güç olarak, tarihî anlatıda ise ülküdeğerde konumlandığı görülür. Tarihî romanda kelimenin birinci anlamıyla Ciğerdelen; korunulması gereken gerçek bir kaledir. Ancak yine tarihî anlatıda temsil değerlerinin zengin olduğu bu kavram; Osmanlı Devleti'nin Batı'daki en uç sınırlara ulaşmasını sağlayan fütihat anlayışını simgelemekte ve kalenin kaybı da söz konusu ülkünün zarar görmesini imlemektedir. Ciğerdelen'in bireysel planda kullanım şekli ise kişinin imtihan edildiği bir zaaf yahut sürekli acı çekmesine neden olabilecek bir sevilendir. Bu olası okumalar metnin niyeti üzerinden gerçekleşmekte; hiçbir yorum denemesi, diğer bir anlamı dışarıda bırakmamaktadır. Başlığın çok sayıda anlamı içermesi metaforik bir seçime dayalı olmasından ileri gelir. Örnek olarak aynı anlatıdaki "Yedi Peçeli" de birincil anlam itibarıyla bir masal kahramanı, tarihî açıdan ideal kahramana aykırı bir figür, psikanalitik olarak narsisist bir tabiat ve metaforik bakımdan seven için sevgilinin hep müphem kalacak yahut gün geçtikçe hayal kırıklığına sebep olabilecek beşeriliği olarak okunabilir. Bu okumaların sayısı, metinlerin farklı bakış açıları üzerinden tutarlı okumalar adetince arttırılabilir.

Anlatıların dramatik aksiyonunun oluşturulmasında kavramlar ve sembollerin yoğunlukta kullanımı, edebî niteliğin artmasında önemlidir. Bir anlatının kavram ve simge açısından zenginliği onun örnek okura ihtiyaç duyan çok katmanlı yapısına işaret etmektedir. Ramazan Korkmaz'a (2002) göre anlatı eyleyenleri, kişiler düzleminde görüntü seviyeleri oluştursalar bile, kendilerini ancak kavram ve simge boyutunda ifade ederek evrensel hakikate açmaktadır. Bu açılış, insanın bilinçaltındaki derin devinimin metaforik yolla kendini gerçekleştirmesidir. Anlatı metinlerinin çok katlı yapısı, kavram ve simge düzlemindeki metaforik anlam yoğunluğu ile herkesleşen bir açılıma kavuşur ve her okur bu çok katlılık içinde kendini -bireysel ve kültürel kazanımları düzeyinde- mütemadiyen yeniden okur. Arka-plan kültürü zayıf sıradan bir okur veya vasat bir zeka, yaşamın sürekli kişiler düzlemindeki basit öykü kısmı ile ilgilenirken varlık, kendisini orta düzeyde kavram ve derin boyutta ise, simge konumunda açıklamaya, gerçekleştirmeye çalışır. Bu bakımdan anlatı türlerine ait "metinlerin okunması"nda, kuru bir olay dizgesinden çok, bu dizgelerden doğan değer duygusuna ve bu değer duygusunun simgesel öne sürümlerine dikkat edilmelidir (s. 273-274). Metnin simge boyutuyla ilgilenecek kişi ise Eco'nun örnek okur dediği hedef kitleyi oluşturmaktadır.

Edebî yapının çok anlamlılığını sağlayan temel hususlarından biri 'insan' merkezli olmasıdır. Özellikle modern bir anlatı olan romanın merkezinde insanın / insan doğasının türlü hâllerine tanık olunur. Arzu edilenle gerçekleşen arasındaki fark, anlatıların temel gerilim alanlarını şekillendirir. Doğru / istikamet / hedef kavramının ne olduğunu sorgulayan / kaybeden ve özellikle "kendine ihanet"in (Gruen 2004) acısı içinde yol alan bireyin kaygan bir zeminde yürüme çabası, onun beşeri yönünü belirginleştirir. Parçalanmış benliğin karşı cinsin yahut toplumun / memleketin varlığında tamamlanma çabası veya kendiliğini farklı yollarla oluşturma süreci onun arayış hâline işaret eder. Bu arayış, bireyin merkeze alındığı modern anlatının da temel niteliğidir. Georg Lukacs (2011) romanın içselliğin serüvenini anlattığını, romanın içeriğinin, kendini bulmak için yola çıkan, serüvenlerle kendini sınavı kanıtlamak ve kendini kanıtlayarak özünü bulmak için serüvenlere atılan ruhun öyküsü olduğunu belirtir. Epiğin kahramanı ise bir sürü serüven yaşar, ama hem içsel hem dışsal sınavda başarılı olacağı konusunda hiçbir kuşku yoktur (s. 95).

"İçselliğin serüveni"ne odaklanan modern anlatılarda kişilerin çıktıkları yolculukta başarılı olup olmayacağı belli değildir. Sürekli iniş çıkışlar yaşayan kişilerin, içsel bütünlüklerini

kaybedişi dramatik, trajik türlü sonlara yol açabilir. Kendini kaybetme hâli, intiharlar, uzun yıllar süren hastalıklar ve tükenişle geçen yıllar bireyin huzursuzluklarından / yolculuklarının sonlarından bazılarıdır. Bu bakımdan modern bireyin anlatıları olan eserlerde tiplerin, olayların hikâyesinden ziyade kişilerin iç dünyasına odaklanması, derinlikli ve tüm olasılıklara açık bir dünyanın "sonsuz çağrışım"ını (Eco 2016a, s. 74) sunabilmektedir.

Modern bireyin yaşanmışlığının yer aldığı anlatılar, her varoluşsal tecrübenin biricikliğini ortaya koyarken 'birey'in arayışını da göz önüne sermektedir. Lukacs'a (2011) göre epik, kendi içinden tamamlanmış bir hayatın bütünselliğine biçim verir; roman ise biçim vererek hayatın gizlenmiş bütünselliğini açığa çıkarıp inşa etmeye çalışır. Bu nedenle romanda "Kahramanlar, arayanlardır." (s. 68). Oysa epik karakter, kendi düşünce ve duygularından çok aşkın bir varlığın eyleyenidir (Korkmaz 2015, s. 81). Dolayısıyla modern dünyanın bunalımı içinde iç ve dış gerçekliği parçalanan bireyin verili olanı kabul etmemekten ileri gelen varoluşsal bir yalnızlığı ve arayışı söz konusudur. Olaydan ziyade kişinin iç dünyasına, bireysel yolculuğuna odaklanan Safiye Erol gibi sanatkarın anlatıları da bir arayışın hikâyesi olarak dikkat çekmektedir. Korkmaz'a (2015) göre "Bir anlatının epik türden dramatik yapıya kavuşması, insan doğasındaki sonsuz çatışmalara açılmasına bağlıdır" (s. 174). Çok sayıda çatışma unsuruna bağlı anlatılarda özellikle bireysel bir duygulanım olan aşk sürecinde ve toplumsal anlamda sosyal benliğin inşa edilme aşamasında kişinin oluş sürecine tanık olunması anlamlıdır. İnsan davranışlarının, duygularının 'açık bir yapıt' gibi sonsuz sayıda anlam içermesi de özellikle anlatılarda karakterlerin oluşturulmasıyla daha derin bir boyut kazanır.

Modern yapıtın insanın beşeri yönüne daha fazla odaklanması, orada insanın çok yönlü özelliklerine, değişkenlerine daha fazla yer verildiği anlamına da gelir. Bu durum da girift bir ağ olan insan davranışlarının çok sayıda olasılığı içeren özellikleri için ihtimaller kavramı üzerinde düşünmeyi sağlar. Çünkü insanı harekete geçiren yahut hareketsizliğe iten bilinen bir sebebin dahi bilinmeyen, bilinmeye muhtaç birçok yönü olabilir. Olasılıklar evreni olan insanın yapıp etmelerinin, zihinsel ve psikolojik birçok hâlin tek ve kesin bir örgüde açıklanması mümkün değildir. Açık yapıtın öznesi olan insan varlık itibariyle açık bir yapıttır. Onun hikâyesinin de kendi dünyasından farklı olmaması tabii bir akış olsa gerek. Bu sayede çok boyutlu bir yapıtın varlığıyla karşı karşıya kalınır ve onu anlamlandırmada çok sayıda aracı unsurdan yardım alınması gereği duyulur.

Ayrıca modern hayatın en derin sorunları, ezici toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayat tekniği karşısında, bireyin, varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini koruma talebinden kaynaklanır (Simmel 2013, s. 83). Sanayileşmeyle ve bunun beraberinde gelişen şehirleşmeyle birlikte bireyin otonomi kazanmaya başlamasının olumlu olduğu kadar olumsuz sonuçları da olmuştur. Yüzyıllardır süre giden değerlerine yabancılaşan, güvensiz, şüpheli ve daha pragmatik bir yaşam tarzını benimseyen modern insanın aynı zamanda bireyleşme yolunda çaba sarf ettiği görülür. "Yalnızlığın keşfinin" yarattığı tükenmez arayışlar (Gümüş 2010, s. 27) ve birey olmanın gerektirdiği sürekli sorgulama hâli kişinin kendiliğini tanıma yolculuğunda önemli aşamalardır. *Edebiyatımızda Bireyselleşme Serüveni*'nde (2013) de belirtildiği gibi hesaplaşmaya giden anlatı kişileri hayatlarını sorgulamakta, bu esnada duygularını açığa vurmakta ve belli tepkiler oluşturmaktadır. Başa gelen olaylara gerekli tepkiyi verebilmek bireyselleşmenin önemli bir adımıdır (s. 30). Bireyselleşmenin bu ciheti özellikle edebî yapıtlarda ruhsal boyutun sunuluş yöntemlerini çeşitlendirmiş, çok boyutlu kişilerin oluşturulmasına ve derinlikli anlam alanlarına dokunulmasına olanak vermiştir.

Kişilerin sunumu ve vakaların yer alış biçimi anlatıların niteliğini de belirlemektedir. Eco'ya (2017) göre popüler roman bilindikleri ölçüde beğenilen, kabul edilebilir bulunan prefabrik karakterleri kullanacaktır; her durumda bu karakterler, tıpkı masal kahramanları gibi her tür psikolojik derinlikten uzaktır. Popüler roman, katışıksız hâliyle olay örgüsüdür; kayıtsızdır, "tesellinin hazzı"nı merkeze alan bu tür roman, sorunlu gerilimlerden uzaktır (s. 22-23). Ona göre popüler romanı sorunsal romandan ayıran değişmez özellik ise şudur: Popüler romanda, iyi her zaman kötüye karşı savaşıyor ve bu savaşın çözümü, hep ya da her durumda iyinin lehine olur ve iyi, ahlak, değerler ve güncel ideoloji çerçevesinde belirlenir. Oysa sorunsal roman, özellikle anlamı belirsiz sonlar ortaya koyar, bildik "iyi" ve "kötü" kavramlarını kesin olarak ve amansızca sorgulamaya açar. Kısacası, popüler roman barışa eğilimlidir, sorunsal roman ise okuru kendi kendisiyle savaşım içine sokar (s. 24). Dolayısıyla anlatının edebî, estetik cihetinin gelişmesinde, ucu açık sonlar gibi ucu açık / karmaşık / yuvarlak karakterlerin kullanımı ve yaratılan belirsiz alanların da etkisi rol oynar. Sıradan, kalıp şemaların dışına çıkan anlatılar; 'önceden kestirilemeyecek kadar' özgün ve okurunu derinlikli anlam alanlarına sevk edebildiği takdirde sanatkarane bir eser olma yolunda aşama kaydeder.

Anlatıların çok katmanlı yapısını zenginleştiren bir diğer önemli husus mekânların kullanımınıdır. Korkmaz'a (2015) göre epik etki silindikçe, mekân da üzerinden geçilen topografik bir 'yer' olmaktan çıkarak etkin nitelikli algısal bir değere dönüşür. Mekânların açık / geniş veya kapalı / dar olması, anlatı karakterlerinin dünya ve yaşam algılamaları ile bağlantılıdır (s. 98). Anlatılarda "örgütleyici bir anlatımın hâkim olduğu" (s. 82) çevresel mekânlardan ziyade "kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anılaşırılmış yerler" olan "anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değer" (Korkmaz 2015, s. 82) olan algısal mekânların kullanımı da anlatıyı 'açık yapıt' kılan niteliklerden biridir. Bu tür anlatılarda mekânların, kişilerin ruhsal durumuna, algılayış tarzına bağlı olarak anlam kazandığı görülür. Kişilerin yaşadığı olayların etkisiyle kimi zaman içinde bulunduğu mekân labirentleşirken, kimi zaman da erişilen bütünlük duygusuna bağlı olarak açık ve geniş bir niteliğe bürünebilir.

Anlatıların çağrışım dünyasının çeşitlenmesinde ve anlam derinliğinin genişlemesinde metinlerarası ilişkilerin de önemi yadsınmamaktadır. Göndermelerin sıklığı çağrışım alanını zenginleştirmekte ve anlamın çoğalmasına hizmet etmektedir. Metinlerarası ilişkileri sıklıkla kullanan bir yazarın okurundan "göndermeyi, göz kırpmayı yakala"masını (Eco 2016b, s. 272) beklemesi olağandır. Divan şiirinde anıştırma anlamına gelen telmih kelimesinin kökü olan "lemeha"dan türetilen "lemha"nın da "göz kırpma" (Mutçalı 1995, s. 807) anlamına geldiği ve bu bakış hareketini yakalayacak kişinin okur olduğu hatırlandığında, anlatıların anlamlandırılmasında okurun rolü daha iyi anlaşılır. Eco'ya (2016b) göre metinlerarası ironi, teknik açıdan bir ironi biçimi değildir. Ironi, gerçeğin aksini söylemekten ibarettir. Aptal birini çok akıllı tanımlamak ironidir ama sadece alıcı onun aptal olduğunu biliyorsa eğer. Bunu bilmiyorsa sadece yanlış bir bilgi edinmiş olur. Yani ironi, alıcı oyunun farkında değilse sadece ve sadece bir yalana dönüşür (s. 280). Dolayısıyla metinlerarası göndermelerin, ironilerin okur tarafından anlaşılabilmesi de aynı riski doğurmakta, 'oyuna dâhil' olmanın önüne geçmektedir.

Eco (2016b) metinlerarası ironinin okuru dışlayan değil onu oyuna dâhil eden bir çağrı olduğunu, bu davette okurun yavaş yavaş okumakta olduğu metnin içinde daha önce yazılmış pek çok başka metnin hoş kokusunu alabilen bir okura dönüşebileceğini belirtir (s. 281). Jale Parla (2015), Don Quijote'nin yazıldığı günden beri bitip tükenmeyen bir ilham kaynağı olduğunu ve tekrar tekrar yorumlandığını, bunun bir nedeninin de eserin metinlerarası göndermeleriyle yarattığı yazın etkinliği olduğunu, diğer önemli bir nedenin

ise türlerarasında Mikhail Bakhtin'in betimlediği cinsten bir diyalojiyi gerçekleştirmiş olduğunu ifade eder (s. 57). Bakhtin (2001), çeşitli anlatı türlerinin ve anlatım biçimlerinin romanın parçası olduğu andan itibaren bir bütün olarak yapıtın daha yüksek biçimsel bütünlüğünün hâkimiyetine girdiğini belirtir (s. 37). Dolayısıyla metinlerarası ve türlerarası ilişkiler anlatıların dilsel çeşitliliğini ve "iç katmanlaşma"sını (Bakhtin 2001, s. 38) arttıran önemli hususlardır. Bu sayede "yüzyılımızın başından bu yana pek çok yapıt, içinde çoğul bir örgütlenmeyi ya da yapılanmayı sergilemekte; çoğulcu bir organizasyonlar topluluğu olan bu yapıtların yorumlanması [da] tek boyutluluğu aşmakta" dır (Bozkurt 2013, s. 324).

Tüzer'in (2017) belirttiği gibi "Bir metnin edebîlik değeri kazanmasında ve nitelikli bir anlatı formuyla karşılanmasında esaslı unsurlardan birisi de metnin her okunduğunda yeni anlamlarla derinleşebilmesidir." (s. 10) Anlamın derinleşmesinin yollarından biri de edebî metnin kişiyi "sonsuz bir duygu sürüklenişine çek"en (Eco 2016b, s. 179) arketipleri içermesidir. Kolektif olana karşılık gelen bu birimler edebî metinlerin tüketilmezliğine büyük bir katkı sunmaktadır. Ayrıca "sahip oldukları anlam yoğunluğu ve çağrışım gücü" (Yılmaz 2011, s. 49) itibarıyla rüyalar da sembolik bir mahiyet içerir. Bu sayede yaratılan psikolojik ve düşünsel derinlik ile çok katmanlı anlam alanlarına erişilebilir.

Sonuç olarak "hayatın anlamına dair sorular geliştiren, anlatılarında okurun hem ruhsal hem de zihinsel gelişimine imkân tanıyan sanatkârın / "örnek yazar"ın (Tüzer 2016a, s. 26) eseri olan 'açık yapıt'ın sonsuzluğa açılan niteliklerine değinildiği bu bölümde, söz konusu inceleme nesnesinin muhatabı olan 'örnek okuru'n niteliği de anlaşılmaktadır. Edebî eserin içerik, mekân, dil, kurgu gibi niteliklerinin çok katmanlı bir yapı içerisinden okuruyla buluşması; örnek yazar ile örnek okurun iş birliğine geçtiğine işaret eder. Böylelikle "orman" metaforuyla ilişkilendirilen anlatıların derinlikli, çok renkli, sonsuzluk duygusu veren ve orada kalmak için emek gerektiren niteliklerini, anlamlandırma çabası başlamış demektir.

1. BÖLÜM: SAFİYE EROL'UN HAYATI ve SANATI

1. 1. DOĞUMDAN ÖLÜME: ÖĞRENİM, ÇALIŞMA VE EVLİLİK

*Bu cemiyetin bana ne kadar zaman ihtiyacı varsa,
o kadar zaman yaşarım ben... Fazlasına da
zaten lüzum yok.*
Safiye Erol

Safiye Erol, 02. 01. 1902 tarihinde Edirne'nin Uzunköprü ilçesinde¹ doğmuştur (PAP, s. 46). Babası Sami Bey belediyede katip olarak görev yapmış daha sonra İstanbul'a tayin edilmiştir (PAP, s. 46). Annesi Keşanlı Emine İkbâl Hanım ise bir Bektaşî dervişi olup arif, âşık, zarif ve nazik bir kadın olarak bilinmektedir (Ayverdi 2011, s. 103).

Erol dört yaşındayken aile İstanbul'a taşınmış ve Üsküdar'da Selimiye semtine yerleşmiştir (Açıkgöz 2002b, s. 13). 1914 yılında babası Düyunu Umumiye İdaresi'nin müdür yardımcısı olmuştur (PAP, s. 46). Erol, on yaşına kadar İstanbul'da bir ilkokula, sonra Fransız Rahibeler Mektebi'ne,² 1914'te Haydarpaşa'daki Alman Lisesi'ne, daha sonra ise Beyoğlu'ndaki Alman Lisesi'ne devam etmiştir (PAP, s. 46; Açıkgöz 2002b, s. 13). Emel Esin (1964) onun okul yılları için; "Safiye Hanım da ilk dünya harbi esnasında Alman mektebinde okudu. Ona kalabalık sınıflarda, öğle vakti muhallebici dükkânında rastlayanlar Türk çocukları grubu içinde, başı beyaz örtülü, temkinli ve çalışkan bir küçük kız hatırlarlar." (s. 6) demektedir. Esin, eşi Seyfullah Esin'in Erol'la Alman mektebinde sınıf arkadaşı olduğunu ve çok zeki bir çocuk olduğunu da aktarmaktadır.

Erol'un doktora tezinde yer alan özgeçmişinden 1917 yılının Aralık ayında 15 yaşında Türk-Alman Derneği'nin aracılığıyla Lübeck şehrine gittiği ve orada pansiyoner olarak bir

¹ 1965 *Varlık'ında ve Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* (1993)'nde doğum yeri Keşan olarak geçmektedir. Annesi Keşanlı olan Erol'un Uzunköprü'de doğduğu, kendi yazdığı özgeçmişinde yer aldığı için bu bilgi doğru kabul edilmektedir.

² Semahat Yüksel (2016); Erol'un özgeçmişinde yer alan Die französische Schule der Schwestern olarak söz edilen bu okulun muhtemelen 1856'da Harbiye'de 11 rahibe tarafından açılan, 1863'ten itibaren Müslüman çocukların da öğrenim görmesine izin verilen ilk kız lisesi Notre Dame de Sion olduğunu ifade etmektedir. İmparatorluk, Birinci Cihan Harbi'nde Fransızların tarafında yer almayınca Notre Dame de Sion adlı okulun tarihçesine göre rahibeler İstanbul'u terk etmek durumunda kalmıştır (s. 889).

Alman ailesinin yanına yerleştiği öğrenilmektedir.³ Ergen yaşta yurt dışına gönderilen Erol; "Buhranlı Gençlik" adlı yazısında bu yaşın zorluğunu, üstelik gurbet hayatıyla nasıl başa çıktığını şöyle anlatmaktadır:

Henüz bir ortaokul öğrencisi çağında ben batıya gönderildim ve ortaokulu gurbette bitirdim. Çocuktum, dersten oyuna, oyundan derse, yurt ve âileden ayrı düşmenin pek farkına varamadım. Lisenin ilk sınıfı da yine çocukluk atmosferi içinde geçti. Sonra huzursuzlanmaya başladım. Mektepte ağlamalar, dersi gevşetmeler şu bu... Gizli sıtma gibi bir illet kaprisler kisvesine bürünmüş müthiş sıla hastalığı. Hocalarım ak saçlı lise müdürümüz, sınıf arkadaşlarım, onların velileri -şükranla anarım- bana kol kanat oldular. Ormanda uzun yürüyüşler, konser ziyaretleri, evlere dâvet edilmeler, evin çocuğu sayıldığımı kuvvetle hissettirmeler, hristiyan bayramlarında âilenin diğer çocukları gibi türlü hediyelerle hatırımın hoş edilmesi, hâsılı ne mümkünse oldu. O netâmeli 16 yaş duvarını aştım hamd olsun (M, s. 350-351).

Erol'un ergenlik döneminin ve "sıla hastalığı"nın buhranını çevresindekilerin dostluğuyla ve ilgisiyle atlattığı anlaşılır. Almanya'daki bu himaye edici çevre, Erol'a gurbeti katlanabilir kılmış ve öte taraftan sosyalleşmesine yardımcı olmuştur. Orada genç Erol, on yedi yaşında 1919 senesinin Mart ayında özel Falkenplatz lisesinden mezun olmuştur. Bu dönem Almanya'daki siyasi huzursuzluklar nedeniyle eğitimine ara vermiş ve yurda dönmüştür (PAP, s. 46; Açıköz 2002b, s. 14). Durum normalleştikten sonra Prusya Kültür Bakanlığı tarafından belirli bir dereceye kadar üniversite öğrenimini takip edebilme anlamına gelen küçük sicil hakkı kendisine tanınmıştır.⁴ Böylelikle Erol, 1921 yılının yaz döneminde Marburg an der Lahn şehrinde üniversite öğrenimine başlamıştır. Orada Elster ve Jensen adlı profesörlerin derslerini takip etmiştir (PAP, s. 46; Açıköz 2002b, s. 14)⁵.

1921/22 kış sömestrinde öğrenimine devam etmek için Freiburg i. Br. (Breisgau) şehrine taşınmış⁶; orada Reckendorf ve Fincke adlı profesörlerin öğrencisi olmuştur (PAP, s. 46). Semahat Yüksel (2016), Erol'un bu şehirde Albert-Ludwigs Üniversitesi'nde öğrenimine devam etme kararı aldığını, 3 yarıyıl geçirdiği bu üniversitede bir taraftan derslere girdiğini bir taraftan Freiburg'taki Realgymnasium'una devam ettiğini belirtmektedir. Freiburg Üniversitesi'nden derslerini özellikle dinlediği Prof. Dr. S. Hermann Reckendorf'un bir

³Erol, Feridun Kandemir ile röportajında (1949) "1918'de 13 yaşında iken Almanya'ya gittim." (s. 4; M, s. 47) derken konuşma sırasında tarihleri karıştırmış olabilir. 1902 doğumlu olan sanatkar; 1918'de 16 yaşındadır. Eğer Erol'un yaşı kimlikte büyük yazılmamışsa özgeçmişinde verdiği bilgiye dayanarak 15 yaşında Almanya'ya gittiği bilgisi doğru kabul edilmelidir.

⁴ Yüksel (2016) Erol'a tanınan bu imkânın bir çeşit "ön lisans" hakkı olduğunu belirtmektedir (s. 889).

⁵ "Tam adı ile Marburg Philipps Üniversitesi'ne o yarıyıldta *Yeni Alman Edebiyatı Dalı*'ndan Prof. Dr. Ernst Elster ile, *Doğu Dilleri Dalı*'nda tanınmış oryantalist Julius Wellhausen'den kürsüyü devralan Prof. Dr. Peter Jensen'in derslerini aldığını öğreniyoruz" (Yüksel 2016, s. 889-890).

⁶ Emel Esin (1964) Freiburg şehrinde, Safiye Hanım'ın felsefe okuduğunu belirtmektedir (s. 6).

edebiyat bilimci, Arabist ve Oryantalist olduğu bilgisini de düşmektedir. Prof. Dr. Heinrich Johannes Finke ise bir ortaçağ ve kilise tarihi araştırmacısıdır (s. 890).

Erol, 1923 senesi Mart ayında üniversiteye girme hakkının elde edildiği Abitur imtihanını kazanmıştır. Münih'e geçen Erol, 1923 yılının yazından itibaren, Hommel, Günter, Muncker, Dyroff adlı profesörlerle çalışmıştır (PAP, s. 46; Açıköz 2002b, s. 15). Münih Üniversitesi'nde felsefe ve edebiyat şubelerini tamamladıktan sonra doktora tezini savunmuştur (Erol 1949, s. 4; M, s. 47-48) Münih Ludwig Maximilian Üniversitesi'nde (LMU) 1926 yılının Şubat ayında Herrn Geheimrat Hommel'in danışmanlığında *Die Pflanzennamen in der altarabischen Poesie* adlı teziyle doktor unvanını almıştır. "Eski Arap Şiirinde Bitki İsimleri" anlamına gelen bu doktora tezinin amacını Erol çalışmanın girişinde ayrıntılı bir şekilde anlatmaktadır. Eski Arap şiirinde karşılaşılan bitki isimlerine genel bir bakış ve bunların Klasik Arap şiirinde oynadığı rolü açıklamak, çalışmanın esas amacını teşkil etmektedir (PAP, s. 1).

Yüksel (2016); teze başlık olan "Eski Arap şiiri" terimi ile ifade edilen dönemi, araştırmacının İslamiyet öncesi şairler, Allah'ın Elçisi'nin çağdaşları ve Emevi dönemi şairleri şeklinde sınırladığını belirtmektedir. A ve B adları ile iki ayrı kitaptan meydana gelen tezin A kitabı, B kitabını tanıtmaya ve kullanma kılavuzu mahiyetindedir. Araştırmacı tarafından bu cildin "giriş makalesi" olarak adlandırıldığını ifade eden Yüksel; A kitabında verilen bilgiye göre B kitabı, "702 nebat adı ve bunların botanik adlandırmasını ihtiva eden" misalli bir sözlük niteliğindedir" (s. 895). Erol'un elde bulunan çalışması ise tezinin A kısmı olup sekiz bölümden oluşmakta, 47 sayfa tutmaktadır. Yüksel tezin B kısmının basılmamış olduğunu çeşitli kaynaklardan referanslarla belirtmektedir (s. 900).

Erol tezinin adından da anlaşılacağı üzere bir filologdur. Felsefeci olduğuna dair olan yaygın bilginin yanlış olduğu düşünülmektedir.⁷ Erol'un Almanya'da felsefe dersleri aldığı doğrudur. Almanya'da felsefe ve edebiyat şubelerinde okuduğunu kendisi bizzat

⁷ Zahir Güvenli tarafından hazırlanan *Türk Romanları (Resimli Antoloji)*'de (1954) "Genç yaşında felsefe tahsili için Almanya'ya gitti. Oradan felsefe doktoru olarak döndükten sonra burada evlendi." (s. 178) bilgisi geçmektedir. Ahmet Kabaklı (2002) Erol'un felsefe bölümünde doktora hazırladığını yazmıştır (s. 34). Sevinç Ergydiren (2001a), "Küçük yaşta öğrenim yapmak üzere gönderildiği Almanya'dan felsefe doktorasını aldı"ğımı, "onüç yaşında gittiği Almanya'dan, yirmi sekiz yaşında bir felsefe doktoru olarak" döndüğünü belirtmektedir (s. 27). Mustafa Kutlu (2002); "Felsefe doktorasını da bitirdikten sonra 1926'da yurda dönmüş." derken Azize Aktaş Yasa (2001) Erol'un tezinin adını belirttikten sonra felsefe doktoru olduğu notunu düşmektedir (s. 16).

belirtmiştir. Bu bakımdan felsefe tahsil ettiği bilgisi⁸ doğru kabul edilmeli; ancak bu ifadeyle uzmanlık alanı kastedilmemelidir. Çünkü Erol'un doktora tezinin içeriği ve aldığı dersler onun bir filolog olduğunu ortaya koymaktadır. Erol tezinin girişinde; kendi çalışmasına gelene kadar sistematik bir biçimde bitki isimlerinin bu şekilde verilmediğini, bu zamana kadar kısa açıklamalarla geçiştirildiğini ve tezinin botaniğe de faydalı olacağını umduğunu belirtmektedir. Ona göre bu bitki isimlerinin çeşitliliği ve çokluğu, Arapların tabiatla iç içe oluşunu ve adlandırmada ayrıntıcı olduklarını gösterebilir (PAP, s. 1-3). Bu bilgiler, çalışmanın hangi alanlara katkı sunabileceğini ihtiva etmektedir. Tezin elde bulunmayan B kısmının çalışmanın esas kısmını oluşturduğu ve misalli bir sözlük niteliğinde oluşu da tezin filoloji alanında olduğu yargısını güçlendirir.

Yüksel (2016), Erol'un uzmanlık alanını ayrıntılı olarak incelediği "Safiye Erol ve Tez Okumaları" adlı bölümde dikkat çekici bilgiler sunmaktadır. Buna göre Safiye Sâmî'nin doktora tezinden hareketle birinci şube (Sektion I), Almancadaki adlandırması ile Felsefe Fakültesi, bugün bizdeki adı ile Edebiyat Fakültesine karşılık gelirken, ikinci şube (Sektion II), kapsadığı bölümler açısından Fen Fakültesi yapısı göstermektedir. Felsefe Fakültesi I. Şube başlığı altında yer alan kürsüler: Felsefe ve Pedagoji, Tarih ve Yardımcı Yan Dalları, Arkeoloji, Sanat Tarihi, Müzikoloji, Filoloji'dir. Safiye Sâmî'nin doktora danışmanı Prof. Dr. Fritz Hommel'in, Prof. Dr. Karl Dyroff'un ders ve seminerleri Şark Dilleri'nde, Prof. Dr. Franz Muncker'in ders ve seminerleri Alman Filolojisi'nde, Prof. Dr. Heinrich Günter'in ders ve seminerleri ise Tarih ve Yardımcı Yan Dalları başlıkları altında kayıtlıdır. Yüksel bu açılımların bize Safiye Sâmî'nin Münih Üniversitesi'nde üç öğretim üyesinden ağırlıklı olarak filoloji eğitimi aldığını yan dal olarak ise tarihi tercih ettiğini gösterdiğini belirtmektedir. Dolayısıyla Erol'un Doğu Dilleri filolojisini merkeze alarak doktora çalışmasını tamamladığı anlaşılır (s. 891-892).

Ayrıca Yüksel (2016), Erol'un özgeçmişinde felsefe dalından herhangi bir profesörün adının geçmediğini ancak onun ders dönemindeki ilgili kataloglara bakılarak Münih Üniversitesi Felsefe Bölümü öğretim üyelerinden çifte doktora sahibi Prof. Dr. phil.et.med. August Gallinger'in derslerinden faydalanmış olabileceğini ifade etmektedir (s. 892). Yüksel (2016) çalışmasının başlangıcında ise Erol'un tam olarak uzmanlık alanını anlamada şu sorunun cevabını bilmenin faydalı olabileceğini söylemiştir. Buna göre;

⁸ İnci Enginün (1975) Erol'un "Almanya'da yaptığı felsefe tahsilinden sonra tasavvufla meşgul" (s. 25; Enginün 2007, s. 275) olduğunu belirtirken Belkis Gürsoy (2002), "Erol Almanya'da felsefe tahsil etmiştir." (s. 54) bilgisini aktarmaktadır.

Münih Üniversitesinin Felsefe Fakültesi'nin I. Şubesine bağlı dallardan birinden mezun olduktan sonra, yönetmelik şartlarını yerine getirerek doktora yapmaya hak kazanan ve bu süreci başarı ile tamamlayan her doktora öğrencisi "Dr. phill." unvanını aldığına göre, kısa yoldan, onun "felsefe" tahsil ettiği sonucu çıkarılamaz. Tezinde çalıştığı alana bakarak, onu bir Arap Dili filoloğu olarak görmek de belki aceleci bir karar olacaktır. İstanbul'a dönüşünde üniversite hayatına girseydi, Alman Filolojisi'nde mi ders verirdi; Tarih, Felsefe veya Doğu Dilleri Kürsüsü'ne mi kabul edilirdi (s. 888)?

Bu sorunun cevabı aslında bilinmektedir. 2015 yılında Halil Açıkgöz'le yapılan bir sohbet sırasında bu soru kendisine yöneltilmiş Açıkgöz de Erol'un yurda dönüşünde İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Kürsüsüne başvuru yaptığını ancak onun yerine başka bir ismin alındığını belirtmiştir. Bu bilgi; Erol'un da kendini filolog olarak gördüğünü anlamak bakımından değerlidir.⁹

Erol (1949), Kandemir'e verdiği röportajda "sekiz buçuk yıllık bir ayrılıktan sonra İstanbul'a döndüm." (s. 4; M, s. 48) demiştir.¹⁰ Çünkü Erol bir dönem Almanya'daki huzursuzluklar nedeniyle yurda dönmüş ve durum normaleştikten sonra geri dönmüştür. Almanya'daki lise tahsilini 1919'da bitirmiş; ancak 1921'de Almanya'da üniversite tahsiline başlamıştır. Sekiz buçuk yıllık bilgi; yukarıda belirtilen yaklaşık iki yıllık sürecin tamamında Türkiye'de olmadığını göstermektedir. Lise eğitimi nedeniyle iki, üniversite nedeniyle beş sene toplamda yedi sene, öğrenimi gereği yurt dışında olan Erol belli ki 1920 tarihinde Almanya'da bulunmaktaydı. Lise, üniversite ve doktora öğrenimini Almanya'da tamamlayan sanatkar; 15 yaşında gittiği Almanya'dan 25 yaşında geri dönmüştür. 1926 senesinde tezini savunduktan ertesi sene Almanya'dan ayrıldığını Kandemir'e belirtmiştir. Fakat kendisi bu röportajda bu tezin savunma tarihini de bir yıl sonrası olarak 1927 şeklinde zikretmiştir (Erol 1949, s. 4; M, s. 48). Ancak tezinin kapağında 1926 tarihi yazması ve Safiye Sami isimli Türkiye'deki ilk yazısının yayın tarihinin Ocak 1927 olması

⁹ Ken'an Rifâi üzerine etütte (2012) Erol'un bölümünün yer aldığı kısmın başında "Dr. Filolog SAFİYE EROL" ibaresi (s. 254) yerinde bir adlandırmadır. Erol'un bu eserdeki etüdünün felsefe içerikli olması ve yazarının söz konusu konuya derin vukufiyeti, onun felsefeci olduğunu düşündüren etmenlerin başında gelmektedir.

¹⁰ Erol'un yurt dışında ne kadar kaldığı bilgisi birçok kaynakta farklı şekilde geçmektedir. Behçet Necatigil'in *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*'nde (1993) Erol'un on üç yaşında Almanya'ya gittiği, öğrenimi orada yapıp felsefe doktorası vererek, on beş yıl sonra yurda döndüğü kaydedilmektedir (s. 131). Sâmîha Ayverdi'nin "Münevver Kime Derler" (2011) yazısında "Parlak zekâlı bu aydın kadın, yirmi küsur sene sonra vatanına döndüğünde, (...)" (s. 106) şeklinde bir ifade geçmektedir. Erol'un vefatının ardından kaleme aldığı yazıda Nazan Yeşim (1964); "Safiye Erol hanım, vaktiyle Almanya'ya okumak için gönderildiği zaman on üç yaşındaymış. Orada on beş sene kalmış, şarkiyat doktorası yaparak memlekete dönmüş." demiştir.

Erol'un bu tarihte Türkiye'de olduğu kanısına vardırmaktadır. Bu bakımdan Erol'un tarihleri karıştırmış olabileceği ihtimali üzerinde durulabilir.

Ayrıca Erol'un "Goethe'nin Evi" adlı yazısında "Son ziyâretim İkinci Cihan Harbi başındaydı." (M, s. 397) ifadesinden, 1939 yılının sonlarına doğru Almanya'ya tekrar ziyaret için gittiği anlaşılır (Açıkgöz 2002b, s. 17). Nazan Yeşim'in (1964) belirttiğine göre; Almanya'da olduğu sırada memleketten Atatürk'ün öldüğünü ve hemen gelmesini bildiren bir telgraf almış ve 10 Kasım 1939'dan birkaç gün sonra Türkiye'ye dönmüştür (s. 11; bk. Açıkgöz 2002b, s. 17).

Erol İstanbul'a döndükten sonra birkaç sene çalışmış, evlenmiştir. *Millî Mecmua*'da Safiye Sami, Dilara imzalarıyla ilk Türkçe yazıları olan küçük hikâyeleri, tercümeleri neşredilmiştir (Erol 1949, s. 4; M, 48). Erol'un tüm yazılarını *Makaleler* başlığı altında derleyen Açıkgöz'ün (2002b) belirttiği gibi *Millî Mecmua*'da yayımlanan ilk tercümesi Rabintadrath Tagore'dan *Ay Kuş* şiiridir. Yayımlanan ilk telif yazısı da yine *Rabintadrath Tagore*'dur (15). Söz konusu yazı *Millî Mecmua*'da 1 Ocak 1927'de yayımlanmıştır (M, s. 19-21). Açıkgöz'e (2002b) göre; *Millî Mecmua*'da rastlanılan Safiye Sami imzalı son yazının yayın tarihi 1931 yılıdır ve Erol'un bundan sonra evlenmiş olabileceği söylenebilir (s. 16).

Erol'un eşi Deniz Kuvvetleri Çarkçı Başlılarından M. Nurittin Erol Bey'dir (1293 / 29.09.1951) (Açıkgöz 2002b, s. 16). Özcan Ergiydiren Erol'un bir kaptanla evlendiğini, eşinin iyi bir adam olduğunu, Safiye Hanım'a hiç karışmadığını, aralarında fikir ayrılığı olmadığını, öylece birbirlerini kabul ettiğini aktarmıştır (Tek 2015c). Erol'un yeğeni Aydın Bey; Harbiyeli ve biraz otoriter olan eniştesinin biraz sert bir adam olduğunu aktarmaktadır. Onun için "O da bilgiliydi. Yalnız yapıları biraz farklıydı. Uyuşmuyorlardı. Matematik hocalığı yapmış, ateşelik görevinde bulunmuştu." demektedir. Aydın Bey'in eşi Güngör Hanım da Nurittin Bey'in oldukça aristokrat, katı bir insan olduğunu, beyaz smokinler giyerek gittiği Sarıyer Orduevi'nde büyük bir şıklık içinde yemeğini yediğini, çok çevik ve sportmen olduğunu belirtmektedir (Yardım 2003, s. 196).

Eşi, Erol'dan yaşça büyüktür¹¹ ve 1951 yılının 29 Eylül'ünde vefat etmiştir (Açıkgöz 2002b, s. 19). Hiç çocuğu olmayan Erol¹², genç yaşta vefat eden kız kardeşi Refiye

¹¹ "Dört Kişi" adlı hikâyede güzel bir kız olan Seniha, bir Mısır prensini sevmiş ancak ilişkisi ayrılıkla sonuçlanmış, İrfan adlı kendisinden yaşça büyük biriyle evlenmiştir. "Elbette bana âşık değildin, nonoş. Beş

Hanım'ın¹³ oğlu Aydın Bey'i evlatlık edinmiş ve ona soyadını vermiştir. Sâmiha Ayverdi onun çocuğu olmamasını; "Maalesef arkasında kendisini anlayacak bir evlât bırakmadı." (Açıkgöz 1981b) şeklinde aktarmaktadır.¹⁴

Açıkgöz'ün (2003a) belirttiğine göre Erol, 1957 yılının Nisan'ında Anadolu yakasına geçmiştir. Adresi ise Maçka Palas A Blok, 16 numaradır. Bu ev; Nihat Sami Banarlı, Sâmiha Ayverdi, Nezihe Araz ve Sofi Huri ile birlikte Ken'an Rifâî'nin *Şerhli Mesnevî-i Şerîf*'ini yayına hazırlamak için toplanılan yerdir. Haftada bir gün bir araya gelmişler ve dört sene boyunca çalışmalarını sürdürmüşlerdir (Açıkgöz 2003a, s. 15) Aysel Yüksel bu beş kişi arasında her hafta birinin evinde toplanıldığı bilgisini vermiştir (Tek 2015b).

1961 yılında Erol; "harîminde yirmi sekiz sene geçirdiği geniş apartman dâiresinden bir otel odasına çıkmaya mecbur" kalmıştır (M, s. 146). Kaldığı otelin adı Divanyolu'nda bulunan "Claude Farrere"dir (M, s. 155). 1933'ten beri oturduğu Kadıköyü-Şifâ'daki üç katlı ev, Üsküdar Selimiye semti Karlıkbayırı'nda tek bir daire karşılığı alınmış ve Erol, birkaç ay kaldığı bu otelden Karlıkbayırı'ndaki eve 1961 yılı içinde taşınmıştır (Açıkgöz 2003a, s. 16)¹⁵.

Erol, herhangi bir kurumda veya kuruluşta resmî vazife almamış, bir aralık Cumhuriyet Halk Partisi'nde [kadın kollarında] çalışmıştır (Açıkgöz 2002b, s. 16). Kendisi aynı zamanda Üsküdar İmar ve Kültür Derneği üyesidir. Emel Esin 1961-1964 senelerinde Üsküdar İmar ve Kültür Cemiyeti'nde birlikte çalıştıklarını belirtmektedir (Açıkgöz 1981a). Ayrıca 19.04.1961 tarihli *Son Havâdis*'teki "Kongre Dolayısıyla" başlıklı yazısında belirttiği üzere yazar, Türkiye Kadınlar Dayanışma Birliği mensubu olarak Milletler Arası Kadınlar Konseyi üyesi olmuştur. Bu Konseyin 1960 yılında Ankara'da yapılan toplantısına Türkiye temsilcisi olarak katılmıştır (M, s. 139; Açıkgöz 2003a: s. 17). Erol'un politik görüşlerini anlamak için "Başlangıç ve Uğur" adlı yazısındaki şu anı hatırlanabilir:

sene bana bir melek saflığıyla can yoldaşlığı ettin, ilk aşkının yarası pek geç savdı. Senin bana sadâkatın, heyhat inkisârını dinlendirmektir." (LM, s. 70) diyen İrfan, Seniha'nın kendisiyle mantık evliliğinin yaptığının bilincindedir. Almanya'da bir Hintli gence âşık olan ve ilişkisi ayrılıkla sonuçlandıktan sonra Nurittin Bey'le evlenen Erol'un tercihi de mantık evliliği çerçevesinde düşünülebilir.

¹² Dolayısıyla 1965 *Varlık Yıllığı*'nda geçen; "Evlenmiş, çocukları olmuştu." (Acaroğlu 1965, s. 545) bilgisi yanlıştır. Yirmi yıllık evlilik hayatında Erol'un hiç çocuğu olmamıştır.

¹³ Erol'un dokuz yaşında vefat eden Melek adlı bir kız kardeşi daha vardı (Yardım 2003, s. 10).

¹⁴ Erol'un "İki ay evvel torunum Sâmi Erol'un dördüncü doğum günü fotoğrafını çıkarmıştık. Baktım resimde benim bacaksız bir gerilmiş, bir kurulmuş, bir celâllenmiş ki elimde olmadan bağırdım; "Hay maskara hay... Bu ne çalım böyle... hay gidi Kırkpınar ağası!" (M, s. 284-285) dediği torunu, Aydın Bey'in oğludur.

¹⁵ Erol'un ikametiyile ilgili Ayverdi, Açıkgöz'e şunları anlatmıştır: "Maçka Palas'da oturdu uzun sene. Şifâ'da üç katlı bir evi vardı, bahçe içinde, çok güzel. Bir müteahhid allem etti kallem etti aldı elinden evi; Çengelköy'de ücrâ, yokuş, vâsıtası olmayan bir yerde tek dâire karşılığında" (Açıkgöz 1981b).

Biliyorum, şu buhranlı günlerimizde îtidal aramak kolay yerine getirilecek bir istek değil belki. Yine de... Yine de müsaade edilsin... Lütfen... Ben de kendi meşrebime sâdık kalayım. O politika alanında ateşli bir arkadaşıyla çekiştik. Bana dedi ki: "Ya Halk Partili olacaksın, ya onun muhâlifini." Mutlaka bir cephede ya ötekinde çarpışacaksın. Bir sağ var, bir sol var, ille de birini seç!" Maşallah kardeşim görmeyeli sen demagog kesilmişsin. Bir sağ var, bir de sol, öyle mi? Hani bunun merkezi?" dedim.

Buna imkân bulamayacağımı, mutlaka iki cepheden birine geçip döğüşmek lâzım geldiğini, bundan kaçınanların uyuşuk zihniyetler olduğunu iddia etti.

Politik ihtiras dalgasının sürüklediği taşkın bir mîzaç karşısındayım. Sohbetin çıkmaza girdiğini anladım, işi şakaya döktüm: "Zaman, beni ifratla tefritten birine katılmaya zorlamasın zinhar, dedim, eshab-ı kehfın mağarasına sığınır, iki yüzyıl da ben uyurum" dedim.

"Dalgacı seni!" dedi. Arkadaşım beni anlamamıştı. Düşüncesiz tarafsızca düşünen tarafsız ayıramıyordu ve bilemiyordu ki düşünen bir tarafsız olmak taraf tutmaktan çok daha güçtür. Demokrasinin ancak millî birliğin sarsılmaz ve ebedî çerçevesi içinde çeşitli ilkeleri çarpıştırarak ideal dengeyi aramak ve tekâmüle gitmek olduğu lâyıkıyla anlaşılmalı. Çok partili sistemi mutlaka muhâlifin yok edilmesiyle bitecek kıyasıya bir döğüş sanıyorlar (M, s. 122-123).

Esin (1964) Erol'un hayatının son senesinde, Edirne'yi ziyaret ettiğini ve itikafa çekildiğini belirtmiştir. "İtikaf mahalli çocukluğunu geçirdiği evin bulunduğu Selimiye mahallesi idi. Üç senedir, Safiye Erol 1 Ekim gecesi mevûd ölümle rastlaşacağı Karlık bayırındaki apartmanda oturuyordu." Geniş odalar ve bir balkondan mürekkep apartmanın duvarlarında bir Dürer gravure'ü, bir Japon estampe'ı ve Nakşibendi dervişlerinin raks ayinini gösteren bir İslam minyatürü asılmıştı. Kütüphanesinde, bilhassa Türk mutasavvıflarının eserleri vardı demiştir (s. 6).

Erol, 62 yaşında Üsküdar'daki evinde vefat etmiştir. "Karacaahmet Kabristanlığı Mezar Defteri'nde 02.10.1964 târihinde 62 yaşında, kalpten öldüğü, 03.10.1964 tarihinde de defnedildiği kayıtlıdır. Mezar yeri: 1. Ada 4975" şeklinde belirtilmektedir (Açıkgöz 2003a, s. 20). Emel Esin (1964) "1 Ekim gecesi mevûd ölümle" rastlaştığını (s. 6) belirtmektedir.¹⁶ 3 Ekim 1964'te *Yeni İstanbul* gazetesinin Erol'un ölümünü duyurduğu sayfada ise "Tanınmış romancı Safiye Erol vefat etti" ilanından sonra; "Gazetemiz yazarlarından, tanınmış romancı Safiye Erol önceki gün sabaha karşı hakkın rahmetine kavuşmuştur." denilmekte ve cenazesinin "dün öğle namazını müteakip Üsküdar Selimiye camiinden alınarak, ebedi istirahatgâhına tevdi edil"diği yazılmaktadır (s. 1 ve 7).

¹⁶ 1965 *Varlık*'ında ve *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* (1993)'nde Erol'un 1 Ekim'de öldüğü bilgisi geçmektedir.

Safiye Erol'un nasıl öldüğü; Ayverdi'nin bir sohbet sırasında Açıköz'e anlattığı bilgilerden öğrenilmektedir. Buna göre Erol, Üsküdar'daki cemiyetten ayrıldığı bir gün, toplantı sonrasında, bir karı-kocayı ısrarla evine davet etmiştir. Onlar da "Efendim burada görüştük, konuştuk. Gelmeyelim evinize.." demişse de Erol ısrar ederek davetini tekrarlamıştır. Ayverdi hikâyenin devamını şöyle anlatmıştır:

O karı-koca gelirler. Baş örtüsü ile karşılar onları "Buyrun. Yatsı namazını kılıyorum, salât-ı vitr oldu." der. Safiye öyleydi. Misâfiri gelmiş hiç, rahattı. Yemeğini yer.. İşini bitirdikten sonra gelir. Adamın eline eski Türkçe bir kitap tutuşturur. Adam çok yaşlı olmamalı ki ilk cümleyi okurken bir kelime yanlış okur. İlk cümleyi yanlış da okuyunca adam, Safiye katıla katıla gülüyor. Alıyor adamın elinden o kelimeyi söküyor. O ara "Ay dişim!" deyip düşüyor. Ve beyin kanaması. On beş dakika içinde gidiyorlar. İşte bakın. Yalnız kalmamak için çağırır o karı-kocayı. Kocasını daha önce ölmüştü. Biz ertesi sabah gittiğimizde dudağının boyası hala duruyordu. Ânî (Açıköz 1981b).

Esin (1964) Erol'un cenaze merasiminden bahsettiği yazısında, onun beyin kanamasından öldüğünü ve annesinin yanına nasıl defnedildiğini şu şekilde aktarmıştır:

Yavaş yavaş, ikişer üçer, kadınlar gelmeğe başladı. Musallâ taşının yanında ayakta durdular veya yere oturdular. Kadınların kimi dua ediyor, kimi ağlıyordu. Fısıltılar da vardı: "Yalnız yaşardı." "Hasta değildi. Birden bire, dün gece beyninde bir damar çatlamış." "Komşuları kaldırmış." "Karaca Ahmed'de yatan anasının yanına gömülmek istermiş ama yer yok diye izin vermemişler". Biri diğerinin kulağına doğru eğildi: "Anasının mezarı başındaki çınar hemen devrilmiş, ona yerini vermiş. Gönül ne yapmaz ki (s. 2; Açıköz 2003a, 19).

Ölümünün ardından Tarık Buğra, "Safiye Erol Hanım Efendi'yi kaybettik"¹⁷; Nezihe Araz "Safiye Erol'un Ardından",¹⁸ Sâmiha Ayverdi "Pîrdaşım Safiye Erol"¹⁹, Emel Esin, "Sâfi'nin ölümü (Safiye Erol hakkında bir kaç hatıra)"²⁰; Selâhaddin Şar, "Safiye Erol'un ardından"²¹; Nazan Yeşim, "Vatanını Aşka Tercih Etmmişti"²² adlı yazılar yazmıştır. Mehmet Çavuşoğlu da onun vefatına şöyle bir tarih düşürmüştür:

Ne âlemdir bu kim levh-i basarda

¹⁷ Buğra, Tarık (1964). Safiye Erol Hanım Efendi'yi kaybettik. *Yeni İstanbul*. 4 Ekim.

¹⁸ Araz, Nezihe (1964). Safiye Erol'un Ardından, *Düşünen Adam*. nr.6, İstanbul, 5 Ekim.

¹⁹ Ayverdi, Sâmiha (2012). "Pîrdaşım Safiye Erol". *Âbide Şahsiyetler* (6. Baskı). Aysel Yüksel (Haz.). İstanbul: Kubbealtı, s. 210-217.

²⁰ Esin, Emel (1964). Sâfi'nin Ölümü (Safiye Erol hakkında bir kaç hatıra). *Yeni İstanbul*. 7 Ekim, s. 2 ve 6.

1981'de Halil Açıköz'le yaptığı mülâkatta Emel Esin bu yazının başlığı ile ilgili şu tashihi yapmıştır: "Yazdığım yazının başlığı "Sâfi'nin Ölümü" olacak. Sâfi değil. Yanlış yazmışlar. Biliyorsunuz, Âdem-i Safi bir tasavvuf terimi. Hz. Âdem günahahtan temizlenir. Âdem-i Safi vasfını alır. İstifâ, Mustafâ gibi. Temizlenmiş, pîr ü pâk olmuş, arınmış, günahahtan kurtulmuş demek. Öyleydi Safiye." (ayrıca bk. Açıköz 2001, s. 88)

²¹ Şar, Selâhaddin (1964). Safiye Erol'un ardından. *Son Havâdis*. 13 Ekim, s. 3.

²² Yeşim, Nazan (1964). Vatanını Aşka Tercih Etmmişti. *Kadın Kadına. Milliyet Pazar İlâvesi*. 18 Ekim, 11.

Felâket her yanın devr etti dehrin
Hafâdan ansızın bir rüzgâr esti
Gül-i nâdîdesin incitti dehrin
Safîyye safvetiydi gitti dehrin. (Açıkgöz 2001, s. 88)

1. 2. ÇOCUKLUK SÜRECİ: ANNE VE BABASIYLA İLİŞKİSİ

*Hayâtın hesapsız sevgi ve naz çağı olan
çocukluğun saltanat beşiği az çok
herkesin hayâlinde buyruk yürütür.
Safiye Erol*

Safiye Erol'un annesi Keşanlı İkbâl Hanım için Sâmîha Ayverdi (2011) "Hâmil olduğu aşk ve irfânı, kızına nakletmeyi bir analık borcu sayarak, bu mânevî sermâyeden âdetâ, ona, büyük bir pay ayırmıştı." (s. 103) diyerek onun evladı üzerindeki manevi etkisinden bahsetmiştir. Ona göre;

Safiye Erol'un annesi Keşanlı İkbâl Hanım, bu Bektâşî dervişi, geceyi gündüze katan bir şevk ve îman ile dopdolu ise de, kızı gibi, yıllar yılı mürekkep yalamış değildi. Fakat asırların birikintisi olan öyle bir şifâhî bilgi dağarcığı vardı ki, yanık gönlü, bereketli bir irfan ve îman zemîninden kana kana içtiği muhabbet ile, Allah karşısında olsun, insanlık karşısında olsun, hesap verme alışkanlığı ile arınmış, cilâlanmış, bir iç nizâmının, örfün, âdetin ve târihin, hamâsetin kolu kanadı altında olmak şerefini baş tâcı etmiş bir müstesnâ kadındı (Ayverdi 2011, s. 103-104).

Erol'un annesinin Bektaşî tarikatına mensup ve şifahi bilgisi, irfânı, görgüsü ile "müstesnâ" bir kadın olduğu anlaşılmaktadır. Babası Sami Bey, eğitimli ve kültürlü biridir. Erol (1926); özgeçmişinin yer aldığı tezinin son bölümünde, çocukken babasının kendisine şahsen Türk edebiyatı ve tarihi dersleri verdiğini belirtmiştir (s. 46). Erol "İstanbul'da Yağmur" adlı yazıda babası için "Babam, o dört başı mâmur Osmanlılardandı ki yurdun târihine, coğrafyasına, edebiyâtına, âdâbına, İstanbul'un akîdelerine, müzelerine, semtlerine dâir bilgisizliği affetmezdi." (M, s. 354) demektedir. Sami Bey'in 1910'lu yıllarda on beş yaşındaki kızını yurt dışına eğitim için göndermesi, öğrenime verdiği önemi göstermektedir. Düyunu Umumiyye'nin müdür yardımcısı olan Sami Bey'in, aynı zamanda altın tüccarı ve namının da "altın babası" olduğu bilgisini veren Özcan Ergiydiren, Birinci Dünya Savaşı sonrası krizle birlikte batmış olduğunu söylemektedir (Tek 2015c).²³

²³ Erol'un Birinci Dünya Harbi sürerken Almanya tahsili sırasında ailesine gönderdiği mektuptan maddi açıdan çok sıkıntıda olduğu anlaşılır. Mektupta kızkardeşine oyuncak göndermek istediğini ancak "beş

Anne ve babasıyla olan hatıralarına özenle yaklaşan Erol, "Yakın Târih" adlı yazısında Soğanağa mahallesindeyken babasının caddede köşeye yakın bir leblebiciye elinden tutarak bazen götürdüğünü; ona leblebi aldığını, daha sonra caddeden aşağı doğru gidip şekerçi dükkanına girip sarı renkli akîdeler aldığını anlatmıştır (M, s. 182-83). İlgili ve kültürlü bir ailede büyüyen Erol'un çocukluk anılarını anlattığı "Kış Türüsü" adlı yazıda da "kucaklayıcı çevrede" (Winnicott 2007, s. 10) büyüdüğü anlaşılır:

Ben çocukken kış geceleri bizim evde ya annem ya babam yüksek sesle roman okurdu. *Topal Şeytan* diye bir kitap vardı, dinlerken kardeşimle sinsice korkmaya başladık. Büyükler bize hadi artık sizin yatma saatiniz dedikleri vakit yukarı kata yalnız başımıza çıkmak istemez, bu yüzden hayli azar işitirdik. Neticede ya annem ya dadım ya babam bizimle berâber çıkar bizi yatırır, baş ucumuzda biz uyuyana kadar masal söylerdi (M, s. 378).

Ayrıca anne ve babasının kendisine güçlü bir iman şuuru verdiği fark edilen Erol'un bu yönünün en belirgin örneği olarak Almanya'da daha lise öğrencisi iken başından geçen bir hikâye anlatılır. Almanya'da iken birlikte yaşadığı ailenin dostları arasında bir papaz sıklıkla onları ziyaret edip Erol'la meşgul olmuştur. Erol'a gösterilen bu alakayı fark eden ev sahibi hanımın "aziz peder, zannederim artık Frölayn Samiyi hıristiyan yapacaksınız" sözleri üzerine küçük Safiye; ""Hayır! Asıl ben aziz pederi yakında müslüman yapacağım." demiştir (Araz 1964). Erol'la ilgili yazısında aynı hikâyeye yer veren Ayverdi (2011) bu durumu Erol'un annesinin "kızını, daha çocuk yaşında iken öylesine delinmez bir zırh içine sokmuş olmalı ki, hiç bir kuvvet, onu delememiştir." (s. 105) şeklinde açıklamıştır.²⁴ Araz'a (1964) göre de bu, zannedilebileceği kadar kolay ve basit bir davranış değildir. "Safiye Erol işte en küçük yaşından beri böyle sağlam ve temelli bir yerli -bu kelimenin altını itina ile çiziyorum- değerler sistemiydi." Erol, üç dört yaşında küçük bir çocuk iken annesinin kendisine başta Allah'ı olmak üzere din ve devlet büyüklerinin isimlerini nasıl sıraladığını hatırlayarak "Annem babam bana kendi dünyâlarını "İslâm dünyâsını" bir çırpıda ve tamâmı tamâmına aktarmışlardı. Üstünden tufan geçse değişmez." demiştir (M, s. 57). Din terbiyesinin çocuk yaşta verilmesi gerektiğini düşünen mütefekkir, eriştiği bilincinin kaynaklarını örnek göstermiştir.

para"sının olmadığını yazan Erol, giyecek bir şeyi kalmadığı için de annesinden sandıkta sakladığı kumaşı istemiştir (Yardımcı 2003, s. 31).

²⁴ Ayverdi, Açıkgöz ile bir sohbeti sırasında bu hikâyeyi şöyle anlatmıştır:

Çocuk hâlini düşünün. Dalgalı, sarı saçları varmış. Bu Alman âile yanına veriyorlar, pansiyoner. Bu âilenin bir papaz dostu varmış; her gün eve gelirmiş. Bir gün evin hanımı: -Safiye! Papaz efendi seni çok seviyor. Gâliba seni pek yakında hıristiyan yapacak; diyor. Safiye de -Ben onu müslüman yapacağım, der. Bunu duyan papaz çok öfkelenir. Bir daha o eve uğramaz (Açıkgöz 1981b).

Erol'un ailesinin akrabalık bağlarına düşkün ve misafirperver olduğu çocukluğuna dair anılarından anlaşılmaktadır. Trakyalı olan Erol'un ailesi Balkan Harbi dolayısıyla ülkeye hicret etmiş akrabalarına evlerini açmış ve üç katlı kiralık evlerinde onları uzun süre misafir etmiştir. Erol bu anıları ve anne-babasının gösterdiği fedakârlıkları şöyle aktarmıştır:

Biz Soğanağa'da otururken Balkan Harbi imiş. Yaşım küçük olduğundan o zamânı pek hatırlamazsam da mozaik parçaları gibi hâtıralarım var. Bunları sonradan âile içinde büyüklerden dinlediklerimle birleştiren hâfizamda toplu tasvire benzer bir şeyler canlanıyor. O zamanki evimiz Mithat Paşa âilesinden bir muhterem zâta âit bir kirâ evi imiş. Balkan bozgunu olunca Keşan'daki bütün akrabâlarımız bir yere - gâliba Gelibolu'ya- göçmüşler. Babam o zaman anneme demiş ki "Bütün soyu soppu İstanbul'a dâvet edeceğim, yanımıza. Nasıl? Evin düzenini fedâ eder misin?" Annem, "fedâ olsun ", demiş. Babam devam etmiş: "Ama rahat huzur, mobilya, halı, perde falan feşmekân arama." Annem tekrarlamış: "Fedâ olsun dedik ya." Sonra babam ev sâhibine mürâcaat etmiş, "belki kırk elli muhâciri eve almak istiyorum, muvâfâkatiniz var mı? Mithat Paşa sülâlesinin evlâdı, "Fedâ olsun evim", demiş. Babam yine sağlama bağlamak istemiş işini: "Ama kapı baca, döşeme duvardan hayır kalmaz." Ev sâhibi yerinden fırlamış: "Fedâ olsun dedik ya beyim, fedâ olsun, fedâ olsun." İşte böyle bir hamiyet, böyle bir âile tesânüdü neticesidir ki, ben hayâtımın ilk intibâları olarak kendimi beş altı odalı bir evde kırk elli kişi arasında gördüm. (...) Mübalâğasız, bir düzine çocuk vardı evde. En küçükleri ben (M, s. 183).

Balkan Harbi dolayısıyla akrabaların göç ettiği düşünülürken tahmini Erol'un on, on bir yaşında olduğu anlaşılır. Babasının söz konusu misafirperverliği; kendi ailesinin rahatını göz ardı ederek kırk, elli muhacir akrabasına bir yuva temini ailenin "hamiyet"inin göstergesi olarak okunabilir. Erol'un millî bilince vurgu yaptığı ve atalara, temel değerlere gösterilmesi gereken hürmete dikkat çektiği anlatı ve yazılarının temel kaynaklarından birinin, bu özellikleri kendinde yaşatan ailesi olduğu fark edilir. Ayrıca Erol'un çocukluğuna dair bu anısı kalabalık bir ailede büyüdüğünü de göstermektedir. Küçük dayısının ruh çağırma seanslarını mizahi şekilde anlattığı bir hatırası (bk. M, s. 184) da geçmişine yönelik duygu değerlerini göstermesi açısından önemlidir.

"Ben hâlâ saçımı tararken tarağı annemin saçımdan geçirdiğini, yüzümü kurularken havluyu annemin sıkı sıkı yüzümde dolaştırdığını duyarım." diyen Erol; "Demek ki biz, yaşımız ne olursa olsun bir türlü annemizin, babamızın sevgilerinden vazgeçemediğimiz gibi onlar da rahmete kavuştuktan nice yıllar sonra bile hâlâ bizi besleyip büyütüp terbiye etmekten, yıkayıp tarayıp giydirmekten, ömrümüzün her sâniyesinde bize bakmaktan kurtulamıyorlar." (M, s. 209) demektedir. Bu özlemlerle hatırlayış ve anne, babanın manevi

cepheden evladıyla her daim bir arada olduğuna duyulan güven, sanatkârın duygu dünyasını göz önüne sermektedir. Ailesiyle geçmişteki anılarına sıklıkla yazılarında yer veren yazar, onları hürmet ve muhabbetle anmıştır.

1. 2. 1. Kalan, Korunan ve Saklanan Nesnelere Dünyası

Elimdeki bu kalem bana baba vasiyeti, baba armağandır.
Safiye Erol

Erol'un hayatında belli başlı unsurlar önemli yer tutmaktadır. Bu varlıklardan onun biyografisine dair önemli izler bulmak mümkündür. Bir sembol niteliğinde okunabilecek olan bu dış öğeler, Erol'un yanından ayırmadığı parçalardır. Evini müteahhide verdiği dönemde sanatkâr bir otele yerleşmiş ve bu göç dolayısıyla çeşitli yazılar kaleme almıştır. Taşınma sırasında yanında ilk götürdüğü şeyler onun hayatının da en vazgeçilmez unsurlarıdır.

"Kur'ân-ı Kerîm başta gider, bu güzel. Ama *Mesnevî*'yi bırakabilir miyiz? Hiç değilse birinci cildini alayım. Bir kaç klasik dîvan. Biraz Yunan, biraz Hint. Modern Avrupasız olmaz tabî, haydi iki üç cilt de ondan." (M, s. 149) diyen sanatkâr için kitapları onun "âile içinde ikinci bir âile"sidir (M, s. 147). Yanına ilk aldığı şeyin Kur'ân-ı Kerîm olması, manevi olanı hayatında içselleştirerek, koruyarak, yaşatarak sürdürmesi açısından değerlidir. "Ayrı düş"mekten (M, s. 147) dolayı mahzun olduğu kitapları ise onun düşünce ve duygu dünyasının temel kaynaklarıdır. Dikkat edileceği üzere bu eserlerin çeşitliliği, sanatkârın Doğu ve Batı kültürünü ayırt etmeksizin kucaklayıcı özelliğini de ihtiva etmektedir.

Bektaşî tarikatından olan annesi için "Güzel annem bir tarîkate bağlı idi, boynuna taktığı "teslim taşı" denilen, köşeli kristalden bir madalyonu vardı." (M, s. 149) diyen Erol'un yanına aldığı ilk eşyalardan biri bu kolyedir. Babasından kalan yadigar ise mektuplardır: "İşte rahmetli babamın ben on üç yaşında Avrupa'da mektepteyken, bana yazdığı mektuplar. Eski harflerle mükemmel bir hattat yazısı ile özenerek kaleme alınmış sevgi ve öğüt hazîneleri. "Nûru aynım Safiye" "Zübdei hayâtım" "Sertac-ı iftihârım" gibi hitaplarla başlar. Bunları ağlamadan okuyamam." (M, s. 149) diyen Erol'un bu mektupları, babasıyla olan derin bağlılığı ortaya koymasından dolayı değerlidir. Erol'un yine babasıyla ilişkisini

gösteren bir diğer anısı kalemle ilgilidir. Çocukluğunun "kalem dâvâsı"nı sanatkâr, "Her Birisi Bir Yol"da şöyle anlatmıştır:

Elimdeki bu kalem bana baba vasiyeti, baba armağanıdır. Ben küçük iken evimiz aralıksız hep aynı sahneyi gördü, üç mevcutlu bir sahne: Safiye, Safiye'nin babası, Safiye'nin kalemi. Aklım almazdı, gâliba için için kızardım da... Sanki dünyâda başka iş kalmamış, her gün kalem dâvâsı, kalem kutusu, kalem kalem... Sevgili babacığım, ancak baba rûhunun ulaşabileceği sezilerle gelecekteki mesleğimi görmüş, o mesleğin son bölümünü elime temiz ve sağlam olarak tutuşturmak istemiş gibiydi. Sonraları ben de farkına vardım, var kuvvetimle bu sembole sarıldım. "Zavallı kalem..."

Cüssen nedir ki, insanlık destanının en ulu bölümünden çizgiler getirmeğe kalktın? Dost ısrarı ile gayret buldun. Arkadan muârizların taşları yağdı, sana neler bulaştırmağa davrandılar, ne süflî menfaatler, ne karışık hesaplar. Ey benim yüzü ak, yüreği pek kalemim! Sen hiçbir zaman riyâyâ binek olmadın. Seni küçücük bir alem gibi havaya kaldırıyorum, din ve devlet ulularının ruhları, milletimizin vicdânı senin hakkında hakem dursun. Kim ne şüphe ederse etsin, kim ne dudak bükerse büksün; babam vasiyeti oluşun ve temizliğin ve doğruluğun hürmetine işte ben seni öpüp başıma koyuyorum. Şimdi biraz dinlen (M, s. 67).

Bu anı Erol'un babası hakkında da sezdirimler de taşımaktadır. Babanın kızının geleceğini bir önseziyle anlaması ve onu bu yolda teşvik için "kalem" hediye etmesi, bilinç düzeyine işaret etmektedir. Erol'un yazım sürecini anlamak açısından da kalemle ilgili bu ifadeler önemlidir. Kaleme verilen kıymet; aynı zamanda kalemin temsil ettiği değerler itibariyledir. Kaleme yönelik hitaplar yazarın, sanat anlayışını da ortaya koymaktadır. Erol, eserleriyle hiç kimsenin çıkarına hizmet etmediğini, propagandist ve pragmatik niyetlerden hep uzak durduğunu dile getirmektedir. Ayrıca kalemle olan bu söyleşi, onun nesne ve mekânda hissettiği ruhun bir tezahürü olarak dikkat çeker.

Erol'un annesinin vefatının ardından bölüşülen terekesinden neler aldığı da onun eşya ile kurduğu ünsiyete, maddede bulunduğu kutsiyete işaret etmektedir. Anlatılarında da yadigâr, hediye, sevilene ait eşya gibi unsurlara sıklıkla yer veren yazarın bu hassasiyetinin temelinde şahsi alakasının olduğu anlaşılır. Annesini hep hürmetle anan Erol ondan kalan eşyaları alırken hissettiklerini, "Medet Yâ Mevlânâ!" adlı yazısında şöyle ifade etmiştir:

Nihâyet kendimi yine annemin rûhâniyetine bıraktım, "Söyle anneciğim ne alayım", dedim. O zaman annem beni mânâda yedekledi, bana işaret verdi. Evvelâ bir eski cüzdan aldım. Bir gözünde annemin mürşîdine ve büyük babama âit evrak ile hâtıralar vardı; öteki gözünde bir ayna, bir anahtar vardı. Bildim ki, annem bana maddî ve mânevî cetlere bağlı kalmayı vasiyet ediyor, ayrıca elime kullanmasını artık onun yardımı olmadan başarmam lâzım gelen iki sembol veriyor: Bir anahtar, bir de ayna. Sonra annemin tespihini, teslim taşını, kokusunu taşıyan bir kaç mendil

ve eşarbını, bir de güzelliğinin en olgun kıvâmında giymiş olduğu mor kadife elbisesini ayırdım (M, s. 230).

Erol'un kendine ayırdığı eşyaların mana cihetinden ne kadar derin olduğu görülür. Bir Bektaşî olan annesinin mürşidine ve büyük babasına ait evrak ve hatıralar, "manevi cetlere bağlı kalma"nın ifadesidir. Onun için dinî ve geçmiş değerlere hürmet, onların kılavuzluğuna sürekli olarak duyulan müracaat, olması gereken bir yaşam tarzının ta kendisidir. Annesinin terekesinden aldığı küçük bir levhayı her nereye giderse gitsin yanına götürmesi nedensiz değildir. Bu "Levha iki kelimecikten ibârettir: "Medet yâ Mevlânâ" (M, s. 230)! Anahtar ve ayna ise hayatın kendi seyrinde karşılık gelebilecek ihtiyaçları düşündürür. Anahtar özellikle hayatın devamlılığında gerekli maddi değerleri temsil eder. Ayna ise hayat yürüyüşünde kişinin kendisiyle yüzleşmesini, kendisini bilmesini ve yansımalarının derecesi ölçüsünde kendisini aydınlatma ikazını içerir. Tespih, teslim taşı, mendil, eşarp, elbise İkbâl Hanım'ın sıklıkla kullandığı eşyalar olup maddi ve manevi kültürün bir aradalığını gösterir. Ayrıca Erol'un yanına aldığı diğer eşyaların da annesinin nefes mecmuası, şarkı kitabı ve aile fotoğrafları (M, s. 149) olduğu belirtilmelidir. "Her biri manevi bir aidiyet ve zenginliğe işaret eden bu "varlıklar", her şeyden kopmak gerektiğinde "seçilenler"dir (Şenderin 2015, s. 25). Onun bunları hep yakınında, gözünün önünde bulundurmamak istemesi, ailesiyle olan bağları her dem taze tutmak istediğini göstermektedir. Sanatkâr bunları bir sandığın içine koyup saklamamış, kendinden kaçırmamış, hep bir arada olmanın tesellisini yaşamıştır. Bu hâl, onun aynı zamanda ailesiyle olan barışıklığı ve onlara muhabbetinin derinliği olarak okunabilir. Böylelikle anne ve babasına ne kadar düşkün olduğu anlaşılan Erol'un bu eşyaların kendisine telkin ettiği gerçekliğe de mazisine de ne kadar açık ve bağlı olduğu anlaşılır.

Erol'un yadigârlara verdiği ehemmiyette yurt dışında kaldığı yılların da etkisi aranabilir. Sürekli olarak 'göç' hâlinde olan sanatkâr, sevdiklerine olan hasretini elinde kalan eşyalar üzerinden gidermek istemiş olabilir. Maddedeki özü, eşyanın zapt ettiği ruhu gören sanatkârın bu özelliği, onun tasavvufî birikimiyle de ilişkilendirilebilir. "Eşyânın Aksiliği" adlı yazısında her bir eşyanın "bir huycâğızı var, teknikle alakalı olmayan cemâdat kaprisi" diyen Erol "Eşyâ kullanan insan bunları bilmeli, sırası gelince cansızın bile nabzına göre şerbet sunmalıdır ki hayâtının nizam ve huzûrunu sağlama bağlasın." (M, s. 87) demektedir.

Erol'un âleminde dışarıdaki dünyaya dair başka neler önemlidir sorusunu kedi ve papatya olarak cevaplamak mümkündür. Anlatılarında birçok çiçek ve hayvan sembollerinden faydalanan sanatkâr; "Hayvanlardan sevgilim kedi, çiçeklerden papatyadır." (M, s. 84) demiştir. Yeşim (1964) onun bu yönünü "Müstesna bir hayvan dostuydu. Kedileri nasıl şahsiyet sahibi birer varlık olarak sevdiğini, her zaman hayranlıkla seyretmişim." (s. 11) sözleriyle dile getirmiştir. "Kedinâme" adlı yazısında "Besleyip büyüttüğüm kedi sevgililerimden bir "Canhoş" vardı." (M, s. 258) diyerek kedilere duyduğu sevgiyi dile getiren ve çiçeklere karşı özel bir duyarlılığı olduğu fark edilen Erol'un onların temsilinde kâinata duyduğu hürmet dikkat çekicidir.

1. 3. GURBETTEKİ ÖLÜMSÜZ AŞKI: 'MEŞHUR HİNTLİ'

Hindli her gün gözümün önünde duruyor.

Safiye Erol

Safiye Erol'un Almanya'daki tahsil seneleri, sadece zihnini değil aynı zamanda kalbini de meşgul edecek bir aşkın kapılarını açmıştır. Çavuşoğlu, Erol'dan dinlediği bu hikayeyi naklederken şunları anlatmıştır: "Bir Hindli ile tanışır. Aralarında platonik bir aşk başlar. Sonra Hindli evlenme teklif eder. Safiye Hanım kabul etmez. Der ki: "Bu aşk böyle kalsın. Benim memleketime karşılık vazifelerim var" (Açıkgöz 1984).

Erol, *Ciğerdelen*'in yazım sürecini anlattığı Çavuşoğlu'na "Hindli her gün gözümün önünde duruyor." demiştir (Açıkgöz 1984; Açıkgöz 2002b, s. 21; Açıkgöz 2001, 86). Bu ifade, Erol'un gurbette yaşadığı aşkın kendisinde derin iz bıraktığını göstermektedir. Anlatılarında imkânsız ve sonuçsuz kalan aşk maceralarına daha sık yer veren Erol'un özellikle aşkın 'ateş'inden geçen kişinin ayrılık sonrası 'su'ya kanması ve tekâmül sürecine yoğunlaşması, bu sayede memleketine hizmet edecek seviyeye erişmesi sebepsiz olmasa gerek. Erol'un 'gözünün önüne gelerek' onu her gün eriten bu 'ölümsüz' gençlik aşkının hikâyesine, ilk olarak Yeşim'in 1964'deki yazısında denk gelinmektedir. Yeşim (1964) bu macerayı şöyle aktarmıştır:

O zamanlar Almanya'da tanıdığı ve Hindistan'ın hürriyet mücahitlerinden pek meşhur bir Hintli genç, Safiye Erol hanımın körpe hayatında fırtınalar estirmiş. Onu, Brahma'nın bile tamamlamadığı bir yolculukta erişilmez güzelliklere uçurmuş. Evleneceklermiş... İki de bu aşkla mekteplerini bitirmişler. Genç

hürriyet mücahidi bir gün: "Haydi" demiş, "memleketime gidelim, orada, onların bana ihtiyacı var, benim de sana ihtiyacım büyük!"

Yıllardır bu dâvetin şevki ile yaşayan genç kız, "Hayır" diye cevap vermiş, "benim memleketime gidelim, orada, onların da bana ihtiyacı var, benim de sana ihtiyacım büyük!"

Sonunda yangın ikiye bölünmüş, biri Delhi'ye, öbürü İstanbul'a doğru, ömürleri boyunca dinmeyecek bir hasret ve ateşle yola çıkmışlar..

Ne var ki, insan bir kere böylesine sevince, artık her güzellikte, her mümkünde, her tebessümde, ekmek kokusunda, yağmur serinliğinde hep o sevdiğini görüyor, onu bulup onu seviyor. İşte o küçük Ketaki çiçeği gibi tam aşkla birleşiyor (s. 11).²⁵

Yeşim'in söz konusu anıyı aktarırken göndermede bulunduğu "Ketaki çiçeği"; Erol'un son romanı *Dineyri Papazı*'nın metinlerarası unsurlarındandır. Yeşim'in kurduğu bu analogi Erol'un hayatı ve sanatı arasındaki ilişkiyi de ilgi çekici kılar. Doktora eğitimini tamamladıktan sonra yurda kesin dönüş yapan Erol, kısa bir süreliğine Almanya'ya gitmiştir. Sevdiği adamı görebilme umuduyla kaldığı pansiyonu ziyaret eden sanatkar, kısa bir süre önce onun Hindistan'a gittiğini öğrenmiştir.²⁶ Yeşim'in (1964) yazısında bu hikâyeye şöyle nakledilir:

Evet, aradan yıllar geçtikten sonra Safiye Erol, tahsil hayatının en güzel günlerinin geçtiği o puslu Alman şehirlerinden olacak, hâtıraların küllenmiş varlığından habersiz, şen ve âsude... Aylarca, dolaştıktan sonra, birgün, birden kabarıverecek: "Şurada, şu gördüğüm binada, mutlaka yine o pansiyon odasıdır..." diye koşacak, titreyen ellerini zilin üzerinden bir türlü çekemeyecekti.

Kapıyı açan sâkin Alman kadını bir yangın halinde önünde duran misafiri derhal tanıyacaktı. "Bu evin bütün duvarları resimlerinle dolu."

- "Ama o, o nerede?"

- "Bu sabah yedi buçuktaki uçakla Hindistana gitti, acele çağırdılar..."

Demek ki yarım gün evvel uyansaymış... Ama bu işlerin demekkisi olmaz ki... Nitekim aynı gün Safiye Erol da memlekette bir telgraf alacaktı: "Atatürk öldü, hemen gelin."

- "Vatan çağırınca ne denir?" derdi. İki dönüm noktasında bu da böyle oldu (s. 11).

Erol'un aşk hayatı denilince akla ilk gelen bu hikâyeye, sadece imkânsız bir aşkın değil aynı zamanda sonsuz bir aşkın da sembolü olsa gerek muhatabında özel bir yankı bulmaktadır. Aşkı çok katmanlı, derin boyutta okuruna aktaran yazarın, bu sahiciliğinde nefsinde tattığı unutulmaz duygular olduğu da muhakkaktır. Yaşadığını, dilin sunduğu sonsuz olanaklar

²⁵ 1965 *Varlık Yıllığı*'nda bu macera şöyle anlatılmaktadır:

O zamanlar Almanya'da tanıştığı, Hindistan'ın özgürlük savaşçılarından pek ünlü bir Hintli genç, onun hayatında fırtınalar estirdi. Evleneceklerdi. İki de bu aşkla okulu bitirdiler. Genç adam, bir gün: "Haydi, dedi, yurduma gidelim, orada onların bana ihtiyacı var, benim de sana ihtiyacım büyük!" Yıllardır bu çağrının şevki ile yaşayan genç kız: "Hayır, dedi, benim yurduma gidelim, orada onların da bana ihtiyacı var, benim de sana." Sonunda biri Yeni Delhi'ye, öbürü İstanbul'a doğru, ömürleri boyunca dinmeyecek bir hasret ve ateşle yola çıktılar (Acaroğlu 1965, s. 545).

²⁶ Aydın Erol, teyzesinin sevdiği gencin daha sonra Hindistan'da bakan olduğunu belirtmiştir (Yardım 2003, s. 195).

yoluyla dönüştüren sanatkâr, bu sayede yaratım süreci ile biyografi arasındaki kadim ilişkiyi de tekrar düşündürmektedir. Erol'un bu aşk karşısındaki tavrının da 'vatan'a öncelik veren bir mevkide olması, onu ve eserlerindeki 'vatana hizmet şuuru'nu anlama noktasında faydalıdır.

Esin, Açıköz'le röportajında Erol'un bir 'Hintli' ile olan aşk öyküsünü, kendi zevcinin Hindistan'da konsolos olduğunu öğrenince anlattığını belirtmektedir. Buna göre sanatkâr; "Avrupa'da talebeyken bir Hindliye âşık olmuş. Sonra anlaşılmamışlar, işleri bozulmuş"tur. "Hindli ile rüyâlarında randevulaşırlar. Kararlaştırdıkları yerde buluşurlar gençle. Bir de bakar ki arkasında annesi, babası, hısımları ve akrabaları hep birden gelmişler. Onların âdetleri öyle. Sanırım anlaşmazlığa sebep bu imiş. "Biz seninle yalnız randevulaşmıştık." diyen Esin bu anıyı Erol'un kendisine söylediğini anlatmıştır (1981a; Açıköz 2001, s. 87-88). Acaba bu anının esası bir gerçeğe mi dayanır yoksa bir rüyaya mı yahut da bir hikâyeye mi? Çünkü Erol, "Aşk Gecesi" adlı yazısında gençlik aşkıyla rüyada nasıl sözleştiğini şöyle anlatmıştır:

Gençlik aşkımı rüyâda gördüm. Onunla sözleşmişiz. Yeşilköy'de mi? Yeşilyurt'ta mı bir tarafa gidecekmışiz. Sevinçle koştüğüm randevu yerinde ne bakayım, sevgilim kendi soyunu benim sopumu, çoluk çocuğu, konu komşuyu, eşi dostu toplamış getirmiş. Gûyâ baş başa kalıp felekten bir gece çalacaktık. Biraz hayal kırıklığına uğruyorum, biraz sitemleniyorum, sevgilimin kulağına eğiliyorum diyorum ki: "Ne üşüştürdün bunları başımıza kuzum?" Sevgilim, kendine mahsus şirin edâ ile ellerini iki yana açıyor: "Ya senin kalabalığına ne buyrulur?" Bir de dönüp görüyorum ki evdeki misâfirleri berâber getirmişim. Malazgirt, Mohaç mücâhitleri, Kuvâyı Millîye'ciler hep gelmişler. O kadar da değil, İslâm orduları, İslâm'dan evvel Asya Kıtasını aşındırmış Türk orduları, bütün insanlık, herkes ve her şey. Ben aşkın bayramını sevgilimle diz dize kutlarım demişsem de asıl istîdâdım nasîbime düşen nîmeti, cümle cihanla üleşmekmiş meğer (M, s. 22).

Kendi hayatını semboller, rüyalar üzerinden ebedi kılan sanatkârın bu yolla kendi 'nasibine düşen nimeti' paylaştığı anlaşılır. Bir kısım sanatkârane yolla hikâyeye edilir, bir kısım unutulmaz sohbet olur, bir kısım okurunda kendini bulan hakîm bir sese dönüşür. Her hâlükârda aşkın ve bilgeliğin içerdiği sonsuz anlam değerleri Erol'un sanatının ayrılmaz bir niteliği olur.

1. 4. SÂMIHA AYVERDİ VE KEN'AN RİFÂÎ İLE TANIŞMASI

*Binâenaleyh bir insan, gördüğü, bildiği ve söylediği ile tartılır.
Ne gördü, ne bildi, neye muhabbet etti ise odur.
Yâni herkesin talebi ne ise kendisi de odur.
Ken'an Rifâî*

Modern Türk romanının önemli bir siması olan Sâmiha Ayverdi ile Safiye Erol'un dostluğu, Türk edebiyat tarihinin nadir ve kadim yol arkadaşlıklarından biridir. Anlatılarında kemalat yolculuğundaki 'insan'ı merkeze alan bu iki yakın dostun, beşeri aşktan hareketle ilahi aşka yönelen bir temayı benimsediği görülür. Hak için halka hizmet şuurunu edinmek suretiyle insana kendini buldurma arayışı üzerine odaklanan edebî metinleri, tasavvuf-estetik bütünleşmesinin örnekleri olarak dikkat çekmektedir (Tek 2017c, s. 94). Eserlerinde insanı reşit kılma ve kemale erdirmeye, ona dünyaya geliş amacını buldurtma ve bu yolla onu kendine, topluma kazandırma düşüncesini merkeze alan iki sanatkârın da eserlerinde 'özne insan'ın 'metafizik insan'a yükselişini konu ettiği görülür. Peki, bu iki mütefekkir sanatkârın yolu ne zaman kesişmiştir? Açıköz (2002b) bu tanışıklığı sağlayan araçlardan şöyle bahsetmektedir:

İçinde kopan fırtınaların romanlarına yansıdığı 1940'lı yılların ikinci yarısında Safiye Erol, Sâmiha Ayverdi ile tanışır. Öteden beri mektuplaştığı, zamanın Muğla Müftüsü İsmail Hakkı Hakgüder'in ve Burhan Toprak'ın teşvik ve tavassutlarıyla ziyâret ettiği Sâmiha Ayverdi ile kısa zamanda gönül dostu olurlar. Bir kaç defa Burhan Toprak'ın, Nezihe Araz'ın, Ekrem Hakkı Ayverdi'nin ve Ken'an Rifâî'nin bulunduğu bâzı sohbetlerde Safiye Erol da yer alır ve bu sohbetlerden büyük zevk duyar (s. 18).

Zeynep Uluant (2001), bu tanışmanın takriben 1947 yılında gerçekleştiğini ifade etmektedir (s. 38). Ancak Erol'un Ken'an Rifâî ile tanışması 1948'dir. Erol onun için yazdığı etüdün önsözünde "İlk defa 1948 senesinde huzûruna çıktım." (KRE, 255) ifadesini kullanmıştır. Uluant (2001); 24 Mart 1948 tarihinde Ken'an Rifâî, Ekrem Hakkı Ayverdi, Sâmiha Ayverdi, Burhan Toprak ve Safiye Erol'un katıldığı sohbette, tanışıklıklarının ilk safhasında yer aldıklarını belirtmektedir (s. 38-39). Sâmiha Ayverdi'nin *Mülâkatlar* (2005) adlı eserinde bu sohbetin en dikkat çekici yerlerinden biri şöyledir:

S. Erol: Ben yalnız bir kitabınızı okudum, *Batmayan Gün*. Derhal karşımda bir kıymet olduğuna hüküm verdim ve kitabın çok kuvvetli ve tehlikeli taraflarını işâret

ettim. Sizi yüksek ve orta fikir muhiti tanıyor ve takdir ediyor. Bâb-ı Âli için belki meçhulsünüz, fakat esâsen onun kıymet hükmü sıfırdır; orada Kerîme Nâdirler, Esat Mahmutlar sürülür.

S. Ayverdi: Hanımefendi, hicapla ve özür dileyerek söylüyorum ki, sizin hiçbir eserinizi okumuş değilim. Onun için bu gafletimi affetmenizi rica ederim. (...)

S. Erol: Yeni hazırlıklarınız var mı Hanımefendi?

S. Ayverdi: Evet. Bir tâne bitmiş, bir tâne de tebyîz edilen iki kitabım var.

Safiye Erol: Hep aynı çerçeve içinde mi düşünüyorsunuz?

S. Ayverdi: Evet; asla bu sâhadan dışarı çıkmak istemem.

S. Erol: Fakat kendinizi, sıfatınızı tahdit etmeyin, belki değişirsiniz.

S. Ayverdi: Burhan Beyefendi'nin demin söylediği gibi Yûnus Emre ile evvelce alay ederken, sonra hayran oluşları rûhun bir sûr ile uyanışı değil mi? Bence her hâdise bir şifredir ve zamanı gelince onları çözeriz (s. 229-231).

Böylelikle Erol ve Ayverdi'nin arkadaşlıklarının nasıl başladığı anlaşılır. Erol'un Ayverdi'nin ikinci romanı olan ve 1939'ta yayımlanan *Batmayan Gün*'ü okuduğu ve onu takdir ettiği görülür. Kendisinin de içinde bulunmayı reddettiği Babıali'nin Ayverdi için de meçhul olması tesadüf olmasa gerek. Ayrıca bu tanışma, Ayverdi'nin roman anlayışı konusunda da sezdirim sağlamaktadır. Onun "hep aynı çerçeve içinde" düşünmesi ve "asla bu sahadan dışarı çıkmak isteme"mesi sanata yaklaşım biçimini ve sınırladığı alanın asli amacı olduğunu göstermektedir. Tasavvufî ve manevi temaları, anlatılarının merkezine yerleştiren Ayverdi için esas olan dinî kurallar çerçevesinde insanın olması gerekene yönelimidir. Söz konusu tanışıklık, Erol'u Ken'an Rifâî'nin muhiplerinden biri hâline getirmiştir. Ayverdi'nin *Dile Gelen Taş*'ında (2008) bu hâl sanatkârane bir üslupla şöyle anlatılmıştır:

Her tuttuğu eli, bağlı gözleriyle, Münker-Nekir gibi, istintak edip geri çevirmek âdeti idi. Bana da sordu: Kimsin sen?.. dedi.

-Aradığın değilim, ammâ onun meydancısıyım. Gel de seni, ömür boyu peşinde olduğun âşinâyaya götürüyüm... dedim.

İçinde, ecdat mirâsının haşmeti çakan güzel gözlerini üstümde tuttu.

-Götür! dedi.

Doğru söylüyor, essahtan istiyordu. Hâlâ gözleri bağlı idi. Ammâ gönül gözü, göreceğini görmüştü. Zâten hiç hilâf demez, yalan bilmezdi. Gördüğünü de râst görenlerden, bildiğini tam bilenlerden, inandığına tam îman edenlerdendi. Ona sevdiğini kavî sevenler kâfilesinden de denirdi.

Çağrıldığı yere gitti. İnsan oğlu, bir kere oraya çağrılmaya görsün. Ayağı yoksa, başıyla da gider.

Gitti. Ve girdiği kapının eşliğinde dünyâsını bırakıp dışarıya tertemiz çıktı (s. 91-92)

Ayverdi'nin bu ifadelerinden Erol'un sorgulayıcı yönü anlaşılmakta, onun "aradığı"na doğru uzanan elini Ayverdi'nin tuttuğu görülmektedir. Böylelikle Ayverdi ile aralarında güçlü bir bağ oluşmuş ve Erol'un ölümüne değin bu muhabbet iki taraflı olarak sürmüştür.

Onun vefatından sonra *Âbide Şahsiyetler*'de "Pîrdaşım Safiye Erol", "Safiye Erol"; *Bağbozumu*'nda "Bu Zırh Delinmez", "Münevver Kime Derler, "İnsandan Beklenen"; *Dile Gelen Taş*'ta "Rahmetli Pîrdaşım Safiye Erol'a" ithafen olmak üzere birçok yazı kaleme alan Ayverdi, dostuna hasretini ve vefasını birçok şekilde dile getirmiştir. Onun Ken'an Rifâî ile tanışıklığının hikâyesini ise, Açıköz'e bir sohbet esnasında şöyle anlatmıştır:

Kendilerini çok görmek isteyen bir bey vardı, profesör. İsmi zikre hâcet yok. Adamcağız ısrar ediyor. Âkıbet, "Gelsin" buyurdular. Nihâyet Ağabeyimlerde, burada randevu gerçekleşti. Kendileri, Efendiciği, pencereden seyrettiler gelişlerini. Bir otomobil durdu önce otomobilden bir hanım indi, sonra da o bey. Bu kalacak, o gidecek, buyurdular. Hakîkaten o beyi bir daha görmedik. Safiye kaldı (Açıköz 1981b).

Çavuşoğlu'nun aktardığı bilgiye göre Erol; Ken'an Rifâî'ye giderken kendisinin manen hazır olduğunu ifade etmiştir (Açıköz 2002b, s. 21). Erol'un ruhsal olgunluğunun, manevi tarafının Ken'an Rifâî ile tanışıklığının evvelinde de güçlü bir şekilde var olduğu bilinmektedir. Çünkü Erol'un *Ülker Fırtınası* ve özellikle *Ciğerdelen*'inde tasavvufi arka plan belirgindir. Ancak onun hayatında bu tanışıklık önemli bir dönüm noktasına karşılık gelmektedir. 1948'te Ken'an Rifâî ile tanışan ve bu süreçte *Dineyri Papazı*'nı yazmakta olan Erol, 1950'de Ken'an Rifâî'nin irtihalinden sonra hazırlanan ve 1951'de yayımlanan Sâmiha Ayverdi, Nezihe Araz ve Sofi Huri ile *Ken'an Rifâî ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık* adlı eserin yazarlarından biri olmuştur.

Çavuşoğlu; Erol'a bir gün Ken'an Rifâî'ye intisap olup olmadığını sormuştur. Erol ise; "Bana el vermedi, tarikat erkânı dâhilinde el almadım. İstersen bana bir muhîb diyebilirsin. Ama muhîbden fazla bir şeydim, mânen çok bağılıyım." şeklinde suali cevaplamıştır. Çavuşoğlu Erol'un hocasına bağlılığını şu anı ile aktarmaktadır: "Aradan seneler geçer. *Mesnevi Şerhi* neşredilecek. Tertib ederler. Lüzûmlu yerlerde, kitaba açıklamalar koymayı isterler. Safiye Hanım, parantez içine dahi olsa sonradan ilâve edilecek açıklamalara şiddetle karşı koyar. Sözler ne kadar muğlak olursa olsun, aynen muhafaza edilmesini ister" (Açıköz 1984).

Ayverdi (2011) Erol'u tanıdığı zaman onun kırk küsur yaşında bulunduğunu belirtmiştir (s. 103). Tanışmanın 1947-48'de gerçekleştiği hatırlandığında Erol'un kırk beş, kırk altı yaşında; Ayverdi'nin de kırk iki, kırk üç yaşında olduğu anlaşılır. Ayverdi "1957'den 1964'e kadar arkadaşlığımız çok sıkı bir şekilde devam etti." (Açıköz 1981) demektedir. Güçlü bir dostluğa dönüşen bu arkadaşlık hem Ken'an Rifâî üzerine olan kitabın hem de *Mesnevi Şerhi*'nin yazımına tanıklık etmiştir.

Sâmiha Ayverdi ile Safiye Erol'un aralarındaki bağı gösteren en özel vesikalardan biri birbirleri için yazdıklarıdır. Erol ve Ayverdi'nin mektuplaşmalarından Ayverdi'nin yazdıkları kayıptır. Ancak onun Erol için yazdığı birçok yazı mevcuttur. Erol'un Ayverdi'ye yazdığı altı mektubun beşi *Sâmiha Ayverdi Mektuplar -5'te* (2016) yayımlanmış olup diğeri de tarafımızdan *Türk Dili* dergisinde yayımlanmıştır (Tek 2017c, s. 94-100). Bu mektuplarda Erol, kendindeki onu dostuna anlatırken Ayverdi, kendindeki onu okuruyla paylaşmıştır.

Erol; 1955-1963 yılları arasındaki mektuplarında Ayverdi'ye hitap ederken; "sevgili Sâmihacığım", "cici hanım", "canım" (29.07.1955), "yusufçuk anam", "dostum" (13.08.1956), "güzel yoldaşım", "kardeşim", "güzelim", "Sâmihacığım", "Sâmiha Sultan" (25.08.1958), "başımın tacı yoldaşım", "kalem kaşım, güzel gözlüm" (28.08.1958), "sevgili kardeşim" (25.01.1963), "Sâmiha Sultanım", "sevgili Sâmiham" (20.12.1963) gibi iltifatlar kullanmıştır (Tek 2017c, s. 96).²⁷

Ayverdi, dostunu anlattığı yazılarında; "Pîrdaşım", "târihî kadın", "ecdad zaferlerini gözlerinde biriktirmiş hazîne kadın", "Keşanlı güzel", "ezelî yâr", "Dövüşen, yarısan insan", "Dünyâda, dünya dışına yol arayan" "serhatler çocuğu", "ateş misâli Rumeli kadını" (Ayverdi 2008, s. 91), "Keşanlı İkbâl Hanım'ın kızı", "katışıksız bir Müslüman-Türk" (Ayverdi 2011, s. 104-105), "Parlak zekâlî bu aydın kadın", "ender rastlanan bir zekâ hazînesi", "dört başı mâmur bir kafanın sahibi" (Ayverdi 2011, s. 106-107), "değerli kadın" (Ayverdi 2011, s. 324), "dürüst, ihlâslı, îmanlı, hamiyetli, liyâkat ve zekâsı ölçüsünde saf ve mâsum insan", "asil kadın", "aziz Safiye Erol", "zaman nehrinin kaynadığı yerden gelen bu büyük kadın", "serhatlerin bu yanık yürekli evlâdı, halkı çok iyi bilen ve halkın içinden ses veren insan", "gerçek münevver" (Ayverdi 2012, s. 210-217), "müstesnâ bir değer", "kökü, vatan ve îman topraklarına derinlemesine dalmış ve âdeta hudutsuzluk sınırlarına dayanmış bir fikir kadını", "sâde, tabiî, riyâsız ve cesur bir insan", "zor vâsıl olunan bir seviyenin insanı", "ellerinde ihlâs bayrağı tutanların bir seçilmiş olan Safiye Erol" (Ayverdi 2012, s. 218-229) ifadelerini kullanmıştır. Böylesi bir anış ve tasvir edişteki sahicilik ve içtenlik; sadece kendindeki onu ortaya koymamakta; aynı zamanda Erol'un çalışmalarının memleket için ifade ettiği anlama da ışık tutmaktadır. Ayrıca bir dosttan bahsederken onu çok sayıda sıfatla adlandırma, her defasında farklı sesleniş

²⁷ Söz konusu mektupların aslı ve yeni harflere aktarımı çalışmanın sonunda verilmektedir. Bu sayede tüm mektupların aynı kaynak içerisinde okura sunulması kolaylığı amaçlanmıştır.

tarzlarını seçme; var olan muhabbet ve hürmetin, sevilene gösterilen özenin tabii bir yansıması olarak değerlendirilebilir (Tek 2017c, s. 96-97).

Ayverdi (2012); Erol'un Ken'an Rifâî ile karşılaşmasını "elektro-şok hâdisesi" (s. 214) olarak tanımlamaktadır. Erol'un Hocasıyla tanıştıktan sonraki ruh hâlini ise şöyle betimlemiştir: "Gözlerindeki bağ çözülmüş, yıllar boyu, demir asâ, demir çarık, sağda solda, yerde gökte, sevgide sevgilide aradığını bulmuş, bildiğini unutmuş, bilmediğini öğrenmiş, cânı da, cihânı da bir pula satıp, ebedîler içinde ebedîleşmişti" (Ayverdi 2008, s. 92). Erol; onun için yazdığı etütte "Beni hayâtında terketmedi, beni irtihâlden sonra da terketmedi." (KRE, s. 276) diyerek birlikte varoluşun ebediğini dile getirmiştir.

Ken'an Rifâî'yle tanışıklıklarının ilk döneminde "Beyefendi, müsaade ederseniz ben sigaramı içmekte devam edeyim, mâlum ya tiryakilik..." (Ayverdi 2005, s. 263) diyerek sigara içen, ayak ayak üstüne atan (Tek 2015b) bu 'mecrasını bulan insan'ın 'nevmi olmaktan' ve 'affedememekten' dolayı çektiği sıkıntıların, "Hakîkî efendi" (KRE, s. 275) dediği Hocasının huzurunda dağılması, onun hayat ve öteye uzanan yolculuğunda Hocasının manaca karşılık geldiği değeri daha belirgin kılar. Yüksel'in belirttiğine göre yeni bir elbise giydiği zaman ilk defa onun huzuruna giden Erol, "Seninle dâima berâberdim, bundan sonra da berâberim" (KRE, s. 276) diyen hocasının sözlerinde daimi bir vadin tattırdığı sonsuz teselliye yaşamıştır.

1. 5. FİZİKSEL ÖZELLİKLERİ VE MİZACI

*Safiye Erol'un boya vermeyen, başka renklerle alacalanmayan has ve solmaz bir rengi vardı.
Sâmiha Ayverdi*

Erol'un fiziki yapısı ve mizaç özellikleri de onu tanımak adına önemlidir. "Artist cepheli, kültürlü, sportmen, modern, prensip sahibi, titiz, organizatör... kadın." (Uğurcan 2002, 76) olarak tarif edilen Erol'un dış özellikleri ve karakteristik yapısı hakkında en önemli bilgiler, onu tanıyanların izlenimlerinden sağlanmaktadır. Arkadaşı olan Emel Esin'in aktardığına göre Erol'un "Kırmızımtırak bir yüzü, sarı saçları var"mış. Onun için "İnce, zayıf, biraz Osmanlı haşmeti taşıyan gaga burunlu idi. Bugünkü gibi görüyorum. Gâyet zekî bakardı. Nüktedan konuşurdu. Zarif idi." (Açıkgöz 1981a; Açıkgöz 2001, s. 88) diyen Esin (1964),

"Sevimli, mütebessim ve sakindi. Büyük göz kapakları altında zekâ ile parlayan elâ gözleri vardı. Görünüşüne çok itinâ ederdi." (s. 6) şeklinde izlenimlerini aktarmıştır.

Erol'u bizzat görmüş olan Özcan Ergiydiren onun çok güzel bir kadın olduğunu, başını örtmediğini, mevsimine göre eşarp taktığını, kıyafetlerinin güzel ve hafif makyajlı olduğunu belirtmiştir. Temiz, şık biri olduğunu da ekleyen Ergiydiren onun kendine mahsus bir tarzı olduğunu da eklemektedir (Tek 2015c). Yine zaman zaman onu evinde ziyaret etmiş olan Aysel Yüksel Erol'un çok titiz ve çok derli toplu olduğunu belirtmiştir. Şık giyindiğini, makyajsız hâlini de görmediğini ifade eden Yüksel onun için "Hep makyajlıydı ve çok kibardı. Konuşmalarında, tavrında çok kibar bir insandı." (Tek 2015b) demektedir. Erol'un Ken'an Rifâî üzerine yazdığı etütte "Senelerce muhîtime oynadığım zindelik ve şetâret komedyasının bir îcâbı da kılık kıyâfetime dâima çeki düzen vermek, benim vaziyetimde bir kadından beklendiği derecede bakımlı olmaktı." (KRE, s. 274) sözleri onun dış görünüşüne vermek zorunda hissettiği ehemmiyetin ifadesidir. Kendisini yakinen tanımış olan Mehmed Çavuşoğlu, onu şöyle tasvir etmiştir:

Safiye Hanım'da bir mânevî cezbe vardı benim için. Güler yüzlü, açık sözlü, insan kalbini hemen avuçlayan bir hâli vardı. Bir dost havası vardı. İkinci, üçüncü oturduğumuzda kendisine "Abla!" demeye başlamıştım. O derecede yakın birisi idi. Mâhir (İz) Bey anlatırdı; "Hayatta iki insanda o hâli gördüm. Bir (Süheyl) Ünver Bey'in şeyhi vardı, neydi ismi? [Abdülmecdî Tolun] bir onda; bir de Ken'an Rifâî'de; insanı teshîr edeci bir hâl vardı.

Safiye Hanım, çok rahat insandı. Kendi o mûtenâ zarâfeti içinde konuşurdu. Rumeli şîvesini taklit ederdi. Şöyle el vurur (Hocam, sağ yumruğunu sol avucunun içine vurup sallayarak taklidini de yaptı) "Ülen Meemet!.." deyip söze girerdi. Böyle argo, bâzı Rumeli argoları kullanırdı (Açıkgöz 2002b, s. 20).

Erol'un karizmatik olduğu, onu tanıyanlar için ortak bir kanıdır. Açıkgöz (1984) onda cezbedici bir hâl olduğunu söyleyen Çavuşoğlu'na "Karizmatik mi?" diye sormuş ve "Öyle." cevabını almıştır. Aydın Erol onun hakkında çok sakin olduğunu, sinirlendiğini hiç görmediklerini, ne teyzesini ne de eniştesini pijamalarıyla hiçbir zaman görmediğini, sabahleyin giyinip kuşanıp öylece kahvaltı ettiklerini söylemiştir. Güngör Hanım da Erol'un hiç kaprisi olmadığını, her sabah saat on buçuk ile on bir arasında koltuğunda oturduğunu, kahvesini ve sigarasını içtiğini; ama buna mutlaka uyduğunu ifade etmiştir (Yardım 2003, s. 192-193). İlhan Ayverdi'nin Uluant'a (1990) aktardığı üzere lafını hiç esirgemeyen Erol'un fevkalade kuvvetli teşhisleri ve kesin tahlilleri vardı. Erol'un nasıl biri olduğunun anlaşılmasında en değerli kaynaklardan biri de yakın dostu Ayverdi'nin onun

için yazdıklarıdır. Ayverdi (2011) ilk olarak onun disiplinli ve kuralcı tabiatına dikkat uyandırarak şöyle demiştir:

Katı ve kuru Avrupa cemiyetlerinin müşterek şartları içinde uzun seneler kalmakla, dış yaşayışında bir batılı davranışı kazanmıştı. Meselâ biz arkadaşları, günün yorgunluğunu üstümüzden atmak için, sedirin üstüde toparlanıp oturduğumuz halde, o, iki dizi birbirine bitişik olarak dimdik iskemle üstünde otururdu. Dört kişilik çay masasına, beşinci için iskemle ilâve etmek istediğimizde gene o, simetrisinin bozulmamasını tercih ederdi. Misâfirini dörtte dâvet etmişse, on beş dakîka evvel geldiği takdirde, salonda bekletmekte tereddüt etmezdi (s. 104-105).

Ayverdi, Erol'un Avrupa'da kazandığı en önemli yönlerinden birinin sistem olduğunu söylemiştir. "Sadece sistem kazanmıştı. Milliyetinden hiçbir şey kaybetmemişti, sistemi vardı." diyen (Açıkgöz 1981b) sanatkâr, aynı zamanda bu niteliğin de değerine işaret etmektedir. Erol'un dinlenme zamanlarında dahi oturuşuna dikkat etmesinde, mana âleminde kendisini her zaman Hocasının huzurunda hissetmesinin de etkisi olsa gerek. Hocasının "Sen hiçbir zaman yalnız değilsin, ben dâima seninle berâberdim, bundan sonra da hep berâberim." sözlerini aklından çıkarmayan Erol; "Tek başıma sere serpe uzanırken bile edep ve estetik kâidelerine riâyet ediyorum, zîra nerede olursam olayım dâima disiplini ve zarâfeti emreden bir huzurdayım. Bu berâberlik hayâtı güçleştirmede, kolaylaştırdı. Bütün sporcular bilirler ki sporda yorulmayanlar stil sâhibi olanlardır." (KRE, s. 306-307) demektedir.

Yüksel, Erol'un evinin çok zevkli ama çok şatafatlı olmadığını hatırlamaktadır (Tek 2015b). Yücel Hacaloğlu da "Bir eski Osmanlı evi" dediği Erol'un Selimiye'deki evinin gayet güzel döşeli, her bakımdan sanatkâr mizacıyla mütenasip olduğunu, bir müzeyi andırdığını yazmıştır (Erol 1963, s. 3). Güngör Erol, Erol'un çok zevk sahibi olduğunu, akşam yemeğinin evde âdeta bir şölen havasında yenildiğini, çiçeğinin ve özel yemeğinin masaya konduğunu aktarmaktadır (Yardım 2003, s. 196).

Erol'un özellikle sistem ve düzen konusunda gösterdiği 'aşırı hassasiyet', onu tanıyan birçok kişinin de aklında kalan en önemli yönüdür. Yüksel, "Salı günleri akşam nerede toplanılacaksa o evin sahibi akşam yemeğe davet eder, yemekten sonra çalışmaya başlanır. Şimdi mutlaka Safiye Hanım simetrik oturlsun ister." demiştir. Özellikle onun "son derece prensip sahibi" olduğuna vurgu yaparak "Mesela öğleden sonra uykuları varmış. O uyku saatine rastlayan zamanda hiç ziyaretçi kabul etmezmiş. Biz evlendikten sonra el öpmeye gittiğimizde Bayram'la uyku saatine rastlamış. O zamanlar telefon yaygın değil. Gittik, uyku saatine rastlıyordu. Kapı açılmadı ve biz döndük." şeklindeki bir anısına da

yer vermiştir (Tek 2015b). Bu anekdot Kâinat Büyükaksoy tarafından Zeynep Uluant'a (1990) da aktarılmıştır. Büyükaksoy; Erol'un çok muntazam ve disiplinli bir hayatı olduğunu, mesela muhakkak öğle uykusuna yattığını ve o saatlerde rahatsız edilmek istemediğini ihsas ettiğini fakat bu yönünün insana asla batmadığını belirtmiştir.

Yüksel'in bir diğer dikkat çekici anısı da Erol'un Salı günkü sohbetleri sırasındaki tutumlarıdır. Yüksel bu anılarını şöyle paylaşmıştır: "Mesela yemekten sonra sofraya kalkar, bulaşıklar yıkanır. Ondan sonra Safiye Hanım oturmaya başlar. Şimdi düşünün ki gelen Nihat Sami, Sâmiha Anne, Sofi Hanım, Nezihe Hanım; Türkiye'nin kalburüstü insanları ve seviye bakımından üst düzeyde. Efendim bulaşığı ben yıkayayım derim ki Safiye Hanım gitsin onlar çalışsınlar diye." Bu sayede "Nevi şahsına münhasır bir insan" olduğunu da sözlerine eklemiştir (Tek 2015b).

Giydiren *Mesnevi Şerhleri*'nin yapıldığı Salı günleri Erol'u gördüğünü ama onun kendilerine karşı çok mesafeli olduğunu belirtmektedir. Ayrıca onun programlı, derli toplu bir hanım olduğunu söyleyerek özellikle yazılarından hareketle otelde kaldığı süreçte ne kadar tekellüflü olduğunu hatırlatmıştır (Tek 2015c). Erol'un evinden otele taşınma sürecinde yanına alacağı eşyalar konusunda gösterdiği hassasiyet dikkat çekicidir. O da bu husustaki 'telaş'ını fark ederek ermişleri düşünmüş "Onlar "Bir abam var atarım, nerde olsa yatarım" diyebildiler. Onlar benim gibi başı kalabalık kaygulu insanları lûtufla avutan, bükülmüş belleri doğrultan, dünya illetiyle ölenleri mânâ iksîriyle diriltten kaygusuz sultanlardı." (M, s. 151) demiştir. Ancak onun bu hâlinde yıllardır alıştığı düzenini kaybetmenin getirdiği sıkıntı da söz konusudur. Özellikle 'düzen'i ve 'sistem'i bir yaşam tarzı olarak benimsemiş ayrıntıcı bir zihnin, belirsizlik ve dağınıklık karşısında telaş göstermesi tabiidir.

Spor yapan, yüzen, kayığa binen, kürek çeken Erol, 1949'daki röportajında vaktini eviyle meşgul olarak ve okuyarak geçirdiğini, konsere gitmekten hoşlandığını belirtmiştir. Hem alafrağa hem de alaturka müzik konserlerine giden Erol (1949), "Ancak alaturkada solo sevmem... Bilhassa hanımları..." (s. 5; M, s. 50) demiştir. Erol'un bir diğer hususu da titiz ve çalışkan bir ev hanımı olmasıdır. Ayverdi onun için; "O kadar dışarıda kalmasına rağmen; o kadar kıvrak, o kadar temiz, o kadar çabuk kadındı. "Kardeşim. 8 âletle giriyorum mutfağa" derdi. Jilet, bıçak vs. Kazır, temizler, pırıl pırıl yapardı etrafı. Ağır ağır da konuşurdu." (Açıkgöz 1981b) demektedir. Onun bu hamarat, misafirperver yönü onu

tanıyan başkalarınca da belirtilir. Selâhaddin Şar (1964) Erol tarafından ağırlandığı bir günü şöyle özetlemiştir:

Bir gün Karlık bayırındaki evinde oturuyorduk. O tam bir batılı protokolü, bir Osmanlı hanımı kibarlığı, veya bir İslâm hanımefendisi tevazu ve Sâfiliği içinde etrafımızda dönüp dolaşıyordu. Bu üç kadın, zaman zaman Safiyede yer değiştiriyor, ama bu üç kadın da Safiyeye hayran görünüyordu.

Hizmetçiye tâlimat vermiş, sofranın kuruluşuna nezaret etmiş, tabağımıza yemeği kendi koymuş, kahvelerimizi de kendi getirmişti. Fakat o, yalnız kendisine yakışan koltuğuna oturunca, birden değişivermişti herşey.. Artık biraz önceki kadınlar hizmet etmeyi zevk ve iftihar sayıyorlardı Safiye Erol'a. Karşımıza gerçekten bir gönül dostu, bir ileri insan oturmaktaydı, tasavvuftan, ilâhi aşktan sohbet açmıştı (s. 3)..

Hem kültürel birikimi yüksek düzeyde, hem de ev işleri ve misafir ağırlama gibi yoğun emek gerektiren durumlarda 'çok hamarat' olduğu anlaşılan Erol'un bu özelliklerini 'mükemmeliyetçi' yönüyle ilişkilendirmek mümkündür. Yazım sürecindeki titizlikten de anlaşılacağı üzere Erol'un elini attığı birçok hususta 'en iyisi'ni yapma kaygısı söz konusudur. Onun dışarıdaki işlerde gösterdiği bu ihtimam, kendi şahsiyeti için de geçerlidir. Daha dört beş yaşında iken, etrafındaki çocuklar arasında aynı hizada kalmanın ağrına gittiğini belirten Erol (1949), onlardan ayrılmak, ayrı ve müstesna bir mevkide görünmek istediğini belirtmiştir. "Hattâ bir rüya görmüştüm; bir sabah vakti... Yeşil dallar şebnemlerle bezenmiş.. Yanımda ben yaşta çocuklar, fakat sade benim başımda bir bizanten taç parıldıyor." (s. 4; M, s. 47) diyen Erol böylelikle farklı ve önde görünme arzusunda olduğunu ifade etmiştir.

"Göçebe Kuşlar" adlı yazıda Erol'un ne kadar planlı ve ayrıntıcı olduğu görülür. "Kendim için bir seyahat planı çizmişim, hareket gününü, yolculuk süresini, görmek istediğim yerlerin, yaşamak istediğim içlenme ve duygulanmaların listesini, dip köşe her şeyi düşünmüştüm.." (M, s. 322) diyen Erol bu yolla "dip köşe" düşünen özelliğini hatırlatmaktadır.

Erol'un bir diğer yönünün de her sanatkâr için elzem olarak görülen inziva hâline duyduğu ihtiyaçtır. Ayverdi (2012) "(...) sanatkâra kusur olarak isnat edilen inzivâ rûhu, onun düşünen başı için bir ihtiyaç hatta zarûretti." (s. 220) diyerek yaratma sürecinde Erol için inzivanın 'zarûret' anlamına geldiğini belirtmiştir. Ancak yazarın inzivayı seven hâli, dışa kapanma olarak değerlendirilmemelidir. Erol, dış dünyada olup biten her şeye karşı dikkatli ve son derece uyanık bir bilince haizdir. Doğrudan çözüme odaklı eylemci yönü;

Edirne'nin imarı ve Edirne'de bir üniversitenin kurulması için gösterdiği çalışmalarından, kadın çalışmaları konusunda katıldığı toplantılardan da anlaşılabilir. Fakat onu çok iyi tanıyan iki kişinin de Erol için ortak yargıları, sanatkârın içe kapanık bir yapısının olduğunu düşündürmektedir. Ayverdi "Üsküdarı Güzelleştirme Cemiyeti mi ne, bir cemiyete de âzâ oluyor. Halbuki hiç böyle işler yapmazdı. Onun meşrebinde yoktu bu." (Açıkgöz 1981b) demiştir. Esin (1964) de onunla ilgili şöyle bir anısını aktarmıştır:

Mensub olduğu Türk cemiyetine faal şekilde hizmetde kusur etmemeğe gayret ederdi. Üsküdar imar ve kültür derneği âzası olarak çalışmalarında, biz arkadaşlarına kültür kıymetlerinin ehemmiyetini telkin ederdi. Geniş toplantılarda çekingen ve mahcub halli olurdu. Derneğimizin bir kurultayında, söz istemek için birkaç kere el kaldırdığını, sonra vazgeçip kolunu indirdiğini ve önüne baktığını hatırlarım (s. 6).

Bu izlenimler, sanatkârın kişilik tahlili için değerlidir. Genel olarak tetkik edildiğinde sanatkârın çok az kişiyi hayatına aldığı, ama onları da 'kavi' sevdiği anlaşılır. "Çekingen" bir yapısı olmakla beraber çevresine karşı son derece duyarlıdır. Kendi kuralları olduğu, belirlediği sınırların dışına pek çıkmadığı, 'muhabbeti'ni ancak çok yakınlarına sakladığı anlaşılan Erol'un hem sanatkâr olarak hem de insani olarak yalnızlığa sıklıkla ihtiyaç duyduğu fark edilir. Onu yakinen tanıyan Ayverdi'nin onun bir cemiyette görev almasına şaşırması üzerinde durulması gereken bir husustur. 1951'de eşini kaybeden Erol'un daha az yalnız kalma düşüncesiyle bu türlü etkinliklerde görev aldığı düşünülebilir. Ancak yazılarından anlaşılacağı üzere esas sebep memleket için gösterilmesi lazım gelen acil çözümlerin bir an önce uygulamaya geçmesidir. Çünkü ona göre, "gâyemiz "Büyük Türkiye" olma"lıdır (M, s. 172). Bu amaçla o da kendi âleminde yapabileceği her ne var ise yaşadığı, doğduğu, büyüdüğü topraklar için elinden geleni yapmıştır.

1. 6. YAZIM / YARATICILIK SÜRECİ VE POETİKASI

Sanatkârın bir hâdiseyi, bir mâcerâyı yaşam tarzı, şahsî yaşayışının fevkindedir. Ben bir eserimde bir aşk hicrânını târif ederken, o hicrânı bütün şark kadınları nâmına yaşadım.
Safiye Erol

Safiye Erol'un hayatındaki en önemli nesnelere biri olan 'kalem' onun çocukluktan itibaren yazma iştiağını sembolize etmektedir. "Baba vasiyeti, baba armağanı" olan kalemi için "Kim ne şüphe ederse etsin, kim ne dudak bükerse büksün; babam vasiyeti oluşun ve temizliğin ve doğruluğun hürmetine işte ben seni öpüp başıma koyuyorum."

(ÇBRA, s. 67) diyen sanatkâr kalem temsilinde yazım sürecinin kutsiyetine işaret eder. Edebiyatla ne zaman ilgilendiği sorusunu "Dünyaya gözümü açtığım gündenberi." şeklinde cevaplayan Erol (1963), yazı yazmaya çok meraklı olduğunu, tahsil yaptığı Almanya'da bu işi son derece ilerletmeye çalıştığını belirtmiştir (s. 3). Kandemir'e verdiği bir röportajda "Henüz on yaşında iken, içime, büyük bir romancı olmak arzusu doğmuştu. Bir gün ecnebi olan profesörüm bana; "Sen Türklerin Selma Lagerlöf'ü olacaksınız!" demişti." sözleri, onun sanatkâr olma yolunda arzu ve çabasını göstermesi bakımından önemlidir. Alman mektebinde okurken tahrir vazifesinde daima birinci geldiğini ifade eden sanatkâr, yazıyla münasebetinin küçük yaşlardan itibaren başladığını belirtmiştir (Erol 1949, s. 5; M, s. 47).

Mehmed Çavuşoğlu, Erol'un yazım sürecini şöyle anlatmıştır: "Yazılarını okudun. Kolay yazdığını zannedersin değil mi? Râhat.. Sehl-i mümtenî.. Halbuki haftada bir yazdığı o yazılar için ciltlerle kitap karıştırırdı. Çoğu kitapları da ben temin etmişimdir" (Açıkgöz 2002b, s. 20). Hem ceht hem de güçlü bir ilham alanından beslenen Erol'un yazım sürecinin bu yolla kendisini katharsise ulaştırdığı anlaşılır. *Ciğerdelen*'in yazım sürecini anlattığı Çavuşoğlu'na kitabı deşarj olmak için yazdığını, kitabı bitirdiğinde kırk kiloya düştüğünü ve "Ondan sonra rahatladı"ğını söylemiştir (Açıkgöz 2002b, s. 21). En çok sevdiği eser olan *Ciğerdelen*'i yazarken on iki kilo kaybetmiş, 'Yedi Peçeli' babında ve kitabın son babında olmak üzere iki defa bayılmış ve bitirdikten sonra hasta yatmıştır. Bu durumu Nietzsche'nin "Büyük eserler müelliflerinden intikam alırlar." şeklinde açıklayan yazar, "Su testisi su yolunda kırılır..." diyerek (Erol 1949, s. 48-49) başka türlü bir yaşam tarzını tahayyül edemediğini göstermiştir. Çavuşoğlu onun "Ken'an Rifâ'ye giderken kendisinin mânen hazır olduğunu" ve "Ruh olgunluğu için daha önce kendisinden atılacak safranın boşaldığını, borcunu, dünya borcunu *Ciğerdelen*'i yazarken ödediğini, bu aşkın bedelini verdiğini söyl"ediğini de sözlerine eklemektedir (Açıkgöz 2002b, s. 21). Yeşim (1964) de Erol'un yazma sürecinin yaşanmışlıklarının bir bedeli, hayati bir sonucu olduğunu belirtmiş ve onun sözlerini şöyle aktarmıştır:

"İşte ben..." demişti "Tıpkı ketaki çiçeği gibi, yaşadığım o en büyük insanlık macerasını Akıl tanrısı Brahma'ya anlatırmış gibi, insan kardeşlerime anlatarak, Ketaki çiçeğinin cüretini gösterdim. Bunu yapmaya mecburdum, çünkü ölüm diyarından diri olarak geçmiş, kolayca yaşanamayan bu hârikalı denemeyi tek başıma ve en güç yoldan başarmıştım. Bunun sadece benim hafızamda kalması haksızlıktı. Tabiatta bile, tohumluk başkadır, yemlik mal başka, tohumluk hepsinden evvel filiz verir, gürbüz gider, onun içi içine sığmaz. O kendi bereketini bir kaç sayılı meyvede ifade edemeyeceği için tohuma kaçar, bunu

kalabalıklarla paylaşır. Ketaki çiçeğinin ve insanlara sanat yolu ile birşeyler söylemek isteyenlerin macerası işte budur" (s. 11).

Açıkgöz'ün (2002a) belirttiği gibi Erol, ilk yazılarından son yazılarına kadar kalem oynattığı her konuya ses ve nefes katan bir yaşanmışlık söz konusudur (s. 44). *Dineyri Papazı*'nda macerasına yer verdiği Ketaki çiçeği ve tohumluk gibi semboller üzerinden yaşanmışlıkların getirdiği hikmeti paylaşma ihtiyacı duyan Erol, böylece sanat yoluna başvurmuştur. "San'atkârın bir hadiseyi, bir macerayı yaşama tarzı, şahsî yaşayışının fevkindedir. Ben bir eserimde bir aşk hicranı tarif ederken, o hicranı bütün Şark kadınları namına yaşadım." (Erol 1949, s. 5; M, s. 49) diyen yazar, eserlerini oluşturma hususunda sadece tecrübi bilgiden faydalanmadığını, yüksek bir duygudaşlığa da sahip olduğunu göstermiştir.

Sanat eserinin vücut bulması için lüzumlu gurbet ve hasret ikliminden (M, s. 229) bahseden Erol, bir yazısında sanatın bedelinin iki türlü olduğunu yazmıştır: Evvelâ sanatkârın esere ermek için ödediği bedel ve sonra dünyanın sanatkâra takdir, şöret, itibar ve refah olarak ödediği bedel. Ona göre birinci durumda sanatın bedeli sonsuz mihnet, sonsuz garipliktir. Bir eser vermek isteyen, her şeyi bırakacak, herkesten uzaklaşacak, kimsesiz ve çıplak olarak, ışıktan, ısdan yoksun bir boşlukta tek başına sefer edecektir. Ümitsizliğin, mahzunluğun bu son mertebesi; sanatkârı verimli olmaya, mahrum kıldığı hayata karşılık daha üstün terkipte bir hayat yaratmaya zorlar. Hatta sanatkâr, gurbeti de mihneti de yerine göre kendi icat eder. Seviliyordur, sevilmediğini kendi kendine telkin eder. Şefkatli bir aile çevresinde naz ve nimet içinde yüzüyordur. Bu havadan uzak kalacak bir meslek seçer. İcap ederse yüzü ters görür. Dünya onu silkip atmamıştır gerçi, o kendisi, havadan nem kapan alınganlığı, gül yaprağından incinen hassaslığı, pek derinlere sinmiş gizli gururu ile kendini insanlardan tecrit etmek için çeşitli bahaneler bulur. Hiçbirisi olmazsa bir iş zarureti ileri sürer, sevgiliye daima bir hasret mihrakından bakabilmek uğruna çeker gider (M, s. 225). Sanatkârın kendi içinde ve etrafında oluşturduğu bu hâlin yaratma süreci adına gerekli olduğunu düşünen Erol, "Değer mi sanki? Sanat eseri de fânî... Bu kadar mihnet, bu derece hasret değer mi?" şeklinde kendi kendine sormuş ve bu suali de "Bu kubbede tek bâkî kalan" hoş sedâlar gerçeği ile izah etmiştir (M, s. 28).

Sanatkârın yaşadığı ikinci bedel, onun bir röportajında verdiği yanıtta da dile gelir. Kendisine "En çok neye düşkünsünüz?" şeklinde yöneltilen soruyu "Hürriyet ve istiklâl.." olarak cevaplayan Erol (1949) "O kadar ki, hürriyetimi, ne de olsa tahdîd edecek diye,

şöhretten bile korkuyorum..." (s. 5; M, s. 51) demiştir. Özgürlüğünü korumak adına dünyanın sanatkâra ödemek zorunda olduğu bedele sırt çeviren Erol, özellikle yazım sürecinde inzivaya büyük ihtiyaç duymuş; "Bir sır, halvet havası içinde çalış"mıştır. Yazının kendisini yordüğünü, bazen asabının bozulduğunu, yemek yiyemediğini söyleyen Erol (1949); "Çalışma zamanım belli olmaz. Ev kadını vazifelerim de var. Ancak yazarken kimseyi yanımda istemem, kapanırım. Bir kaç sigara... İşte o kadar..." diyerek çalışma üslubunu dile getirmiştir (s. 5; M, s. 49-40). Sanat eserinin iç disiplin istediğini ve zaaf kaldırmadığını belirten (Erol 1963, s. 3) Erol, ayrıca yazarken konu kıtlığı çekmediğini de ifade etmiştir (M, s. 377).

Erol için "aşk da sanat da birer kanlı meydandır, şehitlerle gâzilerden gayrısı ayak basamaz" (M, s. 307). Bu paye, aşkın da sanatın da yüksek fedakârlıklar gerektirdiğini, herkesin harcının ve fitratının bu alanlar için uygun olamayacağını gösterir. O, sanatkârı mistik bir kahraman gibi görmüştür. Döneminde, sanatkâr denilen tiplerin mistik seferleri olmadığının iddia edilmesine, hünere fazla yer verilmesine, âdeta laboratuarda ilmi tetkikin her uyanık insana açık oluşu gibi, sanatın da herkesin at oynatabileceği bir meydan sanılmasına karşı çıkmıştır. Ona göre bugün dünya sanat sahasını istila etmiş pespayelik kesafeti arasında gene de temayüz etmeye muvaffak olanların mutlaka kendilerine has birer üslupla âdeta sihir saldıklarını görülür. Üslûp, sanatkârın müthiş ve meçhul bir bölgede yaşadığı müthiş ve meçhul bir mâcerâdan yâdigâr kalan ihtizazdır (KRE, s. 269-270). Buradaki "müthiş ve meçhul bir bölge"; sanatkârın beslendiği metafizik kaynağa işaret etmektedir.

Erol'a göre eski sanat olsun, yeni sanat olsun, gayesi bize hayatı göstermektir. Modern sanat da bize tesir yapar, heybetli görünür, bizi sarsar. Fakat mesela Dostoyevski'nin bir eserini bitirip elimizden bırakırken, asabımızın, ruhumuzun en derin derinliklerinde ürpermekle beraber, *Omiros*'da bulduğumuz ferahlık, sükûnet, ihlas gibi duygulardan çok uzağızdır (M, s. 41-42). Böylelikle modern eser ile klasik eser arasındaki farklara değinen Erol; bireyin yapıtı olan modern eserin kişinin kendisiyle yüzleşmesine, sarsıp huzursuz etmesine dikkat çekmiştir.

Erol (1949) gayet fatalist olduğunu belirtmiş, "bu cemiyetin bana ne kadar zaman ihtiyacı varsa, o kadar zaman yaşarım ben... Fazlasına da zaten lüzûm yok..." sözlerini sarf etmiştir (s. 5; M, s. 49). Bu ifade ediş, onun cemiyetçi yönünü göstermektedir. Ancak Erol yazılarını ve anlatılarını mümkün oldukça politik mevzuların uzağında tutmuş, daha

evrensel meselelerle ilgilenmiştir. "Bayrama Doğru" adlı yazısında "Tarafsız olduğunuzu, milleti bütünü ile sevdiğinize inanılmıyor, size bir garip bakıyorlar "Ebedî Türkiye" partisinden olduğunuz havsalalara sığmıyor." (M, s. 394) diyen Erol; sağ ve sol her türlü cenahtan ve siyasi söylemlerden eserlerini uzak tutmuştur. Çünkü onun için yazmak, her şeyden önce "kendi kendine bir şeyler söylemektir" (Ayverdi 2005, s. 265).

Arapça, Farsça, Almanca, Fransızca bilen sanatkârın²⁸ beslendiği fikrî ve edebî kaynakların çok zengin olduğu görülür. Nezihe Araz (1964) onun için; "Yunan, Hint, İslâm felsefesini kusursuz bir vukufla tetkik etmişti. Bu üç felsefenin terkiibini modern felsefenin ışığı altında tarifsiz bir ustalıklarla yapardı." demektedir. Doğu ve Batı edebiyatlarına son derece vakıf olan sanatkâr, en çok "Felsefe, Türkçe tarih, tasavvuf edebiyatı, Halk edebiyatı, Divanlar, Masallar..." okuduğunu ifade etmiştir. En çok Yunus Emre'yi tercih ettiğini söyleyen Erol (1949), dönemindeki Türk romanını "zayıf" bulmuş, eser olmadığını belirtmiş, ancak yenilerden Abdülhak Şinasi Hisar'ı eskilerden de Yakup Kadri'yi beğendiğini söylemiştir (s. 5; M, s. 50). 1963'te kendisiyle yapılan mülakatta "bizden ve yabancılardan beğendiğiniz romancılar kimlerdir?" sorusunu "Bizde beynelmilel değerde eser yok. Ve romancı da yetişmedi. Kendimizce kıymetlerimiz var." şeklinde cevaplamış ve bu kıymetleri şöyle sıralamıştır: "Halid Ziya Uşaklıgil, Hüseyin Rahmi Gürpınar, (Kendine göre türkçesi olmasına rağmen) Halide Edib Adıvar, Reşat Nuri Güntekin, Üslûbunu beğendiğim Abdülhak Şinasi Hisar." Yenileri ise beğenmediğini belirten Erol, yabancılardan başta Fransız klâsiklerini bir de Dostoyevski'yi beğendiğini ifade etmiştir (Erol 1963, s. 3). Romanlarını yazarken Alman romancısı Jacob Wassermann'ın üslûbunun tesiri altında kaldığını ifade eden Erol (1949), bu durumu "Bu üslûp sahibinin mizacı, devran-ı demi, şiddet ve ihtirası bana en uygun geliyor. Onu okurken bunu hissediyorum ve yazarken gayr-ı iradi bu hissin tesiri altında kalıyorum." şeklinde aktarmıştır (s. 5; M, s. 51).

²⁸ Nazan Yeşim (1964) onun klasik Şark ve Garp dillerini, Almancayı, Fransızca'yı öğrendiğini belirtmektedir (s. 11).

1. 7. YAYIN HAYATI

*Eski sanat olsun, yeni sanat olsun,
gâyesi bize hayâtı göstermektir.*
Safiye Erol

Açıkgöz (2001) edebiyat tarihçiliği açısından Safiye Erol'un yazı hayatını üç merhaleye ayırmaktadır. Birinci evre ilk romanına kadar olan kalem açma devridir ve 1935'e kadar olan süreci kapsamaktadır. İkinci aşama romancılık devri olup 1955'e kadar sürmüştür. Üçüncü aşama ise fikir yazarlığı devri olup 1955'ten vefatına kadar olan süreçtir (s. 87).

Erol (1949), fakültenin birinci sömestrinde iken, ilk yazısını bir Alman mecmuasında neşretmiştir (s. 4; M, s. 48). Kendisi bu yıllardaki meşgalesini "(...) Leylâ ile Mecnun... Bir de büyücü masalı yazmıştım. Fakat tahsil ile meşgul olduğum için kendimi yazıya fazla veremezdim" (s. 4; M, s. 48) şeklinde açıklamıştır. Sanatkârın 2010 yılında *Leylâk Mevsimi* adıyla bir araya getirilen hikâyeleri; "Metruk Yalıda Garip Bir Gece", "Aleksandra Filipovna", "İlk Efendim Pomak Ali Efendi", "Laz Sıtkı'nın Florya'da Hovardalığı", "Leylâk Mevsimi", "Dört Kişi" ve "Gel Seninle Dertleşelim"dir. Açıkgöz altı hikâyeyi *Kubbealtı Akademi Mecmuası*'nın 2002 yılının Ocak, Nisan Temmuz ve Ekim'inde ve 2003 yılının Ocak ve Nisan aylarında yayıma hazırlamıştır. "Gel Seninle Dertleşelim" adlı hikâyeye de Mehmet Nuri Yardım tarafından neşredilmiş olup *Politika Gazetesi*'nin 10, 11, 12, 13 Ekim 1940 tarihli nüshalarında dört gün boyunca neşredilmiştir (LM, s. 20-21). Ayrıca Erol'un *Millî Mecmua*'nın 126. sayısında yayımlanan "Rüyâda Davet" adlı bir hikâyesi daha vardır. Âlim Kahraman, 2014'te *Kubbealtı Akademi*'nin 172. sayısında yayımladığı "Safiye Erol'un Hikâyeleri" adlı yazısında bu hikâyeden bahsetmektedir.²⁹

İlk romanı, kendisinin belirttiği üzere üstünde üç dört yıl çalışmış olduğu *Kadıköyü'nün Romanı*'dır ve 1935'de *Vakit* gazetesinde tefrika edildikten sonra kitap hâlinde çıkmıştır (Erol 1949, s. 4; M 48). 1938'de de eser kitap olarak basılmıştır. Kandemir'in "Bu romanı hâlâ sever misiniz?" sorusuna Erol (1949); "Halâ... Mevzûunu hayattan almış ve benim

²⁹ Söz konusu hikâyeye çalışmanın sonunda tam metin olarak yer almaktadır.

gönlümün bağlandığı Kalamış'ı yaşatmış oluşu bu romanıma karşı sevgimi devam ettirir." şeklinde cevap vermiştir (s. 4; M, s. 48).

İkinci romanı *Ülker Fırtınası*'dir. "1938'de *Cumhûriyet* gazetesinde tefrika edilen *Ülker Fırtınası*" (Erol 1949, s. 4; M, s. 48), 1944 yılında kitap olarak yayımlanmıştır. Kitabın yazım tarihinin bitişi de Açıkgöz'ün belirttiği üzere 1935 olmalıdır. Çünkü Erol, Kandemir'e eserin yayımlanma sürecini anlatırken; Yunus Nâdi Bey'e yayımlanması için verdiği eserin üzerinden iki üç sene geçtiği hâlde ses çıkmadığını daha sonra eseri geri istediğini ama 1938'de tefrika edildiğini belirtmiştir. (Açıkgöz 2002b, s. 16; Erol 1949, s. 4; M, s. 48).

Hasan Âli Yücel'in Millî Eğitim Bakanı olduğu yıllarda çok geniş bir tercüme faaliyeti başlatılmıştır. Bu arada Safiye Erol, Selma Lagerlöften *Portugaliya İmparatoriçesi* (1941), La Motte-Fouqué'den de *Sukızı* (1945) romanlarını tercüme etmiştir (Açıkgöz 2002b, s. 17).

Erol'un üçüncü romanı 1946 yılında Becid Basımevinden yayımlanan *Ciğerdelen*'dir. Yazarının "en çok sevdiği" roman olarak tarif ettiği eserin yazım süreci bir hayli dikkat çekicidir. Kandemir'in niçin en çok o eseri sevdiğini sorması üzerine Erol (1949) şöyle cevap vermiştir: "Deldi... Deldi de ondan. (...) Bunu yazarken on iki kilo kaybettim. İki def'a bayıldım. Bitirdikten sonra hasta yattım." (s. 4-5; M 48-49).³⁰ Ayrıca *Ciğerdelen*, *Yeni İstanbul* gazetesinde 22 Mart 1963 tarihinden itibaren 88 sayıda tefrika edilmiştir (Açıkgöz 2003a, s. 17).

Erol'un 1949 yılındaki Kandemir'le röportajında, son romanı *Dineyri Papazı* üzerinde üç dört senedir çalıştığını söylemesi itibariyle esere 1946 yılında başladığı anlaşılmaktadır. "Bir seneye kadar tamam olur." sözünden de 1950 yılında eseri bitirdiği tahmin edilebilir (s. 5; M, s. 49). Bu roman da ancak 1955 yılında 26 Mayıs-12 Ekim tarihleri arasında Tercüman gazetesinde 1-121 sayı olarak tefrika edilmiş, kitap olarak da Açıkgöz tarafından yayına hazırlanmıştır (Açıkgöz 2002b, 18; Açıkgöz 2014, s. 7).

Belkıs Gürsoy'a (2002) göre; "Safiye Erol'un ilk romanı olan Kadıköyü'nün Romanı, onun bir çıraklık devri eseridir. Ülker Fırtınası kalfalık, Dineyri Papazı ile Ciğerdelen birer

³⁰ Açıkgöz'ün 23.02. 1984 tarihli Mehmed Çavuşoğlu ile sohbetinde anlaşılıyor ki H. Nihal Atsız da bu eseri çok sevmiş; Erol için "Avrupa kültürü ile yetişmiştir, bu romanı bu kadar güzel nasıl yazabilir! Şaşırđım..." sözlerini sarf etmiştir (Açıkgöz 2002b, s. 20).

ustalık devri eserleridir” (s. 54). Bu son derece yerinde olduğu düşünölen tespöte, özellikle teknik ve dil açısından *Dineyri Papazı'nın Ciğerdelen'in* önünde olduğuna dair iddia da eklenebilir. Selim İleri (2002a) de *Dineyri Papazı'nı* “Erol'un en olgun eser”lerinden biri (s. 62) ve hatta "en güzel romanı" (İleri 2014) olarak görmektedir.

Erol, 1947'de tanıştığı Ken'an Rifâî'nin 1950 yılında vefatından sonra 1951'de onun için "Ken'an Rifâî, Homo Mysticus, Homo Sapiens - Hakîm Adam, Mürşid-i Âgâh" başlıklı etütleri yazmıştır. Açıkğöz'e (2001) göre; "Bilhassa *Ken'an Rifâî ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık* isimli kitaptaki makalesi ondaki fırtınalarla dalgalanan ruhunun artık sükûnete kavuştuğunun temellerini vermesi bakımından dikkat çekicidir" (s. 87). Ayrıca Erol, Sâmiha Ayverdi, Nihad Sâmi Banarlı, Sofi Huri ve Nezihe Araz ile birlikte Ken'an Rifâî'nin *Mesnevî* takririni neşre hazırlamıştır. Her beyit, *Mesnevî*'nin bütün şerhleri, özellikle Ankaravî ve Sarı Abdullah'inkiler ve Nicholsan'ın İngilizce tercümesi gözden geçirilerek mana, lisanın ahengi, kelimelerdeki zenginlik bozulmadan "*Mesnevî*'nin mükemmeliyetine uygun ve kusursuz bir şekilde "düzenlenmiştir (Ken'an Rifâî 2015; bk. Tek 2015c).

Açıkğöz'ün (2002b) belirttiğine göre Erol, 06.02.1957 - 06.01.1962 tarihleri arasında, önceleri *Havadis*, daha sonra da *Son Havadis* ismini alan gazetede 2. sayfada "İstanbul Sohbetleri" başlığı altında veya Günün Yazısı sütununda haftada bir yazılar yazmıştır. Arada *Türk Yurdu Mecmuası*'nda da yazıları yayımlanmıştır (s. 21-22).

04.01.1962 - 03.02.1962 tarihleri arasında bir ay süreyle *Çölde Biten Rahmet Ağacı, Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilmiştir. Peygamberlerin hayatlarından belli bölümlere dikkat çeken eserin yazım süreci hakkında Çavuşoğlu şunları anlatmıştır: "Benden de kitaplar istedi, götürdüm. 30 tefrika yazdı, sonra devam etmedi. Sebebini de söyledi: "Beni bu yazı bitirdi. Yeni bir hava gerek, yeniden enerji toplamam lâzım..." dedi. Gazete çok ısrar etti, ama yazamadı. Yazmadı değil, yazamadı" (Açıkğöz 2002b, s. 21). 2001 yılında ilgili yazılar Açıkğöz tarafından kitap hâline getirilmiş ve Kubbealtı Neşriyatı tarafından yayımlanmıştır. Açıkğöz bu bir aylık tefrikada, Hazret-i Peygamber'in peygamberlik noktasına gelişine ve hicret edişine kadar tek tanrılı dinlerin temsilcilerinin nezdinde yaşananların söz konusu olduğunu belirtmektedir. Ona göre hep kadınlar ve analar üzerinden yürüyen bu eser; Peygamberler kıssaları türünün yeniden kurgulanmış bir biçimi ve otuz güne sıkıştırılmış yeni bir kurgusudur (31.03.2016 telefon konuşması).

Erol, *Çölde Biten Rahmet Ağacı*'nın tefrikasından sonra 24.02.1962 tarihinden itibaren 07.06.1963 tarihine kadar haftalık yazılarına devam etmiştir. Son yazısı Temmuz 1964'te *Türk Yurdu Mecmuası*'nda yayımlanan *Hazret-i Mevlânâ'nun Meşrebi*'dir (Açıkgöz 2002b, s. 21-22; M, s. 436-438). Erol'un makaleleri de Halil Açıkgöz tarafından toplanmış ve 2002 yılında kitap olarak neşredilmiştir.

Erol'un makaleleri üzerine müstakil bir yazı yayımlayan Sema Uğurcan (2002) bunları tematik bakımdan; insan portreleri, şehir yazıları ve tabiat yazıları olarak tasnif etmiştir. İnsan portrelerini dinî büyükler; sanatkârlar ve filozoflar; devlet adamları; yazar ve yakın çevresi olarak sınıflandıran Uğurcan, tabiatı da iklim ve mevsimler; çiçekler ve hayvanlar olmak üzere üçe ayırmıştır (s. 73-81). Erol'un yazılarında politik mevzular üzerinde daha az konuşmayı tercih ettiği; ancak sosyal ve entelektüel meselelere karşı hassas olduğu görülmektedir. Ele aldığı konuların başında millî ve manevi kültür, maarif, tarih, sanat, edebiyat, kadın problemleri başta olmak üzere çeşitli güncel meseleler ve bireysel mevzular gelmektedir (Tek 2017a, s. 165).

Memleketi Edirne şehrine sıklıkla giden Erol, 1962 yılının 14 Ekim günü Ankara ve İznik'e yaptığı seyahatlerdeki intibalarını "Müze Şehir: İznik I", "Müze Şehir İznik II", "Huysuzlar Tekkesi" adlı yazılarda kaleme almıştır (Açıkgöz 2003a, s.17). Yazarın Edirne ile ilgili kaleme aldığı yazılar ise şunlardır: "Sıla Yolunda", "Tekrar Kavuşsam", "Sezâî Sultan", "Edirne'den Ayrılış", "Sıla Bizi Çekti", "Edirne Üniversitesi", "Gözümün Nuru", "Edirne'de Eski Eserler", "Sümbüllerin Dili", "Lâlecan", "Edirne Mevsimi", "Küçük Sebil", "Yediveren"dir.³¹ Erol'un "atalar yurdu" olan Edirne üzerine yazıları Açıkgöz'ün (2003b) de belirttiği üzere; Edirne şehir tarihi için önemli malzemeler içermektedir (s. 411). "O Edirne'yi ve çevresini sâdece günlük plânda tasvir etmekle kalmamış, bölgenin târihî köklerine inerek bir medeniyet ve kültür havzası olarak işlemiştir" (s. 427).

Ayrıca Erol'un yarım kalan bir romanı olduğunu da belirtmek gerekir. Açıkgöz, Erol'un hayatını ele aldığı makalede (2003a) Yeşim'in "Üç gün evvel beraberdik. Yeni bir kitabının plânlarından bahsediyordu." (s. 11) dediği kitap için "acabâ "Coşkun Sular Diyârı-Gâzî Atam" başlıklı 23 sayfalık yarım kalmış el yazılı notları mıydı?" (s. 18) sorusunu sormaktadır. Ayrıca dikkatli araştırmacı, "*Cığerdelen* romanında Cangüzel'in yazmayı düşündüğü "Molla Ağaların Düğünü" de hayatının sonlarına doğru kaleme aldığı bu notlarda mı kalmıştı? Bilemiyoruz." (s. 18-19) diyerek dikkat çekici bir noktaya temas

³¹ Yazarın Edirne ilgili yazılarının değerlendirildiği çalışmalar için bk. Açıkgöz 2003b; Uçman 2014.

etmiştir. "*Coşkun Sular Diyârı-Gâzi Atam-* Yazan Safiye Erol" şeklinde bir kayıtla başlayan bu eser A3 boyutunda kağıtlara yine Arap alfabesi ile başlanmış ve ancak 23 sayfa kadar yazılmış bir parçadan ibarettir (Açıkgöz 2014, s. 7).

Özcan Ergiydiren, Erol'un el yazısıyla Osmanlı Türkçesiyle kaleme aldığı bu yarım kalmış eseri, eşi Sevinç Ergiydiren'in yeni yazıya çektiğini belirtmiştir. Eserin içeriği hakkında da şunları söylemiştir:

O roman başlangıcının çok güçlü bir dili var. Bir Bektaşî tekkesinde sabah oluyor. Yeniçeriliğin kaldırıldığı ve Bektaşî tekkelerinin yasaklandığı bir devre olduğu anlaşılıyor. Rumeli'nde bir tekke, neresi olduğu belli değil. Sabah, Şeyh Efendi uyanıyor. O kadar güzel anlatıyor ki. Korkunç bir rüya görmüş Şeyh Efendi. Bu da ne demek diyor. Yani bir şey olacak, başımıza bir iş gelecek derken (Orda Bektaşî tekkeleri çok büyüktür. Mevlevihanelerden daha geniştir. Hele Rumeli'dekiler.) orda işte çocuklar kalkıyor. Millet uyanıyor. Çocuklar derse gidiyorlar. Falanlar, filanlar bütün tekke uyanırken, derken bir haberci geliyor, asker geliyor diye, hemen toparlanıp kaçacaklar. Anlattığı yirmi sayfa o. Harika bir dili var. Yazık yazmamış sonra, ne hikmetse (Tek 2015c).

Erol (1963), Yücel Hacaloğlu'na verdiği mülakatta yazmak istediği en mühim mevzunun *Ciğerdelen*'de temelini attığı ve istikametini bulduğu Türk ruhunun gelişme tarihi olduğunu belirtmiştir. "Kültür tesirlerinin terkiibini yapmak; Ortaasya'dan gelen Türk ruhunun vasıflarını belirtmek, muhtelif milletlerin kültür nüanslarından bahsetmek ve bize kalacak olan ruhî unsur ve kültür plânındaki değişikliği ele almak istedim. Hâlen yeni bir eser üzerinde çalışıyorum." (s. 3) diyen sanatkârın üzerinde çalıştığı eserin, Nâzan Yeşim'in bahsettiği yeni kitabı olsa gerek.

2. BÖLÜM: ANLATILARDA KUŞATICI BİR DUYGU DEĞERİ OLARAK AŞK

2. 1. "AŞK" KONUSU

*Aşk, bâkir ve ergin ruhların, beneksiz kristal gibi
billûrlaşmış vücutların imtiyâzıdır.*
Safiye Erol

Aşk nedir? İnsanlığın varoluşundan bu yana en ezeli meselelerden biri olan aşk, etkilenimlerindeki çeşitlilik gibi sayısız tanıma ve ilhama konu olmuştur. Doğu dünyasında aşkla ilgili en önemli eserlerinden birinin yazarı olan İbn Hazm'a (2015) göre aşk; "(...) ruhların çeşitli varlıklar arasında bölünmüş parçalarının birleşimidir. Bu birleşme, onların en yüksek temel öğelerinden meydana gelir" (s. 44). Bu tanımına göre parçaların bir araya gelmesinde en önemli etken kişinin, kendi parçalı varlığını bütünleyebilecek en yakın parçanın arayışında olmasıdır. Çünkü İbn Hazm'a (2015) göre; "Her şekil kesinlikle kendine uygun olan şekli çağırır, onu arar bulur. Her şey misli mislidir. Birbirine yakınlık duygusal bir olgudur ve apaçık etkileri vardır. Aramızda karşıtların birbirini ittiğini, benzerlerin ise çektiğini, hemcinslerin birbiriyle uyum sağladığını bilmeyen yoktur" (s. 44). Böylelikle benzer olan parçalı ruhların bir araya gelerek bütünlük oluşturması mümkün olur ve bu birleşim çiftlerin "en yüksek temel öğelerinden" meydana geldiği için önceki hâle göre daha değerli bir seviyeye ulaşılır.

Bu tespitte kadim bir inancın etkileri görülür. Çünkü İbn Hazm'a (2015) göre "Allah, Âdem'in eşinde bulacağı ısınmanın nedenini Havvâ'nın kendisinden bir parça olmasında kılmıştır" (s. 44). Bu köklü inanç Yunan mitolojisinde de insanların dört el, dört bacak ve iki ters yöne bakan iki yüzlü bir tek kafa olarak yaratıldığı mitinde kendini bulur. Bu varlıkların gücünden korkan ve Tanrılara karşı geldikleri için onlara kızan Zeus, onları ikiye ayırmış ve onları hayatları boyunca diğer yarısını aramaya mahkum etmiştir. Söz konusu hikâyeyi aktaran Aristophanes'e göre insanın kendi benzerine duyduğu sevgi, çok eski bir zamandan kalmadır, sevgi insanın ilk yapısını yeniden kuruyor, iki varlığı bir tek hâline getiriyor, kısacası insanın yaratılışındaki bir derde deva oluyor (Platon 2015, s. 27-29).

Diğer yarısını bulduğunda kişinin tamamlanacağı arketipi, romantik ilişkilerde sıklıkla gözlemlenir ve varlığını güçlü bir şekilde korumaya devam ettirir. Aşk sosyolojisi alanında çalışan John Alan Lee'nin Aşkın Renkleri Teorisi ve bu teoriyi merkeze alarak ortaya konulan çalışmalar da göstermektedir ki aşk tipleri belirlenirken kişiye göre aşk anlayışı değişmekte ve benzer aşk anlayışına sahip çiftler arasında uyum daha fazla görünür olmaktadır (Büyükşahin ve Hovardaoğlu 2004, s. 60; Büyükşahin 2006, s. 72-75; Dinçer 2016, s. 131; Dinçer 2017, s. 65-71; Lee 1975, s. 515-518; Lee 1976, s. 402-208; Lee 1977, s. 173-182).

Erol anlatılarının temel konusu ruh eşini arayan bireyin yolculuğudur. Tasavvufi literatürde mecazi olarak nitelendirilen aşkın nihai seyri genellikle ilahi olana dönük olmakla beraber anlatılar, beşeri aşkın seyrine özellikle odaklanmaktadır. Aşkın geri planının inceliklerle işlendiği eserlerde romantik ilişkinin çok boyutlu olarak yansıtılmasının nedeni nedir? Neden tüm anlatıların ana konusu ve odak noktası aşk üzerine şekillenmiştir? Erol'un "aşkı en iyi anlatan yazar" (İleri 2002b) olduğuna dair varsayımların somut gerekçeleri nelerdir? Aşkın nasıl anlatıldığının tespiti; aşkın niçin öne çıkarıldığını açıklayabilir mi? Şu durumda psikolojik, felsefi literatürden faydalanılarak aşkın tarzlarına, psikolojik etkilerine, düşünsel ve duygusal boyutuna odaklanmak gerekir. Bu anlatılarda aşkın sen'e duyulan boyutla sınırlı kalmaması durumu da tasavvufi kaynaklar ışığında bir incelemeyi gerekli kılar. Bu amaçla aşkın seyrinin beşeri düzeyde yansımalarını anlayabilmek için özellikle psikolojik çalışmalara; aşkın ulaştığı noktayı anlamlandırabilmek için ise tasavvufi literatüre başvurulacaktır. Umberto Eco (2016) sanat yapıtının dışarıdan belirli bir kesinlikte görünse bile sonsuz sayıda "okuma" olasılığı içerdiğini belirtir (s. 96). Aşk gibi bir öznel ve derin bir mevzunun anlatıları ise 'kesinliği' çok daha az, 'sonsuz sayıda okuma olasılığı'nı ise çok daha fazla kendinde içerir. Dolayısıyla okuma yöntemlerinin çeşitliliği her kişiye, vakaya, zamana ve mekâna göre değişen duygu değerlerini çözümlemede fayda getirebilecektir.

Erol anlatılarında aşkın genellikle büyük bir hayal kırıklığı ve ayrılıkla sonuçlanmasının temel sebeplerinden biri yazarın; aşkı; O'na duyulan aşkı anlamada ve O'na yönelmede bir basamak olarak görmesidir. Ancak ilahi aşkın bir ideal olarak yer almadığı anlatılarda da aşkın sonuçsuz kaldığı ve hüznün rengine büründüğü dikkat çekmektedir. Şu durumda yazarın neden aşkı genellikle çatışma ve kavuşamama üzerinden kurgulamayı tercih ettiği sorusu gündeme gelir. Bu amaçla çalışmanın ilk bölümü, romantik ilişkilerin yaşanma ve

bitiş biçiminin, kişilerin aşkı anlamlandırma tarzıyla yakından ilişkili olduğu tezinden hareketle aşkın tutumlarına ayrılacaktır. Söz konusu psikolojik okuma; yazarın aşkı yorumlama tarzını ortaya koyarken, esasen kurgunun duygusal boyutunu göz önüne serebilecektir.

Aşka ilişkin tutumlar üzerine psikolojik literatürde öne çıkan çalışmalardan bazılarında ve geliştirilen aşk ölçeklerine başvurulduğu "Aşkın Renkleri" adlı bölümde aşkın ilişki seyrine odaklanılmıştır. Bir sosyolog olan John Alan Lee'nin altı aşk tarzı olarak belirlediği aşk tipolojisi bu bölümün kuramsal arka planını oluşturmuştur. Türkiye'de sosyal psikoloji araştırmacıları Ayda Büyüksahin, Selim Hovardaoğlu ve Duygu Dinçer'in Lee'nin aşk teorisine yer verdikleri çalışmalar, Lee'nin Aşkın Renkleri Teorisini anlamada faydalı olmuştur. Özellikle Dinçer'in edebî metne uyarladığı aşk tarzları teorisi; Erol'un aşk anlayışını anlamada önemli bir katkı sunmaktadır. "Aşkın Renkleri" başlığı altında genel olarak Erol anlatılarında çiftlerin aşk rengi tahlil edilmektedir. Daha sonra ilişkinin akıbetini belirleyen temel ölçütün aşk tarzlarının benzerliği, farklılığı olduğu düşüncesinden yola çıkılarak romantik ilişkide uyum ve uyumsuzluğun ölçütleri gösterilmekte ve son olarak Erol anlatılarında aşk renkleri araştırmasının vardığı sonuçlar üzerinde durulmaktadır.

"Aşkın İlk Hâlleri ve Gelişimi" adlı ikinci bölümde ise özellikle aşkın bireysel boyutta yaşanma ve algılanma tarzına odaklanılmıştır. Bu bölüm aşkın aşamalarının inceliklerle örüldüğünü göstermesi açısından önemlidir. Aşkın nasıl başladığı, aşkla beraber değişen ruh hâli, âşığın bilinç ve bilinçdışında sevgilinin konumlanış biçimi, sevgililer arasında gelişen bağlanmanın boyutları, aşkın temel hususiyetleri, özellikle yasak aşkın başlangıcı ve yaşanış biçimi bu bölümün temel konularını oluşturmaktadır. Ayrıca saplantılı ve oyunsu aşkın beraberinde getirdiği etkiler olması nedeniyle "Aşkta "Büyü Bozumu" Devri: Süreğen Hayal Kırıklıkları" başlığı altında ihanet, kıskançlık ve narsisizm incelenmektedir. Söz konusu başlıklar aşkın renklerine bağlı olarak gelişirken aynı zamanda ilişkide "büyü bozumu" denilen kırılma noktalarına, zedelenmelere de yol açtığı için aşkın ilk ve zirve hâllerindeki duygu evreninden farklılık göstermektedir.

2. 1. 1. AŞKIN RENKLERİ

Yunan ve Latin terminolojisine başvurarak aşka ilişkin tutumları altı başlıkta inceleyen Lee'ye göre bunlar; Eros, Ludus, Storge, Mania, Agape ve Pragma'dır. (Lee 1975, s. 515-518; Lee 1976, s. 402-208; Lee 1977, s. 173-182). Eros tutkulu aşk; Ludus oyunsu aşk, oyun gibi aşk; Storge arkadaşça aşk; Mania sahiplenici aşk, saplantılı / obsesif aşk; Agape özgeci aşk, fedakârca aşk, özgecil aşk; Pragma mantıklı aşk, faydacı aşk, alış-veriş listesi aşkı olarak dilimize çevrilmektedir (Büyükşahin ve Hovardaoğlu 2004, s. 60; Büyükşahin 2006, s. 72-75; Dinçer 2016, s. 131; Dinçer 2017, s. 65-71). Bu çalışmada aşk tarzlarının adları, Lee'nin Yunan, Latin dilinden ve kültüründen esinlenerek oluşturduğu terminolojinin Türkçedeki karşılıklarıyla verilecektir. Her ne kadar Lee çalışmalarında aşk tutumlarının Yunanca ve Latincedeki karşılıklarıyla kullanılması gerektiğine işaret etmiş olsa da Türk dili ve edebiyatı alanında hazırlanan bir çalışmada Türkçe kullanımların daha faydalı olabileceği öngörülmektedir. Bu amaçla aşk tarzları çevirisinde tutkulu aşk, eros; oyun gibi, oyunsu aşk, ludus; arkadaşça aşk, storge; saplantılı aşk, mania; özgeci aşk, agape; faydacı aşk, pragma yerine kullanılacaktır.

Lee'nin belirlediği aşk tarzları kişilerin hayatında iç içe geçebileceği gibi zamanla ve ilişkiye göre değişiklik gösterebilir. Bir kişide aynı anda birçok farklı aşk tarzı görünebileceği gibi içlerinden biri daha fazla öne çıkabilir. Tutkulu aşkta fiziksel çekicilik dikkat çekmekte, cinsel olarak arzulanan fiziksel tip, güzelliğin simgesi olmaktadır. Oyunsu aşk; çoklu, kısa ilişkilerin öne çıktığı ve bağlayıcılığı düşük bir aşk tarzıdır. Arkadaşça aşk zamanla gelişen, ortak noktaların ve paylaşımın dikkat çektiği bir aşk türüdür. Saplantılı aşk; takıntılı bir aşk türü olup başta sahiplenme ve kıskançlık olmak üzere duyguların yoğun düzeyde yaşandığı bir aşk çeşidir. Özgeci aşk; âşığın kendini sevgilisine adadığı, bağışlayıcı ve sevileni koruma duygusu yüksek bir aşk anlayışıdır. Bu bakımdan saplantılı aşk, güvensizlikler nedeniyle ilişkinin muhataplarını zorlayıcı durumlara sokabilirken özgeci aşkta seven kişi kendine daha fazla yüklenebilir; sorumluluk, ödev bilinciyle sürekli olarak kendinden vermeyi bir ilke, alışkanlık hâline getirebilir. Faydacı aşk ise mantığın ve önceden belirlenen ölçütlerin ağırlık bastığı bir aşk

türüdür. Bu aşkta sosyal, kişisel benzerlik ve yakınlıklar ölçüsünde bir uyum söz konusudur (Büyüksahin ve Hovardaoğlu 2004, s. 60; Dinçer 2017, s. 65-71; Lee 1975, s. 515-517; Lee 1976, s. 402-208; Lee 1977, s. 174-175).

Aşkın ülküdeğerde görüldüğü Erol anlatılarında öne çıkan aşk tarzının tutkulu, saplantılı ve özgeci aşk olduğu görülmektedir. Bu durumun temel sebebinin, aşkın yoğun, ciddi, yüce ve kutsal bir değerde ilişkilendirilmesiyle ilgili olduğu düşünülebilir. Oyunsu ve faydacı aşkı temsil eden kişilerin genellikle anlatılarda karşıdeğerde yer alması ya da merkezi kişi hüviyetinde olmaması da yazarın aşkı konumlandığı alanla ilgili değerlendirilebilir. Arkadaşça aşk ise anlatılarda çoğunlukla tutkulu ve özgeci aşkın yaşanmasından sonra gerçekleşen bir birliktelik türüdür.

Kadıköyü'nün Romanı'nda yedi gencin birbirini sevmesinde ilk dikkat çeken aşk tutumu tutkulu aşktır.³² Hepsi de genç, güzel ve hayat dolu olan bu kişilerde arzu ve heyecanın öne çıktığı görülmektedir. Fiziksel açıdan güzellikleriyle dikkat çeken bu gençlerin çoğu sevecen ve aşka namzet / hazır kişiler olarak sunulmaktadır. Anlatıda özellikle Necdet ve Burhan yakışıklılıklarıyla dikkat çekerken Nesrin ve Bedriye güzellikleriyle betimlenir. Diğer üç genç de beğenilen kişiler olarak tasvir edilir. Gözlemci anlatıcı, bu kişilerin arzu edilmeye uygun niteliklerini ortaya koyma amaçlı, onları tanımlarken iki nokta işaretine başvurmuş ve bu kişilerin dikkat çekici yönlerini sıralamıştır. Buna göre;

Necdet: Her gün imzâsı matbuatta yer tutan genç bir muharrir; herkesin sevdiği, temiz yürekli, güzel bir genç... Orhan: Artist, serseri, mâcerâlar kahramanı... Mükerrerem: Zengin, îtibarlı bir aristokrat... Nesrin: Köyün en cici kızı; evlenmek isteyen gençlerin dikkatle kolladığı nâzik bir çiçek... Bedriye: O, başlı başına bir âlemdi. Onun kültürü, zenginliği, güzelliği, gurûru dillere destan olmuştu. Burhan'a gelince; onu beğenmeyem, saymayan ve ondan çekinmeyen kimse yoktu. Bütün köy ona hayran. Tahlîle girmeyen her şahsiyet gibi o da bastığı yerde merak ve ürkeklik salıyordu (KR, s. 120).

³² Anlatıda "Yediler" olarak anılan yedi arkadaşın ilişkisi üzerinde durulur. Dikkati çekeceği üzere Erol anlatılarında yaygın olan yedi sayısı burada da kullanılmıştır. Schimmel (2000) yedinin her şeyi içermesi açısından Meseller'de Bilgelğin yedi sütunu olarak övüldüğünü belirtmektedir (s. 145). Ona göre yedi sayısı Ortaçağ Hıristiyan düşüncesinde o kadar merkezidir ki, Salisbury'li John on ikinci yüzyılda yazdığı *De septem septenis* adlı kitapta kendilerini çeşitli yedililer biçiminde dışavuran yedi grubu tartışmıştır: "7 tür bilgelik, 7 güzel sanat, Kutsal Ruh'un 7 armağanı, tefekkürün 7 derecesi benzeri şeyler ve en son olarak felsefenin 7 temel ilkesi" (s. 148-150). *Kadıköyü'nün Romanı*'nda da "yedi coşkun genç, hepsi yakışıklı, hepsi zarif ve çılgın." (KR, s. 61) olarak anılan ve yüceltilen gençlerin olumlu temsil alanları olduğu söylenebilir. Anlatıda Necdet gazeteci, Orhan müzisyen, Burhan iş adamı ve sportmen, Bedriye çok güzel bir kadın, Mükerrerem tüccar, Nesrin duygusal bir genç kız ve Baha esnaf olarak sunulur. Bu kişilerin yedi kadim değer olan bilgi, sanat, akıl yahut tabiat, güzellik, para (ekonomi), aşk ve emeği temsil ettiği düşünülebilir.

Bu gençlerin yedincisi ise esnaf, çalışkan ve ince bir duyarlılığı ve sosyal uyumu ile dikkat çeken Baha'dır. Anlatıcı Nesrin'in güzelliğinden bahsederken onun Bedriye'nin parlak füsunu yanında tam kıymetini gösteremediğini, kısmen çocuk olduğunu ve cinsi cazibe neşretmediğini belirtmektedir. Hâlbuki ince ruhlu bir güzelliği olan Nesrin'in boyu uzun, beli ince, omuzları geniş, göğsü mükemmel; çarpıcı değil, ağır ağır sarıcı bir tiptir (KR s. 127-128). Bu bakımdan herkesin ilk bakışta Bedriye'ye vurulmasının sebebinin cinsi cazibe olduğu anlaşılır. Öte taraftan Bedriye'nin sahip olduğu "kültürü, zenginliği, güzelliği, gurûru" itibariyle idealize boyutta sunulması ona duyulan tutkulu aşkın gerekçelerini anlaşılır kılar. Necdet, Bedriye'ye yazdığı bir mektupta; "Ben sizin karşınızda cezbe tutuldum, felce uğradım, öldüm." (KR, s. 144) derken bu cazibenin etkisine işaret etmekte, aynı zamanda hissettiği duyguların şiddetini ortaya koymaktadır. Ayrıca aşkın sırrının ifşa edildiği bu an "akla tahakkümün en güçlü olduğu dönem" (İbn Hazm 2015, s. 88) olarak görülür.

Bedriye'nin de Necdet ve Burhan arasında kalmasında tutkulu aşkın etkisi söz konusudur. İkisini de "güzel" ve "cazibe"li bulan Bedriye için "İkisi de ayrı ayrı ne kadar güzel!"dir (KR, s. 72). Bedriye; "Necdet'in teslimiyetinde Burhan'ın hâkimiyetinde başka başka birer câzibe gör"müştür (KR, s. 72). Burhan'la evlendikten sonra Bedriye'nin eşine karşı hislerinin tutkulu bir düzeyde devam ettiği izlenir. "Bedriye, fâsılasız bir sarhoşluk içinde, arzın câzibesinden kurtularak boşlukta meçhul istikametlere doğru kayan bir insan gibi yaşıyordu. Ayağı topraktan kesilmiş, rûhu, bedeni, şimdiye kadar tanımadığı bir istiğrak âlemine ermişti. Burası bahtiyarlığın en yüksek uğrağı idi" (KR, s. 150). Hissettiği bu "sarhoşluk" hissi, "bahtiyarlık", "istiğrak" hâli tutkuyla bağlandığı sevgilisine kavuşmasıyla artmıştır. Bedriye'nin coşkunluğunda, tutkulu aşkın zihinde belirlenmiş olan güzellik imgesinden etkilenme ve sevileni mükemmel, ideal bir boyutta (Lee 1975, s. 515) konumlandırma özelliğinin etkileri aranabilir. Böylelikle yoğun bir duygu hâli yaşayan genç kadın, idealize ettiği imgeye kavuşabildiğine inanamamanın sevincini yaşamıştır.

Kadıköyü Romanı'nda tutkulu aşkın yoğunlukla yer almasının temel sebebi bu aşka ortam hazırlayan çevresel ve zamansal faktörlerdir. Sürekli eğlenmeye, birlikte vakit geçirmeye müsait olan kulüpleri, gazinoları, deniz eğlenceleriyle Kadıköyü ve yaz mevsimi gençlerin romantik hislerinin artmasında rol oynamıştır. Haluk Öner'in (2015) izah ettiği gibi Moda Plajı, Kalamış Sahili, Yoğurtçu Parkı ve Kurbağalıdere gibi Kadıköy'ün en güzel yerleri anlatıda sıklıkla oluşan aşk üçgenlerinin oluşumunda ve daha çetrefilli bir yapıya

bürünmesinde etikili olmuştur (s. 1118). Anlatı kişilerinden Mükerrerem'in Burhan'a arkadaşlarının ilişkilerini değerlendirirkenki söylemi; bu ilişkilerde etkili olan unsurları göz önüne sermektedir:

Sâhi, diyordu, sâhi, nedir bu azgınlık, bu kudurukluk, nedir bu dâvâ? Bu pandomima daha doğrusu. İşe bak hele: Nesrin, Necdet'i seviyor, Necdet, Bedriye'yi, Bedriye sizi, siz belki hiç kimseyi... Â... Âdeta müptezel bir roman mevzûu. Gönül kaçanı kovalar derler. İşte size bir kaçma ve kovalama zinciri. Başka iş güç yok mu? Üstâdım, bunlar yiyip içip, Moda'da Kalamış'ta güneşlenip denizlenip, bir yandan gıdâ bir yandan tabiatla beslenerek azıyorlar. Sonra, renkli fenerlerle süslü çardaklar altında mandolinler, sazlar çalınıyor. Mehtapta kotralarla denizin gümüş yüzünde kayıyorlar. Şiirler, gazeller, romanslar okunuyor. Rakılar, viskiler içiyorlar. Sandviçler, buzlu üzümler sömürüyorlar. Tan yeri pembeleşirken plâjla takla atıyorlar. İnsan çileden çıkmaz mı? İşte hepsi işi azıttı. Kendilerine dert kılığında uydurma birer acı îcat ettiler. O şâirâne dekor içinde gizli gizli gönül çekmek hoşlarına gidiyor. Nesrin; Necdet'i, Necdet; Bedriye'yi; Bedriye sizi, siz (KR, s. 106)...

Kaçan-kovalanan döngüsünde tek taraflı aşkların hikâyesi olan *Kadıköyü'nün Romanı*'nda bu anlamda her şeye (sevilmeme ve rekabete) rağmen sevdiğinden vazgeçmeme duygusu baskındır. Tutkulu aşkın özelliklerinin yoğunlukla görüldüğü aşkta arzu ve bağlanmanın öne çıktığı görülmektedir. Necdet Bedriye'de, Bedriye Burhan'da, Nesrin Necdet'de ideal aşkın tasvirini bulmuştur. Anlatının ilerleyen bölümlerinde Mükerrerem'in de Nesrin'i sevdiği anlaşılan bu ilişki ağı, tek doğru üzerinde birbirine değmeden oluşan noktalar şeklinde bir çizgiye bürünür. Nesrin'in genç ölümüne değin çocukluk aşkı Necdet'e, Necdet'in karşılık görmemesine ve başka kadınlarla geçici ilişkiler kurmasına rağmen Bedriye'ye bağlı olduğu izlenir. Bedriye'nin ise Burhan'ın evliliğin gereklerini yerine getirmemesi ve kendisine bağlı olmadığını (bağlanmak istemediğini) görmesi üzerine kadınlık ve insanlık gururu incinmiş, evliliğini bitirmiştir. Bu kararı almasında zorlanmasının temel faktörlerinden biri ise Burhan'a duyduğu tutkulu aşktır.

Kadıköyü'nün Romanı'nda Bedriye'nin görünüşü Mihriban Hanım'ın da gençliğindeki bir macerası tutkulu aşka örnek oluşturur. O, komşu yalının sahibi Ömer Fâruk Bey'i "Dünyânın en câzibeli, en çapkın erkeği" olarak tanımlamakta ve onu kendi eşi hayatta olduğu zamanlardan beri "için için, yana yana" sevmektedir (KR, s. 169). Bu aşkın üzerindeki etkisini anlatırken; "Ben çok bahtiyar oldum, kanım kaynadı, rûhum coştı. İmânım vecde geldi, öyle sevdim. Kapalı geçen kızlık çağı ve kifâyetsiz bir izdivaçtan sonra ben tükenmez menbâlardan içirilen bir çöl gibi idim. (...) Dedim ya, çok bahtiyar oldum, fevkalbeşer!" (KR, s. 170) demektedir. Aşkın coşkulu yaşanma hâli ve maşuğa

karşı hissedilen bu güçlü çekim, tutkulu aşkın yansımaları olarak okunabilir. Ayrıca Mihriban Hanım'ın; Fâruk Bey'in eşi Nebîle Hanım'a karşı hiddeti ve kıskançlığı çok belirgin bir düzeydedir. Bu anlamda saplantılı aşk da bu ilişkide öne çıkmaktadır. Fâruk Bey'den karısını boşayıp kendisini almasını isteyen Mihriban Hanım; onun "yalnız senin için aşk duydum." demesine inanmamakta ona "Hayır, sen beni bir süs, bir fantezi diye istiyorsun. Senin gıdân Nebîle Hanım. O gıdâ, ben garnitür. Aşk, mensûbiyettir. Mensûbiyet, aşkın yegâne inandırıcı tezâhürüdür." (KR, s. 173) şeklinde karşılık vermiştir. Sevdiğini sahiplenen ve onu rakibinden kıskanan genç kadın durumunu "Muhabbetle kıskançlık arasında ben lîme lîme didiklendim." (KR, s. 173) şeklinde ifade etmektedir. Onun bu tespiti; tutkulu ve saplantılı aşk arasında kalışının göstergesi olarak okunabilir.

Bedriye'nin Burhan'a, Necdet'in Bedriye'ye, Nesrin'in Necdet'e olan aşkı saplantılı ve özverili aşkın özelliklerini taşımaktadır. Kendilerini sevdiklerine koşulsuz şartsız adayan ve fedakârlıklarda bulunan bu gençlerden Bedriye sonunda kendini Burhan'ın dünyasından çekip alırken; Nesrin bunu başaramayıp intihara benzeyen bir kazada ölmüş; Necdet ise kalbini bir daha hiç kimseye açamamıştır. Koşulsuz bağlanma biçimlerinin zaman zaman takıntı düzeyinde olması aşkların renginin, saplantılı aşka evrilmesi ihtimalini arttırmıştır. Bedriye'nin en büyük korkusu Burhan tarafından terk edilmek iken; Necdet de Burhan'a karşı kıskançlık beslemekten kendini alamamıştır. Hatta bu rekabet duygusu anlık da olsa onda öldürme dürtüsünü uyandırmıştır:

Kanında, rûhunda Bedriye uyandı. Necdet, gözleri kararak, köpükleri kesile kesile eriyen dalgalara bakıyordu. Burhan'ı öldürmek aklına geldi. Burhan'ı bir tabancayla vurmak... Necdet hayâlen bu cinâyeti yaptı, katil oldu, katillik hislerini yaşadı. Bir sâniye ancak! Sonra kendine gelerek doğruldu. Yüzü bembeyaz kesilirken, eyvah! diyordu, ben çok düşmüşüm meğerse (KR, s. 137)..

Saplantılı aşkın kişinin "düşüş"üne sebep olabilecek kadar içi sardığı bu süreçte Necdet de içinde bulunduğu hâli tahlil etmiş; iç konuşma ile Bedriye'ye beslediği aşkın "patolojik bir hastalık" olabileceği ihtimali üzerinde durmuştur. Karşılık görmediğini ve Bedriye'nin Burhan'ı sevdiğini bilmesine rağmen hislerinin değişmeme nedenini sorgulayarak "Benim sevgim kıymetli, mânâlı bir şeyse neden Bedriye'ye tesir yapamıyor?" diye düşünmüş "Yok, eğer bu aşk bir kuruntu ise ben onu nasıl böyle derin ve güzel duyuyorum. Neden, neden? Aksayan nokta nerede? Yoksa kusur benim dimâğımda mı? Bu aşk patolojik bir hastalık mı? Alelâde bir hevesi ben zihnimde büyütüyor muyum?" (KR, s. 116-117)

şeklinde fikirler yürütmüştür. Bu bakımdan onun da aşkının 'ısrarlı' devam edişinde saplantılı aşkın özellikleri aranabilir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda Necdet ve Bedriye'de saplantılı aşkın yoğun duygusallığı görülür. Meyhanelere dadanan, sağlığını ihmal eden Necdet, Kadıköyü'nden taşınmıştır. Evlendiği hâlde Bedriye'ye duyduğu aştan vazgeçemeyen genç adam; bu acıyı şöyle tarif etmiştir: “ (...) her acı geçer. Şüphesiz. Meselâ bir adamın ameliyatla gözleri çıkarılır. O adam nelere dayanmaz. Hem maddi hem mânevî ne ıztıraplar çekmez. Fakat gün gelir, ıztırap uyuşur. Ağrı sızı kalmaz. Amma gözler de gitmiştir” (KR, s. 159). Bu bakımdan Necdet'in duygularını yoğun bir düzeyde yaşadığı, özverili aşk olarak nitelendirilebilecek bir adamın olduğu fark edilir. Bedriye ve Burhan'la karşılaşmamak için elinden geleni yapan Necdet, bir gün Fenerbahçe balosunda Burhan ve Bedriye ile karşılaşmıştır. “Necdet bu manzara ile karşılaşınca derhal kaçmak istemiş. Arkadaşları koluna asılmışlar. Bu tepinmede Necdet'in paltosu sıyrılmış, boyun atkısı, şapkası yere düşmüş. Herkes gülmeye başlamış.” Gürültüye dönen Bedriye, Necdet'le göz göze gelmiştir. “Zavallı Necdet, sanki bir kabahat üstünde yakalanan bir çocuk gibi kıpkırmızı olmuş. Şapkasını şalını yerlerde bırakarak tiyatrodan dışarı fırlamış.”tır (KR, s. 194). Bu yoğun duygusallıkta uzun bir aradan sonra sevgiliyi görmenin etkisiyle birlikte Burhan'ın orada olmasından dolayı hissedilen rekabetin etkisi de söz konusu olabilmıştır.

Bedriye'nin evliliği süresince yoğun buhranlar yaşamasında Burhan'a tam anlamıyla sahip olamamasından kaynaklı hayal kırıklıklarının etkisi aranabilir. “Onu daha iyi sevebilmek için daha az sevmeliyim. Ne acıklı mesele, değil mi Orhan, bir kadın ki çok sevdiği için az sevmeye uğraşıyor!” (KR, s. 156) diyen Bedriye; “Kendisini en ümitsiz zamânında bastıran saâdet sağnağının süreksiz olacağını bildiği için vatanından” (KR, s. 152) kaçmayı düşünecek kadar korku içindedir. Bu korkunun temelinde ise sevilen kişiyi kaybetme düşüncesi etkili olmuştur. Onun evliliğine ve kendisine sahip çıkmadığını gören Bedriye; sevdiği kadar sevilmediğini görmüş ve saplantılı aşkın 'daha fazla temellüğü gerektiren' etkisine girmiştir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda dikkat çeken bir diğer aşk biçimi arkadaşça aşktır. İbn Hazm'ın (2015) "birbiriyle dost olan ve birbirini iyi tanıyan insanlar arasındaki sevgi" (s. 45) olarak tanımladığı aşkın bu çerçevede düşünülmesi mümkündür. Mükerrerem'in Nesrin'e karşı hislerinde bu aşk belirgin olarak dikkat çekmektedir. Önce arkadaş olan ve zamanla Nesrin'e karşı hisleri aşka dönüşen Mükerrerem; özellikle Nesrin'in ölümünden sonra ciddi

bir yas tutmuştur. Nesrin'in de Necdet'e karşı hislerinde arkadaşça aşkın etkisi aranabilir. Çocukluk arkadaşı olan Necdet'le uzun yıllar geçiren Nesrin ortak etkinliklerin ve paylaşımların getirdiği süreçte Necdet'e karşı özel ve sürekli bir bağ hissetmiştir.

Ülker Fırtınası'nda aşkın renklerinin ayrıntılı tahlili Duygu Dinçer'in (2016) söz konusu eser üzerine müstakil makalesi ile ortaya konulmuştur. Buna göre Nûran ve Sermet arasında tutkulu, özverili, saplantılı aşk yoğunluklu görülen aşk türleridir. İkisi de birbirlerini fiziksel olarak güzel ve çekici bulmuş; yoğun cinsi arzular beslemiştir. Saplantılı aşk; Nûran'ın Sermet'i eşinden ve çocuklarından kıskanması şeklinde görülürken; Sermet de Nûran'ı karısı gibi sahiplenmiştir. Sermet için "Nûran her yerde ve her an için kendisindedir. Köşke kaçsa, Sermet duvarları aşacak, camları kıracaktır. Kalabalık bir cemiyetin arasına sokulsa, sanmasın ki, Sermet skandal çıkarmaktan korkar. Sermet her yerde ve göğsünü gere gere ilan edecektir ki, Nûran onun karısıdır" (ÜF, s. 54). Özverili aşk ise Nûran'ın kendisini sevgilisine adanması, evli olduğunu öğrendikten sonra da ondan vazgeçmeyerek ilişkisi için türlü fedakârlıkları göze alması şeklindedir. Sermet de Nûran'ı kaybettiğini anladıktan sonra tüm ömrünü ona adamak istemiş, Nûran'a duyduğu aşk uğruna mesleğini bırakmış ve onun evinde bir hizmetli gibi çalışmaya başlamıştır. Ancak bu aşamadan önceki aşk renginin oyunsu olması; Nûran'ın zamanla kendisinden uzaklaşmasına sebep olmuştur. Nûran onun bu aşk anlayışıyla ilgili şöyle düşünmektedir: "Kendisiyle Sermet hakîkatte ayrıydılar, çünkü Sermet'te gönül kaçaklığı vardı. Nûran'ı seviyor; fakat Müzeyyen'i de biraz seviyordu. Ne bir tarafa ne öbürüne tam bir teslîmiyet gösteremiyordu" (ÜF, s. 156). Sermet'in ilişki süresince başka kadınlarla birlikte oluşu aşkın oyunsu tarafıyla ilgilidir ve ilişkinin bitiminde temel faktördür (Dinçer 2016, s. 131-133).

Ülker Fırtınası'nda Nûman Bey ile Eglantin arasındaki aşk da tutkulu aşk olarak dikkat çekmektedir. Aralarındaki ilişkinin cinsel boyutu özellikle aşkın tutkulu boyutuyla ilgilidir. "Daima çılgın, buhranlı birleşmelerle biten bu kavgalar Eglantin'in kadınlık hayatındaki en eziyetli fakat en tatlı günler oldu" (ÜF, s. 60). Nûman Bey'in Eglantin'i kıskanması ve ondan başka bir şey düşünmemesi saplantılı aşkın, onun için birçok fedakârlıkta bulunmayı göze alması da özverili aşkın özelliğidir (Dinçer 2016, s. 133-134). Eglantin, Nûman Bey'in bu tutumlarını şöyle yorumlamaktadır: "Nûman, Eglantin'in bir işaretiyle her şeyi bırakıverecekti. Karısını, çocuklarını, servetini, şerefini, hayâtını... Hakîkî bir aşk ancak böyle olurdu, en müthiş fedâkârlıklar silsilesini sıralayabilecek bir kuvvet" (ÜF, s. 60).

Ancak Nûman Bey'in aşkı yüce bir değerde konumlamasına karşılık Eglantin'de maddi çıkara dayalı düşüncelerin öne çıktığı görülür. Dinçer (2016) bu durumu Eglantin'de oyunsu ve faydacı aşkın yoğunlukta görüldüğünü ifade ederek açıklamakta, onun aşk renklerini şöyle izah etmektedir:

Eglantin, cinsi arzularının esiri olarak (Eros) evliliği süresince eşini bedenen başka erkeklerle aldatmış, Nûman Bey ona gerçek bir aşk sunduğu halde ona da bir denizci ile ihanet etmeye devam etmiştir (Ludus). Bununla beraber Eglantin, Nûman Bey'in intiharının ardından zihninde Nûman Bey'in sahip olduğu özelliklerin adeta bir listesini yapmış, (...) ona en çok benzeyen erkekle ilişki içine girmeye karar vermiş ve bu kararı uygulamaya geçirmiştir (Pragma) (s. 135).

Ayrıca Eglantin'in Nûman Bey'le ilişkisinin başlamasında da faydacı aşkın etkisi söz konusudur. İbn Hazm (2015) sevgi türlerini sınıflandırırken bir tanesinin de "kişinin sahip olduğu güçlü etkiden yararlanma arzusunun doğurduğu sevgi" (45) olduğunu belirtmektedir. Eglantin'in ilişki sırasında başka erkeklerle birlikte oluştunda ve onların zengin iş adamları olmasında İbn Hazm'ın bahsettiği türden sevgilinin güçlü etkisinden yararlanma arzusunun etkili olduğu söylenebilir. İlişki süresince Nûman Bey'in hediyeleriyle Eglantin'i 'şımartma'sı onun, beklentisine uygun bir tablo olarak sunulmaktadır.

Ülker Fırtınası'nda Selçuk'da Nûran'a karşı arkadaşça aşk tarzında bir yakınlık gelişeceği sinyali verilir. Arkadaşça aşkta, bir âşığın zihninde favori bir fiziksel tip söz konusu değildir; onun için sevilen kişinin candan, sevecen biri olması daha önemlidir. Ortak etkinliklerin ve paylaşımların öne çıktığı bu ilişki tarzında karşılıklı güven duygusu güçlüdür ve aşırı duygulanımlar söz konusu değildir (Lee 1977, s. 179). Selçuk, hayranlıkla izlediği kuzeni Nûran'ın Sermet'e olan aşkının sabırla geçmesini beklemektedir. Nûran'ın elbette evleneceğini ve bunun da zamanı olduğunu belirten Selçuk'a kızkardeşi Tûran; "onu alacak adam[ın] mâzîsini kıskanmayacak mı" sorusunu ise "Tabîî, tabîî, o adam çok azap çekecekti. Fakat... İnsanda kıskançlıktan daha kuvvetli duygular varken..." (ÜF, s. 201) şeklinde cevaplamıştır. Bu durum arkadaşça aşk tarzını benimseyen âşığın; aşırı duygulanımları bir kenarda tutarak ilgiyi, sevecenliği ve dostluğu öne çıkarmasıyla ilgili değerlendirilebilir.

Ciğerdelen'de tutkulu aşk, Canzi ile Turhan, Cangüzel ile Mustafa ve Zühre ile Sinan arasında belirgindir. Kişiler arasındaki çekim ve tutku, fiziksel açıdan her birinin dikkat çekici güzelliği ve çekiciliği bu aşkın izdüşümleri olarak düşünülebilir. Saplantılı aşk;

Turhan ve Canzi arasında yoğunlukla görülürken özverili aşk her üç çift için de söz konusudur. Anlatı; Turhan'ın Canzi'ye yönelik saplantılı aşkı üzerine kuruludur. Turhan'ın takıntıya varan kıskançlık düzeyini kontrol etmek amaçlı, tarihî zamana bağlı anlatılar eserde yer almaktadır. Bu aşk tarzının terk edilip özverili aşka yönelmesiyle birliktelik mümkün olmaktadır. Fedakârca ve koşulsuz olarak kendini Canzi'ye adayan Turhan'ın bu aşamaya gelmek için gösterdiği çaba önemlidir. Canzi de aynı şekilde Turhan'ın saplantılı aşktan kurtulması için büyük bir çaba sarf etmiştir. İki taraf ayrılık acısıyla hasta düşmesine rağmen bu sürecin büyük bir bölümünü tek başlarına yaşamıştır. Bu aşk süresince ilişkinin sağlıklı bir boyutta ilerlemediği görülür. Turhan'ın Canzi'ye zorla sahip oluşu; saplantılı aşkın en üst noktaya ulaştığı zamana denk gelmekte ve bu süreçten sonra Canzi'nin onu yakınında istemediği izlenmektedir. Bu dönemde sevdiği kadından ayrı düşen Turhan kendini Trakya'nın imar planına adarken Canzi de yazdığı hikâyelerle Turhan'ın kötü hasletlerinden kurtulması için mücadele etmiştir. Bu süreç, özverili aşkın yaşandığı döneme denk gelmektedir. Söz konusu çift, birbirleri için fedakârlıkta bulunarak aşklarına zarar vermemek için uğraşmış, birbirleri olmaksızın mutsuz olacaklarını bilmelerine rağmen ayrı kalmayı göze almıştır.

Erol anlatılarında en yoğun özverili aşk örneklerinin başında *Ciğerdelen*'de Zühre'nin Sinan'a duyduğu aşkı gelmektedir. "Yedi Peçe" olarak sembolize edilen Sinan'ın yedi kötü huyuna rağmen ömrünün sonuna kadar onu sevmiş olan Zühre'nin bu aşk uğruna çektikleri anlatının dramatik boyutunu oluşturmuştur. Genç kadın, Sinan istediği için kendisinden yaşlı ve dul bir adamla evlenmiş, evliyken 'harama düşme'nin ağırlığına rağmen Sinan'la birlikte olmuş, kimselerin anlamaması için sürekli çocuk düşürmek zorunda kalmış, Sinan'ın karısı tarafından sürekli horlanıp ağır işlerde çalıştırılmıştır. Fakat Sinan'ın Zühre'ye duyduğu aşkın rengi daha ziyade oyunsu aşk olmuştur. Sorumluluğu düşük ve bağlanmanın gereklerinden uzak bu aşk tarzı, ilişkinin önce boşanmaya sonra da sahiplenme noktasında erkeğin zayıf bir pozisyon sergilemesine yol açabilmiştir.

Dineyri Papazı'nda Gülbün'ün güzelliği, Ayhan'ın karizmatik duruşu ile öne çıkan ve ilk andan itibaren cinsi bir çekime karşılık gelen tutkulu aşk dikkat çekmektedir. Gülbün, Ayhan'ı görür görmez; "Ben ömrümde bu kadar alımlı bir çehre görmedim" (DP, s. 50) diye içinden geçirmiştir. Arzu ve çekimin karşılıklı olduğunun anlaşılması ile Ayhan'ın Gülbün'ü garsoniyerine davet ettiği ve cinsel beraberliğin yaşandığı görülür. "Ayıplar bucağı" (DP, s. 96) olarak adlandırılan gayrimeşru ilişki ve garsoniyerin kendisini rahatsız

eden varlığına rağmen; Gülbün'ün hissettikleri “sihirli kokulu, akarsu ruhlu, nur yüzlü, hayâl âleminde gizlenen meçhul renklere elvan kanatlı bir tanrıça” (DP, s. 96) olarak ifade edilmiştir. Bu birliktelikte tutkulu aşkın arzu boyutu dikkat çekmekte, aşkın cinsel boyutunun bu aşkın etkisiyle arttığı gözlemlenmektedir. Bu bakımdan anlatıda aşkın cinsel ve yasak içeriğine rağmen 'safiyet'ini koruması, tutkulu aşkın anlatıda güçlü bir değerle konumlandığını göstermesi açısından kayda değerdir.

Bu ilişkinin genel olarak rengi Gülbün için özverili aşk; Ayhan için sahiplenci ve oyunsu aşktır. Evli, kendinden yaşça epey büyük ve hiçbir vaatte bulunmaksızın Ayhan'la birlikte olan Gülbün onun için gençliğini ve geleceğini adama arzusundadır. Ayhan'ın narsisist doğasına, hakaretlerine maruz kalırken bile ondan vazgeçemeyen Gülbün; her koşulda ona karşı sevecen ve ihtimamlı olma çabasıdadır. Lee'nin özverili aşk tarzındaki bir âşığın, karşılık beklemezsizin sevme ve ilişkisini devam ettirme çabasında olması, nazik, sabırlı, sevecen, özverili davranması görüşünün (Lee 1975, s. 516; Lee 1997, s. 180) kurgu planında en belirgin temsilcisi Gülbün'dür. Ayrıca Gülbün'ün fedakârlığının tek yönlü olacağı anlatının başlarında bülbül sembolüyle sezdirilmiştir. Sezdirim, "bir bağlam ya da sözcükte verilen bilgilerden çıkarım yoluyla ulaşılabilecek bir bilgiyi belirtir" (Günay 2000, s. 86). Aşkın ilk dönemlerinde takvime bakan ve "feryad-ı andelîb" tabirini gören genç kız; andelîbin ne anlama geldiğini sormuş; Âkif Kaptan da "kendi de bilmeden mânâlı gülümse"yerek "Bu mevsim gelince bülbül feryâd edermiş..." (DP, s. 61) demiştir. Bülbül; aşkı sürecindeki Gülbün'ün konumudur. İlk önce kendisi âşık olan, aşkı uğruna pek çok değerini feda eden genç kızın Ayhan'a duyduğu aşkla, bu hususta ne yapacağını bilememesi, çaresizliği, hasreti bülbülün feryadıyla benzerlik göstermektedir. Gülbün ile Ayhan'ın ilişkisinin dengeden mahrum oluşu ve Ayhan'ın ruh hâline göre ilişkinin şekil bulması, anlatıda Gülbün açısından "eziyet"li bir durum oluşturmuştur. Onun Gülbün'e dilediği zaman yakınlık ve sıcaklık, dilediği zaman ise uzaklık ve mesafe koyuşu oyunsu aşkın tezahürü olarak değerlendirilebilir:

Ayhan Bey Gülbün'e karşı eziyeti azıtıyordu. Öyle kararsızlık, ipe sapa gelmez çılgınlıklar gösteriyordu ki, genç kız korkudan hep nefesini tutar bir gerginlik içinde yaşıyordu. Uçurum üzerinden ipte giden cambazlara dönmüştü, o kadar dikkat kesilmişti. Ayhan Bey meselâ filân gün falan saatte telefon et diye tembih eder, sonra bağırıp çağırırdı: “Efendim ben iş güc sâhibi adamım! Efendim bu ne iz'ansızlık, efendim küçük hanım bizi keyfine uydurmak ister (DP, s. 105)?

Bu oyunların sürekliliği ve Ayhan'ın başka kadınlarla da ilişkisi olduğu düşünüldüğünde oyunsu aşkın kendisinde belirgin bir aşk rengi olduğu anlaşılır. Ancak onun Gülbün'e karşı

benimsediği oyunsu aşkta bir tür takıntılık da söz konusudur. Gülbün'le ne evlenen ne ona bir ev açan ne de onu bırakan Ayhan'ın özellikle ayrılık sürecinde Gülbün'e sürekli kendini hatırlatması, karşısına çıkmaya çalışması, telefonlarla kendini hatırlatması bir tür obsesyon olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Ayhan'ın kıskanç tabiatı da saplantılı aşk üzerinden okunabilir. İlişkinin başlangıç evresinde Gülbün'ü uyaran Ayhan ona; “Şunu da söyleyeyim, ben kıskancım. Pek açılıp saçılmana müsaade edemem. Ben çok kıskancım, unutma ha! Artık asrî bir kız gibi yaşayamazsın.” (DP, s. 85-86) demiştir. Bu uyarı da saplantılı bir tutumla birlikte baskın bir karakterin muhatabını yönlendirme arzusuna işaret edebilir.

Ayrıca *Dineyri Papazı*'nda arkadaşça aşk tutumu da dikkat çekmektedir. 'Büyük' bir aşktan sonra 'büyük' bir hayal kırıklığı yaşayan Gülbün; daha sonra dostluğa dayalı bir birlikteliğe yönelim içinde olmuştur. *Dineyri Papazı*'nda Gülbün ile Doktor Ercüment, Güzin Arboya ile Doktor Bülent arasında bu motivasyon temelli arkadaşça aşk tarzı gelişmiştir. Lee'ye (1976) göre bu aşk; aynı aşk stiline sahip iki kişiyi gerektirmez, ancak çoğu durumda mükemmel bir uyumu sağlar (s. 405). Gülbün yıllardır arkadaşı olan ve uyum içinde olduğu Ercüment'le nişanlanmış ve evlenmeye karar vermiştir. Doktor Bülent ile Güzin Hanım da uzun yıllardır arkadaş olmuş ve aralarında belirgin bir uyum söz konusu olmuştur. Özellikle Doktor Bülent'in uzun yıllar bekâr yaşaması ve anlatıda büyük aşk kırıklıklarının olduğunun belirtilmesi onun dostlukla gelişen aşka neden ihtiyaç duyduğuna da cevap olabilir. Bu bakımdan anlatı kişilerinin yoğun tutkulu bir aşktan ve iniş çıkışlardan sonra sükûnete ve güvenli bir limana ihtiyaç duyması, bu aşk tarzının gelişmesine zemin hazırlamış olabilir.

2. 1. 1. 1. Farklı Renklerin Uyumsuz Birlikteliği

Sizi benden üstün bir "ben" sanmıştım.
Safiye Erol

Lee'nin aşk renkleri teorisi; aşk psikolojisi alanına önemli katkılarda bulunmuş ve aşkın çok boyutlu yönlerine ışık tutmuştur. Bu teori ile aşkın yaşanma biçiminin kişiye özgü olduğu; hiçbir aşk renginin diğerinden üstün olmadığı gösterilmekte ve romantik ilişkilerdeki kalıp yargıları ortadan kaldıran bir yaklaşım benimsenmektedir. Aşk tarzları tipolojisiyle birlikte eşlerin, sevme edinimindeki farklılıkları bir “miktar ya da ölçü”

meselesi olarak değil bir “tarz” meselesi olarak değerlendirmeleri umut edilmektedir. Fakat Lee, çiftlerin aşk tarzlarının benzer ya da aynı olmasının ilişki doyumu arasında olumlu yönde bir ilişki olduğunu belirtmekte; aşk biçimlerinin farklı olması durumunda ise çiftlerin ilişkilerde karşılaşılan sorunları ele alış ve ilişkiye yoğunlaşma tarzının etkilenebileceğini ifade etmektedir (Büyükşahin ve Hovardaoğlu 2004, s. 70; Dinçer 2017, s. 63-64; Lee 1976, s. 403).

Erol anlatılarında çiftlerin arasında uyumsuzluğuna neden olan temel etmenlerden biri Lee'nin dikkat çektiği gibi partnerlerin aşk renklerinin farklı oluşudur. Bu durum çiftler arasındaki anlaşmayı engelleyerek; ciddi sorunların oluşmasına sebep olmuştur. İlişkiden beklentinin farklı oluşu aradaki çatışmayı arttırmış ve bu durum da anlatının gerilim unsurunu oluşturmuştur. Bireyin merkeze alındığı anlatılarda aşk meselesinin psikolojik arka planının derinlikli işlenmesi, çiftlerin aşk seyrinin çeşitli aşamalarını anlatı düzeyinde görünür kılmış ve duygusal boyutun çok yönlülüğünü ortaya koyabilmiştir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda Bedriye tutkulu aşk, Burhan oyunsu aşka sahip görünmektedir. Bedriye'nin ilişkisindeki sevecen, ilişkiye kendini veren rolüne karşılık Burhan hiçbir şekilde kendi açmamakta ve ilişkiye daha az önem vermektedir. Burhan'ın Bedriye'ye bağlanma biçiminde güzel bir kadınla birlikte olmanın getirdiği zevkin öne çıktığı fark edilir. Bedriye ile evlenmeden önce arkadaşına onun hakkındaki sözleri bu konudaki fikirlerine ışık tutmaktadır. Bekâr adam için kadını iş zamanından gayri vakitlerde bir eğlence olarak gördüğünü ifade eden Burhan'a arkadaşının “Pekâlâ, Bedriye bir arkadaş, bir ev hanımı gibi mi sevimlidir, yoksa bir eğlence vâsıtası gibi mi? Sizce o hangisine yarar?” (KR, s. 107) sualine verdiği cevap, Bedriye'yi konumlandığı yeri göstermesi açısından dikkat çekicidir. Bedriye'nin “çok güzel” bir kadın olduğunu söyleyen Burhan'a göre; “Bakın, Bedriye bence bir tek işe yarar (burada Burhan eğildi ve Mükerrerem'in kulağına bir şey fısıldadı.). Sonra yüksek sesle ilâve etti: -Fakat o işe de çok iyi yarayacağını zannediyorum” (KR, s. 107). Anlatıcının araya girerek bu ‘işe yarar’ mevzunun ne olduğuna açıkça yer vermemesi, kulağa fısıldandığını söyleyerek daha sonra bu konuya dönmemesi söylenenin anlamını az çok anlaşılır kılmaktadır. Buradaki müphem anlam; Bedriye'nin eğlenme amaçlı yaklaşılan bir kadın olarak görüldüğünü gösterir. Hatta söylenenin ahlaki açıdan uygunsuz bir içerik taşıdığı, bu nedenle Burhan'ın bunu yüksek sesle ifade etmediği, anlatıcının da açık bir dille belirtmediği düşünülebilir. Erol noktalama işaretlerini son derece işlevsel kullanarak onların anlam alanından faydalanan bir yazardır.

Burada parantez içi ifade, bir taraftan üç nokta işaretinin işlevinde kullanılmış, diğer taraftan gözlemci anlatıcının tasviri yönteminin araya girmesini sağlamıştır.

Ayrıca Burhan'ın "Azîzim, (...) beni bu kadın hakkında muhakkak söyletmek istiyorsunuz"la (KR, s. 107) başlayan cümlesindeki "bu kadın" ifadesi Bedriye'yi içselleştirmediğini hatta kendisinden uzak bir "öteki" olarak görme eğiliminde olduğunu göstermektedir. Daha sonra Bedriye ile evlenen Burhan'ın ilişkisinde oyunsu aşkın cinselliği öne çıkaran özellikleri görünür olmaktadır. Bir haftalık ayı avından sonra dönen Burhan'ın Bedriye'ye gösterdiği yakınlık Bedriye'yi çok şaşırtmıştır. Çünkü "Bedriye – evlendiklerinin ilk günleri müstesnâ- böyle okşayıslara alışmış değildi. Burhan onu muayyen saatlerde ve sırf maddî bir tarzda sevmiştir." (KR, s. 202). Bu "muayyen saat" ve "maddî bir tarzda" seviş; bağlayıcılığı zayıf, cinselliğin önemli olduğu bir ilişki tarzını göstermekte; Burhan'ın ilişkiye dâhil olma düzeyinin düşük olduğuna işaret etmektedir.

Burhan'ın Bedriye'nin ayrılma niyetinde olduğunu görmesine rağmen ilişkisi için uğraş vermemesi, eşe ve ilişkiye daha az önem veren ve kısa süreli aşkların öne çıktığı oyunsu aşkın özellikleri olarak değerlendirilebilir. Bir gün eve geldiğinde yatak odasındaki eşyaların eksildiğini ve odada tek bir karyola kaldığını görmesiyle "çok kısa bir lâhza" şaşalayan Burhan hissettiği bu "küçük tereddütten" sonra "Akabinde gülümsedi: Allright! dedi ve dışarı çıktı" (KR, s. 217). Bu kabullenme ve evliliğin kurtarılması adına çaba sarf etmeme hâli, Burhan'da yoğun duygusallığın görülmediği oyunsu aşkın etkili olmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu bakımdan çiftler arasında birlikteliğin devamlılık göstermemesinin psikolojik geri planı anlaşılmakta; aynı aşk rengine sahip olmayan çiftlerin ilişkiyi sürdüremediği görülmektedir.

Ülker Fırtınası'nda ilişki süresince Nûran'da tutkulu ve özverili aşk öne çıkarken Sermet'te özellikle tutkulu ve oyunsu aşk dikkat çekmektedir. Aşkın en güçlü ve ilişkinin doyum noktasının en yüksek olduğu zamanın ikisinin de tutkulu aşkı hissettiği dönem olması şaşırtıcı değildir. Çünkü çiftlerin aşk renklerinin aynı olduğu dönemde anlaşma, uyuşma ve mutluluk düzeylerinin aynı şekilde artabileceği izlenmektedir. Yapılan birçok psikoloji araştırmasında "özellikle tutkulu aşk biçimi ile mutluluk arasında güçlü ve anlamlı bir ilişki" (Büyüksahin ve Hovardaoğlu 2004, s. 70) olduğu saptanmıştır. Dolayısıyla anlatıda çiftler arasında yoğun duygusal ilişkilerin ve mutlu olunan dönemlerin tutkulu aşka tekabül etmesi tesadüf olarak nitelendirilmemektedir. Anlatıda görüldüğü

üzere Sermet ile Nûran arasında tutkulu aşk renginin ağırlıklı olduğu dönemde saadet ve ümidin yoğun olduğu anlaşılır:

Seviştiklerinin üçüncü ayı nihâyete ererken evlenmek meselesi artık aralarında kararlaştırmış demektir. Bunu ne biri ne öteki açık kelimelerle söylemedi ama, Sermet meselâ şöyle konuşuyordu: “Nûran, biz ihtiyarladığımız zaman... Nûran, kış geceleri iyi kitaplar okuyalım... Nûran, ilk fırsatta Atina'ya gideceğiz... ilah...” Nûran da sırası geldikçe buna benzer şeyler söyler, “ileride” ve “biz diye başladığı cümlelerde hep çalışma ve sevgi dolu bir âtîden bahsedirdi. Sermet'le Nûran'ın evlenmesinden daha tabî bir şey olamazdı. Bu çift bir saat bile birbirinden ayrı yaşayamıyordu (ÜF, s. 48).

Tutkulu aşkın temel özelliklerinden biri kendine ve ilişkiye karşı daha güvende hissetme hâlidir (Lee 1977, s. 178). Sermet ve Nûran'ın “ileride” ve “biz” ifadeleri tutkulu aşkın ilişkideki “derin uyumu”nu (Lee 1977, s. 178) açığa çıkarmaktadır. Ayrıca ilişkinin başlangıcından itibaren sevgililerin cinsel birliktelikleri, tutkulu aşkta öne çıkan “cinsel yakınlığın” (Lee 1977, s. 178) ve fiziksel çekiciliğin izdüşümü olarak okunabilir.

Sermet ve Nûran'ın arasındaki bu uyuma ve bağlanmaya rağmen çiftin ilişkisinde zamanla ciddi sorunlar izlenmektedir. Bunun temel nedeni Sermet'in evli olduğunu Nûran'dan saklamasıdır. Sermet, Nûran'a evliliğinin bir formalite ve kendisinin boşanmak üzere olduğunu söyleyip onu ikna ettikten sonra boşanmaktan vazgeçmiştir. Eşi Müzeyyen ile cinsi bir münasebeti olmadığına Nûran'ı ikna etmeye çalışmış; ancak bu süre içerisinde Nûran sıklıkla şüphe ve kıskançlığın gölgesinde saplantılı aşkın etkisinde kalmıştır. Bu aşkın yoğun olduğu dönemler, çiftlerin sıklıkla tartışmalar yaşadığı ve ayrıldığı süreçlere karşılık gelir. Sermet'e "Bir gün dedi ki: “Ya Müzeyyen Hanım'la... Ya Müzeyyen Hanım'a bana söylediğin gibi değil daha yakınsan? Ya ben bunu bir gün anlarsam? Meselâ inkâr edilemeyecek bir vaziyet karşısında kalırsam?” (ÜF, s. 157) diyen Nûran en sonunda Müzeyyen'in hamile kaldığını öğrenmiş ve ilişkiye olan güvenini tekrar kaybetmiştir. Sermet'in daha sonra bir başka kadınla daha birlikteliğini duyunca ilişkinin anlamı kendisi için değişmeye anlamıştır. Sermet'in bu durumu oyunsu aşkta, bir ilişkiden diğerine geçmenin keyfini süren âşığın en sonunda hilesinin anlaşılmasıyla oyununun bozulması durumu (Lee 1977, s. 178-179) olarak değerlendirilebilir. Sermet'in çoklu ilişkileri bu bakımdan oyunsu aşkın örneğini teşkil ederken Nûran açısından bu aşkın zuhuru çok daha farklı olmuş ve Sermet'e beslediği tutkulu aşkı zarar görmüştür. Bu durum da çiftler arasındaki birlikteliği olumsuz yönde etkilemiştir. Çiftlerin ilişki süresince aşk renkleri değişmiş ve bu değişimin paralelinde kurguda iniş-çıkışlı bir beraberlik görünür

olmuştur. Anlatının entrik unsuru değişen aşk rengine bağlı olarak gelişmiştir. Özellikle kişilerin tek tip bir aşk rengine sahip olmaması, anlatının çok boyutlu bir duygu rengine ulaşmasına imkân tanımış, kişilerin davranışlarında birçok farklı motivasyonun etkili olduğu görülmüştür. Örneğin tutkulu ve oyunsu aşka sahip olan Sermet'in neden Nûran'a ihtirasla bağlı olduğu sorusu; onu sahiplenme biçimi ve yoğun duygusallığı düşünüldüğünde kendisinde saplantılı aşkın da var olabileceğini göstermektedir. Böylelikle aşk renkleri üzerinden anlatıdaki kişilerin duygusal boyutları daha anlaşılır olmaktadır.

Aşkın yaşanma biçimi temelde aşk anlayışındaki farklılığa bağlı olarak değişmektedir. Söz konusu anlayış; ilişkinin yaşanma ve ilerleme seyrini etkilemektedir. Nûran, Sermet'in boşanmasını ve aradaki tüm engellerin ortadan kalkmasını arzu ederken; Sermet onu idealize etme arzusunda olduğunu, kavuşmanın değil aşkın "heyecanı"nın önemli olduğunu söylemiştir. Bu durumda Nûran'da gün geçtikçe saplantılı; Sermet'te ise oyunsu aşkın öne çıkmasına sebep olmuştur. Çünkü Sermet'in Nûran'la evlenmemesinin temelinde eşiyile ayrılmak istememesi yatmakta ve Nûran'la birlikteyken de başka kadınlarla birlikte olabilmektedir. Ayrıca Sermet'in evlenmemeyi arzu etmemesi; tutkulu aşkın heyecanını yitirmemek arzusu da olabilir. Nûran; evlensek "gönül rahatını bulur"duk (ÜF, s. 158) derken Sermet ona; "Gönül rahatı pek temennî edilecek bir şey mi Nûran!" deyip "Bilmem ama bana öyle geliyor ki, insan son gâyeleri realize ettikten sonra uyuşur, aşk ve hasret heyecânını kaybeder. Bir sanatkâr ve bir âşık dâima tokluk tehlikesinden kaçmalıdır. Mahrûmiyet hasreti, hasret aşkı, aşk eseri yaratır." (ÜF, s. 158-159) şeklinde bir açıklama yapmıştır. Bir ud sanatçısı olan Sermet; aşkın sanatındaki yaratma etkisini ifade ederken; bu duygu hâlinin devamlılığı için kavuşmanın gerekli olmadığı kanaatindedir. Ona göre;

-İstedim ki, senin şâhâne güzelliğini, erişilmez bir mâbûdeye bakar gibi, karşıdan seyredelim ve arada sırada sana kavuşmak gündelik bir saâdet, bir îtiyat değil, hiç umulmadan gelen bir lûtfurabbânî olsun. Gene yemin ederim ki, ne zaman seni kollarım arasına aldım, duyduğum fevkalbeşer bahtiyarlıktan tüylerim ürperdi. (...) Ben seni her şey yapmadım; yalnız tek bir şey, ilâhî bir şey yaptım. Bak şu bahçedeki ağaca. Kökü var, kara topraklara tırnak geçirmiş; gövdesi var, taşıyacağı yüke uygun bir kuvvet ve dayanıklılık bağlamış; kalın dalları var, sağlam bir teşkilât şebekesi; ince dalları var, ışığa doğru uzanıyor. Ve en yukarıda nûra, güneşe, bulutlara karışan zirve. Bütün köklerin, dalların gâyesi o zirve değil mi? Ağacın varlığına taç olan müntehâ. Sen de benim hayâtımda işte busun. Bütün maddiyatlardan, çirkinliklerden uzak, en temiz ışıklarda pırıldayan nazlı bir buket (ÜF, s. 159-161).

Sermet arada sırada sevdiği kadına kavuşmanın bir alışkanlığın sonucu olarak değil bir lütuf şeklinde gerçekleşen beraberlik olmasını arzu etmektedir. Onu idealize etme biçimini

"ilâhî bir şey" olarak ifade etmekte; onu "nûra, güneşe, bulutlara karışan" bir ağacın "zirvesi"ne benzetmektedir. Burada arzulayan özne açısından nesnenin elde edilmesine izin verilmesi durumunda nesnenin tüm değerini yitirmesi tehlikesi söz konusudur. Girard'ın (2013) belirttiği bu durumda kişi kolay arzulardan ve kendilerini savunmadan teslim eden kişilerden vazgeçmektedir. Bundan böyle onu yalnızca muzaffer bir savunmanın tehdidi, daha doğrusu vaadi çekecektir (s. 140-141). Sermet'in de aşkı tasavvur ediş biçiminde, arzu nesnesine ulaşma çabasının sürekli bir fethi gerektiren aksiyonu içerdiği görülür. Sermet'in evlenerek ilişkinin sıradanlaşmasının önüne geçmek istemesi, tutkulu aşka bağlı olarak zihnindeki ideal imajın sarsılmamasını istemesiyle ilişkilendirilebilir. O, evliliği tutkuyla bağlanmanın önünde bir engel olarak görmemektedir. Nûran'a göre ise; "Evet, sevişenler muhakkak evlenir. Her ne pahasına olursa olsun. Eğer böyle olmazsa mutlaka bir taraftan birinde kalleslik vardır" (ÜF, s. 159). Saplantılı / sahiplenici aşkta görülen bu yaklaşım biçiminde bu aşk tarzına sahip bir âşık için çok fazla sevmeyen kişi, yeterince sevmiyor demektir (Lee 1975, s. 516). Bu nedenle Nûran, Sermet'in sevgisinden şüphe duymuş yollarının ayrılması kararını vermiştir. Bu durum farklı tarzda aşk rengine sahip çiftlerin birbirlerinin farklılıklarını kabul etmemesinin, ilişkiyi ayrılığa sürüklediğini göstermektedir. Dolayısıyla anlatıda çiftler arasındaki aşk anlayışındaki farklılıklara odaklanılması; aşkın yaşanma ve devamlılık seyrinin arka planının anlaşılması bakımından önemlidir.

Erol anlatılarında oyunsu aşkın hâkim olduğu ilişkilerin hayal kırıklığıyla sonuçlanması ve yarıda kalması sebepsiz değildir. Dinçer'e (2016) göre "Ludus'un yoğun şekilde egemen olduğu ilişkilerde tarafların sadakat ve bağlılık içinde olacağı bir diyalog alanı gelişmemektedir" (s. 135). Büyükşahin ve Hovardaoğlu (2001) da aşkı oyun gibi gören kişilerin, ilişkiye bağlı olmak istememeleri, çok sayıda kişiyle beraber olmak istemeleri ve çok fazla partneriyle zaman geçirmek istememeleri nedeniyle ilişkilerinde sorun yaşayabildikleri tespitinde bulunmaktadır (s. 70). *Ülker Fırtınası*'nda Sermet'in çoklu ilişkileri, Eglantin'in eşini ve Nûman Bey'i sürekli olarak aldatması ve *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Mihriban Hanım'ın âşık olduğu Ömer Fâruk Bey'in çapkınlıkları ilişkinin bitmesinde esas faktördür. Ömer Fâruk Bey'in Nebîle ile evli olduğunu öğrenen Mihriban Hanım; onun boşanması için epey uğraşmış ve bu "hengâmede bir üçüncü kadın araya" (KR, s. 177) girmiştir. Sarı Sabahat adlı kadınla Fâruk tam dört ay Çamlıca'da kapanmış; daha sonra ondan ayrılmış yine Mihriban Hanım'la birlikte olmuştur. Nebîle'nin üzerine

evlenmeye karar veren Mihriban Hanım, bir gün kendi evinin selamlığında Fâruk Bey'i evin hizmetkârlarından biri ile "bastır"mış (KR, s. 178) ve ilişkiyi sonlandırmıştır. Görülmektedir ki Mihriban Hanım'ın aşk hikâyesinin de dramatik bir sonla bitişi; muhatabının aşk renginin oyunsu olmasından kaynaklanır.

Ciğerdelen'de Zühre'de özverili ve tutkulu; Sinan'da ise oyunsu ve saplantılı aşk görülmektedir. Sinan'ın Zühre'yle olan ilişkisinde yaklaşım biçimi net bir karardan uzak olmuş; onun isteklerine göre ilişki devam edebilmiştir. Sinan, maddi menfaatler gereği İstanbul'da Düriye adlı bir kadınla evlenmiş; fakat Zühre'ye âşık olup ona eşinden gizli imam nikâhı kıymıştır. Eşinin konağa gelecek olması ve onun bu durumu öğrenebileceği korkusuyla daha sonra Zühre'yi boşamış; onu başkasıyla evlendirmiştir. Ona "Gözümün önünde bulunasın, senin hevesini çelemeyecek çirkin bir erkeğin buyruğu altında yaşayasın. Bu bile bana güç gelir. Ne yapayım, karıdan korkarım, seni konakta tutamam; kıskanırım, uzak illere gönderemem." (C, s. 153) demiştir. Sinan'ın bu kıskançlığı ve boşadığı hâlde Zühre'ye sahip olma arzusu saplantılı aşkın niteliğine uygundur. Hayatında eşi ve Zühre dışında başka cariyeler olması ve kısa süreli birliktelikler yaşaması, oyunsu aşkı da benimsediğini gösterir. Sinan'dan farklı olarak Zühre ayrı aşk tarzlarına sahiptir. Yaşlı bir adamla evlendirilmesi, Sinan'dan olan çocuğuna sahip çıkılmaması, annesinden miras kalan servetin Sinan tarafından elinden alınması, sürekli olarak sevdiği adam tarafından kışkandırılması ve bunun gibi birçok olumsuzlukla karşılaşmasına rağmen Zühre'nin sevgisi devamlı ve özverili olmuştur. Dolayısıyla onda özverili ve tutkulu aşkın yoğunluklu etkisi görülür. İlişkinin Zühre'nin ölümüne değin sürmesinde de onun koşulsuzca kendini sevdiğine adamasının etkisi aranabilir.

Ciğerdelen'de Canzi ile eşi Haşmet arasındaki temel sorun da çiftlerin farklı beklentilere ve karakterlere sahip oluşlarından ileri gelmektedir. Turhan bu aradaki zıtlığı; "Her şeyin ucuzunu ve "asgarî mâliyeti" arayan Haşmet: "Ben aşk filân bilmem, yeltenenlere acırım. Sakın beni seveyim deme, yaya kalırsın. Zevkten ötesi bana lâzım değil" dedikçe Canzi: "Zaten ben de tahmin etmiştim, yüzünden belli" cevâbını verirmiş." (C, s. 31) şeklinde ifade etmektedir. Bu bakımdan Haşmet'in aşk anlayışı, ilişkiye daha sınırlı alanlar üzerinden yaklaşmayı tercih eden oyunsu aşka uygundur. Çünkü bu aşkta cinsel yakınlık, ciddi bir duygusal uyumdan ziyade bir eğlence, zevk alınan bir durum olarak kabul edilmektedir (Lee 1977, s. 179). Haşmet'in duygusal birliktelik yerine hazzı öne

çıkarmasına karşılık partnerinin bu aşk anlayışını hiçbir şekilde kabul etmemesi birlikteliği sonlandırmıştır.

Dineyri Papazı'nda Gülbün'de özverili ve tutkulu; Ayhan'da ise oyunsu ve faydacı aşkın ağırlık bastığı düşünülebilir. Gülbün ile Ayhan'ın aşk renklerinin farklılığı anlatıda ilk dikkat çeken özelliktir. Gülbün'e yaşadıklarının gizli kalması koşulunda onun her arzusunu yerine getireceğini söyleyen Ayhan; "Böylece sana da bana da bir zevk olur." (DP, s. 84) demiştir. Anlatıcı, bu iki kişinin aşktan beklentisini ve zıtlığını şöyle ifade etmektedir: "Biri, hayâlini kovaladığı yasak bir eğlenceyi, öbürü tapınarak aradığı kutsiyeti çağıran bu iki insan birkaç sâniye, zamânı mekânı kendi varlıklarını unutmuş ve bunalmış gibi dalgın yürüdüler" (DP, s. 85). Anlatıcının belirttiği "eğlence" sözcüğü Ayhan'ın bu aşka ilişkin tutumunun oyunsu olduğunu ortaya koyabilmektedir. Lee'ye (1977) göre oyunsu aşta kişi partnerini uyararak "açık bir oyun"a girdiğini doğrudan söyleyebilir (s. 178). Ayhan'ın da ilişkinin en başında "zevk"i esas aldığını belirtmesi ve herkesten gizli bir aşk oyunu içinde olacağını söylemesi bu aşk tarzına işaret etmektedir. Onun aşkı haz ve eğlence üzerinden yorumlayışına karşın Gülbün; tutkulu aşkı benimsemiş; 'tapınarak' bağlanacağı bir kişiyi bulmanın heyecan ve coşkusuyla hareket etmiştir.

Büyükşahin ve Hovardaoğlu (2004), aşkı oyun gibi gören kişilerin ilişkilerine çok fazla anlam yüklediğini ve kısa süreli ilişkileri tercih ettiğini belirtmektedir. Bu bireyler ilişkilerine çok fazla duygusal yatırım yapmamakta ve ilişkilerini uzun süreli sürdürmeye yönelik bilişsel bir karar almamaktadır (s. 70). Ayhan'ın Gülbün'le sürdürdüğü ilişkideki bağlanma şekli de benimsediği aşkın oyunsu olmasından kaynaklanabilir. Dönemin ve kendisinin şahsi imkânları düşünüldüğünde ve Gülbün'ün çok istemesine rağmen onu iman nikâhı altına almaması, ilişkiyi sadece garsoniyer çatısı altında tutmak istemesi aşka ilişkin tutumuyla ilişkilendirilebilir. Özellikle Gülbün'le birlikte ev tutma fikrinin ciddiyete bürünmesinden sonra ayrılmaları tesadüfün değil, Ayhan'ın aşk anlayışının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Çünkü oyunsu aşta kişiler ilişkiye yönelik bir gelecek vaadi vermekten kaçınmakta ve ilişki keyif vericilikten, eğlendiricilikten uzaklaştığında oyunsu aşk tarzındaki kişi ilişkiye son vermeyi kendinde hak görmektedir (Lee 1977, s. 179). Ayhan'ın da Gülbün'e evlenme vaadinde bulunmaması ve garsoniyer dışında bir mekâna ilişkiyi taşımaması; ilişkiyi tutmak istediği alanın niteliğini ortaya koyabilmektedir.

Ayhan'ın garsoniyeri, yaşadığı çoklu ilişkilerin bir temsilidir. Zengin ve karizmatik bir iş adamı olan Ayhan'ın evli olmasına rağmen çok sayıda kadınla ilişkisi söz konusudur.

Garsoniyeri için “Buraya türlü türlü gelir” demesi ve "Kibar ve zengin kadın isimleri say"ması, "artistlerden, Avrupa seyahatlerinde tanışılmış ecnebî hanımlardan bahsed"erek kâh isim söylemesi, kâh sır tutmak isteyerek: “İşte yine böyle birisi vardı” diye hikâyeye” etmesi (DP, s. 102) ilişki biçiminden duyduğu hoşnutluğu göz önüne sermektedir. Erol anlatılarında mekânın anlamsal boyutu; özellikle aşka bağlı olarak biçim kazanmaktadır. Ayhan için oyunsu ve tutkulu; Gülbün için ise tutkulu aşkın güçlü olduğu dönemde bir garsoniyer dairede gizlice görüşülmesi; evin yasak aşka ve hazza mekân olmasından ileri gelir. Gülbün'ün bu mekân için hissettikleri garsoniyerin ruhunda açtığı yaraya ışık tutması açısından dikkat çekicidir:

Toy kızlar mâsum kadınlar acaba bilir mi ki garsoniyer denilen mekân, her eve benzer bir binâdır. Dışında hiçbir ürkütücü alâmet seçilmez. Ancak perdeleri dâima kapalı durur, merdivenleri ıssız ve sessizdir. Kapı içine atılmış bir iskemlede kapıcı hazretleri kurulmuştur, bâzı da kapıcı hanım sultan yayılmıştır. Garsoniyere giden kadın onların yüzüne bakamaz, başını eğer de geçer. Bakımsız taş merdiveni bir solukta aşarsın, zile daha dokunurken kapı açılır (DP, s. 94).

Mekânın beraberinde neden olduğu duygusal ve davranışsal boyut; eserin anlam katmanlarını çeşitlendirmiştir. Mekân sadece kişi ve olay düzeyinde bir zemin olmamış; duygu ve davranışları doğrudan şekillendirmiş, zamanın akışını etkilemiştir. Mikhail Bakhtin'e (2001) göre “uzamdaki zamanı maddileştirmek” işlevi gören kronotop, zamanın dokunulur ve görünür hâle gelmesini; böylece zaman-uzamın anlatıdaki olayları somutlamasını, cisimleştirmesini ve onlara yaşam kazandırmasını sağlamaktadır (s. 324). Burada garsoniyer kronotopunun zamanı ağırlaştırdığı, çekinme, utanma gibi ruh hâllerine sebep olduğu, buna bağlı olarak merdivenlerden geçişi zorlaştırdığı ve "bir solukta [basamakların] aş"ılmasına karşın, başkalarıyla karşılaşma ihtimalinin verdiği korkuyla özne için zorlukla geçilen bir zamanı araladığı görülmektedir. Ayrıca mekânın kısa süreli birlikteliklere zemin olması; sadece hazza odaklanması mekânın duygu ve davranış boyutuna şekil vermiştir. Bakhtin (2001); zamansal ve uzamsal belirlenimlerin yani kronotopun aynı zamanda duyguların ve değerlerin izlerini taşıdığını belirtmektedir (s. 316). Garsoniyerin perdelerinin daima kapalı, merdivenlerinin ıssız ve sessiz olması; bir aileye yuva olan mekânın sıcaklığından farklı olarak yaşananın gizlenmesine dönük bir çabayı içerir. Mekânın gizliliği ve geçiciliği imlemesi; onu kullanan kişilerin yasa dışı - ahlak dışı bir durumun içinde olmasından kaynaklanmakta, buna bağlı olarak mekânın bilinç düzeyinde neden "ürkütücü" olabileceği ortaya konulmaktadır. Anlatıda Beyoğlu'nda Menekşe Apartmanı'nda olan garsoniyerin adındaki tüm renkliliğe rağmen onu kullanmak

durumunda kalmış olan "toy kız" için olumlu anlamlar çağrıştırmaması; mekânın karşılık geldiği anlam değerlerinin menfi oluşundan ileri gelmektedir. Bu nedenle Gülbün; bir eve taşınmak istemiş, "yuva" yapabileceği "daimi" olabilecek bir mekânın arzusu içinde olmuştur. Bu bakımdan kiralık ve geçici bir mekândan sıyrılma fikri, ilişkinin devamlılığına dair arzunun neticesidir. Bu durum Gülbün'ün aşk tarzının tutkulu ve özverili olmasından ileri gelmektedir. Sevdiğine kendini adama arzusunda olan Gülbün'ün farklı bir aşk tarzıyla muhatap olması durumunda, içinde çatışma unsurları artmış ve duygusal açıdan örselenmeler olmuştur. Ayhan'ın garsoniyerde buluşma konusunda ona "Gelirsin seninle rahat rahat konuşuruz. Sen bana tıptan söz edersin, ben sana ticâreti anlatırım." (DP, s. 87) demesi aşk anlayışlarındaki farklılığı belirginleştirmektedir. Bu ifade biçimi, Gülbün'ün aşkı kutsamasına, sevgiliyi mabutlaştırmasına karşın Ayhan'ın ilişkiyi ciddiye almadığını, eğlence amacıyla genç kıza yaklaştığını gösterebilir.

Erol, anlatılarında seven ile sevilen arasındaki tabiat farkına sıklıkla dikkat çekmektedir. Âşık ve maşugun aynı dili benimsememesi; Lee'nin terminolojisiyle ifade edilecek olunursa aynı aşk rengine sahip olmayan kişilerin ilişkilerinin sürdürülebilirliği zorlaşmaktadır. *Dineyri Papazı*'nda Gülbün'ün Ayhan'la anlaşamamalarını "dillerimiz ayrı" şeklindeki ifadesi de bu duruma dikkat çekmektedir:

İşte hocam, sizin anlayacağınız, onunla benim dillerimiz ayrı. Ben yardım dersem o para anlıyor, ben konuşmak dersem o pis bir köşede gizli bir şehvet anlıyor. Ecel hâlinde sürünerek ayağına varıyorum, hiçbir şey değil sâdece üzerime bir Fâtiha okumasını yalvarıyorum "Biz öyle şeylerden elimizi çektik" diyor (DP, s. 224).

Bu ifadeler; aşk tarzlarının dilsel boyutta görünümüdür. Söz konusu farklılığın artması dil üzerinden anlaşmayı da etkilemekte, çiftler arasındaki iletişimi zorlaştırmaktadır. Özverili aşka sahip olmasına rağmen Gülbün'ün ilişkiyi devam ettirme zorluğu, sevgilisinin aşk renginin kendisinden farklı olmasıyla ilişkilendirilebilir. Anlatıda dikkat çektiği üzere Gülbün için Ayhan'la aralarındaki engellerin hiçbir önemi yoktur. Onun eşinden ayrılmaması dahi kendisi için bir problem değildir. O bu durumu; "Senin sevdiğin benim sevdiğimdir, ben senin âile yuvanın kölesiyim." (DP, s. 125) şeklinde izah etmiştir. Tek arzusu Ayhan'ın imam nikâhı kıyarak kendisini "Hakk'ın huzurunda zevcesi sayması"dır (DP, s. 113). Ancak Ayhan, yıllarca Gülbün'ü bırakmadığı hâlde onunla böyle bir birlikteliği düşünmemiştir. Bunun temel nedenlerinden birinin; benimsediği aşk renklerinden birinin faydacı aşk olmasından kaynaklandığı söylenebilir.

Faydacı aşkta sosyal ve bireysel uyumlarının değerlendirilmesi en üst derecededir. Bu türlü aşkta arzu edilen niteliklere uygun zihinsel bir alışveriş listesi oluşturulmakta ve mantıklı bir seçim olma olasılığı en fazla olduğu düşünülen bir partner arayışı söz konusu olmaktadır. Dolayısıyla bu tarz ilişkilerde sosyal sınıf, eğitim, dinî inanç, meslek, statü, ırk, siyasi-sosyal-ekonomik benzerlikler gibi birçok ölçüt öne çıkmaktadır (Lee 1975, s. 517; Lee 1976, s. 406; Lee 1977, s. 179). *Dineyri Papazi*'nda anlatı boyunca süren temel entrik unsurun bu aşka bağlı olarak geliştiği düşünülmektedir. Çünkü faydacı aşk, anlatı başından itibaren gizlenmiş ve sonunda açığa çıkarılmasıyla anlatının merak oluşturan soruları çözüme kavuşturulmuştur. Tahkiye boyunca Ayhan'ın Gülbün'ü terk edemediği hâlde niçin onunla evlenmediği sorusu okurun zihninde temel bir soru işareti oluşturur. Çünkü Ayhan zengin bir adamdır, sevgilisi kendisinden boşanmasını istemediği sadece kendisine imam nikâhı kıymasını arzu ettiği için bu şartları yerine getirebilecek bir vaziyettir. Gülbün'ün bu talebinin anlatı süresince çevresi tarafından normal karşılanması ise söz konusu isteğin yadırganmadığını göstermekte, hatta cemiyet tarafından onaylanmayan bir ilişkinin böylelikle kabul edilebilirliği mümkün görünmektedir. Müyesser bu durumu; "Ağırımıza gidiyor, yüreğimize inecek, yine de Gülbün uğruna katlanıyoruz. Belki bir imam nikâhı olur da yüz karası temizlenir diye." (DP, s. 138) şeklinde açıklamaktadır.

Anlatının başlarında Ayhan ile Gülbün arasında yaşanan çağrı anlamlandırılmada birtakım farklılıklar olduğu sezdirilmektedir. Ayhan bir gün Gülbün'ün bir kokteyle gideceğini öğrenince "Ben bu asrî eğlencelerden haz etmedim doğrusu. Çaresiz örümcek kafam!" (DP, s. 116) diyerek tepkisini belli etmiş ve ona karışmadığı için hoşnutsuzluğunu göstermiştir. Fakat anlatının sonunda Gülbün'ü niçin zevcesi yapmadığı açıklığa kavuşmuş; Ayhan'ın Gülbün'ün yaşayış biçimini tasvip etmediği, kendi zihniyetine uymadığı için onu bıraktığı anlaşılmıştır. Bu durumu, Gülbün'ün hocası Feyzi Bey'e anlatırken şöyle ifade etmiştir:

(...) Ben Gülbün'ü âdeta mezbeleden aldım. Telâş buyurmayın izah edeceğim. Tanıştığımız vakit bu kız üniversitede oğlanlarla haşır neşir olduğu yetmiyormuş gibi üstelik halk evlerine devam eder fakülte balolarına gider, deniz sporları yapar daha bilmem ne haltlar karıştırırdı. Diyeceksiniz ki benim kızım da sizinki de bu kadarını hattâ bundan fazlasını yaptı ve hâlâ yapmakta. Zamâne icaplarını kendi kızım için kabul ederim, evet o demin buyurduğunuz gibi "Cumhuriyet gençliği"dir. Gülbün için de kabul ederdim, kaderi kaderime dolanmasaydı...! Harîmime girdiği andan itibaren artık ona "Cumhuriyet gençliği" kalır mıymış? Bir koyundan iki post çıkmaz mîrim, evlâtlarımızı kurban ettik, onların da bize hiç uymayan kafalarla yetişmesine rıza gösterdik, yine demin buyurduğunuz gibi

onların ileri düşünceli yurttaş olmaları uğruna bağrımıza taş da bassak ikiliye boyun eğdik. Kızlarımız bizi tanımayacak, çiğneyip geçecekler eyvallah... Fakat kadınlarımızı kapıp koyveremeyiz yağma yok (DP, s. 300).

"Toplumda yeniye direnen eskinin manifestosu" (Yılmaz 2016, s. 169) olan bu sözlerden de anlaşılmaktadır ki Gülbün'ün asri yaşam tarzı, Ayhan'ın onaylamadığı bir durumdur. Böylelikle Cumhuriyet'ten bu yana devam eden "ikiliğin" aşkın seyrinde de belirleyici olduğu görülür. Ayhan'ın eşi olacak kadında daha geleneksel bir yaşam tarzını istemesi; Gülbün'de/le bir gelecek görmemesine sebep olmuştur. Onun faydacı aşkı öne çıkarması; ilişkinin bitmesinde temel faktörlerden biridir. Çünkü Ayhan'ın kültürel, sosyolojik benzerlikler üzerinde durarak mantık dairesinde karar verdiği görülür. Ayrıca "oğlanlarla haşır neşir ol"mak, "haltlar karıştır"mak gibi ifadeler; Ayhan'ın Gülbün'e güvenmediğini de ortaya koymaktadır. Burada onun kendi istediği hayatı yaşayamayacağına ve etrafındaki erkeklerin çok olmasından dolayı belki de sadık kalamayacağına dair bir endişenin varlığı sezilenmektedir. Bu durum, Ayhan'da saplantılı aşkın yansımaları olarak okunabilir. Kıskanç, baskılayıcı ve güvensiz bir tutumun dikkat çektiği bu aşkıta, bir taraftan da sevgiliden yıllarca vazgeçil(e)memesi durumu görülür.

Faydacı aşkın etkili olduğu bir diğer anlatı "Aleksandra Filipovna" adlı hikâyedir. Aleksandra Filipovna adlı yabancı bir kadına âşık olan Kudret adlı bir Türk'ün sevgilisini terk ederek başkasıyla evlenmesi faydacı aşkın ekonomik boyutuyla ilgilidir. Servetini kaybeden Kudret İstanbul'a dönüp bir harp zengininin kızıyla evlenmiştir. Seçtiği "hayat arkadaşı" Kudret'in arkadaşı tarafından "Tulum gibi baldırları ipek çoraplarını patlatan, allığı pudrasına karışmış lavantalı, süslü kırtıgan bir... Artık kadın mı, kız mı, hanım kız mı ne diyeyim bilmem, alelacâyip bir mahlûk!" şeklinde tasvir edilmiştir (LM, s. 40). "Bekârlık günlerinde en güzel, en müstesna kadınları bile zor beğenen Kudret'in" (LM, s. 40) bu seçiminde maddi menfaatler rol oynamıştır. Evlendiği eşinin güzellikten yoksunluğunun özne anlatıcı tarafından tasvirinde; Aleksandra ile Kudret'in eşi arasındaki farklılık belirginleştirilmekte ve Kudret'in faydacı aşkı onaylanmamaktadır. Kudret'in karısını "refikam" diye takdim ederken yüzünün kızarması (LM, s. 41) da faydacı aşk seçiminden duyulan utancın etkisi olarak okunabilir. Güzelliğe karşı dikkati yüksek seviyede olan bir kişinin aksi yöndeki tercihi, dramatik bir ironi oluşturmuş ve davranışlarındaki tutarlılığını da sorgulamaya açık hâle getirmiştir.

Erol'da *Dineyri Papazı* ve "Aleksandra Filipovna" dışında genellikle sosyolojik, kültürel, ekonomik nedenlerden ötürü değil mizaç, anlayış uyumsuzluğundan kaynaklı ayrılık

hadisesi vuku bulmaktadır. Buradaki mizaç daha ziyade aşkın mizacı olarak değerlendirilmelidir. Yani çiftlerin aşk tutumlarının farklı oluşu, ilişkinin gidişatını etkileyen başlıca amillerden biridir. *Kadıköyü'nün Romanı*'da Bedriye ile Burhan arasında düşünce ve duygusal farklılığı söz konusudur. Evlendikleri hâlde bu farklılık giderilmediği, Burhan'ın aşk rengi değişmediği için, Bedriye'nin de onun aşk anlayışını kabul edememesi sonucu ilişki bitmiştir. Aynı şekilde Ömer Fâruk Bey'in aşk tarzını oyunsu aşk üzerine kurması, Mihriban Hanım'la aşklarını bitirmiştir.

Ülker Fırtınası'nda Nûran ile Sermet arasında statü, kültür ve fikri açıdan ciddi farklılıklar vardır. Fakat bu durum birbirlerini sevmelerine ve birlikte olmalarına engel olmamıştır. Sermet'in aşk renginin oyunsu oluşu; ilişkideki güvenin sarsılmasına ve aradaki bağın zayıflamasına sebep olmuştur. İlişkinin bir süre cinsel planda devam etmesini sağlayan faktör ise tutkulu aşkın etkisidir. Bu bakımdan anlatıda yeni bir mekân açılmış ve "pavyon" adlı evin bir bölümünde inşa edilen bir alanda cinsel beraberlik sürdürülmüştür. Evin bahçesinde yaptırılan bu "zarif pavyon" un özellikleri şöyledir:

Döşemesi ve dekoru asıl binâya hiç benzemiyordu. Evin kibar, sâkin ve renklerde çok ihtiyatlı mobilyasına mukâbil burası çiçekli halılar, ipekli yayvan sedirler, irili ufaklı kuş tüyü yastıklarla süslenmişti. Evde, tâze kesilmiş, birkaç çiçekten başka şey istemeyen Nûran, buraya palmiyeler, egzotik nebatlar koydurdu. Karanfil renkli fânuslarda bayılan ışık, bir Kleopatra dekorunu tamamlıyordu. On on beş günde bir kabul edilen Sermet artık eve değil doğru pavyona alınıyordu. Orada Nûran'la içkili bir akşam yemeği yiyorlar, birkaç saat sevişiyorlardı. Sermet gönderildikten sonra Nûran evinde banyo ediyor, dinleniyor ve disiplinli bir çalışma programına devam ediyordu. Tabiatın en derin muammâsı kadar güzel ve ilâhî bir sevgiden Nûran'da kala kala bu kalmıştı: Şehvânî bir iptilâ. Bu ihtiyaç büsbütün yabana atılacak bir şey olmamakla berâber, nihâyet hayatta lâyıkı kadar bir yer işgâl edebilirdi. Her medenî insan gibi içtimâî bir mahlûk olan Nûran vaziyetin çirkin tarafını bütün acılığı ile duyuyor; fakat bu hassâsiyeti etine zulmetmek derecesine götürmek istemiyordu. İnkârda ne mânâ var; fikren, rûhen bütün istiklâlini bulmuş olmakla berâber kanı ile ve kadınlığı ile Sermet'e, kendisinde ilk ihtiras yangını tutuşturan adama, bağlı kalmıştı (ÜF, s. 198).

Bu anlatım tutkulu aşkın kuvvetine işaret etmekte, "şehvânî bir iptilâ"nın kendi mekânını oluşturduğu izlenmektedir. İdsel alana karşılık gelen bu mekânda döşeme de ona göre yaptırılmış; "çiçekli halılar, ipekli yayvan sedirler, irili ufaklı kuş tüyü yastıklar", "palmiyeler, egzotik nebatlar", "karanfil renkli fânuslarda bayılan ışık"larla ortam birlikteliğe hazır hâle getirilmiştir. Nûran'ın bu mekânı oluşturduğu için cemiyete karşı bir "acılık" duyması; süpergonun etkisi olmakla birlikte, "ihtiyaç", "kadınlık", "ihtiras" "yangın" gibi kelimelerle ifade edilen idsel dürtüler, seçimlerini belirlemede daha fazla

öne çıkmıştır. Pavyonun ide karşılık gelmesine karşın Nûran'ın evi egoyu temsil etmektedir. Dolayısıyla ev, olması gereken yaşam tarzını simgelemektedir. Bu sebeple Sermet bu alana alınmamakta; onun süslü, rahat, renkli bir dekorla döşenen idsel alanda sınırlı kalması istenmektedir. Buna bağlı olarak da kendisiyle on, on beş günde bir görüşülür. Böylelikle aşkın yarattığı mekân ve zaman aynı zamanda anlatının duygu boyutunu da başkalaştırmış, buna bağlı olarak kişilerin kaderi değişmiştir. Daha önce evin bir beyi olarak ağırlanan Sermet; artık eve alınmamış, Nûran aşkının hayatının tümüne hâkim olmasını istemediği için sınırlandırdığı bir yer ve zamanla aşkını yaşamaya devam etmiştir. Bu plan, zamanla aşkının cinsel boyutunun da geride kalmasına imkân vermiş; tutkulu aşkın zamanla bitebileceğini göstermiştir. Macit Balık'ın (2016) belirttiği gibi ayrıca pavyon kadının aşk ilişkisinde erkeğin egemen tavrına son verdiğini gösteren anlamlı bir mekândır. Mekân bağlamındaki bu daraltma onun iç dünyasında yaşadığı değişime yardımcı olmuştur (s. 126). Böylelikle aşk renginin sürekli dönüşümü, anlatının seyrini ve sonunu değiştirmiştir.

Çiftler arasındaki birlikteliğin belirleyiciliğinde aşka ilişkin tavır ve niyetlerin etkili olduğu görülmektedir. Çiftler arasında birçok açıdan farklılık olabilmektedir. Biri evli diğeri bekâr (Ömer Fâruk Bey-Mihriban Hanım, Sermet-Nûran, Sinan-Zühre, Ayhan-Gülbün), biri yaşça daha büyük, diğeri genç (Nûman Bey-Eglantin, Ayhan-Gülbün, Bedriye-Necdet), biri zengin diğeri fakir (Nûran-Sermet, Sinan-Zühre, Ayhan-Gülbün), biri modern diğeri geleneksel (Nûran-Sermet, Gülbün-Ayhan) olmasına karşın tüm bu farklılıklar aşkın yaşanmasına engel olmamıştır. Çiftlerin her türlü uyumsuzlığa rağmen birlikte olmayı tercih ettiği, etmek istediği görülmektedir. Ancak bir süre sonra tutkulu aşkın yerini başka aşk renklerinin alması, çiftlerden birinin yahut ikisinin farklı bir aşk anlayışını benimsemesi, ilişkinin akıbetini belirlemiştir. Bu durumda aşkın başlamasında ve sürmesinde temel etken aşka ilişkin tutum olmuştur. Lee'nin aşk tipolojisini merkeze alarak anlatıların merkezi çiftleri özelinde düşünüldüğünde *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Bedriye ile Burhan, *Ülker Fırtınası*'nda Nûran ile Sermet, *Ciğerdelen*'de Sinan ile Zühre; *Dineyri Papazı*'nda Gülbün ile Ayhan arasındaki aşk renginin farklı oluşu çiftler arasındaki mutluluğun rengini hüzne evriltmiştir. Çünkü aşk renginin farklılığı mutluluğun da rengini belirlemektedir. Bu çiftlerin çoğunda özellikle aşkın başlangıç döneminde tutkulu aşkın kuvvetli olduğu görülmekte; bu nedenle çiftlerin görür görmez zihinlerindeki tipolojiye bağlı olarak birbirlerine âşık olduğu fark edilmektedir. Tutkulu aşka bağlı olarak genellikle

anlatılarda cinsel beraberliğin, aşkın başlamasıyla birlikte görünür olduğu dikkat çekmektedir. Aşkın devamlılığını sağlayan temel etken ise özverili aşk olmuş; oyunsu aşkın devreye girdiği süreçlerde aşkın azaldığı, eski heyecanını ve güven duygusunu yitirdiği görülmüştür. Dolayısıyla çiftlerin benimsediği aşk tarzı; aşkın yaşanma(ma)sını sağlayan temel faktör olarak görünmektedir. Ancak burada *Dineyri Papazı* için ayrı bir dipnot düşmek gerekmektedir. Ayhan'ın aşk renklerinden birinin oyunsu aşk yanında faydacı aşk oluşu dikkate alındığında buradaki birliktelik için söz konusu ölçütün; yaşam biçimi, sosyal ve kültürel durumlara bağlı olarak oluştuğu anlaşılır. Burada zihniyet farkı; aşkın rengini belirlemede ve aşkın gidişatını değiştirmede etkili olmuştur.

2. 1. 1. 2. Aynı Renklerin Uyumlu Dansı

*Hakîki bir aşk ancak böyle olurdu, en müthiş
fedâkârlıklar silsilesini sıralayabilecek bir kuvvet.*
Safiye Erol

Çiftlerin aşka ilişkin tutumlarının benzer oluşu aradaki uyumun artmasında önemli bir etkiye sahiptir. Sokrates'e göre bir insan başka bir insan için dostluk, aşk, arzu gibi şeyler duyuyorsa bu duygularının tek sebebi ikisinin ruhları, huyları, âdetleri veya görünüşleri arasında bir uygunluk bulunması olabilir (Platon 2015, s. 103). Aşk renginin yakınlığı, çiftlerin ilişkilerinin de seyrini belirlemektedir. Erol'un romanlarında aşkın mutlu sonla bittiği tek anlatı *Ciğerdelen*'dir. *Ciğerdelen*'in aktüel zamanındaki kişileri olan Canzi ve Turhan ve tarihî anlatıdaki Mustafa ve Cangüzel arasındaki aşkın seyri, aşk tarzlarının uyumuyla ilgili değerlendirilebilir. Bazı psikoloji araştırmalarında mutluluk ve ilişkiye önem verme ile özverili ve tutkulu aşk biçimleri arasında olumlu yönde bir ilişki bulunmuştur (bk. Büyüksahin ve Hovardaoğlu 2004, s. 70). Erol anlatılarında da bu durumun kurgu düzeyindeki yansımaya tanık olunabilir. Çünkü bu anlatılarda özgeci ve tutkulu aşkın karşılıklı yaşandığı durumda sağlıklı bir ilişkinin ortaya çıkması mümkün olmaktadır. Tek taraflı tutkunun, özverinin yahut sahiplenmenin olması durumunda ise mutluluk olasılığı daha düşüktür. Çiftlerin aynı dönemde tutkulu aşkı hissettiği zamanın, ilişkinin mutluluk açısından zirve noktası olması nedensiz olmasa gerekir.

Aynı renklerin uyumlu dansından kastedilen, aynı aşk tutumuna sahip kişilerin ritmik uyumlarının; birlikte ve eş zamanlı olması durumunda gerçekleşeceğidir. *Ciğerdelen*'in tarihî anlatısında Mustafa ve Cangüzel, aralarındaki ırk, kültür, din, sosyal vb. birçok farka rağmen âşık olmuş ve özverili aşkın örneğini sergileyerek karşılıklı fedakârlıklarda

bulunmuş, evlenmişlerdir. Mutlu bir çift olan Mustafa ve Cangüzel arasında anlatıda oluşan tek gerilim yine özverili aşka bağlı olarak gelişmiş, kendi yaşam tarzı ve alışkanlıklarından vazgeçmek zorunda kalan Cangüzel sonunda isyan ederek benimsediği aşk tarzından memnun olmadığını belli etmiştir. Fakat bir süre sonra yatışan genç kadın, içinde bulunduğu şartlara uyum sağlayarak evliliğini sürdürmüş ve mutlu bir eş olmuştur. Mustafa da aynı şekilde sevdiği kadını rakiplerinin elinden alarak, dedesinin hoşnut olmamasına rağmen gayrimüslim bir kadınla evlenerek ve onun zaman zaman kendi değerlerine aykırı olan isteklerini kibarca ve anlayışla karşılayarak özverili aşk örneği sergilemiştir. Bu karşılıklı özveri süreci ve tutkulu aşka bağlı birliktelik, Mustafa'nın ölümüne değin sürmüştür.

Ciğerdelen'in güncel zamanında Turhan ile Canzi arasında ciddi bir duyuş ve karakter benzerliğine dikkat çekilir. Tarihlerine ve millî değerlerine bağlı oluşları, memleket meselelerine karşı gösterdikleri ciddiyet ve hassasiyet ilk dikkat çeken özellikleridir. Aralarındaki konuşma neticesinde aynı soydan geldiklerini öğrenince çok sevinmişler; Turhan “Benim iklimim. Tevekkeli değil... Benim toprağım, benim mayam, benim hamurum! Diye göklere çıktığım boş değilmiş. Acı meslek tecrübeleri, bin türlü dünya dalavereleri içinde taş kesilmiş gönlümü bir bakışta eritiveren bu sonsuz yakınlık meğer ne derin köklerden geliyormuş.” (C, s. 41) şeklinde düşünmüştür. Aralarındaki birçok benzerliğe “bu sonsuz yakınlığın” da eklenmesinin ilişkinin mantıklı boyutunu zenginleştirdiği düşünülebilir. Fakat bu benzerliklerin önceden belirlenen, planlanan ve buna göre ilişkiyi başlatan etmenler olmaması sebebiyle bu aşkı faydacı aşk dairesinde değerlendirmek uygun değildir. İki kişinin aşkında daha ziyade tutkulu aşkın görünür olduğu anlaşılır. Çünkü aralarındaki benzerliklerden etkilenme "aranan ideal imge"ye (Lee 1977, s. 178) bağlı olarak gelişmiştir. İlk görüşte Canzi'ye âşık olan Turhan aralarındaki mizaç uyumunu ve iletişimi şöyle ifade etmektedir: “Yavrumla ben artık bakışmadan birbirimizi görüyor, söyleşmeden konuşuyor, müsâvî akordu olan iki eş tel gibi aynı mızrapta aynı nağmeyi salıyorduk” (C, s. 45). Aşkın ilk dönemlerinde Turhan ve Canzi'de birbirlerine ve ilişkiye duydukları güven, aralarındaki iletişim, sevecenliğin ve tutkunun öne çıkması bu aşk tutumunu daha fazla güçlendirmiştir.

Aşkın rengi zamana ve kişinin tutumuna bağlı olarak farklılık gösterebilmektedir. Lee'ye (1977) göre, bir ilişki, belirli bir zaman zarfında sevgi dolu türün tipik tutum ve davranışlarını sergileyebilirken başka bir türe doğru değişiklik gösterebilir (s. 174).

Ciğerdelen'de Turhan'ın bir süre sonra saplantılı aşkı benimsemesi; ilişkinin tükenme ve kopma noktalarını oluşturmuştur. Turhan'da tutkulu aşkın saplantılı aşka kendini bıraktığı yerler, anlatıda çatışmanın yükseldiği anlara karşılık gelmektedir. Özellikle muhatabına hissedilen güvensizlik, ilişkiyi bitirme aşamasına getirmiştir. Bu bakımdan Turhan'da saplantılı aşkın kıskançlık ve sahiplenme duygusu görünür olmuştur.

Eşinden boşanan Canzi'yi kıskanan Turhan; onun eski eşi Haşmet'le ilgili bir mevzuda konuşmasına bile tahammül edememektedir. Hissettiğinin “illet” olduğunun bilincinde olarak “Kıskançlık illeti, tefrih devresinde bile insanı perîşan eden bir hastalık gibi daha o zamanlar varlığımı bürümüştü.” (C, s. 47) diyerek kendisinde “yeni türeyen muvâzenesizliği”nin (C, s. 47) sebebini belirtmiştir. Onun Canzi'yi kıskanmasındaki temel etkenlerden biri sevdiğinin medeni hâlidir. Ancak Canzi boşandıktan sonra da bu kıskançlık devam etmiştir. Turhan'ın hissettiği güvensizlikte ve kıskançlıkta Canzi'yi kaybetme kaygısının etkili olduğu görülür. Geniş bir muhiti olan Canzi; dikkat çeken bir kadındır. “Ne kadar güzeldi...” (C, s. 54) diye içinden geçiren Turhan onu başkalarıyla dans ederken gördüğünde “kız”maktadır. “Onun bir yabancı göğse yaslanıp, saçları etekleri savrulurken dans etmesini gözüm götürmüyordu.” (C, s. 54) diyen Turhan'ın hislerinde sahiplenme duygusunun etkili olduğu görülür. Anlatıda Canzi'nin Turhan'a soylarıyla ilgili hikâyeler yazmasındaki amaç da bu kıskançlığın önüne geçmek ve Turhan'ın kendisini daha iyi tanıyarak onda kendine ve ilişkiye güven duygusu oluşturmaktır. Hissettiği tutumun “hastalık” (C, s. 107) olduğunun farkında olan Turhan söz konusu hikâyeleri okuduktan sonra “şifâ” bulmuştur. Ancak on beş yirmi gün süren bu “soluk alış”ından (C, s. 107) sonra Turhan'ın ifadesiyle kıskançlığı yeni baştan tepmiş, yangın eskisinden daha azılı bir saldırıyla etrafını almıştır (C, s. 107-8). O, içinde bulunduğu durumu ve çıkmazı şöyle anlatmaktadır:

Korku ve özlemenin çifte ateşi arasında kaldım. Sana evlenmek teklifinde bulunamıyordum. Haşmet'le ayrılık dâvân arasında evlilik aleyhinde bâzı sözler söylemiştin. Bu yolda bir ricâmı reddedersen ben seni büsbütün kaybedeceğim demekti. Bu korku beni kötürüm etti. Haydi bekleyeyeyim... (...) Fakat bana öyle geliyordu ki seni elimden alacaklar. (...) Birlikte gezdiğimiz toplantılardan artık nefret etmeye başlamıştım. Herkesten kuşkulanıyordum. Sana istek gözüyle bakıyorlar mı diye bütün erkekleri kolluyordum. Sinirlerim dehşetlere gerilerek bir delinin kızıl bakışları ile sağı solu alazlıyordum. Kadın arkadaşlarına bile güvenim kalmamıştı. Belkıs senin kulağına bir şey söylese, seninle biraz gülüşse muhakkak bir erkekten bahsettiğini sanıyordum. Ayrı geçirdiğimiz bir akşam olursa ertesi gün yüzünde gizli izler, benden uzakta yaşanmış mâcerâ gölgeleri araştırdım (C, s. 108).

Saplantılı aşka bağlı olarak gelişen kıskançlık, kuşku, güvensizlik ve evham Turhan örneğinde görüldüğü gibi sınırların "dehşetle" gerilmesine sebep olmaktadır. İlişkinin saplantılı aşka evrilmesiyle çeşitli sorunlar yaşanılır. Turhan'ın Canzi'ye sahip olma dürtüsünün ulaştığı boyut şu ifadelerle ortaya konulmaktadır: "Benim olmanı istiyordum, öyle ki dış dünya artık senden bir şey alamaz. Senin güzel yüzünü kimse görmesin, halâvetli, vakarlı perdelerle dalgalanan sıcak sesini kimse işitmesin. Sen de kimseyi görme, muhayyilene bile benden başka şey girmesin. Geçmişin, geçmemiş olsun" (C, s. 108)! Lee'ye (1977) göre manik âşık saplantılı şekilde sevilenle meşguldür, her türlü rakibi ve felaketi zihninde kurar. Her şeyi en baştan bilmesine rağmen ilişkideki güçlüklerin uyarı veren işaretlerini göz ardı eder (s. 179). Turhan'ın Canzi'nin en başta evli olduğunu bilmesine rağmen söz konusu durumu göz ardı ederek ilişkiye başlaması; aynı şekilde 'saplantılı' bir şekilde Canzi'ye odaklanması ve onu tüm bakışlardan çekip almak istemesi, saplantılı aşkın ulaştığı düzeyi göstermesi açısından dikkate değerdir.

Turhan'ın Canzi'ye duyduğu güvensizlikte, onun kalabalık bir çevresi olması hasebiyle elinden alınması tehlikesi yanında aldığı "imzâsız mektuplar"ın (C, s. 215) da dahli vardır. Bir mektupta Canzi'nin bir İngiliz gazeteci ile evlenmek üzere olduğu yazılmıştır. Bu haberin hışmı ve aldığı alkolün etkisiyle Canzi'nin yanına giden Turhan ona zorla sahip olmuştur. Sahiplenme dürtüsünün tecavüze uzanan süreci; ikili arasında büyük bir uçurum açmıştır. Bir süre görüşmemişler; daha sonra Turhan'ın Canzi'yi kıskandırma amacıyla başka kadınlara tutkun görünme uğraşı, Canzi'nin Turhan'dan daha fazla uzaklaşmasına sebep olmuştur. Bir süre sonra Canzi'nin hasta olduğunu öğrenen Turhan onu ziyaret etmiş ve ondan şu hikâyeyi işitmiştir:

Fahr-i âlem efendimizin çok sevdiği amcası Hazreti Hamza'yı Vahşî adında Mekkeli bir köle gazâda öldürmüş, ciğerini sökmüş, zengin bir düşman kadınına götürmüş. Kadın, Hazreti Hamza'ya kin güdüyormüş, şehidin kulaklarından parmaklarından kendine gerdanlık yapmış, ciğerini dişlemiş, kanını emmiş. Fahr-i âlem efendimiz amcası için sürekli yas tuttuktan nice zaman sonra Mekke'yi fethetmiş. Köle Vahşî gelmiş, ayak toprağına yüz sürmüş, suçunun bağışlanmasını, kendisinin hak dînine alınmasını, yalvarmış. Peygamberimizin bu ricâyı derhal kabul edip kâtil köleyi Müslüman tanıdığını târihler bize anlatır. Fakat birkaç gün sonra Vahşî, cemaatle birlikte, huzûra geldiği zaman efendimiz buyurmuşlar ki: "Git yâ Vahşî, gözüm seni görmesin!" (...)
-Git dedi, öldüğümü istemezsen git. Seni affettim. Unutmaya çalışacağım. Fakat gitmelisin. Gözüm seni görmesin (C, s. 219).

İçinde bulunulan duygu boyutunun ortaya konulmasında sıklıkla metinlerarasılıktan faydalanan sanatkâr; burada bir rivayet üzerinden Canzi'nin ruhsal durumuna ve arzusuna ışık

tutmuştur. Canzi ile Turhan'ın yollarının ayrıldığını gösteren bu hikâye ile Turhan'ın saplantılı aşkının neden olduğu bedeller göz önüne serilmiştir. Bu durumda Canzi'den uzaklaşma mecburiyetinde kalan Turhan; Keşan'a giderek Trakya'nın imar planıyla ilgilenmiş, ağır hastalıklar geçirmiş ve yaptığı hatalarla yüzleşme imkânı bulmuştur. Son gücünü harcayarak projesini tamamlayan Turhan, İstanbul'a dönmek üzere iken Canzi'den bir telgraf almış, ertesi gün de onun ziyaretiyle “mûzice”ye (C, s. 251) tanık olmuştur. Kendisini aşka bırakmaya karar veren Canzi; Turhan'a “Senin olmak yâhut yok olmaktan başka yolum kalmadı.” demiş ve “Zâten, bir mesele daha var.” (C, s. 251) diyerek hamile olduğunu Turhan'a söylemiştir.

Ciğerdelen anlatısının aşk üzerinden okunması; tutkulu aşktan saplantılı aşka, saplantılı aşktan tutkulu aşka 'özveri'yle evrilen bir aşk hikâyesini göz önüne sermektedir. Turhan'ın saplantılı aşkla mücadelesi, kişiliğinin olgunlaşmasında ve ilişkinin seyrinde etkili olmuştur. İlişkinin ilk zamanlarında Canzi'nin geçmişini silmek isteyecek kadar bu aşkın etkisinde kalan Turhan; anlatının sonunda “Kısmetim kadar yaşarım, sevdiğim kadına kısmetim kadar sâhip olurum.” (C, s. 253) diyebilecek bir olgunluğa erişmiştir. Bu idrakte iki kişinin de uzun bir süre ayrılık acısıyla baş başa kalması ve birbirlerine daha fazla zarar vermemek adına özverili aşk tarzını benimsemeleri etkili olmuştur. Böylelikle ilişki ilk zamanlardaki gibi tutkulu aşk rengine boyanmış ve ikili arasında sevgi ve güvene dayalı bir birliktelik zemini doğabilmiştir. Erol anlatılarında 'aşk'ın kendilik yolculuğunda merkezi bir rol üstlenmesi bu sebeptir. Kişisel gelişimde, aşkın rengine bağlı olarak belirli aşamalar geçirilmekte, böylelikle sevilenene kavuşulsun yahut kavuşulmanın kendilikle ilgili belirli farkındalıklara ulaşılmaktadır. Erol'un romanlarında sadece *Ciğerdelen*'deki iki çiftin ilişkisinin mutlu sonla neticelenmesi de göstermektedir ki anlatılardaki ilişkilerin devamlılığında aşk tarzının benzerliğine bağlı bir gelişim öncelenmiştir. Çiftlerin birbirini anlama çabası, ilişkiyi sürdürme isteği, birbirlerinin ruhsal gelişimlerinde etkin rol oynaması, aşk tutumlarında yakın özellikler göstermeleri mutlu bir birlikteliğe imkân verebilmiştir.

2. 1. 1. 3. Aşkın Renk Verdiği Sonuçlar

Erol anlatılarında hangi tür aşkların işlendiği ve bunların nasıl anlatıldığı üzerinde durulan bu bölümde beşeri aşk ilişkilerine odaklanılmıştır. Özellikle aşkın başlama, devam etme ve sonlanma aşamalarında etkili olan aşk tutumları incelenmiştir. Bu yöntem sayesinde bu anlatılarda aşkın genellikle hayal kırıklığı ve ayrılıkla sonuçlandığı görülmüş; bu durumun temel sebepleri de psikoloji literatürüne başvurularak anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Aşk psikolojisi alanında önde gelen araştırmacılardan olan John Alan Lee'nin aşk renkleri teorisi bu bakımdan merkezi bir okuma yöntemi olmuş; çiftlerin benimsediği aşk tutumunun aşkın seyrini belirlediği anlaşılmıştır. Genel olarak anlatıdaki aşk renklerinin tespiti ile ulaşılan sonuçlar şu şekildedir:

- Erol anlatılarının genelinde aşkın ilk döneminde çiftler arasında yoğunluklu olarak tutkulu aşk tarzı söz konusudur. Sevgiliyi görür görmez "aşinalık" hissetme ve tutkulu bir birliktelik bu süreçte öne çıkmaktadır. Bu dönemde çiftler arasında iletişim, sıklıkla bir araya gelme ve cinsel uyum üst düzeydedir. Ancak bu rengin zamanla değişmesi; çiftlerden herhangi birinin başka bir aşk rengine eğilimli olmasından kaynaklanır. Bunun sonucunda da çiftler arasında sorun ve uyumsuzluk çıkar.

- Erol anlatılarında çoğunlukla kadın karakterlerin aşk süresince tutkulu aşkı, özverili aşkı ve saplantılı aşkı benimsediği görülmektedir. Aşkın devam ettiği süre boyunca genellikle ilişkinin başında olduğu gibi tutku ve özveriyle aşka tutundukları tespit edilmiştir. Aşkın önünde engel görmeme; bu karakterlerin genel özelliğidir. Ayrıca bazı kadın karakterlerde de dikkat çektiği üzere oyunsu aşkı benimseyen sevgililerini, kıskanma eğilimi de söz konusudur.

- Erol anlatılarında flört ve evlilik sürecinde kadının daha çok özgeci, bağışlayıcı ve destekleyici olduğu görülmektedir. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Nesrin, Necdet'i, Bedriye Burhan'ı tüm kusurlarına (kendilerini sevmeme kusuru dâhil) rağmen sevmektedir. *Ülker Fırtınası*'nda Nûran ve Mihriban Hanım'ın evli olduğunu öğrendikten sonra da sevgililerine bağlılıkları ve aşklarını devam ettirmesi özverili aşkın bir örneği olarak okunabilir. *Ciğerdelen*'de Zühre'nin Sinan'a, *Dineyri Papazı*'nda Gülbün'ün Ayhan'a duyduğu aşk, sevgiliyi tüm kusurlarıyla seven özverili âşıkın özellikleridir.

- *Ülker Fırtınası*'nda Eglantin ve *Kadıköyü'nün Romanı*'ndaki Mafalda dışında Erol anlatılarında kadınların oyunsu ve faydacı aşkı benimsediği pek görülmemektedir. Eglantin

ve Mafalda evliyken eşlerini aldatmıştır. Eş seçiminde de ikisinin mantık ölçülerine göre hareket ederek kendince 'en uygun' eşi belirlediği izlenmiştir.

- Anlatılarda erkek karakterlerin genellikle tukulu, oyunsu ve saplantılı aşkı benimsediği anlaşılmaktadır. Erkeklerin çoğu, ilişkilerinde tutkulu bir aşkın, eğlencenin ve cinselliğin ön planda olduğu bir yönelim içindedir. Çoğunlukla çoklu ilişkileri benimseyen erkekler, hayatlarında birden fazla kadına yer vermiştir. Bağlanma duygusunun düşük olduğu erkeklerde görülen kıskançlık, aşırı sahiplenme, kontrol etme duygusu ve güvensizlik ise saplantılı aşkın etkileri olarak okunabilir.

- *Kadıköyü'nün Romanı*'ndaki Necdet ve *Ciğerdelen*'deki Turhan ve Mustafa dışında Erol anlatılarında erkeklerin özverili aşk tarzını benimsediği pek görülmemektedir. Necdet örneğinde görüldüğü üzere sevdiği kadının evli olmasına ve kendi aşkıyla alay etmesine rağmen hasta olduğunun öğrenilmesiyle yanına koşulması ve daha sonraki dönemlerde de onun yalnız bırakılmaması bu aşk tarzının bir yansımasıdır. Turhan da Canzi'yle ilişkisi boyunca sevgilisini kıskandırma amaçlı başka kadınlarla birlikteymiş gibi görünmesine karşın oyunsu aşkı benimsememiş; bir dönem saplantılı aşkı yaşamasına karşın ilişkide, buna ayrılık da dâhil sevgilisine bağlı kalmaya devam etmiştir. Mustafa da ilişkinin en başından itibaren özverisi ve sadakatiyle anlatıda görünmüştür. *Ülker Fırtınası*'nda Sermet'in anlatı boyunca oyunsu aşkı yoğunlukla tercih ettiği, Nûran'ın kendisinden tam anlamıyla vazgeçmesinden sonra kendini ona adadığı görülmektedir.

- Erol anlatılarında neden kadının sıklıkla özverili aşkı, erkeğin ise oyunsu aşkı benimsediği sorusu sorulabilir! Bu durumun oluşmasında toplumsal cinsiyet rolleri, kolektif bilinçdışı, biyolojik gelişim gibi birçok etmenin söz konusu olabileceği düşünülmektedir. Carol Gilligan'a (2017) göre; oğlan çocukları ve erkekler için ayrışma ve bireyleşme kritik bir biçimde cinsel kimliğe bağlıdır. Çünkü anneden ayrışma, maskülenliğin gelişiminde asli bir unsurdur. Kız çocukları ve kadınlar içinse feminenlik ya da feminen kimlik ile ilgili meseleler, anneden başarılı bir şekilde ayrışmaya ya da bireyleşmede ilerleme kaydetmeye bağlı değildir. Maskülenlik, ayrışma ile tanımlanırken feminenlik, bağlanma ile tanımlandığından eril cinsel kimlik yakınlığın, dişil cinsel kimlik ise ayrışmanın tehdidi altındadır. Bu yüzden eriller, ilişkilerle ilgili güçlük yaşarken dişiller, bireyleşme ile ilgili problemler yaşamaktadır (s. 52, bk. Tek 2017b, s. 1939-1940). Dolayısıyla kadının bağlanma üzerinden kendi anlamını oluşturması, onun romantik ilişkilerini de bu ekseninde belirleyebilecektir.

Kimlik ve yakınlık üzerindeki araştırmalara yer veren Gilligan (2017), kadınların kendilerini başkalarıyla kurdukları ilişkiler aracılığıyla, onlar tarafından anlaşıldıkları gibi tanımladıkları tespitinde bulunmaktadır (s. 58-59, bk. Tek 2017b, s. 1940). Kadınların bakım etiğinde erkeklerden ayrılan yönleri üzerinde duran feminist psikolog, kadınların itaatkarlığının sebebinin yalnızca toplumsal açıdan ikincil konumda olmalarından kaynaklanmadığını; bu durumun, ahlaki kaygıların içeriğiyle de ilgili olduğunu belirtmektedir. Başkalarının ihtiyaçlarına duyarlı olma ve onlara karşı bakım sorumluluğu, kadınları kendi seslerinden farklı seslere katılmaya ve yaptıkları yargılamalarda başkalarının bakış açılarına yer vermeye sevk etmektedir (s. 64, bk. Tek 2017b, s. 1940). Ancak feminen sesin sürekli olarak "uzlaşım sal" bir sese dönüşmesinin ve "kendiliği, başkalarını koruma ve onlara bakma yetisi temelinde tanımla"masının (s. 150, bk. Tek 2017b, s. 1941) neden olabileceği sonuçlar nelerdir sorusu da burada gündeme gelmektedir.

Sürekli olarak başkaları için gösterilen özen, kadının kendi sesini duyulamayacak noktaya getirebilir mi? Erol anlatılarında kadının aşkında gösterdiği fedakârlıklar; ilişkideki duygusal yoğunluğun sonucunda olduğu anlaşılmakla birlikte "bakım etiği"nin yüzyıllardır kadın tarafından benimsenmesinin / uygulanmasının da tabii bir sonucu olarak düşünülebilir. Özellikle kadınların bağlanmalarının, bağımlılığa dönüşmesi bu çerçevede incelenebilir. Kendini sevgilinin nazarı üzerinden anlamlandırılan kadının bir süre sonra buna bağımlı hâle geldiği ve kendi bağımsızlığını yitirdiği görülür. Özellikle *Kadıköy'nün Romanı*'nda Mihriban Hanım'ın; "Amma Mihriban kâmil insan olmaksızın sevdiği erkekle yaşayan bahtiyar bir kadıncık olmayı tercih ederdi." (KR, s. 176) sözleri burada hatırlanabilir. Sevilenle birlikte olma arzusu, kendilik değerinden daha üstün tutulmuştur. Fakat erkeklerin kendilerini başkaları üzerinden değil de şahsi nitelikleri üzerinden anlamlandırma eğilimlerinin olumlu olduğu kadar olumsuz sonuçları da söz konusu olabilmektedir. Erkekler, bir taraftan bağımsız bir karakter edinirken diğer taraftan da bu özelliğin aşırı gelişmesiyle çevresine karşı duyarsız kalabilmektedir. Kendini yaşam alanının merkezine koyan erkeğin özellikle bağlanma noktasındaki zayıflığı, sürekli olarak oyunsu aşkın içinde kaybolma arzusu, sorumlulukları daha kolay askıya alması, cinsel kimliğin gelişim süreçleriyle ilişkilendirilebilir. Özellikle toplumsal alanda ahlaki yargıların kendilerinden yana olmasının sağladığı 'özgürlük alanı' da yapılan davranışlardan dolayı daha az sorumlu hissetmeye yol açabilmektedir. Erol anlatılarında da

erkeklerin, sevdikleri kadınların hastalıkları, buhranları, endişeleri, tercihleri konusundaki 'ilgisizlikleri', onların gelişim süreçlerinde rol oynayan 'mesafe'nin içselleştirilmesi olarak okunabilir.

- Değerlendirmelerin sonucunda Erol anlatılarında ülküdeğerde işlenen aşk türlerinin; tutkulu, özverili ve arkadaşça olduğu görülmüştür. Saplantılı, oyunsu ve faydacı aşklar ise anlatıda daha ziyade karşıdeğerde yahut daha sınırlı bir alanda işlenmektedir. Çiftlerin mutluluk düzeyini ve ilişkinin kaderini olumlu yönde belirleyen temel etkenin; çiftlerin karşılıklı olarak benzer aşk tarzına sahip olması olduğu anlaşılır. İdeal bir sevgili olarak belirlenen kişiye karşı gösterilen anlayış ve fedakârlık, ilişkinin devamlılığında önemlidir. Erol anlatılarında saplantılı ve oyunsu aşk; ilişkinin çatışma noktalarının en fazla arttığı sürece denk gelmekte, bu aşkın benimsendiği dönemlerin karşılıklı örselenmelere yol açtığı anlaşılmaktadır. Ayrıca Erol'un faydacı ve arkadaşça aşk tarzına anlatılarında daha az yer verdiği de izlenmektedir. Genel olarak bu renklerin anlatıdaki görünüşleri şöyle tablolaştırılabilir:

Ülküdeğerdeki Aşk Renkleri	Karşıdeğerdeki Aşk Renkleri
Tutkulu Aşk	Saplantılı Aşk
Özverili Aşk	Oyunsu Aşk
Arkadaşça Aşk	Faydacı Aşk

Tablo 1. Safiye Erol Anlatılarının Ülküdeğer ve Karşıdeğerdeki Aşk Renkleri

- Anlatılarda arkadaşça aşkın görünür olduğu durumlar *Dineyri Papazı* ve *Ülker Fırtınası*'nda olduğu gibi yaşanan bir aşk tecrübesinden sonra olmuştur. Gülbün ile Doktor Ercüment, Güzin Hanım ile Doktor Bülent arasında arkadaşça tarzı aşk gelişirken *Ülker Fırtınası*'nda da Selçuk'un Nûran'a karşı bu aşk tutumuna dönük bir yönelim içinde olacağı işareti verilmektedir. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda da Mükerrer'in Nesrin'e karşı zamanla gelişen aşkı arkadaşçadır. Görüldüğü üzere bu aşk biçimi anlatıda yoğun olarak işlenmemekte; ancak olumlu bir aşk tarzı olarak görünür olmaktadır.

- Tutkulu ve özverili aşk tarzının anlatılarda öne çıkması, sevgiliye kendini adamakla birlikte hukuki ve etik değerlerin çiğnenmesine de yol açabilmiştir. Erol anlatılarında yasak aşkın yoğunlukla görülmesinin temel sebeplerinden biri hissedilen aşkın tutkulu ve özverili boyutlu olmasından kaynaklanır. Bu hâl; bir taraftan kişinin aşkındaki 'safiyete'; sahiciliğe işaret ederken diğer taraftan beşeriliğin idrak edilmesinde bir aşama olmuştur. Nefsi çatışmaların öne çıktığı bu süreçte anlatı kişisi türlü fedakârlıklarına 'rağmen', 'sen'e ulaşamadığını görünce O'na doğru bir yönelim içine girebilmiştir. Bu sayede tutkulu ve saplantılı aşkı geride kalmış, bağımlılığa varan bir ilişkinin sonlanmasına imkân hazırlanmıştır. Bu kişisel tecrübe, kişinin aşk, sevgi ve bağlanma noktalarını sorgulamasını sağlamıştır.

- Anlatılarda çatışma unsuru genellikle çiftlerin farklı aşk rengine sahip olması üzerine kuruludur. Genellikle kadının tutkulu ve özverili, erkeğin tutkulu ve oyunsu aşkı benimsemesiyle veyahut çiftlerden birinin saplantılı aşka eğilim göstermesiyle gerilim unsurları ön plana çıkmış ve söz konusu tezatlık anlatının dramatik aksiyonunu belirlemiştir. Benimsenen aşk tarzları doğrudan kurguyu belirlemiştir. Konu, mekân, zaman, dil, entrik unsur başta olmak üzere anlatının birçok temel ögesi aşkın rengine bağlı olarak şekil bulmuştur. Örneğin tutkulu aşkın kuvvetli olduğu dönemde garsoniyer ve pavyon gibi mekânlar kiralanarak yahut inşa edilerek yeni alanlar açılmış; bu aşk, kişilerin gençlik dönemlerinde ve çoğunlukla ilk aşkı besledikleri kişiye karşı görünür olmuş ve uzun yıllar devam etmiştir.

Anlatıların temel muhtevası farklı aşk tarzlarının çatışmalı sürecini içermektedir. Aşka bağlı olarak gelişen çatışma, kişilerin ve anlatının olay örgüsünü, kaderini belirlerken özellikle duygu boyutunu çeşitlendirmiştir. Böylelikle anlatının kavram düzeyinde tematik ve karşı gücünün zenginleşmesi sağlanmıştır. Aşkın tarzlarına bağlı olarak tutku, kıskançlık, sevgi, merhamet, fedakârlık, anlayış, özveri, sahiplenme duygusu, aldatma başta olmak üzere birçok kavram anlatıda işlenmiş ve bunlara bağlı olarak birçok sembol oluşmuştur.

Fiktif dünyanın kendini ifade için daima birbirine zıt kategoride farklı iki gücü öne sürdüğünü belirten Ramazan Korkmaz'a (2002) göre bunlar; 1-Ülküdeğerler (Tematik Güç) ve 2-Karşıdeğerler'den (Karşı Güç) oluşurlar. Ülküdeğer, ruhunu eserin merkezine yerleştiren yazarın benimsenmiş değerlerini, doğrularını, özlemlerini, arzularını, varlık kaygısını, kısaca anlatıcının yaratıcı ben'ini temsil eden bir varoluş dizgesi içerir.

Karşıdeğer ise sanatkârın olumsuzladığı değer, kabul ve inanışların oluşturduğu varlık alanını temsil etmektedir. Bu iki ana değer, anlatısal yapılarda üç farklı görüntü seviyesi oluşturarak kendini gerçekleştirme olanağı bulur. Edebî bir eserde bu değerler; eyleyen olarak *kişi*, düşünsel anlamda *kavram* ve derin hakikatleri söylemekten çok sezdirme, anıştırma ve çağrıştırma bağlamında *simge* olarak karşımıza çıkar (s. 272-273).

Erol anlatılarında dramatik aksiyonun belirlenmesinde aşka bağlı gelişen tematik değerler birincil önemdedir. Sanatkârın ruhunun; aşkın tutkulu ve özverili boyutunu benimsenen değerler olarak anlatıda konumlandırması, anlatının kişi, kavram ve simge boyutunu da buna bağlı olarak şekillendirmiştir.³³ Aşk düzeyinde; tutkulu ve özverili aşkın ülküdeğerde, saplantılı ve oyunsu aşkın karşıdeğerde yer aldığı anlatılarda buna bağlı olarak gelişen dramatik aksiyon şu şekilde gösterilebilir:

³³ Bir yazısında Erol aşkın özveriye, kayıtsız şartsız bağlanmaya dayandığını şu sözlerle belirtmiştir:

İlle velâkin aşkın ikiliğe, kaçakçılığa, parantezler açılmasına, şarta şurta tahammülü yoktur. Aşk, mutlakıyet demektir, hiçbir şeyi, ne cisim ne can maddî, mânevî hiçbir değeri sigorta ettirmeye râzı olmayan götürü pazardır. Aşk burcuna girmek devletine eren insan için gûyâ Kadir gecesidir, göklerin kapıları açılır, her murat hâsıl olur. İnsan kendi bütünü ile teslim olursa ne âlâ, korkak bezirganlığa kalktı mı göklerin kapısı kapanır, kendi de yer yüzüne bile değil "esfel-i sâfilin'e", yâni yedi kat yerin dibine tekerlenir (M, s.359-360).

EROL ANLATILARI	ÜLKÜDEĞER (TEMATİK GÜÇ)	KARŞİDEĞER (KARŞI GÜÇ)
KİŞİ	<ul style="list-style-type: none"> -Bedriye -Necdet - Mihriban Hanım -Nûran - Nûman Bey - Canzi -Turhan -Cangüzel -Mustafa -Zühre -Gülbün -Ercüment -Güzin - Bülent 	<ul style="list-style-type: none"> -Burhan -Ömer Fâruk Bey -Sermet -Eglantin - Haşmet -Sinan -Ayhan
KAVRAM	<ul style="list-style-type: none"> -aşk -yaşama sevinci - emek -vefa -özveri -fedakârlık -güven -affetmek -merhamet -ciddiyet - sağduyu -acı / ıstırap -teslimiyet -güzellik -sarih olma -bağlanma -vakar 	<ul style="list-style-type: none"> -yasak aşk - hayal kırıklığı - narsisizm -ihamet -kıskançlık -çıkar -yozlaşma -aldatmak -acımasızlık -sömürü / istismar -kıskançlık -nemelazımcılık -oyun -güvensizlik -kararsızlık -belirsizlik (ibham) -intihar
SİMGE	<ul style="list-style-type: none"> -birlik -Kadıköyü -yaz -Hz. İsa -Sultan-ı Aşk -hediye -bahar -Avatar -rüya -ayna -anahtar -ipek böceği -ağustos böceği -gül - incili bir nazar altın -karanfil - Cumhuriyet gençliği 	<ul style="list-style-type: none"> -ikilik / çokluk - pavyon -kış -Yahuda -yedi peçe -para -ciğerdelen -Dineyri Papazı -demir-mıknatıs - garsoniyer -vapur -cinsellik / zevk -kırmızı sabahlık, kadife terlikler -sigara izmariti (allıklı izmaritler) - "geri kafalılık"

Tablo 2. Safiye Erol Anlatılarında Aşk Renklerinin Oluşturduğu Dramatik Aksiyon Tablosu

Erol'un çok anlamlılığı esas aldığı anlatılarının yarattığı olasılıklar dünyası, onları birçok farklı açıdan anlamlandırmaya açık hâle getirmektedir. Anlatıların metaforik açıdan zenginliği, yapıtları "tamamlanmamış" (Eco 2016, s. 85) kılmakta, okurun okuma yöntemine göre 'tüketilmeyecek' olanı göz önüne sermektedir. Bu bakımdan kavramların semantik açıdan kesbettiği anlamların yorumlanması için tematik bir ayrıma gidilmesi faydalı olabilir. Tabloda görüleceği gibi anlatılardaki kişilerin ülküdeğer ve karşıdeğerde yer almasındaki temel ölçüt romantik ilişkiye bağlı olarak oluşmaktadır. Çiftler arasındaki çatışma unsurlarına bağlı olarak farklılıklar ve ayrılıklar husule gelmiştir. Aşkta karşıdeğerde yer alan engelleyici unsurlar ve rakipler "Aşkta Engelleri Aşma: Fedakârlıklar Süreci"nde; ülküdeğerde yer alan yardımcı kişiler ise "Bütünlüğe Yöneliş"te Mürşidin Rolü" başlığı altında verildiği için bu tabloda yer almamıştır. Kişi düzeyinde adı verilenler; anlatıda duyguları yoğun düzeyde işlenen kişilerdir. Görüldüğü gibi Cangüzel-Mustafa, Canzi-Turhan dışındaki çiftlerde birlik husule gelmediği için sevgililer ayrı yerlerde konumlanmıştır.

Anlatıda yoğunlukla yaşanan aşklara bağlı olarak birçok kavram ve sembol gelişmiştir. Aşkın başlangıç dönemi ile gelişme ve bitiş süreçlerinde farklı aşk renklerinin görünür olması, aşka bağlı olarak gelişen kavramları ve sembolleri değiştirmiş, çeşitlendirmiştir. Ayrılık ve kendiliği keşif sürecinde ise yukarıda gösterilen kavram ve semboller yerini başka anlam alanlarına bıraktığı için söz konusu duruma yeri geldiğinde değinilecektir. Ayrıca kişilerin, kavram ve sembollerin aşk düzeyindeki görünüşleri ile farklı bir konu başlığı altında yahut anlatının geneli itibarıyla karşılık geldiği anlam değerleri farklı olabilmektedir. Örneğin *Kadıköyü'nün Romanı*'nda aşkla ilgili mevzuda karşı güç olan Burhan anlatı süresince idealize edilen bir boyutta sunulmaktadır. Anlatıcı kişisi romandaki yedi gence aynı mesafeden yaklaşmakta, eserde kişiler arasında derece değil mahiyet farkını öne çıkarmaktadır. Kavram düzeyinde verilen örnekler anlatıların geneli itibarıyla değişmezken semboller farklılık gösterebilmektedir. Örnek olarak ciğerdelen, tarihî anlatı çerçevesinde mekân itibarıyla korunması gereken bir yer ve yüce değerlere karşılık gelirken, aşk konusu etrafında ise kişinin 'ciğerini delen', kendisini güçsüz ve yaralı bırakan zaafına karşılık geldiği için karşı güç olarak belirtilmiştir.

Yukarıdaki şemada görüldüğü üzere Erol anlatılarında dramatik aksiyon daha ziyade kavram ve semboller üzerinden oluşturulmuştur. Bu tutum örnek bir yazarın varlığıyla karşı karşıya kalındığını göstermekte ve okuma yöntemini daha nitelikli kılabilecek bir

teknîği gerektirmektedir. Bu amaçla söz konusu kavramların ve sembollerin anlatıdaki görünümlerini derinlikli düzeyde tahlil amaçlı aşkın dönemlere ayrılarak işlenmesi uygun görülmüştür. Böylelikle aşkın ilk döneminde ve gelişiminde kişide olumlu özelliklerin çoğalmasa nedeniyle daha ziyade ölküdeğerdeki kavram ve semboller çözümlenecektir. Aşkın "büyü bozumu" denilen hayal kırıklıklarının ve birçok problemin yaşandığı süreçte ise saplantılı ve oyunsu aşk tarzlarının ilişkide hâkim olması itibariyle özellikle karşıdeğerdeki kişilerin psikolojik geri planı, kavram ve semboller üzerinden okunmaya çalışılacaktır.

2. 1. 2. AŞKIN İLK HÂLLERİ VE GELİŞİMİ

*Aşk, başı sonu olmayan Kerem kaynağıdır, verir verir yağdırır,
gark eder; toprak mahsulü bir biçâre ölümlüyü
Tanrı makbulü bir ölümsüz hâline getirir.*
Safiye Erol

Görür görmez âşık olmanın ve sevgiliyi idealleştirme eğiliminin psikolojik arka planı tutkulu aşkla ilişkilendirilebilir. Lee'ye (1975) göre tutkulu aşk, sevgilinin zihninde tuttuğu ideal güzellik imajına bir cevap bulmasıdır (s. 515). Bu nedenle aşkın birdenbireliği zihinde belirlenen ideal imgeye bağlı olarak gelişmekte, sevgiliye duyulan "aşinalık" (Lee 1976, s. 404) hissi hızla gelişen bir yakınlığa zemin hazırlamaktadır. Erol anlatılarında tutkulu aşk renginin; özellikle aşkın başlangıcında, çoğalmasında ve devamlılığında etkili olduğu görülür. Yıldırım aşkı; sevgilinin idealleştirilmesi; aşka bağlı olarak gelişen sevecenlik, coşku, tutku bu aşkın yansımalarından bazılarıdır. Ayrıca özverili aşkı benimseyen âşğın sürekli olarak "nazik ve sabırlı" (Lee 1975, s. 517) olması da aşkın devamındaki temel amillerden biri olurken; sevgiliye kendini adama ve fedakârlık, aşkın önündeki engelleri aşmada güçlü bir motivasyon olmaktadır. Böylelikle tutkulu ve özverili aşkın birbirini desteklediği, çoğalttığı anlaşılır.

Aşk tipolojilerine yer verilen ilk bölümde aşkın psikolojik arka planına yer verildiği için bu bölümde aşkın hâlleri daha ziyade felsefi, tasavvufî ve psikanalitik çalışmalar ışığında incelenecektir. Böylelikle anlatı düzeyinde bir vakanın gerçekleşme biçiminin birçok faktöre bağlı olarak geliştiği düşüncesiyle çoklu okumalara başvurulacaktır. Çünkü Erol; aşkın farklı algılanışlarının sadece bireysel düzeydeki karşılıklarıyla meşgul olmamıştır. Onu tasavvufî bir hâl olarak da yorumlamış, aşkın hissediş ve yaşanış biçiminde bu

kaynaktan da sıklıkla faydalanmıştır. Psikanalitik ve felsefe alanındaki bilgisi ile dikkat çeken yazar; aşkın seyrinde bu kaynakları anlatı düzeyinde derinlikli bir şekilde işlemiştir. Bu bölümde sevgililerin idealize edilmesinin boyutlarına ayna tutulacak; aşkın kişide yarattığı etkiler üzerinde durulacak, aşkın tutkulu ve özverili tutumuna bağlı olarak gelişen yasak aşk meselesi incelenecektir. Böylelikle ülküdeğerde yer alan aşklara bağlı gelişen durum ve olayların hangi durumda karşıdeğerde yer alabileceğinin sebepleri irdelenecektir. Bağlanma ve engelleri aşma süreci de bu bölümde üzerinde durulan ana konulardan biri olacaktır.

2. 1. 2. 1 Aşkın Ani Gelişen Çehresi: Ezelden Tanışıklık ve Nasip

İlk bakışta sevmeden kim âşık olmuştur ki?
Shakespeare

Habip Türker'e (2017) göre aşk bir görüş ya da bakmayla değil, anlık bir fark etmeyle başlar. Aşkın bir fark etme olayı olduğu, ilk görüşte aşk da denen yıldırım aşkı olayında daha kolay idrak edilir. Aşktaki fark ediş tek taraflı olabileceği gibi çift taraflı da olabilir. Bu fark ediş kişiyi geri kalan her şeyden soyutlayan, dünyasının bir anda o ve o-olmayan diye ikiye bölündüğü, bilincini sabitleyen bir takılıp kalmadır. Bakmak iradeyledir; ancak fark etmek bir etkinlik sonucu olsa da kendiliğindedir, âşık olmak için kasıtlı bir çaba değildir. Bu fark ediş, bir kez gerçekleştikten sonra âşığın iradesini askıya alarak kişiyi bir anda edilginleştirir ve tüm bulunuşu bir noktada sabitler (s. 64-66). Erol'a göre de aşk, vâkıa bir lahza işi, bir yıldırım darbesidir (ÇBRA, s. 43). Dolayısıyla kasti, hesaplayarak bir kişiyi görme / bulma eylemi gerçekleşmediği için 'kendiliğinden' olan bu hâlin nedenselliği, kişilerin bireysel ve kültürel özelliklerine bağlı olarak farklı şekillerde anlamlandırılabilir.

Erol için aşkın oluşum kaynağının metafizik, tasavvufi bir temelle ilgisi söz konusudur. Sanatkâr, aşkla ilgili yazdığı "Aşk Arifesi" adlı yazısında; aşkın "ihsani" olduğunu belirtmektedir. Ona göre "Aşk, bâkir ve ergin ruhların, beneksiz kristal gibi billûrlaşmış vücutların imtiyâzıdır. Tanrı katından koparak gönülde ışıdığı zaman yer yüzünde bir müjde çiçeği açmış olur. Dünya iyileşmiş, güzelleşmiş şereflenmiştir." Aşkın "kesbî" değil, "ihsânî", yani "Yaradan'ın yaratığa yüce keremi" olduğunu belirten sanatkâr için aşk "Özenmekle olmaz. Dünyâları ver, canını ver, âşık olamazsın. Aşk dilediği gibi gelir,

dilediği gibi gider. Onun her değerden artık değerini, ulu şânını bilmeli, radyoaktivitesinde kat kat canlarla özlenerek olgunluk çıığına yol bulmalı" (M, s. 318-319). Aşkın "ihsani" oluşu, "Tanrı katından kop"ması, "Yaradan'ın yaratığa yüce keremi" olması aşkın metafizik boyutunu ortaya koymakta ve Tanrı'dan bir vergi olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır. Aşkın bir uğraş, çaba sonucu elde edilemeyeceğini düşünen sanatkâr; bu nedenle anlatılarında aşkın kurgulanma biçimini anlık bir zaman içinde gerçekleştirmiştir.

Bu bakımdan Erol anlatılarında aşkın ilk dikkat çeken özelliği; gerçekleşme biçimidir. Genellikle görür görmez âşık olunmakta; sevgiyi de sevileni de Tanrı'dan bir bağış olarak görme düşüncesi kendine yer etmektedir. Bu süreçte tüm irade askıya alınarak fark edişin nesnesine doğru yönelim hâlinde olunmaktadır. Anlatılarının çoğunluğunda aşkın kalpte yer bulma biçiminin birdenbire ve çok yoğun olduğu gözlemlenir. Âdetâ ezelden yazılı iki çiftin birbirini fark etmesiyle mukadder olanın yaşanma vaktinin geldiği telkin edilir. Özellikle evlilik dışı aşk ilişkilerinin kadere, nasibe dayandırılması; kişiyi bireysel ve toplumsal sorumluluğun üstünde bir ilahi takdirin varlığına imana götürmekte ve aşka kendini bırakış tabii bir hâl olarak görülmektedir. Karşılıklı olarak çiftlerin birbirinin varlığını ezelden onaması gibi tek taraflı olarak da bu tanış hissine sahip olma söz konusu olabilmektedir. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Necdet, *Dineyri Papazı*'nda Gülbün bu hissi tek taraflı yaşamıştır. *Ciğerdelen*'de Turhan ve Canzi, *Ülker Fırtınası*'nda Nûran ve Sermet ise karşılıklı olarak bu hissi paylaşmıştır.

Aşkın nasip olduğu fikrinin en yoğun işlendiği anlatı *Dineyri Papazı*'dır. Gülbün'ün Ayhan'la karşılaşmadan önce aşkı tanıdığı ifade edilir. Aşkın âdetâ bir tohum gibi kişinin içine düştüğü, bu cevherin maşuğu tanımaya imkân verdiği anlaşılır. Bu aşamada, önce aşkın sonra maşuğun tanınması söz konusudur. Dolayısıyla ruhsal bir hazırlık süreci devreye girmektedir. Bu durum sanatkârın aşkı "bâkir ve ergin ruhların, beneksiz kristal gibi billûrlaşmış vücutların imtiyâzı" olarak görmesinin anlatı düzeyindeki karşılığı olarak okunabilir. İçine aşkın "tılsım"ı düşen Gülbün'ün önce aşkı sonra sevgiliyi tanımmasını gözlemci anlatıcı şöyle tasvir etmektedir:

Şimdi onun yeni bir keşfi vardı: İnsan ilk önce sevgiyi tanır, sonra sevgiliyi bulur. Aşk mâbudu henüz kendisi bize görünmeden nuru üzerimize düşmüştür. Bir zaman bu tılsımlı şua içine sarmalanır, bu adsız ummanlarda farkına varmadan çalkanıp yuvarlanır, böylelikle birinci istihâleyi geçirir, yeni olgunluklar peydâ ederiz. Neyin nesidir, nerede başlar nasıl biter bilmeyiz ki. Bir gün gelir uyku gayyâlarından uyanır gibi gözümüzü açar karşımızda bir çift göz görürüz, kulağımız pek âşinâ bir

ses duyar. Kader ölçeklerinin dolduğu, nasip tezgâhlarının tamamlanmış bir dokumayı ortaya attığı bir andır (DP, s. 41).

Kalbine aşkın "nuru"nun düştüğü kişi; aşka hazırlanmakta ve "nasip tezgâhlarının" dokuduğu kumaşa uygun bir hâle gelmektedir. Bu bekleyiş; "âşinâ" bir yüzle karşılaşma ümididir. "Kader ölçeklerinin dolduğu, nasip tezgâhlarının tamamlanmış bir dokumayı ortaya attığı bir an"; âşık olma anına karşılık gelmekte ve aşkın doğrudan belirleyicilerini fatalist kavramlar üzerinden ifade etmektedir. "Kader" ve "nasip" kavramları aşkın ilahi bir bağış olduğuna inanmakla ilgilidir. Gülbün'ün Ayhan'la karşılaşmasının "kader"le ilişkilendirilmesi de bu minvalde değerlendirilir. Senelerce yolculuk ettiği Kalamış vapurunda her zaman kalabalık ve gürültülü yerlerden kaçarken "günün birinde kader onun yolunu değiştirmiş" ve kaptan köşkünün altındaki kamarada tek boş yer olan Ayhan'ın yanına oturtmuştur (DP, s. 46). Ayhan'ın yanına oturur oturmaz da Gülbün "derhal tek yaradılışlı hüküm ve kumanda sâhibini tanımış"tır (DP, s. 46-7). Burada tanışma mekânının vapur olması üzerinde durulabilir. Çünkü vapur iki ayrı sosyal tabakadan gelen insanın tanışmasına ve bir araya gelmesine imkân vermiştir. Zengin bir adam olan Ayhan'ın bir evde pansiyoner olarak kalan, öksüz ve yetim bir öğrenci olan Gülbün'le kamusal bir alanda tanışması anlatı içerisinde tabii bir hadise olarak görünür. Ayrıca vapur; birlikteliğin sağlam bir temelden ve güvenceden mahrumiyeti ve geçiciliği de imleyebilir. Kişilerin ruh hâlini belirleyen rüzgarın esişine uygun olarak ilişkinin sürekli olarak devinimli ve inişli-çıkışlı olması (olacağı) da başlangıç itibariyle sezdirilir gibidir.

Erol anlatılarında kişilerin evlilik dışı beraberliklerindeki temel motivasyon, cinsellik ve maddi menfaat değil, aşktır. Aşkın bir Tanrı vergisi gibi ihsan edildiğine inanan roman kişisi; bu 'hak' ile hareket etmektedir. Söz konusu hak; kişinin sadece aşkı yaşama biçiminde değil, muhatabının üzerinde de tabii bir hakkı olduğuna inanma şeklinde gelişir. Bu inancın kaynağı ise sevgiliye karşı hissedilen aşinalığın köklerinin "ezel"den tanımlanmasıyla ilişkilidir. Bu metafizik gerekçe; kişinin üzerinden toplumsal sözleşme şartlarını kaldırarak; ona aşkın dünyası içinde özgür bir alan bahşetmektedir. Bu süreçte kişinin bireysel, toplumsal ve etik açıdan evrensel sorumluluklarını askıya alması söz konusudur. "Dört Kişi" adlı hikâyede Fahri'nin "Seniha'yı sevmek bana bir cürüm gibi gelmiyor. O evli, ben de evli, fakat vicdânım muazzep değil. Sanki ilâhî bir hakla onu seviyorum ve onun tarafından sevilme istiyorum." (LM, s. 76) şeklinde düşünmesi gibi sevilen üzerinde "ilâhî", tabii bir hak hissedilmektedir. *Dineyri Papazı*'nda Ayhan Cimşidoğlu, Gülbün için "Yabancı bir ad değil"dir. "Sanki yıllardır alışılmış" olan "bu

çehre, bu gözler..." (DP, s. 43) ona ilk görüşte aşkın kapılarını açmıştır. Vapurda ilk karşılaşma gerçekleştiğinde Gülbün'ün onun kendisindeki varlığını, "ezel mayası" olarak adlandırması dikkat çekicidir:

Ne bugün ne yarın zihin yorarak tanışıklığın başlangıcını bulamayacağını anlar gibi oldu. Bildiği bir şey varsa şudur ki, haftalardan beri kendi varlığı devamlı bir açılış ve çözülüş hâlinde Gülbün Gülbünlüğünü kaybediyor ve bu dağılan, renksiz şekilsiz bir hamur hâline gelen varlığın üzerine gizli bir el ebedî bir ıslahla vurmak kastiyle durmadan o yanık mânâlı erkek çehresini basıyor. Gülbün'ün muhakkak bildiği bir cihet daha var: Ayhan dâima onda yaşamaktı, dâima onda kalacaktır; hayat yolunda zaman zaman kıvama gelerek hükmünü yapan bir ezel mayası gibi (DP, s. 44).

Ayhan'ı ilk gördüğü andan itibaren kaderine yol aldığını hisseden Gülbün; darmadağın olan benliğinin 'ilahi bir kudret' tarafından sevgiliye hazır bir biçime sokulduğunu düşünmektedir. Bu ilahi etki; "gizli bir elin ebedî bir ıslahla vuruşu" olarak ifade edilmiştir. "Gizli bir el", "ezel mayası" gibi tabirler metafizik boyutuna ve kutsiyetine işaret etmektedir.

Gülbün'ün Ayhan'la ilk karşılaşmasının kendisi açısından ilahi, manevi yönüne karşın Ayhan'ın hislerinde daha ziyade şehvet ve sahiplenme hissi öne çıkmaktadır. İlk karşılaşmada Ayhan'ın vapurdaki hâlini tasvir eden gözlemci anlatıcı onun hâl diliyle; "Herkesten gizlediği, yalnız Gülbün'e gösterdiği bir mahrem hüviyetle de yavaşça bildiriyordu ki: "Seni istiyorum, sana yanıyorum, benimsin." (DP, s. 48) dediğini belirtmektedir. Çiftler arasında biri manevi diğeri maddi düzeyde gelişen bu etkileşim ilk andan itibaren aşkın ve sahiplenmenin sinyalinin göndermektedir. Anlatıda Gülbün'ün önce aşkı sonra maşuğu sezinlemesi ise kurguda belli bir oyalama ve hazırlık evresi yaratmış, bu sayede bir anda gerçekleşen kendini verişin / adayışın geri planına dair fikir edinilmiştir.

Maşuğun ezelden tanışıklığı; aşkın mukadder yönüyle ilgilidir. Böylelikle ezelden yazılı olan bir çiftin birbirini görmesi ile kaderlerinin birlendiğini sezmesi aynı anda hasıl olur. Bir "nasip", "hisse", "âşinâlık" olarak tanımlanan aşkın "eski bir sîmâ" olan "Aşk mâbudu"nun kendinde fark edilmesi, "sez"gi ile mümkündür:

Her kişinin kadehine nasip, tek bir ölüm, tek bir dirim dökerken ona katmerli ölümler, dirimler, aşırı bir hisse düşmüştü. Bu tâze üstün hayâtı orta yaşlı bir erkek sîmâsında sezmişti. O sîmâ, masal kahramanlarına "ya devlet başa, ya kuzgun leşe" dedirten lugaz gibidir. Ne kadar eski bir sîmâ, ne kadar bildik böyle bir âşinâlığın başlangıcını bulmak için en silik çocukluk hâtıralarını deşmek, ne de Romalı profili, Kartacalı suratı demek kâfi gelirdi. İnsanın rûhuna diğerk bir insan yüzünün

sırrı bir defa sinmeye görsün, bu ilâhi ilkahın hükmünü yerine getirmek için terkip tâzelemek lâzım gelecektir (DP, s. 51-52).

Aşkın görüngüler âleminin dışında bir oluş olması onu anlayabilmede sezginin rolünü önemli kılar. Maddenin dışında hayat, aklın dışında ruh ve sezgi alanının kabul edildiği anlayışta aklın yanına metafizik hakikatleri keşfedecek olan sezgi gibi supra-rasyonel (akıl üstü) bir bilme yetisi eklenmektedir.³⁴ Dolayısıyla metafizik bir boyutta aşkın tasviri; onun hakikat bilgisine tecrübî ilimden önce, sezgiyle ulaşmayı gerekli kılar. Sezgi, insanı "diğer canlılar arasında sempatik birleşme kurmak suretiyle şuuru maddeden hayat âlemine geçir"ir (Topçu 2011, s. 79). Gülbün'ün "katmerli ölümler, dirimler", "aşırı bir hisse", "tâze üstün hayât" olarak metaforikleştirilen aşkı Ayhan'da keşfetmesi 'şuurunu hayat âlemine geçiren' "sez"gisi sayesinde. Ayhan'ın bir "lugaz"a benzetilmesi önemlidir. Çünkü anlatının entrik unsuru Ayhan bilmececi üzerine kuruludur. Ayhan'ın aşk macerasındaki konumunu sezdirenen bu anlatım, onun Gülbün'ün kaderi üzerindeki gücüne işaret etmektedir.

Erol anlatılarında belli bir vakanın, durumun aktarımından sonra sıklıkla o konuyla ilgili bir hikmetin dile getirildiği görülür. Hikemi üslubun öne çıktığı bu anlatım tutumunda birçok hâlin felsefi geri planı üzerinde durulur. Gülbün'ün âşık olmasından sonra; "İnsanın rûhuna diğer bir insan yüzünün sırrı bir defa sinmeye görsün, bu ilâhi ilkahın hükmünü yerine getirmek için terkip tâzelemek lâzım gelecektir." cümlesi de bu duruma örnek gösterilebilir. Buna göre ezelden tanışıklığın dolayısıyla ilahi takdirin gerçekleştiği durumlarda söz konusu kutsal döllemenin gerçekleşmesi için kişinin yenilenmesi, döllemeye uygun bir yapı kazanması gerekliliği ifade edilir. Gülbün'ün Ayhan'la tanışmadan önce içine düşen "tılsımlı şua", bu dölleme ve aşka hazır bir terkip geliştirme içindir. Tanışıklığın gerçekleşmesinden sonra ruhların birleşmesi için kişilerin aşktan önceki hâllerinden farklı; yeni bir boyut kazanması durumu söz konusudur. Bu da ancak aşkın dönüştürücü, yeniden doğuşa zemin hazırlayıcı etkisi ile açıklanabilir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda Necdet'in Bedriye'ye duyduğu aşkı "nasîbi" olarak tanımladığı görülmektedir. Bu nasip; "ezel" gibi metafizik bir kaynakla temellendirilerek "yüksek bir makam" şeklinde ifade edilmiştir. Arkadaşı Orhan'a içinde bulunduğu duygusal boyutu anlatan Necdet şöyle demiştir:

³⁴ Bu konuda geniş bilgi için bk. Bayraktar 2010a; Bayraktar 2010b.

Bir o var, bir de ben varım. Bir de ikimizden ayrı müstakil bir şahsiyet, bir kuvvet var: Sevmek. Sevmenin onunla ve benimle alâkası yoktur. Dedim ya ayrı bir varlık. Benim üstüme çöktü, nasibimmiş. Buna kimse karışamaz. Bana bu kumanda yüksek bir makamdan geldi. Dünyada tabiat kanunları olduğu gibi aşk kanunları da vardır. Ve bunlar tabiat kanunlarından daha korkunçtur. Çünkü onları akılla tahlil edip mücadele açıyoruz (KR , s. 160-161).

Aşkın kaynağının metafizik olarak kabul görmesi; onun kader, nasip, kısmet, ezel gibi dinî, mistik kavramlar üzerinden yorumlanmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla Necdet'in aşkın kanunlarını akılla tahlil etmenin mümkün olmadığını söylemesi; aklın metafizik alanda varlığın özünü, esasını kavramada yetersizliğini düşünmekle ilgilidir. *Ciğerdelen*'de Turhan'ın görür görmez etkilendiği Canzi'de "ötelere giden bir yakınlık" seçmesi de aşkın hem kaynağının hem de oluşumunun supra-rasyonel olduğunu göstermektedir:

Acaba neden bu ilk defa gördüğüm sîmâ bana hayatta en çok tanıdığım yüz gibi geldi. Âhenginde rikkatler, vakarlı perdeler dalgalanan sıcak, yumuşak sesi benim, kendi, bağrımdan kopuyor sandım. Etrâfımda kendi havamın estiğini, nihâyet kendi iklimimi bulduğumu anladım. Fakat, iki kişi tek vücut olmaktan çok ötelere giden bu yakınlıkla berâber Canzi'de sonsuz uzaklığı da gördüm (C, s. 28).

Görür görmez âşık olunan kişide güçlü bir aşinalık hissi sezme; ezelden tanışıklık gibi köklü ve ötelere uzanan manevi bir bağın varlığını düşündürmektedir. *Dineyri Papazı*'nda "eski bir sîmâ" olarak ifade edilen sevgili burada "hayatta en çok tanı"nan "yüz"dür. Böylesi bir düşünüş; aşkı da âşık olunanı da kutsal bir seviyeye yükseltirken, bağlanma hissinin de daha hızlı gerçekleşmesine imkân vermiştir. *Ciğerdelen*'de Turhan "Sizinle bir arkadaşlık rekoru kırdık gibi. Ne kısa zamanda, ne kadar yakınlık." (C, s. 38) dedikten sonra Canzi'nin ona; "Siz benim için yeni bir arkadaş gibi değilsiniz, Turhan. Sizi çok uzun zamandan beri tanıyorum sanki. Hiç yadırgamıyorum. Size söylemeyeceğim şey ve gözüm kapalı avucunuza teslim etmeyeceğim bir kıymet yoktur." (C, s. 38) demesi aşinalığın iki tarafça hissedildiğini göstermektedir.

"Metruk Yalıda Garip Bir Gece" adlı hikâyede Orhan, Zehra'yı dördüncü kez gördüğünü, ancak kendisine "ezelden bilmiş ve tanışmış" gibi geldiğini, "Zehra'yı görmezden evvel bile onun ismini duyduğu ve resmini gördüğü dakikada son derece üzücü, aynı zamanda tatlı bir hiss-i kablelvukû ile bu kadını seveceğini anla"dığını belirtmektedir (LM, s. 24). Aşkın ilahi bir bağışın, yüksek bir makamın takdiri yahut ezelden tanışıklığın sonucu olarak geliştiğini düşünme; Canzi-Turhan, Zehra-Orhan örneklerinde gördüğü üzere kişiler arasındaki yakınlığı güçlendirdiği gibi güven duygusunu da pekiştirmiştir.

Aşkın birdendire gelişmesi ve çiftler arasındaki mesafelerin çok kısa bir sürede aşılması, aşkın kendindeki niteliği olarak görülmekle birlikte bu durumun anlatılarda kurgusal açıdan bir zaaf oluşturduğu düşünülebilir mi? Sevgiliye bir anda tüm "kıymetlerin teslim edilmesi" fikri okura ne kadar gerçekçi gelmektedir? Yıldırım aşkının olaylar arasında çok hızlı bir geçişe sebep olduğu ve arada ilişki kurmayı sağlayan bir oyalanma sürecine mani olduğu düşünülebilir mi? Bu soruların cevabını verebilmek amacıyla anlatılardaki ilişkilerin başlama dönemine ayna tutmak gerekir.

Tanışmalarından kısa bir süre sonra Gülbün'ün Ayhan'ın kendisini garsoniyerine davet etme teklifini kabul etmesi sebebiyle, oyalanma sürecini anlama noktasında *Dineyri Papazı*'ndan başlamak uygun olabilir. *Dineyri Papazı* ve *Ülker Fırtınası*'nda çiftlerin tanışmalarından kısa bir süre sonra cinsel birliktelik yaşanır. Bu durum aşkın tutkulu yönüyle ilgili olmakla birlikte yine de kurguda buna dönük bir hazırlama süreci gerçekleşmiş midir sorusuna yanıt aramak, anlatıdaki geçişleri anlama noktasında fayda sağlayabilir. Çünkü aşkın doğası itibariyle bir oyalanma gerektirmediği düşünülebilmekle birlikte kurguda aşka ve teslimiyete hızla geçişin temelleri üzerinde durmak anlatıların teknik yönüne ışık tutabilecektir.

Dineyri Papazı'nda Gülbün'ün Ayhan'la tanışmadan önce içine düşen aşk tılsımı, aşka bir hazırlık evresidir. Ayrıca arkadaşının kardeşi Aydın Vardar'ın bir yılbaşı balosunda kendisini zorla dudağından öpmesinden sonra "genç kızın kanında bir uğultudur" (DP, s. 39) başlaması, "kadınlık çağı"na (DP, s. 40) adım atma arzusunu ortaya koymaktadır. Aydın'ın hatırası unutulduktan sonra "Gülbün'de sâdece tatlı bir bekleyiş, müphem bir özleyiş, canlı bir kalkınma" (DP, s. 40) kalmıştır. "Sayısız antenler vücûdundan havaya uzanırken Gülbün kulak kabartır, etrâfi gözler, gerginleşerek beklerdi" (DP, s. 40). Bu hâller; Gülbün'ün psikolojik olarak aşka hazırlandığını göstermekte ve anlatıcı tarafından onun ciddi bir aşkın arifesinde olduğunu sezdirmektedir. Böylelikle Gülbün'ün Ayhan'ı görür görmez etkilenişi okuru sarsmayabilmekte; aşkın ezelden olduğu fikrine dayalı anlatıda "nasîbine gönüllü" (DP, s. 57) genç kızın niçin Ayhan'ın "bir ezel mâcerâsından haber getiren o ellerin"e (DP, s. 56-57) çabucak tutunduğu anlaşılabilir. Ayrıca anlatıda aşkın başlaması ve itirafi açısından da bir oyalanma görülmüştür. Kalamış vapurundaki ilk karşılaşmadan sonra iki taraf da tekrar karşılaşmanın yollarını aramıştır. Kadıköy seferlerini sıklaştıran Ayhan; "dâima, Gülbün'ün girdiği vapuru kollardı. Kaptan köşkü altındaki küçük kamarada buluşurlardı. Ayhan Bey, Gülbün'e yolcuların önünde

mutlaka rümuza bir hareket eder, arkasından fena bir dakika başlar başlamaz yine rümuza vurgunluk gösterirdi." (DP, s. 56). Bu süreçte Gülbün kış günü başını alıp kırlara giderken; "bahar içinde", "hayran"(DP, s. 57) dolaşarak, gün geçtikçe içine dolan aşkın büyüdüğünü hissetmiştir. Öyle ki Ayhan için "O beni çağırırsa ucunda ölüm olacağını bilsem giderim." (DP, s. 63) diyecek kadar bekleyişi ve arzusu artmıştır. Yılbaşında yine vapurda karşılaştığı Ayhan'la iletişimleri kısa süreli sohbet ve "rümuza"lar ile devam etmiştir. "Martın sonlarına doğru" (DP, s. 61) ise ilişkileri başlamıştır. Dolayısıyla 'tutkulu bir aşkın' başlamasından önce zamansal açıdan bir tanıma süreci geçirilmiştir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda da Necdet'in Bedriye'ye, Bedriye'nin Burhan'a hissettiklerinin kuvvetinin izahı zamanla mümkün olmuştur. Necdet için aşkın nasiple ilgisi kurulsa da aşkın geri planı belirli bir zaman aralığından yoksun değildir. Necdet'in Bedriye'ye aşk beslemesinden önce hayranlık duyduğu fark edilir. "Bedriye'yi çok defalar vapurda, sinemada filân görmüş, ona müphem bir arzu ve alâka ile bakmıştı" (KR, s. 17). Ayrıca aşk itirafının da belli bir sürece yayılması anlatıda kurgusal açıdan boşluk olmamasını sağlamıştır. Bedriye ise Burhan'ı önce uzaktan görmüş; hakkında söylenenlerden, onun tavır ve konuşmalarındaki istiğna hâlinde etkilenmiştir. Ona aşkını itiraf etmesi de birlikte arkadaş olarak vakit geçirdikleri bir süreçten sonra mümkün olmuştur. Onu Fener Plâjı'nda gördüğünden beri ona "büyük bir sempati" duyduğunu itiraf eden Bedriye, onun "müstesnâlığı"ndan etkilendiğini, "ilk defa müstağni bir erkek karşısında" (KR, s. 133) kaldığını söylemiştir. Onun şahsiyetini kendi seciyesinden üstün tuttuğunu ifade eden Bedriye'nin kendisine veda etmesi üzerine Burhan onu "şiddetle kucakla"yarak (KR, s. 134) gitmesini engellemiştir. Böylelikle ilişkileri başlamıştır. Bedriye'nin Burhan'a duyduğu aşkta ezelden tanış hissi değil, kendisinden üstün gördüğü bir şahsa duyulan hayranlığın etkisi söz konusudur. Burhan'ın "Yârabbi, bu nasıl, nasıl olur? Ben böyle şey görmedim ve göremem" dedirten (KR, s. 150) güzelliği karşısında hayran ve mest olan Bedriye için onun her hareketi; "câzibe, bir heyecan, ürpermeler, titremeler arasında yaşanmış bir hâdisedir" (KR, s. 151).

Erol'un bu ilk romanında aşkın gelişmesinde tasavvufî olarak 'ilahi bir güce' dayalı bir temellendirilme görülmemektedir. Necdet'in aşkı yaşama ve kutsallaştırma biçimi, onu anlatıdaki diğer kişilerden farklı kılar. Bu anlatıda daha ziyade kaçanın kovalandığı bir yüceltme (süblimasyon) sürecine şahit olunur. Aşk ilişkilerinin yaşanma ve çıkmaza

girmesi ilişki boyutunda sorgulanmakta ve egzistansiyel bir tecrübenin sonundaki farkındalıklara düşünsel açıdan eğinilmektedir.

Ciğerdelen'de Turhan ve Canzi arasındaki aşk ezelden tanış hissiyle ilgilidir. Fakat aradaki bağ, birlikte vakit geçirmeye kuvvetlenmiştir. İlişkinin başlangıcında sözlü olmasa da bakışsal olarak güçlü bir bağın diyalogu oluşmuştur. Canzi'nin bakışları daha ilk karşılaşmada ona; "Yâ... demek sensin... Âkıbet! Hayat sırrının perdesini demek seninle açacağız. Bana rüyâlarımın vadettiği biricik mânâyı ellerinde taşıyan sensin demek!..." derken Turhan'ın gözleri ona; "Beni gizli kaynaklara ulaştıracak, bana ecel şerbetini sunacak olan sen misin?.." şeklinde karşılık vermiştir (C, s. 29). Bu bakışma ile "On sekiz bin âlem"den uyanan (C, s. 29) Canzi ile Turhan daha sonra dans etmişler; o günden sonra da Turhan âşık olduğu kadınla her gün görüşebilmek için elinden geleni yapmıştır. Bu görüşmelerde arkadaşlığın gittikçe daha yakın bir çehre aldığı, özellikle aynı soydan geldiğinin öğrenilmesiyle aradaki muhabbetin arttığı, Haşmet'ten boşanan Canzi'nin Turhan ile ilişkisinin başladığı görülmektedir. Dolayısıyla ilişkinin yaşanması ve dile dökülmesi zamanla olmuştur. Ancak başlangıçtaki etkileşimin güçlü vaatler içeren bir bakışma sonucu gerçekleştiği izlenir. Burada durulması gereken nokta Turhan ve Canzi'nin bakışları ile "hayat sırrının perdesini" birlikte açacak kadar emin oluşlarının öncesindeki hazırlık süreci nedir sorusudur!

Ciğerdelen'de Turhan'ın önce Canzi'nin elini gördüğü ve bu elin kendisinde ciddi bir duygusal tepkimeye neden olduğu görülür. "Geniş bir pırlanta yüzükle süslü, zambak tırnaklı ince beyaz eli" "vurgun bakışlarla seyre"den Turhan, elin sahibinin yüzüne bakmayı hatırına getirmemiş; bu elin varlığı kendisinde "görülmemiş bir saâdet ve huzur içinde cennete göçmüş gibi" bir his yaratmıştır. "Kulaklarıma halıların füsûnu damlıyor, gözlerimi iç içe birleşmiş lamba ve gurup ışığı, bir sepet krizantem, bir de güzel ve mânâlı bir kadın eli oyalıyordu." diyen Turhan'ın "istiğrakı" yanında oturan bu kadının oradan uzaklaşmasıyla son bulmuştur. O bu durumu "Soğudum. Lambanın telkârî mâden abajuru âdileşti, krizantemler soldu, batı kızarisinde halâvet kalmadı, halı fotoğrafları kırk yıllık mâlûm şeyler, ev sâhibinin ifâdesi düşkün... Rûhu gitmiş ceset gibi, kuruyakalmıştım." şeklinde dile getirmiştir (C, s. 26-27). Metonomi yoluyla önce "zambak tırnaklı ince beyaz eli"n tasvir edildiği anlatıda böylelikle sevebilmek için sevgilinin çehresini görmeye gerek olmadığı; aşkın "yaman bir seziş çabukluğuyla" (C, s. 27) anlaşılabilirliği imlenmektedir. Turhan "Başıma bir yıldırım indi. "Demek ben bu kadını yüzünü bile görmeden sevdim."

(C, s. 27) diyerek aşkın fiziksel boyutları aşan tasvirine uygun bir 'çabuklukta' davranmaktadır. Bu tahlil ve tasvirler yıldırım aşkının niteliğine uygundur. Bu bakımdan burada mantık hatası aramak; anlatının aşk tarzına mesafeli yahut kopuk olmakla ilişkilendirilebilir. Fakat anlatıda kurgusal açıdan soru işareti uyandıran bir nokta vardır. Turhan'ın Canzi'nin önce elini sonra ise kendini görmesi ile birlikte onu beğendiği, hatta onun kim olduğunu yanındaki İngiliz dostuna sormasından sonra öğrendiği bilgilerle ona hayranlığının arttığı görülür. Ancak anlatıda Canzi'nin ona dönük bir hamlesi, merakı, ilgisi yer almadığı hâlde ilk göz göze gelinmesiyle onda "rüyâlarının vadettiği mânâyı" görmesi anlatıda onun için bir oyalanma sürecinin gerçekleşmediği sorusunu doğurmaktadır. Çünkü Canzi'nin Turhan'la bakışmadan önce ona dönük olarak anlatıda hiçbir tasvir, tahlil yer almamakta, hiç tanımadığı bir adamla bakışmadan önce kendisinde oluşan ruh hâli, hissedişleri yansıtılmamaktadır. Bu bakımdan Turhan açısından aşkın gerekçesi şaşkırtıcı olmamakla beraber Canzi açısından anlatısal bir boşluk yaratıldığı düşünülebilir.

Ülker Fırtınası'nda Nûran ile Sermet'in ilişkisinin başlangıcı ise şu şekildedir: Nûran'ın aile dostu Süreyya Bey, alaturka musikinin nasıl icra edildiğini Nûran'a göstermek maksadıyla bir yalıda fasıl tertip etmiştir. Orada üdî Sermet'i gören Nûran onun hakkında; "Evet, Süreyya Bey haklı imiş; kucağındaki uda rağmen pek yakışıklı bir erkek. Viyana'ya gitse ne muvaffakiyetler kazanır. Oradaki kadınlar zâten bu çigan tipinin delisi." (ÜF, s. 33) şeklinde düşünmüştür. Sermet'in saz başlamadan evvel kendisiyle konuşmadığını ve etrafına hiç bakmadığını fark etmiştir. Sermet'in Nûran'da uyandırdığı duygu iç çözümleme ile şu şekilde ortaya konulmuştur: "Fakat Nûran'da tuhaf bir his var: Sermet, kendisini görüyor, gözünü bile kaldırmadan, hem de çok iyi görüyor. Genç kızdaki ufak heyecânın bir sebebi de bu. Gayriihtiyârî, salonun tâ öbür köşesinde duran boy aynasını gözleriyle aradı, saçlarını düzeltti" (ÜF, s. 34). Nûran'ın Sermet'te uyandırdığı intiba ise şehvetli bir arzu olarak betimlenmektedir. Su içerken Nûran'a bakan Sermet; "Târif edilmez derece aç, hırslı, dokunduğu şeyi alazlayan bir bakışla genç kızı sardı. Suyu yudum yudum içerken âdeta "İşte seni içiyorum, işte seni bitirdim" der gibi bir hali vardı." (ÜF, s. 34-35). Bu bakışı fark eden ev sâhibi Mehpâre Hanım'ın canı sıkılmış, ancak Nûran'a bakınca içinden şöyle geçirmiştir:

Kiraz renkli parlak ipekliden bir elbise giymiş, dudaklarını aynı renkte boyamış. Bundan başka da boyası yok. Lepiska saçları o duru beyaz çehrenin etrâfını ipek

gibi sarmış. Entârisinin rengine fevkalâde bir tezat yapan iri mâvi gözleri var. Eh... Bu güzellikle onu pek rahat bırakmazlar (ÜF, s. 35).

Anlatıda sevgililerin aşırı güzel, çekici ve karizmatik olarak tasvir edilmesi aşkın tutkulu boyutuna uygundur. Yukarıdaki iç çözümler; Nûran ve Sermet'in ilk anda fark edilecek kadar güzel olduğunu ortaya koyarken birbirlerinden etkilendiklerini de göstermektedir. Anlatının devamında akşam vakti yalının bahçesinde biraz dolaşan misafirler sohbet etmiş, ancak Nûran ile Sermet'in karşılıklı bir konuşmaları olmamıştır. O gece yalıda misafir olarak kalan Nûran, sabah vakti rıhtımda yarı beline kadar çıplak olan ve gövdesini deniz suyu ile ovuşturarak beden hareketleri yapan Sermet'i görmüş, bir baş selâmı ile uzaklaşmak isterken Sermet onu durdurmuştur (ÜF, s. 37-38). Aralarında geçen konuşma gözlemci anlatı tarafından şöyle aktarılmaktadır:

Bir baş selâmı ile uzaklaşmak isteyen Nûran'ı durdurdu, genç kıza söyleyecek çok mühim bir sözü vardı. Evvelâ kendisinin şu çıplak hali affedilmeliydi. Nûran'la konuşmak için daha münâsip bir kıyâfet isterdi. Lâkin vakit yok! İnsan evinde muntazam bir hayat yaşarken giyinmeyi kuşanmayı ve her şeyi sırası ile yapmayı düşünür. Ama ev tutuştu, ateş saçağı sardı ise... O zaman âdet, kıyâfet, tekellüf akla gelir mi? O zaman kıyâmet ânı, ana baba günüdür ve işte kendisi, Sermet, hayâtının böyle bir gününü yaşıyor, onun etrâfi çepeçevre yanmaktadır. Duramaz, münâsip vakit saat bekleyemez.

Çıplak bedeninden sular sızarak Nûran'a doğru birkaç adım attı:

-Dün akşam çok haklı söylediniz. Ben şimdiye kadar hep meçhul bir hedefin hasretini çekerek yaşadım. Bütün sanatım gayr-i şuûrî bir aramaktı. Ne özlediğimi, ne istediğimi bilmiyordum. Şimdi biliyorum: Ben sizi aradım, sizi buldum.

Artık sizi benden, benim gönlümden söküp çıkaracak hiçbir kuvvet yoktur. Siz hakkımda, ne kadar fenâ düşünürseniz düşünün, ne dersiniz deyin, Nûran Hanım. Ben size lâyıf değilim. Fakat kaderinize küsün; siz benimsiniz (ÜF, s. 37-38).

Sermet'in hislerini Nûran'a açmak için neden acele ettiği sorusu; "ev tutuş"ması", "ateş saçağı sar"ması, "kıyâmet ânı", etrâfi[n] çepeçevre yanma"sı gibi kurtuluş arzusu ifade eden mübalağlı bir dille cevap bulur. Peki, bu mübalağanın sebebi nedir? Dün gece karşılaşılan ve "yiyecek gibi" (ÜF, s. 35) bakılan bir kadına, sabahın çok erken saatlerinde üstelik yarı çıplak vaziyette ilanı aşk etmek; anlatı içinde bir şok etkisi yaratmıyor mu sorusunu gündeme getirmektedir. Kişinin bir gün önce karşılaştığı bir kadına; kendi varoluşunun anlamını yüklemesi, gönlünden onu söküp alacak hiçbir kuvvetin olmadığını söylemesi ve doğrudan "siz benimsiniz" hitabı sadece muhatabında değil okurda da bir şaşırtma etkisi uyandırmaktadır. Burada yazarın gerçeklik etkisi oluşturmak adına bir "oyalanma" sürecini takip etmediği düşünülebilir mi? Bu hızlı sıçrayışın, konunun bir anda aşk merkezli bir anlatıma geçmesi için yapıldığı anlaşılır. Her ne kadar Erol anlatılarında

aşk birdenbire olsa da kişilerin buna dönük duygusal hazırlıkları çeşitli tasvir ve tahlillerle yapılmaktadır. Aşkın itiraf boyutu da belli bir aşama gerektirir. Ancak *Ülker Fırtınası*'ndaki hız, anlatıda bir boşluk bırakıldığını ilk planda düşündürür. Anlatıda Sermet'in udunu çalarken Nûran'ın önce dış görünüşünden ve önceki akşam konuşmasıyla da kültüründen etkilendiği anlaşılır. Fakat bu etki, bu türlü ilanı aşkın yukarıdaki şekilde gerekçesi için yeterli midir? Anlatının sonraki sayfalarında Sermet'in davranışlarındaki anlık değişimler fark edildiği için tasvir edilen davranışın onun kişiliğe uygun olduğu düşünülebilir. Ayrıca anlatıda yakışıklılığı ve özgüveniyle dikkat çeken Sermet'in reddedilmeyeceğine dair duyduğu güven ve çevresinde uyandırdığı cazibeden emin oluş da onu cüretli davranışlara sevk etmiş olabilir. Anlatının ilerleyen bölümlerinde Sermet'in niçin böyle bir ilanı aşkı tercih ettiği anlaşılmaktadır. Fakat bu daha ziyade Sermet'in karakterinin nasıl olduğunun fark edilmesiyle mantık yürütülerek anlaşılabilen bir süreçtir. Onun arzularının merkezinde yaşaması, eş ve çocuklarına karşı sorumluluklarını sürekli askıya alması, sıklıkla gönül maceraları yaşaması, boşanmak üzereyken bir anda kararından vazgeçmesi, Nûran'a âşıkken eşinden ayrı olarak başka bir kadınla daha onu aldatması, onun şahsi arzuları öne çıkararak ve ani gelişen davranışlara açık biri olduğunu göstermektedir. "Sermet prensip adamı değildi, duygu adamıydı. Onun hayâtına hâkim olan şey ne mantık ne tecrübe, dâima içinden kabaran bir duyguydu." (ÜF, s. 76) açıklaması da Sermet'in karakterine açıklık getirmek amacıyla. Peki, Sermet'in bu özelliklerine karşın Nûran'ın tepkisi anlatı sınırları içerisinde belli bir neden-sonuç ilişkisi içerir mi? Nûran'ın söz konusu ilanı aşkın karşısındaki pozisyonu şöyle tasvir edilmiştir:

Nûran, rengi atarak, dişleri birbirine vurarak karşısındaki adama bakıyordu. Hayâtının mühim bir dönüm noktasına geldiğini anladı. Benzi büsbütün soldu. Şu dakikada bir şey düşünemiyor, dimağında bir tek kelime bulamıyordu. Fakat birdenbire zihninde Almanca bir cümle belirdi, mânâsı şudur: Benim esmer yüzlü kazâ ve kaderim.

Sermet gelişigüzel bir erkek değil, mücessem kazâ ve kaderdi. Genç kız, alınyazısını peşinen okuyan biri gibi korkulu bir cezbe içinde dondu kaldı (ÜF, s. 38).

Nûran'ın fizyolojik tepkisi renginin atması, solması, korkulu bir cezbe ile donup kalması şeklinde izah edilmiştir. Sermet'in fiziksel görüntüsünden ve işini ciddiyetle yapışından etkilendiği, anlatıda fiziksel bir hareket olan saçını düzeltmesinden anlaşılmaktaydı. Söz konusu ilanı aşkın karşısındaki davranışları yaşadığı şaşkınlığa, ortamın uygunsuzluğuna ve duygusal bir hazırlık olmamasına bağlı olarak tabii değerlendirilir. Ancak onu hemen kaza ve kaderi, alınyazısı olarak özümsemesi nedendir? Anlatının ilerleyen bölümlerinde

Nûran'ın bu kabullenmesine açıklık getirilir. Onun yıllar önce Viyana'da tahsildeyken gördüğü rüya Sermet'le tanışacağını haber vermiştir:

Kendisi Boğaziçi'nde deniz kenarında ayakta duruyordu. Siyah saçlı genç bir adam yavaş yavaş Nûran'a doğru geliyor ve diyordu ki, sen benim olacaksın. Bu birinci rüyâ olduğu gibi çıkmıştı. Kanlıcadaki bahar sabahı. O zaman Nûran rüyâsının hakikat oluşundan ne kadar şaşırılmış ve korkmuştu. Hatta kendine Almanca "İşte benim esmer yüzlü kazâ ve kaderim!" diye tuhaf bir şeyler söylemişti. Bu işler artık akıl ve mantık hudûdunu çoktan aşmış, karanlık ruh meseleleridir. Nûran sustu. Bir müddet, kucağında kavuşturduğu, ellerine baktı. İnsana olacak şeyleri önceden aynen haber veren rüyâ gibi, hissikablelvukû gibi henüz keşfedilememiş ruh kâbiliyetlerini düşünüyordu (ÜF, s. 100).

Bu sonradan yapılan rüya aktarımın, kurgudaki neden-sonuç ilişkisinin oturması bakımından önemli bir fonksiyonu vardır. Nûran'ın hayatında ikinci kez gördüğü yarı çıplak bir adamın ilanı aşkı karşısındaki tutumu böylelikle anlaşılır hâle gelir. Rüyasının yıllar sonra gerçekleşmesi karşısında şaşkınlık duyan Batı'da büyümüş bir genç kız olan Nûran, her ne kadar bu mistik tecrübeyi "karanlık ruh meselesi" olarak adlandırsa da rüyâsının kaderine dair bir gerçeklik taşıdığını düşünmüştür. Nûran'ın rüya, sezgi gibi "ruh kâbiliyetlerini" gerçekliği konusundaki tereddütü Batı'dan aldığı pozitivist eğitime, içinde bulunduğu Doğu kültürünün spiritüalist algısı arasındaki çatışma olarak okunabilir. Çünkü bir tarafta "aynen" gelecekte haber veren rüya, diğer taraftan "henüz keşfedilememiş ruh kâbiliyet"idir. Metafizik yorumlara açık bakan, hatta onu veri olarak kabul eden bir kişi için rüya aynı zamanda epistemolojik olarak bilgi kaynağıdır; bu nedenle 'keşfedilmesine' gerek yoktur. Onun için fenomenolojik gerçekliği gören göz ile rüyada gören göz arasında bir fark söz konusu değildir. Hatta manevi düzlemde bakan biri için mana gözü dünya gözünden daha kıymetli olabilir. Nûran'ın zihniyet çatışmasını sembolize eden rüyânın kurgusal açıdan açılımı ise; söz konusu rüyadan bahisle geriye dönük olarak davranışların gerekçesinin sunulmasıdır. Böylelikle onun Sermet karşısındaki pozisyonu ve hisleri daha iyi anlaşılır.

Şunu da belirtmeli ki burada dikkat çekilmek istenen yıldırım aşkının niteliği değildir. Ayrıca genç bir adamın, üzerinden bir gün bile geçmeden beğendiği bir kadına böylesi yakınlaşması fitrata bağlı olarak da gelişebilir. Sermet'in zaten "târif edilmez derece aç, hırslı, dokunduğu şeyi alazlayan bir bakışla" (ÜF , s. 34-35) Nûran'a bakması ve Süreyya Bey'in tasvir ettiği şekile "tepeden tırnağa kadar ateş ve hareket", "cidden yakıcı bir şahsiyet" (ÜF, s. 31) olması onun yakınlaşma biçiminin de ne yönde olacağını sinyalini vermektedir. Üstelik Mehpâre Hanım'ın onun Nûran'a bakışlarını "vahşîlik" (ÜF, s. 35)

olarak nitelmesi de sebepsiz değildir. Belki de bu vahşilik hâli böylesi bir ilanı aşkı çağırır gibidir. Ancak kurgusal olarak bunun gerçekleşme biçimi soru işaretine sebep olur. Anlatı kişinin öncesinde tek bir diyalogun gerçekleşmediği genç bir kıza, yarı çıplak bir adamın deniz banyosu yaparken "siz benimsiniz" demesi kimi okur için, yazarın bir oyalanma sürecini atladığını düşündürebilir. Ancak bir başka okur da bu anlatıda farklı bir tekniğin denendiği söylenebilir. Sermet ve Nûran'ın yıldırım aşkında davranışlarının gerekçesi ileriye dönük bir sezdirim yahut oyalanmadan ziyade; rüya gibi geriye dönük izahlar ve kişilerin ruhsal boyutları ışığında davranışlarının anlamlandırılmasıyla mümkün olur. Ayrıca Sermet'in yarı çıplak bir vaziyette hayati bir meseleyi iddialı bir tonda dile getirmesi; onun arzularına çabucak ulaşma tabiatını, tutarlı ve ciddi bir yaklaşımdan uzaklığını, ileride ilişkinin başlangıcı gibi akıbetinin de acele kararlara göre şekil bulabileceğini sezdirebilmektedir.

2. 1. 2. 2. Sevgilide İdeali / Güzeli Görme İtiyadı

O, bütün kâinattan borç alarak muhteşem bir rüya gördü.
Safiye Erol

Ortega Gasset'ye (2017) göre âşık olma dikkatin anormal bir biçimde başka birine takılması demektir (s. 37). Habip Türker (2017) ise dikkatin fark edişten sonra gerçekleştiğini belirtir ve aşktaki fark edişin kendiliğinden olduğunu, bir dikkat olayı olmadığını ifade eder. Ona göre bakarken fark edilir ve ondan sonra dikkat kesilir (s. 65). Fark edişle birlikte ötekinin herhangi biri olmaktan çıkıp sevgi nesnesi hâline gelmesinden sonra ona yöneltilen dikkat yoğun bir yüceltmeyle iç içe geçebilir. Gasset'ye (2017) göre üzerinde dikkatin yoğunlaştırılmasıyla o kişi, sıradanlık düzeninin üstüne çıkarılmış olur (s. 90). Âşık olmayı "büyülenme" hâline benzeten Gasset, bu kavramın âşıkların içine düştüğü olağanüstü, karşı konulmaz durumu çok iyi özetlediğini belirtmektedir (s. 43).

Anlatılarda ani bir fark edişle ötekini sen varlığı olarak gören âşık, âdeta büyülenmiş gibi sevgiliyi iyilik, güzellik, kudret gibi özellikler üzerinden görmeye başlamaktadır. Âdeta "âşık olunan mutlak, koşulsuz ideal bir nesne mertebesine yükseltilir" (Şen 2017, s. 194). İdealize edilen sevgililer genellikle çok güzel yahut üstün niteliklerle tasvir edilir. Bu anlatılarda erkek için de kadın için de estetik olarak güzelliğe yoğunlukla vurgu yapılır. Ancak bu güzelliği görsel bir nesnenin niteliği olarak düşünmek çoğu anlatı için uygun

değildir. Söz konusu olan sevilecek, âşık olunacak öznenin tabii bir niteliğidir. Bu kişiler sadece âşığın nazarında değil tüm anlatı genelinde güzellikleriyle hayran bıraktıracak özellikleriyle dikkat geçmektedir.

Türker (2017) kişinin yanı başında duran ve sürekli gördüğü birini daha önce hiç fark etmediği bir şekilde fark edip âşık olmasını, aşkın estetik beğeniyle doğmadığını, plastik güzellik ve aşk ilişkisinin zorunlu bir özsel ilişki olmadığını gösterdiğini belirtir (s. 68). "Gel Seninle Dertleşelim" adlı hikâyede bir halk türküsü dinleyen Handan, "Tıpkı uzun, nâmütenâhi uzun bir uykudan uyanır yâhut gözümü açıp kapayınca kadar cümle cihânı değişmiş bulur gibi oldum.." (LM, s. 91) demiş ve içindeki sevgiyi, yanı başında olan kişiyi o anda "fark" etmiştir (LM, s. 92). Bu hâli, "sihirli bir uykudan uyan"maya (LM, s. 93), "masallarda taş kesilen pâdişah kızları"nın "günü gelince gizli bir efsunla çözülp canlan"masına benzetmiştir (LM, s. 93). Hikâyede âşık olmanın bir büyülenme ve anlık bir fark etmeyle gerçekleştiği anlaşılır.

Erol anlatılarında anlık bir fark etmeyle gerçekleşen aşkın, hesap edecek zamanı bırakmadığı görülür. Dolayısıyla güzellik de sevgilinin diğer hususiyetleri gibi aşkın temel sebebi olmamaktadır. Ancak fark edişin hemen ardından bilinçdışı olarak yoğun bir idealleştirme evresi söz konusu olur. Dış gönüşler de sevgililer arasında yoğun bir çekime olanak sağlar. İbn Hazm (2015) aşkın dış güzelliğe bağlanmasını sağlayan nedeni, ruhun kendisinin bizzat güzel olmasına bağlamıştır. Bu sebeple ruh güzel olan her şeye hemen tutulur; güzel ve hoş motiflere karşı bir eğilim gösterir. Şayet görünenin ötesinde kendisiyle uyuşabilen en ufak bir nitelik göremezse sevgisi bu dış biçimden daha ileriye geçmez. Sadece bedensel bir arzu olarak kalır. Gerçekte, dış biçimler ruhların birbirlerinden ayrılmış parçaları üzerinde etkin bir çekim gücüne sahiptir (s. 48). Bu bakımdan Erol anlatılarında görür görmez âşık olunacak kadar güzel olan, güzel görülen sevgiliye yoğun bir çekim hissedilmekte ve onun yoğun düzeyde yüceltildiği anlaşılmaktadır. Söz konusu durum kişilerin nesnel olarak tasvir edilmesinden ziyade izlenimler üzerinden ifade edilir. Özellikle kadın karakterlerin sevgililerini mabutlaştırdığı görülmektedir. Bu eğilimin en dikkat çekici örneği, *Dineyri Papazı*'nda Ayhan'ın tasvir ediliş biçimindedir. Gülbün, Ayhan'ı görür görmez derhal onda "Benzeri bulunamayacak kadar sert, en küçük hatâ yüzünden cana kıyacak kadar zâlim, âfetlik derecesinde gururlu ve tehlikeli." (DP, s. 47) bir yan görmüş ve "böyle bir dehşet tanrısı nikâbı altında beliren

incecik, esirî bir sızıntıyı da yakalayivermişti: Mertlik, kahramanlık, masallarda, destanlarda yata kalan sevgi” (DP, s. 47).

Anlatı boyunca Gülbün için Ayhan’ın en çok “mabut” sıfatıyla adlandırıldığı görülmektedir. Onun için Ayhan; “Yaradılıştan başı taçlı, kütleler kavimler şefi Sultan Ayhan! Hazret-i Davut'tan bir ses, Hazret-i Muhammed'den bir bakış bir koku getiren mâbut Ayhan!”dır (DP, s. 247), “tanrısal konuktur” (DP, s. 247). Bu bakış açısında sevgili bir "dehşet tanrısı", "mabut" şeklinde yüceltiildiği gibi Tanrı’dan kopup gelen bir armağan olarak da karşılanmaktadır. Sigmund Freud'a (2012b) göre yüceltme, "nesne libidosunu ilgilendiren bir süreçtir ve içgüdünün kendisini cinsel tatminden başka ve uzak bir amaca yöneltmesini içerir; bu süreçte vurgu, cinsellikten uzaklaşmadadır" (s. 40). "*Sevgili mabuttur.*" kavramsal metaforunun görüldüğü bu anlatım tutumlarında sevgilide içgüdüsel olarak cinsellikten uzak şekilde Tanrı'nın yüce, kutsal, ulaşılmaz, tapınılması gereken, hayranlık uyandıran, korku veren, ödüllendiren-cezalandıran niteliklerine benzer bir uygunluk bulunmuş ve bu yolla birçok dilsel metafor oluşturulmuştur. Metafor; "ilkece bir şeyi diğerine göre tasavvur etme tarzıdır ve başlıca fonksiyonu anlamadır" (Lakoff-Johnson 2015, 68). Sevgiliyi Tanrı'ya göre düşünüş tarzının yansıması olan bu anlatım tarzı ile sevgilinin kişideki görünümü belirginleştirilmekte ve estetik bir dille ifadesi mümkün olmaktadır.

Âşğın sevgiliyi derin bir boyutta yüceltmesi, ona duyduğu hayranlığı arttırken çekilen acıyı da çoğaltır. Çünkü aşkın arazları arasında, aşırı kalp acılarını ve âşğın sevgilinin kendisinden yüz çevirip ters davranışlar sergilediğini görmesiyle kendisini kuşatan büyük sıkıntıyı da zikretmek gerekir (İbn Hazm 2015, s. 58-59). Sevilen tarafından aynı nispette sevilmemek kişiyi dramatik bir sürece sevk etmekte, ilişkinin sürmesi 'fedakârlıklarla' mümkün olmaktadır. *Kadıköyü'nün Romanı*'ndaki Bedriye'nin evliliği boyunca hissettiği “gönül acısı” (KR, s. 205) yüceltmenin boyutuyla da ilgilidir. Onun Necdet'e aşkının paçavra edildiğine dair söylediği şu sözler hayal kırıklığının derecesini göstermektedir. Ona göre “hayatta en büyük acı sevmek ve karşılık görmemek” değildir (KR, s. 256) “En büyük acı sevmek, birleşmek ve aşkınızın gün günden ayaklar altında çiğnenerek paçavra edildiğini görmektir. Sen yalnız sevdiğini kaybettin. Ben sevdiğimi de, sevgimi de, sevginin kutsiyetini de kaybettim.” (KR, s. 257) diyen Bedriye, aşkın anlamını muhatabı üzerinden kurmuş; aşkın çiğnenişi karşısında kıymet verdiği tüm anlam alanlarının yerle bir edildiğini hissetmiştir. Ayrıldıktan sonra Burhan için bir mektubunda “Güzel Burhan...

Evet güzelliğine diyecek yoktur.” diyen Bedriye; “Benim onunla tekrar birleşmeme imkân yoktur, aramızda bir ölü var, katledilmiş bir küçük Allah...” (KR, s. 234) sözlerini yazmıştır. Bu bakış açısı, onun aşka verdiği anlamın derecesini ortaya koymakta; aşkın katledilmesini de aynı anlam üzerinden yorumlamaya sebep olmaktadır.

Anlatıda yer yer narsisist özellikle gösteren Bedriye, narsisist birine âşık olmuştur. Burhan'a "Çok kuvvetlisiniz. Dilerdim sizin gibi düşüneyim, sizin gibi yaşayayım. Fakat size lâkayt kalamadım. Sizi karşımda biricik bir kıymet, bir güzellik gibi gördüm." diyen Bedriye'nin Burhan'ı kendinden üstün gördüğü için değerli bulduğunu gösteren ifadeler şu şekildedir: "Bu kurak muhitte, bu çoluk çocuk arasında siz, çölde bir eham gibiydiniz. (...) Kısaca söyleyeyim: Sizin şahsiyetiniz benim seciyemden üstündür. Bunun böyle olması beni kendi kendime karşı düşürdü. Size bu itiraflarda bulunmakla nefsimi cezâlandırıyorum" (KR, s. 133). Her zaman çevresindekiler tarafından 'şımartılmış' olan Bedriye'nin ilk defa "müstağni bir erkek"le (KR, s. 133) karşılaşması onun için sarsıcı olmuştur. Burhan'ın Divan şiirindeki sevgili gibi tegafül ve istiğna hâlinde oluşu ona âşık olanla arasındaki mesafeyi açmaktadır. Ahmed Gazâlî (2012) âşığın her zaman maşuğa muhtaç olduğunu, iftikâr (yoksunluk) sıfatının ona ait olduğunu belirtir. Maşuğun ise hiçbir şeye ihtiyacı yoktur; o, kendi kendine yetendir. Şüphesiz istiğna (hiçbir şeye ihtiyaç olmama) onun sıfatıdır demektedir (s. 62). Bu durumda yoksunluk ve ihtiyaç içinde olan Bedriye âşık, tenezzülsüz ve müstağni konumda olan Burhan ise maşuktur.

Bedriye'nin Burhan'a "Siz insanlara karşı müsbet veya menfî bir cephe almıyorsunuz; ne sevmek ne sevmemek... Bu sûretle insanlar sizin dimâğınızı ve gönlünüzü mâniasız yoramıyor. Zindeliğinizin kaynağı, mânâsız ârızalara rastlamadan çağlıyor." (KR, s. 133) demesi sevgilideki istiğnayı ve tegafülü belirgin kılmaktadır. Burhan'ın bu hâli John Berger'ın (2005) kıskanılacak durumda olan kişilerde bulunduğu "çekici"lik hâline işaret etmektedir. Kıskanılmak insanda ancak yalnız başına tadılabilecek bir kendine güven duygusu yaratmaktadır. Bu duygu da kişinin yaşantısını, kendisini kıskananlarla [yahut merak edenlerle] paylaşmamasından gelir. Bu bakımdan kıskanılan ne ölçüde kişiliksiz olursa o denli güçlülüğü, aldatmacası büyür. Çekicilik imgelerinin çoğunda görülen boş, belli bir yere yönelmemiş bakışlar başka türlü açıklanamaz. Bu imgedeki insanlar yaşamalarını sağlayan kıskanç bakışlara "görmezlikten" gelerek bakarlar (s. 133). Anlatıda Burhan'ın "Genç adam pek lâkayt ve kibirli görünüyordu. (...) Güzel ve sert vücûdunun bu dinlenme hâlinde, hiçbir şey görmek ve işitmek istemeyen bir ifâdesi vardı" (KR, s. 44)

şeklindeki tasvir edilişleri de onun başkalarını görmezlikten gelen hâline işaret eder. Bu sebeple onun diğer erkekler gibi Bedriye'yle ilgilenmemesi ve kendisinden bahsetmemesi gizemini arttırken Bedriye açısından yüceltmenin yoğunlaşmasına zemin hazırlamıştır.

Burhan'ı tanıdıktan sonra Bedriye'nin kendisiyle ilgilenen diğer erkekleri "çoluk çocuk" kategorisinde sayması ve Burhan'ı "çölde bir ehram gibi" görmesi Bedriye'nin Burhan'a dönük yüceltmesini göstermektedir. Burhan'ın şahsiyetini kendi seciyesinden üstün görmesi de bu durumun bir sonucu olarak okunabilir. Burhan'a olan duygularının itirafını ise kendi "nefsine bir ceza" olarak nitelemesi, narsisist beninin aldığı yaraya işaret edebilir. Çünkü Bedriye ilk kez olarak arzu eden, arzusunu ifşa eden özne konumuna geçmiştir. Dikkat edildiğinde Bedriye'den Burhan'a doğru olan aşkta, iki narsisist yapının karşılaşması söz konusudur. Ancak Bedriye'nin narsisist özellikler göstermesine rağmen sevmeye ve sevgisini gösterme biçimlerinde bir eksiklik görülmemesi, söz konusu durumun patolojiye ulaşmadığını gösterebilmektedir. Bu sayede âşık olabilmesi mümkün olmuştur.

Bedriye'nin Burhan'ı seçmesinde yüceltmeye bağlı durumların etkisiyle birlikte Burhan'ın ve kendisinin narsisist yönlerinin de etkili olabileceği düşünülmektedir. Çünkü Burhan'ın narsisist özellikleri yüceltmenin artmasına zemin hazırlarken Bedriye'nin narsisist yönü de hiçbir kadın tarafından elde edilemeyen bir erkeği seçmesine sebep olmuş olabilir. Çünkü tüm kadınlara kalbini kapatmış olan ve herkes tarafından hayranlıkla takip edilen bir adam tarafından sevebilmek kendini daha özel hissedebilmek adına bilinçdışı bir hamle olabilir. Burhan'ı kazanmak, bir anlamda Burhan'ı elde etme arzusunda olan tüm kadınlara karşı da bir zafer niteliği taşıyabilir. Tüm muhiti tarafından sevilen, yüzlerce talibi olan bir kadının kendisini sevmeyen bir adamı arzulanış biçimi çok farklı motivasyonları barındırmaktadır.

Necdet'in çektiği ıstırap karşısında ona "nasihat" (KR, s. 245) verme gereği duyan Burhan'ın; "İdeal aşkı aramayın. Bu belki mevcuttur. Fakat hayat, böyle mucizelerin tulûunu beklemek için çok kısa." (KR, s. 246) demesi Necdet'in aşk anlayışını sezdirmektedir. Bedriye'de ideal aşkı ve sevgiliyi gören Necdet, onun dışında bir sevgili tasavvur edememiş, ona ulaşamamanın acısını uzun yıllar yaşamıştır. Burhan'ın ona ideal kadını aradığı takdirde çok ızdırıp çekeceğini belirtmesi (KR, s. 246) tutkulu aşkın tek boyutlu olduğu takdirde akıbetini sezdirmektedir. Çünkü tutkunun ve idealize etmenin karşılıklı olmaması Bedriye ve Necdet'te görüldüğü gibi hayal kırıklığını arttırmıştır. Biri sevgilinin uzağında kalırken diğeri fiziksel bir vuslata rağmen sevgilinin kalbine ulaşamamıştır. Aşkın bir tahtevarelli gibi sembolize edildiği düşünüldüğünde yüceltme

sürecinin tek taraflı yoğunluğunun, sevgililer arasındaki dengenin bozulmasına ve birinin diğerini tahakküm altına alabilme ihtimalinin artmasına sebep olabileceği söylenebilir. Aşkın kendinde niteliği hayranlığın ileri boyutta olması olsa da duyguların karşılık görmemesi, yaşama sevincini azaltabilmektedir. Sevdiğini de sevgisini de sevginin kutsiyetini de kaybettiğini belirten Bedriye gibi Necdet de hayata eskisi gibi bakamayacağını düşünmektedir. “Derin ve vakur bir aşkla” (KR, s. 225) kendisini seven Mehlika adlı genç bir kızı çok beğendiği hâlde sevememesini gözlemci anlatıcı şöyle ifade etmiştir: “Rûhu, sanki yaş odunla yanar gibi sürekli bir ateşe tutulmuş olan genç adam anlıyordu ki dünyâda hiçbir kadın ona o hızı, o hamleyi, o kanatlanmayı iâde edemeyecektir, hiçbir zaman... Yazık, ebediyen kaybolan gençlik” (KR, s. 225)! Bu durum âşık olunan kişiye hissedilen duyguların derinliğiyle ilgilidir. Yüceltmenin aşırı yapılması ile sevgilinin mabud(e) konumuna çıkarılması; onun dışında ve ondan ayrı bir hayat tasavvurunu ortadan kaldırmış; tüm duygusal yatırımın sevgiliye doğru gerçekleşmesi başka seçenekleri hayatın dışında bırakmıştır. Ayrıca "*Aşk ateştir.*" kavramsal metaforunu anlatılarda sıklıkla kullanan yazar; "sürekli bir ateşe tutul"ma hâli ifadesiyle de aşkın yoğun ve yakıcı hâline işaret etmektedir.

Anlatıda Necdet'in Bedriye'yi idealize etmesinde anima arketipinin bilinçdışındaki görünümü de etkili olabilir. Carl Gustav Jung (2012a), kişisel anne figürüne sınırlı bir anlam atfetmekte, çocuk psike'si üzerindeki bütün o etkilerin tek kaynağının kişisel anne olmadığını, anneye yansıtılan arketip olduğunu söylemektedir. Ona göre bu arketip "anneye mitolojik bir arka plan vererek ona otorite, hatta tanrısallık katar" (s. 23). Jung'a (2012a); göre “Her erkek, içinde, o ya da bu kadına ait olmayan sonsuz bir kadın imgesi taşır. Bu imge özünde bilinçdışıdır ve erkeğin organik sistemindeki asıl kadın biçiminin, yani bir arketipin, kalıtımsal bir ögesidir. Bu asıl resim, kadınlığın tüm atasal deneyimlerinin ve o güne dek kadınlığın bıraktığı izlerin bir birikim[in]den oluşur” (s. 13). Erkeğin bilinçdışındaki kadın imajı, kadınlarla ilişkisini belirlemede önemli bir role sahiptir. Jung (2012a), annenin üç önemli özelliğinin olduğunu belirterek bunları; “bakıp büyüten, besleyen iyiliği, arzu dolu duygusallığı ve yeraltına özgü karanlığı” (s. 22) olarak izah etmektedir.

Metin Savaş'a (2002) göre Necdet için Bedriye geçmişten kopup gelen bir simâdır. Tanrı-anne-sevgili-mazi kavramlarının bütünleştiği ebedi saadet özlemi ve geçmiş zamana dönüş temayülüdür (s. 20). Bedriye, Necdet'in annesi Hâlet Hanım'ın arkadaşıdır. Küçük bir

çocukken komşu kızı Bedriye; "Necdet'in annesiyle birlikte ut çalardı" (KR, s. 17). Ancak uzaktan uzağa beğendiği Bedriye'nin küçük bir çocukken kendisini kucağına alan bir aile dostu olduğunu hatırlamayan Necdet, söz konusu geçmiş kendisine hatırlatılınca sıkılmış ve şunları düşünmüştür:

Şimdi Necdet'in karşısında oturan nârin endamlı, kesik saçlı, zarif hanımla o on yedi sene evvelki komşu abla arasında ne alâka vardı? İkiyi aynı kadın olsun? Hayret! Bir kadın tipi bu kadar değişsin, bunu akıl alır mı? (...) Bir genç, bir kadını uzaktan istediği kadar beğenebilirdi. Fakat şimdi bu hanımın, rahmetli annesinin bir ahbâbı olduğunu anlayınca Necdet, âdeta öz hemşiresini sevmiş bir adam gibi sıkıldı (KR, s. 17).

Necdet'le Bedriye'nin söz konusu tanışıklığının mazisinin hatırlandığı arkadaş sohbetinden sonra ikisi arasındaki ilişkinin boyutu değişmeye başlamıştır. Necdet'in eskiden ilgi ve hayranlık beslediği Bedriye, gittikçe onun için arzu nesnesi hâline gelmiştir. Hayatının merkezinde konumlandığı Bedriye sayesinde; "Kendisi kimselere nasip olmayan sağanaklar geçir"miş ve "bu sevgi[nin] ona kaderin büyük bir hediyesi, aynı zamanda büyük bir eziyeti" (KR, s. 94-95) olduğunu anlamıştır. Onun rahmetli annesinin arkadaşı olduğunu öğrendikten sonra ve aradaki yaş farkına rağmen bu yönelimden vazgeçmeyen Necdet'in beğenisinin, güçlü bir aşka dönüştüğüne tanık olunur. Bu durumda Jung'un tespitinden yola çıkıldığında Necdet'in bilinçdışında annenin bakıp büyüten ve arzu dolu duygusallık imgesini, Bedriye'ye yansıttığı düşünülebilir. Çocukken kendisine anne gibi 'bakmış' ve annesinin arkadaşı olan bu 'komşu abla'da çocukluğunun "kucaklayıcı" çevre'sini (Winnicott 2007, s. 10) bulmuş olma ihtimali olabilir. Çünkü "Necdet çocukken, çok defa bahçede, Bedriye'nin kucağında uyumuştur" (KR, s. 24). Asma salıncakta salladığı Necdet'i (KR, s. 16) yıllar sonra karşısında gören Bedriye ona karşı "çok sokulgan" (KR, s. 17) davranmıştır. Şu hâlde "Mavi köşkün kızını" (KR, s. 16) yıllar sonra gören Necdet'in Bedriye'ye vefat eden annesine ait bilinçdışı birtakım özellikleri yansıttığı ve onda ideal kadını bulduğu söylenebilir. Çünkü onun nazarında Bedriye "mükemmel bir kadın"dır (KR, s. 19). "Mavi köşkün kızı" artgönderimi de Bedriye'nin geçmişteki konumuna işaret etmektedir.

Dolayısıyla "Beş altı yaşında bir bebek" (KR, s. 16) iken tanıdığı Bedriye'nin onda anne kucağındaki büyümlü zamanı hatırlatması söz konusudur. Ancak Necdet'in ona duyduğu arzuda geçmişin etkisini yok sayması, Bedriye ile annesi arasında kurduğu bilinçdışı ilgiyi inkâr etmek istemesi olarak okunabilir. Bedriye'ye evine kadar refakat ederken, Bedriye'nin ona yolda "sekiz sene evvel yanan evinin boş arsası önünde"; "Tanıdınız mı?"

suali üzerine "incinmiş bir tavırla başını" sallayarak "hatırlamak istemem" (KR, s. 20) deyişi, söz konusu bağı görmezlikten gelmek istediğini gösterir. "Bedriye'ye تنها bir yerde söyleyecekti ki: O ut çalan, gergef işleyen, örülü saçlı hanım ablayı katiyen hatırlamak istemiyor; bir senedir hayâlinde yer tutan ince ve enteresan kadını başka kalıpta tasavvur edemezdi" (KR, s. 20).

Anne kaybının yerini dolduracak bir başka kadında aranan özelliğin anneye yakın / benzer olması arketipik bir özelliktir. Necdet de annesinin arkadaşı olan ve kendisine çocukken bir anne gibi müşfik yaklaşan kadında anneye ait temel özellikler olan şefkati ve ilgiyi görmüş ya da görmek istemiş olabilir. Kendisine eski tanışıklıktan dolayı çok yakın davranması da "bir senedir uzaktan gördüğü, beğendiği bu kadın için kalbinde birikmiş arzular, alâkalalar"la (KR, s. 19) yüzleşebilmesine imkân vermiştir. Ayrıca Bedriye'nin anlatıdaki güçlü ve özgüvenli yönü de bir annenin otoriter yapısını hatırlamada etkili olabilir. Jung'un anneye yansıtılan arketip ile ona otorite ve tanrısallık katıldığını belirtmesi hatırlanmalıdır. Bu nedenle Necdet'in Bedriye'ye duyduğu aşkta yüceltmenin etkisi aranabilmekle beraber anima arketipinin de etkisi düşülebilir. Ayrıca söz konusu yüceltme, anima arketipine bağlı olarak da artmış olabilir. İdeal annenin özelliklerinin yüklendiği kadının bilinçdışında yer aldığı konum bu sayede daha yoğun olacaktır. Bu durumda Necdet'te görüldüğü gibi anlatı süresince yıllar geçmesine rağmen sevgiliyi ideal boyutta tasavvur etmeye ve sevginin, hayranlığın devamlılığına imkân verecektir. Böylelikle yüceltmenin yoğun olduğu durumlarda tek taraflı bir aşk da olsa duyguların güçlü bir şekilde varlığını koruduğuna tanık olunur.

Romantik ilişkide anima arketipinin izdüşümü *Dineyri Papazı*'nda Ayhan'da da görülmektedir. Gülbün'e maddi yardımda bulunmak isteyen Ayhan'ı geri çeviren Gülbün yetim maaşını aldığını, ders verip enjeksiyon yaptığını, hasta baktığını söylemiştir. Bunun üzerine "Ayhan masa üzerinden genç kızın elini tuttu, yüzünü yaklaştırarak, dikkatle toparlanmış dudaklarıyla yavaşça" ona "ninem!" demiştir (DP, s. 101). Bazen Gülbün'e "Gülbün, Gülbün Abla!" (DP, s. 102) diyen Ayhan'ın zaman zaman genç kıza kutsi bir değer atfettiği görülür. Ancak Ayhan'ın anima arketipinin sadece annenin "bakıp büyüten, besleyen iyiliği"ne karşılık gelmemesi aynı zamanda "yeraltına özgü karanlığı" da barındırması, Gülbün'e olan davranışlarının sıklıkla değişmesine zemin hazırlamıştır:

Gülbün kâh kurnaz aşifte kâh ezeli Mecnûn'un ebedî Leylâ'sı, kâh soyguncu yosma, sonra yine "yetim maaşı alan öksüz talebe" ve sırasıyla kadının sultanı mukaddes

"ninem" kızlar şahı "Gülbün Ablam" sûretlerine girip çıktıktan sonra, âkıbet yapışkan bir isterik formasına tepildi. Beyimiz yaptı yakıştırdı, biz bir havalandık gök yüzüne bir serildik kara toprağa (DP, s. 103).

Ayhan'ın Gülbün'e olan muamelesinin sürekli değişkenlik arz etmesi onda anima arketipinin aydınlık ve karanlık yönlerinin iç içe olmasıyla ilişkilendirilebilir. Jung'a (2012a) göre anima dışadönük olduğunda oynak, ölçüsüz, keyfi, kontrolsüz, duygusal, bazen demonca sezgisel, insafsız, şirret, yalancı, riyakâr ve mistiktir (s. 56). Ayhan'ın da Gülbün'le ilgili davranışlarında aşırı bir tutum sergilemesi bilinçdışıdaki anima arketipinin "ölçüsüz, keyfi, kontrolsüz, duygusal" ve "insafsız" yönünün gelişmesiyle ilgili değerlendirilebilir. Bu nedenle bazen anima arketipinin aydınlık yönlerine bağlı olarak "kızlar şahı "Gülbün Abla" olan genç kız bazen de animanın "yeraltına özgü karanlığı"nın etkisiyle "kara toprağa" serilmiştir. Dolayısıyla Ayhan'ın ilişki süresince yüceltme tutarlılık göstermemiştir. Diğer birçok anlatıdan farklı olarak ilişkinin başlangıcı ve gelişiminde sürekli yükseliş gösteren yüceltme çizgisi onda inişli-çıkışlı bir süreç dönüşmüştür.

Sevgilide Tanrısal bir iz görme eğilimi *Ülker Fırtınası*'nda da söz konusudur. Sermet'i düşünen Nûran'a göre "Bu güzel alında, Allah'a yakın olmaktan gelen bir ışık var."dır (ÜF, s. 46). Evli olduğunu kendisinden gizleyen Sermet'in medeni durumunu öğrenen Nûran aşktaki ilk hayal kırıklığını yaşamıştır. Sermet'in boşanmadan bahsetmesi üzerine ona göre; "Evet her şey olabilir, belki Sermet'le evlenir, belki gene onu çok sevmekte devâm eder. Fakat Sermet'i artık eski gözle görmesine imkân var mı? Nerede o mucize ki, eski inanmayı, eski benimsemeyi geri getirebilsin" (ÜF, s. 53)? Sermet'i eski gözle görmemek; Sermet'in idealleştirilen tasviriyle ilgilidir. Onu kendi ben'inden üstün tutan Nûran'ın Sermet'in boşanmaktan vazgeçmesi ve kendi yuvasına dönmesinden sonra ona itiraf ettiği gerçekliği, sevgilisine verdiği anlamın büyüklüğünü ortaya koymaktadır:

Sizi çok sevmiştim. Size kendimi öyle vermiştim ki... Yeniden toparlanmak, kendime avdet etmek lâzım geldiği zaman kendimi bomboş buldum. Ben şimdi dağılmış bir şahsiyeti yeni baştan nasıl bir araya getireyim? Size bu derece teslim oluşum: Sizi benden üstün bir "ben" sanmıştım (ÜF, s. 102).

Nûran'ın Sermet'in arkasından tuttuğu yasla ilgili konuşan kuzenleri, onun niçin bu kadar yara aldığını sorgulamıştır. "Bu ne büyük inkisar, bu ne mâtem. Sanki bir yerinden vuruldu dersin." diyen Selçuk'a kardeşi Tûran; "Vuruldu ya, vuruldu. İman noktasından. Çünkü inandı." şeklinde cevap vermiş ve tekrar ederek; "İnandı. Hem biliyor musun nasıl?

Allah'a inanır gibi. (ÜF, s. 90) demiştir. Bu ifade; Nûran'ın Sermet'e bağlılığını ve güvenini ortaya koymasına bakımından önemlidir. Böylelikle aşkıta hayal kırıklığının büyüklüğünün yüceltme sürecinin yoğunluğuyla ilgisi anlaşılır. Nûran'ın Sermet'i idealize etmesi gibi Sermet de onu zihninde belirlediği imaja göre görme / bulma arzusundadır. Nûran'ı terk ederek, eşine dönmesinde, evindeki rahatlığı özlemesinin etkisinin yanı sıra idealize ettiği kadın imgesinin parçalanma ihtimali karşısında duyduğu endişe de yatmaktadır. Çünkü onun için değerli olan Nûran'a kavuşma değil; ona ulaşma çabasıdır:

Sermet'in canı sıkılıyordu, Nûran umduğu gibi çıkmamıştı. Esrarlı, uzak ve müstesnâ tasavvur ettiği kadın âdeti yassı ruhlu bir burjuva kızına dönmek üzereydi. Bir evlenme telâşını ki, değme gitsin. (...) Durmadan nikâhtan ve evden bahsediyor, başka şeyi gözü gördüğü yok. Yazık sana, Nûran. Sen Sermet için bir mâbud idin, şimdi işlenmiş bir ayıbı tâmir için didinen zavallı bir kız oldun. Sermet, Nûran'dan çok kendine acıyordu. Onun en büyük ideali vahşice parçalanmış, yağma edilmişti sanki. Adımlarının sesi için bile can vermeye hazır olduğu kadın kendi kendini kıymetten düşürmüştü. Sermet'in, ancak erişilmeyen gâyeler peşinde hız alan rûhu, cansız kanatlarını devşirerek yere iniyordu (ÜF, s. 72-73).

Nûran'ın herkes gibi yeni bir yuva, evlilik planları, Sermet'in gözünde onu düşürmüş ve sıradanlaştırmıştır. "En büyük ideali"nin, "mâbud"unun kıymetten düşüşü, kendi aşkına olan hürmetini azaltmıştır. Onun için Nûran; erişilmesi mümkün olmayan bir gaye olduğu müddetçe değerlidir. Nûran'ı ideal bir sevgili olarak tasavvur eden Sermet'in onunla evlenmeye gerek duymamasında da aynı motivasyonun etkisi söz konusudur. "En çok bu sebepten benimle evlenmek istemedi, beni kendinde gündelik gıdâ yapmazmış." (ÜF, s. 170) diyen Nûran'a kuzeni Selçuk "İlâhî güzelliğin temellükü meneden kudsiyetini anlamış olacak." (ÜF, s. 170) diyerek Sermet'i bu konuda anladığını belirtmiştir. Burada Nûran'ın güzelliği "ilâhî güzellik" olarak teşbih edilmiş; onun fiziksel manadaki görüntüsü de idealleştirilmiştir. "Esrarlı, uzak ve müstesnâ" sıfatları; sevgilinin "herkesleşmemesi", tanrısal bir yücelikte ve gizemde konumlandırılmasıyla ilişkili iken "zavallı bir kız" kelime grubu, idealize edilen şemadaki düşüşün derecesini göstermektedir. Dolayısıyla aşkın var oluşu; süblimasonla doğrudan ilişkili görünür.

Erol anlatılarında âşık için genellikle ideale kavuşma düşüncesi kutsal ve arzulanan iken; Sermet'te bir isteksizlik görülmektedir. Bunun temel nedenlerinden biri de evliliğini bozmak istememesi ve Nûran'ın onu bırakmayacağına duyduğu güvendir. Selçuk'un "Senin Sermet Bey'i de herhalde yüzde yüz bir şarklı diye kabul etmeliyiz. Sermet seni sevdi ve aldı. Onun aklınca sen ölesiye kadar onunsun." (ÜF, s. 168) tespiti bu anlamda

üzerinde durulmaya değerdir. Dilediği zaman Nûran'la birlikte olan Sermet'in Nûran'a temelli bir kavuşma için çaba sarf etmemesinde kurulu düzenini bozmak istememesi de yatmaktadır.³⁵ Sermet ve Ayhan'ın evlilik dışı ilişkilerine karşın yuvalarını bozmama sebeplerinden biri olarak alışkanlık etkisinden bahsedilebilir. Türker'e göre "bulunuş alışkanlığı" çiftleri bir arada tutan harç gibidir. Zira alışkanlık insanların fiilen sahip oldukları bulunuşlarının başka türlü olamayacağına yönelik zamanla bir inanç geliştirmeleri ya da başka türlü bulunuşa karşı bir güvensizlik göstermeleridir (s. 54). Sermet'in, evliliğindeki (kendi) düzeni(ni) koruma düşüncesi ve Ayhan'ın eşinin, aldatıldığına dair vehimleri karşısındaki endişesi bu bakımdan alışkanlığın getirdiği konformizden uzak düşme kaygısıyla ilgili değerlendirilebilir.

Ciğerdelen'de Canzi'nin kim olduğunu soran Turhan'a bir İngiliz arkadaşı; "Modern Türk kadınlığının mükemmel bir örneği." (C, s. 27) cevabını vermiştir. Bu ifade, Canzi'nin idealize edilen ve beğenilen bir kadın olduğunu göstermektedir. Canzi'yi görür görmez âşık olan Turhan onun için "O, bütün ömrümce uyur ve uyanık, içim yana yana aradığım erişilmez sır ve güzelliğin timsâli gibi önümde boy verdi." (C, s. 28) şeklinde düşünmüştür. *Ülker Fırtınası*'nda "esrarlı, uzak ve müstesna" sevgili burada "erişilmez sır ve güzelliğin timsâli"dir. Eserin tarihî anlatısında önceki adı Mariska olan Cangüzel de kendisi için rakipleriyle çarpışan Mustafa için "İlk Havvâ'dan son Havvâ'ya kadar bütün kadınların özlediği, özleyeceği mâbûdu, dünyânın en mükemmel erkeği" olduğunu düşünmüş ve onu kazanan kişi olmaktan dolayı mutlu olmuştur (C, s. 76).

Dikkat çekeceği üzere anlatılarda kişilerin bedensel boyutları ayrıntılı bir sunumla verilmemektedir. Daha ziyade muhatabın yahut anlatıcının öznel izlenimleri üzerinden kişilerin genel olarak tavırları ve dış görünüşleri hakkında bilgi edinilir. René Wellek ve Austin Warren'e (2011) göre yazar bir roman kişinin portresini çizerken bile hiçbir zaman bir göze hitap eden bir imaj canlandırma yoluna gitmeyebilir. Dostoyevski veya Henry James'in kişilerinin ruh hâllerini, motivasyonlarını, değerlendirmelerini, tutumlarını ve

³⁵ Balık (2016), "Dağınık ve sorumsuzca bir yaşamı idame ettirmek isteyen Sermet, Mühürdar'dan ve karısı Müzeyyen'den kopamaz. Çünkü Müzeyyen'in yetiştiği çevre ona sorgulamayı öğretmemiştir. (...) Sermet'in Ferneryolu ile Mühürdar arasında yaşadığı bu tereddüt onun kararsız, savruk, irade yoksunu kişilik özelliğini tamamlar" (s. 125) demektedir. Sermet'in iki kişi / mekân arasında gidip gelmesinin sebebini 'sorgulamayı bilmemekle' yahut 'irade yoksunluğu'yla ilişkilendirmek yerine iradesinin iki türlü yaşam tarzını da arzularından ileri geldiğini belirtmek daha doğru olabilir. Onun oyunsu aşk tarzını da benimsediği hatırlandığında 'kararsız' denilen özelliğinin aslında çoklu ilişkilere dönük bir karar olduğunu ifade etmek gerekir. Bir tarafta alışkanlıklarını sürdürme arzusu diğer tarafta zaman zaman biraraya geldiği arzu nesnesiyle birliktelik hâli, onun 'tereddüt'süz istediği yaşam tarzına karşılık gelmektedir.

isteklerini tamamen tanır ve biliriz, ama onları gözümüzde pek canlandıramayız (s. 31). Genel olarak Erol anlatılarında da kişilerin ruh hâllerine daha fazla yoğunlaşmakta, onların davranış ve tutumları konusunda ayrıntılı bilgi edinilmekte, ancak kişilerin imgesel anlamda zihinde canlandırılması pek mümkün olmamaktadır. Bu durumun temel sebeplerinden biri anlatıcının kişilerin psikolojik yönüne daha fazla odaklanması ve onların görünüşleri hakkında genel bir fikir verebilecek kadar oluşturduğu ana çizgileri yeterli görmesi olabilir.

Erol anlatılarında özellikle genç kızların sevgililerini yoğun bir şekilde idealize etmesi üzerinde de durulmalıdır. *Ülker Fırtınası*'nda Nûran'dan Sermet'e; *Ciğerdelen*'de Zühre'den Sinan'a; *Dineyri Papazı*'nda Gülbün'den Ayhan'a doğru gelişen bir yüceltme söz konusudur. Bu üç anlatının merkezi kadın kişilerinin ortak yönü babasız büyümüş olmalarıdır. Üçünün de arzu nesnesine yönelik bilinçdışı olarak güçlü bir "libidinal yatırım" (Kernberg 2006, s. 272) gerçekleştirdiği görülür. Aşkın kendinde niteliği olan yüceltmenin yanında sevgilide 'baba'ya dair nitelikleri görme hatta onu tanrılaşdırma eğiliminde elektra kompleksinin etkisi aranabilir.

Ülker Fırtınası'nda Nûran küçük yaşta annesini kaybetmiş; babası ise onun üzerindeki tüm hakkı, kızının teyzesine bırakmış ve bir Bektaşî tekkesine postu sermiştir. "Nûran ana baba kucagında pek kısa bir zaman geçirmişti, hâtıraları pek azdı." (ÜF, s. 137). *Ciğerdelen*'de Zühre de doğduğu andan itibaren annesi tarafından terk edilmek durumunda kalmış, babası bebekken onu Zeynep Hatun'a emanet etmiş, zaman zaman gidip onu ziyaret etmiştir. Zühre annesinin kim olduğunu dahi bilmemektedir. Babası bununla ilgili olarak "Zühre'nin anası Macar'dan bir ulu hâtundur, adını anmak bile haddim değil." (C, s. 134) demiştir. Dolayısıyla Zühre'nin de çocukluğunun anne ve babanın kucaklayıcı ortamından mahrum geçtiği anlaşılır. *Dineyri Papazı*'nda Gülbün de küçük yaşta anne ve babasını kaybetmiş; sonra bir akrabasının evinde sığınmış, orada da çok sıkıntı çekmiştir. Ayhan'ın kendisini garsoniyerine davet ettiği zaman "Şimdiden hissediyorum, seni çok seveceğim. Biz ölünceye kadar berâberiz. Seninle benim arama hiçbir şey giremez. Biz ne olursa olsun bir birimize darılmayalım" gibi sözler söylediğini belirten Gülbün; "bana refah göstermek, beni bir baba şefkatiyle kollamak vaadlerinde bulunmuş"tu (DP, s. 220) diyerek onda bir babanın koruyucu niteliklerini aradığını göstermiştir.

Gülbün; Erol anlatılarında kendinden yaşça epey büyük bir adama âşık olan tek kadın olarak göze çarpmaktadır. Anlatıda Ayhan'ın aşkın başlangıç ve gelişiminde Gülbün'deki görünümü şu sembol ve kavramlarla dile getirilmiştir:

Ayhan	Avatar
	Âkif Kaptan
	"Mefisto"
	"aşk mâbudu"
	"kütlelere hükmedebilen adamın, yaradılıştan baş olan, önde giden adamın kuvvet ve kudreti"ni taşıyan bir "pâdişâh"

Tablo 3. Dineyri Papazı'nda Gülbün için Ayhan'ın Karşılık Geldiği Anlam Alanları

Avatar; anlatıya göre "bir ulûhiyetin sıfatında tecellisi imiş. Öyle bir çağ gelir ki, beşerin hayâtında bir kıvam, bir işba' bir zarûret hâsıl olur, insan üstü müdâhaleyi gerektirecek bir hal. O zaman avatar çıkagelir, cemiyeti yeni düzene kor, döner gidermiş." Yeryüzündeki faaliyeti esnasında bazen nikabını kaldırıp bir fâniye hüviyetini bildiren Avatar karşısındaki kişi; hem onu 'bilmek' hem de onun "ululuğu[nu] fâni kalıbına sığdıramamaktan korkarak ondan korunmak istermiş (DP, s. 52). Gözlemci anlatıcı bir zamanlar bu hikâyeyi Talât Bey'den dinleyen Gülbün için "Herkesin efsâne sayacağı bu târihler şimdi Gülbün'ün aynıyle yaşadığı hayat olmuştu." (DP, s. 53) demiştir. Böylelikle âşık olduğu ilk zamanlar bu efsaneyi hatırlayan Gülbün için sevgilinin bilinçdışındaki görünümü anlaşılmaktadır. Bu, sevgiliye tanrısal bir 'uluhiyet' verme ve onu 'kurtarıcı' bir varlık olarak algılama eğilimidir.

Gülbün'ün, Ayhan'ı sıklıkla kendisine zor zamanda evini açan ona abilik / babalık yapan Âkif Kaptan'a benzettiği görülür. Ayhan'ın ona kıskanç olduğunu ve onu yaşam tarzı bakımından kısıtlayacağını söylemesi karşısında Gülbün, "Ayhan'ın Âkif Kaptan'ı andıran bu konuşma tarzına, babacan edasına ısınmaya başlamıştı." (DP, s. 86). Âkif Kaptan güvenmenin, koruyuculuğun ve şefkatin kendinde toplandığı kişiyi temsil etmektedir. Bu nedenle onu garsoniyere davet eden Ayhan'ın kendi "toy"luğuna "muammalı bir gülüşle gül"mesi karşısında "onu birkaç dakika boyunca Âkif Kaptan'a benzeterek emniyet bağlamağa başlayan genç kız, tekrardan Mefisto suratını seçti ve artık sağını solunu görmez oldu." (DP, s. 86). Baba imgesine karşılık gelen Âkif Kaptan'dan sonra şeytana benzetilen Ayhan bir süre sonra da "aşk mâbudu"na benzetilmiştir. Gülbün'ün her şeye rağmen boyun eğici tavrını görüp yumuşayan Ayhan'ın "gözlerinde dünyânın en süratli değişmesi hâsıl oldu. Şimdi ne Âkif Kaptan'a benziyordu ne de Mefisto'ya. O şimdi, bir

elinde hayat, bir elinde ölüm şerbetini getiren esrarlı, haşmetli aşk mâbudunun tâ kendisi olmuştu" (DP, s. 88). Gülbün, idealize ettiği Ayhan'ın kendi üzerindeki tesirini şöyle açıklamaktadır:

Onda ilk evvelâ gördüğüm başkalık, kütlelere hükmedebilen adamın, yaradılıştan baş olan, önde giden adamın kuvvet ve kudreti idi. Gâliba biz kadınlar, dâima pâdişâha, fakat tesâdüflerle geleneklerin tahta geçirdiği değil de tabiatın damgaladığı pâdişâha âşıkız. Böyle bir sultan ne istediğini, hangi yoldan gideceğini, nasıl muzaffer olacağını düşünüp tasarlamaya lüzum görmeden kendiliğinden bilir. O her zaman her yerde her kisvede kendiliğinden bilir. O her zaman her yerde her kisvede kendini saydırır ve herkese sözünü geçirir. Ne zorluk kullanır ne de çok lâf eder, fakat siz onun etrafına halka oluverir ve peşinden gidirsiniz. Benim Dineyrim işte böyle eski azizlerin başları üzerinde muallâkta nur hâleleri gezdirmeleri gibi gizli bir hükümdarlık tâcı taşır (DP, s. 141).

Böylelikle Ayhan'ın tasvirinin genç kızda çoklu bir nitelik kazandığı ve iyiden kötüye, kötüden iyiye sürekli değişimler yaşattığı görülür. Bu duygular karşısında sürekli iklimlerde kalan genç kız; cennet ve cehennemi kendi içinde, melek ve şeytanı Ayhan'ın kendinde tasavvur etmiştir. "Onda bir fâtilh kuvveti, bir evliyâ mürüvveti gördüm de sevdim." (DP, s. 289) diyen Gülbün'ün bu durumunu Güzin "Evet, belki kadın ruhunun ezeli düşkünlüğüdür, cihanları özler, çünkü cihangir doğurmak ister." (DP, s. 289) şeklinde açıklamaktadır. Böylelikle Gülbün'ün idealize edilen sevgiliden etkilenişinde arketipsel bir geri plan da fark edilir. Jung (2012b), kadının bilinçdışındaki karşıt ögeye animus (s. 177) demektedir. *Anılar, Düşler, Düşünceler*'in (2012b) "Açıklamalar" kısmında anima ve animusun tipik olarak kendilerini düşlerdeki ve fantezilerdeki kişilikler (düşsel kız, düşsel sevgili vb.) olarak gösterdiği belirtilir (s. 327). Gülbün'ün de sevgilisini 'düşsel' nitelikler üzerinden betimlemesinde kolektif bilinçdışının etkisi aranabilir.

Genel itibariyle Erol'un anlatılarında kadın karakterlerinin çocukluk döneminin şefkatten mahrum geçmesi arzu edilen 'ilgi ve şefkat'ten yoksun kalınmasına sebep olur. Nûran, Zühre ve Gülbün'de görüldüğü üzere sevgilinin idealize edildiği ve ilişkide aleyhte olan türlü durumlar karşısında bile sevgiliden vazgeçmenin çok zor olduğu görülür. Zühre son nefesine kadar sevdiği adama olan bağlılığını sürdürmüşken; Nûran ve Gülbün büyük bir kişisel mücadeleden sonra kendilerini aşklarından 'azat' edebilmiştir.

2. 1. 2. 2. 1. Aşkın Kutsal ve Yakıcı Dili

*Âşk eğer kıyâmete kadar târif edilse,
yüz kıyâmet geçer, bahis tamam olmaz.
Erzurumlu İbrâhim Hakkı*

Aşkın yoğunluklu olduğu dönemde sevgilinin idealize edilmesine bağlı olarak aşkın farklı kavramlar üzerinden anlamlandırılma ihtiyacı görülür. Bu sayede dilsel düzeyde birçok metafor oluşmuş ve her metafor aşkın çeşitli yönlerine işaret etmiştir. Lakoff ve Johnson'a (2015) göre metaforun özü bir tür şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir (s. 30). Kavram metaforu insani düşüncenin doğal bir parçası olup linguistik metafor insani dilin doğal bir parçasıdır (s. 305-306). Anlatılarda aşkın en yoğun hissedildiği dönemlerde yahut bu dönemlerin hatıra gelmesi sırasında aşkın kutsal, birleyen, lütfeden, sarsan, yakan özelliklerinin öne çıkması aşkın kavramsal düzeyde yorumlanma, algılanma tarzlarının sonucuyla ilişkilendirilebilir. Özellikle tutkulu ve özverili aşk renklerine bağlı olarak birlenme arzusunun, yıldırım aşkının, türlü fedakârlıkların etkisiyle yaşanmışlığın dilsel alana aktarımı söz konusu olmuş ve bu sayede birçok dilsel metafor oluşmuştur.

Erol anlatılarında aşkın olumlandığı dönemde âşıkla ilgili en sık kullanılan kavramsal metafor; "*Sevgili mabuttur.*" iken aşkla ilgili en yaygın kavramsal metafor ise; "*Aşk kutsaldır / ilahidir.*" olmuştur. İki kavramsal metafor birbiriyle ilişkili olup sevgilinin Tanrı gibi görülmesine bağlı olarak sevginin, aşkın tanrısallaştırılması söz konusu olmuştur. İlişkide büyü bozumu hatta ayrılık yaşandığı durumda dahi aşkın yüce değerlerle anıldığı durumlarda aşkın kutsal, ilahi yönü öne çıkmıştır. Aşk uğruna birçok fedakârlığı göze alma yönü ve çabasının, ayrıca sevgilinin anlam alanının yüce değerler üzerinden oluşmasının temeldeki metaforik karşılığı "*Aşk kutsaldır / ilahidir.*" kavramsal metaforu olup bunun anlatılardaki dilsel görünümleri şu şekilde örneklendirilebilir:

"Aşkım benden büyüktü, tepemden aşmıştı. Bu *mâbedi* yıkmaması için Fâruk'la Hazreti Ali savaşı yapar gibi pençeleştim" (KR, s. 176-77).

"Bir delilik; fakat *hiçbir mefkûrenin erişemeyeceği güzelliklerle meşbû ilâhî bir delilik devresi* geçirmişti" (ÜF, s. 199).

"Ve nasıl oluyordu da bir insan *Allah'ın en büyük lûtfunu* göz ile kucakladıktan sonra bir hamlede her şeyi kaybediyordu. Ömrü genişleten o *semâvî havadan* şimdi bir nefes bile kalmamıştı" (ÜF, s.122).

"Öyle zannediyorum ki, bende *benim anlayışımından üstün bir tabiat unsuru, bir ilâhi emânet* vardı ve işte ben o *en mahrem, en mukaddes* yerimden vuruldum, baba" (ÜF, s. 134).

"Gördüğüm *tanrısal sonsuzluk* karşısında tepemden aşağı hayretler, dehşetler ve hiçbir dünya lezzetiyle ölçülemeyen sevinç ürpertileri çağladığımı duyuyordum" (C 36-37).

"İnsanın gönlüne *Tanrı makâmından kopmuş bir nûr* düşerse o kişi emsâline karşı yükselmiş olur" (C, s. 71).

"*Aşk mâbudu* henüz kendisi bize görünmeden nuru üzerimize düşmüştür." (DP, s. 41).

"İnsanın rûhuna diğer bir insan yüzünün sırrı bir defa sinmeye görsün, bu *ilâhi ilkahın* hükmünü yerine getirmek için terkip tâzelemek lâzım gelecektir" (DP, s. 52).

"Sen bu ayıplar bucağına *sihirli kokulu, akarsu ruhlu, nur yüzlü, hayal âleminde gizlenen meçhul renklerden elvan kanatlı bir tanrıça* getirmiştin, işte sana ancak bir gübre böceğinin hayat hakkı bağışlanıyor ve deniyor ki: "Yaşamak istiyorsan bu formaya gireceksin" (DP, s. 96).

Aşkın ilahileştirilmesi, kutsallaştırılması onun "mâbed", "hiçbir mefkûrenin erişemeyeceği güzelliklerle meşbû ilâhî bir delilik devresi", "Allah'ın en büyük lûtfu", "semâvî hava", "en mahrem, en mukaddes yer", "bir ilâhi emânet", "Aşk mâbudu", "ilâhi ilkah", "sihirli kokulu, akarsu ruhlu, nur yüzlü, hayal âleminde gizlenen meçhul renklerden elvan kanatlı bir tanrıça" şeklinde metaforlaştırılmasını sağlamıştır.

Kubbealtı Lugati'nin çevrimiçi adresinde İlah; "Allah, Tanrı"; İlahî; " Allah'la ilgili, Allah'a âit, Allah'a has, Allah'tan gelen, Tanrısal; mec. Olağanüstü, mükemmel"; Mabut; "Kayıtsız şartsız kulluk edilmeye lâyık olan, kendisine ibâdet olunan varlık, ilâh, Allah." kutsal; "Dînî bir saygı uyandıran, kutsî, mukaddes; Üzerine saygı ile titrenen, korunması gereken; Tanrı'ya âit olan." anlamlarına gelmektedir. Bu kavramlar ışığında aşkın ilahileştirilmesi ve kutsanmasındaki temel uygunlukların şunlar olduğu söylenebilir:

1. Tanrı'nın, ilahi bir varlığın tüm gücü elinde bulundurması gibi aşk da kendinde büyük, üstün bir gücü, egemenliği barındırır. "Fakat kendindeki *üstün hayâtı* da, târif edemese bile duyuyor, biliyordu." (DP, s. 46) cümlesinde veyahut "*benim anlayışımından üstün bir tabiat unsuru*" söz grubunda olduğu gibi aşkın en önemli yansımalarından biri kişiye "üstün" bir güç sağlamasıdır. "Hakîkî bir aşk ancak böyle olurdu, *en müthiş fedâkârlıklar*

silsilesini sıralayabilecek bir kuvvet." (ÜF, s. 60) cümlesinde olduğu gibi kavramsal olarak "*Aşk güçtür.*" metaforunun kullanıldığı birçok yerde; aşkın 'hakikat'inin, "gücü"nün; 'sayısız' fedakârlığa imkân vermesi ölçüsünde anlaşıldığı görülür. Bu durum da özverili aşkın niteliğine uygundur.

2. İlahi olanın kutsal olması gibi aşk da kutsaldır; "*mâbed*", "*semâvî hava*", "*bir ilâhi emânet*", "*en mahrem, en mukaddes yer*", "*ilâhi ilkah*" metaforlarında olduğu gibi aşka metafizik, korunulması gereken bir değer alanından yaklaşılmaktadır. Bu nedenle aşka sahip olan kişinin sorumluluğu da yüksek olup kendisine 'özel bir imtiyaz' gibi bağışlanan aşka 'layık' olma çabasında olması gerektiği imlenir. Ayrıca "*ilâhi ilkah*" metaforu; "*Aşk kutsaldır.*" metaforunun dilsel görünüşlerinden biri olmakla beraber "*Aşk birliktir.*"³⁶ kavramsal metaforunun da izdüşümü olarak okunabilir. Söz konusu birleşme ilahi takdire bağlı olmakla beraber ortaya çıkan kutsal, özel bir terkiptir. Çünkü "İnsanın rûhuna diğer bir insan yüzünün sırrı[nın] bir defa sinme"si; "iki tamamlayıcı parça"nın³⁷ bir araya gelmesi olarak okunabilir. Bu nedenle anlatılarda iki, ikilik "ruhsal yapıdaki bölünme ve uyuşmazlık" (Yılmaz 2011, s. 52) olarak algılandığı için karşıdeğer olarak algılanmaktadır.

3. İlahi varlıklara doğaüstü güçlerin ve özel niteliklerin atfedilmesi gibi aşk da özel ve doğaüstü özelliklere sahiptir. "*Sihirli kokulu, akarsu ruhlu, nur yüzlü, hayal âleminde gizlenen meçhul renklerden elvan kanatlı bir tanrıça*" örneğinde olduğu gibi aşkın soyut, olağanüstü yönüne işaret edilir.

4. İlahi varlığın ulvi, mükemmel bir mertebede konumlanması gibi aşk da yücedir. Bu sebeple "*hiçbir mefkûrenin erişemeyeceği güzelliklerle meşbû*"dur. "Harcandı azizim harcandı, aşırı bir güzellik uğruna, şu lâgar hayâtın dağdağası üzerine projekte edilen *ilâhi bir tasvir* uğruna çatır çatır harcandı." (DP, s. 180) cümlesinde olduğu gibi aşkın ilahileştirilmesiyle, aşırı bir güzellik olarak adlandırılması bir aradadır. "*Aşk düştür.*" kavramsal metaforunun kullanıldığı "O, bütün kâinattan borç alarak *muhteşem bir rüyâ* gördü." (DP, s. 180) cümlesinde olduğu gibi aşkın "muhteşem" olarak tasavvur edilmesi, aşka yüklenen anlam değerini belirgin kılmaktadır.

5. Tanrı'nın varlığına kayıtsız şartsız teslim olunması gibi aşka inananların da ona sorgulamaksızın boyun eğmesi gerekir. *Ciğerdelen* romanındaki "*Sultan-ı Aşk*" metaforu

³⁶ bk. <http://www.lang.osaka-u.ac.jp/~sugimoto/MasterMetaphorList/metaphors/>

³⁷ bk. <http://www.lang.osaka->

[u.ac.jp/~sugimoto/MasterMetaphorList/metaphors/Love_Is_A_Unity_\(of_Two_Complementary_Parts\).html](http://www.lang.osaka-u.ac.jp/~sugimoto/MasterMetaphorList/metaphors/Love_Is_A_Unity_(of_Two_Complementary_Parts).html)

da burada hatırlanabilir. Bu bakımdan "*Aşk hükümdardır.*" kavramsal metaforunun görüldüğü bu ifade de aşkın hükümdar gibi gibi hükmetmesi, kendisine tabi kılması ve hiçbir şekilde emirlerinden çıkılmaması gereği; aşkın ilahi olan, tanrısallaştırılan yönüyle de uygunluk içerir. Erol anlatılarında birçok metafor birbirini destekleyici içeriğe sahiptir. Ayrıca hükümdar ve Tanrı arasında da metaforik bir uygunluk söz konusudur. Yönetme / hâkim olma, ödüllendirme-cezalandırma, tabi olunması gereken en üst merci olma, yasalarından çıkılmaması gibi durumlar iki kavramsal metaforun birçok bakımdan örtüştüğünü göstermektedir. Ayrıca eski dinlerde hükümdarın Tanrı olarak yahut Tanrı'nın gölgesi olarak tasavvur edilmesi de söz konusu uygunluğun arketipsel yönünü açıklayabilir.

6. İlahi bir varlığın ödül ve ceza yetkesini elinde tutması gibi aşk da lütuf ve kahr özelliklerini içerir. Bu nedenle "*Allah'ın en büyük lûtfu*" olarak düşünülmektedir.

7. İlahi olanın ışık kaynağı olarak görülmesine ve aydınlatmasına bağlı olarak aşk da ışıkla ilişkilendirilir. "Tanrı makâmından kopmuş bir nûr" olarak metaforize edilen aşk; ilahi olanın bahşeden, aydınlatan yönüne gönderme yapmaktadır. "Bir zaman bu *tılsımlı şua* içine sarmalanır, bu *adsız umman*larda farkına varmadan çalkanıp yuvarlanır, böylelikle birinci istihâleyi geçirir, yeni olgunluklar peydâ ederiz." (DP, s. 41) ifadesinde olduğu üzere; ilahi olanda, putlaştırılan varlıkta doğaüstü güçlerin olduğuna inanılması gibi 'ışık' olan aşkta da "Olağan üstü bir etki taşıdığına ve esrarlı işler yapabileceğine inanılan güç" (*Kubbealtı Lugati*) olarak tanımlanan 'tılsım'ın olduğu düşünülür. Burada "*Aşk ışıktır*" metaforu yanında "*Aşk okyananustur.*" metaforu da dikkat çekicidir. Aşkın kapsayan, derinliklerine alan, çok boyutlu niteliği üzerinden aşkla, okyanus arasında bir uygunluk kurulmuştur.

8. İlahi olanın metafizik alana ait olarak düşünülmesi onun varlığını da gizemli kılmaktadır. Bu bakımdan ilahi olanın bilinmeyen yönleriyle, aşkın esrarlı özelliği arasında uygunluk kurulduğu görülür. "Gerçi aramızda mekik dokuyan, seni bana, beni sana ören *muammâ* önünde ne iffetin adı okunur ne de iffetsizliğin." (DP, s. 87-88) ifadesindeki "muammâ" metaforu ve "*Doğum gibi, ölüm gibi esrarlı büyük şeyler yaşamıştım.*" (ÜF, s. 133-134) cümlesindeki "Doğum gibi, ölüm gibi esrarlı büyük şeyler" metaforu, bu paralellik doğrultusunda düşünülebilir.

9. İlahi olanın sonsuz olarak görülmesi gibi aşk da sonsuz olarak nitelendirilir. "Değil mi ki fânîlik sedlerinin devrildiğini, *ebediyetin nurlu izi* önümde uzandığını gördüm, artık ne olsa gam yemem" diyordum." (C, s. 37) cümlesinde sonsuzluk ve nur iç içe geçmekte; aşka öncesi olmayan tanrısal bir nitelik verilmektedir. Bu bakımdan Erol anlatılarında "*Aşk sonsuzluktur.*" / *Aşk ışıktır.*" kavramsal metaforlarının aşkın ilahileştirilmesiyle ilişkili olduğu düşünülebilir. "Ey Yaradan! benim topraktan gelme cismime, üflenen bir kandil gibi her an sönmeye namzet zihnime bu *sonsuz açılışı, ebediyete doğru çağlayışı, bu dinmek bilmeyen yanıp yakılışı* niçin verdim Tanrım?" (C, s. 50) cümlesinde olduğu gibi sonsuz bir genişleme ve ebediyete doğru akma, aşkın ilahileştirilmesinin dilsel ifadesi olarak düşünülebilir. "Bu dinmek bilmeyen yanıp yakılış" dilsel metaforu da "*Aşk ateştir.*" kavramsal metaforunun izdüşümü olarak okunabilir. Sıklıkla kullanılan bu kavramsal metaforun dildeki yansımalarından bazı örnekler ise şunlardır:

"Âşikâr bu tabiat kânûnu: Öyle bir *ateşe* düşenin encâmı ancak kül olmaktır" (C, s. 53).

"*Beni yakan, öldüren ateşime* düşmanım inanmamakla kalmıyor, o *mukaddes hakikatı* benim içimde de çürütüp çirkefe döndürmeye uğraşıyordu" (C, s. 254).

"Asıl tahsili üniversitede öğrendiği tıp değildi artık; o şimdi dünyânın tatlı iklimli dış yüzünden *arz merkezinin kaynar ateş havuzuna* düşmüştü ve henüz adı konmamış yeni bir ilmi, efsânenin dirim kuşu gibi alevler içinde mekân tutmayı, Ali Cengiz oyunlarının son numarasını denemekteydi. Onu doğup büyüdüğü sulak ve serin yurdundan bu *yalın lâvlı dünya göbeğine* efsunlu türkülerle çekip getirmiş olan sihirbaz şimdilik yanbaşıdaydı" (DP, s. 129).

Aşk ve ateş arasında kurulan ilgi kadim bir benzeşimdir. Bachelard'a (1999) göre "Aşk, aktarılacak ateşten başka bir şey değildir. Ateş, kaynağı bulunması gereken bir aşktır" (s. 36). Ateşle aşk arasında epistemolojik uygunluklardan bazılarını şöyle ifade etmek mümkündür: Ateşin yakıcı özelliğinin bulunması gibi aşk da kendisine yaklaşanı / dokunanı yakan bir özelliğe sahiptir. Ateşin acı vermesi gibi aşk da acı, üzüntü, sıkıntı verebilir. Ateşin ısıtan niteliği gibi aşk da vücut ısısını yükseltebilmekte; duygusal ve cinsel planda uyarıcı bir fonksiyon üstlenebilmektedir. Ateşin eriten özelliğine uygun olarak aşk da kişiyi "kül" etmekte aynı zamanda sevgide ve sevgilide yok ederek birlemektedir. Bu bakımdan tutkulu aşkın ifadesindeki tutkunun bu metafor üzerinden dile getirilmesi tabiidir. Ateşin gelişigüzel yanmasının ve kişinin kendisine, başkalarına zarar vermesinin önüne geçmek için kontrol altına alınması gerektiği gibi aşka düşen kişinin de

bu hususta önlem alması gerekir. Anlatıda semender olarak gönderimde bulunan ateşte yaşayan hayvan gibi ya aşk süresince kendisini ateş içinde yaşatabilecek bir seviyeye eriştirmesi dolayısıyla bir dönüşüm geçirmesi yahut Ali Cengiz oyunlarında olduğu gibi kendisini korumak amaçlı mücadele etmesi gerekir. Semendere yapılan atıf; ateşle beslenmenin mümkün olabildiğini de göstermektedir. Bu nedenle dört tabiat unsurundan biri olan ateşin besleyici, yaşam veren niteliği de dikkat çekmektedir. Ateş aynı zamanda birçok inançta tapınılan bir varlık olarak tasavvur edilir. Bachelard'a (1988) göre ateş; koruyucu ve korkunç, iyi ve kötü bir tanrıdır (s. 17). Bu nedenle "*mukaddes hakikat*" olarak tasavvur edilmesinde aşkın kutsanmasının etkisi de aranabilir. Ayrıca aşk bünyesinde iyiliği ve kötülüğü, müspet ve menfi tüm hâlleri barındıran bir duygudur. Dolayısıyla "iki karşıt değeri, iyiyi ve kötüyü böylesine belirgin bir biçimde taşıyabilen" (Bachelard 1988, s. 17) ateşle aşk arasında kurulan uygunluk tesadüfi olmasa gerek. Aşk ve ateşin tıpkı tanrısal bir varlık gibi hem koruyan hem cezalandıran sonsuz bir imge olarak tahayyül edildiği anlaşılır.

Erol anlatılarında aşk metaforlarının geçtiği yerlerin özellikle artgönderim ve öngerim yoluyla aşka; aşkın istenen yönüne vurgu yapmak yoluyla kurulduğu görülür. Semantik düzeyde bir önceki ya da bir sonraki cümlelerle, bölümlerle ilişik kuran bu kavramlar aynı zamanda özgün adlandırmalara imkân vermiştir.³⁸ Aşkla ilgili metaforların genellikle tek yahut isim grubundan oluştuğu görülür. Aşkla ilgili metaforların en sık kullanıldığı yerler aynı zamanda tanım cümleleridir. Bu sayede dile gelen metaforun özellikle sıfat fiil yahut bağlaç grubuyla daha ayrıntılı izah edilmesi mümkün olmuş ve metaforik kavramın geniş bir isim grubuyla anlam öbeği oluşturması sağlanmıştır. Her metafor yahut metaforlarla oluşturulmuş kelime grupları üzerinden farklı adlandırma şekilleri aşkın başka görünümüne ayna tutmuştur. Ayrıca kelime gruplarında iç içe geçen metaforların olması daha derin ve katmanlı bir anlam örgüsünün oluşmasına katkı sağlamıştır.

Erol anlatılarında çok anlamlılığın oluşumunda etkin metafor kullanımının önemli rol oynadığı görülür. Eco'ya (2016) göre her zevk alınan biçim estetik değer taşıdığı ölçüde

³⁸ Kerim Demirci'ye (2010) göre edebî ve dil bilgisel anlamda metaforlar, gerçek bir olayı anlatmadan önce anlatılan hikâyeler ve bir durumu daha kolay kavratılabilmek için anlatılan temsiller semiyotik bir yaklaşımla gösteren-gösterilenn dengesi bağlamında ele alınca birer 'proform' değeri taşımaktadır (s. 78). Yukarıdaki örneklerde de görüleceği üzere "varlığıyla başka bir şeyi ima eden ve temsil kabiliyeti olan göstergeler dildeki zamirlerle bağlantı" (Demirci 2010, s. 78) kurabilecek bir doğaya sahiptir. Aynı kavramların tekrar edilmesinin önüne geçmek amacıyla onun yerine kullanılabilen daha özgün anlatımlara başvurabilme imkânı sağlanmıştır.

açıktır. Sanatçı tek anlamlı ve belirsiz olmayan bir iletişim amaçladığında bile bu böyledir (2016: 120). Özellikle edebî metinlerde estetik değerin artmasını sağlayan temel husus dilin kullanımınıdır. Erol'un aşkla ilgili metaforlarının "tahayyül gücü yüksek ve yaratıcı metaforlar"dan (Lakoff-Johnson 2015, s. 186) olduğu söylenebilir. Çünkü Lakoff ve Johnson'a (2015) göre bu tür metaforlar bize tecrübemizin yeni bir kavrayışını vermeye muktedirdir. Dolayısıyla geçmişimize, gündelik faaliyetlerimize ve bildiğimiz ve inandığımız şeylere yeni anlam verebilirler (s. 186). Kavramsal aşk metaforlarının Erol anlatılarında dilsel formlarının çeşitlilik göstermesi; aşkın sebep olduğu, bıraktığı hâllerle, tecrübelerle ilişkilidir. Bu metaforların zenginliğinde, anlatı kişilerinin / anlatıcı kişinin aşka verdiği anlamların etkisi aranabilir. Aynı anlatı içerisinde birçok farklı aşk metaforu aşkın anlam alanını çeşitlendirirken aşkın yaşanma boyutu konusunda da fikir vermiştir. Erol'un 'aşkı en iyi anlatan yazar'lardan (İleri 2002b) biri olarak adlandırılmasının dilsel izdüşümünün incelendiği bu bölümde özellikle tutkulu ve özverili aşkın muhtevasına uygun metaforların yoğunlukla kullanıldığı düşünülebilir. Çünkü aşkın yüksek bir değer alanı üzerinden konumlanması; sahip olduğu üstün nitelikleri itibariyle korunulması, 'tutku'yla yaşanılması, saygıyla anılması gereğini doğurmuştur. Aşkın yüce, değerli, kutsal bulunması beraberinde özverili aşkıta olduğu gibi fedakârane bir çabaya ve tutkulu aşkıta olduğu gibi idealleştirmeye sebep olmuş yahut idealleştirmenin sonucu olarak belirlemiştir. 'Ateş' metaforunda ise aşkın cinsel boyutu ve acı verici yönü tutkulu aşkın cinsel çekimi yoğunlaştıran ve özverili aşkın fedakârlığın acı çekmekle ilişkisine odaklanan yönünü bünyesinde toplamıştır. Ayrıca aşkın kutsanması, kişilerin daha sonra arzu nesnesini sevgiliden daha farklı alanlara yönelttiği dönemde, aşkı değerli bir aşama olarak kaul etmesinin sonucu olarak da belirlemiştir.

2. 1. 2. 3. Aşkın Bahsettiği Yeni Hayat: Yaşama Sevincinden Değişen Nazara

*Safâların, cefâların, çetin ve azaplı, bol verimli bir saltanatın
kapısı açıldığı müjdesini biz ilk defâ sevgilimizin gözlerinde okuruz.
Safiye Erol*

Seven kişi için aşkın öncesi ve sonrası arasında büyük bir uçurum belirir. Aşkla birlikte kişinin önünde ve içinde yeni bir âlemin havası eser. "Derler ki, âşığın nazarı olmasa, hiçbir şey var olamaz, meydana çıkamaz" (ÇBRA, s. 41). Âşığın nazarı sevgilinin varlık sebebidir. Gasset (2017) karşıdaki, sevenin duygularına karşılık verdiği zaman,

kaynaşmayla oluşan bir "birlik" dönemi başladığını, bu dönemde her iki kişinin de kendi varlığının köklerini ötekine aktardığını ve kendi içinden değil ötekinin içinden yaşmaya - düşünmeye, istemeye ve davranmaya - başladığını belirtmektedir. Özellikle sevginin kendinden geçirici coşkusu söz konusu olduğu zaman yüzde mutluluğu ifade eden garip bir açılma, ışığa belirir (s. 48-49). Sevgiliyle bir olmanın getirdiği bu motivasyon, kişiyi daha güçlü ve mutlu bir seviyeye getirir.

Kâinat aynasının sevgiliden ibaret görüldüğü bu süreçte, "insan canlılığını harekete geçiren olağanüstü bir" öge olarak sevgi (Gasset 2017, s. 78), yeni bir kimlik ve beraberinde yeni bir hayat bahşetmektedir. Sevgiyi aşka tutulan kişilerin bildiğini belirten İbn Arabî (2013) insanın sevgilisinden duyduğu sözün dışındaki sözlere sağır olduğu; sevgilisinin yüzünden başka gördüğü her türlü manzaraya karşı körleştiği; sevgilisinin konuşmasının ve sevgilisinin sevdiği konuşmaların dışındaki konuşmalara ilgisiz kaldığı zaman, ancak aşkın o insana hâkim olduğunu ifade eder. O zaman kişi hayal hazinesinin üzerine bir kilit vurur, bir sürgü sürer, böylece hayalinde sevgilisinin suretinden başkasını hayal etmez; hayalini meşgul edecek bir başka görüntünün öne çıkmasına ya da bir başka suretin oraya sokulmasına izin vermez (s. 35).

Aşkın insan psikolojisindeki etkilerini ayrıntılı olarak anlatılarında belirgin kılan Erol, özellikle âşık olunmasıyla kişide meydana gelen fiziksel ve ruhsal değişimler üzerinde durmuştur. Fiziksel etkilerin başında yaşama sevinci, güzelleşme, daha özgüvenli ve güçlü hissetme gelmektedir. Ruhsal anlamda en belirgin özellikler ise aşkla beraber gelişen sezgisel duyarlık ve değişen nazarla kâinat aynasının sevgilinin rengine boyanmasıdır. "Sevdiğine kavuşmak, onda erimek, iki ayrı varlıkken bir tek olmak." (Platon 2015, s. 30) arzusunun yarattığı bu hâl; coşkusal bir heyecanı da yaratmıştır.

Kadıköyü'nün Romanı'nda Bedriye'nin Necdet üzerindeki tesirinin kuvveti çok belirgindir. Âdeta yeni bir hüviyet kazanan Necdet, özellikle Bedriye'nin yanında kendini her zamankinden daha güçlü ve özel hissetmektedir: "Bedriye'nin yanında başka bir adam oluyor, vücûdu güzelleşiyor, çevikleşiyor; rûhu, galeyan içinde, umulmadık fikirler ihtisaslar yaratıyordu. O kadar açılıyor, kudret kespediyordu ki, zaman zaman kendine hayran kalıyordu" (KR, s. 117). Bedriye'ye kendini beğendirmeyi arzulayan Necdet; onun yanında değişmekte ve kendini hayran bıraktıracak özellikler sergilemektedir. Bedriye'nin kendi üzerindeki tesiri; "her türlü târifin fevkinde" (KR, s. 117) olarak tanımlanmaktadır. Bedriye'nin yanında "mükemmel bir hatip gibi" olan Necdet'in "her şeyi biliyor, her şeyi

anlıyor" (KR, s. 117) olmasının temel nedeni Bedriye'nin varlığıdır. Sevgilinin varlığıyla birlikte kişilik de içinde bulunan dünya da değişmektedir. "Leylâk Mevsimi" adlı hikâyede görüldüğü üzere "Can ü dilden seven bir erkek sevdiği kadının hayâtında bir hâlik gibi mûcizeler yarat"makta ve "cehennem olan dünyâyı cennet"e dönüştürmektedir (LM, s. 64).

Anlatılarda varoluş amacını aşk üzerinden oluşturan kişiler; âşık olduktan sonra âdeta yeni bir kişilik kazanmaktadır. Bu kişilerin aşkın öncesi ve sonrasındaki hâlleri birbirinden farklılık arz eder. *Ülker Fırtınası*'nda Nûran'ın âşık olduktan sonraki hâli şöyle betimlenmiştir: "Nûran seviyordu. Durması, yürümesi, yatması her şeyi değiştirmişti. Kanı en coşkunun, en güzel duygularla aşılandıktan sonra sanki eski vücut gitmiş, yerine her zerresi bahtiyarlık senfosini çalan, her zerresinden zevk ve saâdet taşıyan yeni bir vücut gelmişti" (ÜF, s. 46). Aşkın değiştirici gücü yanında oluşturduğu temel duygu değerleri; "coşkun"luk, "bahtiyar"lık, "zevk" ve "saadet" kelimeleri ile ifade edilmiştir. Aşkın özellikle ilk dönemdeki belirgin niteliği yarattığı yaşama sevincidir. Bu nedenle yaşamanın, yaşanmışlığın anlamı; aşk üzerinden okunmaktadır. Nûran; âşık olduktan sonra şöyle düşünmüştür:

Çok çalıştım, kuvvetimin son zerresini sarfederek kendi kendimi yetiştirdim. Bugün içinmiş. Vücüdümü, zihnimi, seciyemi terbiye ettim, kuvvetlendirdim. Şimdi anlıyorum, bugün içinmiş. Ah, bugüne ne uzun, ne yorucu, ne yürekler tüketici bir hazırlık! Herhangi bir melodi bana dokunurdu. Onu günlerce evde, sokakta mırıldanırdım. Onda gizli, çıldırtıcı bir başkalık bulurdum ama mânâsını anlayamazdım. Bütün bu mûsikî, çalışmalar, ferâgatler, bütün bu yaşayış, bu dopdolu gençlik hep bugün içinmiş. Sermet (ÜF, s. 45)!

Nûran'ın sahip olduğu tüm değerleri; güzelliği, gençliği, geçirdiği yılları, yeteneği aşka bir hazırlık olarak görmesi aşkın sebep olduğu etkilerden kaynaklanmaktadır. Musikideki "mânâ"yı da âşık olduktan sonra tahlil edebilecek seviyeye gelmesi, duygu derinliğinin artmasıyla ilgili değerlendirilebilir. Eriştiği farkındalıktaki memnuniyet; aşkın ilk dönemlerindeki mutlulukla beraber düşünülebilir. Hayal kırıklığının yaşanmadığı, iki tarafın da birbirinin olumlu-olumsuz yönlerine tam olarak vakıf olmadığı dönemdeki hayranlık ve mestlik, aşkın etkileri olarak yorumlanabilir. Çünkü daha sonra Sermet'in evli olduğunu öğrenen Nûran'ın "Sermet'i artık eski gözle görmesine imkân" (ÜF, s. 53) olmamış; ancak aralarındaki tutkulu birliktelik devam etmiştir.

Aynı şekilde Sermet'de de Nûran'a âşık olduktan sonra değişimler izlenmektedir. "Nûran'ı sevdikten sonra kalbinde bütün kâinata karşı bir şefkat, bir mürüvvet sağanağıdır coştu" (ÜF, s. 179). Aşkın üzerindeki etkisini "saâdet", "vecid", "lûtfirabbânî", "ilham", "nurlara boğul"ma olarak ifade eden Sermet; "ancak aşkın en şâşaalı zirvesinde" "cömert olmayı, merhametli olmayı öğrendi. Müzeyyen'i korudu, çocuklarına az çok bağlandı" (ÜF, s. 179). Sermet'in bu sözleri, aşkın sadece kişisel bir mutluluk vermediğini, 'iyi' bir insan olmaya doğru bir yönelim sağladığını da göstermektedir.

Aynı anlatıda elli beş yaşındaki Nûman Bey, âşık olunca aşkın kendisindeki diriltici etkisini sevgilisi Eglantin'e şöyle ifade etmiştir: "Benim için dünyâda sizden mukaddes ne olabilir? Allâh'ım olduğunuzu ben size nasıl söyleyeyim? (...) Öldüm, toprağında çürümüşüm bile. Sonra siz mezarıma geldiniz, kalk dediniz ve ben dirildim. Ben, bâsübâdelmevti yaşadım, Eglantin. Beni dirilten, bana bu ikinci hayâtı veren sizsiniz" (ÜF, s.28). Bu sayede sevgilinin idealize edilmesinin yanı sıra onunla birlikte 'ideal' olan benliğe ulaşıldığı anlaşılır. Aşkla beraber değişen dünyanın metaforik karşılıkları şöyle gösterilebilir:

Sevgiliyi Tanımadan Önce Âşık	"Allâh", "Mukaddes Varlık" Olarak Nitelendirilen Sevgili'ye Duyulan Âşk - Âşık Olma Anı / Hâli	Sevgiliyi Tanıdıktan Sonra Âşık
"ölü" "toprağı"nda "çürümüş" "mezar"da	"bâsübâdelmevt" "dirilten" "ikinci hayâtı veren"	hayata yeniden doğan dirilen

Tablo 4. Ülker Fırtınası'nda Aşkın Nûman Bey'de Yarattığı Dönüşümün Görünümü

"Aşk ilahidir." kavramsal metaforu üzerinden sevgili mabut olarak tasavvur edilmiştir. Sevgili bir mabut gibi muktedir olmakta, kendisine tabi olana "hayat" vermekte, yeniden bir yaşam alanı sağlamaktadır. Bu durum aynı zamanda aşka büyük bir dönüştürücü nitelik yüklemektedir. Sevgilinin idealize edilmesiyle büyük bir hayranlık beslenen sevgiliyle birlikte olunmasının yarattığı etki tabii olarak coşku, dirilme, neşe gibi yaşama sevincine dönük duygular üzerinden oluşmuştur. Aşkla gelişen 'yeni hayat' beraberinde 'yeni insan'ı da oluşturmuştur.

Erol anlatılarında âşık olmadan önceki ruh hâlini tasvir amaçlı aşka namzet olan genç kızın "Âdeta bir haber, bir yolcu bekler gibi" (DP, s. 40) olan hâli tasvir edilmektedir. Bu amaçla anlatıda kaleydoskop gibi değişen mekânlar üzerinden genç kızın bir süre sonra değişecek

ruh hâline işaret edilir. Gülbün'ün âşık olmadan önceki bir gününün anlatıldığı şu bölümde "Adada gezdi, Boğazda gezdi. Samatya, Yedikule semtinin ılık sahillerinde öğle yemeğini unutup âvâre dolaştığı, çiçek kokulu Çamlıca eteklerinde birdenbire bastıran akşam karanlıklarına yakalandığı oldu." (DP, s. 37) denilmektedir. Böylelikle dış dünyaya nazarını, açık mekânlar üzerinden yönelten genç kızın, dışarıya açılması, sevgiliyi bekleyişi, aşka hazır oluşu sezdirilir. Bu dinamik, coşkun hâl âşık olunduktan sonra zirve noktaya ulaşmaktadır.

Âşık olduktan sonra Gülbün'ün ilk dikkat çekici özelliği; hissettiği yaşama sevinci ve güzelleşmedir. "Alına aşk damgası vurulmakla Gülbün, cihanın dâvâsını omuzuna almış gibiydi, her yanında çağlayıp coşan bu aşk nasıl olur da Gülbün'ün şahsî dâvâsı olurdu zaten, muhakkak bu işte tam kadrosuyla kâinat temsil ediliyordu." denilerek Gülbün'ün varlık amacı kâinat, kâinatın da varlık nedeni Gülbün'müş gibi bir anlatım (DP, s. 58) ortaya konulur. Aşkla beraber yaşama amacı anlam kazanmakta; kendini eşsiz ve değerli hissediş de yaşama sevincini arttırmaktadır. Hissettiği heyecan ve mutluluğun yüzüne yansıdığı Gülbün; "O kadar güzelleşmişti ki aşırı bir heyecânın dalgasında yüzmeseydi, adım başında yüzüne takılıp kalan bakışlardan rahatsız olabilirdi" (DP, s. 58). Bilişi, görüşü, duyusu âşık olduktan sonra değişen genç kız için artık 'yeni hayat', "yeni bir dünyâ" söz konudur:

Dünyâ, yeni bir dünyâ olmuştu şimdi, Gülbün'e üstün bir imtiyaz bahşedilmiş, geniş bir saltanat sunulmuştu. Eskiden tabiatla onun arasında o vakitler seçilmemiş bir zar varmış meğer. İşte o zar sıyrılmıştı aradan. Bak ne berrak parıltı, ne hâlâvetli renkler, ne cana yakın sesler! İnsan hazzından ölecekmiş gibi oluyor (DP, s. 58).

Aşkın zuhurunun "üstün bir imtiyaz", "geniş bir saltanat" ile ifadeleri, "*Aşk hükümdardır.*" metaforunun açılımlarıdır. Hükümdarın cömert niteliği ile kullarına bahşettiği ayrıcalık, saltanat; âşıkların aşk boyunca hissettiği duygulardır. Kişilerin âşık olduktan sonraki nazarların değişmesi de bununla paralel bir süreçtir. Aşkla beraber âdeta 'basiret gözü' açılan kişinin üstün bir farkındalığı, duyusu söz konusudur. Gülbün'ün tabiatla arasındaki 'zar'ın sıyrılması da aşkın kattığı olumlu duyguların madde âlemindeki güzelliklerin keşfine yol açmasıyla ilgilidir.

Âşık olduktan sonra Gülbün'ün ilk hâlleri kozadan kanatlanarak hürriyete açılan bir kelebeğe (DP, s. 58) benzetilmektedir. Aşkın başlangıcı ipek böceği, gelişmesi ile birlikte güzelleşme uğruna verilen çaba ağustos böceği ile metaforize edilmiştir. Aşkın kişiyi

güzelleştirici etkisiyle beraber bu uğurda gösterilen bir çaba da dikkat çekmektedir. Ayhan tarafından beğenilme arzusu içinde olan genç kız büyük masraflara girmiş ve elindeki tüm varlığı bu uğurda harcamıştır. Gülbün'ün bu durumu metinlerarası ilişkilerle La Fontaine'in masalındaki ağustos böceğiyle anaoloji oluşturularak verilmiştir:

Ağustos böceğiyle karıncanın masalını ilk mektepte bir resimli kitapta okumuştur. Karlı fırtınalı kış gününde ağustos böceği karıncanın kapısında dilenerek ötüyordu. Karıncanın kapalı ve sıcak bir evi, tüten bacası, erzak dolu ambarları vardı, karnı tok sırtı pekti onun; ve kafası kara tartmalı lânet suratlı bir kocakarı kılığında kapı aralığından ağustos böceğine sadaka yerine zehirli söz atıyordu. Ağustos böceği uzun saçlarını beyaz göğsüne koyuvermiş ahu gibi bir kızdı, başında son çiçeklerden örülmüş bir ikلیل, elinde keman vardı. Bütün zevki şevki, çalıp oynaması encâmında ve güzelliğinin tam kıvâmında karlara serilerek ölüyordu. (...) Şimdi elde incili bir nazar altını vardı ki Gülbün bunu canı yanarak avucunda tartarken duraklıyordu. Satmak kolay değil, büyük babası annesinin kundağına, annesi kendi kundağına takmış, haydi sen de... Böyle düşünmenin sırası mı, ortada hayat dönüyor yâhu hayat, hayat (DP, 108-109)...

Bahara doğru Ayhan'la ilişkisi başlayan Gülbün tıpkı ağustos böceği gibi sadece içinde bulunduğu zamanı değil gençliğini de Ayhan için adamaya karar vermiştir. Masaldaki "ahu gibi bir kız" olan ağustos böceği Gülbün'ü temsil etmekte güzelliği uğruna hayati sorumlulukları ihmal ettiği gösterilmektedir. İncili bir nazar altını; onun ailesinin, geçmişinin değerlerini temsil etmekte; satılması ise bu değerleri koruyamadığını, hayatının merkezine aldığı aşkını onlardan daha üstün tuttuğunu göstermektedir. Gülbün âşık olmakla, sadece kendisine karşı değil çevresine karşı da bazı sorumluluklarını ihmal etmeye başlamıştır. Onun âşık olur olmaz en çok dikkat çeken özelliklerinin başında sadece sevdiği kişiye ve onunla ilgili şeylere odaklanması gelmektedir. Kimseyi gözü görmeyen Gülbün yakınlarını, dostlarını ihmal etmiştir. "Gözden göze bir vuslat ânı için canını vermeye hazırlan"an Gülbün'ün kendinden geçişi anlatıda "sarhoş"luk olarak ifade edilmiştir: "Geçmiş hayat, gelecek hayat şimdiden rehine konmuş, eş dost, hak hukuk ateşe serpilen tütsü kırıntıları gibi parmaklar arasında ufalanmıştı" (DP, s. 59). Dinçer'e (2016) göre; "Özellikle Mania ve Eros'un aşırı uçlarda tezahür ettiği ilişkilerde, taraflar birbirlerinin hayatlarındaki en önemli figür olmak istemekte; partnerlerini tahakküm altına almaya çalışmakta; diğer sevdiklerini ihmal etmekte; varlıklarını sevdikleri kişiye bağımlı olarak inşa etmekte"dir (s. 135). Gülbün'ün de aşkı tutkulu özellik gösterdiği için onda coşkulu bir ruh hâli, tutkulu bir bağlanma ve sevgili dışındaki hususları ihmal etme eğilimi görülmektedir.

Sevgili dışındakini öteki, başka ya da hiç görme eğilimi, merkezdekinin şiddetli ve yoğun etkisi olarak okunabilir. Kalbi sade sevgiliyle doldurma, nazarı da ondan gayrisına karşı ilgisiz kılabilmektedir. Gülbün, "karanlık Mühürdar Caddesi'nde bulunduğu Ayhan'la yolda yürürlerken onun dışındaki şeyleri fark edememiştir. "Mühendis Luçi'lerin evini geçmişlerdi, genç kız yedi sene mes'ut yaşadığı, terbiye, îtinâ, muhabbet gördüğü bu binâyı fark etmemiştii bile" (DP, s. 81). Kalbin nazara dönüşmesi, algının sevilen dışındakilere kapanmasına yol açmıştır. Ayrıca Ayhan'a görür görmez âşık olan Gülbün'de ilk dikkat çeken özellik, Ayhan'ı baktığı her yerde görmesi ve birtakım ilişkiler kurarak onu sıklıkla hatırlamasıdır. İsmi'nin oluştuğu hecelerden yola çıkarak; 'ay'a benzer her sûret ve sözcükte onu tahayyül eden Gülbün için kâinatın anlamı Ayhan'ın kendisinde çözülmüştür:

Dünyâda bir saman çöpü bile yoktu ki ona aşkını hatırlatmasın. Mağaza tabelâlarında ay-gün aydın-som-ay gibi isimler okur, Türk bayrağında hilâli seyrederek, iki dudak arasında kalan bir nefesle: Ayhan, Ayhan... diye sayıklardı. Ayhan, kâinata çökmüştü. Sultanahmet Câmii'nin aleminden tut da Kars pastahânesinin cevizli hilâl çöreklerine kadar her şeyde görünür olmuştu (DP, s. 57).

Bakışın ve algının sevgiliye göre şekillenmesi hadisesinin sezgisel alanda da yarattığı etkiler söz konusudur. Dışarı çıkacağı bir gün Ayhan'ı göreceğini 'hisseden' Gülbün; süslenererek evden ayrılmış ve saatlerce dolaştığı sokaklarda onunla karşılaşmamıştır. "Bir türlü eve giremiyordu, ayağı geri gidiyordu. Bugün Ayhan'ı mutlaka göreceğini ona haber veren içeriden içeri bir duyguyu hâlâ susturamamıştı" (DP, s. 68). Gelecekte bir duygu sağlayan sezgi, anlatıda "içeriden içeri bir duygu" olarak ifade edilmiştir.

Sevgiliye odaklanma hâli *Ülker Fırtınası*'nda Nûran'da da görülmektedir. Sermet'le âşık olduğu süre içerisinde onun dışındakilere karşı ilgisizlik, Nûran'da da belirgindir. İdealize ettiği sevgilisinin kendisine söylediği yalanları öğrendikten sonra Nûran; "âsûde tahsil senelerini" hatırlamış ve iç konuşma ile "Hani, (...) ben yeni Türk mûsikînin dar ve dejenere kalıbı içinde ölü gibi çırpınan Türk rûhuna yeni ufuklar açacaktım? Hani benim on senelik idealim, emeğim; hani benim, milletin yüreğine kadar işleyecek olan sanatım?" (ÜF, s. 53) demiştir. Bu iç konuşma, onun âşık olmakla, mesleki ideallerini, sorumluluklarını ihmal ettiğini fark etmesi açısından dikkat çekicidir. Âşık olma sürecini "Çok uzun zaman yükseklerde uç"mak olarak ifadelendiren Nûran; hayal kırıklığını "düş"mek (ÜF, s. 53) şeklinde belirtmiştir. "*Aşk yolculuktur.*" metaforunun dilsel formları olan bu ifadeler, aşkın inişli çıkışlı bir süreç olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda da aşkın merkeze yerleşmesi, ötekine olan duyarlılığı zayıflatmıştır. Bedriye'nin Burhan'a kavuşma coşkusu içerisinde kendisine ilanı aşk eden Necdet'le alay etmesinin temelinde tutkulu aşkın neden olduğu coşkuyu zapt edememenin de etkisi aranabilir. Burhan'ın Necdet'e karşı olan "hakarete vicdânı isyan" etmiş ancak anlatıcı bu tepkinin gerekçesini şöyle açıklamıştır:

Yalnız, Burhan anlayamazdı ki Bedriye de çok acı çekmiş, çok didinmiş, inkisarlar görmüş bir kadındır. Bedriye o kadar azaptan sonra, sevdiği Burhan'ı elde edince, rûhunun muvâzenesi sarsılmış, fazla bir taşkınlık içinde nişanısına karşı övünmek istemişti. Maksat Necdet'i incitmek değil, bu buhranlı hâlinde Necdet'i düşünemezdi. Burhan'ın gözüne girmek; bak bak demek, senin seçtiğin kadın böyle bir kadındır. Etrâfında ciddî alâkalar uyandırabilir (KR, s. 148).

Anlatıda ülküdeğerde bir kişi olarak gösterilen Bedriye'nin büyük bir heyecan ile kendisine bir hediye verme çabasında olan Necdet'i küçümsemesi ve hediyein değerini birtakım söz oyunları ile öğrenmeye çalışması, anlatıda hem Burhan hem de Necdet'de karşıt bir tepkiye sebep olmuştur. Anlatıcının Bedriye zaviyesinden olayların psikolojik geri planını vermesi ise onun gerçekliğini ayna tutmak içindir.

Kâinat aynasının sevgilinin rengine boyanması hâli; dünyayı sevilen üzerinden okumakla ilgilidir. Maşuğa yakın bulunduğu süreçte kâinat bir yaşam sevinci kaynağı hâline gelirken merkez(dekin)in kaybı ile yerini olumsuz bir anlam dünyasına bırakır. *Ciğerdelen*'de Turhan'da görüldüğü gibi kâinatı sevgiliden ibaret görmenin neticesinde onun kaybı dünyanın anlamının da yitimidir. "Ey Yaradan! benim topraktan gelme cismime, üflenen bir kandil gibi her an sönmeye namzet zihnime bu sonsuz açılışı, ebediyete doğru çağlayışı, bu dinmek bilmeyen yanıp yakılışı niçin verdim Tanrım?" diyen Turhan; "Bir çift can yakıcı elâ göz kâinatla benim arama girdi; dağlara baksam az sonra dağlar hayal, hayal olur; bulutlara baksam hepsi çözülür buhar olur." (C, s. 50) demiştir. Bu duygu durumun temel sebebi onun "özleyişi[ni] sav"amamasıdır (C, s. 50).

Ciğerdelen'de sevgilisinden ayrı düşen Turhan; onu görmek için İstanbul'a gelmiş, fakat onunla görüşmeden geri dönmek durumunda kalmıştır. Döndükten sonra İstanbul'u hatırına getirmeye çalışan Turhan zihninde hiçbir intiba kalmadığını fark etmiştir: "Hâfızam bomboştu. Boğaz'ı hatırlamaya çalışıyordum, hatırlayamıyordum. Şehri gözümün önüne (s. 235) getirmek istiyor, kafamda tek bir intibâ bulamıyordum. Keşan'dayken Boğaziçi'ni, Marmara'yı özlediğimi sanmış, bu istek yüzünden Tarabya'da kalmış, fakat denizi göremeden gelmiştim" (C, s. 234-235). Gözün sevgili dışındakini

algılamaması, kalbin sevgiliyle bir olup duyguların kişinin hayatını yönlendirmesinden ileri gelebilir. Sen olma hâlinin büyük bir arzuya dönüşmesi, yaşama sevincini olduğu gibi ıstırabı da tek bir merkezde toplamıştır. Böylelikle kâinat aynası; sevgiliye bağlı olarak renk kazanmış veyahut solmuştur.

Aşkla beraber kişilerde metafizik duyarlılığın; sevgililerin varlığına dair güçlü bir sezginin geliştiği görülür. *Ciğerdelen*'de Turhan 'tesadüfi' şekillerde Canzi'yle karşılaşmasını sağlayan uyaranların "gizli bir kuvvetin kumandası" tarafından geldiğini düşünmekte ve sevgilisine yakın olmasını sağlayan sezislerin kaynağını "gayb" olarak görmektedir:

Şehir içinde gezerken bâzen yolumu değiştirdiğim, meselâ Beyoğlu'na çıkacak yerde geri dönüp Sirkeci'ye yürüdüğüm yâhut vapurla Kadıköy'e geçmeye karar vermişken son demde duraklayıp bir vapur sonraya kaldığım olurdu. Adımlarım sanki muhâkeme ve irâdeme değil de gizli bir kuvvetin kumandasına uygun gidiyordu. Böyle zamanlarda mutlaka Canzi'ye rastlardım. Kâh kalabalık içinde dürtülür, sarsılır gibi olur, Canzi'nin yakınlığını duyarak etrafta aranır; fakat onu göremezdim. Sonradan kendisi anlatırdı ki o dakikada bana yakın bir yerlerde bulunuyormuş. İçimde onu gaybdan haber alan bir sezış vardı, beni korkuturdu. Canzi, benim bugüne kadar kendime bile kapalı kalan derinliklerime işlemiş, en dipteki tortuyu satha çıkaracak derecede varlığımı alt üst etmiş bir kıyâmet hâdisesiydi. Gönlümde birdenbire açılan âlem; bir âlem değil, bir kâinat değil, tam mânâsıyla bir ebediyetti. Gördüğüm tanrısal sonsuzluk karşısında tepemden aşağı hayretler, dehşetler ve hiçbir dünya lezzetiyle ölçülemeyen sevinç ürpertileri çağladığımı duyuyordum. Bu yol nereye varır? sorgusu aklıma geldikçe: İsterse ölüme varsın. Değil mi ki fânîlik sedlerinin devrildiğini, ebediyetin nurlu izi önümde uzandığını gördüm, artık ne olsa gam yemem" diyordum (C, s. 36-37).

Son anda karar değiştirerek gideceği yere karar veren Turhan; bu anlık hareketlerinin sonucunda Canzi'yi görmesinin ya da ona yakın olmasının sebebini Canzi'ye duyduğu yoğun duygulara bağlamıştır. Canzi'nin kendi üzerindeki tesirini, kendisini "alt üst" edişini; "kıyamet hâdisesi" olarak ifadelendirmiştir. Ancak burada kıyamet olumsuzlayıcı manada değil, içerdiği dönüşüm bakımından anlam kazanmaktadır. İslam dininde kıyametin kopması ile cennet kapılarının açılacağına inanılmaktadır. Turhan için de Canzi'nin varlığı ile "ebediyet" âlemi mümkün olabilecektir. Bundan dolayı onun için Canzi "tanrısal sonsuzluk" demektir. Canzi'ye yüklenen metafizik anlamlar; aşkın kişisel alandaki görünümüne uygunluk arz eder.

2. 1. 2. 4. Bağlanmanın ve 'Sen Varlığı' Olmanın Bir İfadesi: Hediye

*Size söylemeyeceğim şey ve gözüm kapalı
avucunuza teslim etmeyeceğim bir kıymet yoktur.*
Safiye Erol

Gabriel Marcel, ben'in ancak öteki ile beraber anlam kazanabileceğini, çünkü öteki ile beraber-var olabileceğini belirtmektedir. Bu beraber oluşun, birlikte oluşun koşulu ise "bağlanma"dır. Bu, temel ontolojik bir gereklilik ve ahlaki bir anlamdır. "Ben" anlamını ötekine olan "bağlanma"sında bulur. Bu sebeple asıl bağlanma, bağlanmanın gerçek anlamını yaşatacak olan bir ötekine, yani bir "sen"e "bağlanmaktır" (Bayraktar 2014, s. 46). Kişinin muhatabını herhangi biri olmaktan çıkarıp "sen" varlığı hâline getiren bu yakınlık; kişinin kendi oluş tecrübesini anlamlı kılarken; "birlikte varoluş" ile bağlanmanın ontik yönüne ayna tutar. Fulya Bayraktar (2014) bundan dolayı bağlanmanın kişinin aslı karakteri olan bir duruma yani hazırda olmaya dayandığını belirtir (s. 58). Bu durum, kişinin gerçekten bağlanma hâlini sahil bir noktada yaşayıp yaşamadığını ortaya koyabilir. Bu bakımdan romantik ilişkilerin bağlanma derecelerine ayna tutabilmek düşüncesiyle anlatılardaki hediye simgesi üzerinde durmak, sevgililerin birbirleri için hazırda olup olmadığının anlaşılmasına olanak sağlayabilir.

Erol anlatılarında çiftlerin ilişkilerinde 'sen varlığı' olma arzusunun ve birbirleri için var olduğunu göstermenin en belirgin simgelerinden biri hediyedir. Aşk renkleri açısından hediyein tutkulu aşkın sevgi dolu bağlılığını ve özverili aşkın "özen göstermesi"ni³⁹ içerdigi söylenebilir. Çünkü hediye almak, seçmek ve bunun için muhatabın ilgisini dikkate almak, öteki'nin ne kadar içselleştirilerek sen varlığı hâline geldiğini gösterebilir.

Maddi ve manevi bir özveri olan hediye, takdim edilecek kişiyi sıradan, herhangi biri olmaktan çıkararak onu bağlanmanın gerçekleştiği bir özne hâline getirir. Romantik ilişkilerde sevgiliye duyulan aşkın tutumu da hediyeleşmenin boyutunu belirleyebilir. Saplantılı ve oyunsu aşkta, sahip olmanın bir göstergesi olarak öne sürülebilen hediye; birlikte varoluş arzusunun bir nişanesi olarak okunamayabilir. Çünkü bu aşk renklerine sahip olan kişiler ya saplantılı derecelerde sevgililerine bağımlı olabilmekte yahut her türlü bağlanmayı reddedebilmektedir. Bu durum da hediyein anlam alanını dile getirilen varoluşsal tecrübeden uzaklaştırabilmektedir.

³⁹ Zick Rubin, özverili aşkı "özen gösterme" olarak adlandırmıştır (ak. Onur 2005, s. 58).

Bu bakımdan bağlanmakla sahip olmak arasındaki fark üzerinde durmak gereklidir. Çünkü Gabriel Marcel felsefesinde "sırlı ilişki" olarak tanımlanan bağlanmanın gerçekleşmesi ancak ötekine sahip olunan bir şey gibi görmemek ve onu yaşamak vasıtasıyla mümkündür (Bayraktar 2014, s. 56). Martin Buber'e (2017) göre; ben-sen temel kelimesindeki ben, ben-o temel kelimesindeki ben'den farklıdır. Ben-o temel kelimesindeki ben, bir ego (benlik) olarak görünür ve kendi kendisinin, bir özne (tecrübe ve kullanmanın öznesi) olarak bilincine varır. Temel kelime ben-sen'deki ben, bir şahıs olarak görünür ve kendisinin, bir öznelik olarak (bağımlı genitif olmaksızın) bilincine varır. Hiçbir gerçekliğe iştirak etmeyen, herhangi bir gerçeklik de kazanmayan ego, kendisini başka her şeyden ayrı tutar; tecrübe ve kullanım araçları ile mümkün olduğu kadar sahip olmaya çabalar. Yani onun dinamikleri: kendisini ayrı tutma ve sahip olmadır (s. 131-134). Dolayısıyla narsisist bir benin sürekli olarak kendini yaşaması hâli; verebileceği (ki verebilirse) hediyein anlam alanını da kendi dünyasıyla sınırlı bırakabilecektir. Bu durumda hediye onun "büyüklenmeci kendiliği"nin aynalamasında kullanılabilir bir araç olabileceği gibi sahip olduğu varlığa tahakkümünü ve gücünü gösterebilmesinde de bir olanak olabilir. Oysa bağlanma felsefesinde "ben" olma hâli ancak "sen için" ve 'senle' bir anlam teşkil eder.

Marcel, kendimizi ben olarak ortaya koymanın birinci yolunun, kendi kendimize dikkat çekme eylemi olduğunu belirtir. Buna bir örnek verir ve bir çocuğun annesine çiçek topladıktan sonraki seslenişindeki ben'e dikkat çeker; "bak bunları *ben* topladım!" "Gerçekten de bu ben'in öncelikli bir kullanımıdır ve şunu simgeler; *ben* buradayım ve senin içinim, bu eylemi *senin için* yaptım. Ben kendimi sana nisbetle ortaya koyuyorum. Zira Marcel'e göre *ben ancak diğerlerine nisbetle vardır*" (Bayraktar 2014, s. 58). Dolayısıyla sen için bir şey yapma eylemi, sen olma arzusunda olan ben'in bir yönelimidir ve kişinin kendini sen'e göre var kılma çabası, birlikte varoluşun / var olma isteğinin bir ifadesi olarak okunabilir.

Sartre'a (2012) göre bir nesne, anlatı içinde varoluş yoğunluğunu ona ayrılan betimlemelerin sayı ve uzunluğundan değil, kendisiyle değişik kişiler arasındaki bağların karmaşıklığından alır (s. 66). Erol anlatılarında hediye nesnesinin sıklıkla mevzu edilmesi, anlatı kişileri arasındaki ilişkilerin birer sembolü olmasından kaynaklanır. Romantik ilişkiler üzerine kurulu anlatılarda hediyein bağlanmaya işaret eden bir işlevde

kullanıldığı görülmektedir. Bağlanmanın bir sembolü olan bu kendinden bir şey vermede, birlikteliğin muhataplarında karşılık bulduğu anlam alanı daha iyi anlaşılır.

Bu sembolün en işlevsel olarak kullanıldığı eserlerin başında *Dineyri Papazı* gelmektedir. Yedi yıl boyunca sevdiği adama yönelme hâlinde olan ve ona bağlanarak sen varlığı hâline gelen Gülbün'e bu kişinin birliktelik süresince hiçbir hediye vermemesi anlatıda üzerinde durulan konulardandır. Gülbün, Ayhan'la daha ilk buluşmasında ondan bir çiçek bile alamamanın teessürünü duymuştur. Onun beklediği maddi anlamda yüksek bir meta değil; "hatırının kollan"dığını gösteren bir semboldür. "Mâdemki onu düşünen, hatırını kollayan olmadı, o halde kendi kendine çiçek alacaktır. Dünya bu, kiminin hakkı mükellefler tarafından kolayca sunulur, kimi de hakkını kendi arar, kendi bulur, kendi dürer." (DP, s. 89) şeklinde Gülbün'ün iç dünyasını sunan anlatıcı, Gülbün'ün çiçekçide "biri kırmızı biri beyaz iki tâne sert baharlı karanfil" seçtiğini söylemektedir (DP, s. 90). İki farklı renkten seçilen çiçeklerin kendilerini temsil ettiği söylenebilir mi ve neden karanfil sorusunun cevapları, sembollerin çok anlamlılığına uygun bir çeşitlilik arz eder. Öncelikle Gülbün'ün Ayhan'a hissettiği duyguların safiyeti itibariyle beyazda kendini kırmızı da ise başlayan aşklarını görme ihtimali mevcuttur. Ayrıca kırmızının Ayhan'ı temsil etmesi de mümkündür. Ayhan'ın haşin, sert ve ilk buluşmada zevkimize bakalım sözü kırmızının şehveti içeren yönüne işaret olabilir. Ayrıca karanfil çiçeğinin bir çeşidi sadece ilkbaharda yetişir. Bu bakımdan çiçek, çiftin Mart ayıyla birlikte başlayan ilişkisinin başlangıcını da temsil edebilir. Bir başka okuma ise ilişkinin daha başlangıcında Gülbün'ün bağlanmanın sembolü olan hediyeği kendi kendine almasını; bağlanmanın tek yönlü olarak gerçekleşeceğini ve ilişkinin sorumluluğunu da kendisinin alacağını sezdirmesi yönünde olabilir.

Dineyri Papazı'nın son bölümlerinde hediye meselesinin anlatı kişileri arasında gündeme geldiği görülür. Güzin, Gülbün'e; kendisinde bir fotoğrafı olsun olup olmadığını sormuş, Gülbün ise "Yok ablacığım, ne fotoğraf, ne mektup, ne bir hâtırâ... Hiç!" şeklinde cevap vermiştir. "Sana bir hediyecek de mi vermedi?" diye üstelediğinde ise "Herkesi dolandırıcı sandığı, dünyâda kendi parasından başka taama değer bir şey görmediği için ipucu sayılacak şeylerden kaçınırdı. Hayır, hediye de vermedi, bunu bir tenezzül sayardı. Bende bir çöpü bile yoktur." (DP, s. 309) demiştir. Bu ifadelerden Ayhan'ın hediye vermemesinde kimse tarafından bilinmesini istemediği evlilik dışı ilişkisinden bir nişane bırakmama düşüncesi yanında bunu bir "tenezzül" olarak görmesinin de etkili olduğu anlaşılır. Sevgili

için emek vermeyi, kendinden ödün verme olarak görme, ilişkinin gerektirdiği birlik hâlden uzaklığı gösterebilir. Hediye vermek; öncesinde düşünmeyi devamında onu almak için harekete geçmeyi gerektirir. Dolayısıyla bu eylem kendinde hassasiyet ve inceliği de barındırır. Ayhan'ın bunu yapmaması, muhatabında 'değer' görme hissini yaşamasına engel olurken bu hareket(sizlik) narsisist benin ötekine karşı duyarsızlığı olarak da okunabilir. Kernberg'e (2006) göre narsisist hastaların başkaları hakkında tasa duyma yetilerinde ciddi kusurları vardır ve eşduyumsal anlama yetileri yoktur (s. 285-286). Ayhan'ın genç bir kızın ilişki müddetince kendisinden 'hatır kollanacak' hareketlerde bulunmasını beklemesine rağmen tepkisizliği, empati duygusunun zayıflığına işaret olarak okunabilir.

Ayrıca anlatıda Ayhan'dan Gülbün'e uzatılan nesnelere sadece; sigara, bir kadeh likör (DP, s. 311) kırmızı kadifeden bir sabahlık ve aynı kadifeden bir çift terlik (DP, s. 96) olması da Ayhan'ın Gülbün'e bağlanmayı cinsel bir birliktelik ve haz alma çerçevesinde sınırlandırmak istediğini gösterebilir. Anlatıda bu nesnelere garsoniyere gelen her kadına alındığı anlaşılmakta ve dolayısıyla Gülbün'ün de herkesleştirildiği, sıradanlaştırıldığı fark edilmektedir. Ayhan'ın onu kendi benine 'yabancı', 'uzak' kılma isteği bu muamelede de belirgindir. Çünkü anlatıda hediye vermekle bağlanma duygusu arasında doğrudan bir ilgi kurulduğu görülür. Gülbün'e bağlanmayı reddeden Ayhan'ın ona kendinden bir şey sunmaması sebepsiz değildir. Bayraktar (2014) bağlanmanın, her zaman, öteki için "hazır olma"yı ve "hazırda olmayı" gerektirdiğini belirtmektedir. Çünkü "Bağlandığım sen, benim için olan bir sen'dir. Benim için hazır olan, benim için hazırda olan. Ben de sen için daima hazır ve hazırda dır bağlanma ilişkisi içinde. Bu, karşılıklı bir varoluş hâlidir. Bu nedenle Marcel'e göre varolmak, birlikte-varolmaktır" (s. 142-43). Bağlanmanın hazırda olmayı gerektirmesi gibi; anlatıda Ayhan da Gülbün için hiçbir zaman hazır/da olmamıştır. Karşılıklı bir varoluş hâlini reddetmiş; "zevkimize bakalım" düşüncesine göre hareket ettiğini göstermiştir. Onun ilişkinin başında Gülbün'e şu sözleri, ilişkideki bağlanma niyetini ve derecesini ortaya koymaktadır:

Bak yavrum, demin de söyledim, ben âileme bağlıyım. Çoluk çocuğuma zararı dokunmamak, sırrımızı hiç kimseye sızdırmamak şartıyla hayâtımı sana vakfederim. Her arzunu yerine getiririm, sen ne istersen olur. Ben... Bana, varlıklı denebilir. Seni rahat yaşatırım. Kimseler duymaz. Böylece sana da bana da bir zevk olur (DP, s. 84).

Bu bakımdan Ayhan'ın Gülbün'den ilişkinin devamlılığı için iki şarta uymasını beklediği anlaşılır: İlişki konusunda kimseye sır sızdırmamak ve "zevk"e odaklanmak. Oysa "sırlı bir

ilişki"ye başlama arzusunda olan Gülbün ötekini, kendi varlık sırrına katılma kapısı olarak görmüştür.⁴⁰ İsmi anlamı gül fidanı olan Gülbün'ün, Ayhan'ı "gül" biçiminde sembolize etmesi, onun ben'den geçerek bir sen varlığına dönüştüğünü göstermekte ve birlikte varoluşu tasavvur ettiği anlaşılmaktadır. Ayhan'dan ayrılığı müddetince, çektiği ıstırapla yoğrulmuş genç kız, bir süre sonra onun kendi içinde olduğunu fark etmeye başlamıştır:

Gülbün onu öğütmüş, eritmiş, kendine mâl etmek için türlü ameliyelerde geçirmiş, nihayet son bir formaya sokarak maya tutar gibi, çekirdek bağlar gibi kanında, canında alıkoymuştu. Ayhan'ın nihâi sûreti ufacık bir rozettir. Fındık iriliğinde gayet san'atlı bir gül motifi. İşte bütün cihanda bulunmayan, ancak ve ancak genç kızın içinde çehrelenen sevgilisinin bakiyesi... Yontula yontula küçülten, eğrile büğrüle üslûbuna sokulan iskeletin teksif edilmiş billûru... Minimini bir çiçek. (...) Hâlimize acıdı, katmerleri tertiple durulmuş, dürülmüş tertemiz küçük bir çiçek (DP, s. 246-247).

İsim, kişinin en belirgin temsil alanıdır. Varlığı kuşatan ve tanımlayan bir mahiyet içerir. *Dineyri Papazı*'nda sıklıkla kullanılan iki sembol vardır: Gül ve Dineyri Papazı. Bu iki isim, merkezi karakterlerden kaynaklı adlandırmalardır. Ayhan'ı gülle sembolize eden Gülbün onu kendi kılmış, kendinden bilmiştir. Marcel felsefesinin terminolojisiyle ifade edilecek olursa onu sen varlığı olarak görmüş; O'na yolculuğunun durağı olmuştur. Ancak Ayhan'ın Gülbün'ü sen varlığı olarak görmediği ona bağlanma(ma) şeklinden ve onu adlandırma şeklinden anlaşılır. Gülbün ona; "Bana itimâd etseydin, beni Hakk'ın huzurunda zevcen saysaydın, para da verebilirdin, her şey de. Şimdi veremezsin." (DP, s. 113) diyerek ona karşı çıkışlarında, "Bana sâhipseniz karışsınız." (DP, s. 116) gibi serzenişlerinde bu kabul görmeyişin, bağlanmanın reddedilişinin isyanı yatmaktadır. Burada bağlanmanın doğrudan somut bir işareti aranmakta ve 'hazırda olma'nın sarahati gerektirdiği düşünülmektedir. Ancak Ayhan'ın Gülbün'le buluşma arzusunun belirten telgrafta "Bayan Roziye" (DP, s. 183) adını kullanması bu sarahatten ve açık bir ilişkinin gereklerinden kaçındığını göstermektedir. Fransızca gül fidanı anlamına gelen Roziye (DP, s. 185) Ayhan'ın Gülbün'ü adlandırış biçimidir. Bu adlandırmanın özel ismin yabancı bir dildeki karşılığıyla yapılması, Ayhan'ın Gülbün'ü kendi gerçekliğiyle kabul edememesi ve kendi tasavvurundaki karşılığa göre ona şekil vermek istemesiyle ilgili değerlendirilebilir. Anlatı boyunca Gülbün'ün hayatına dilediği şekilde müdahalede hakkını gören Ayhan, Gülbün'le kalıcı bir bağlanmadan uzak durduğu gibi onun en temel gerçekliği olan adıyla da oynamıştır. Muhatabın olduğu gibi kabul edilmediğini gösteren en önemli işaretlerden

⁴⁰ Gabriel Marcel;'e göre "Öteki, benim varlık sırrına katılma kapıdır" (Bayraktar 2014, s. 40).

biri onu o yapan nitelikleri dönüştürmeye çalışmaktır. Gülbün'ün ismini değiştiren Ayhan'ın bu hareketinin altında, esasen kendi gerçek adının ve Gülbün'le olan ilişkisinin bilinmesini istememesi yatmaktadır. Çünkü Eskişehir İstasyon posthanesinden verilen telgraf "Kemal" olarak imzalamıştır (DP, s. 183). Anlatıda narsisist bir yapısı olduğu izlenen Ayhan'ın "mükemmellik, tamlık" (*Kubbealtı Lugati*) anlamına gelen bu adı tercihi dikkat çekicidir. Yıllar sonra o telgraftaki rumuzu çözen Gülbün'ü inciten nokta, telgrafta gerçek isimlerin yazılmamasıdır. Bu tercihin Ayhan'ın kendisine ve ilişkiye bakışını gösteren bir tavır olduğu anlayan Gülbün'ün Müyesser'le konuşması şu şekildedir:

-Küçük hanımcığım, Roziye ismi var mı? Frenk adı mı bu? Acaba mânâsı ne?
Gülbün dalgın ve düşüncesiz cevap veriyor: "Roziye, Fransızca gül fidanı demektir" söylerken sanki bir narkoz kalktı, gül fidanı... Gülbün! Kendi adı! (...)
Gülbün mahzun bir gülümseme ve sükûttan öteye gitmedi. Anlamıştı, çok sevişenlerin hiç anlaşılamayacağını biliyordu. Temmuz'da gelen telgrafta rumuzunu vaktinde keşfedebilmiş olsaydı bile kaderde değişiklik yapamayacaktı. O kader ki Ayhan'a tek açık ve samimi söz söyletmemiş, onu iki ağızlı Acem kılıcı gibi hep müphem lûgazlarla konuşturmuştu; insan hangi tarafından tutsa yaralanır (DP,s. 185-186).

İlişkinin belirsizlik üzerine kurulu olması, gerçek bir bağlanmanın önüne geçmiştir. "Rumuz", "müphem", lûgaz" ifadeleri ilişkinin gerektirdiği "karşılıklı açık oluş"tan ve bağlanma için gerekli "hazır oluş"tan (Bayraktar 2014, s. 58) yoksunluğa işaret etmektedir. Bu durum da anlatıda görüldüğü gibi uzaktan, 'belirsiz' seslenişin, muhatabında cevap bulamamasına, birlikteliğin devam etmemesine sebep olmuştur. Anlatıda bu durumun en dikkat çekici metaforik karşılığı demir-mıknatıs ilişkisidir. "Demir, mıknatısa der ki: Senden nefret ediyorum, çünkü beni kendine çekiyorsun, fakat kendine ekleyecek kadar yakın çekmiyorsun." (DP, s. 117) benzetmesi; Ayhan'ın Gülbün'ü bıraktığı "Huzursuzluk, ibham, yarımlik." (DP, s. 117) döngüsünü ifade etmesi açısından önemlidir.

Gülbün'ün Ayhan'ı niçin Dineyri Papazı olarak adlandırışının üzerinde de durmak gerekir. Bu adlandırma, Gülbün'den değil, Ayhan'ın hiç kimsenin kendi adını öğrenmesini istememesinden kaynaklanır. Bu nedenle Gülbün'e sürekli fal açan Müyesser, Ayhan'ı bu şekilde adlandırmış ve herkes ondan bahsederken bu adı kullanmak durumunda kalmıştır. Bu isimlendirme de Ayhan'ın kendi gerçek kimliğiyle Gülbün'ün hayatında olmadığını, olmak istemediğini gösterebilmektedir. Genel olarak *Dineyri Papazı*'nda bağlanmanın gerektirdiği hazır ve açık olmanın sembolik açılımları şöyle özetlenebilir:

Ülküdeğer:	Karşıdeğer:
Karanfil (hediye)	Kırmızı sabahlık ve terlik
Gülbün	Roziye
Gül	Kemal
Ayhan	Dineyri Papazı

Tablo 5. Dineyri Papazı'nda Bağlanma(ma)nın Sembolleri

Karanfil; bağlanmanın tek yönlü de olsa arzusunu ortaya koyarken; kırmızı sabahlık ve kırmızı terlik, ilişkinin cinsel beraberlik düzeyinde kalmasını işaret eder. İlişkide ülküdeğer olarak öne çıkan kavramlar teslimiyet, fedakârlık ve sarahat olduğu için kişilerin isimlerinin de o yönde olması gereği imlenir ve gerçek kimlik olmadan gerçek bir bağlanmanın olamayacağı sezdirilir. Karanfil gibi gül rozeti de tek taraflı bir bağlanmanın ve ilişkide "sen varlığı" hâline gelmenin sembolü iken; rumuzlar, müphem ve kapalı bir ilişki anlayışının sonucu olarak doğar. Böylelikle bağlanılan kişi Ayhan; bağlanmayı reddeden kişi ise Dineyri Papazı olarak kendini gösterir. Ancak Gülbün'ün Ayhan'ın gerçek kimliğini açıklamaması aşkın bir özelliği olarak görünür. Çünkü İbn Hazm'a (2015) göre bazen sır saklamanın nedeni, âşığın sevgilisini olası güç durumlardan kurtarma arzusudur. İşte o zaman sır saklama bir yiğitlik ve aşkına bağlılık simgesidir (s. 85). Gülbün de sevdiği adamın zor durumda kalmaması için 'her şey[in]e rağmen' onun kimliğini ifşa etmemiştir.

Anlatıda Gülbün'e Dineyri Papazı'nın hiç hediye vermediğini duyan Talât Bağcı'yı "Gülbün'e hediye vermek, onu sevindirmek ihtiyâcı, bir iç iltihabı gibi" yakmıştır. Fildişi antikaları, nadide gümüşleri karıştıran ama hiçbirini beğenmeyen Talât Bey; "Şâhidi olduğu müthiş tâlih cilvesi karşısında bunlar nedir ki, takımıyla gönderse fayda etmez. Daha başka daha başka bir şey, öyle bir nesne ki kandırıcı olsun, akide çözsün, hicran dağıtsın." diye uzun uzun düşünmüştür (DP, s. 311). Görülmektedir ki hediyeğin ne olacağına karar vermek dahi bir uğraşı ve özeni lüzumlu kılar. Talât Bey, Gülbün'ün kendindeki değerine ve yaşadıklarına uygun bir nesne arama telaşına girmiştir. En sonunda yatağının baş ucunda asılı bir Hint minyatürünün önüne gelince seçeceği hediyeye karar

vermiştir. Bu minyatür; bir bahar gününün seherinde iki sevgilinin kırdaki gezmesini ve sevdalı bir tavus çiftinin âşıklara yoldaşlık etmesini resmetmektedir (DP, s. 313).

Gülbün'e sunulan hediye Talât Bağcı'nın otuz yıldır derununda muhafaza ettiği bir hikâyedir. 1919-21 tarihleri arasında Hindistan'da Talât Bağcı'nın başından geçen bu aşk hikâyesinin nakli tam üç gün sürmüştür. Kendinden 19 yaş küçük olan ve aralarında büyük bir aşkın yaşandığı Şaduman'la yaşadığı saadet döneminin onun ölümü ile son bulması; ancak Talât Bey'in onu aramaya devam etmesi Gülbün için çok anlamlı bir hikâyedir. Talât Bağcı "Onu buldum, kaybettim. Bir daha bulurum sandım, diyar diyar aradım. (...) bu gurbeti artık kaldıramaz oldum ve ölmek istedim. Kimse kendi cehenneminden geçmeden kendi cennetine ulaşamazmış. Nihayet bana çıkar yol göründü, dışarılarda aramaktan vazgeçtim, içimde aradım buldum temelli kavuştum." (DP, s. 313) demiştir. İstirap yaşamadan 'ferahlığa' ermenin mümkün olmadığını anlatan hikâye, sevgiliye hakiki kavuşmanın içsel bir yolculukla mümkün olduğunu göstermektedir. Böylelikle Gülbün'e 'olması gereken'in ne olduğu işaret edilir. Bu aşk hikâyesinin sonunda Talât Bey, Gülbün'e söz konusu minyatürü hediye etmiştir. Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcıya göre; bu hediye Gülbün'ün "bundan sonraki hayâtının seyrine tesir edecektir." Resmi karyolasının yanı başına asan Gülbün ona baktıkça "ferahlık" duymakta; "dünyada böyle anlaşip sevişme var mıymış?" diye içinden geçirmekte ve "Amma sizi gördükçe içim böyle yeniden yeşerecek." demektedir (DP, s. 315). Buna göre;

Hayâl sularının beşiğinde sallanan Gülbün artık tâze bir rüyânın kapısını açabilir. Ona Talât-Şaduman menkıbesi bir hayat iksiri gibi zerkedilmiştir. Krişne mâbudla sevgilisi Rada'nın seher vakti sarmaş dolaş seyranı şu nâdide minyatürde ona ifşa edilmekle gûya eline tuğralı bir saadet beratı tutturulmuştur (DP, s. 315).

Bu hediye; kendine, aşka güvenini kaybeden genç kızın manevi ihtiyacı gözetilerek verilmiş ve mahrem / sırlı bir vakanın paylaşılması ile muhatabına verilen önemi ortaya koymuştur. Dostluklar için de gerekli olan bağlanmanın hazırda olmayı gerektirmesi hâli burada daha iyi görülebilir. Gülbün için her zaman hazır olan çevresindeki insanların ona "ben buradayım ve senin içinim" mesajını çeşitli şekillerde göndermesi, aradaki bağın gücüne işaret etmektedir. Talât-Şaduman hikâyesi ve nadide minyatür Gülbün için; "tâze bir rüyânın kapısını aç"an bir anahtar, "bir hayat iksiri", "tuğralı bir saadet beratı"dır. Yedi yıl süren bir aşk acısından sonra; sevdiğinden karşılık bulamayan bir genç kıza bunlar 'umut' telkin etmekte, böylelikle kaybettiği yaşama sevinci yeniden aşılanmaktadır. Karyolasının yakınına minyatürü asan Gülbün böylelikle gün aşırı bu manzarayı

görebilecek ve yitip kaybolan aşkının neden olduğu çöküntüyü hatırlamak yerine ölümün bile ayır(a)madığı bir aşkın gerçekliğiyle avunacaktır. Gülbün'ün ona baktıkça içinin yeşereceğini söylemesi de geleceğe dönük umuda ve bulacağı sükûnete işaretir.

Anlatının sonuna doğru Gülbün, kendisini yıllardır sevmekte olan Ercüment'e yakınlaşmıştır. Ercüment, Madam Yensen'in çocuğu Rolli'ye bakan Gülbün'ü her ziyaretinde ona "lavanta", "kolye", ipek çorap" (DP, s. 306-307) vb. hediyeler getirmiştir. "Her gelişte bu sağ cepte küçük oğlana hediye vardır, sol cep de "küçük kız"a ayrılmışsa çok mu? Rolli saldırır, Gülbün parmak ucu ile uzanır, hisselerini alırlar" (DP, s. 306)... "Küçük kız" ifadesi Ercüment'in nazarındaki Gülbün'dür. Ercüment böylelikle bir taraftan yıllardır sevdiği adam tarafından 'horlanan' Gülbün'e değerli olduğunu hissettirmeye çalışmış diğer taraftan ona 'bağlanma' arzusunu göstermiştir. Onun duygusal ihtiyaçlarına karşı duyarlılığı, onun için 'hazır' olduğu mesajını da taşımaktadır.

Dineyri Papazı'nda Güzin ile Doktor Bülent arasında da bir hediyeleşme vuku bulmuştur. Güzin, merhum eşi Behçet Arboya'nın bir tablosunu çok beğenen Doktor Bülent'e tabloyu hediye etmiştir. Söz konusu yağlıboyada Güzin ve Ercüment, Talât Bey'in İhsâniye yalısındaki bahçeden cümle kapsına çıkılan merdivende resmedilmiştir. Tablo merhum eşinin "göz bebeği" olmasına rağmen Güzin; "Birkaç kere beğendiniz, size adanmıştır doktor, göndermek için münâsip bir fırsat bekliyordum." (DP, s. 175-176) demiştir. "Bu yıllanmış hâtıra"yı (DP, s. 176) Güzin'in elden çıkarması üzerinde durulmalıdır. Resim, kendisinin ve tek kardeşinin çocukluğunun ve merhum eşinin bir hatırası olmasına rağmen Güzin, bu yadigârı Doktor Bülent'e hediye etmekte tereddüt etmemiştir. Bu hamlede, Güzin'in, Bülent Bey'i bir sen varlığı olarak görmeye aday bulduğu anlaşılır. Söz konusu değer ve güven aradaki yakınlığın artmasında önemlidir. Bu hediyeleşme ve ardından gelen danstan sonra ikilinin arasındaki bağın kuvvetlendiği ve daha sonra da evlenmeye karar verdiği görülür.

Kadıköyü'nün Romanı'nda hediye aşkın bir nişanesi, bağlanmanın sembolüdür. Bedriye'ye karşılıksız bir aşkla bağlanan Necdet, onun Burhan'la evlenmesi karşısında büyük bir ıstırap duymuştur. Ölüp gittikten sonra "ömrünün mahsûlü olan bu sevgiden yeryüzünde bir nişan" (KR, s. 143) kalmayacağı endişesiyle bankadaki tüm birikimini, Bedriye'ye bir yüzük almak için harcamıştır. Buber'e (2017) göre ilişkinin maksadı, bizatihi ilişkinin kendisidir -Sen'i etkileme. Bir sen'e yaklaştığımız, onu etkilediğimiz zaman, biz de ezeli-ebedi hayatın bir soluğuyla etkileniriz (s. 132). Sen'i etkileme çabası içeren "En aşağı iki

bin lira kıymetinde" ve "Mustatil yontulmuş iri bir yâkut, etrâfi pırlanta çevrili." (KR, s. 143) olan yüzüğü alan Bedriye'nin 'küçümseyici' ve 'etkilenmediğini' gösteren tavrı ise bu bağlanmayı reddedişini içermektedir. Hediye'nin maddi değerini öğrenmeye çalışması, bir mektup ve rumuzla verilen hediye karşısındaki alaycı tavrı anlatıda gözlemci tarafından "bayağı hareket" (KR, s. 147) olarak adlandırılmıştır. Hediyeye gösterilen muamele, duygulara karşı hürmeti ya da hürmetsizliği ortaya koyar. Bu hediye'nin akıbeti ise Burhan'dan ayrılıp Avrupa'ya giden Bedriye'nin Mihriban Hanım'a yazdığı mektupta anlaşılır. "Onun yüzüğünü parmağımdan çıkarmıyorum." (KR, s. 235) diyen Bedriye'nin hediyeye karşı tavrının değiştiği görülmektedir. Bu değişikliğin temel sebebi 'gerçek bağlanma'nın anlamını Necdet'in yüzükle sembolize edilen aşkında bulmasıdır. Bedriye, söz konusu yüzüğü takarak, Necdet'in aşkına karşılık vermemiş, sadece bu duygu hâline olan hürmetini göstermek istemiştir. Dolayısıyla yüzük, devamlı ve sahici bir aşkın, fedakârlığın ve vazgeç(e)memenin sembolü hâline gelmiştir. Aralarında geçen kırgınlıklara rağmen Necdet'in Bedriye'yi bırakmayışı ve "mektup" (KR, s. 235) gibi çeşitli yollarla onun yanında olduğunu hissettirişi, bağlanmanın boyutunu ortaya koymaktadır.

Hediyeleşme vakası *Ciğerdelen*'de de gerçekleşmektedir. Canzi, Turhan'a dedesi Hersek Ahmet Paşa'dan kalma yeşil kandilini hediye etmek istemiş, fakat Turhan onda kalmasını ısrar etmiştir (C, s. 117). En az beş yüzyıllık olan armağanın değeri düşünüldüğünde Canzi'nin Turhan'a verdiği kıymet daha iyi anlaşılabilir. Canzi'nin atalardan kalma bir yadigârı sevdiği adama emanet etmek istemesinde, duyduğu güven ve bağlanmanın güçlü olduğu anlaşılır. Aynı zamanda ikisinin de ortak soydan geldiğini sembolize eden bu hatıra, 'birlikte (varolduklarını) varoluş' arzusunu temsil etmektedir.

Canzi'nin, eski eşi Haşmet'in hasis olmasından dolayı hissettiği "utanç"; bu bahis açıldığında "yüzünün kızarması" (C, s. 48) şeklinde ifade edilmektedir. Onun için "yeryüzündeki zaafların en çirkini hasisliktir" (C, s. 48). Ailesinin hikâyesini anlatan kitabı yazarken Cangüzel Hanım nâmına çeşme yaptıran Mustafa'dan büyük övgüyle bahsetmesi, erkeğin cömert olması gerektiğini düşünmesinden ileri gelir. Canzi, Turhan'a "Eskiler, ganî yürekli insanlarmış. Sevdiklerinin nâmını kutlamak için hanlar, çeşmeler yaptırırlarmış. Bugünküler sâhiden o adamların nesli mi? İnanmak güç. Türk erkeği cömert, diye belledik. Halbuki, herkes nekes oldu gâliba." (C, s. 48) demesi de erkeğin sevdiği kadına verdiği değeri, gösterdiği çabayla ilişkilendirmesinden kaynaklanır. Bu anlayışa göre kendinden sunabilme, hissedilenlerin göstergesidir. Geçmiş dönemlerde kişinin sevdiği için hanlar,

hamamlar, çeşmeler yaptırmasının anlamı tarihî ve kültürel süreç göz önünde tutulduğunda daha iyi anlaşılabilir. Kişinin adını ölümsüzleştiren hayratlar aynı zamanda dinî inanç gereği öldükten sonra da sevap kazanılmasına olanak sağlayan yapılardır. Dolayısıyla bir erkeğin sevdiği kadına böyle bir hediye sunması 'ebedî' bir içerik taşır.

Turhan, Canzi'nin geçmiş dönemdeki erkeklerin sevdikleri için mallarından bağış yapmalarını örnek göstermesi üzerine Canzi'ye duyduğu sevginin bir sembolü olarak birikimin büyük bir bölümünü milletin sağlık kalkınmasına, kalan kısmını da öksüz Türk çocuklarının tahsil ve terbiyesine hizmet eden iki kuruma bağışlamıştır (C, s. 49). İbn Hazm'a (2015) göre daha önce başkalarına vermektan kaçındığı malının tümünü bir anda dağıtmaya başlayan kimse için aşkın belirtileri söz konusudur. Sanki o, bundan böyle bağış yapan ve mutlu olması gereken insandır (s. 52-53). Canzi'den gizli yapılan bağış, eskilerin hayrat yaptırarak halkına faydalı olması şuurunun yaşanılan zamana uygun olarak dönüştürülmesi ve devam ettirilmesidir. Bu vesile ile Turhan; "Kendi vicdânım muvâcehesinde aşkıma ihtiram göstermek isteyişim bana yurt ödevimi de yaptırmış oldu." (C, s. 49) demiştir. Ayrıca bu yolla; "Ben Haşmet cinsinden bir Türk erkeği değildim; ben, Mustafa Durakça soyundandım." (C, s. 49) diyen Turhan; kendi soyuna yakışır şekilde davrandığını düşünmüş; aşka ihtiramını ve millî ödevin gereğini gerçekleştirdiğini hissetmiştir. Canzi'ye bağlanmanın sembolü olan bu hareket; Turhan için ondan ayrıken bile "sükûn" bulmasını sağlayan bir "hâtıra"dır (C, s. 51). Sevginin kendinden vermek olduğu düşüncesinden hareketle Turhan'ın Canzi'yi kastederek "Al ninem, işte her şey senindir, al! İşte sıhhatim, işte hayâtım, işte sanatım, kudretim ve son tâkatim!" (C, s. 51-52) demesi, sevgili için kendinden vermeyi / geçmeyi göze almanın ifadesidir.

Ciğerdelen'in tarihî anlatısında Sinan'ın Zühre'ye hiç hediye vermediği görülür. Tıpkı *Dineyri Papazı*'nda Ayhan'ın Gülbün'e hiç hediye vermemesi gibi bir durum dikkat çeker. İkisi de narsisist özellikler gösteren bu erkeklerin; sevdiklerine karşı "nekes" oluşu bağlanma hisleriyle ilişkilendirilebilir. Narsisist hastalar; "İhtiyaçları olan tüm hayranlığı aldıklarını hissettiklerinde, hayranlarını yine "gölge" olarak görürler ve onları acımasızca sömürürler ya da onlara kötü muamele ederler" (Kernberg 2006, s. 207). Bundan dolayı narsisist kişilerin bağlayıcılığı sağlayacak ilişkilerden de kaçındığı söylenebilir. Zühre'ye hiç hediye takdim etmeyen Sinan'ın anlatının sonuna doğru Zühre'ye bir çiçek getirdiği görülür. Elindeki çıkını açan Zühre "Şâhinkonak'ta üretilen "Benlicenan" adlı ıtır cinsi bir çiçekten koparılmış budaklar gördü. Bunları saksıya daldırmak için Sinan'dan istemişti.

Bak!.. unutmamış, getirmiş." (C, s. 195) diye düşünmüştür. Bu dönüşüm, Sinan'ın Zühre'ye duyduğu sevgisiyle gittikçe yüzleşebildiğini göstermekte, içten bir bağlanmayı da yaşamaya başladığına işaret etmektedir.

Ülker Fırtınası'nda Sermet, Nûran'a ortası tek pırlanta, etrafı inci bir yüzük hediye etmiştir. "Bu pırlanta; tebessüm, aşk, saâdet ne dersen de. İşte öyle bir şey" diyen Sermet; "Nûran, anlıyorsun ya demek istediğimi. Hani yüz yıl düşünsek yüzde birini kavrayamayacağımız o şey. Hani Hazret-i Süleyman'ın "Ölümden kuvvetli" dediği. Fakat bak, etrâfındakileri inciler gözyaşındır. Merkeze sâhip olan, muhîte de birlikte sâhip olur." (ÜF, s. 178) açıklamasını yapmıştır. Ayrıca halkanın içine "ebediyet sembolü olan ufkî bir sekiz (∞) kazılmıştı" (ÜF, s. 178). Bu yüzükle Sermet, Nûran'a "ebedi" bağlanma arzusunu göstermek istemiştir. İncilerin gözyaşını temsil etmesi; ilişkideki zorlukları sembolize etmekte, merkeze yani sevgiliye sahip olmanın bedelsiz olamayacağını ifade etmektedir. Ayrıca bu açıklamalar, Sermet için gerçek aşk anlayışının sevgiliyi olduğu gibi kabul etmek olduğunu da göstermektedir. Evli ve dört çocuklu olan Sermet böylelikle, her şeye "rağmen" gerçekleşecek olan bir bağlanmayı sahici bulduğunu anlatmak istemiştir. Ancak böyle bir durumda "sembol" içinde taşıdığı ebediyete karşılık gelecek; "tebessüm, aşk, saâdet" zuhur edebilecektir. Bu bağlanma Sermet'e göre şartsız bir bağlanmaya karşılık gelirken, Nûran'a göre kabullenmesi zorlanan durumlara işaret ettiği için şartlı bir bağlanma içerebilmektedir. Çünkü sevgili, olduğu / olmak istediği gibi kabul edildiği takdirde "hazır"da olabileceğinin sinyalini vermektir. Bu durum da "sen varlığı" olma çabasının yeterli ol(a)madığına işaret edebilir. Marcel felsefesinde "Bağlanmamın asıl göstergesi ise yine bir ahlâkî tavır olan "sadâkat"tir" (Bayraktar 2014, s. 65). Dolayısıyla ilişki boyunca başkalarıyla da birlikte olan Sermet'in aksi yöndeki temayülü, tam bir teslimiyet içinde olamadığının göstergesi olarak okunabilir. Hediye verildikten kısa bir süre sonra Nûran'dan boşanmayacağını kabul etmesini istemesi, hediyein koşullu bağlanmayı içerdiğini ortaya koyar. Dinçer (2017), kişinin otantik bir ben-sen ilişkisi kurması ve birlikte varolabilmesi için, parçası olduğu ilişkiye tüm varlığıyla kendini katması, aracısız bir ilişki kurması gerektiğini belirtmektedir. Böyle bir ilişkide yekdiğeri konumundaki sen varlığı, kişiyi kendi tekeline almaya çalışıp kişisel değerlerini empoze eden bir öteki değildir (s. 5). Dolayısıyla Sermet'te görüleceği üzere ilişkiye tüm varlığıyla katılım gösterilmemesi, sen varlığı için büyük bir soru işareti uyandırmakta, bu durum sadakat ve bağlanmadaki zayıflığa bir işaret olarak okunmaktadır.

2. 1. 2. 5. Aşkın Engel Tanımayan Tabiatı ve Yasak Aşk Meselesi

*Aşk, mutlakıyet demektir, hiçbir şeyi,
ne cisim ne can maddî, mânevî hiçbir değeri
sigorta ettirmeye râzı olmayan götürü pazardır.*
Safiye Erol

Erol anlatılarında tutkulu ve özverili aşkın ülküdeğerde olmasına bağlı olarak fedakârlık, özveri, tutku, bağlanma gibi kavramlar tematik güç olarak yer almaktadır. Özellikle özverili aşka bağlı olarak sevilen için birçok fedakârlıkta bulunma hâli, anlatılarda ülküdeğerde görünür. Fakat bu iki aşk tarzının yanında saplantılı ve oyunsu aşkın da etkisiyle yasak aşkın yaşandığı takip edilir. Ülküdeğerde yer alan aşkların tutku, cinsel yakınlık ve sevilen için tüm engelleri göze alma gibi özellikleri düşünüldüğünde niçin yasak aşkın karşı güç olarak yer aldığı sorusu sorulabilir. Çünkü yasak aşk; tutkulu ve özverili aşkın da bir sonucu olarak belirebilmektedir. Ancak buna rağmen anlatılarda yasak aşka bağlı olarak ortaya çıkan tematik durumların karşı güç olarak yer aldığı görülür. Çünkü yasak aşkın muhataplarının, içinde bulunduğu durumdan rahatsızlık duyduğu anlaşılır. Anlatı kişilerinin vicdani, etik yahut hukuki açıdan belirlenmiş sınırları aşmaktan dolayı huzursuz oluşları, aşklarının ülkü, yasak aşklarının karşı güç olmasını belirlemiştir.

Erol'un ilk eserlerinden itibaren evlilik dışı aşk izleği takip edilir. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Necdet'in evli bir kadın olmasına rağmen Bedriye'ye aşkı, eserde işlenen temel izleklerinden biridir. *Ülker Fırtınası*'nda Nûran, sevdiği adamın evli olduğunu öğrendikten sonra onunla beraber olmaktan vazgeçememiştir *Ciğerdelen* romanında Zühre'nin Sinan'a 'sevda' olarak adlandırılabilir bitimsiz aşkı Sinan'ın evli olmasına rağmen değişmeden devam etmiş ve Zühre de evli olmasına rağmen Sinan ile evlilik dışı ilişkisini; duygusal ve cinsel planda sürdürmüştür. *Dineyri Papazı*'nda da genç bir kız olan Gülbün'ün kendisinden yaşça büyük ve evli bir adama duyduğu aşkı, hem duygusal hem de cinsel düzeyde işlenmektedir. Hikâyelerde de başta "Dört Kişi" olmak üzere bu mesele üzerinde durulduğu görülür. Şu hâlde yasak aşk kavramıyla ne ifade etmek istenilmektedir? Bu kavram "Hukuk, din, töre bakımından uygun görülmeyen, reddedilen aşk." (*Türk Dil Kurumu Sözlüğü*) anlamına gelir. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Necdet'in aşkı anlatı düzeyinde bir karşılık bulmamış, yaşanmamıştır. "Dört Kişi" adlı hikâyede de evli oldukları hâlde birbirine âşık olan kişilerin duyguları karşılıklı olmakla beraber yaşantı düzeyine geçmemiştir. Ancak *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Mihriban Hanım, *Ülker*

Fırtınası'nda Nûran ve Nûman Bey, *Ciğerdelen*'de Zühre, *Dineyri Papazı*'nda Gülbün'ün aşkının hukuki, dinî, ahlaki sınırları aşarak 'yasak aşk' dairesine geçtiği izlenir.

Michel Foucault'ya (2015) göre; ahlaktan anlaşılan kişilere ve gruplara, aile, eğitim ve din kurumları gibi çeşitli buyurucu aygıtlar aracılığıyla önerilen bir değerler ve eylem kuralları bütünüdür. Ahlak aynı zamanda, kendilerine önerilen kural ve değerlerle ilişkisi çerçevesinde kişilerin gerçek davranışı anlamına da gelir: Bir davranış ilkesine tamamen ya da kısmen uyma biçimleri, bir değerler bütününe sayma ya da ihmal etme biçimleri de bu şekilde anlatılır (s. 132-133). Dolayısıyla evlilik dışı aşk ilişkisinin ve cinsel beraberliğin ahlaki olarak görülmemesinin temel sebeplerinden biri de anlatı içerisinde toplumsal ve dinsel olanın dışına çıkmaktan, var olan değerler bütününe aykırı davranmaktan ileri gelir.

Erol'un roman karakterlerinden Gülbün, Zühre ve Nûran'ın "ahlak kişisi" (Gürsoy 2015, s. 24) hâline gelme süreçleri anlatıların temel problematiğidir. Âşık olduktan sonra her üç karakterin de aşkın ögenin dışında hareket ettiği; toplumsal, ahlaki, dinî değerlere aykırı davrandığı görülür. Bireyin seçimlerinin esas olduğu bu durumlarda değerler alanının çiğnendiği izlenir. Kenan Gürsoy'a (2015) göre; aşkın ögenin sıfırlandığı alanda değer bilinci olmadığı için, burada ahlakilikten söz edilememektedir (s. 15). Dolayısıyla Erol anlatılarında özgür eylemlerin ahlaki olamamasının temel sebebi aşkın olanın çiğnenmiş olmasıdır.

Ahlaki alanda "Bir tarafta kendini bilinçle temellendiren, özgürlük ve sorumluluk hâli var, bir ahlâk kişisi var. Diğer tarafta da kendisine doğru yönelinen bir ödev, bir değer var."dır (Gürsoy 2015, s. 13). Gürsoy'a (2015) göre sadece ödev, norm ve değer olduğu ama özgür bir kişiliğin olmadığı durumda ahlakilik yoktur. Yani içkin ögenin sıfırlandığı aşkın ögenin mutlaklaştırıldığı durumda ahlakilikten bahsedilemez. Çünkü orada ahlaki özne yoktur. Sadece ahlaki özne varsa, fakat aşkın öge sıfırlanmış ise, burada da ahlakilik yoktur. Dolayısıyla "iki şeye mutlak mânâda ihtiyacımız var. Biri, değerler ve ödevler alanı, diğeri de özgür ve bilinçli bir sorumluluk anlamında ahlâk kişisinin kendisinin alanı" (s. 13). Gürsoy, ahlak felsefesinin iki temel kavramı olan içkin ve aşkın ögeyi bir arada değerlendirerek ahlaki olana bu yolla ulaşılacağını düşünmektedir.

Şu durumda bireysel fark edişin, iradenin ve yönelme hâlinin önemli olduğu ahlaki süreçte aşkın olan değer de hedef alınması gerektiği anlaşılır. Aksi takdirde ahlakilik mevzu

bahis olmayacaktır. Ödev, norm ve değerin aşıldığı Erol anlatılarında kişilerinin aşkın değeri fark etmeleri durumunda gerçekleşen, gerçekleşmesine çabalanan yönelme hâli, anlatıların kırılma noktasını oluşturmaktadır. Bir grafik olarak düşünüldüğünde ahlaki olmayan alana geçen kişi ruhsal, zihinsel ve manevi bir düşüş yaşarken erdemini hedef alındığı durumda grafik eğrisi yükselişe geçmekte ve yeniden doğuşun zemini hazırlanmaktadır. Burada farkındalık hâli önemlidir. Bu seviyeye yükselişte, içkin değerlere karşılık gelen vicdan, utancın etkisi ve aşkın olan dinin temsilcisi durumunda olan bir müridin rolü ise esas kilit noktayı oluşturmaktadır. Dolayısıyla anlatılarda yasak aşk konusunun işlenmesinde aşkın olanın çiğnenme hadisesini vermek değildir mesele; niçin bu sınırın aşıldığı ve bundan sonraki süreçte 'farkındalığın' nasıl sağlanacağıdır. Bu bakımdan ahlak kişisi hâline gelmek anlatıda ülküdeğerde konumlandığı için ahlakın dışına çıkıldığı sürecin karşıdeğerde olduğunu söylemek gerekir.

Ayrıca Erol anlatılarında yasak aşka adım atılmadan önce kişilerin içinde bulunduğu durumun farkına varması için ahlaki 'eşiğin' geçilmemesi yönünde ihtarlar görünür. Anlatılarda yasak aşkın karşı güç olmasını örnekleyen en dikkat çekici eserlerden biri *Dineyri Papazi*'dir. Gülbün, yasak aşka adım atmadan önce 'uyarıcı işaretler dönemi' geçirmiştir. Böylelikle karşıdeğerde gösterilen aşka karşı bir dikkat oluşturma maksadı söz konusu olur. Bu uyarıcılar; ayna, takvim yaprağı, rüya gibi semboller, sağduyusu ve hoca öğütleridir. Hoca öğütleri, ahlakın aşkın yönüne işaret etmekle kişiye 'olması gereken'i telkin etmektedir. Takvim yaprağını yorumlayan iç ses yahut sağduyu ve rüya ise içkin olana karşılık gelebilir. Sesin etiği üzerinde duran Mladen Dolar (2013), ahlak yasasını ayakta tutan sese Sokrates'ten Rousseau'ya uzanan koca bir geleneğin, Kant dahi, ilahi dediğini belirtmektedir. "Bütün bu geleneğin ortak fikrine göre ses, Öteki'den gelir, ama içerideki Öteki'dir bu" (s. 105). Dolar'a (2013) göre; Sokrates için ses, onu hata yapmaktan caydırmakla yetiniyordu; Rousseau için, ilahi ve doğal (ikisi de aynı şey) ses her insana – ona kulak verilmesi şartıyla- nasıl eylemesi gerektiğini söyleyen bir rehberdi, her durum için bir pusulaydı; oysa Kantçı ses, ne bir şey emreder ne de önler, ne nasihat verir ne de vazgeçirir. Tek bir şey talep eden ve dayatan bu sesin talebi; iradenin, ahlak yasasının – yani kategorik buyruğun- rasyonelliğine ve biçimselliğine teslim olmasıdır. Aklın sesi, akla teslim olma komutundan ibarettir, başka bir içeriği yoktur (s. 92) . Dolayısıyla "içerideki Öteki"nden gelen bu ses ister ilahi bir kaynağa dayansın ister ahlak yasasının rasyonel ifadesi olsun her hâlükârda olması gerekeni imlemektedir. *Dineyri Papazi*'nda rüyaların

kişinin psişik gerçekliğine bağlı olması ve sağduyunun süperegoyla ilişkisi düşünüldüğünde içeriden gelen ses'in yönlendirici etkisi fark edilir.

Dolar'a (2013) göre; "bize ödevimizi yapmamızı hatırlatan vicdanın sesi vardır ki Freud bu sesi çok geçmeden süperegonun sesiyle ilişkilendirecektir – sadece yasanın içselleştirilmesinden ibaret olmayıp, ses fazlalığıyla donanmış yasa" (s. 44). Freud; *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda (2011) "Üstben bizim tarafımızdan oluşturulmuş bir merci, vicdan ise, diğer işlevlerinin yanı sıra bu merciye yüklediğimiz bir işlevdir. Bu işlev benin eylemlerini ve niyetlerini gözler, onları yargılar ve sansürler. Suçluluk duygusu, üstbenin katılığı, vicdanın sertliğiyle aynı şeydir." (s. 71) demektedir. Pişmanlık "benin suçluluk duygusu durumundaki tepkisinin genel bir tanımıdır (...) bir ceza olma özeliği taşır ve cezalandırılma gereksinimini barındırabilir." (s. 71). Dolayısıyla Freud'un süperegoyla ilişkisi üzerinde durduğu vicdan, suçluluk duygusu, pişmanlık kültürün kendisini temsil etmek bakımından aşkın olana karşılık gelebilmekte; korku, baskılanma, dayatma, cezalandırılma korkusu gibi uyarılar nedeniyle yasanın içselleştirilmesi söz konusu olmaktadır. Gürsoy felsefesinde ise vicdan kavramının içkin olanla daha yakın bir münasebeti olduğu fark edilir. Ödev, sorumluluk değerlerini kapsamakla beraber burada toplumla uyuşturan bir zorlama, baskı değil, içsel olarak gelişen, bireysel seçimle alakalı bir imkân alanı söz konusudur. Vicdanın oluşumunda kişinin Tanrı'yla ve toplumla münasebeti etkili olabilmekle beraber esasen kişinin iradi yönelimi ve seçimiyle ilgili tutumu etkilidir. Her türlü etik değer, kural ve yasalarla örülü kültürün içinde olan bireyin kendi özgür seçimine bağlı olarak inandığı değeri içselleştirerek kabul etmesi söz konusudur. Kişi birtakım yasa ve kurallara bağlı olarak bir boyun eğme durumuyla karşı karşıya kalabilir. Ama bunlardan hangisini içsel olarak benimseyeceği ve bir değer olarak kabul edebileceği bireysel tercihiyle ilgilidir. Doğru olanın ne olduğunu fısıldayan ya da haykıran bu iç sesin adı, ister ilahi, aşkın bir ses ister sağduyunun sesi olarak yorumlansın; kişinin 'iradi' seçimlerinde etkilidir. Bu anlamda olması gerekenle olan arasındaki ahlaki gerilimi yaşayan kişi için olması gereken sadece evrensel etik değerler değil, buna vicdanen de inandığı içsel kabullerdir. Vicdanın sesi ise olması arzu edilen değere duyulan inançla ilgili olarak artacak ya da azalacaktır. *Dineyri Papazı*'nda Ayhan'a kavuşmayı esas değer hâline getiren Gülbün'ün aşkın başlangıcı ve gelişimi boyunca iç ve dış sese kulak vermemesi bu nedenle anlamlıdır. Çünkü genç kız; bu süreçte ahlaki olanı değil arzunun sesine kulak vermeyi tercih etmiştir.

Anlatıda Gülbün'ün Ayhan'la ilk buluşmasından önce el çantasının aynasının çatladığı fark edilmiştir. Kırık aynayı "uğursuzluk" (DP, s. 73) olarak tefsir eden Müyesser; daha sonra onun odasındaki küçük kesme aynayı düşürüp kırmasını, ilişkinin akıbeti konusunda bir işaret olarak yorumlamıştır. Çünkü onun kırılan aynaları anlatmasındaki maksat; "Yavrucak" dediği Gülbün'ün "boş böğründen vurul"duğunu (DP, s. 137) göstermek, "vazgeç"ilmesi gereken bir "sevdâ" (DP, s. 137) yaşadığını ifade etmek içindir. Aynanın kırılması halk inançlarında olumsuz bir hâle karşılık gelir. Kendiliği temsil eden aynanın kırılması ise kişinin yapıp etmelerinin nesnel değerlendirmesinden yoksun olduğu süreçte dağılan benliğini ifade edebilir. Aynı zamanda ayna kişinin kendiyile yüzleşme alanıdır. Bunun parçalanması, kişisel gerçeklikten kaçışa, kendini ve hatalarını gösterecek bir varlıktan yoksunluğa işaret edebilir. Çünkü kişinin kalbiyle bakmayı tercih ettiği bir süreçte başvurma gereği duymasa da gerçekliği tüm yönleriyle algılayan bir nazarı da vardır. Bu bir çift nazarın kişiye şahit olduğu tüm manzarayı serebilmesi için bir aynanın aracılığına ihtiyaç duyulur. Ancak Gülbün'de görüldüğü gibi ilişkinin en başında bu varlıktan yoksun olmayı göze almak, yapılan eylemle yüzleşmenin önüne geçebilir. Ayrıca ilişki boyunca genç kızın genellikle kendini aynalayacak dostlarından uzak durması da kendi sürecini, kendi 'görmek istediği' gerçeklikle sürdürmek istemesiyle ilişkilendirilebilir.

Gülbün'le Ayhan'ın randevulaştıkları ilk buluşma tarihi 25 Nisan'dır. Takvime bakan Gülbün o günün "ipek böceğinin kozadan çıkışı" (DP, s. 90) olduğunu öğrenmiştir. Merak ederek sonraki günlere de bakan Gülbün, takvim yaprağında "26 Nisan, 27 Nisan: Bağ budama zamânı!" yazıldığını görmüştür (DP, s. 93). Bu durum sadece ilişkinin akıbetini sezdirmemekte aynı zamanda uyarıcı bir nitelik taşımaktadır. Böylelikle "aşkın ilk sermestlik hallerine fazla kapılmadan derlenip toparlanması gereken âşığa misal gösteril"miştir (Üstün 2004, s. 95).

Ayrıca Gülbün, Ayhan'la buluşmadan önce gördüğü rüyada "Karanlık, yokuşumsu bir sokak"ta etrafında arkadaşları olan Ayhan'ın peşinden "koştur"duğunu, daha sonra vazgeçtiğini, ancak "tekrardan karanlık yollarda" kendini bulduğunu görmüştür. Fakat bu sefer Ayhan ikizleşmiş, "bir birinin tamâmıyla aynı iki tâne" olan "bitişik, hemen de yapışık, geriye bakmadan yürüy"en Ayhan(lar)'ın arasına giren Gülbün, "sağlı sollu iki Ayhan'ın kollarına gir"miştir. Kendi kendine konuşarak intihar edeceğini söyleyen Ayhan'a Gülbün, onun evinde çantasını unuttuğunu ve çantanın içinde evinin anahtarının kaldığını

söylemiştir. "Zîra ortada dönen talep artık aşk değildir, maddî hayâtın başlıca ızdırabı ev anahtarıdır." Ancak "Ayhan Bey olduğu yerde eriyiver"miş genç kız bir başına kalmıştır. Kendi kendine "hani şimdi yanımda Ayhan vardı?" diye soran Gülbün'e kendi gönlü "Ayhan yok!" diye cevap vermiştir. "Canım hani başka birileri de vardı?" diyen Gülbün; "bu sefer "Hayır hiç kimseler yok, yanlış olacaksın." yanıtını almıştır. Israrla sorgulamaya devam eden genç kız "Ayhan'la münâkaşa ediyorduk şimdi şuracıkta." deyince de "Hayır öyle bir vak'a olmadı, olduysa bile artık olmamış gibidir." cevabını alınca "katılışp sus"muş ve "Ölgün bir çok ovada karamsı gölge altında yapayalnız donup kalmıştır" (DP, s. 73-74)... Bu rüya, "ileriye doğru bir süreklilik" (Jung 2015, s. 36) taşımaktadır. Gülbün'ün Ayhan'ın peşinden sıklıkla koşmak durumunda kalacağı, Ayhan'ın çift karakterli davranışları arasında gidip geleceği, onun Gülbün'le ilişkisinde çaresiz olacağı, Gülbün'ün 'aşk davası'ndan vazgeçip ondan hayatta kalacak kadar istekte bulunacağı ama 'sokak'ta tek başına ve 'çaresiz' kalacağını bilmesine rağmen Ayhan'ın yok olacağı sezdirilir. Gülbün'ün "gönlü"nün yaşadığı vakaları "olduysa bile artık olmamış gibidir" şeklinde kabul etmesi de sağduyunun sesine, yalnız ve Ayhan'dan talep ettiklerinin karşılıksız kalacağına işaret eder.

İlişkinin başında Gülbün'ün içinde "îkaz edici ruhlar" dile gelmiştir: "İki zıt kuvvet aralarında Gülbün'ü çekiştiriyordu; biri insanları gelenekli şekilde alıkoymağa savaştan hikmet ve ibret, öbürü ise insanların kelime kalıplarını çözüp yeni modelde dökmek isteyen hayat" (DP, s. 71-72). Gülbün vicdan ve süperegoya karşılık gelen bu sesi "ancak üç beş adım boyunca dinleyebildi, fazla dayanamadı, ebedî yenilenme vaadleriyle kandıran hayat terâzisine kaydını" (DP, s. 72). Fakat "bu kısa savaşmada alt olan taraf, genç kızın üstün düşmana bırakmadan önce ona babasının müphem vaadleri menfi olarak kabul ettiği sözünü hatırlatmıştır (DP, s. 72). Anlatıdaki bu anekdot önemlidir. Ahlaki olanın ne olması gerektiğini belirten şeye "îkaz edici ruhlar" denilmesi, iç sesin yönlendirici niteliğiyle ilgilidir. Dolar'a (2013) göre ahlaki bir komutun sesi olan bu iç sesin temel özellikleri, uyaran, emreden, tembihlerde bulunan, hatalı davranıldığında susturulamayandır (s. 85). Bu sesin sarsılmaz otoritesini Dolar (2013) şöyle belirtmektedir:

Vicdanın sesi, etik meselelerde sağlam bir rehber olarak işlemeye başlamıştır; ahlaki komut ve emirlerin taşıyıcısı, doğrudanlığı ve ezici mevcudiyetiyle kaçış yolu bırakmayan ve zorlayıcı, emredici iç sestir bu, ne susturulabilen ne de yadsınabilen bir sestir – bunu deneyenlerin başına bir felaket geleceği kesindir. Söylemsel argümanı tümüyle es geçen ve ahlaki yargı için, söylemselliğin ötesinde, sağlam bir zemin sunan bir sestir bu. Şaşmaz sayılan otoritesi, *logos*'un ötesinden gelir (s. 87).

Gülbün'ü kendi yolculuğunda yalnız bırakmayan ve ona bir "rehber" gibi yol gösteren "vicdanın[in] sesi"nin "üç beş adım" sonra susturulması, etik alanın dışına çıkılacağına işaretler. Bu sesin, atanın sesini de kendine katarak muhatabına "son gayretle acele bir damga vur"ması, bastırılmadan önceki son hamledir. Babasının "Söz verişler açık ve merdâne olmalıdır." (DP, s. 72) sözünü hatırlatan bu ses böylelikle "sağlam bir zemin", referans üstünden, etik ve ahlaki olanın nasıl olması gerektiğini dile getirmiş olur. Anlatıda bunun susturulmasının bedeli de "üstün düşman"a teslim olmak şeklinde belirtilmiş, gelecekteki 'yıkım'ın sezdirimi yapılmıştır. Ahlaki olanın ve olması gerekenin gelenek, hikmet, ibret, ikaz eden, dost, kesinlik olarak anlaşıldığı anlatıda karşıdeğerde yer alan kavram ve semboller ise yeni model, hayat, kandıran, üstün düşman, müphem(iyet) olarak yer almıştır. Böylelikle yasak aşkın başlangıcında ahlaki eşiğin geçilmemesi yönünde işaretler ülküdeğerde görünmüştür.

Dineyri Papazı ve Ülker Fırtınası'nda genç kadınların yasak aşka adım atmadan önce bilge arketipi olarak adlandırılabilir "şahsında tecrübeyi, akli, sezgiyi, sağduyuyu ve bilgiyi temsil" (Tek 2015a, s. 73) eden bir şahıs tarafından uyarıldığı görülmektedir. Yüce birey arketipi, yaşlı birey arketipi, ruh arketipi olarak da adlandırılan bilge arketipi Jung'a (2012) göre; insanın idrak, anlayış, iyi bir tavsiye, karar, plan gibi şeylere ihtiyaç duyduğu, ama kendi imkânlarıyla bunlara ulaşamadığı durumlarda ortaya çıkmaktadır. Bu durumda arketip söz konusu ruhsal yetersizliği, boşluğu dolduran içeriklerle telafi etmekle sorumludur (s. 86). *Dineyri Papazı*'nda Feyzi Hoca ve *Ülker Fırtınası*'nda Ali Fethi Bey hayatın daha başında olan ve herhangi bir aşk tecrübesi geçirmemiş genç kadınlara tavsiye ve uyarıda bulunarak onları korumak istemiştir. Tecrübeleri ve güçlü sağduyularıyla dikkat çeken bu iki bilgenin anlatıların hemen başındaki uyarıları aynı zamanda anlatıda geleceğe dönük bir sezdirim sağlamış ve merkezi kişilerin "yanlış" (ÜF, s. 49) ve "düşüş" (DP, s. 91) içinde olacağının bilgisini önceden vermiştir.

Ülker Fırtınası'nın başında "tecrübe"lerinin konuştuğu babanın kızı ile arasında özel bir bağ olduğu görülür. Nûran'a göre babası ile aralarındaki yakınlık; "daha ziyâde bir ruh kardeşliği, bir duyuş ve görüş yakınlığı"dır (ÜF, s. 49). "Bana öyle geliyor ki, günün birinde yollarımız birleşecek, baba." diyen Nûran'a babası "mahzun mahzun" bakıp "elini gözlerine siper ederek düşün"ükten sonra "İnşallah, diyordu. Yalnız, doğruyu buluncaya kadar çok yanlışlar yapacaksın. Hakîkati buluncaya kadar çok yalanlarla çarpışacaksın. Elimde değildi ki, tabiata yalvarayım da sana o geçitleri bağışlasın. Haydi kızım, kuvvetli

ol! Ocağın aydın olsun, gördüğün cemâl olsun." (ÜF, s. 49) demiştir. Bu sözler⁴¹ Viyana'dan yeni dönen Nûran'ın ileride yapacağı yanlışlara, babasının müşfik ve ileriye gören yönüne ve Nûran'ın bir şekilde babasıyla yolunun kesişeceğine işaretler. Ayrıca baba kızın anlatı başındaki bu sohbeti; "romanın kaderine ait bildirimde" (Zambak 2015, s. 356) bulunmakta; anlatının gelişimi ("yalanlarla çarpış"mak ve birçok "geçit" atlamak zorunda kalma) ve sonu ("hakîkati bul"ma) hakkında önemli bir sezdirim de sağlamaktadır.

Gülbün'ün eski hocası, çocukluk yaşından itibaren üzerine titreyen Feyzi Hoca, Gülbün'ün 1942'den 1949'a uzanan aşk hikâyesinin ilk evresi olan tanışma ve randevulaşma sürecinde başından bir vaka geçtiğini tahmin etmiş ve onu uyarmıştır. Bu ifadelerin geçtiği yer anlatıda çok dikkat çekicidir. Gözlemci anlatıcı Gülbün'ün, Ayhan'la randevulaşmanın sevinciyle eve dönüp takvim yaprağına baktığını ve dünkü takvimde ne yazdığı merak edip sonra "Geçmiş günlerden bana ne?" diyecek olduğunu belirtmiş ve yaşadığı bocalamayı şöyle ifade etmiştir: "Fakat zihninde birdenbire garip bir bocalama, sanki toprakta gömülü duran bir canlının ışığa çıkmak isteği gibi zahmetli bir uğraşma kıvıldar oldu. Kaybettiği "dün"ü havadan yakalamak ister gibi Gülbün, kolu kalkık parmakları bükülü durakaldı." (DP, s. 91). Bu ifadeden sonra gözlemci anlatıcı yerini, tanrısal konumlu anlatıcıya bırakmış; bu vakanın ve Feyzi Hoca'nın sözünü dinlememenin bedeli belirtilmiştir. Anlatıcının konumunun değiştiği bu yerde cümleler de parantez içinde yer bulmuştur:

(Bu dakikaları dolduran müphem azabın, kararsızlığın, unutkanlığın mânâsını genç kız seneler sonra seçebildi. Unutmanın müthiş bir kader oyunu olduğunu, tecellileri yol almaya başlamış insanlarda bu tecellinin geçidini aksatacak mâniaların insan üstü bir mekanizma tarafından ya küçücük ve ehemmiyetsiz gösterildiğini yâhut da büsbütün rüyetten silindiğini anladı. Seneler sonra keşfetti ki 24 Nisan günü Feyzi Hoca onu fakültede aramış, hoş beşten sonra hem ciddî hem mahzun hattâ biraz da haşin bir edâ ile heceler üstüne basarak: "Gülbün, sen benim en çok emek verdiğim talebemsin. Rûhumun bereketini sende görmek isterim. Kızım, yüzümü kara çıkarma. Kızım beni mahzun etme" demişti. Gülbün bu sözleri kendi Gülbünlüğü ile dinleyebilseydi 25 Nisan günü ipek böceği kozadan çıkamayacaktı. Fakat bu ihtar Feyzi Hoca'nın ağızında kurutamayan kader o dakikada Gülbün'ün üzerine kalın yün battaniyeler gibi çalınarak onun işitişini uyuşturmuş, kulağa giren kelimeleri rûha ulaşmaya bırakmadan sakatlayarak bir tarafa tıkmıştı. Hayâtının seyrine hükmeden bu ruh ve kader şifresini Gülbün çok geç okuyabilmiş, Feyzi Hoca'nın önlemeye çalıştığı düşünüş tamamlandıktan seneler sonra kavramıştı.) (DP, s. 91).

⁴¹ Buna benzer bir ifade Kadıköyü'nün Romanı'nda Mihriban Hanım'ın Bedriye'ye "Canım yavrum. İsterim ki son cür'aya kadar içmeye mecbur kaldığım o hicran zehirini kader sana sunmasın. Senin sıranı atlayıp geçsin." (KR, s. 187) ifadesinde de görülür. Bir babanın, annenin yahut bir büyüğün evladını, evladı yerine koyduğu birini menfi hayat tecrübelerinden koruma isteği arketipsel bir gerçekliğe karşılık gelir.

Erol anlatılarında parantez içi ifadelerle sıklıkla yer verilmiş ve bunlar çeşitli fonksiyonlarda kullanılmıştır. Burada da âdeta sinematografik bir teknik kullanılarak görüntü "kolu kalkık" bir vaziyette olan Gülbün üzerinde dondurulmuş ve parantez içinde onun "bocalama"sının gelecekte neye mâl olduğunu belirtilmiştir. Bu teknik sinema filminde ve edebî metinlerde araya giren tanrısal konumlu gözlemci anlatıcının sesidir. Anlatıcının "Gülbün bu sözleri kendi Gülbünlüğü ile dinleyebilseydi" sözleri ve Gülbün'ün vaziyetini "düşüş" olarak ifadesi 'yasak aşk'ın anlatıda olmaması gerekene karşılık geldiğini gösterir. Ayrıca yasak aşkın başlangıcında sağduyunun içeriden ve dışardan olan sesinin kolaylıkla "silin"mesi de anlamlıdır. Çok sayıda uyarana rağmen bunların duyulur duyulmaz seste yahut "üç beş adım boyunca dinle"dir oluşu, güçlü bir özellik olarak olmadığını göstermektedir. Yukarıda da görüldüğü gibi "ruh ve kader şifresi" ancak "düşüş"ten yıllar sonra çözülmüştür. Aşkın zenit noktasında değil, iniş ve dönüş aşamasında uyarıcıların anlamına varılmıştır.

Yasak aşk sırasında kişilerin içinde bulunduğu gerçekliğin farkında oluşu da bu aşk biçiminin anlatılarda olumsuzlandığını göstermektedir. Aşkın yoğun etkisi kendi vicdanlarında ve sevgililerinin nazarında kendilerini haklı çıkarsa da yaşanan maceranın "cemiyet"teki ve 'din'deki karşılığı inkâr edilmemektedir. Sevgilisi için "Halka karşı ayıplı olsam bile ona karşı suçlu değildim." (DP, s. 219) diyen Gülbün; birlikteliğinin "ayıp ve yasak olan vücut birleşmesinden ferâgat" (DP, s. 162) etmeye ve "râbîta[sına] cemiyetin suç diyeceği bir maya katılma"masına (DP, s. 125) isteklidir. Ayrıca Ayhan'ın içinde bulunduğu psikolojiyi anlayan "eski âdetlerin hükmünde kalarak bir kadına ancak "suç" yolundan bağlanabilen, ne kadından vazgeçen ne vicdan azabından, utançtan sıyrılmaya gücü yeten bu yaşlı ve yorgun sevgiliye karşı kezzap gibi yakıcı bir acıma ile burkul"an (DP, s. 162-163) Gülbün, Ayhan açısından da yaşananın ahlaki anlamının farkındadır.

Ciğerdelen'de Zühre yaşadıklarından dolayı hissettiği utancı; "Biz artık haramdan vazgeçelim. Zinâdan korkmadım, analığımdan arlanmadım, Saraç İsmâil'den çekinmedim. İlle ve lâkin oğlumdan utanırım." (C, s. 184) şeklinde Sinan'a söylemiştir. İlişkinin başında cinsel birleşmenin günah olduğuna aklının ermediğini söyleyen Zühre yıllar sonra bu durumun karşılık geldiği dış gerçeklikleri fark etmiş; "haram" ve "zinâ" kelimeleri ile yasak aşkın dinsel karşılıklarının bilincinde olduğunu göstermiştir. Foucault'ya (2015) göre bir eylemin "ahlaksal" olarak adlandırılabilmesi için bir kurala, bir yasaya ya da bir değere uygun bir edime ya da edimler bütününe indirgenmesi şart değildir. Her ahlaksal eylemin,

içinde olduğu gerçek ve gönderme yaptığı yasayla bir bağlantısı olduğu doğrudur; ama böyle bir eylem aynı zamanda kişinin kendisiyle bir ilişkiyi de içerir; bu ilişki, yalnızca "kendilik bilinci" değil, "kendiliğin", "ahlaksal özne" olarak oluşturulmasıdır (s. 135). Dolayısıyla Zühre'nin kendini 'ahlaksal özne' olarak görme / bulma arzusu var olan eylemi kendiliğine bir ihanet olarak görmesine yol açabilmiştir. Dinî emirlerin dışına çıkmaktan dolayı hissedilen hoşnutsuzluk yanında utanma hâli de vicdan azabının artmasına sebep olmuştur.

Ülker Fırtınası'nda Nûran ise Sermet'in "metresi" olarak görüldüğünün farkındadır. Bu durumu; "Kendi kendini sokağa atan bir izzetnefsin incinmekten korunmak hakkı yoktu." ve "Şerefli bir geçmişi unutan, inkâr eden, üstünden atan bir insan gelecekte ne bekleyebilir?" (ÜF, s. 153) şeklinde kabul etmektedir. Bu eseflenme ve 'pişmanlık' hâli; anlatıda yasak aşkın kişiyi "şerefli" bir alandan uzaklaştıran karşı güçte konumlandığını göstermektedir. Nûran, sevdiği adamın ailesine karşı vicdani bir sorumluluğu olduğunu Seymen'in konuşmasıyla anlamıştır. Bu çocuğun sesi; toplumsal ahlakı temsil etmektedir. Seymen'in "Siz... Niçin bize geliyorsunuz?" (ÜF, s. 108) sorusu karşısında "yara" alan tarafı vicdanı olmuştur. Böylelikle hareketlerinin içtimai ahlak içindeki yerini sorgulamaya başlamıştır:

Çocuğun bu sorgusu Nûran'a umulmadık bir taraftan yeni bir yara açtı. Şimdiye kadar felâketini yalnız kendi rûhunda tartmış, bütün acılarını sâdece mahrem bir gönül meselesi sanmıştı. Birdenbire anladı ki, vaziyeti cemiyet içinde bir kara lekedir. İşte elini kolunu sallayarak, âşığının karısı ile çocukları ile berâber oturduğu eve gidiyor. Henüz on, on beş sene evvel en büyük rezâlet sanılan bir hareketi Nûran'ın böyle utanmadan, ürkmeden yapmasına sebep ne? Genç kız acaba içtimâî ahlâkı çürütmek yolunda ilerleyen bir dekadans mikrobu mu? Duygusunun mâhiyetini içtimâî ölçülere vurmak Nûran'ın aklına gelmemiştir. Fakat işte, bir çocuk sesi ondan hesap soruyor ve ona kendine gel! diyor (ÜF, 108).

Nûran aşkının sadece iki kişiyi ilgilendiren bir vaziyeti olmadığını "cemiyet içinde bir kara leke" olarak kabul edildiğini fark etmiştir. Sermet'in sözlerini duyduktan sonra ahlaki bir gerilim yaşayan Nûran, nefsiyle mücadele içinde olmuş; vicdanının sesi ile nefsinin sesi karşı karşıya gelmiştir. Gürsoy (2015) asıl benliğin, egoizmin içinde kaybolmaması anlamında bir nefisle mücadeleye ihtiyaç olduğunu belirtmekte, nefisle mücadeleyi ahlak çerçevesinde yeniden düşünmek için *vicdan muhasebesi* kavramı üzerinde durmak gerektiğini ifade etmektedir. Böylelikle kişi ahlaki bilinçle kendi üzerinde devamlı bir denetimde ve yargıda bulunacaktır. Ayrıca bunu her an gündeminde tutmalı ve bu gerilimi yaşamak durumundadır (s. 105). Nûran'ın vicdan muhasebesinin dönem dönem

gerçekleşmesi, ahlaki bilincin kendi üzerinde devamlı bir denetim hâlinde olmadığını gösterebilir. Seymen'in sözleri karşısındaki iç çözümü, onun dışarıdan gelen ve vicdanın sesi olan uyarılardan etkilendiğini göstermiştir. İçinde bulunduğu gerçekliği fark eden Nûran bu durumdan hoşnutsuzluğunu, kendi için söylediği "içtimâî ahlâkı çürütmek yolunda ilerleyen bir dekadans mikrobu" ifadesiyle göstermektedir.

Ayrıca yasak aşkın anlatıda duygusal beraberlikle beraber cinsel birlikteliği de içermesi durumu *Ülker Fırtınası*'nda olduğu gibi bir dönem sadece cinsel boyutla da sınırlanmış olabilmektedir. Nûran, "cinsî bir ihtiyacı" tatmin için Sermet'i "iki haftada bir gör"müştür (ÜF, s. 199). Nûran için "Aşktan, îmandan; tereddüde, menfi kanaate ve nihâyet çırılçıplak bir maddiyâta kadar düşme"nin "müthiş bir sukut" (ÜF, s. 198) olduğu belirtilir. Sevgiliye duyulan mutlak güvenin yerini önce tereddüde, sonra menfi kanaate bırakması inişe geçen yüceltmede sevgilinin adlandırılış biçimlerini de olumsuz yönde değiştirmiştir. Nûran'ın aşkını "maddi" boyuta, "zevk"e indirgenmesinden dolayı kendini "suçsuz" bulmakla beraber bunun "utandırıcı" olduğunu inkâr etmediği ve bu durumda "yüzü[nün] kızarıp başını eğ"diği görülür (ÜF, s. 198-199). Anlatıda "bir adamı hâlâ vücûdu ile sevdiği için" kendini "zayıf" hisseden Nûran'ın "Belki zamanla bu son râbitayı da koparıp atacak, kendi nurlu mâneviyâtı, ezeli sanat ve fikir nasîi içinde tertemiz kalacaktı." (ÜF, s. 198) şeklinde düşündüğü görülür. Anlatının son bölümünde Nûran ile Sermet arasındaki ilişkinin cinsel boyuttan da uzaklaştığı izlenir. Nûran; kendisine duyduğu aşkla kendi evinde nisfîyesiyle ve şarkı söyleyerek vakit geçiren Sermet'e anlayış göstererek "Bütün ümidim zamanda; herkesi ve her şeyi yalancı çıkararak zaman, umarım ki, bir gün Sermet'in bu dehşetli iptilâsını da geçirecektir." (ÜF, s. 215) demiştir. Nûran'ın kendi aşkının geldiği noktayı "kızıl iptilâ" (ÜF, s. 199), Sermet'inkini ise "dehşetli iptilâ" olarak adlandırması ötekine duyulan aşkın kendince mana yitimine uğradığına işaret eder. Dolayısıyla "kızıl iptilâ" döneminde kişinin "nurlu" ve "tertemiz" bir alandan uzaklaştığını hissetmesi, yüzünün kızarıp utanması bu dönemdeki aşkın hissediş noktasında olmasa da yaşanış biçiminde rahatsızlığa sebep olduğu anlaşılır.

Sonuç itibariyle Erol anlatılarında yasak aşkın sıklıkla işlenmekle birlikte meşrulaştırılmadığı izlenmektedir.⁴² Anlatı kişilerinin ahlaki alanının dışına çıkmaktan

⁴² Yasemin Savcan'a (2005) göre yazarın 1930'lu yıllarda gayrimeşru ilişkileri çekinmeden ortaya koyması oldukça ilginçtir. Bunun yanı sıra kahramanlar romanda, yaptığı yanlışlar sebebiyle de etrafındaki insanlar tarafından yargılanmaz, aksine desteklenir. Mesela; Gülbün adlı bayan kahraman evli ve yaşlı bir adamla olan beraberliği süresince (sonrasında da) kimse tarafından yargılanmaz, hatta içine düştüğü kötü durumdan

dolayı huzursuz ve pişman oluşu bu konunun karşıdeğerde işlendiğini göstermektedir. Anlatılarda hukuki, etik, dini açıdan belirlenen eşğin aşılması; "düşüş", "yanlış", "şerefli bir geçmiş unutulma", "utanma" nedeni, "zinâ", "haram", "kara leke" olarak ifade edilmiştir. Ayrıca ahlaki sınırın geçilmesinden önce ve geçildikten sonraki süreçte vicdan ve sağduyunun etkisiyle suçluluk ve pişmanlık hissetme, utanma hâli anlatı kişilerinin ahlaki gerilimini arttırmıştır. Yasak aşk öncesi iç ve dış sesten sıklıkla uyarı alan anlatı kişileri; aşkın başlangıç ve gelişiminde bu sese pek kulak vermemiş özellikle ayrılık ve kendini inşa sürecinde bu uyarıların ne anlama geldiğini fark etmiştir.⁴³ Anlatı kişilerinin yaşadığı "düşüş"ten sonra ahlak kişisi hâline gelme çabalarını işleyen anlatılarda bu nedenle yasak aşk karşı güçtür. Ayrıca anlatılardaki kadın kişilerin içinde bulunduğu konumun değişmesi konusundaki ısrarları özellikle evlilik istekleri engellerin aşılması arzusuna yöneliktir. Anlatılarda yer yer bazı erkeklerin sevgiliyi arzu nesnesi olarak ya da geçici bir partner olarak ikame etme isteğinin görüldüğü anlatılarda kadınların büyük çoğunluğunun özellikle evlilik çatısı altında bir birliktelikten yana olduğu izlenir. Kadın kaygan, belirsiz, çapraşık bir ilişkide benliğine yabancılaştığını düşünmekte, bundan dolayı evliliğin kalıcı, meşru ve sabit doğasına sığınmak istemektedir.

2. 1. 2. 5. 1. Aşkta Engelleri Aşma: Fedakârlıklar Süreci

Erol anlatılarında yasak(lanan) aşkı yaşarken kendini bulan anlatı kişileri bu alandan kurtulmak için çaba sarf etmektedir. Bu kurtuluşu ise âşık oldukları sevgililerinden beklemekte; 'aşkın' gereğini yapılmasını talep ederek 'yasak aşkın' sınırlarından kurtulmak için mücadele vermektedirler. Dolayısıyla aşkın engel tanımama yönü; çiğnenen eşikten

kurtulması için desteklenir (s. 175). Mustafa Ayyıldız ve Rahime Baytok (2017) da Erol'un anlatılarında "Eleştirilecek diğer bir husus ise gayri resmi ilişkilerin yoğunluğudur." dedikten sonra şu yorumlarda bulunmuştur: "Geçmişten günümüze bu tarz ilişkilerin hoş karşılanmadığı düşünülecek olursa 1930'lu yıllarda gayri resmi ilişkilerin Erol romanlarındaki yoğunluğu düşündürücüdür. Ayrıca dört romanında da Erol kadınlarının hataları yargılanmaz, aksine hatalar eser sürecinde desteklenir" (s. 227). Yasak aşk öncesi uyarıcılar ve bu dönemde yaşanan bunalımlar da göstermektedir ki Erol anlatılarında gayriresmî ilişkilerin 'desteklenmesi' gibi bir durum söz konusu değildir. Ayrıca bir yazarın 'yargılama' hakkı ve yetisini kendinde bulması anlatının sanatsal niteliği açısından da sorunludur. Söz konusu olan tahkiyeli bir tür olduğuna göre yazardan 'yargı' veyahut 'destek' beklemek uygun olmasa gerek. Belge'nin (2002) belirttiği gibi Erol, karakterlerini yargılamaya değil, yalnızca canlandırmaya çalışan bir yazardır.

Ayrıca eleştirilerden bahsedilmek istenen anlatı kişilerinin birbirini eleştirmemesi hususu ise bu durum birçok nedenle iç içedir. Öncelikle anlatılarda herkesin birey olma yolcuğunun kendine ait olduğu ve beşerilik noktasında yapılan ve 'hata' olarak nitelendirilen hususların başkalarının yargılama hakkı sınırlarına girmediği izlenir. Kişinin kendi yapıp etmeleriyle yüzleşmesi beklenmekte, 'düşüş' olarak nitelendirilen bir hâlde muhatabın 'kınanması' yerine yapılanı fark etmesi ve ahlaki olanı kendi fark etmesi sağlanmaktadır.

⁴³ Bu farkındalığın anlamı ve kendilikteki rolü hakkında bk. "Olması Gerekenin İçtenlikle Kabulü"

dolayı memnuniyeti değil, tüm engellerin ortadan kaldırılarak 'birliğin' sağlanması arzusunu ve engellere rağmen aşkı devam ettirme çabasını içermektedir. Bu nedenle anlatılarda iki temel engel fark edilir: Sevgilinin kendisi ve rakip. Aşkın yoğun olduğu dönemde âşığın maşuk karşısındaki konumu René Girard'ın (2013) üçgen arzu modeline göre şöyle gösterilebilir:



Şekil 1. Erol Anlatılarında Aşk Döneminde Üçgen Arzu Modeli

Bu modele göre üçgenin köşelerini arzulayan özne, arzulanan nesne ve arzunun dolayımıcısı oluşturur. Özne, bir başkası tarafından arzulandığı için nesnesini arzulamakta ve ona arzusunu veren, o arzuyu dölleyen ve kışkırtan başka bir deyişle "dolayımlayan" başka biri söz konusu olmaktadır (Koçak 2013, s. 10). Girard'a (2013) göre nesneye yönelen dürtü aslında dolayımıcıya yönelen dürtüdür; içsel dolayımında bu dürtü bizzat dolayımıcı tarafından engellenir, çünkü o da nesneyi arzu etmektedir ya da zaten o nesneye sahiptir (s. 30). Erol anlatılarında da âşık sevgiliyi arzulamakta ve doğrudan bu kişi tarafından arzuya yönelik olarak 'kışkırtılmakta; ancak arzunun kendisi olan bu dolayımıcı aynı zamanda arzu nesnesine (kendisine) istenilen şekilde ve düzeyde ulaşılmasına engel olmaktadır. Diğer engelleyici ise Girard'ın (2013) "nefret edilen rakip" (s. 32) olarak adlandırdığı dolayımıcıdır. Erol anlatılarında kadınlar genellikle rakibi silik bir kişi olarak algılayıp, onun varlığına yönelik bir küçümseme duymaktadır. Erkekler ise rakibin varlığı karşısında narsisistik zedelenme yaşamakta ve öteki olan bu kişinin varlığı karşısında zayıflık hissetmektedir. Ancak hem kadın hem de erkek için rakibin varlığı büyük bir tehdit oluşturmaktadır.

Anlatılarda yasak aşk olsun olmasın ilişkiyi engelleyen temel unsurun, sevgilinin kendisinden kaynaklanması itibarıyla çözümün de onun elinde olduğu düşünülür. Özellikle anlatılardaki kadın kişilerin engel karşısındaki duruşu, pasif bir bekleyişi değil ilişkide esas

yönlendirici iradenin muhatabından kaynaklandığını düşünmekten ileri gelen bir umudu temsil etmektedir. Erkek istemediği için ilişkiyi arzu ettiği istikamete çekemeyen kadın, karşısına çıkan engeller karşısında serzeniş, kızgınlık, küskünlük, içe çekilme gibi reaksiyonlar gösterebilmektedir. Bunlar sadece duyguların açığa vurumu değil, "başkalarından nasıl bir davranış beklediğini" (Berger 2005, s. 46-47) kendi davranışlarıyla belli eden kadının dolaylı konuşma edimini olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla özellikle kadınlar için kolektif bilinçdışının da etkisiyle ilişkiyi yönlendirmede her şeyi yapabilecek müktedirde görülen erkekte beklenti düzeyi daha yoğundur. Erkeğin sevdiği kadını ilişkide engel görmesi ise kadının sevmediği / tercih etmediği için karşılık vermemesi (Bedriye'nin Necdet'le, Nesrin'in Mükerrerem'le ilişkisi gibi), erkeğin arzularına karşı çıkması (Nûran'ın Sermet'in boşanmamasını kabul etmesi gibi), erkeğin kendisinden yardım beklememesi (Nûman Bey'in Eglantin'den gelecek dönüşlere kendisini kapatması gibi) ve yaşam tarzı itibarıyla evlenmeye uygun görmemesi (Ayhan'ın Gülbün'le ilişkisi gibi), gibi çeşitli örneklerle karşılanabilir. Ancak her hâlükârda hem kadın hem de erkek için ilişkide engeli kaldırmayan sevgilinin doğrudan engelleyici bir unsur olduğu düşünülebilir. Genel olarak anlatıda ilişkinin devamlılığını engelleyen durumların, kişi düzeyinde gösterimi şu şekilde yapılabilir:

	Anlatı Kişisi	Engelleyici Kişi
KADIKÖYÜ'NÜN ROMANI	Bedriye	Burhan
	Necdet	Bedriye
	Necdet	Burhan
	Nesrin	Necdet
	Nesrin	Bedriye
	Mükerrem	Nesrin
	Mükerrem	Necdet
	Mihriban Hanım	Ömer Fâruk Bey
	Mihriban Hanım	Nebile Hanım
ÜLKER FIRTINASI	Nûran	Sermet
	Nûran	Müzeyyen
	Nûran	Letâfet Hanım
	Sermet	Nûran
	Nûman Bey	Eglantin
	Nûman Bey	Ruçimano
CİĞERDELEN	Canzi	Haşmet
	Canzi	Turhan
	Turhan	Haşmet
	Turhan	Sükûti Efendi
	Zühre	Sinan
	Zühre	Düriye Hanım
	Zühre	Cariye Sündüs
DİNEYRİ PAPAZI	Gülbün	Ayhan
	Ayhan	Gülbün
	Güzin	Doktor Bülent
	Güzin	Zuhal Hanım

Tablo 6. Safiye Erol Anlatılarında Engelleyici Unsurun Kişi Düzeyindeki Görünümü

Bu tablodaki engeller anlatıda daimi olarak kabul edilmemelidir. Anlatılarda olay örgüsüne bağlı olarak zaman zaman gelişen durumlara işaret etmektedir. Erol anlatılarında kişilerin kavuşmalarında temel engel öncelikle sevilenin kendisinden kaynaklanır ve diğer engeller ona bağlı olarak yahut onun yüzünden görünür. Örneğin *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Bedriye için birlikteliğin devamlılığında en büyük engel yine Burhan'ın kendi aşk anlayışıdır. Necdet için aşkının mutlu sona ulaşmasını engelleyen Bedriye'nin onu seçmemesi ve rakibi Burhan'ı tercih etmesidir. Nesrin için de aynı şekilde Necdet'in onu sevmemesi ve Bedriye'ye âşık olması aşkının gerçekleşmesinde temel engelleyicilerdir.

Mükerrem'in Nesrin'e kavuşamamasında onun Necdet'i unutamamasının etkisine dikkat çekilir. Mihriban Hanım'ın Ömer Fâruk Bey'le evlenememesinde Fâruk Bey'in evliliği bir süre engel görülmüştür. Fakat Mihriban Hanım'ın ikinci eş olmayı kabullenmesinden sonra da yine iki eski sevgili, Fâruk Bey'in ihaneti sebebiyle kavuşamamıştır.

Ülker Fırtınası'nda Nûran ve Nûman Bey için ilişkilerindeki engel, sevgililerinin onlara sadık kalmamasıdır. Bu sadakatsizlik hâli başka kişileri anlatı örgüsüne dâhil etmiştir: Müzeyyen, Şarkıcı Letâfet Hanım, Ruçimano. Dolayısıyla *Kadıköyü'nün Romanı*'nda olduğu gibi kişiler arasındaki temel çatışma sevilenin kendisinden kaynaklanır. Rakip kişilerin devreye girmesine sebep olan sevgilinin kendisidir.

Ciğerdelen'de Canzi'nin eşinin kendisi için temel karşı güç olması, ilişkinin doğrudan bitme sebebidir. Canzi'nin Turhan'la ilişkisinin bir dönem bitme noktasına gelmesi Turhan'dan dolayıdır. Bu durumu hazırlayan kişiler ise Haşmet ve onun yardımcısı Sükuti Efendi'dir. Yani Turhan için engel Canzi'nin kendisinden ziyade çevresindeki dış etkilere kaynaklanır. Bunlar "karşı özne" olarak ifade edilen; "öznenin arayışına engel olmaya çalışan" (Kıran ve Kıran 2011, s. 276) kişi konumundadır. Tarihî anlatıda Zühre için engeller, sevgilinin karakteri ve isteyerek araya koyduğu Düriye Hanım, cariye Sündüs gibi rakip kadınlardır.

Dineyri Papazı'nda evlilik dışı ilişki yaşamakla beraber Gülbün için Ayhan'ın eşi ve ailesinin engel olmadığı görülür. Bu durum yasak aşkın içinde kendini bulan Nûran, Mihriban Hanım ve Zühre'den farklılık arz eder. Gülbün için ilişkisindeki engel Ayhan'ın evli olmasına bağlı rakipler değildir. Gülbün Ayhan'ın eşini ve yuvasını kendi aşkına tehdit veyahut engel olarak görmemiştir. Hatta onları değerli bulduğunu anlatıda sıklıkla dile getirmiştir. Oysa anlatılarda özellikle Nûran ve Mihriban Hanım sevgililerinin eşlerini ötekileştirmiş ve onların dışarıda tutulması konusunda ısrar etmiştir. Gülbün ise Ayhan'ın evliliğini bozması konusunda bir istekte bulunmamış sadece kendisine imam nikâhı kıyılmasını istemiştir. Bundan dolayı Gülbün için engel bu isteğini reddeden ve bir süre sonra onu terk eden Ayhan'dır. Anlatıda dostluklarının bir süre sonra aşka dönüştüğüne tanık olunan Güzin'in de Doktor Bülent'le evlilik konusunda neden yavaş davrandığı sonradan aktarma ile anlaşılır. Doktor'un eski sevgilisi Zuhâl Hanım, Güzin'i rahatsız etmiş ve Güzin bu tarz bir sorunun bir daha yaşanmayacağı güvencesini aldıktan sonra ciddi bir ilişkiye başlamıştır.

Anlatılarda engellerin genellikle sevgililerin kendisinden kaynaklanması itibariyle rakip kişilerin ortaya çıktığı anlaşılır. Özellikle engellerin kişi düzeyinde yoğunlaşması bir süre sonra ilişkide "büyü bozumu" denilen bir gerilemeye yahut bitişe sebep olmuştur. İhanet, kıskançlık, narsisizm gibi kişisel özelliklerin belirgin bir şekilde ilişkiye yön vermesi itibariyle bu konular "Aşkta "Büyü Bozumu" Devri: Süreğen Hayal Kırıklıkları" başlığı altında verilmektedir. Bu bölümde yukarıda genel olarak verilen engellerin kendisinden ziyade engeli aşma temayülünde olan âşıkların özellikleri üzerinde durulacaktır. Böylelikle engel tanımamanın anlatı düzeyindeki karşılıkları verilmeye çalışılacaktır.

Erol anlatılarında aşkın engel tanımama yönü, hissedilen duygunun şiddetiyle ilgilidir. Aşkın kutsal bir değer olarak görülmesi bu hissin sahibini 'masum' ve 'kendince haklı' kılabilmektedir. *Dineyri Papazı*'nda Gülbün'ün Ayhan için "Gerçi aramızda mekik dokuyan, seni bana, beni sana ören muammâ önünde ne iffetin adı okunur ne de iffetsizliğin." (DP, s. 87-88) demesi gibi "muamma" olarak metaforize edilen aşkın birçok değerden üstün tutulduğu görülür. Bu nedenle aşka engel olabilecek her şey aşılmaya namzet görülür, hatta aşılması gereği vurgulanır. Özellikle özverili ve saplantılı aşka bağlı olarak sevilene karşı özverili olma ve ona sahip olma çabası, beraberinde aşkın önündeki engelleri aşma motivasyonu getirmiştir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda Bedriye'nin evlenmesi Necdet'in ona duyduğu aşkı bitirmesi için bir gerekçe olmamıştır. Onu sevmeye devam eden Necdet'in "bir müddet meyhanelerde dolaştığını, işi serseriliğe döktüğünü" (KR, s. 198) arkadaşları dile getirmektedir. Orhan şahidi olduğu bu "gönül ıztırâbı"nın "bir hakikat" (KR, s. 199) olduğunu ifade etmiştir. Eşinden boşanarak yurt dışına giden Bedriye'den sonra mesleğinde büyük ilerleme göstermiş, hatta başka kadınlarla birlikte olmuş olan Necdet, yine de hiç kimseye Bedriye'ye olduğu gibi bağlanamamıştır. Bedriye'nin ne aşkına karşılık vermemesi ne evliliği ne de boşandıktan sonra başka bir ülkeye taşınması duygu değerini değiştirmemiştir. Mula Ruj adlı mekâna arkadaşlarıyla eğlenmeye giden Necdet, Bedriye ve Burhan'a benzeyen bir çift gördüğünde "bütün şuurunu kaybet"miştir. Bu hâli; "Yanında bir silâh olsa, iptidâî ve sapık âşıklar gibi gidip onları öldürecek, sonra da kendini temizleyecekti." (KR, s. 230) şeklinde izah edilmektedir. Bu duygu hâli, Necdet'in aşkının karşılaştığı türlü engellere rağmen devam ettiğini göstermesi açısından önemlidir.

Aynı romanda Bedriye de uzun bir süre sevdiği adamdan duygularına karşılık görememiş; ancak onu sevmeye devam etmiştir. Burada Bedriye'nin âşık, sürekli olarak kendisine karşı

müstağni davranan Burhan'ın maşuk olarak konumlandığı görülür. Örneğin Burhan'ın avda sol kolunun kırıldığını öğrenen Bedriye, onu telefonla aramak için can cekişmiş; ancak onun soğuk davranmasından korkmuştur (KR, s. 115). Bir süre sonra aşkını Burhan'a açıklama cesareti bulan Bedriye'nin ondan olumlu bir karşılık almasıyla Burhan'la evlenmeye karar verdiği görülür. Ancak "gönül meselelerini hiçe saya"n (KR, s. 147) Burhan'ın aşka karşı tutumunun olumsuz oluşu aralarındaki evliliği kendi açısından 'oyun' düzeyine indirgemıştır. Birkaç valiz dışında tüm eşyalarını kendi evinde bırakan Burhan evliliğin ne maddi ne de manevi sorumluluğunu almak istemiştir. Onun bağlanmayı reddeden bu tutumuna karşı Bedriye sabretmeye devam etmiş, ancak kendisinin hamile olduğunu öğrenen Burhan'ın 'kırıcı' yaklaşımından sonra önce çocuğunu düşürmüş sonra da evliliğini bitirmiştir.⁴⁴

Bedriye'nin görümcesi Mihriban Hanım kendisinden gizli başkasıyla evlendiğini öğrendiği sevgilisine karşı başlangıçta büyük bir kızgınlık beslemiştir. Fâruk'un "cazîbesini yeniden tatmaya" (KR, s. 172) başlayan genç kadın tekrar onunla birlikte olmuştur. Bu sürede onun haftada iki gün karısında kalmasına, çocuğuyla ilgilenmesine 'göz yuman' Mihriban Hanım, Fâruk'a eşi Nebîle'den boşanması konusunda ısrar etmiş, o süreçte Sarı Sabahat adlı bir kadınla daha aldatılmıştır. Bunu da affetmiş ve daha sonra Nebîle'nin üzerine nikâhlanmaya karar vermiştir. "Bir insan evvelâ kendi saâdetini düşünmelidir. En büyük şefkati, en ince îtinâyı evvelâ kendi nefesine borçludur." (KR, s. 176) şeklinde düşünmesine karşın "mâbedi" (KR, s. 176) olarak andığı aşkının yıkılmamasını arzu ettiği için önündeki engelleri aşamasa da kabullenme yoluna gitmiştir.

Ülker Fırtınası'nda Nûran, Sermet'in evli olduğunu öğrenince boşanmasını beklemiştir. Sevgilisinin kendisine bu konuda yalan söylemesi, ilişkiyi bitirmemiştir. Ancak boşanma gerçekleşmediğinde de Nûran'ın dört çocuklu evli bir adamdan vazgeçemediği görülür.⁴⁵

⁴⁴ *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Bedriye ile Burhan arasındaki temel engelin Burhan'ın aşk anlayışından ileri geldiği söylenmişti. Burhan'ın aşkı materyalist dünya görüşü üzerinden açıklaması ve bu türlü duygulara değer vermediğini söylemesi, bağlanma duygusunun niçin gerçekleşmediğini gösterirken ilişkinin bitimini de bir yönden açıklamaktadır. Burada Bedriye'nin aşk için gösterdiği fedakârlık dile getirildiği için Burhan'ın görüşleri ayrıca açıklanmamıştır. Bu konuda geniş bilgi için bk. "Doğu-Batı Meselesi: Modernleşme, Nesil ve Kültür Çatışması".

⁴⁵ Çelik'e (2007) göre Nûran ile Sermet arasında çeşitli zıtlıklara rağmen yoğun bir aşk ilişkisi yaşanır. "Ta ki, Nuran'ın Sermet'in evli bir erkek olduğunu öğrenmesine kadar. İşte toplumsal davranış değerlerinin devreye girdiği bu noktada aşk imkânsızlaşır. Burada farklı kültürlerin ve yaşama tarzlarının aşktaki engelleyiciliği, yerini toplumun koymuş olduğu kurallara bırakmıştır" (s. 253). Anlatıda görüleceği üzere Sermet'in evli olması Nûran açısından büyük bir hayal kırıklığıyla karşılanmış olmasına rağmen bu durum, aşkı imkânsız kılmamıştır. Çiftler arasında aşkın yoğun düzeyde yaşandığı dönemde ne kültürel farklar ne de

Nûran'ın “kendi üslûbundan fedâkârlık” etmesini isteyen Sermet; “Nûran'ı kendi sofrasında görmek” (ÜF, s. 107) isteyince de genç kadın onu kırmamıştır. Bu fedakârlıkların temel sebebi anlatıda ülküdeğerde yer alan aşkın yoğunluğuyla ilişkilendirilebilir. Nûran, Sermet'in evine gitmiş; eşi ve çocuklarıyla tanışmıştır. Bir süre sonra içinde bulunduğu durumdan acı duyan Nûran; Sermet ve Müzeyyen'in sofrasında ne işi olduğunu sorgulamış, dinlediği güftenin sözlerinden de etkilenerek ağlama krizi geçirmiştir. “Kanadım kırıldı kaldım çöllerde” (ÜF, s. 113) şeklindeki güftede kendi 'düşüş'ünü duymuştur: “Kendini lâyemut zannederek cennet seferine çıkan ve nihâyet kanatları kırılarak çöle düşüp sürünen kuş, Nûran'dı. Nasıl üstün bir saâdet aradığını ve o yolda ne karanlık bir ızdırıp bulduğunu hiçbir zaman bu kadar sarîh anlamamıştı” (ÜF, s. 113). Nûran'ın havasının değişmesi için keriz havaları çalan Sermet'e Müzeyyen tempo tutunca da; “Ah, dedi Nûran, içinden ve geçen sene ölen armoni hocasını hatırladı. “Hofman, mezardan kalk da talebeni bu âlemde gör, herkese övünerek methettiğin talebeni.” (ÜF, s. 114) demiştir. Sermet 'yüzünden' içinde bulunduğu konunun “metres” (ÜF, s. 153) olduğunu düşünmüş ancak bunu “geçici haller” (ÜF, s. 153) olarak yorumlamıştır. Onun için “Esas olan bir tek şey vardı: Sermet'in aşkı” (ÜF, s. 154). Ancak Sermet'in onunla evlenmeyeceğini ve alaturka musikiyi bırakmayacağını kati surette anladıktan sonra Sermet'i bırakabilmiştir. Aşkın başlangıcında ve zirvesinde engellere rağmen birliktelik söz konusu iken; aşkın sonuna doğru bu tarz engellerin bitirici rol oynadığı görülmektedir. Alaturka musikiyle ilgilenmesine rağmen ona âşık olan, evli olduğunu öğrendikten sonra da birlikteliğini sürdüren Nûran; vazgeçme aşamasında ise bu türlü sorunlarla baş edebilecek istekte olmadığını göstermektedir. Sermet'e; “Seni artık rahat bırakıyorum; fakat ben de... Gâliba benim de sırf şahsıma mahsus yollarım, vâzifelerim var.” (ÜF, s. 183) diyerek yolların ayrıldığını belli etmiştir.

Sermet'le Nûran arasındaki engeller sadece Sermet'in medeni durumundan kaynaklanmamaktadır. Esasen aralarında ciddi ideolojik ve sosyal statü açısından fark vardır. Anlatının başından itibaren genel olarak Nûran'ın Batı; Sermet'in Doğu'yu temsil ettiği anlaşılır. Ancak anlatıda aşk; birleyen, bütünleyen, tamamlayan bir niteliğe sahip olduğu için ilişkinin başlangıcında ve gelişiminde bu türlü engeller birlikteliğe mani

toplumsal kurallar aşkın yaşanmasına mani olmamıştır. Sayılan hususlar; ilişkinin büyü bozumuna uğramasından sonra, zamanla, "engelleyci" bir nitelik olarak kendini göstermiştir.

olmamıştır. Anlatının sonunda aşkın aradan çekilmesiyle muhatabı maşuk yapan özellikler de ortadan kalkmıştır:

İki insan arasında en büyük seviye farklarını bir eden, iki varlığı aynı kaba dökülen iki kupa su gibi zerrelere varıncaya kadar birbirine karıştıran mûcizeli kuvvet ortadan kalkınca, Nûran tekrardan garbın felsefesiyle, sanatıyla yoğrulmuş, garp tekniği üzere yontulmuş bir şahsiyet oldu ve karşısında Sermet'i değil, alaturka çalgıcı Sermet Rıfat Bey'i gördü (ÜF, s. 181).

Burada "*Aşk mucizedir*" kavramsal metaforu söz konusudur. "Mûcizeli kuvvet" in teşbih içeren geniş bir söz öbeğiyle sıfat-fiil grubu oluşturduğu görülür. İlişkideki kişiler öncelikle birbirinden bağımsız olan 'iki kupa'ya benzetilmiş ve onların aşkla birlenmesiyle aralarındaki farkların ortadan kalktığı belirtilmiştir. Aşkın imkânsız görünen bir olayı başarmasında sihirli bir etki bulunduğu için "mûcizeli" yönü ifade edilmiştir. Ancak yukarıda belirtildiği gibi birliği, birlikteliği sağlayan efsun aradan kalkınca sevilen, uğruna birçok engelin aşıldığı, olağanüstü niteliklere sahip kişi, devreden çıkmış ve sıradan bir kişi yerine gelmiştir. Böylelikle aşkın başından alınanda "Allah'a yakın olmaktan gelen bir ışık" (ÜF, s. 46) görülen Sermet anlatının sonunda "alaturka çalgıcı Sermet Rıfat Bey" olmuştur. Bu adlandırma; araya giren duygusal mesafenin yarattığı tanımlamadır. Böylelikle Batı ile Doğu, müzikolog ile "çalgıcı", Nûran ile "Sermet Rıfat Bey" arasındaki ayırım da keskinleşmiştir.

Ciğerdelen'de Zühre'nin de Sinan'la birlikte olma yönünde hiçbir engel görmediği izlenir. Kendisi de Sinan da evlidir. Tarihî bir dönemde geçen anlatıda Zühre'nin dinî değerleri önemseydiği anlaşılır. Özellikle anlatının sonlarına doğru yaşanan ilişkiden dolayı Sinan'ı suçlaması ve kendisini zinaya düşürmesinden dolayı ona sitemlerde bulunması 'yasak aşkın' dinsel açıdan karşılık geldiği anlamıyla ilgilidir. Ancak özellikle aşkın zirvesinde; genç bir kadın olan Zühre'nin bu gayrimeşru ilişkinin "zina" olduğunu kabul edemediği görülür. Onu bu konuda uyaran Advıye Molla'ya Zühre şöyle cevap vermiştir:

Kadın anam, zinâ olduğunu gönlüm almıyor, kafam da almıyor, pîrimden işittim ki Tanrı'nın saydığı nikâh birbirini katıksız özleyen erkekle kadının birleşmesiyle bağlanan halkadır. Koy a ninem... Canımı yakmıya!... Ben kendimi Sinan Ağa'mdan nice esirgerim? O benim olmasa bile ben onunum. Ben yokum gayrik, hepten ona akıp gitmişim. Ama dırsen ki o nâdânın nesine, ben de bilmem. Sanırım ki yedi peçesi bir bir kalktıkça dünyânın kötülüğü gazabı üstüme atlayacak; fakat en sonuncu peçenin altından göklerin nûru fişkırarak. Sinan'ım görüldüğü gibi değildir (C, s. 167).

Zühre'nin birbirini katıksız özleyen erkekle kadının birleşmesini Tanrı'nın saydığı bir nikâh olarak görmesi; aşkta engel bulmadığını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Evlilik dışı ilişki, toplumsal ve ahlaki ölçütlerin dışında olmasına rağmen onun bunu "pîrimden işittim" demesi; sözün referansını manevi bir arka plana dayandırdığını göstermektedir. Söz konusu durum Zühre'nin Sarı Saltuk'u da rüyasında görmesinden yola çıkılarak Kalenteri etkisindeki Bektaşilik anlayışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir.⁴⁶ Çünkü halkın inancında Sarı Saltuk, Hacı Bektaş'ın müridi ve halifesi olarak kabul edilmiştir (Ocak 2011, s. 106).⁴⁷ Zühre'nin beşeri aşkın kutsal olduğunu ve bunun yaşanma biçiminin 'kınanmaması' gerektiği düşüncesini, Rumeli'de güçlü olan bir Heteredoks tasavvuf geleneğine dayandırdığı söylenebilir. Ona göre kendi varlığı, Sinan'ın varlığında bir / yok olmuştur. Dolayısıyla ona karşı koymanın madde düzeyinde bir değeri yoktur. Sinan'ın "nâdân" oluşu, Zühre için hep 'sırlı' kalması⁴⁸, "Yedi Peçe" temsilinde birçok 'kötü' özelliğe sahip olması da ona âşık olmasına mani değildir. O Sinan yüzünden başına gelen tüm "gazap"lara karşın onun iyi biri olduğuna inanmaktadır. Advıye Molla'nın Sinan'ın anası Cangüzel'in de aynı şeyi söylediğini ve Sinan'a toz kondurmadığını söylemesi üzerine; "Ben de onun anasıyım, onu ana gözüyle görürüm. Hem anası, hem karısı, hem yoldaşı, hem oynaşı. O, bu işi daha anlamadı. Bense ne çabuk kuyunun dibini boyladım. Ama gün gelecek anlayacak." (C, s. 167) demiştir. "Ana", "karı", "yoldaş", "oynaş" sıfatları Zühre'nin Sinan için neleri göze aldığı kavramsal karşılıklarıdır. Başta annelik olmak üzere söz konusu nitelikler; merhamet, fedakârlık, sabır, vefa, şefkat, müsamaha gibi hâlleri beraberinde getirmekte, Zühre'nin ilişkideki konumuna açıklık kazandırmaktadır. Ayrıca Sinan'dan kaynaklı ve ona bağlı olarak gelişecek tüm engelleri 'hiçe saydığını' sezdiren Zühre'nin Sinan'ın en sonki peçesinin altından "göklerin nûru"nun fişkiracağını söylemesi, ilişkinin akıbeti konusudaki umudunu göstermektedir. "*Aşk ilahidir.*" metaforunun kullanıldığı anlatılarda; ilahi olanın nurlu, nurun kaynağı olarak tasavvur edildiği görülmüştü. Burada da "göklerin nûru" üzerinden aşkın olması gereken niteliğine işaret edilir. Zühre'nin Sinan'dan "nûr"lu beklentisi; 'hakiki' olarak görülen aşkın aslına, kutsal olana dönüşüdür / dönüş ümididir.

⁴⁶ Kalenderiliğin Bektaşılığı etkilediğine dair bk. Ocak 2010, s. 120-132.

⁴⁷ Sarı Saltuk'un Bektaşilikle ilişkisi hakkında bk. Ocak 2011, s. 106-107.

⁴⁸ Zühre, "Senelerden beri beklenen o ihlâs sesini en zorlu gönül kementleri bile sır kumkuması perili adamdan çekip çıkaramayacaktı." (C, s. 192) "Perili adam" artgönderimiyle, Sinan'ın Zühre için hep müphem kalacak olması, iç dünyasını kendisinden gizlemesi ve varlığı ile yokluğunun belirsiz olması ima edilir.

Dineyri Papazı'nda bir ezel mayası gibi ruhuna çalınan aşkla hareket eden Gülbün'ün Ayhan'ın evliliğini ciddiye almaması da aşka yüklediği kutsi anlamla ilgilidir. Hissettiğini mukaddes, maşuğunu bir Tanrı bağıışı olarak görmesi onda fani engelleri değersiz görmesine yol açabilmiştir. Daha ilk karşılaşmada Ayhan'ın parmağındaki yüzükten onun evli olduğunu anlayan Gülbün bunu ilişkinin başlaması / devamı için bir sorun olarak görmemiştir:

Gülbün, Ayhan'ın parmağındaki halkayı hayâlinde görerek, gülümsedi. Fütursuzluğu üstün bir gururdan, cömertliği sonsuz hazinelere sahip olmak kanaatinden ileri geliyordu. (...) Ayhan'ın ezel tasviri ile damgalanan kendisi, onun soluk bir klişesine fânî ömür boyunca sâhip çıkan kadını kıskanacak değildi. Varsın hayat arkadaşı başkası olsun, kendisi onun ebediyet arkadaşı idi. Katmerli varlığa el atan, yalın kat ömrü rast gelene bağıışlar (DP, s. 45).

Gülbün, Ayhan'a sahip olmak karşısında hiçbir engeli ciddiye almamıştır. Özellikle Ayhan'ın evli ve kendisinden yaşça epey büyük oluşu, ilişkiye başlanmasında bir sorun değildir. "O beni çağırırsa ucunda ölüm olacağını bilsem giderim." (DP, s. 63) diyen Gülbün, "Ayhan'ın ezel tasviri ile damgalanan kendisi"ne 'ulvi' bir mana vererek pozisyonuna olumsuz açıdan yaklaşmamıştır. Yani Gülbün; toplumun değil, kendi nazarının anlam alanına yoğunlaşmıştır. Ona göre Ayhan'ın eşi "hayat arkadaşı" ise o, "ebediyet arkadaşı"dır. Bu bakış açısında Ayhan'ın aşkını Tanrı'dan gelen bir nasip olarak görmesinin de etkisi söz konusudur. Bu durum meşrulaştırmanın zeminini hazırlayabilmektedir. Ona göre Ayhan'ın fani varlığıyla birlikte olan eşi; yalın kat bir ömürle yetinmiştir. Ancak kendisi Ayhan'ın ruhuna nüfuz edecek, onun 'derin' dünyasına dokunacak kişi olduğu için nazarında "katmerli varlık"la bir olma hakkı da kendisine aittir. "*Sevgili mabuttur.*" metaforunun dilsel yansımasının görüldüğü bu anlatımda Tanrı'nın öncesiz ve sonrasız olarak tasavvur edilmesine ve "katmerli varlık"la da derin, 'herkes'ler için bilinemeyen metafizik yönüne işaret edilmiştir. İlişki süresince sadece Ayhan'a odaklanan Gülbün'ün ona "Sen beni gör, tanı, benimle konuş. Senin havanı teneffüs edeyim, gözlerine bakayım, sesini duyayım hayâtım, o biricik sesini." (DP, s. 125) demesi Ayhan'ın sadece varlığının mutluluğu için yeterli olduğunu göstermektedir. Ayhan'ın ise Gülbün'ü asri yaşam tarzından dolayı evlenilecek eş olarak görmemesi, ilişkideki beklentilerin farklılığını ve birlikteliğin devamlılığında Gülbün'den kaynaklı engellerin bulunduğunu gösterir.

Erol anlatılarında aşk için yapılan fedakârlık; aşkın ciddiyetini, gerçekçiliğini ve derin boyutunu ortaya koymada önemli bir göstergedir. Bu durumun tersi de aşktaki noksanlığa

bir işaret olarak okunur. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Mihriban Hanım, *Ülker Fırtınası*'nda Sermet, *Ciğerdelen*'de Sinan, *Dineyri Papazı*'nda Ayhan evli oldukları hâlde âşık olduğu kadınlarla birlikte olmuş; ancak sevgilileri için evliliklerini bitirmemiştir. Burada 'evlilik' müessesesinin bir ilişkinin başlaması için erkekler tarafından bir engel olarak görülmediği, âşık olunan kadın için evliliğin bitirilmediği izlenir. Anlatılarda Sermet böyle bir hamle göstermiş olsa da sonradan pişman olmuş, evine geri dönmüştür. Bu durum anlatılarda aşkın gereğini yerine getirmemek olarak yorumlanmaktadır. Çünkü sevdikleri için tüm engelleri göze alan kadınların aynı şekilde mukabele görmemesi ıstıraplarını arttırmıştır. *Kadıköyü'nün Romanı* ve *Ülker Fırtınası*'nda kadınlar ilişkiyi bitirirken; *Ciğerdelen*'de Zühre ömrünün sonuna kadar aşkını 'ıstırapla' sürdürmüş, *Dineyri Papazı*'nda ise Gülbün terk edilmiştir.

Burada şu soru da sorulabilir: İlişkide yasak aşk karşı güç olmasına rağmen özellikle kadınların ilişki öncesi ve sırasında sevgiliye sahip olma hakkını kendinde bulması bir çelişki yaratmakta mıdır? Özellikle sevgilinin evli olması niçin başlangıçta bir engel değildir? Anlatılarda aşkın başlangıcında duyguların ve ilişkilerin çeşitli şekillerde meşrulaştırıldığı görülür. Ancak türlü dayanaklara, kişisel inançlara rağmen kadınların bir süre sonra sevgililerinden cemiyet önünde rahat edebilecekleri bir imkânın oluşturulması yönünde istekleri olmuştur. Kadınlar anlatıların ilerleyen bölümlerinde de görüleceği üzere kendilerini suçladıkları dönemde toplum önünde 'suçlu' olduklarını söyleseler dahi sevgililerin nazarında öyle olmadığına, olmaması gerektiğine inanmamaktadır. Bu sebeple anlatılarda 'engelleri aşan aşk' tematik güç olarak, 'engellere sürükleyen yasak aşk' ise karşı güç olarak konumlanmaktadır.

Anlatıların entrik unsuru da ilişkilerin devamlılığı üzerine kurulu olup, anlatılar, genellikle engel dolu bir aşk ve engelleri kaldırma konusunda ısrarlı bir kadın ile bu hususta isteksiz olan bir erkek arasındaki çatışmalar üzerinden şekillenmiştir. Özellikle duygusal çatışmalar, çiftler arasındaki anlaşmazlıklar, aşkta tek yönlü fedakârlıklar âşığın ıstırapını arttırırken ilişkinin gidişatını da etkilemiştir. Aşkın başlangıcı ve gelişiminde tutku ve sevecenlik genellikle dikkat çekerken, bir süre sonra çiftlerin aşk renginin özellikle saplantılı ve oyunsu aşka dönüşmesi, ilişkinin ciddiyetine zarar vermiş ve birlikteliklerin devamlılığı tehlikeye girmiştir. Aşk renklerinin değişimi, çiftler arasında yeni bir döneme yol açarken buna bağlı olarak karşı güçte kavram ve semboller artmıştır. Bundan dolayı aşkta "saadet" döneminin anlatıldığı bu bölümden sonra engellerin nelerden oluştuğu,

eserlerdeki izdüşümlerinin nasıl olduğu özellikle psikanalitik ve psikolojik okuma üzerinden verilmeye çalışılacaktır.

2. 1. 3. AŞKTA "BÜYÜ BOZUMU" DEVRİ: SÜREĞEN HAYAL KIRIKLIKLARI

*Bâzi şeyler vardır ki, insan onları
hayatta yalnız bir defa kaybedebilir.*
Safiye Erol

Erol anlatılarında kişilerin tanışması ve mutlu geçen beraberliğinden kısa bir süre sonra çeşitli sorunlar görünür olmaktadır. Bu sorunlar; anlatıların dramatik aksiyonunun oluşması adına anlatı düzeyinde gereklidir. Çiftler arasında problem oluşturabilecek her durum anlatının çatışma unsurunu belirlemekte ve böylelikle tematik güçler ile karşı güçlerin mücadelesine zemin hazırlanmaktadır. Erol anlatılarında genellikle kadınların âşık mevkiinde olduğu söylenmişti. Bu durum ilişkide ortaya çıkan birçok engelle doğrudan kadınların mücadele etmesini zorunlu kılmış ve fedakârlık, ıstırap, affetme, anlayış gösterme, sabretme gibi birçok özelliğin kadın düzeyinde belirgin olmasını sağlamıştır. Peki, kadının bu özelliklerine karşın erkeğin benimsediği nitelikler nelerdir? Bu sorunun cevabı Erol'un her anlatısını kurgulayış biçiminde cevap bulur.

Erol'un ilk romanı *Kadıköyü'nün Romanı* ve son romanı *Dineyri Papazı*'nda ilişkilerin zarar görmesinde temel sorun narsisizmdir. *Ciğerdelen*'in güncel anlatısında kıskançlık, tarihî anlatısında narsisizm belirgindir. *Ülker Fırtınası* ise ihanet üzerinde kuruludur. Bu yapı; Erol'un her romanını olumsuz bir niteliğin yansımalarına ayırdığını göstermektedir. "Büyü bozumu" ifadesi, sevgililerin bu tutumlarına bağlı olarak ilişkinin zarar görme devrine karşılık gelmektedir. Bu söz grubuyla, ilişkinin gidişatını etkileyen ve çiftlerin bağlanma arzularını zedeleyen hâller kastedilmektedir. Söz konusu olan bir anlık hayal kırıklığı değildir. Aşka duyulan imanın zedelendiği kırılma noktasından sonra ilişkinin kaderi inişli çıkışlı bir sürece maruz kalır.

"Büyü bozumu", Dinçer'in (2016) *Ülker Fırtınası*'nı çözümlerken eserden ilham alarak kullandığı bir kavramdır. Dinçer bu kavramla aşkın seyrini etkileyen bu sürecin önemine değinmiş, beşeri aşkta saadet döneminden sonra "büyü bozumu" dönemine ve ıstıraba yer vermiştir (s. 122). Dolayısıyla "büyü bozumu", ilişkide bir dönüm noktasına karşılık

gelmektedir. Bu durum eski coşkusunu ve güvenini kaybeden ilişkinin renginin değiştiğini, değişeceğini göstermektedir.

Büyü bozumunun en belirgin olduğu anlatı *Ülker Fırtınası*'dir. Sermet'in evli olduğunu öğrenen Nûran'ın "büyü bozumu" şöyle aktarılmaktadır: "Fakat Sermet'i artık eski gözle görmesine imkân var mı? Nerede o mucize ki, eski inanmayı, eski benimsemeyi geri getirebilsin? Artık ne zaman Sermet'i görse, hep onun yabancı bir kadınla birleştiğini ve dünyaya dört evlât yetiştirdiğini düşünüyordu" (ÜF, s. 53). Nûran ile Sermet arasındaki "o mucize", "eski inanma", "eski benimseme"nin zarar görmesi; ilişkinin menfi anlamda 'yeni' bir döneme girdiğini göstermektedir. Bu kırılma noktasıyla ileri seviyedeki yüceltme zedelenmiştir. Çünkü Nûran, aldığı darbeyi "Öyle zannediyorum ki, bende benim anlayışımından üstün bir tabiat unsuru, bir ilâhi emânet vardı ve işte ben o en mahrem, en mukaddes yerimden vuruldum, baba." (ÜF, s. 134) şeklinde açıklamıştır. Nûran'ın aşkı "esrarlı büyük şey", "üstün bir tabiat unsuru", "ilahi emânet", "en mahrem" ve "en mukaddes yer" olarak tasavvur etmesi; aşka ve sevgiliye yüklediği anlam alanlarını göstermektedir. Bu kutsama ve yüceltme karşısında yaşanan her bir hayal kırıklığı, sevgilinin ideal imgesine zarar vermiş ve gerçekliğin kabulünü zorlaştırmıştır. Anlatıda Nûran'ın "gönlünü bağladığı yerden çabucak çözüp kurtarabilecek yaratılıştaki bir kadın" (ÜF, s. 53) olmaması, ilişkisinin devam etmesine sebep olmuştur.

Dineyri Papazı'nda büyü bozumu anı, Gülbün'ün ilişkisinin başlangıcında görülür. Ayhan'ın Gülbün'e evli olduğunu, ailesini ve karısını çok sevdiğini; karısının az bulunur derecede iyi, faziletli, güzel olduğunu söylemesinden sonra Gülbün'ün hissettiği hayal kırıklığı şöyle tahlil edilmiştir:

Gülbün şaşırarak: "Ya öyle mi?... Öyleyse benden ne istiyorsunuz?" diyecek oldu. Ona öyle geliyordu ki kendi üstünden çok ince bir tül, şimdiye kadar farkına varmadan giyinmiş bulunduğu belirsiz derecede hafif, o nisbette nâdir ve kıymetli bir libas sıyrılıp toprağa düşmüştü. İntibâi o kadar keskin oldu ki adımları âdeta tökezledi. Geri dönmek, kaldırım üstünde kalmış o lâtif kisveyi tekrar yerden toplayıp ona bürünmek ister gibi aksak yürüdü (DP, s. 83).

Gülbün'ün Ayhan'ın gerçekliğini en başından açıklaması karşısında hissettiği kırgınlık "kendi üstünden çok ince bir tül, şimdiye kadar farkına varmadan giyinmiş bulunduğu belirsiz derecede hafif, o nisbette nâdir ve kıymetli bir libas"ın "sıyrılıp toprağa düş"mesi şeklinde ifadelendirilmiştir. Çok ince bir tül, nâdir ve kıymetli bir libas; onun duygularının saflığını ve masumiyetini temsil etmektedir. Ancak Dineyri Papazı'nın 'kartlarını en baştan

açık oynaması' genç kıza içinde bulunduğu gerçeklikle, duygularının tezatlığını fark ettirir. Bu tutum aynı zamanda Ayhan'ın ilişkiye, aşka yaklaşımının kendisiyle aynı duygusal çerçeveden ol(a)mayacağını gösterir. Bilinçdışı olarak tanrısallaştırılan sevgilinin, kendisine bilinç yönünden seslenerek 'karısını çok seven bir adam' olduğunu da en baştan hatırlatması ilişkideki adamanın derecesini ortaya koyar. Bu durumun Gülbün'de yarattığı yankı "büyü bozumu"na karşılık gelmiş ve söz konusu hâl, kaldırım üstüne düşen "lâtif kisve"yle sembolize edilmiştir. Fakat bu büyü bozumu, Gülbün'ün hayalini kurduğu birlikteliğin gerçekleşemeyeceğini gösterdiği için 'içeriden bir kırılma'ya neden olmakla beraber ilişkinin başlamasına engel olmamıştır.

Kadıköyü'nün Romanı'nda Bedriye'nin Burhan'a duyduğu aşk tek taraflıdır. İlişkinin sürdürülmesi Bedriye'nin gayretleriyle mümkün olmuştur. Bedriye açısından büyü bozumu; Burhan'ın "Buna lüzum yoktu, güzelim. Ben seni daha tedbirli zannetmişim..." (KR, s. 204) şeklinde kendisinin hamileliğini olumsuz bir tepkiyle karşılamasıyla gerçekleşmiştir. Bir erkeğin sevdiği kadından çocuk isteyeceğini düşünen Bedriye, "Vaktiyle Burhan beni sevseydi çok bahtiyar olacaktım. Fakat bugün artık iş işten geçti. Artık saâdeti istemiyorum, aramıyorum." (KR, s. 206) demiş ve ilişkinin bitimine dönük bir eylem sürecine geçmiştir.

Aynı anlatıda sevgilisinin başka biriyle evlendiğini öğrenen Mihriban Hanım'ın ikinci kez Ömer Fâruk Bey'le birlikte olmasını izah ederken kullandığı ifadeler de kendisi için büyü bozumunun gerçekleştiğini göstermektedir. "Fakat bu ikinci kavuşma birincisi gibi pembe bir şafak değildi. Lezzetine zehir katılmıştı. Ben, o şurubu içmek için zehiri de birlikte yutmaya mecbur kaldım." (KR, s. 172) diyen Mihriban Hanım uğradığı ihanetle gelişen yeni dönemi, "pembe bir şafağa" benzettiği önceki süreçten ayırmak için "lezzetine zehir katıl"an bir şuruba benzetmiştir. Şurup kelimesi, sevgilinin varlığı olmadan yapamama hâlini, ona duyulan ihtiyacı belirtmekte birlikte içine karışan zehir, gün geçtikçe yok eden, zarar veren yönüne işaret etmektedir.

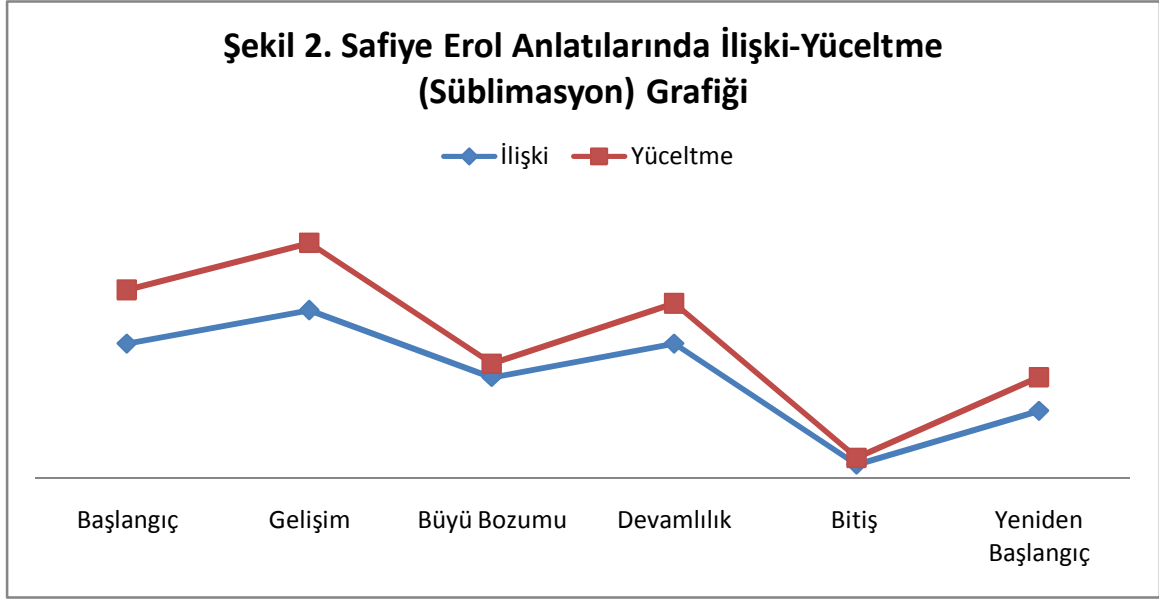
Ciğerdelen'de Zühre için büyü bozumu, sevdiği adamın her olumsuz özelliğiyle karşılaşmasıyla tekrar etmiştir. Onun kötü özelliklerinin "yedi peçe" olarak metaforize edildiği anlatıda Zühre, bunların her birine şahit olduğu sürede ayrı ayrı hayal kırıkları yaşamış ve "gör"düğü (C, s. 151) muamemeler karşısında "yüreğindeki sayısız hicran düğümlerinin üstüne bir kördüğüm daha vur"ulmuştur (C, s. 154). Her "kördüğüm",

"Sultan-ı aşk" olarak metaforlaştırılan aşka "kulluk" (C, s. 143) etme arzusunda olan Zühre'nin ıstırabını arttırmıştır.⁴⁹

Büyü bozumunun yaşandığı süreçte tutkulu aşk devam etmekle birlikte ilk günkü coşkusunu sürdürmemekte, özverili aşk ise özellikle kadının temel bir aşk rengi hâline gelmektedir. Saplantılı ve oyunsu aşk da erkeğin daha fazla benimsediği tutumlar olmaktadır. Oyunsu aşk beraberinde ihanete sebep olurken, sürekli olarak kendiyle meşgul olma ve dış hayranlığa ihtiyaç duyma gibi narsisist özellikler de bu aşkın gelişmesine zemin hazırlamıştır. Saplantılı aşkın takıntılı ve güvensiz yönü de narsisist ve kıskanç kişilerde daha fazla belirgin olmuştur. Bu durum çiftlerin aşk renklerindeki farklılığı arttırarak uyuşmayı zorlaştırmış, anlatının daha sembolik bir dile bürünmesini sağlamış ve ilişkinin entrik noktalarını oluşturmuştur. Yahuda (ihanet), Yedi Peçeli (narsisizm), Dineyri Papazı (narsisizm) gibi adlandırmalar, söz konusu olumsuz özelliklerin sembolik karşılıklarıdır.

Sevgiliden kaynaklı ihanet, kıskançlık, bencillik başta olmak üzere birçok olumsuz durumla karşı karşıya kalındığı süreçte aşkın başlangıcında çok yoğun olan yüceltmenin inişe geçtiğine tanık olunur. Sevgilinin başa çıkılması çok zor olunan olumsuz / yıkıcı özellikleriyle muhatap olan âşık için artık ıstıraplı bir süreç başlamış ve ilişkinin kaderi değişmeye başlamıştır. Genel itibarıyla, aşkın başlangıcında ve yaşandığı ilk devirlerde yüksek seviyede görünür olan yüceltme zamanla azalmış; ilişkinin bağlanma ve tutku noktasında da zayıflaması söz konusu olmuştur:

⁴⁹ Bu anlatıda Zühre açısından gerçekleşen hayal kırıklıklarının ayrıntılı tahlili "Narsisist Yapının Büründüğü "Yedi Peçe"nin Temsil Alanı" başlığı altında "peçe"lerin çözümlenmesiyle verilmiştir.



Bu durum, yukarıdaki gibi bir çizgi grafik üzerinde düşünüldüğünde; dönemlere ayrılan yatay çizgi zaman, dikey mavi çizgi ilişki, dikey kırmızı çizgi ise yüceltme süreci olarak kabul edildiğinde ilişki ve yüceltmenin paralel bir gelişim sergilediği görülür. Aşkın ilk döneminde ve zirve noktası olan gelişim sürecinden kısa bir süre sonra ilişki, yüceltmeye bağlı olarak zarar görmüş, yaşanan hayal kırıklıklarının sürekliliği neticesinde ilişki gittikçe inişe geçmiştir. Bu süreç düz bir iniş şeklinde değildir inişli çıkışlıdır. Maruz kalınan negatif durumlara 'rağmen' kişilerin ilişkilerini korumaya çalıştığı görülmektedir. Özellikle tutkulu aşkın devam etmesi, kişiler arasında cinsel tutkunun devamlılığını sağlamış, özverili aşk da 'her şeye rağmen' bağlanma çabasına sebep olmuştur. Fakat ilişkinin başında tanrısallaştırılan sevgili imgesi kırılmış; sevgililerin beşeri yönüne tanık olan âşıklar için bu aşamadan sonra 'hiçbir şey eskisi gibi' olmamıştır. Ayrılık döneminin anlatıldığı bölümde de görüldüğü üzere yüceltmenin tam anlamıyla bitişi, ilişkinin bitimine karşılık gelir. Bu nedenle Erol anlatılarında ilişkinin bitirilmesi çok zordur ve *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Bedriye ve Mihriban Hanım, *Ülker Fırtınası*'nda Nûran dışında kadınların ilişkisini bitiremediği görülür. *Ciğerdelen*'de Zühre, *Dineyri Papazı*'nda Gülbün; yücelttikleri erkekler tarafından büyük hayal kırıklıklara uğramış olsa da süblime ettikleri imgeyi korumuş, ilişkinin devam etmesi arzusunda olmuştur. Yüceltmenin ve ilişkinin sürekli inişe doğru olmasına karşın anlatıların büyük çoğunluğunda ilişkinin korunması arzu edilir. Fakat tüm hayal kırıklığına rağmen tek bir anlatıda bitişe geçen yüceltmenin yükselişe geçtiği görülür. *Ciğerdelen*'de erkeğin büyük bir çaba sarf ederek dönüşümü

neticesinde inişe geçen yüceltme, tekrar yükselişe doğru evrilmiş ve sadece bu anlatıda ilişkinin devamlılığı sağlanmıştır.

Yüceltmenin ve dolayısıyla ilişkinin zarar görmesinde etkili olan ve sevgililerden kaynaklı engellerin anlatılacağı bu bölümde ihanet, kıskançlık, narsisizm üzerinde durulacak ve söz konusu hâllerin kaynakları incelenecektir. Ayrıca bu kavramların sembolik açılımları üzerinde de durulacak anlatı düzeyinde karşılık geldiği noktalar belirginleştirilecektir. Böylelikle ilişkide "büyü bozumu" sürecinin nasıl gerçekleştiği; âşığın engellerle nasıl mücadele etmek zorunda kaldığı görünür olacaktır. Burada "büyü bozumu" kavramının bir kereliğe mahsus oluşan bir dönüm noktasını karşılamadığını belirtmekte fayda vardır. Sevgilinin olumsuz niteliklerinden kaynaklı meydana gelen ilk hayal kırıklığının yanı sıra süregelen olumsuzlukların sevgiliye ve ilişkiye etkisi de bu kavramla ifadelendirilmektedir.

2. 1. 3. 1. Yitirilen Tılsımda İhanet: "Yahuda" Metaforu

Mensûbiyet, aşkın yegâne inandırıcı tezâhürüdür.

Safiye Erol

Aşkta övülecek eğilimlerden birini vefa olarak belirten İbn Hazm (2015) vefanın, bağlılığın birinci derecesini, insanın öncelikle kendisine bağlı olana içten bağlı olması olarak belirtir. Vefanın ikinci derecesi ise kişinin kendisine ihanet edene vefakâr olmasıdır. Ancak vefa sevgiliden daha çok âşık için kaçınılmaz bir zorunluluktur. Âşık için oldukça önemli bir şarttır; çünkü bağlanma kararı ondan gelmekte, girişimlerde o bulunmakta, sevgiyi o güçlendirmek istemekte, gerçek içtenliği o dilemektedir (s. 140-143). İbn Hazm'a (2015) göre, biri sizinle ilişki kursa, sonra başka biriyle ilişki kurmak için sizinle olan ilgisini koparsa, bu tam anlamıyla bir ihanettir (s. 182). Şu hâlde, âşığın sevgilisini aldatması vefanın yitimidir. Erol anlatılarında da özellikle erkeklerin sevgililerini / eşlerini aldatarak 'vefasızlık'ta bulunduğu, ancak sevgililerine olan bağı koparmak istemeyen kadının, 'kendisine hainlik eden'i' bağışlayarak aşkta 'vefakâr' olduğu izlenir.

Erol'un ilk iki anlatısında ihanete uğrama izleği belirgin olarak işlenmiştir. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Mihriban Hanım, birlikte olduğu sevgilisinin başka bir kadınla evlendiğini öğrenmiş, *Ülker Fırtınası*'nda Nûran bekâr olduğu sevgilisinin dört çocuklu, evli bir adam

olduğunu öğrenerek ihanete uğradığını anlamıştır. Bu iki kadının ilişkileri sırasında başka bir kadınla daha aldatılmaları diğer ortak yönleridir. Ayrıca evli erkeklerle birlikte olmaları, onların eşlerinin de aldatılan konumuna düşmesine sebep olur. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Ömer Fâruk Bey'in eşi Nebîle Hanım, *Ülker Fırtınası*'nda Sermet'in eşi Müzeyyen ve yine aynı romanda eşini sürekli olarak aldatan Nûman Bey'in eşi Dilrûba Hanım, *Ciğerdelen*'de Düriye Hanım, *Dineyri Papazı*'nda Ayhan Bey'in eşi aldatılan eş durumundadır.

Ülker Fırtınası tam anlamıyla ihanet izleği üzerine kurulu bir anlatı olmak bakımından özellik arz eder. Anlatıda Hz. İsa'ya ihanet eden havari Yahuda ile Sermet arasında bir analogi kuran Nûran'ın anlatıdaki ilk sözü "Ben Yahuda'yı gördüm."dür (s. 17). Anlatının başlangıcı Yahuda'nın kim olduğu ve niçin bu adı kazandığının hikâyesi üzerine temellenirken bitişi de Yahuda senfonisiyle olmuştur. Anlatı boyunca da Nûran'ın senfoniye oluşturma hikâyesine tanık olunur. Anlatı, Yahuda metaforu üzerine kurulmuştur. Bir anlamda anlatının ana örgesi olan Yahuda; Sermet'in Nûran'a verdiği zararları ve Nûran'ın içinde bulunduğu durumun dramatik boyutunu ortaya koymada kullanılmıştır. Sermet'in art arda ihanetlerinin Nûran'ın ruhunda yarattığı tahribat, aşkın ve dolayısıyla anlatının iniş ve çıkışlarını oluşturur. Sonradan aktarma üzerine kurulu anlatı, Sermet'le yaşadığı aşk macerasından sonra kendi hikâyesinin yazımına tanık olunan Nûran Yerli'nin bir nevi 'aşk romanının' önsözünü yazdığı ilk bölümde şu sözlerle başlamaktadır:

Bu romanın kahramanı Nûran Yerli'nin ilk sözü.

"Ben Yahuda'yı gördüm."

Otuz, otuz beş yaşlarında, buğday benizli, kara gözlü, güler yüzlü bir gençti. Pırıl pırıl yanan beyaz dişleri, alnından düz başlayarak ensesine doğru kıvrılan ipek gibi siyah saçları vardı. Sevimli idi. Hem de o kadar ki, şahsından çağlayan sempati tûfanına İsa peygamber bile yenildi. Müzelerde gördüğümüz Yahuda tasvirlerine inanmayınız. Öyle çatık ve sefil suratlı bir mütereddînin İsa havârieleri sırasına geçmesine imkân mı var? Bir peygambere en yakın olan müritlerin hepsi elbet de temiz, nurlu ve halâvetli insanlardır.

İsa, ömrünün son paskalyasını kutlamak için sofraya başına geldiği zaman havârielerine şu sözleri söyledi:

- İztirap yoluna çıkmazdan evvel sizinle son defa olarak yortu kuzusunu yemeyi candan istedim. İnsanlar sizi sevmez; çünkü onlar gibi değilsiniz. Bunun için sizi onların arasından seçtim ayırdım. Siz ezelden beri bana mukadderdiniz.

Sonra derin bir mahzunluk duydu ve dedi ki:

- Bu gün ekmeğimi yiyen yarım beni ayakları altında çiğneyecektir. İşte size söylüyorum. İçinizden biri bana hıyânet edecek.

Müritler ayaklandılar. İsa'ya en çok bağlı olan birinin yüreğine ateş düştü ve sordu:

-Yâ nebi! Söyle kimdir?

-Elimden ikram görecek olan.

Bu sözleri der demez İsa bir lokmayı yemeye banarak Yahuda'ya uzattı.

Fakat insana en çok dokunan cihet şudur: O âna kadar Yahuda hıyânet düşünmemişti. Lokmayı yer yemez, gizli bir emir almış gibi, dışarı çıktı ve mâbetteki hahamlara İsa'yı sattı. Zeytindağı'nda peygamberi bastırdılar. Yahuda, cellâtlara parola vermek için, İsa'yı kucakladı. Peygamber diyordu ki:

- Ey Yahuda, demek bir bûse ile benim kanıma giriyorsun?

İdam kararı verince Yahuda'nın aklı başına geldi; mâbede koştu, aldığı parayı hahamların yüzüne attı ve İsa'nın serbest bırakılmasını istedi. Fakat iş işten geçmişti. Yahuda, ancak o zaman bütün fâciayı anladı ve kendini astı. Çünkü o, İsa'yı bir insanın kaldıramayacağı kadar şiddetli bir aşkla sevmişti. Yahudaların ezeli nasibi budur; bir daha yapılamayacak olan bir binâyı yıkarlar ve sonra kendi elleriyle tahrip ettikleri şeyin hasretine dayanamayarak ızdırıp içinde can verirler.

Bu menkıbeyi bana yazdıran sebep şu ki: Ben de hayatta böyle bir Yahuda, böyle çifte yüzlü bir hilkat ile karşılaştım. Önüme çıkan kötü bir adam olsaydı, ne kolay. Kendimi koruyabilirdim. Fakat o, dediğim gibi, çifte yüzlü bir hilkattir. Her iki yüzü de hakîkî olduğu için şaşırırım. Hıyânetinden kaçtığım zaman muhabbeti beni salıvermedi; muhabbetine güvendiğim vakit de hıyânetinin dehşeti altında ezildim.

Ben Yahuda'yı gördüm. Lûtuftâr tabiat, biz insanları dâima koruduğu için bize görmek kudretini noksan vermiştir. Ekseriya bir şeyin bir tek cephesini, kıyısını bucağını görürüz. Bu bizi avutur, bu bize tesellîdir. Fakat ben çok sevdim, çok yandım; ona göre inandım, ona göre aldandım (ÜF, s. 17-19).

Anlatının başında İncil'den alınan bu alıntı⁵⁰, Ayşe Özge Pelister'e (2007) göre Nûran Yerli'nin aldatılacağını bize önceden haber verir (s. 30), çünkü sezdirme yoluyla Nûran'ın aşkının mahiyetine dönük bir işaret işlevindedir (Zambak 2015, s. 355). Bu yolla Nûran ile Sermet arasındaki ilişkinin akıbeti sezilir. İhanete uğranılacağı ve buna sebep olacak kişinin sonradan geri dönüşü olmayan bir pişmanlık yaşayacağı anlaşılır. Kubilay Aktulum (2013) metinlerarası bakış gelenekselleşen ve/veya klasikleşen kültürel unsurları yeniden üreterek yaratır; olduğu gibi yinelemez, dönüştürerek yeniden yaratır demektedir (s. 15). Burada da dinî bir metnin modern bir anlatı içerisinde alıntılanarak ve dönüştürülerek

⁵⁰ Matta İncil'ne göre Hz. İsa on iki havarisıyla birlikte Passah yemeğinde yemek yerken "Doğrusu size derim ki, içinizden biri beni ele verecek" dedi. Derin üzüntüyle her biri O'na sormaya başladı; "Yoksa ben miyim ya, Rab?" İsa, "Beni ele verecek olan, elindeki ekmeği benimle birlikte sahana banandır" diye yanıtladı, (...) İsa'yı ele veren Yahuda atıldı: "Rabbi, yoksa o kişi ben miyim?" İsa onu yanıtladı: "Dediğin gibidir" (s. 93). "İsa'nın Ele Verilmesi ve Tutuklanması"nda Yahuda, Hz. İsa'yı ele verdiği topluluğa "Kimi öpersem, aradığınız O'dur", "O'nu tutuklayın." demiş ve İsa'nın yanına giderek "Selam, ey Rabbi!" sözleriyle O'nu öpmüş, bunun üzerine Hz. İsa yakalanmış ve tutuklanmıştır (s. 96). Hz. İsa'nın hüküm giydiğini öğrenen Yahuda pişmanlık duymuş, "Suçsuz kana girmekle günah işledim" demiş ve Hz. İsa'yı ele vermek için aldığı otuz gümüşü başrahiplere ve ihtiyarlara geri vermek istemiştir. Ancak onlar "Bundan bize ne?" demiş, Yahuda da gümüş paraları tapınağa fırlatarak kendini asmıştır. (s. 98). Erol, "Mekke'deki Pilatus" adlı yazısında da aynı alıntıya yer vermiştir. Buna göre; "Kudüs'te baş kâhinler ile toplumun ihtiyarları bir araya gelerek görüşüp karar verdiler. Hazret-i İsa'nın katline karar verdiler. Yehuda, Aziz'i ele verdi, onun sığındığı yere kâtilleri kılavuzladı. Sonra içine pişmanlık düştü, kâhinlerden aldığı kan bahası otuz gümüşü mâbette yere attı" ve "Ben bu parayı istemem, İsa suçsuzdur" dedi. Kâhinler omuz silktiler, "senin vicdan azabından bize ne? Önceden düşünseydin," dediler. İşlerin ne renk aldığını gören Yehuda gitti kendini bir ağaca astı" (ÇBRA, s. 68).

kullanıldığı görülür. Yahuda ile Sermet arasında açık bir analogi kurulurken Nûran ile Hz. İsa arasında örtülü bir analogi kurulur. Anlatının başında Sermet ile ilişkisini sonradan aktarma yoluyla anlatan Nûran'ın, Sermet'in eşiyle birlikte olduğu gece hissettiğini betimlerken "Sırt üstü uzandığım somya üzerinde bir çarşıya gerilmiş gibiydim." (ÜF, s. 19) sözleri, Yahuda olan sevgilisinin kendisine verdiği acının derecesini göstermek içindir.

Nûran için Sermet "çifte yüzlü bir hilkat"tir. İnsan tabiatındaki zıtlıkları sıklıkla anlatılarında konu edinen sanatkâr, burada da Nûran'ın ikilem ve ıstırap arasında kalmasında, muhatabının nefsinde iyiliği ve kötülüğü birlikte taşıması olduğunu gösterir. Kişinin 'iki yüzü' de gerçektir ve buna şahit olanın 'teselli' bulması yahut sevgilisinden vazgeçmesi kolay değildir. *Ciğerdelen*'de ayrıntılı olarak bu konuyu işleyen sanatkâr, sevgilinin iki cephesini de görmeyen katlanılması zor acılara sevk ettiğini göstermektedir. Kişiyi 'tek cephesi'yle görmek, hakikatten kaçmak olsa da ilişkinin devamlılığını sağlamak ve bu 'aldan'mayla avunulabilmektedir.

Sermet'in ilk ihaneti Nûran'dan evli olduğunu gizlemesidir. Boşanma işlemlerini başlatmasına rağmen Nûran'ın küskünlüğü devam etmiştir. Bir süre hastalanan ve Sermet'i yanına kabul etmeyen Nûran iyileşmeye yakın bir zamanda Sermet'in kendisini görmesine izin vermiştir. Ancak içinde tamiri mümkün olmayan yaranın, hastalığın ihanet acısı olduğu anlaşılan Nûran, Sermet'e şunları söylemiştir:

Sermet! dedi, biliyor musun dünyâda en büyük hıyânet hangisidir? Birisi sana bütün rûhu ile inanır ve teslim olursa; fakat sen kendini bütün vermediğin halde ona aynıyle mukâbele eder gibi görünürsen bu en büyük hıyânettir. İki insan arasında kale duvarları ya vardır ya yoktur. Bakarsın ki, karşısındaki kendi kalesini yıkıyor, hudutları siliyor ve sana tâ kendi can evine kadar bir yol açıyor; o zaman sen de istihkâmını devirmelisin. Ve illâ karşındakine demelisin ki: Dur, ne yapıyorsun, siperinden çıkma (ÜF, s. 65)!

Nûran, Sermet'le ilişkisinde tüm şeffaflığına ve teslimiyetine rağmen aynı şekilde mukabele göremediği için acı çektiğini belirtmektedir. Muhatabının ona "mukâbele eder gibi görün"mesi; "mış gibi" davranış biçimidir. Sermet'in kendisine yalan söylemesi, sahici bir bağlanmadan uzak olduğunu düşündürmüştür. Nûran için ilişkide teslimiyetin iki taraflı olması gerekir. Eğer karşı taraf başka bir his ya da düşüncede ise bunu en başta dürüstlükle söylemek zorundadır. İllâ; "Ne olursa olsun, muhakkak, bilhassa, ancak, sadece" anlamları yanında "aksi takdirde, aksi hâlde" (*Kubbealtı Lugati*) manasına da gelir. Buradaki anlamı kişinin muhatabının, kendi "hudutlarını sil"mesi üzerine ya kendi "istihkâmı"nı devirmesi

'veyahut', 'aksi takdirde' bunu yapamayacak durumda ise karşısındakine engel olması, onu uyarması ve niyetini açıklıkla belirtmesi gereği üzerinedir. Hislerin aynıyla mukabele görmediğini düşünen Nûran'ın yine de Sermet'le ilişkisinin devam ettiği, aralarındaki tutkunun güçlü bir şekilde varlığını koruduğu görülür. Sermet'in ikinci büyük ihaneti ise boşanma ve Nûran'la evlenme sürecindeyken bir anda bu karardan vazgeçip eşi Müzeyyen'e geri dönmesidir. Daha sonra Nûran'ı özleyen ve ona kendini affettirmek isteyen Sermet'in geri dönme arzusu şu sözlerle reddedilmiştir:

Eğer benden size geçmiş bir hak varsa bunu ancak bir yoldan ödeyebilirsiniz: Beni sonuna kadar çiğneyin. (...) İçime geçen zehir öyle müthiş ki, buna panzehir yoktur. Ancak daha kuvvetli bir zehir verirsiniz belki ömrüm son bir hamle bulur da karşı harekete geçer. (...)

Nûran ölüm krizi geçiriyordu; yalnız tabiatın gizli hazînelerinden bir şifâ bekleyebilirdi. (...) Yer yerinden oynasa artık bu dökülen kan silinmezdi. Yapılacak tek şey, Nûran'a tam bir alçaklık timsâli göstererek onu kendisinden - Sermet'ten- temelli uzaklaştırmaktı. Bu sûretle Sermet, kendi sevgisini de ayaklar altına alarak, nefisini fedâ ederse işlediği ruh cinâyetini kısmen ödemiş olacaktı. Vicdânın sesi, temiz bir çocuk şivesiyle "haydi haydi!" diyordu; fakat... Maâlesef Nûran çok güzeldi. Sermet de maâlesef çok âşıktı. Ve gâliba da tam sadâkat nasıl güç bir kahramanlıkta, tam hıyânet ondan da zor bir kahramanlıktır ve insanların her şeyi zâten cılız, müphem, yarım taslaktır. Hem de Yahuda, hak, cürüm, cezâ gibi şeyleri bilseydi Yahudalığı nerde kalırdı onun? Onun bir sarılma, bir boğuşma ânında eli meselâ bir kadın göğsüne değer, o anda her şeyi unuttur. Oda birdenbire karanlık zevkler diyârı olur. Çılgın nabız, görülmemiş âyinleri îlan eden bir çan sesi gibidir.

Fakat unutmamalı ki, Yahuda'nın husûsiyeti budur: Bir peygamber satar, bir avuç dinara. Yaptığı işin pek de farkında değildir. "Ne oldu sanki?" der. Akli, hıyânet mefhûmunu tam tamına, kavramaz. Tıpkı kedi. Fâreyi evirir, çevirir; bu küçük kurbanı ölümü içire içire, sindire tattırır. Zaman zaman fâreye hayâtını bağışlamış gibi yapar, onun yavaşça kıyılarına çekilmesini sanki görmez. Kurtuluş ümidiyle ölüm korkusu nöbetleşe gelir gider. Kedi bu halinde bile şirindir. Görenler onun güzelliği karşısında fârenin azâbını unuttur. İşte, Yahuda! En ağır cürümlerinde bile şirin görünen bir mahlûk. Şirin görünür, çünkü zulmü anlamaz bile; oynuyorum, eğleniyorum sanır. Kurbânı için kan ve ölüm olan şey kendisine bir oyundur (ÜF, s. 103-104).

İhanetteki "tam"lık, geride kalanın yoluna devam edebilmesi, belirsizlik içinde debelenmemesi; yersiz umut beslememesi adına önemlidir. Sermet'in verdiği kararın nelere mal olduğunu anlamaması "Bir peygamber satar, bir avuç dinara. Yaptığı işin pek de farkında değildir. "Ne oldu sanki?" der." şeklinde ifade edilmektedir. Burada Hz. İsa'nın nerede olduğunu düşmanlarına haber veren ve bunu yaparken de ihanetinin sonucu hesaplayamayan Yahuda hatırlatılır. Sermet'in de eşine ve ailesine dönme kararının bir anlık sevki tabii sonucu olması ve bunun sebep olacağı bedelleri hesaplayamaması söz

konusudur. Anlatıda "dökülen kan[ın] silineme"yeceği ifadesi de "Yahuda Sermet"ın ihanetinin bir cinayete neden olduğu ve geri dönüşünün imkânsız olduğunu anlatmak içindir. Ayrıca anlatının Nûran cephesinden anlatılması ve onun idealize edilen bir kişi olarak sunulması, Sermet'in Nûran'ı "sat"tığı ailesinin "bir avuç dinar"a benzetmesine sebep olmuştur. Altın özü itibariyle değerlidir; ancak burada çabucak harcanarak tükenecek ve bedel olduğu değere karşılık çok cüzi bir karşılığı ifade etmekte ve değersizleştirilmektedir. Anlatıda Yahuda olan Sermet aynı zamanda bir fareye benzetilmektedir. Bu kişi, kavram ve sembollerin yarattığı dramatik aksiyon şöyle tablolaştırabilir:

<i>Ülker Fırtınası</i>	Ülküdeğer	Karşıdeğer
Kişi	Nûran	Sermet Müzeyyen
Kavram	sadakat sarahat teslimiyet vicdan hak	iharet müphemiyet kararsızlık zevk haksızlık
Simge	Hız. İsa fare	Yahuda kedi

Tablo 7. Ülker Fırtınası'nda İhanetin Yarattığı Dramatik Aksiyon Tablosu

Sermet ile Yahuda arasındaki bir ilişki de Sermet'in yaptığı ihanetin tam olarak farkına varamayıdır. Onun bu hâli "tıpkı kedi"ye benzetilmektedir. "Küçük kurban" olan fareyle arasında sembolik bir bağ kurulan Nûran, Sermet'in kendisini sürekli olarak 'havf ve reca' arasında bırakışını ve içinde bulunduğu duruma bir açıklık getiremeyişi 'işkence' şeklinde okumaktadır. Kendisi için "kan ve ölüm" anlamına gelecek olan hayat davası, sevgilisinin nazarında bir "oyun" gibidir. Teslimiyeti, sadakati, ilişkide sarahati öne çıkaran Nûran'ın tam bir ihaneti arzulanması, ilişkinin akıbetinin kesinleşmesi ve kendi yoluna gidebilmesi umuduyladır. Ancak ilişki bir süre sonra "karanlık zevkler diyârı"na teslim olmuş ve Nûran, Sermet'ten ayrılamamıştır. Cinsel birlikteliğin öncesindeki heyecanın "Çılgın nabız, görülmemiş âyinleri îlan eden bir çan sesi gibidir." şeklinde ifadesi de Yahuda, Hz. İsa gibi Hıristiyanlık terminolojisinin kullanıldığı metinle dilsel bir bütünlük arz etmekte ve ayin, çan sesi gibi kavramlar benzetme amacıyla kullanılmaktadır.

İhanetin ilişkideki en büyük tesiri "büyü bozumu" denilen bir hayal kırıklığı sürecine ve aşkın doruk noktasındaki mutlak güvene ve bağlılığa zarar vermesidir. Sermet'in Nûran'da sebep olduğu etki "ölüm krizi", "rûhu ile oyna"mak, "yüzüstü bırak"mak (ÜF, s. 103) şeklinde ifade edilmiştir. Dolayısıyla "yitirilen tılsım" ile safiyeti yiten değerlerin, telafisi mümkün olmayan süreçlere ve duygulanımlara yol açtığı görülür. Anlatıcı, Sermet'in söylediklerini özetleme yoluyla aktarırken Nûran'ın düşüncelerini gösterme yoluyla şöyle ortaya koymuştur:

Nûran; tılsımlı bir rübap gibi. Sermet'e duyulmamış bir nağme dinletmişti. Rübap zedelenmişse de kırılmış değildi. O halde gün gelecek gene eskisi gibi çalacaktı. Sermet, Nûran'a bu ümidini anlatmak istedi. Nûran gene kaşlarını kaldırıp hayretle genç adamın yüzüne daldı. Dedi ki:
-O söylediğiniz nağmeyi veren rübabın kendisi değil, tılsımdı. Âlet gene o âlettir. Düzelebilir diyorsunuz, şüphesiz öyledir. Fakat ya bozulan tılsım?.. Demek sizde de imkânsız şeyleri özlemek hastalığı var (ÜF, s. 105).

Tılsımlı bir rübaba benzetilen Nûran'ın yine eskisi gibi olacağı umudunu dile getiren Sermet'in bu düşüncelerine karşın Nûran bu durumun imkânsızlığını belirtmektedir. "Bozulan tılsım", "zedelenen rübap" ilişkinin eskisi gibi olamayacağını ifade etmektedir. Ayrıca burada söz konusu teşbihin, ilk paragraf içinde tenasüplü bir anlatımla zenginleştirildiği de görülür. "Tılsım", "rübap", "duy"mak, "nağme", "zedelenm"e, "kırıl"ma, "çal"ma gibi kavramlar bir bütün hâlinde gösterilmek istenen eylemi imgesel boyutta zenginleştirir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda aşk hikâyesi, kendi ağzından anlatılan Mihriban Hanım'ın Nûran'ın prototipi olduğu düşünülebilir. İkisi de sevgilileri tarafından ihanete uğrayan bu iki kadın arasında çok ciddi benzerlikler söz konusudur. İkisi de sevgililerinin evli olduğunu bilmeden ilişkiye başlamış ve daha sonra bu ilişkiyi bitirmekte zorlanmışlardır. Mihriban Hanım ile Nûran'ın ilişkilerindeki benzer süreç, şöyle özetlenebilir:

Evli bir adama âşık olan Nûran ve Mihriban Hanım'ın bunu öğrendikten sonra ilişkilerinde bir büyü bozumu olmuş, aşka ve ilişkiye olan güvenleri sarsılmıştır. Bu süreçten sonra sevgilileriyle sürekli ayrılıp birleşmeleri cereyan etmiştir. Mihriban Hanım ikinci kez kavuşmayı; "mağlup ol" mak olarak (KR, s. 172) ifade etmiş, daha sonra tekrar ayrılan çift, üçüncü kez barışmıştır. Nûran ile Sermet arasındaki ilişki de sürekli inişli çıkışlı olmuş, ne

evlenebilmiş ne de ayrılabilmişlerdir. Anlatıda bu durum "Bu kaçınıcı ayrılış ve kaçınıcı barışmak, sayısını Allah bilir." (ÜF, s. 152) şeklinde ifade edilmiştir.⁵¹

Anlatılarda iki genç kadınının da sevgilileri tarafından oyalandıkları görülür. Boşanma konusunda ısrarcı olan genç kadınlar bir taraftan da sevgililerinin eşlerinden ayrılamayacaklarını bir önsezi ile hissetmektedir. Mihriban Hanım bu durumu; "Nebîle'yi boşayacağına yemin etti. Ümitsizlikle başımı salladım. İçimden bir ses bana diyordu ki: O kadına ebediyyen bağlıdır. Fâruk ısrar etti: "Düşün Allah aşkına, şu günlerde emziktir." (KR, s. 173-174) aktarımıyla ifade etmiştir. *Ülker Fırtınası*'nda Sermet'in de boşanmanın gerek olmadığı konusunda Nûran'ı ikna etmeye çalıştığı görülür. "Fakat mâdemki o ocak bir mûcize nevinden dağılmamış bulundu ve Sermet'le Nûran bugün, ölüm Allah'ın emri, ayrılık akla gelmeyecek kadar kaynaşmışlardı, o halde mahkemelere, dedikodulara, hicranlara, yol açmakta mânâ ne?" (ÜF, s. 156) diye düşünen Sermet'in sevgilisiyle evlenme konusunda isteksiz olduğu anlaşılır. İlk hamlede feda edilenin kendi huzûru, içtimai şerefi olduğunu düşünen Nûran "Sermet'e mânen maddeten hiçbir zaman sâhip olamayaca"ğımı (ÜF, s. 180) anlamıştır. İkisinin de oyalandırılma sebebi erkeklerin içinde bulunduğu durumu kadınlara kabul ettirme ve onları bu ısrardan vazgeçirerek hâli koruma isteğidir. Nûran'ın evlenme arzusunda, sevgilisinin medeni durumunun kendisini düşürdüğü konumdan dolayı hissettiği huzursuzluğun da etkisi de vardır: "Sermet, gönlünü gözünü bir yandan âilesine, öbür yandan rastladığı kadınlara dağıtırken, Nûran onu bir türlü benimseyemeyen hasta bir mâneviyatla ve cemiyete karşı "metres kadın" sıfatının yüz karası ile, desteksiz ve âvâre nasıl yaşasın?" (ÜF, s. 180). Bu hâl kadının maneviyatına zarar verirken onu cemiyet içinde de zor durumda bırakmıştır.

Mihriban Hanım ve Nûran'ın sevgililerinin eşlerinden boşanmasını arzu etmesinde özellikle kadınsı bir kıskançlığın etkili olduğu görülür. Bu arzuda, içtimai durumların düzelme isteğinden ziyade sevdikleri erkeklere tam anlamıyla sahip olma isteği belirgindir. Mihriban Hanım, Nebîle'den dönerek yanına gelen Fâruk Bey'in kendisini "derinden" sevdiğini anladığını, bunun kendisi için bir "tesellî" olduğunu ancak bir "şifâ" olmadığını söylemiştir. Kendisine "yalnız senin için aşk duydum." diyen sevgilisine "Hayır, sen beni bir süs, bir fantezi diye istiyorsun. Senin gıdân Nebîle Hanım. O gıdâ, ben garnitür. Aşk,

⁵¹ Dolayısıyla Sema Uğurcan'ın (2001) "Nuran ile Sermet'in berâberliklerinin başlamasıyla Nuran'ın kendisini bu denk olmayan ilişkiden kurtarması yedi safhada devam eder. Çiftin yedi defa ayrılıp barışması satranç oyunundaki ileri geri hareketlere benzer." (s. 36) şeklindeki tespitinin anlatıda bir karşılığı görülememektedir.

mensûbiyettir. Mensûbiyet, aşkın yegâne inandırıcı tezâhürüdür." (KR, s. 173) cevabını vermiştir. Bu durumu da aktardığı görüncesine "Muhabbetle kıskançlık arasında ben lîme lîme didiklendim." (KR, s. 173) sözlerini sarf etmiştir. Nûran'ın da huzursuzluğu kıskançlığından kaynaklanmaktadır. "Sermet'in üzüntüsü bu değil, Nûran. Genç kız onu apâşikâr o zavallı Müzeyyen'den, çocuklarından, hatta eskisinden bin beter bir ihtimalle ancak haftada birkaç defa yokladığı köhne ve ruhsuz evinden kıskanıyor" (ÜF, s. 155). Ayrıca Nûran'ın da aşka bakışı Mihriban Hanım'ınki gibi 'mensûbiyet' ve 'teslîmiyet' temellidir. "Nûran için her beşerî râbitanın, bilhassa aşkın, merkez-i sıkleti îman ve teslîmiyetti. Mutlak bir îman, mutlak bir teslîmiyet" (ÜF, s. 84-85). Dolayısıyla sevgililerine yoğun bir aşkla bağlanan ve evlenmeden önce birlikte olan iki kadın için de sevgililerinin eşlerinden boşanması çok önemlidir.

Şu durumda Mihriban Hanım ve Nûran için de haset ve kıskançlık duygusunun etkili olduğu söylenebilir. Melanie Klein'a (2011) göre haset; arzulanan bir şeyin başka birine ait olduğu ve bize değil de ona haz verdiği inancının yol açtığı kızgın bir duygudur; hasetli itki, o istenen şeyi sahibinden çekip almaya ya da bozmaya, kirletmeye yönelir. Haset, öznenin sadece bir kişiyle olan ilişkisiyle ilgilidir. Kıskançlık da hasete dayanır, ama öznenin en az iki kişiyle ilişki içinde olmasını gerektirir: Özne, kendi hakkı olan sevginin rakibi tarafından elinden alındığına ya da alınma tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğu inanmaktadır. Kıskançlığın günlük kullanımında, sevilen kişiyle özne arasına bir üçüncü kişi girmiştir (s. 23). Mihriban Hanım ve Nûran için de ilk aşklarını yaşadıkları sevgilileri sadece kendilerine ait olmalıdır. Bundan dolayı sevgililerin eşlerine karşı "kızgın"lık beslemiş ve onların aradan çıkmasını temel mesele hâline getirmişlerdir. Kıskançlık da sevgilileriyle aralarına giren üçüncü kişiden kaynaklanmış ve nikâh bağından yoksunluk sürekli olarak 'rakibin' varlığını ilişkide canlı tutmuştur. Kıskançlık ve haset arasında gidip gelmesinin nedeni ise arzu nesnesinin kaygan bir zeminde varlık göstermesidir. Çoğunlukla sevgililerinin aşklarından emin olan bu kadınlar için evliliğin gerçekleşmemesi tam anlamıyla sevgiliye sahip olmayı engellemektedir. Sürekli olarak eşlerine giden erkeklerin bu durumunu izleyen kadınlar, sevgililerinin sadece kendilerine ait olmamasından derin bir acı duymuş ve kaybetme korkusuyla hareket etmiştir. Ayrıca Klein (2011) hasedin ağır bir mutsuzluk kaynağı olduğunu belirtmektedir (s. 49). İki kadın için hasede bağlı olarak mutsuzluğun artması paralel gelişen bir süreçtir. Bu kadınların esasen sevgililerinin eşlerine odaklanmasının temel sebebi, arzulanan şeye onların sahip

olmasıdır. Çünkü haset duyulan kişinin aslında en çok değer verilen ve arzulanan şeye sahip olduğu sezilmektedir (Klein 2011, s. 49). İkisi için de en çok değer verilen sevgiliye kalıcı bir bağla sahip olan kişinin bir başkası olması hasetlerini arttırmıştır.

Sevgililerinin eşlerinden ayrılmalarını bekleyen iki kadının da başka kadınlarla aldatıldığı görülür. Mihriban Hanım "vükelâ metresi" olarak anılan ve "enfes bir kadın" (KR, s. 177) olduğunu söylediği Sarı Sabahat adlı bir kadınla; Nûran da şarkıcı Letâfet Hanım adlı bir kadınla aldatılmıştır. Mihriban Hanım ve Nûran için de bu iki ihanetin birincisi kadar kendilerine tesir etmediği görülür. Bunun sebeplerinden biri ise önceden ilişkide "büyü bozumu" nun gerçekleşmesidir. Yüceltmenin aşağı inişi; sevgililerin beşeri yönlerine şahit olunmasıyla gerçekleştiği için var olan davranış 'beklenmeyen' bir hâl olmamıştır. Bu durum da duygusal tepkimenin ilki kadar şiddetli olmamasını sağlamıştır. Sarı Sabahat'i duyan Mihriban Hanım onu kıskanmadığını dahi söylemiş, "derdi" "zoru" nun "külüstür, şapşal Nebîle" olduğunu ifade etmiştir. Nûran'ın içinde bulunduğu durum da "İşte böyle Letâfet'ler, Müzeyyen'ler, daha bilmem kimler için Nûran ayaklar altına alındı." (ÜF, s. 169) şeklinde açıklanmıştır. Ancak ikisinin de ikinci kez aldatılmasına karşın kendilerine dönen sevgilerini tekrar affetmiştir.

İki kadında da sevgililerinden 'tam anlamıyla' ayrıldıktan sonra yüceltmenin dibe vurduğu görülür. Mihriban Hanım'ın evlenmek üzereyken sevgilisini, kendi evinde başkasıyla aldattığını görmesi, yaşadığı durumu kabullenmesi için zamanı gerekli kılmıştır. Nûran'ın ise Sermet'e olan aşkını, bağlılığını zamanla azaltma 'siyaseti' gütmesi, ondan ayrıldığı vakitte daha az zarar görmesini sağlamıştır. Bu sayede iki kadın da sevgililerinden tam anlamıyla vazgeçebilmiştir. Yıllar sonra Fâruk'la karşılaşan Mihriban Hanım "İçimde nefret yoktu, yalnız biraz alay, biraz merhamet, bol bir ferahlık. İçimden Fâruk'la konuştum: "Ey güneş! Artık güneş değilsin. Zâten hiçbir zaman güneş değildin. Sana bütün şâşaayı bahşeden benim gönlümdü." (KR, s. 186) demiştir. Nûran ise "Düşüncelerini Sermet'e söylemeye bile tenezzül etmediği" anda "yolları"nın "artık ebediyyen ayrılmış (ÜF, s. 181) olduğunu anlamıştır. Bu durum, iki kadın için de sevgililerine karşı hissedilen duygu değerinin değişiklik gösterdiğini ve ayrılığın kendi iradeleriyle gerçekleştiğini ortaya koymaktadır.

Mihriban Hanım ile Nûran arasındaki en dikkat çekici fark Mihriban Hanım'ın dul, Nûran'ın bekâr olmasıdır. Ancak ikisi de ilk aşklarını yaşamıştır. Fakat Nûran'ın yurt dışında okuması, ülkesine çalışarak hizmet etmek isteme düşüncesi ve tasavvufi duyusu

onu Mihriban Hanım'dan ayırmaktadır. İlişki boyutunda ise Mihriban Hanım'ın Nûran'ın prototipi olduğu düşünülebilir. İkisi arasındaki ortak hususiyetler şu şekilde özetlenebilir:

Mihriban Hanım - Nûran Benzerliği	Bilmeden evli bir adama âşık olma
	Sevgilileriyle sürekli ayrılıp birleşme
	Sevgililerinin boşanması konusunda ısrarcı olma
	Sevgililerinin boşanamayacağına dair önsözlerle sahip olma
	Sevgililerinin eşlerini kıskanma
	Sevgilileri tarafından oyalanma
	İkinci kez ihanete uğrama
	İkinci kez olan ihaneti affetme
	Sevgililerini terk eden, vazgeçen konumda olma

Tablo 8. Kadıköyü Romanı'ndan Ülker Fırtınası'na Kadın Karakterlerin Ortak Hususiyetleri

Mihriban Hanım ile Nûran arasındaki ortak hususiyetlerden bahsedilirken ikisinin de sevgililerinin eşlerini kıskandığı belirtilmişti. Bu kıskançlığın onların sevgililerinin eşlerine karşı bir nefret ve “küçümseyici ve değersizleştirici kin”e (Scheler 2004, s. 9) sebep olduğu da ifade edilmelidir. Haset duygusunun yoğunluğunun bu süreci beraberinde getirdiği anlaşılır. Çünkü Klein'a (2011) göre hasete karşı savunma çoğu zaman *nesnenin değersizleştirilmesi* biçimini alır. Bozma, kirletme ve değersizleştirme hasetin içkin öğeleridir. Değersizleştirilen nesne, haset duyulacak bir nesne olmaktan da çıkar (s. 65). Arzu nesnesine sahip olduğu için haset duyulan bu kadınların anlatılarda değersizleştirilmesi psikolojik gerçekliğe uygundur. Anlatıların 'ihanete uğrayan eşin' zaviyesinde değil de 'ihanete uğrayan sevgilinin' bakış açısından ya da onun merkezi konumu üzerinden daha ziyade öznel tutumla anlatılması, erkeğin eşinin değersizleştirilmesine yol açmıştır. En başta, Mihriban Hanım ile Nûran'ın bu kadınlardan bahsederken kullandıkları 'küçümseyici' ifadeler dikkat çekicidir. Nebîle Hanım'ın nasıl bir kadın olduğunu merak eden Mihriban Hanım, yardımcısıyla birlikte onun evine "tebdîl-i kıyâfet" gitmiş ve "bir kız sormak bahânesiyle" (KR, s. 173-174) onun nasıl biri olduğunu anlamaya çalışmıştır. Onun için "Demek bana tercih edilen kadın buydu. Bu eciş bücüş, beceriksiz hareketli, bu câzibesiz, şansız mahlûk." (KR, s. 174) diyen Mihriban Hanım'a

göre "Nebîle Hanımlar, kuldurlar, kul makulesi. Onların şahsiyeti, irâdesi yoktur. Erkeğin etiketini taşırlar" (KR, s. 175). Bu değersizleştirmenin temel sebebi sevdiği adamın resmî nikâhla ona bağlı olması ve terk edilmemesidir. Bu durumun farkında olan Mihriban Hanım da "Bu karının benim hâfızama yerleşecek kadar bir ehemmiyeti yoktu. Onun sıfırlığı önüne kendi geçerek ona bir kıymet bağlayan Fâruk'tu." (KR, s. 178) demektedir. Burada öznenin rekabetten sorumlu olarak kendini değil dolayımıcıyı görmesi ve ondan kaynaklanan her şeyi, gizliden gizliye hep arzu etmesine karşın, düzenli bir biçimde küçümsemesi (Girard 2013, s. 30) durumu söz konusudur.

Mihriban Hanım'ın anlattığı hikâyede Nebîle Hanım'ın psikolojik gerçekliği sunulmamıştır. Bu durumun anlatıda teksesliliğe; Mihriban Hanım lehinde bir anlatıma sebep olduğu düşünülebilir. Ancak olayların sonradan aktarma yoluyla kendi ağzından gerçekleşmesi, kurgusal açıdan başka türlü bir anlatım imkânının önüne geçmektedir. Ancak Nûran için durum farklıdır. Müzeyyen Hanım anlatıda canlı olarak sunulan kişilerden biridir. Fakat onun da anlatıda sunulan kişiliği 'basitlik' üzerine temellenmiştir. Müzeyyen'in Sermet hakkındaki düşüncelerini iç çözümlemeyle veren anlatıcı onun "Sermet bir tek şahıs değildir, bir vücut içinde birçok şahıstır. Bu şahısların içinde de, belki de biraz âdi olan bir tânesi vardır ki, ancak Müzeyyen'i ve Müzeyyen'in muhîti ister." (ÜF 72) şeklinde düşündüğünü belirtmektedir. Söz konusu "âdi"lik, Müzeyyen'in gerçek kişiliğinden mi, Sermet'in algısından mı yoksa anlatıyı Nûran lehinde kurgulayan anlatıcının tutumundan mı kaynaklanır?

İlk olarak anlatının Nûran cephesinden anlatılması ibaresine açıklık kazandırmak için *Ülker Fırtınası*'nın olay örgüsünü çözümlemekte fayda var. Örnek okurun "olayların kesin sırasını yeniden kurma"sı (Eco 2011a, s. 58) gerekmesi itibarıyla burada genel bir şablon oluşturulacaktır. Gerard de Nerval'in *Sylvie* adlı anlatısını çözümleyen Eco (2011a), ikinci düzey okurun anlatıdaki anımsamaların bir düzeni izlediğini, geriye sarkmaların ya da zamansal değişikliklerin ve anlatısal şimdiki zamana hızlı beklenmedik dönüşlerin belli bir ritmi izlediğini fark edeceğini belirtmektedir (s. 61). *Ülker Fırtınası*'nda da anlatıcıların ve zamansal değişikliklerin yoğun olduğu görülmekte ve söz konusu dönüşümler zaman zaman sarsılsa da belli bir ritmi taşımaktadır. Genel olarak anlatıdaki olay örgüsü ve anlatıcı tipleri şu altı aşamada gösterilebilir:

I. 1-----1 \implies anlatıcı: Roman Kişisi-Merkezi Kişi Nûran

Anlatı, öykünün ortasından başlamaktadır. "Bu romanın kahramanı Nûran Yerli'nin ilk sözü." ifadesi anlatının tefrika olarak yayımlanması itibariyle verilen bir izahtır. "Ben Yahuda'yı gördüm." (ÜF, s. 17) diyen anlatı kişisi olan Nûran'ın kendi hayatının anlatılacağı anlaşılır. Onun esere önsöz yazması, anlatının gerçekten yaşanmış olduğu izlenimini yaratmak içindir. Burada bir gerçeklik etkisi yaratılır ve olayların yaşandıktan sonra anlatıldığı gösterilir.

II. 1----1 \implies anlatıcının görev devri [aşk macerasını anlatma görevini 'muharir'e bırakır.]

Esas öykünün başlamasından önceki aşamadır. Sermet'le olan aşkın hüsrana sonuçlandığını anlatan ve geçmişteki bazı olayları tahlil eden Nûran, artık bu aşkı yendiğini ve cemiyete borcunu ödeme aşamında olduğunu belirtmiştir (ÜF, s. 22). Özne anlatıcının bu izahından sonra bir yıldız konulmuş ve Nûran hayatının yazılma sebebini anlatmıştır: "Bir muharrir başımdan geçenleri yazmak istiyor. (...) Mâceram yazılsın, bir göreyim. Okuduktan sonra ilâve edecek bâzı sözlerim var. Şimdilik muharririn cesâretini daha fazla kırmak istemem. Kalemim ona veriyorum. Dilerim ki yolu açık olsun." (ÜF, s. 22). İyi dileklerde bulunularak kalemin dolayısıyla anlatıcının değişeceği ifade edilir. Ayrıca Nûran'ın macerasını okuduktan sonra ilave edecek sözlerinin olduğunu belirtmesi, anlatının sonunda kendi sesinin duyulacağını göstermektedir. Gerard Genette'a göre ileriye sıçrayış (proleks) anlatısal sabırsızlığın bir göstergesi (Eco 2011a, s. 47) olarak görünür olur. Burada da okur, anlatının ileriki / son aşamaları hakkında bir bilgilenme yaşamaktadır.

III. 1-----1 \implies anlatıcı: Gözlemci Anlatıcı

Öykünün gelişimi olan bu aşamada olaylar İstanbul'da Nûran'ın yurtdışından dönmesiyle birlikte kronolojik olarak anlatılır.

IV.1----1 \implies özne anlatıcının devreye girmesi

Nûran'la Sermet, Mehpâre Hanım'ın yalısında birkaç gece geçirdikten sonra üçüncü tekil kişinin nispeten nesnel olan tutumunun değişikliğe uğradığı görülür. "Yalıda geçen aşk günlerinin peri masallarını andıran şâşasını târif etmekten vazgeçmeli. Saâdetin kувâsı nasıl mevzû yapılabilir? O, insan hayâtında biricik mukaddes bir noktadır, insanlıktan üstün bir şeydir." (ÜF, s. 44-45) diyen anlatıcı kendi kendine yahut okurla konuşmuş gibi

bir üsluba geçmektedir. "Vazgeçmeli" ifadesi ile bir anda anlatıcı kendini belli etmekte, geleneksel anlatılarda olduğu gibi vakayla okur arasına girmektedir. Anlatının tefrika olmasının etkisi olarak okunabilecek bu üslup değişikliğinden sonra paragraf boşluğu yapılmış ve bir yıldız konulduktan sonra şöyle denilmiştir:

Ona, kalemini uzatamıyorum, hatta gözlerimi kaldırıp bakamıyorum. Hikâyemin burasında bir boşluk bıraktım. Ben irkildim ve ürkütüm, fevkalbeşeri tecellî ettiren bu mukaddes sırdan elimi çekiyorum.

Yalıda geçirdikleri üçüncü gün. Vakit gece yarısını geçmişti. Sermet derin ve bahtiyar nefeslerle uyuyordu. İkinci kattaki bir odada, geniş bir karyolada yan yana uzanmışlardı (ÜF, s. 45).

Birincil tekil şahıs anlatımla vakayla ilgili şahsi yorumlar verildikten sonra olayların başından itibaren anlatıyı aktaran gözlemci anlatıcıya yine söz bırakılmıştır. Fakat "Hikâyemin burasında bir boşluk bıraktım." diyen kişi kimdir? Anlatıcının bir anda değişmesiyle okurun sarsıldığı bu aşamada anlatıcı kişisi, romanın başında konuşan Nûran mıdır? Nûran hikâyenin başında macerasını yazma görevini bir muharririne verdiği için burada araya girmesi kurgusal açıdan zaaf olarak düşünülebilir. Çünkü böylelikle sözü devrettiği muharririn aslında kendisi olduğunu belli etmiş olur. Dolayısıyla roman kişinin ve gözlemci anlatıcının aynı kişi olduğu düşünülür ve anlatının başında sözü devrettiğini söyleyen kişinin inandırıcılığı zarar görür. Böyle bir durumda ampirik bir yazarın varlığı hissedilir. Ancak buradaki özne anlatıcının Nûran değil; anlatma görevini üstlenen dışarıdaki yazar olan muharririn sesi yahut anlatma görevini verdiği anlatıcının sesi olduğu da düşünülebilir. İkinci durumda anlatıcının gözlemci anlatıcıdan özne anlatıcıya evrilerek konumunu değiştirdiği varsayılabilir. Ancak "hikâyem" ifadesi, muharririn ya da anlatma görevini verdiği anlatıcının hikâyeyi sahiplendiğini düşündürür. Bununla birlikte metnin herhangi bir yerinde anlatıcı birincil tekil şahıs üzerinden konuşmadığı için bu ifadenin, anlatının başında "Ben Yahuda'yı gördüm." (ÜF, s. 18), "ben çok sevdim, çok yandım; ona göre inandım, ona göre aldandım" (ÜF, s. 19) diyen ve geçirdiği aşk tecrübesini anlatan Nûran olduğu varsayılabilir. Her hâlükârda burada konuşan, ister anlatıcının sesi ister metni yazdıran Nûran'ın (ancak yazar konumundaki Nûran'ın) sesi olsun, söz konusu müdahale metnin kurmaca olduğunu hissettirmiş ve anlatımın genel tutumuyla karşıtlık oluşturmuştur. Ancak söz konusu araya giriş, üstkurmaca üzerinden yorumlandığı takdirde yazarın sesinin duyulduğu bu bölümün bir zaaf değil, bir teknik olarak da okunması mümkündür.

V. 1-----1 \Rightarrow gözlemci anlatıcının tekrar devreye girmesi

Bu aşama, öykünün gelişim sürecidir. Gözlemci anlatıcının anlattığı öyküyü sonlandırması ile geçen dönemi kapsamaktadır.

VI. 1----1 \Rightarrow özne anlatıcının son sözleri

Gözlemci anlatıcının fonksiyonunu tamamladıktan sonra ikinci bir sona geçilir. Anlatı kişisi ve eserin önsözünün yazarı olan Nûran; özne anlatıcının diliyle öyküyü sonlandırmış; yaşanan aşk macerasından sonra kendi vardığı aşamayı ve anlatı kişilerinin ne durumda olduğunu özetlemiştir. Bu bölümün adı "Nûran Yerli'nin Son Sözleri"dir (ÜF, s. 213). Böylelikle anlatının kurgusal olmadığı, gerçekten yaşanmış bir hikâyenin serencamı olduğu sezdirilmeye çalışılmıştır. Hayatının en önemli dönüm noktası olan aşk sürecinin kurgusallaştırılmasıyla ilgili fikirlerini açıklayan Nûran olayların sonraki gelişimi hakkında da bilgi vererek anlatının gerçeklik etkisini arttırmıştır. Peki, yazım sürecinin bu şekilde anlatıya konu olması bir üstkurmaca olarak değerlendirilebilir mi? Anlatının başındaki ve sonundaki bölümler; anlatının dışındaymış gibi görünür ve dolayısıyla gerçek bir zaman diliminden okura seslenir. Arada kalan bölümde ise anlatıcının tipi farklıdır ve burası kurmacanın alanıdır. Eco'nun (2011a) belirttiği gibi kurmaca anlatılara özgü yeterince açık işaretler vardır ve bunlardan bazıları da bir diyalogla açılma, genel öyküden çok bireysel bir öykü üzerinde ısrar etmedir (160). Kurmacaya geçilen anlatı da doğrudan Nûman Bey ile karısı arasındaki bir diyalogla başlamakta ve doğrudan Nûran, Nûman Bey gibi kişilerin bireysel öykülerine geçilmektedir.

Kalemin teslim edileceği muharririn anlatma görevini verdiği anlatıcının devreye girdiği bölümün 'kurmaca alanı' olduğu en başından itibaren fark ettirilmiştir. Bu kısımlar romen rakamıyla 12 bölümden oluşmakta; anlatının başı ve sonunun kurguya dâhil edilmediğini göstermektedir. Bu bölümde "vak'a zamanı" (Çetin 2007, s. 131) diğer adıyla "öykü zamanı" (Eco 2011a, s. 75) aynen aktarılarak, özetlenerek ve "iç zamanı'n" (Çetin 2007, s.132) sunulduğu genişletme tekniğiyle sunulmuştur. Anlatının dışında olduğu belirtilen ilk ve son bölümler ise kurgunun dışında olduğu için doğrudan ifadelerle verilmekte ve anlatının biyografik temelli olduğunu sezdirilmektedir. Merkezi kişinin (gerçek bir kişi olarak) hikâyesiyle ilgili başta ve sonda kendine ve hayatına dair söylemek istedikleri, eriştiği hikmeti okuruyla paylaşma arzusu bu bölümlerin açılmasına neden olmuş olabilir. Ayrıca Nûran'ın anlatıya geçilmeden önce kalemini verdiği kişi için "Şimdilik muharririn

cesâretini daha fazla kırmak istemem." ifadesi de bir uyarı niteliği taşımaktadır. Söz konusu ifade, yazım aşamasında bir baskı unsuru olarak hissedilebilir. Dolayısıyla hikâyenin doğrudan Nûran tarafından muharrire aktarıldığı ve Nûran'ın anlatıları tekrar kontrol edeceği yahut beğenemeyeceği ihtimali düşünüldüğünde, Nûran tarafından bir anlatım tarzının benimsemesi tabii olacaktır.

Anlatının en başında Nûran'ın hayatını muharrire kendi bakış açısı üzerinden anlattığı anlaşılır. Tarafsız bir gözlemci anlatıcının tüm kişilere nesnel bir konumdan yaklaşımının izlenemeyeceği bu anlatım tutumunda Müzeyyen'in Nûran'ın ötekisi olarak tasvir edilmesi sebepsiz olmasa gerek. Müzeyyen kendisini aldatan Sermet'i takip etmiş ve merak ettiği Nûran'ın nasıl biri olduğunu uzaktan seyrederek anlamaya çalışmıştır. Anlatıcı, Müzeyyen'in içinde bulunduğu hâli şöyle tasvir ve tahlil etmiştir:

Ağaçların arasına saklandı, Sermet'le nişanlısını doya doya seyretti. Lâcivert ipekliler giyen Nûran Hanım'ın güzelliği görülecek bir şeydi! İnsan değil peri; güzel endam, yuvarlak bir yüz, mâvi gözler, altın gibi saçlar. Orada Sermet'le berâber, elele, bostan kuyusu başında duruyor, gıcır gıcır dönen dolaba bakıyorlardı. Müzeyyen mi bu kızla boy ölçüşecek, hâşâ... Eh vaktiyle onun da yüzüne bakılırdı, kızlığında. Hem o vakit süsüne düşküncüydü, yüzüne bakılırdı, kızlığında. Hem o vakit süsüne düşküncüydü, yüzüne krem sürer, saçlarını kıvrırdı... Böyle tarla cadısı gibi ortaya çıkmazdı. Sermet'in havâiliği, sonra bu çocuklar onun genç yaşta belini büktü. Hem Nûran Hanımınki sâde güzellik değil. Müzeyyen kadınlık hassâsiyetiyle derhal anlamıştı ki, Nûran bambaşka bir sınıf kadındır. Müzeyyen onu kıskanmaya bile cesâret edemezdi. Doğrusu, Allah için, Sermet de onun yanına yakışmıştı. Kocasını Sermet'in, Nûran'la yan yana bostanda dururken, yüzü ne kadar değişmişti. Evet, zâten Sermet, Müzeyyen'in yanında tam kendisi olamadığı için de değil midir ki, Müzeyyen'e bağlanmadı. İşte öbür tarafta, Nûran'ın yanında, hakîkî benliğini buluyor; ışığına, sıcağına kavuşunca açılan bir çiçek gibi. Bütün bunlar Sermet'in yüzünde okunuyordu (ÜF, s. 71).

Müzeyyen'in fikirlerinin ve duygularının tahlil edildiği bu yerde onun Nûran'dan "Sermet'in nişanlısı" şeklinde bahsedilişi üzerinde durulmalıdır. Sermet hala kendisiyle evli olduğu hâlde, onun beraber olduğu kadını bu şekilde anarak legalleştirilmesi anlatıcının tutumundan mı kaynaklanır yoksa Müzeyyen'in özgün düşüncelerinden mi? "Nûran Hanım'ın güzelliği görülecek bir şeydi!" ifadesinin Müzeyyen'in fikirleri olduğu anlaşılır. Öncesindeki "Ağaçların arasına saklandı, Sermet'le nişanlısını doya doya seyretti." ifadesi de ona aitse bu kabullenişin sebepleri üzerinde durulabilir. Ancak burada gözlemci anlatıcının tasviri anlatımının olduğu iddia edildiğinde, Nûran lehinde bir anlatımın olduğu dikkat çeker. Eşi sıklıkla kendisini aldatan Müzeyyen'in bu duruma alıştığı ve artık Sermet'ten sadakat beklemediği, sadece çocuklarına ve evine bakmasını arzu ettiği görülür.

Bu yılgınlık hâli, onun psikolojisini açığa çıkarmaktadır. Ancak kocasını Nûran'a yakıştıran Müzeyyen'in anlatıda kadınlık tarafının yeterince verilemediği sorusu da doğabilmektedir. Bu tutum ne kadar gerçekçidir sorusu, Müzeyyen'in 'aşağılık kompleksi' hissettiği verilerek âdeta cevaplandırılır. Onun Nûran'ı kıskanılmayacak kadar kendinden üstün görüşü, "tarla cadısı gibi" gördüğü kendisini bir yarış, rekabet düşüncesinden uzak kılmıştır. Ayrıca bu rekabetten kaçışın temel nedeni de Müzeyyen'in Sermet'ten bağlılık yönünden umudunu kesmesidir. Fakat anlatıda Nûran'ın bir gece misafir olarak kaldığı Sermet'te; Sermet ile Müzeyyen'in birlikte olduğu ima edilmekte ve Müzeyyen'in daha sonra Sermet'ten hamile kaldığı belirtilmektedir. Şu durumda hala cinsel anlamda eşiyile münasebeti süren bir kadının eşini kıskanmaması, kıskanmaya dahi cüret etmemesi üzerinde durulması gereken bir meseledir.

Erol anlatılarında iki kadının daha ihanete uğradığı anlaşılır. Biri *Ülker Fırtınası*'nda genç, evli ve yabancı bir kadın olan Eglantin'le aldatılan Nûman Bey'in eşidir. Dilrûba Hanım'ın Müzeyyen gibi sadakatsizliği kabullendiği ve bunu bilerek evliliğini sürdürdüğü görülür. Onun bu durumu "Ne yapayım, halim yok.. Ne olursa olsun. Artık yorulдум." (ÜF, s. 57) şeklinde izah edilmiştir. Ancak eşinin 'maceralarına' alışan Dilrûba Hanım onun başkasına âşık olmasını kabullenememiş ve eşinin daha fazla bağlanmasının önüne geçmek için gizli bir mektupla Eglantin'in kendisini aldattığını ona bildirmiştir. Dolayısıyla bir kadının kaç yaşında olursa olsun ne yaşanılırsa yaşansın eşini sahiplenmesi durumu söz konusudur. Bu anlatı bir kadının hem eşini hem sevgilisinin aldatması bakımından farklılık arz etmektedir. Eglantin eşini Nûman Bey'le; Nûman Bey'i de eski sevgilisi olan bir kaptanla aldatmıştır.

Eglantin de Nûman Bey de evlidir; ancak diğer romanlardan farklı olarak onun metres olarak sunulduğu anlaşılır. Çünkü onun maddi çıkarları söz konusudur. Eglantin, Simone de Beauvoir'ın (2010) "saray yosması" (s. 220) olarak adlandırdığı kadın tipinin özelliklerini sergilemektedir. Beauvoir'a (2010) göre saray yosmasının yaşamı baştan aşağı gösteridir; sözlerinin, kaş göz hareketlerinin ereği düşüncelerini dile getirmek değil, belli bir etki yaratmaktır. Koruyucusuna sevda oyunu oynar ve hayatındaki erkeklere "yürekten sevdiği erkekler"e bile bir eğlence, bir soluk alma olarak davranır (s. 220-221). Eglantin'in Nûman Bey dâhil hayatındaki erkeklerle olan yüzeysel ilişkisi, Nûman Bey'i etkilemek için oynadığı zeybek oyunu ve maddi menfaatleri temel alması gibi hâlleri onun "saray yosması" olarak düşünülmesine yol açabilir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda da bir kadın tarafından ihanete uğrama durumu söz konusudur. Gruen (2004) sevgi ve yakınlığa duyulan gerçek ihtiyaçtan kaçınılmasının nedenini, bu tecrübenin sebep olduğu acı ve açtığı yara olduğunu belirtmektedir (s. 101). Burhan'ın da Bedriye'ye ve tüm kadınlara karşı 'hissiz'leşmesinde, geçmişte yaşadığı ihanetin ve dolayısıyla aldığı 'yara'ların önemli bir rol oynadığı ortaya konulur. Aşkla ilgili durumlarda "Benim bu tarakta bezim yok, (...) Bence hayatta duygu hiçtir, iş her şey." (KR, s. 106) diyen Burhan; hissettiği hâlin "bir nevî taşlaşmak netîcesi" (KR, s. 106) olduğunu kabul etmektedir. Bu duyguları hissetmesinde bir zamanlar âşık olduğu kadın tarafından terk edilmesinin etkisi vardır. Kadınlara duyduğu hıncın temel sebebi ihanete uğramasıdır. Bunun sonucunda gelişen nefret duygusunu Burhan şöyle ifade etmektedir: "Kadından o kadar nefret etmiştim ki bir tânesi yakınıma geldiği zaman midem bulanıyordu. Hakikat söylüyorum, inanınız, kadından o derece iğrenmiştim. Bu patolojik bir haldi, sonra geçti. Kendimi tabiata verdim. Tabiat beni kurtardı" (KR 106-107). Tabiata kendini adayan Burhan'ın kadınlara hıncı ise azalmamıştır. Yaşadıklarından sonra Burhan'ın kadınlara karşı görüşü şu şekilde gelişmiştir:

Kadın, evli bir adam için bir arkadaş, evin hanımı, çocukların annesi olmalıdır. Bekar adam için de iş zamânından gayri vakitlerde bir eğlence. Kadına fazla yer vermek isteyen, kadınla bir ruh birliği kurmaya özenen erkek muhakkak bedbaht olur. Ben böyle düşünüyorum, belki yanlıştır. Fakat bu düşünüşle ömrümden haşerâtı attım. Hürriyetimi elde tuttum ve rahat ettim (KR, s. 107).

Bekâr bir erkek olarak kadını konumlandığı alanın "eğlence" ve "haşerât" olması hıncın sebep olduğu nefret ve değersizleştirmeye ilgili düşünülebilir. Bu sözlerde fark edilen 'saldırgan' tutumun, sözle veyahut yok sayarak intikam almanın kaynağı, "yaralanan kişisel değer duygusu"yla (Scheler 2004, 10) ilişkilendirilebilir. Çünkü Scheler'a (2004) göre çiğnenen onuru tamir etmek ve uğranan haksızlıklar için tatmin sağlamak isteyen kişi intikam duygusu besleyebilir (s. 10). Burhan da 'uğradığı haksızlığı' hiçbir zaman unutmama yolunu seçerek bir kadına karşı hissettiği duyguları genellemiş ve kin duygusunu korumuştur.

Erol anlatılarında aldatılan bir başka evli kadın ise *Ciğerdelen*'de Sinan'ın eşi Düriye Hanım'dır. Sinan evli olduğu hâlde Zühre'yle cinsi münasebetini sürdürmüştür. Onun cariyeleriyle birlikteliği eşi için ihanet olarak kabul edilmemiştir. Çünkü tarihî dönem itibarıyla cariyenin kişinin kendi 'malı' olarak kabul edilmesi durumu söz konusudur. Bu sebeple Düriye Hanım onun istediği cariyeye birlikte olmasına izin vermiş sadece

Zühre'yle evlenmesine karşı çıkmıştır. Ayrıca anlatı boyunca Düriye Hanım'ın Zühre'yi kıskandığı da belirtilmiştir: "Düriye Hanım, kadınlık kıskançlığı gibi analık kıskançlığını da Zühre'nin başında pişiriyor, onu has halayık tutarak sağa sola koşturuyor, karşısında öldüresiye divan durduruyordu" (C, s. 179). Düriye Hanım'ın hem kadın hem de anne olarak Zühre'ye karşı yoğun bir kıskançlık duygusu beslediği izlenir. *Ülker Fırtınası*'nda Müzeyyen'den farklı olarak Düriye Hanım'da kıskançlık ve öç duygusu belirgindir. Bu durumun kişilerin tabiat özelliklerine yahut evliliklerindeki konuma göre oluştuğu söylenebilir. Düriye Hanım evliliğinde otoriteyi elinde tutan, güçlü bir kadındır. Bundan dolayı eşi ile birlikteliğini koruma çabasıdadır ve kadınsı duyguları da Zühre'den nefret etmesine sebep olmuştur. Fakat anlatıda Düriye Hanım'da bahsediliş tarzı hep menfidir. Onun eşini büyülerle elinde tutmaya çalışması ve 'zalim' bir kişi olduğu imajının yaratılması dikkat çekicidir. Bu tutum da *Ülker Fırtınası*'nda olduğu gibi anlatıda bir tarafgirlik olabileceğini düşündürebilir. Ayrıca tüm anlatı kişilerinin seslerinin verilemediği fikri de söz konusu olabilir. Düriye Hanım doğrudan ötekileştirilerek verilmekte, iç dünyasına ayna tutulamamaktadır. Fakat bu anlatımda da merkezi kişinin Zühre olarak belirlenmesinin etkisi söz konusudur. Onun bakış açısını ve duygularını temel alan ve onu ülküdeğerde konumlandıran eserde, onun karşısında olan tabii olarak karşı güç konumunda işlenmiştir.

Anlatılarda aldatılan bir diğer kadın da *Dineyri Papazı*'nda Ayhan'ın eşidir. Ancak onun da psikolojik durumu doğrudan verilmemiş, sadece eşinin aktarmalarıyla onun da eşini kıskandığı ve eşine bağlı bir kadın olduğu anlaşılmıştır. Anlatıda onun da sesine yer verilmediği fark edilir. Kızıyla birlikte geldiği terzi Güzin'in atölyesinde kendisi hakkındaki izlenim sadece Gülbün'ün zaviyesinden verilmiştir. Onunla ilk karşılaşma Gülbün için "etinin tırmıklarla yırtıldığı, kemiklerinin öğütüldüğü bir gün oldu. Korkunç feryatlarla boşalmak ve düşüp ölmek istedi. Fakat hanımın heyecansız ve bezgin hâline baka baka kendi de duruldu, hattâ ona için için acıdığını sezdi" (DP, s. 242). Onun nasıl bir kadın olduğunu terzide çalışan Mişket anlatırken "zengin amma alçak gönüllü insanlar" olduklarını söyledikten sonra Hanım'ın "çekişe çekişe pazarlık" ettiğini, "gündeliğe çok sıkı" olduğunu da belirtmiştir (DP, s. 202-203). Bu bilgiler Ayhan'ın eşinin özelliklerini ortaya koymak amaçlı anlatımlardır. Sonradan zenginleşen bu "taşra"lı (DP, s. 201) ailenin geçmişten gelen özellikleri koruduğu ve 'sıradan' bir hayatı olduğu gösterilir. Gülbün'ün

onu "heyecansız ve bezgin" tasvir etmesi de kadını sıradanlaştırma eğilimini göstermektedir. Fakat bunda ona karşı hissettiği duygusal bir yakınlığın tesiri de aranabilir.

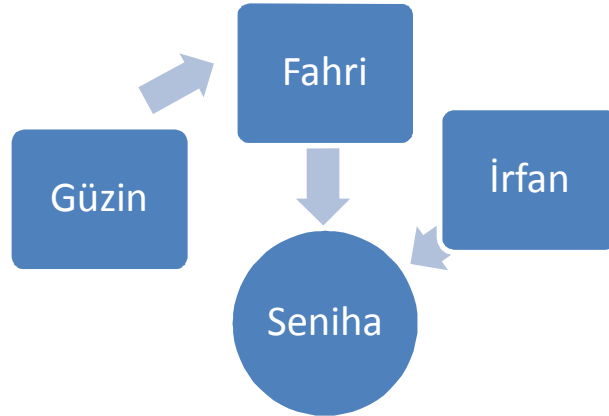
Dineyri Papazı'nda Gülbün'ün aldatıldığı söylenememektedir. Çünkü genç kız, sevgilisinin evli olduğunu bilerek bir ilişkiye başlamıştır ve ilişki süresince Ayhan başka kadınlarla da birlikte olduğu izlenimini ona vermiş, sadık kalan bir erkek olmadığını 'garsoniyer'in varlığıyla en baştan sezdirmiştir.

"Dört Kişi" adlı hikâyede İrfan-Seniha adlı evli bir çift, Fahri-Güzin adlı genç, evli bir çiftle komşudur. Seniha ve Fahri arasında dile dökülmeyen bir aşk dikkat çekmektedir. Şu hâlde duygusal anlamda aldatılan kişiler eşleri olan İrfan ve Güzin'dir. İrfan, Seniha ile Fahri arasındaki duygusal yaklaşmanın farkındadır ve kendisinden yaşça epey küçük olan karısı Seniha için üzülmemektedir. Eşini ve Fahri'yi "Ezelden namzet bir çift" olarak içinden tanımlayan İrfan, onları tabiatın birbirine çekip cemiyyetin zorla, eti kemikten ayırır gibi ayırdığını düşünmektedir: "Fahri Güzin'in kocası, Seniha benim karım. Fahri nâmuslu bir genç. Seniha metin, hakşinas bir kadın. Fakat ne kadar mukâvemet edebilecekler? Bu yay ne zaman kopacak, ne olacağız? Ben ne olursam olayım, Seniha ne olacak?" (LM, s. 71). Karısını çok seven ancak epey genç olan eşinin bir gün birini seveceğini bilen İrfan, Seniha ve Fahri'yi içinden birbirine yakıştırmakta, ancak Seniha'nın zor duruma düşmesinden de korkmaktadır. Seniha ve Fahri ise duygularının farkındadır; ancak eşlerine karşı sorumlulukları onları bir aşk macerasından korumaktadır. Seniha, fiili bir aldatmanın önüne geçmek için "İrfan beni kolumdan tutup zorla memleket hârici bir yere götürse çok isâbet olacak." diye düşünmekte, "Aşkım bir cehennem yolu gibi bana hırs, acılı göz yaşı vaadediyor. Âkıbetinde şerefsizlik ve cinâyet bile var. İrfan'a karşı cinâyetten başka nedir? "En fenâsı onu karısından kıskanıyorum." (LM, s. 73) demektedir. Fahri'nin konumuna bakıldığında ise onun da çatışma içinde olduğu görülür. "İstiyorum ki o beni sevsin. Yine istiyorum ki karım bedbaht olmasın, İrfan Bey'in yuvası bozulmasın. Gönlüm en zıt şeyleri aynı şiddetle diliyor. Hele onun beni sevmemesi imkânını hiç hatırıma getiremiyorum." (LM, s. 76) diyen Fahri'nin çaresizliği sunulur.

Bu hikâyede özel bir anlatım tekniği söz konusudur. Vakanın etkilediği dört kişinin de hikâyesi iç konuşma yöntemi ile kendileri tarafından sunulmakta ve herkesin bu vakada kendisini anlatması sağlanmaktadır. Dolayısıyla ilişkide herkesin kendine göre algı, duygu ve düşünce seviyesi serilmektedir. Sonradan aktarma yoluyla monologtan faydalanılarak oluşturulan bu hikâyenin içeriği ve tekniği bu bakımdan uyum arz eder. Gizli bir

bağlanmanın ve dile dökülmeyen, yaşanılmayan bir aşkın içerideki biçimlenişinin aynalanması, anlatıda çoksesliliğe imkân tanır. Herkesin kendi iç dünyasını aktardığı anlatıda anlatıcı kişinin bir müdahalesi olmamış, kişisel gerçeklikler öne çıkmıştır.⁵² Aşk üçgeni olarak klişeleştirilen karı-koca ve aldatmanın gerçekleştiği üçüncü kişiye odaklanan birçok yazınsal türde üçüncü kişinin sesi yahut dördüncü kişi genellikle ihmal edilir. Erol anlatılarında görüldüğü üzere üçüncü kişi çoğunlukla merkezi kişi hüviyetindedir ve olaylar onun zaviyesinden aktarılır. Bu hikâyede ise bir hamle daha ileri gidilerek dördüncü kişinin de iç dünyasına ayna tutulur ve dört kişiye de hemen hemen aynı nicelikte yer verilir. Ancak bu kişilerin odak noktasının Seniha olması hikâyenin merkezi kişinin o olduğunu göstermektedir:

Şekil 3. "Dört Kişi" Adlı Hikâyede Kişilerin Duygusal Yönelimleri



Güzin için doğrudan önemli olan Fahri'dir. O, İrfan'dan farklı olarak eşinin başka bir kadına âşık olduğunu fark edememiştir. Eşindeki ruhsal değişmeyi "Buralarda gördüğümüz lüks hayat Fahri'yi müteessir etti. İhtimal zihninde mukâyeseler yapıyor." (LM, s. 78) şeklinde yorumlayan genç kadın, Fahri ile Seniha arasındaki duygusal etkileşimden habersizdir. Bu anlatının Erol'un diğer anlatılarından farkı bu dördüncü kişinin içinde bulunduğu durumu, doğrudan kendi sunumuyla ortaya koymasındır. Örneğin Erol'un *Ülker*

⁵² Âlim Kahraman'a (2014) göre "Dört Kişi" hikâyesinde "aynı hayat kesiti, dört hikâye kişisi tarafından ayrı ayrı ve kendi açılarından hikâye edilir. Bu teknik Türk edebiyatı için yeni ve ileri bir denemedir. O yıllarda dünya edebiyatında bunu eserlerinde uygulayan yazar, Amerikalı romancı W. Faulkner'dır" (s. 39).

Fırtınası'nda bir aşk dörtgeni daha vardır. Nûman Bey'in birlikte olduğu Eglantin de evlidir. Anlatıda Nûman Bey, Eglantin ve Dîlrüba Hanım'a ayna tutan anlatıcının Eglantin'in eşine ses vermediği görülür. O eşinin bu türlü ilişkilerine alışık olan, para odaklı biri olarak sunulur. Dolayısıyla onun bu konuda ne düşüneceği, bu ilişkinin en başındaki konumu nedeniyle merak uyandırmamakta ve anlatı içinde de tasvirine gerek duyulmamaktadır. Ancak "Dört Kişi" adlı hikâyede Güzin eşini seven bir kadındır ve onun eşiyile Seniha arasındaki etkileşimi fark etmemesinde o döneme kadar eşiyile uyumlu bir ilişkisinin olması ve eşine duyduğu güvenin etkisi söz konusudur. İrfan'ın eşine karşı müşfik tavrı da buna eklenince anlatı kişilerinin niçin iç çatışma yaşadığı ve yasak aşkın eyleme dökülmediği anlaşılır. Bu nedenle anlatı biçimi ile içerik arasındaki uyum son derece anlamlıdır.

Erol anlatılarında genel olarak erkeklerin eşlerini aldatması itibariyle; cinsel ve duygusal bir aldatma ayrımı gözetilmeden aldatan, ihanet eden erkeklerin genel özellikleri şu şekilde gösterilebilir:

<i>Kadıköyü'nün Romanı</i>	<i>Ülker Fırtınası</i>	<i>Ülker Fırtınası</i>	<i>Ciğerdelen</i>	<i>Dineyri Papazı</i>	"Dört Kişi"
Ömer Fâruk Bey (Mihriban Hanım'ın komşusu)	Sermet	Nûman Bey	Sinan	Ayhan	Fahri (Seniha'nın komşusu)
Evli	Evli	Evli	Evli	Evli	Evli
Çapkın	Çapkın	Çapkın	Çapkın	Çapkın	Çapkın Değil
Üç defa boşanmış	Hiç boşanmamış	Hiç boşanmamış	Hiç boşanmamış	Hiç boşanmamış	Hiç boşanmamış

Tablo 9. Safiye Erol Anlatılarında Aldatan Erkeklerin Genel Özellikleri

Böylelikle Erol anlatılarında temel izleklerden olan yasak aşkın erkek zaviyesinden birtakım ortak hususiyetleri olduğu görülür. Bu tabloda görüldüğü üzere eşlerini aldatan ve dolayısıyla ihanet eden erkeklerin en genel hususiyetleri çapkın olmalarıdır. Çapkın kelimesi ile "Geçici aşklar ve ilişkiler peşinde koşan (kimse), hovarda" (*Türk Dil Kurumu Sözlüğü*) anlamı kastedilmektedir. Sıklıkla başkalarıyla ilişki içinde olan ve bunu normalleştiren erkekler için bu sebeple aldatmanın ahlaki ve vicdani sorumluluğu daha zayıftır. Sadece "Dört Kişi" adlı hikâyede çapkın bir erkek olarak sunulmayan Fahri'nin diğer anlatı kişilerinden farklı olarak eşini sadece duygusal planda aldatmış olması önemlidir. Âşık olduğu zamana kadar eşine karşı ihtimamlı ve açık olduğu anlaşılan ve

çoklu ilişkilerden uzak olan Fahri'nin bu özellikleri, aşkının bir 'sır' olarak kalmasını sağlamıştır.

Anlatılarda *Kadıköyü'nün Romanı*'ndaki Ömer Fâruk Bey dışındaki erkeklerin tek bir evlilik yaptığı ve bu evliliği de bozma konusunda bir düşünceleri olmadığı görülür. Ayrıca ilişkinin başlamasını kolaylaştırma bakımından *Kadıköyü'nün Romanı* ve "Dört Kişi"de birbirini seven çiftlerin komşu olduğu görülür. Ayhan, Sinan, Sermet ve Nûman Bey'in evlilik dışı ilişkilerinde ise ortak bir mekânı geçici (vapur gibi) yahut daimi paylaşmaktan (konak gibi) ileri gelen tesadüfi bir tanışma rol oynamıştır. Bu erkekler içerisinde Ömer Fâruk Bey'in bir farklılığı daha vardır. Kendisi öncesinde üç defa boşanmış olsa da sevgilisiyle ilk birlikteliğinde bekârdır, bu dönemde ondan gizli bir şekilde evlenmiştir. Diğer anlatı kişileri ise ilişkiye başlamadan önce evlidir.

Bu erkeklerin birlikte oldukları kadınların medeni durumuna bakılacak olunursa; Ömer Fâruk Bey'in sevgilisi duldur, Sermet'in sevgilisi Nûran bekâr, Ayhan'ın sevgilisi Gülbün de bekârdır. Sadece *Ülker Fırtınası*'nda Nûman Bey evli bir kadınla birlikte olmuş, Fahri'nin de evli birini sevmesine karşın onunla bir ilişki yaşamadığı görülmüştür. Bu özellikler bakımından *Ciğerdelen*'deki Zühre'nin konumu diğerlerinden farklılık arz eder. O bekâr bir kızken Sinan'a âşık olmuş, onunla evlenmiş; fakat Sinan'ı eşi konağa gelmeden önce Sinan tarafından başkasıyla evlendirilmiş ve onunla evli iken birlikte olmuştur. Bu bakımdan Zühre'nin eşi Saraç İsmail'in de ihanete uğradığı görülmekte ve o bu durumu fark etmemektedir. Anlatıda onun iç dünyasından bahsedilmediği için hakkında pek bir bilgi edinilmemektedir. Bu durumun temel sebebi yardımcı kişi olarak anlatıda çizilen bu kişinin anlatı itibariyle önem arz etmemesi, sadece bir olayın gerçekleşmesinde figüratif bir rol üstlenmesidir.

Genel itibariyle anlatılarda aldatılan eş ile aldatılan sevgili arasında anlatma tutumu açısından bir fark olduğu izlenir. Dilrûba Hanım dışında aldatılan evli kadınların karşıdeğerde yer aldığı, olumsuzlandığı yahut kendilerine daha az yer verildiği görülür. Bu durumun temel sebebi anlatıların evli erkeklerle bilerek yahut bilmeyerek beraber olan genç kadınlar üzerine odaklanmasıdır. Anlatılar onların hikâyeleri, maceralarıdır. Bu kişilerin zaviyelerinden olayların aktarılır ve başta güzellikleri olmak üzere birçok yönüyle yüceltilmiş kişiler olmaları, anlatılarda onların mağduriyetinin ve ruhsal gelişiminin izlenmesini sağlar. Dolayısıyla Nebile Hanım, Müzeyyen Hanım ve Düriye Hanım'da görüldüğü gibi rakip kişiler, sevilen adamın eşleri oldukları için birer engel ve öteki

olmuştur. Bu üç kadın da ihanete uğramış; ancak onların duygulanımlardan çok az bahsedilmiştir. Çünkü anlatıda projeksiyon onlara doğru tutulmamıştır. Bu kadınların hep sıradan, sönük, çirkin hatta Düriye Hanım'da görüldüğü gibi kötü kişiler olarak aktarıldığı görülür. Anlatılarda esas karakterlerin Mihriban Hanım, Nûran, Zühre, Gülbün gibi evli erkeklerle birlikte olan kadınlar olması bunları tematik güç hâline getirmiştir.

Evli erkeklerle beraber oldukları hâlde Eglantin dışındaki kadınların çevresi tarafından metres olarak algılanmadığı görülür. Onların zaman zaman içinde bulunduğu durumu metres olarak belirtmesine karşın; anlatıcıların bu tarz bir adlandırma içinde olmadığı anlaşılır. Bu durumun temel sebebi anlatılarda aşkın yüce bir değer olması, bu kadınların 'iyi bir insan' olarak sunulması, maddi bir menfaat beklentisiyle sevgililerine yaklaşmaması olabilir. Mihriban Hanım ve Nûran zengindir, Gülbün ilişki müddetince hiçbir şekilde sevdiği adamdan maddi bir talepte bulunmamıştır. Zühre de Sinan'dan maddi bir yardım görmediği gibi kendi annesinden kalan mirası ona vermiştir. Ayrıca çevrelerinin de onlara mutlak desteği; onların hâlini anlayarak yardımcı olmaya çalışmaları ve içinde buldukları durumu menfi kelimelerle okumamaları bu kadınların toplum nazarında metres olarak algılanmadığını göstermektedir.

2. 1. 3. 2. Tılsımı Yok Eden Kıskançlık: Araya Giren Engel

*Belî zâhir, molla kadın! Aşırı sevmek
Hak Çalap'a şirk koştur!
Safiye Erol*

Erol anlatıları genellikle bir duygu üzerine kurgulanmıştır. Bu duygu tasavvufî düzlemde nefsi emmaredeki hâllerle ilişkilendirilebilir. Çünkü "nefislerin meydanı olmasaydı gönül yolculuğu ve seyru sulûk gerçekleşmezdi" (İbn Ataullah İskenderî 2010, s. 49). Dolayısıyla yenilmesi, aşılması gereken bir zaaf hâli, kişinin tekâmül etmesi yolunda önemli bir basamaktır. Dört romanda da kadınların bağımlılık derecesini bulan aşklarından sıyrılarak kendilerini bulma süreci konu edinilir. Ancak *Ciğerdelen*'de özellikle anlatımın güncel zamanı, erkek sevgilinin kişisel zaafı olan kıskançlığı yenme sürecine ayrılır. Böylelikle merkezi erkek karakterin kendisiyle mücadele öyküsüne tanık olunur.

Erol, "Şarab-ı Kevser"e benzettiği aşkın şükranını yerine getirmekte insanların nankör ve kısır davrandığını belirtir. "Kevseri bir hamlede sömürür, neşveler tavsayınca

küçüklüklere, hasisliklere kaymaya başlarız. Kıskançlık şahlanır, gurur taş put kesilir, tahakküm isteği kırbaç gibi şaklar." (M, s. 323) sözleriyle; kıskançlık, gurur ve tahakküm isteğinin ilişkiyi büyü bozumuna uğrattığını ortaya koyar. Selanikli Tefvik'in (2015) aşk-ı ihtiraskâr olarak adlandırdığı aşk tarzı, bu süreci ifade edebilir. Bu aşk, sevilen kişiye evvela cismen ve tamamen, sonra da kalben sahip olma arzusunu içerir. Gayet asabi ve kıskanç olan aşk-ı ihtiraskâr, sevdiğini bir an başkasıyla görme 'felaketine' tahammül edemez. Sevdiği kişinin her şeyine vakıf olduğuna kani olmakla beraber, herşeyini de bilmek, öğrenmek ister. Gayet bencil olan, yalnız kendisini düşünen aşk-ı muhteris, bütün düşüncelerde aşırılığa varır. Sevdiği kişiyle her an bir arada bulunmak ister; sevdiğinden ayrılamaz, onu kapacaklar zanneder (s. 73-74). Saplantılı aşk tarzının özelliklerini içeren bu aşk anlayışında özellikle sevgiliyi kaybetme korkusu, kıskançlığın daha fazla nüksetmesinde etkilidir.

Kıskançlık sevgililer arasındaki bağa zarar verirken ilişkinin varlığını tehlikeye atmaktadır. Kıskançlığın evli erkeklerle birlikte olan ya da onlara âşık olan kadınlar üzerindeki tesiri yukarıdaki başlıkta neden ve belirtileriyle sunulduğu için bu başlık altında tekrar ele alınmayacaktır. Çünkü kadınların bu süreçleri yaşaması, genellikle aldatılmayla paralel gelişmiştir. Kadınların ilişkilerindeki büyü bozumunun temeli ihanete uğramakla ilgilidir. Kıskançlık beraberinde gelişen bir süreç olup büyü bozumunu hızlandırmış, arzu nesnesine ulaşamaması da ilişkinin bitmesine sebep olan etmenlerden birini oluşturmuştur. Anlatılardaki erkek kişilerde ise kıskançlık doğrudan büyü bozumunu başlatmış ve ilişkinin inişli çıkışlı bir sürece evrilmesine doğrudan etki etmiştir. Bundan dolayı bu bölümde anlatılardaki erkeklerin kıskanma sebepleri ve belirtileri üzerinde durulacaktır. "Aşkın Renkleri" bölümünde saplantılı aşkın en önemli özelliğinin kıskançlık olduğu belirtilmişti. Bu bölümde ise kıskançlığın ayrıntılı bir tahlili ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Aşkın engellerine yer verildiği tabloda özellikle erkekler için engelin bir rakip olduğu görülmüştü. Dolayımca burada "şeytani ve zeki düşmandır; öznenin elinden en değerli varlıklarını almaya çalışmakta, en meşru isteklerine inatla karşı çıkmaktadır" (Girard 2013, s. 30). *Ciğerdelen*'de romantik ilişkinin zarar görmesinde ve hatta uzun süreli ayrılık süreçlerinde başlıca amil âşğın kıskançlığıdır. *Ülker Fırtınası*'nda da Nüman Bey'in sevgilisi Eglantin'le ilişkisinin bitme sebebi kıskançlığıdır. Dolayısıyla ikisi için de rakip, öteki olan bir düşman olarak algılanır.

İki anlatıda da "*Kıskançlık hastalığıdır.*" metaforu işlenmiştir. *Ülker Fırtınası*'nda "Nûman görünüşte sağlam bir adamdı; fakat bu yalancı bir gösteriştir. Evvelden onun içine düşen mikroplar tefrih zamânını bitirmiş ve müthiş bir hastalık şimdi bütün ateşli ıztırapları, ölüm krizleriyle her an patlayacak gibidir." (ÜF, s. 59) denilerek kıskançlığın başlangıcı ve gelişimi bir hastalığın etkisiyle açıklanmıştır. *Ciğerdelen*'de de hissettiğinin "illet" olduğunu düşünen Turhan; "Kıskançlık illeti, tefrih devresinde bile insanı perîşan eden bir hastalık gibi daha o zamanlar varlığını bürümüştü." (C, s. 47) diyerek kıskançlığın üzerindeki etkisini dile getirmiştir.

İki roman karakteri arasındaki ortak özellik; sevgililerinin geçmişini kabul edememeleridir. Nûman Bey, Eglantin'in mazisini öğrendiğinde 'geri dönüşü olmayan bir yara' almıştır. "Eglantin'in mâzîsini bilmek sanki onun erkekliğini söndürdü ve her iki taraf için utandırıcı ve öldürücü acizlerle biten birkaç buluşmadan sonra randevuları seyreltiler." (ÜF, s. 95) Nûman Bey'in "kadının gözünde büsbütün paçavralaşmamak için ondan kaç"ması (ÜF, s. 95) bu durumu ciddi bir mesele hâline getirdiğini gösterir. Turhan da tanıdığı evli olan ve daha sonra boşanan, geniş bir sosyal çevresi olan Canzi'ye tam olarak sahip olamadığı düşüncesiyle kıskançlık beslemiştir. Bu duygu iki erkek için de birlikteliğin ilk dönemlerinde görülen mutlak güven ve huzur olarak ifadelendiren tılsıma zarar vermiş ve ilişkinin devamlılığını tehlikeye sokmuştur.

Eglantin'in "er geç başka kucaklara düşeceğini bildiği için kendi kendini yi"yen Nûman Bey'in bu hâli "ağır nevrasteni derecesini çoktan aşmıştı" (ÜF, s. 95). Eglantin'in geçmişte Ruçimano adlı bir İtalyanla birlikteliğini öğrenen Nûman Bey bunu kabullenememiştir. Turhan'ın da Canzi için "Benim olmanı istiyordum, öyle ki dış dünya artık senden bir şey almasın. Geçmişin, geçmemiş olsun!" (C, 108) şeklinde düşünmüştür. Burada ötekiden kaynaklı bir hasedin varlığı dikkat çekmektedir. Scheler (2004) haset deneyiminde, öteki insanın imrenilen şeye sahip olması gerçeğinin bile bir "yoksunluk" olarak hissedildiğini belirtmektedir (s. 127). Nûman Bey ve Turhan'ın sevgililerinin önceki ilişkilerini kabullenememesinde idealleştirdikleri sevgililerinin başkasına ait olduğu fikrini kabul edememeleri yatmaktadır.

İki anlatı kişisi için de kıskançlığın başlangıcında şüphenin etkili olduğu görülür. Şüphe, sevgilinin sevgisinden emin olmama ve buna bağlı olarak sadakatinden duyulan endişeyle varlık kazanır. Turhan'ın ilk kıskançlık 'esintilerinden' biri, Canzi'ye tek başına Fîruzağa Câmisi'nin eşiğinde görmesiyle belirlemiştir. "İleride beni deliliğe, cinâyete sürececek

hastalığın ilk esintileri başıma vurdu.” diyen Turhan “Acaba Canzi, Haşmet'ten ayrıldığına mı yeriniyordu?” (C, s. 37) diye şüphe duymuştur. Fakat kısa bir süre sonra kendini toparlayan Turhan “Belki kimseye anlatmak istemeyeceği bir tanrı özleyişi geçiriyor...” (C, s. 37) diyerek oradan uzaklaşmıştır. Canzi’yi kıskanmasındaki temel sebep Canzi’nin ayrılmak üzere olduğu kocasıdır. Kıskançlığın temelde üçüncü kişiyle olan ilgisi, burada da belirgindir.

Ülker Fırtınası ve *Ciğerdelen*'de kıskançlık, şüphenin ortaya çıkmasında etkili olduğu gibi şüphe de kıskançlığa yol açmıştır. Temelde güvensizliğin rol oynadığı ilişki tarzlarında Turhan'da görüldüğü şekilde herhangi bir sebep olmaksızın şüphelenme söz konusu olduğu gibi şüphe doğurucu durumların da kıskançlığın artmasında rol oynadığı anlaşılır. Şüpheyi yaratan temel amillerden birini Dolar’ın (2013) “Sesin Fiziği”nde akuzmatik olarak adlandırdığı durumla ilişkilendirmek mümkündür. Dolar’a göre; “Akuzmatik ses, kaynağı görülemeyen sestir; kökeni saptanamayan, yeri belirlenemeyen sestir. Bir köken, bir beden arayan sestir, ama bedenini bulduğunda bile bunun pek bir işe yaramadığı ortaya çıkar.” Ona göre “Bedenden yoksun sesin bünyesi gereği tekinsiz olduğunu ve yarattığı huzursuzluğun, bir bedene atfedilmesiyle yatışmadığını hemen görebiliriz” (s. 64). *Ciğerdelen*'de Turhan’ın Canzi’ye olan güven kaybında kimden geldiği, kimin aradığı belli olmayan telefonların ve imzasız mektupların etkili olduğu görülür. Aynı durum Nûman Bey için de söz konusudur. Tekinsiz kaynaktan gelen akuzmatik sesler; ikisine de sevgililerine güvenmemesi gerektiğini telkin etmiş ve huzursuzluğa yol açmıştır.

Turhan'a Canzi'nin eski eşi onu aldattığına dair telefonlar açtırtmıştır. Turhan'a tanımadığı bir kadın sesi telefonda acımsar, küçümser bir edayla; "Sizi aldatıyor, gülünçsünüz. Ortaçağın fedâi şövalye âşıkları gibi bir hâliniz var. Tutkunluk gözünüzü ne derece bürümüş ki ulu orta oyunları görmez olmuşsunuz." (C, s. 214) demiştir. Kendisine imzasız bir mektup gönderilerek Canzi'nin İngiliz bir gazeteciyle evlenmek üzere olduğu, çoktan anlaşmış buldukları yazılmıştır (C, s. 215). Nûman Bey'e de eşi Dilrübâ Hanım, "bir anonim mektup" göndererek "Madam Schneider'in mâzîsini haber verdi. İtalyan'la münâsebetinin hâlâ süregelmekte olduğunu gizledi" (ÜF, s. 56). *Ciğerdelen*'de şüphenin kaynağının gerçek dışı olduğu anlaşılırken *Ülker Fırtınası*'nda bir hakikatin dile gelmesi söz konusudur.

Dolar’a (2013) göre; sesi örten paravan iç huzuru kaçırdığı gibi kişinin merakını besler, kimin aradığı anlaşılrsa bile bu ses kişiye sataşır ve onun canını sıkır (s. 69). Nereden

geldiği belli olmayan sesler Turhan ve Nûman Bey'in ilişkisindeki uyuma zarar vermiştir. Huzuru dağıtan seslerin kişide etkili olmasıyla ilişkideki güven, aşağı doğru bir iniş göstermiş, sürekli olarak anlaşmazlıklar ve kavgalar başlamıştır. *Ülker Fırtınası*'nda "Nûman, Eglantin'i o kadar eziyetli sorgularla sıkıştırıyordu ki, çok defalar teminat vermekten, yeminler etmekten yorulup kesilen kadın, eli ayağı titeyerek sinirli hıçkırıklıklarla ağzına mendili kapatıyor ve bir koltuğa düşüyordu. Nûman artık sevgilisini ağlatmadan rahat edemez olmuştu" (ÜF, s. 60). Şüphenin kontrol ettiği Nûman Bey'in kıskançlık duygusunun saldırganlığa da yol açtığı görülür. Eglantin'in bazen "saçlarını çekiyor, bileklerini incitiyor, bâzen yüzünü tokatlayarak, göğsüne yumruklar atıyordu" (ÜF, s. 60). Ona sürekli olarak "Beni kurtar, Eglantin; beni kurtar, ben ölüyorum" (ÜF, s. 96) şeklinde mektup yazmış, içinde bulunduğu buhranı, sinir zafiyetini belli etmiştir.

Kaynağı gizli seslerin etkisini üzerinden atamayan Turhan'ın kıskançlığı ise öfkeye, paranoyaya, saldırganlığa ve misilleme çabasına sebep olmuştur. Zaman zaman Canzi'ye kabalaşma hâlini "Ben birdenbire vesveseli, kıskanç, haşin bir şark erkeği oluvermiştim." (C, s. 57) şeklinde izah eden Turhan'ın kıskançlığın etkisiyle sıklıkla öfkelenildiği görülür.⁵³ Canzi ve arkadaşı Belkıs'ın konuşmalarını gören Turhan "Nizâmi'yi yüzüstü bırakarak şuursuz bir halde kadınların üzerine uğradım: "Bizden gizli ne konuşuyorsunuz?" diye bağırdım." (C, s. 47) diyerek hareketinin "şuursuz" bir insiyakla geliştiğini belirtmiştir. Bu durumların temel sebebi sadece kaygı veren seslerin etkisi değil aynı zamanda Canzi'nin sevgisi ve sadakatinden emin olamama hâlidir. Sebepsiz şüphelerle hareket eden Turhan'ın 'kuruntuları'nın artması için dışardan bir uyarıcıya ihtiyaç duymadığı da anlaşılır. Nizâmilere yemeğe davetli oldukları sıradaki hâlini Turhan "Benim gene heyheylerim üstümdeydi. Canzi'nin bana aldırış etmediğini, soğuk durduğunu kuruyor, sokağa çıkarken telefonda -bilmem kiminle- konuştuğu silik mânâlı bir kaç cümleye dünyânın en çirkin tefsirlerini arıyordum." (C, s. 117) şeklinde anlatmaktadır. Canzi'nin gizlice evini gözetleyen Turhan hissettiği şüphelerin doğruluğuna; "Ben geceleri Canzi'nin apartmanı önünde kol gezer olmuşum. Geç vakitlere kadar lambası yanıyordu. Erkek misâfirlerle oturup eğlendiğine emindim." (C, s. 118) diyerek inanmaktadır. Burada da paranoyaların etkili olduğu görülür.

Sevgiliyi kaybetme korkusu kıskançlığı arttırmaktadır. Kıskançlığın artması da saldırganlık dürtüsünü harekete geçirmektedir. Canzi'nin başkasıyla evleneceği mektubunu alan

⁵³ Kıskançlığın kültürel çatışmadaki yeri için bk: "Yeni İnsan: Madde - Mana Bütünlüğüne Erme"

Turhan'ın ona zorla sahip olduğu görülür (C, s. 216).⁵⁴ Bu hareketten sonraki üç hafta boyunca Canzi'yi aramayan Turhan'ın daha sonraki görüşme talebi reddedilmiş ve onu "ebediyyen kaybetmek düşüncesiyle çıldır"an Turhan, onu kıskandırma amaçlı yanına başka "kadınlar tak"mıştır (C, s. 218). Canzi tarafından fark edilme amaçlı olan bu kıskandırma çabaları ilişkinin daha fazla çıkmaza girmesine yol açmıştır. Hz. Muhammed'in Vahşî ile olan kıssasını Turhan'a anlatan Canzi ona kendisini affettiğini; ancak Peygamberin Vahşî'ye "Git yâ Vahşî, gözüm seni görmesin!" (C, s. 219) demesini hatırlatarak onunla görüşmek istememediğini söylemiştir. Bu kıssa, aldığı yaranın şiddetini göstermekte, 'ciğerin sökülme'sine eş bir acı içinde olduğunu sezdirmektedir.

Sevgiliyi kıskandırma çabası *Ciğerdelen*'in tarihî zamanında da görülür. Zühre'yi başka biriyle evlendiren Sinan "Benimle baş koyduğun yastıklarda şimdi o yatacak. Benimle paylaştığın telli yorganları şimdi o benimle paylaşacak." (C, s. 156) diyerek onu kıskandırmaya çalışmıştır. Zühre de ona "Yüreğime üst üste hançerler salarak deşip açığa çıkarmak istediğin nedir? Kanımsa gördün... Acılarımdan daha da derine inmeye davranıyorsun. (...) Acılarımdan sonra îmânım gelir. Daha sonra ferâgat, daha sonra tevekkül, daha sonra seyrân." (C, s. 157) şeklinde cevap vermiştir. Bu durum kıskandırmanın narsisistik kişinin 'acımasız' yönünü yansıttığı, kıskanmaya maruz kalan kişi içinse "acı"larla birlikte kemale ermede bir basamak teşkil ettiği anlamına gelir.

"Aleksandra Filipovna" adlı hikâyede de sevgiliyi kaybetme korkusuna bağlı olarak kıskançlığın geliştiği görülür. Kudret adlı genç bir adam Aleksandra adlı yabancı bir kadınla sevgilidir. Fakat Kudret'in ilişkide bir süre sonra "Aleksandra ile dostluğu bâkî" olmasıyla beraber "operet ve sinema artistleriyle ufak tefek vak'aları ol"muştur (LM, s. 34). Aleksandra ve Kudret'in arkadaşı aynı zamanda hikâyenin özne anlatıcısı olan kişi bu durumu "Ne garip münâsebet! Vezir dedesi nasıl bir yandan gözdeler, odalıklar besleyip aynı zamanda genç ve güzel karısını şiddetle sevmişse, Kudret de Aleksandra'yı öyle seviyordu. Aleksandra bu vaziyeti kabul etmişti." (LM, s. 34) şeklinde açıklamıştır. Aleksandra'yı müthiş surette kıskanan ve onun Rus muhacirleriyle çok görüşmesini istemeyen Kudret bu durumu "(...) soyuna çekmeyen haramzâdedir..." (LM, s. 35) şeklinde izah etmiştir. Burada sevgilinin hem aldatılıp hem de kıskanılması natüralist bir

⁵⁴ Buradaki cinsel saldırganlığın ayrıntılı tahlili için bk. "İntihar ve Saldırganlık Dürtüsü: İçe ve Dışa Dönük Yıkıcılık"

açıklamaya dayandırılmış; kalıtımın etkili olduğu söz konusu edilmiştir. Aleksandra'nın iki durumu da kabullenmesi, ilişkinin devam etmesine yönelik çabayla ilgilidir.

Anlatılarda sevgilisini kıskanan erkeklerden sadece Turhan'ın ilişkiyi kurtarmaya yönelik bir çaba içinde olduğu görülür. Turhan; kıskançlığının Canzi'de açtığı 'yaraları' görünce ciddi bir korku duymuş ve onu temelli kaybettiğini hissetmiştir. Bu hâli de "Onu gözümde kıskanmıştım. Yok edesiye uğraştım." (C, s. 243) şeklinde ifade etmiştir. Bu bilincin kazanılmasında ve ilişkinin "bir maraz, bir fâcia"dan (C, s. 119) kurtarılmasında, Canzi'nin yazdığı hikâyelerin Turhan'ı dönüştürme, iyileştirme yolunda sonuç vermesi yatmaktadır. Ayrıca akuzmatik sesin kaynağının anlaşılması da kişisel hataların ve dış etkilerin amaçlarının anlaşılmasında imkân sağlamıştır. Dolar'a (2013) göre; akuzmatik ses bedene iliştilendiğinde, kadir-i mutlak karizmatik karakterini kaybeder – sıradan bir hale gelir. Ses, yeri belirlenir belirlenmez, cazibesini ve gücünü kaybeder (s. 70). Turhan'ın kendisine telefon açan ses için "Haşmet'in yordakçısı olduğunu sonradan öğrendim" (C, s. 214) demesi, "İmzâsız mektub"un dâima düşmandan gel"eceğini anlaması (C, s. 215), kaynağı gizli sesin belirlendiğini ve yarattığı huzursuz gücün de önüne geçildiğini göstermiştir. *Ülker Fırtınası*'nda Nûman Bey içinse kıskançlık Eglantin'le olan ilişkisini bitirmesine, yaşama sevincini kaybederek intihara sürüklenmesine yol açmıştır.⁵⁵ *Ciğerdelen*'de Sinan'ın Zühre'yi kıskandırma çabası, ona verdiği zararlardan sadece bir tanesidir. "Aleksandra Filipovna" adlı hikâyede ise hikâye kişisi çok sevdiğini ve kıskandığını söylemesine karşın bir süre sonra sevgilisini terk etmiştir.

2. 1. 3. 3. İlişkide Sen Varlığı Olmaya Engel Kişilik Bozukluğu: Narsisizm

Gabriel Marcel felsefesinde öteki benin, "ben" olma imkânı olarak görülmektedir. "Ben", "sen" ile "ben" olur ve karşılıklı yönelme hâliyle ben" ile "öteki" "bir"lenir. Bunun için bende ve ötekinde var olan aşkın anlamını fark etmek gerekir. Bu fark ediş, aslında bir muhatap, bir "sen" arayışıdır (Bayraktar 2014, s. 103). Kişinin ötekiyi sen varlığı olarak görmesi, ondaki kendisini fark edebilmesi, 'sahici' anlamda birlikteliğin imkânını aralayabilir. Ancak kişinin sen varlığı olmasında en büyük engel, kendini merkeze aldığı bir ilişki tarzıdır. Bu durumda kişisel meseleler, menfaatler öne çıkmakta, muhatabın

⁵⁵ Nûman Bey'in intiharının ayrıntılı tahlili için bk. "İntihar ve Saldırganlık Dürtüsü: İç ve Dışa Dönük Yıkıcılık"

duygu ve düşünceleri ihmale uğramaktadır. Erol anlatılarında özellikle narsisist kişilik özelliklere sahip kişilerde 'gerçek bir bağlanmanın' ol(a)madığı izlenmektedir. Bu tespitin dayanaklarını göstermek düşüncesiyle bu bölümde sevgilinin narsisist özellikleri tahlil edilmeye çalışılacaktır. Bu konu üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulmasının sebebi ise Erol anlatılarının birçoğunda narsisistik kişiliklere sıklıkla yer verilmesidir.

Erol anlatılarında aşkın yaşanma biçimi incelendiğinde sevenden sevilene doğru güçlü bir yüceltme olduğu görülür. Âşığın özellikle kadın karakterlerin sevgililerine Tanrısal bir kutsiyet attettikleri izlenir. Maşuğun ise narsisist birtakım özellikleri kendinde topladığı fark edilir. Şu hâlde narsisist bir sevgili seçimiyle yüceltme arasında bir ilişki olabileceği düşünülebilir. Sevgilinin idealleştirilmesinde birçok etkinin rolü olmakla beraber onun narsisistik açıdan kendini yüceltmesi âşıkla arasındaki mesafeyi arttırmıştır.

Erol anlatılarında narsisist açıdan dikkat çeken sevgilinin, narsisizm olarak nitelendirilen özellikleri, normal düzeyde mi yoksa patolojik bir düzeyde mi anlatılarda yer almaktadır? Eğer patolojik düzeyde ise bu rahatsızlığın kaynakları anlatılarda nasıl görünür olur? Bu sorular ışığında hareket edilerek bu bölümde aşkın hem nesnesinin hem de öznesinin psikolojik motivasyonları üzerinde durulacaktır. Aşkın nesnesinin özelliklerine ayrıntısıyla yer verildikten sonra çocukluk süreciyle, özellikle ödipal kompleksle narsisizm arasındaki ilişki üzerinden anlatıların anlamlandırılmasına gidilecektir.

2. 1. 3. 3. 1. Aşkın Nesnesinin Narsisistliği

Narsisizm nedir? Normal narsisizmi, patolojik narsisizmden ayrı alanda değerlendiren Otto Kernberg (2006); normal narsisizmi Heinz Hartmann'la aynı çizgide kalarak, kendiliğe libidinal yatırım olarak (s. 272) tanımladığını ifade etmektedir. Patolojik narsisizm ise “nesnelere yerine kendiliğe libidinal yatırım yapmayı değil, patolojik bir kendilik yapısına libidinal yatırım yapmayı yansıtır”maktadır (Kernberg 2006, s. 235). Şu durumda narsisizm çocukluk sürecinde kendiliğin tanınmasında gerekli olan "kendilik saygısını" (Kohut, 2004, s. 111) aşarak hastalıklı bir kendiliğin oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Narsisizm üzerine çalışmalar; psikanalitik literatürde nesne ilişkileri ve kendilik kuramı olarak adlandırılan alanlarda yoğunudur. Narsisizmin anlaşılmasında belirleyici olan bu kuramsal çalışmalarda normal narsisizm kişiliğin gelişiminde gerekli görülürken patolojik düzeye varan narsisizm ise tedavi gerektiren bir sorun olarak kabul edilmiştir.

Erol anlatılarında hangi karakterlerin narsisist özellikler taşıdığı söylenebilir? Bu sorunun cevabı her anlatı kişinin karakter özelliği betimlenerek yapılmayacak, ilişki boyunca gösterilen tepkiler dikkate alınarak çözümlenmeye çalışılacaktır. Çünkü Erol anlatılarında narsisizm sorunu aşk konusunun merkezinde yer almaktadır. Erol anlatılarında aşkın nesnesinin genellikle narsisist özellikler taşıdığı görülür. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda en dikkat çeken narsisistler Bedriye ve Burhan'dır. *Ülker Fırtınası*'nda Sermet, *Ciğerdelen*'de Sinan ve *Dineyri Papazı*'nda Ayhan'ın patolojik narsisizm olarak ifade edilebilecek özellikler taşıdığı düşünülür. Bu kişiler, anlatılarda genellikle maşuk konumunda görülmekte, ilişkinin akıbetini narsisistik özellikleri belirlemektedir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda tek yönlü olarak değerlendirilebilecek bir aşk doğrusu görülür. Nesrin Necdet'i, Necdet Bedriye'yi, Bedriye Burhan'ı sevmektedir. Bu bölümde Necdet için aşkın nesnesi olan Bedriye'nin ve Bedriye için de aşkın nesnesi olan Burhan'ın narsisist olabileceği düşünülen yönleri ele alınacaktır. Aynı romanda Mihriban Hanım'ın sevgilisi Ömer Fâruk Bey'in ve *Ülker Fırtınası*'nda Sermet'in kendi ihtiyaçlarını, duygularını merkeze alarak başkalarını dışsallaştırmasında narsisistik özelliklerin etkili olduğu düşünülmektedir. Ayrıca tarihî bir roman olan *Ciğerdelen*'de tüm özverisine ve hissettiği aşkın devamlılığına rağmen son nefesine kadar Sinan'ın 'yedi peçe'sine maruz kalan Zühre için aşkın nesnesinin narsisistik açıdan tahlili ortaya konulmaya çalışılacaktır. Yedi yıllık bir ayrılık / yas süreci geçiren Gülbün'ün aşkı yaşama ve ayrılık sürecinde temel ıstırabının sevgilisi Ayhan'dan kaynaklandığı görülür. Ayhan'ın bu süreçte Gülbün'e destek vermemesinde ve onun bu süreçlerini zorlaştırmasında patolojik düzeye vardığı düşünülen narsisist özelliklerinin etkili olduğu yargısı güçlüdür. Bu amaçla narsisizmin genel özellikleri başlıklar altında verilerek bu kişilerin, psikanalitik çalışmalar ışığında incelenmesine çalışılacaktır.

2. 1. 3. 3. 1. 1. Kendiyle Meşgul Olma, Dış Hayranlığa Bağımlılık, Eşduyumsal Yetinin Eksikliği

Otto Kernberg'in *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm* (2006) adlı çalışması patolojik narsisizm üzerine en kapsamlı çalışmalardan biri olarak kabul edilir. Kernberg, narsisist hastaların sürekli olarak kendiyle meşgul, yüzeysel olarak sosyal uyum kabiliyetleri yüksek, dış hayranlık ve takdire aşırı bağımlı, sürekli olarak parlaklık, zenginlik, güç ve

güzellik uğrunda doyum sağlama arayışında ve empati yoksunluğunda olan kişiler olduğunu belirtmektedir. Ona göre aşırı derecede kendileriyle meşgul olan bu hastalar;

Çeşitli kombinasyonlarda şiddetli hırs, büyüklenmeci fanteziler, aşağılık duyguları ve dış hayranlık ve takdire aşırı bağımlılık gösterirler; kronik sıkıntı ve boşluk hislerinden muzdariptirler, devamlı olarak parlaklık, zenginlik, güç ve güzellik uğrunda doyum sağlama arayışındadırlar ve sevme ve başkaları hakkında tasa duyma yetilerinde ciddi kusurlar vardır. Diğer ağırlıklı özellikler, başkalarını eşduyumsal anlama yetisinin olmayışı, yaşamlarıyla ilgili kronik olarak emin olmama ve hoşnutsuzluk, başkalarına karşı bilinçli ya da bilinçdışı sömürücülük ve acımasızlık ve özellikle de, kronik yoğun haset ve bu hasete karşı savunmaların varlığıdır (s. 285-286).

Kernberg'in belirttiği patolojik bulgular, Erol anlatılarında aşkın nesnesi olan kişiler üzerinde nasıl görünür olur? Erol'un ilk romanı *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Bedriye ve Burhan'ın niçin narsisist olabileceği düşünülmektedir? Kernberg'in yukarıda belirttiği hangi özellikler bu kişiler üzerinde belirgindir? Bu sorular bağlamında yaklaşıldığında ilk dikkat çeken hususun; Bedriye'de "devamlı olarak parlaklık, zenginlik, güç ve güzellik uğrunda doyum sağlama arayışı", Burhan'da ise "sevme ve başkaları hakkında tasa duyma yetilerinde ciddi kusurlar" olabileceğidir. Başkalarına karşı empati yoksunluğu yer yer Bedriye'de de görülmektedir. Mükerrerem'in teyze kızının düğününe davet etmek üzere Bedriye'yi ziyaret eden Orhan onun 'güç ve güzellik uğrunda doyum arayışı'nı şöyle tasvir etmektedir:

Prenses mi? Evet, gelecek. Ben kendim gittim, dâvet ettim. Onun yanına merâsimle girilir, mâlûm ya! Bahçe kapısında uşak, köşkün kapısında hizmetçi, merdiven başında diğer bir hizmetçi. Birkaç merhale bendegânın elinden geçtikten sonra beni sarı odaya aldılar. Bedriye burasını kendisine yakıştırmak için sarı atlas döşetmiş. Ne diyordum, evet, bir müddet bekledik. Boru değil, huzûra çıkacağız. Nihâyet Prenses, eteklerini yerde sürüyerek pür-edâ teşrif etti. Yanı sıra bir köpek, peşi sıra diğer bir köpek, iki de kedi... Dekorsuz olmaz. Karşıdaki Kleopatra mı, Semiramis mi, acaba, yoksa Diana'nın ta kendisi olmasın diye zihnim karıştı. Şap! El öptük, niyâzımızı söyledik (KR, s. 39-40).

Söz konusu anlatımda Orhan'ın mizahi bir anlatım oluşturan mübalağası söz konusu olsa da Bedriye'nin kendini hissettiği (hissettirdiği) konum belirgin bir vaziyette sunulur. Söz konusu öznel tasvirde Bedriye'nin hâl ve hareketlerinin ve misafirini karşılama biçiminin 'parlak' ve 'şatafatlı' olduğu görülmektedir. "Arslan yelesine benzeyen vahşî sarı bir renkte gür saçları, uzun kirpikli, kehribar rengi gözleri" olan ve kendisine "Yelesi kız" (KR, s. 17) lâkabı verilen Bedriye'nin güzelliği ve gösterişiyle anlatıda öne çıktığı görülmektedir. Yelesi kız adlandırması onun havalı ve dikkat çekici görünüşüne işaret iken; Bedriye ismi

de ayın parlak güzelliğine gönderme ile dış görünüşüne uygun bir adlandırmadır. Burhan ise anlatıcı tarafından; "Genç adam pek lâkayt ve kibirli görünüyordu." (KR, s. 44) şeklinde tasvir edilmektedir. Mükerrerem'in onun için "Kibirli Burhan" (s.109) şeklinde içinden geçirmesi dikkat çekicidir. Onun doyum sağlama arayışı güç uğrunadır. Herkesin yapamadığını yapma arzusu, hobilerinde dikkat çekicidir. Anlatıda ayrıntılı tahlili fazla yapılmayan Burhan'ın ruh hâli daha çok kendisine sorulan sorulara verdiği cevaplarda ve muhataplarına karşı hâl ve hareketlerde anlaşılmaktadır. Bedriye'nin Burhan'a hangi balığı avlamayı sevdiğini sorması üzerine "Sinarit! demişti, güç avlanır! Bazen günlerce peşinde dolaşırız, yine tutamayız. Ada açıklarında bulunuyor. İngiliz siciminden yapılmış husûsî oltalarla tutulur. Bir sinarit tutmak, bir ton âdî balık tutmaktan daha zevklidir; çünkü güçtür, çünkü..." (KR, s. 85) diye cevap vermiştir. Güç olanın peşinde olmak, onun için daha zevklidir. Avcılıkla da meşgul olan Burhan'ın zor olan avcılık türlerini tercih etmesi, 'âdî' olandan ve olmaktan kaçınma çabasıyla değerlendirilebilir. Çünkü sıradan olanın yapılması karşısında hissettiği küçümseme, anlatıda ortaya konulmaktadır. Mükerrerem'in onu bildircin avına ikna etmeye çalışması üzerine; "Dostum, bensiz gidin. Ben, bildircin avından bir şey anlamam, bana zevk vermiyor. Belki bezginlik gelir, surat asar, sizin de keyfinizi kaçıtırırım." (KR, s. 102) demiştir. Bedriye'nin güzellik, Burhan'ın ise güç uğrundaki doyum arayışı narsisizm bağlamında değerlendirilebilir.

Bedriye'nin başkaları hakkında tasa duyma yetisindeki zayıflığa, Necdet'in kendisini sevdiğini anlayınca gösterdiği hareketler örnek olarak verilir. Genç kızken kucağına aldığı bir çocuk olan Necdet'in kendisine âşık olduğunu fark eden Bedriye, önce bunu pek ciddiye almayarak Necdet'e onunla aynı yaşlarda olan Nesrin'i yakıştırdığını ifade etmiştir. Fakat zaman geçtikçe ve Necdet'in bu konudaki ciddiyetine şahit oldukça Bedriye'de de birtakım duygular uyanmaya başlamıştır. Onun için Necdet; "karşısına çıkan alelâde bir sevgi değildir. Bu küçük Necdet, toprak altından birdenbire fişkırان bir kaynak gibi tabîî, tâze ve kuvvetli idi" (KR , s.42). Bedriye bu aşka cevap vermesi durumunda hem arkadaşı hem de kendisine "abla" diyen Nesrin'in incineceğini pek tabii bilmektedir. Ancak onun Necdet'in duygularına karşılık verip vermeyeceğine dair muhakeme ve muhayyilelerinde genç kızın hissedeceği hayal kırıklığı yer bulmamaktadır. Bu yazarın bir geçiştirme olarak değil, kişinin önce kendi mutluluğuna odaklanması ve belki de narsisist yönünün bu hâli gerektirşi olarak değerlendirilebilir. "Yorgun bir haz içinde Necdet'i düşünen" Bedriye'ye göre; "Belki mukadder böyledir. Belki münzevî hayatını bu sevimli çocuk istilâ

edecek ve bu hayâta yeni bir istikamet verecek. Belki... Belki de kendisi, Bedriye, büyük bir teslimiyet içinde bahtiyar olacaktı" (KR, s. 43). Bedriye'nin Necdet'e karşı hislerindeki değişimler şöyle anlatılmaktadır:

Necdet hoşuna gidiyordu. İlk zamanlar bu hisle mücâdele etmiş, kendinden genç bir çocuğa bağlanmak istememişti. Bugün yumuşamış vaziyette idi. Necdet'in kıymet ve câzibesine lâkayt değildi. Üstelik Necdet tarafından şiddetle sevilme!.. Bu saâdet, zamânımızda kaç kadına müyesser oluyor? Hayâtın çıplak acılığı insanları yıldırılmış, mücâdele hissinden gayri ne varsa kırmış geçirmişti (KR, s. 46).

Eş adayı olarak Necdet'i düşünmeye başlayan Bedriye; Burhan'ı tanıdıktan sonra onu eskisi gibi bir arkadaş olarak görme eğilimi göstermiştir. Onun için "küçük Necdet", "sevimli çocuk", "genç bir çocuk" olan Necdet eski konumuna geri dönmüştür. Anlatıcı bu durumu; "Diğerini gördükten sonra Necdet nazarında gene bir çocuk, bir arkadaş, elhâsıl erkekten gayri bir şey olmuştu." (KR, s. 79) olarak ifade etmektedir. Ancak Burhan'ı seçmeye kesin karar vermeden önce ikisi arasında içten ve dıştan bir mukayese yapmaktan kendini alamamıştır. Arkadaşların çoğunluğunun yine bir arada olduğu vakitte Bedriye; Burhan ile Necdet'i koşturarak yarıştırmak istemiştir. "İki yüz metre kadar ileri gittikten sonra Bedriye'ye doğru koşacaklar. Bedriye birinci gelene fil dışından bir küçük fil verecek"tir (KR, s. 70-71). Yarışı açık ara Burhan kazanacakken kendi isteğiyle yavaşlayarak birinciliği Necdet'e vermiştir. Anlatıcı, Bedriye'nin kendisi için yarışan, kendisi için yarıştırdığı bu kişiler karşısında hislerini şöyle belirtmektedir: "Bedriye sıra ile birine ve ötekine baktı. İkisi de ayrı ayrı ne kadar güzel! Necdet'in teslimiyetinde Burhan'ın hâkimiyetinde başka başka birer câzibe gördü" (KR, s. 72).

Bedriye'nin kendisinden hoşlanan bu erkekleri yarıştırmaya arzusunda nasıl bir duygusal motivasyon vardır? Birinci olmak için bayılacakmış gibi olan Necdet'in hâli, bu sahneye şahit olan ve Necdet için çok üzülen Nesrin'in durumu, niçin kendisinde bir acıma duygusu uyandırmamıştır? Bu göz ardı edilmiş, Kernberg'in narsisist kişilerin, başkaları hakkında tasa duyma yetilerinde ciddi kusurlar olduğu, başkalarına karşı bilinçli ya da bilinçdışı sömürücü tavırları olduğu tanısını doğrulayabilir niteliktedir. Ancak bu acımasızlığın bilinçdışı olduğu belirtilebilir. Çünkü Bedriye bu kişilerin bileyerek ve isteyerek acı çekmesi için bu davranışları gerçekleştirmemiştir. Kendi benini önceleyerek, kendisi için rekabet eden iki genç ve nitelikli kişinin çabası karşısında alacağı hazzı arttırmak suretiyle bu yollara tevessül etmiş olabilir.

Bedriye'nin narsisist bir hastada görülen başkalarını eşduyumsal anlama yetisinden yoksunluğuna bir başka örnek de Necdet'in, evlenmeden önce kendisine verdiği hediyeyle görülmektedir. Burhan'a karşı yüksek ve şiddetli bir duygu hâli (seli) içinde olan Bedriye'nin onunla evlenmekten dolayı duyduğu coşku; başkalarının ne hissettiğini anlamaktan kendisini alıkoymuştur. Aşkın geride bir hatırası kalmasını isteyen Necdet'in bu hareketi karşısındaki tutumu 'küçümseyici' olmuştur. Bir çocukla yüzük ve imzasız mektubu gönderen Necdet'e, gönderenin kim olduğunu bilmesine rağmen Bedriye; "Necdet bak, dedi, küstahın biri bana ne zırvalar yazmış. Bu yazıyı tanıyor musun?" (KR, s. 147) diye sormuştur. Daha sonra gönderilen yüzüğün pahasını öğrenmek için "Hele buna ne dersin? Zavallı masraflara da girmiş. Vallahi şu yüzük su içinde üç yüz lira eder." (KR, s. 147) sözlerini sarf etmiştir. Necdet'in bu hareket karşısında; "(...) bir erkek bundan ne anlar? Paha biçmek husûsunda sizin gözünüz daha idmanlı olmak gerek. Hem bu yüzüğün maddî kıymeti mevzûu bahsolunur mu?" (KR, s. 148) diyerek tepki göstermesi üzerine evden ayrılmak üzere hareket eden Necdet'e "Öyle ise dışarda Nazar'a söyle, kocamla bana sofrayı buraya kursun." (KR, s. 148) demiş, izzetinefsinin incindiği anlaşılan Necdet de bu hareket karşısında "Allahaismarladık, Bedriye teyze!" (KR, s. 149) demiştir. Bedriye'nin hediye karşısındaki psikolojisi anlatıcı tarafından şöyle anlatılmaktadır:

Münâkaşanın bu noktasında Burhan'ın sabrı tükendi, hiddetle odadan fırladı. Dünyâda kadın milleti kadar oyunbaz, gaddar, kahpe bir cins olamazdı zâten. Kadın denilen mahlûk "iblisin şâheseri" denmeye lâyıktı. İçerideki zavallı oğlana yapılan hakarete vicdânı isyan etti. Yalnız, Burhan anlayamazdı ki Bedriye de çok acı çekmiş, çok didinmiş, inkisarlar görmüş bir kadındır. Bedriye o kadar azaptan sonra, sevdiği Burhan'ı elde edince, rûhunun muvâzenesi sarsılmış, fazla bir taşkınlık içinde nişanlısına karşı övünmek istemişti. Maksat Necdet'i incitmek değil, bu buhranlı hâlinde Necdet'i düşünemezdi. Burhan'ın gözüne girmek; bak bak demek, senin seçtiğin kadın böyle bir kadındır. Etrâfında ciddî alâkalar uyandırabilir (KR, s. 148).

Anlatıcı, Bedriye'nin geçirdiği "buhran" nedeniyle Necdet'i eşduyumsal anlama yetisinde zayıflık olduğunu göstermek istemiştir. Bedriye'nin bilerek acı vermek istemediği; bilinçdışı bir şekilde hareket ederek bu 'oyun'u gerçekleştirdiği anlaşılır. Bilinçli bir acımasızlık hâli olmaması, narsisizmin daha az şiddetli olduğunu ortaya koyarken; bilinçdışı acımasızlık, narsisizmin varlığına işaret etmektedir. Çünkü muhatabına zarar vermek istemese de Bedriye'nin bu tavrında amacı, Burhan'a kendisinin ne kadar değerli bir kadın olduğunu gösterebilmektir. Kendisi için başkasını yok sayış hâli, kendi benini öne çıkarış da narsisist yapıyla ilgili değerlendirilebilir. Fakat Bedriye'nin daha sonra bu

hareketini kendi kendine yorumlayışı şöyle olmuştur: "Bedriye neden sonra, o akşamki muâmelesini kendi kendine karşı aptallıkla îzah etti: "O anda yalnız kaba, âdî değil, aynı zamanda aptaldım." dedi" (KR, s. 148). Bu farkındalık hâli de dikkate değerdir. Patolojik narsisizmde kişinin kendisiyle yüzleşme ihtimali zayıftır. Bedriye'nin geçmişteki hatasını kabullenışı, narsisizminin şiddetli bir boyutta olmadığına işaret edebilir.

Burhan'ın sevme ve başkaları hakkında tasa duyma yetisindeki kusur ise anlatıda hiçbir kadına bağlanmayı ve kendisine şiddetli bir aşkla bağlanan Bedriye'nin psikolojisini pek önemsemeyiş şeklinde görülmektedir. Burhan Bedriye'nin kalbine girmeye çalışmasını; "Bu hassâsiyet illetinden bir türlü vazgeçemiyor. Derdi zoru rûhuma girmek, rûhunu bana açıp saçmak. Ne tehlikeler, ne fenâ manevralar. Bedenlerin buluşması dâima zevk ve bahtiyarlık verir. Fakat ruhların telâkkisinden ne beklemeli? İnkisar... Acı... İşte o kadar." (KR, s. 165) olarak yorumlamaktadır. Bedriye ile evliliği boyunca eşiyle ve eviyle pek ilgilenmeyen Burhan bağlanmaktan kaçınmaktadır. Bunun sebebi kendisinde "sevmek kabiliyetinin kalma"ması (KR, s. 245) olarak açıklanmaktadır. Sıklıkla kadınları değersizleştirilmesi, onları "eğlence" (KR, s. 107) olarak görmesi de eşiyle / kadınlarla eşit bir iletişimin önüne geçmiştir.

Burhan'ın Bedriye'nin hamileliğini öğrendikten sonraki tavrı da narsisizm bağlamında değerlendirildiğinde 'acımasız' çerçeveye dâhil edilebilir. Bir çocuklarının olacağını öğrendiğinde Burhan; "Yâ?.. Çocuk!.. Ne çabuk! dedi." Bu sözlerini tashih etmek isterken ise; "boş bulundu, ağzından kaçırıldı:" ve "Buna lüzum yoktu, güzelim. Ben seni daha tedbirli zannetmiştim..." (KR, s. 204) demiştir. Kendi eşine ve kendinden olan bir varlığa karşı hissettikleri böylelikle daha iyi anlaşılabilir. Burhan'ın Bedriye'nin çocuğunu düşürmesine karşı tepkisi de anlatıda yer almamaktadır. Bunun temel sebebi Burhan için bu durumun bir önem kaydetmemesidir. Bu olaydan sonra Bedriye'nin Burhan'la yollarını ayırma yoluna girdiği görülür.

Burhan'ın Bedriye'ye olan yakınlığının 'maddî bir tarzda'n (KR, s. 202) manevi bir tarza yükselmemesindeki temel amillerden biri, Kernberg'in narsisist kişilerin yaşamlarıyla ilgili kronik olarak emin olmama ve hoşnutsuzluk hâli yaşadığına dair tespiti öne sürülebilir. Gittikleri Mısırlı prensin iftarından sonra evlerine dönen Burhan ve Bedriye arasında özel bir yakınlaşma olmuştur. "Başını, ilk defa olarak, Bedriye'nin omuzuna dayayan" Burhan'ı kendinden uzaklaştıran Bedriye ona; "Senin yüzünü görmek istiyorum, seni görmeye kanamıyorum." deyince Burhan'ın "Ya günün birinde bıcarsan!" (KR, s. 203) şeklinde

cevap vermiştir. Bu yanıt; onun kuşkularını, muhatabından emin olmama hâlini ve hoşnutsuzluğunu göstermektedir.

Narsisist kişilerde görülen başka insanlarla ilişkilerde onları açık bir şekilde sömürme ve suçluluk duygusu duymaksızın onları kullanmaya hakları olduğunu düşünme (Kernberg 2006, s. 199-200) biçimi *Ciğerdelen*'de Sinan'ın Zühre'ye muamelesinde görülür. Onun kendisine derin bir teslimiyetle bağlanan Zühre'ye karşı sert ve 'acımasız' tutumu; narsisist bir hastanın sevme ve başkaları hakkında tasa duyma yetisindeki kusurla özdeşleştirilebilir. Seviştikten sonra Zühre'ye "Di bakalım Zühre, beni sever misin?.." diye sorunca "Seni babamdan çok... Seni canımdan çok..." diyen genç kadına "Baka Zühre!.. Aklından kâşâneler kurmaya kalkma, ben seni sevmem. Müftü baldızı Düriye Hanım'ı severim; zîra ki konağın kadını olacaktır. Senden kısaca hoşlanırım, sen de benden hoşlandın. İşte bir iştir oldu. İleriye varmayalım." (C, s. 146) demiştir. Zühre'yi "kızdırıp medrese molları gibi söylettikçe keyiflenen" (C, s. 146) Sinan daha sonra; "N'idelim tâlihine küs; gönlümün sultânı olmazsın, ancak eğlenceliğimsin. Seni şirin bir kedi yavrusu gibi okşar, oynatırım..." (C, s. 147) diyerek onu üzmeye çalışmıştır. Sinan'ın kendisinden başka bir eş ve onun dışında bir hayat tasavvuru olmayan, üstelik gizli bir nikâhla evlenmiş olduğu, dolayısıyla eşi olan bir kadına karşı tavrındaki üslup, narsisizm ekseninde incelenmeye uygundur. Muhatabını "eğlenceliği" gibi gören Sinan'ın ona bir "kedi yavrusu" gibi muamelesi, suçluluk hissetmeksizin başkalarıyla oyun oynama, başkalarının hayatıyla oynama hakkını kendinde görmesi düşüncesinin bir yansıması olarak okunabilir.

Birlikte olduğu kişiyi ciddiye almama, ilişki biçimini âdeta bir oyuna dönüştürme hâli *Dineyri Papazı*'nda da görülmektedir. Anlatı boyunca türlü şekillerde Gülbün'e karşı psikolojik, zihinsel şiddet uyguladığına tanık olunan Ayhan'ın onun hem beden hem de ruhen çöküntüsü karşısında hiçbir harekete geçmemesi, iyileştirici bir tutumu benimsememesi, bekâr bir genç kızın yaşanan ilişki itibarıyla düştüğü durumdan ve çektiği acılardan dolayı kendisini sorumlu hissetmemesi, Gülbün için ayrı bir trajedi yaratmıştır. Özellikle garsoniyerden ayrılarak başka bir ev tutma fikrinin âdeta yılan hikâyesine dönüşmesi, Ayhan'ın bu ilişkiyi ve sevgilisini ciddiye almadığını göstermesi açısından önemli bir anekdottur. Kernberg'in (2006) bu tür hastalar hakkında; "Sanki başkalarını denetlemeye ve onlara sahip olmaya, onları suçluluk duyguları duymaksızın kullanmaya hakları olduğunu düşünmektedirler – ve çoğu zaman çekici ve davetkâr bir yüzün arkasında, soğukluk ve acımasızlık hissedilir." (s. 200) açıklamasında olduğu gibi

Ayhan'ın Gülbün'ü suçluluk duygusu olmaksızın kullanmaya hakkı olduğuna inancı anlatıda pek çok şekilde izlenmektedir (Tek 2016a, s. 141). Gözlemci anlatıcı bu durumu şöyle tasvir etmektedir:

Ayhan Bey Gülbün'e karşı eziyeti azıtıyordu. Öyle kararsızlık, ipe sapa gelmez çılgınlık gösteriyordu ki, genç kız korkudan hep nefesini tutar bir gerginlik içinde yaşıyordu. Uçurum üzerinden ipte gelen cambazlara dönmüştü, o kadar dikkat kesilmişti. Ayhan Bey meselâ filân gün falan saatte telefon et diye tembih eder, sonra bağırıp çağırırdı: "Efendim bu ne iz'ansızlık, efendim küçük hanım bizi keyfine uydurmak ister (DP, s. 105)?"

Dengeden mahrum olan bu türlü davranışlarda empatiden yoksunluk fark edilmektedir. Kernberg (2006); narsisist kişilerin başkalarına karşı çarpıcı bir ilgi ve eşduyum yokluğu (s. 200) gösterdiğini belirtmektedir. Heinz Kohut da *Kendiliğin Çözümlemesi*'nde (2004) narsisist hastaların başkalarının gereksinimlerini, duygularını anlayamadıklarını (s. 37-38) ifade ederek onların empatiden yoksun olduğuna işaret etmektedir. Bu durumun en dikkat çekici örneği *Ciğerdelen*'de Sinan'ın Zühre'ye muamelesinde görülür.

Ciğerdelen'de hareme artık seyrek uğrayan Sinan'ın; "Hırçınlığı artık göklere çıkıyor, kısacık gizli sevişme saatlerinde etmediğini bırakmıyordu. Zühre gebelik hâliyle yorgun, canından bezgindi. Dik söz işitmek korkusundan ağız açamıyor, başında dolanan uğursuzluğun patlak vermesini eli bağlı ciğeri dağlı bekliyordu" (C, s. 148). Anlatımın adına uygun olarak eserde "ciğeri dağlı" ifadesi, ciğerinden yaralanma hâli sıklıkla geçmektedir. Bu ifadeler; acının derecesine ve şiddetine vurgu yapmaktadır. Muhatabın konumlandırıldığı alanın ciğerin köşesi olması yaralanmayı da aynı yerden ve keskin bir surette yapmaktadır. Ancak hamile eşini bezdirip sonunda boşayan Sinan'ın fakirleşen konağın hâlini kurtarmak ve bir mevki bulabilmek umuduyla zengin bir kadınla evlenme talebini anlayışla karşılayan Zühre'nin tek bir arzusu vardır. O da nikâhının halkasının ömrünün ziyneti olarak boynunda kalmasıdır (C, s. 149-150). Zühre için Sinan'dan ayrılmak, boşanmak ölümle eş anlamlıdır. Sinan'ın onu boşamasından sonra kendini dış avlunun başındaki çoktan beri işletilmeyen ve içinde bir teneşirle birkaç tabutun olduğu bir odaya atmıştır. Soluk soluğa duvara yaslanan Zühre; "Tepesinde ecel havası dolandığını anladı." O hâlde; "Teneşire oturdu. Ellerini dizlerine bırakarak rehâvî makâmından üç defa tekbir getirdi. Gözleri kapalı uzandı. Son sözü şu olmuştu: Ey Allahım, ağamı ve kendimi sana emânet ediyorum!" (C, s. 149). Boşandıktan sonraki gidilen yerin teneşir ve tabutların olduğu bir mekân olması; Zühre'nin vaziyetini ecele yakın bir duygu ile anlamlandırdığını

göstermektedir. Sinan'ın onu bu hâle düşürmesi; Kohut'un narsisist hastaların başkalarının gereksinimlerini, duygularını anlayamadıklarını tespitini doğrular niteliktedir.

Narsisist kişilerin başkaları hakkında tasa duyma yetilerinde ciddi kusurları olması ve başkalarını eşduyumsal anlama yetisinin olmayışı özelliği *Ülker Fırtınası*'nda Sermet özelinde de izlenmektedir. Müzeyyen ve "çoluğuna çocuğuna karşı öteden beri kayıtsız bulun"uşu (ÜF, s. 207), onlarla yaşadığı eve sevgilisini götürmesi ve sevgilisinin "metres kadın sıfatının yüz karası" karşısında onu "destek"siz (ÜF, s. 180) bırakışı, 'başkaları'nın ne hissettiğiyle ilgilenmemesi olarak değerlendirilebilir. Aynı ilgisizlik hâli, *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Ömer Fâruk Bey için de söz konusudur. Onun birçok defalar sevgilisini aldatması ve sevgilisinin "yerin"en "izzet-i nefsi"ne (KR, s. 172) karşı ilişki boyunca kendi arzularını merkeze alarak yaşaması, narsisistik yapıya uygun özelliklerdir.

Narsisistik kişiliklerin genel olarak suçluluk duygularından etkilenmemesi yönünü (Kohut 2004, s. 201), Ayhan'ın Gülbün'ün çektiği acılara karşı 'duyarsız'lığında izlemek mümkündür. Özellikle romanın sonuna doğru Fevzi Hoca'ya Gülbün hakkındaki olumsuz yargıları ve kendini bu vakıada hiç sorumlu hissetmemesi narsisist yönünün bir yansıması olarak değerlendirilebilir (Tek 2016a, s. 143). Aynı durum *Ülker Fırtınası*'nda Sermet için de geçerlidir. Evli ve dört çocuklu olan Sermet'in ne ailesini düşürdüğü vaziyetten ne de evli olduğunu gerçeğini saklayarak birlikte olduğu Nûran'ın içinde bulunduğu durumdan dolayı ciddi bir suçluluk duygusu hissetmediği görülür. Onun bu durumunu Selçuk şöyle açıklamıştır: "Sermet gibi iptidâî bir tabiat çocuğundan ne beklersin? Bunlar bir tecrübeyi bin defa yaparlar da, gene hiç tecrübe yapmamış gibidirler" (ÜF, s. 169). Buradaki "iptidâî"lik ve ders alamama hâli, suçluluk duygusu hissedilmemesinin de bir ifadesidir. Ancak Sermet'in narsisistik yönünün patolojik bir düzeyde olmadığı düşünülebilir. Onun davranışlarının temelinde "iptidailik"le beraber bilinçdışı bir acımasızlık dikkat çekmektedir. Onun kendi durumunun farkında oluşu da önemlidir. Kendisi için "Zavallıdır, âcizdir, Nûran'ı hiçbir gün tatmin edememiştir. Fakat duygu cihetinden tamamdır." demesi ve "sayısız kötü tarafları'nın (ÜF, s. 1829) bilincinde olduğunu belirtmesi bazı durumlarda normal narsisizmin kıyılarında gezindiğini düşündürmektedir.

2. 1. 3. 3. 1. 2. Başkalarını Denetim, Kontrol Altına Alma İhtiyacı, Değersizleştirme ve Bilinçli ya da Bilinçdışı Sömürücülük

Özgül bir karakter patolojisi türü olarak narsisist kişiliğin klinik özelliklerinden biri de başkalarını denetim ve kontrol altına alma ihtiyacıdır. Kernberg (2006), bu hastaların çoğunun yüzeysel olarak uyum sağlayan davranışlarından bağımsız olarak içselleştirilmiş nesne ilişkilerinin patolojik niteliği üzerinde durmakta, özellikle de bu hastaların değersizleştirme ve tümgüçlü denetim varlığına vurgu yapmaktadır (s. 229).

Kadıköyü'nün Romanı'nda narsisist temayüller gösteren Burhan'ın kadını sıklıkla küçük gördüğü belirtilmektedir. O, Pikolo adlı köpeğin Bedriye'ye sadakatini; "Çünkü Pikolo aptaldır." (KR, s. 163) şeklinde yorumlamıştır. "Kadının mevki hayatta "ikinci mevki" olduğunu Burhan her fırsatta izhardan çekinmiyordu" (KR, s. 163). Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı bu tavrın sonuçlarını şöyle belirtmektedir: "Bu kırıcı sözler, Bedriye gibi ilk izdivâcında baş tâcı edilmiş bir kadını nihâyet bezdirecekti. Aşkın cennet bağları üzerine bir gölge düşüyor" (KR, s. 163)... Muhatabını değersizleştiren bu bakış açısı; narsisist bir kişinin etrafına verdiği zararlara işaret etmektedir. Anlatıcının geleceğe dönük sezdirimi ilişkide büyü bozumunun gerçekleşeceğini ve bunun sebebinin de Burhan'ın kişiliğinden kaynaklanacağını göstermektedir. Ayrıca Burhan'ın evlendiği hâlde kendi evinden hiçbir özel eşyasını getirmemesi de evliliğini ve eşini değersizleştirmesi olarak okunabilir. Yukarıda ayrıntılı olarak verildiği üzere Bedriye'nin Necdet'in hediyesine ve aşk mektubuna tutumu da bir tür değersizleştirmedir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda narsisist bazı özelliklerin görüldüğü düşünülen bir diğer kişi de Mihriban Hanım'dır. Mihriban Hanım, gençlik yıllarında eşinin vefatından sonra Fâruk adlı komşusuyla bir aşk ilişkisi yaşamıştır. Onunla evlenmeyi beklerken Fâruk'un hamile bıraktığı akrabası Nebîle Hanım'la evlenmek zorunda kaldığını öğrenmiştir. Nebîle Hanım için "Demek bana tercih edilen kadın buydu. Bu eciş bücüş, beceriksiz hareketli, bu câzibesiz, şansız mahlûk." (KR, s. 74) diye düşünen Mihriban Hanım, Nebîle Hanım'ın kendisinin yerine tercih edilmesini şöyle yorumlamıştır:

Çok düşündüm, çok düşündüm. O zamanlar sebep-i tercihinin ne olduğunu anlayamadım. Fâruk gibi zamânın mahbûbu bir erkeği Toygar tepeli Nebîle Hanım hangi görünmez tılsımla bağlamıştı? (...) Çocuk? Haydi efendim, geç. Erkekler ayrılamadıkları yerde zaaflarını gizlemek için çocuğu ileri sürerler. Zamânı gelince kadını dokuz çocukla bırakıp gidiyorlar. Hayır, başka sebep olacak dedim. Senelerden sonra anladım: Erkekler bizi, yâni senin ve benim gibi kadınları, ölesiye

sevseler bile yine îcâbında terk ederler. Biz efendi kadınlarız, bizim şahsiyetimiz vardır. Bizi yüzüstü mukadderâtımıza bırakırlar. Bilirler ki biz yine kalkarız ve sendelesen dahi yolumuza devam ederiz. Biz, son nefese kadar müsellâh ve mücehhez kalırız. Ölürken silâh elimizde ölürüz. Bu zâhirî babayiğitlik, bu bize pahalıya mal olan kahramanlık erkeği kandırır (Eşref-i mahlûkat olan erkeğin gözü keskinmiş, âmennâ inandık. Her şeyi iyi görürler. Yalnız nüfûz edemedikleri ve hiçbir zaman nüfûz edemeyecekleri bir şey varsa o da ıztırâbımızın derinliğidir.) Nebîle Hanımlara gelince, onlar katiyen terkedilmez. Hor hakir tutulurlar, çiğnenirler; fakat erkek onlara kalır. Amma ne kalış, mersi! Onlar, Nebîle Hanımlar, kuldurlar, kul makulesi. Onların şahsiyeti, irâdesi yoktur. Erkeğin etiketini taşırlar. Koca bilir ki bu kadın kendi öz malıdır; atsa atılmaz, satsa satılmaz. Yüzüstü bıraksa bıraktığı yerde kalacaktır, yâhut da daha derin bir çukura düşecektir. Erkek kendini mesul hisseder. Kendine teslim olan bu cana kıyamaz. Teslîmiyet görmek onun efendilik gurûrunu okşar. Erkeğin kendine has şâhâne bir aptallığı vardır, kadının da olduğu gibi. Nasıl ki kadın, tavus tüyleriyle, boncuklarla, boyalarla etrâfi haraca kesip hükmetmeye imrenirse, erkeğin de ona mukabil bir efendiliğe, bey babalığa, pedersâhî hâkimiyete yeltenmesi vardır (KR, s.174-175).

Fakir bir muhitte doğduğu için; "Toygar tepeli Nebîle Hanım" olarak andığı kişiyi "kul", şahsiyetsiz, iradesiz, "atsa atılmaz satsa satılmaz" türünden bir meta gibi gören Mihriban Hanım'ın bakış açısında bir tür değersizleştirme olduğu görülmektedir. Söz konusu anıyı anlattığı Bedriye ile kendisini ise "efendi", şahsiyet sahibi, "babayiğit", gurur ve irade sahibi kadınlardan gördüğünü belli etmiştir. "Senin ve benim gibi kadınlar" derken de kendisini ve Bedriye'yi ayrı bir kategoride, kendi algısı bakımından üst bir sınıfa karşılık gelen özel bir yerde gördüğünü ima etmektedir. Mihriban Hanım'ın kendini değerlendirme çabası ve muhatabını değersizleştirmeye dönük tavırları, birtakım narsisist bulgular olarak ifade edilebilir. Ancak bu hissedişte kadınsı rekabetin, kıskançlık gibi duyguların da inkârı mümkün değildir. Özellikle aşkın inkisarla sonuçlanmasının hazin hatırası da bu söylemde etkilidir.

Buna benzer bir kıyaslama, *Ülker Fırtınası*'nda anlatıcının etkisiyle Nûran ve sevgilisinin eşi arasında yapılmıştır. Nûran'ın karşısındaki "Müzeyyen demek biraz bayağılık, biraz güzellik ve birçok zavallık demektir. Öyle bir mahlûk ki; sevmeye sevilmez, atmaya atılmaz, satmaya satılmaz" (ÜF, s. 111). Anlatıcının bu ifadeleri doğrudan *Kadıköyü'nün Romanı*'ndaki ifadelere benzerdir. Kişiler arasındaki 'uçurumu' ise anlatıcının öznel tutumu belirlemiştir. Nûran'ın Sermet ve eşi arasındaki statü ve kültür farkı anlatıda birçok şekilde hissedilirken onlar ve Nûran arasındaki farkın temel sebebi anlatıcının ve çevresinin Nûran'a bir "mâbûde pâyesi" (ÜF, s. 164) vermesinden kaynaklanır. Çünkü anlatıcının "güzel kız" (ÜF, s.74) dediği Nûran'ı ve diğerlerini anlatırken öznel bir tutum sergilediği

görülür. Örneğin Sermet'in Nûran'ın evlenme arzusunun anlayamadığını belirten gözlemci anlatıcı Sermet için "Genç kız ile bir kocaya bağlanmak istiyor, diye düşünmek budalalığında bulundu. Çekilmez bir asabiyet havası içinde geçen bu son günlerde Sermet, Nûran'ı anlamaktan o kadar uzaktı." (ÜF, s. 74) demiştir. Anlatıcının Nûran'ı "anlayama"dığından dolayı Sermet'i "budalalık" gibi öznel ifadelerle yargılaması, 'tarafını genç kızdaki yana koyduğunu göstermektedir.

Nûran'ın Mihriban Hanım'dan farklı olarak sevgilisinin eşine karşı acıma duygusu daha fazla dikkat çeker. Ancak bu acımda da kendi manevi üstünlüğünü fark ediş etkilidir. Müzeyyen ve Sermet'le bir arada olduğu yemekte "Hofman, mezardan kalk da talebeni bu âlemde gör, herkese övünerek methettiğin talebeni." (ÜF, s. 114) demesi onlardan ayrı ve 'daha değerli bir muhit'in insanı olduğunu düşünmesiyle ilgilidir. Ayrıca Sermet'in dört çocuğunu ve eşini mağdur edeceğini bilmesine karşın boşanma konusundaki ısrarı kendi benini ve duygularını merkeze almasından da kaynaklanır. Ancak onun ve Mihriban Hanım'ın narsisistik özellikleri anlatılardaki erkek karakterlerden farklı olarak daha normal düzeyde değerlendirilebilir.

Narsisistik alandaki en temel patolojik bulgu; sömürüye ve köleleştirmeye dayalı, şahsi çıkarın öne çıktığı davranış biçimleridir. Narsisist hastalar; "İhtiyaçları olan tüm hayranlığı aldıklarını hissettiklerinde, hayranlarını yine "gölge" olarak görürler ve onları acımasızca sömürürler ya da onlara kötü muamele ederler. Aynı zamanda, bu hastalar "kölelerinden" biri azat olmak istediğinde aşırı derecede rencide olurlar" (Kernberg 2006, s. 207). Kernberg'in (2006) belirttiği şekilde "Narsisist bir hasta, başka insanlarla ilişkilerini tamamıyla sömürüye dayalı olarak, sanki "bir limonu sıkıp sonra kalanı atıyor"muş gibi yaşar" (s. 204). *Cığerdelen*'de şahsi çıkarın öne çıktığı bu tarz ilişkiye örnek olarak Sinan'ın Zühre'ye muamelesi düşünülebilir. Zühre'yle dinî nikâhını bozan ve onunla ilişkisini eşinin öğrenmesinden korkan Sinan, onu konaktan çıkarmaya karar vermiştir. Sinan'ın halası Zühre'yi genç bir sipahiyle evlendirmek istemiş; ancak eski karısını kıskanan ve tamamen kaybetmek istemeyen Sinan onu yaşlı bir adamla evlendirmek istemiştir. Zühre'ye; "Halama kalsa sana bir civan seçmek niyetindedir. Gönlüme çok danıştım; gence varmanı içim götürmeyecek. Bosnasaray'dan dâmât getirdim. Sîmâ düşkününü yaşlı bir kişi; ama yavaş adam. Adı Saraç İsmâil'dir. " (C, s. 152-3) demiştir. Bu haber karşısında "donup kalan" Zühre; kocaya varmak istemediğini, artık kimselere gönül katamayacağını söylemiştir. Ancak Sinan;

Merâmım, sen ona buna gönül katasın değil ki. Gözümün önünde bulunasın, senin hevesini çelemeyecek çirkin bir erkeğin buyruğu altında yaşayasın. Bu bile bana güç gelir. Ne yapayım, karıdan korkarım, seni konakta tutamam; kıskanırım, uzak illere gönderemem. Saraç İsmâil'e var, olsun bitsin vesselâm (C, s. 152).

diyerek kararında kati olduğunu bildirmiştir. Sinan'ın hem boşadığı hem de azat etmeyerek başkasıyla mutlu olmasının önüne geçtiği Zühre'ye karşı bu tavrını Kernberg'in "köleleştirmeye dayalı, şahsi çıkarın öne çıktığı davranış biçimi" olarak değerlendirmek mümkündür. Ayrıca Sinan'ın çocuğunu doğuran Zühre'nin Sinan Ağa'ya ne ad verileceğini sordurduğunda aldığı cevap; "Ben karışmam, anasının bileceği şey"dir (C, s. 151). "Ağa'nın çocuğuna sâhip çıkmak istemediğini anlayınca" Zühre'nin "yüreğinden bir kere daha kan gitmişti" (C, s. 151). Bunun üzerine Zühre oğluna kendi babasının adını vermiştir. Sinan'ın kendi soyundan olana gösterdiği ve kendi çocuğunu doğuran bir kadına karşı bu tavrı; ihtiyacı olanı aldıktan sonra muhatabını bir kenara atan narsisist bir hastanın tutumu olarak okunabilir.

Narsisist hastaların "Başkalarına karşı tutumu küçümseyici –ihtiyacı olan her şeyi almıştır ve onları bir kenara iter- ya da korku doludur –başkaları ona saldırabilir, onu sömürebilir ve onu kendilerine boyun eğmeye zorlayabilir." (Kernberg 2006, s. 204) tespitinde olduğu gibi *Dineyri Papazı*'nda Ayhan adlı karakterin birtakım narsisist özellikler taşıdığı görülür. Başkalarını küçümseme ve onları sömürdükten sonra bir kenara atma hâli bu anlatıda da görülmektedir. Gülbün'ün; "Okumuşluğuma falan bakmayın. Sizin için garsoniyerlere gelişim, kızlık şerefini gözetmeyişim sizi şaşırtmasın. Aşkını aşiftelik sanmayın. Yüzüme bakın iyice: Ben çok saf mâsum bir insanım." (DP, s. 214) demesinden sonra;

Cemşidoğlu kıs kıs gülüyor, kaşlarında kirpiklerinde sayısız hicivler, alaylar kıpırdıyor. "Bu masalı başkasına anlat" demeye getiriyor. Ayağı ile bir süprüntüyü yoldan itenin istikrah tavrını takındı, bunu da gizlemek ister gibi bir iki yapmacık yaptı, sonra güya zaptedilememiş bir kahkaha attı: "Sen mi safsın sen mi, diyordu, safmış safmış... Ha ha ha (DP 213-214)..."

şeklinde bir karşılığa maruz kalmıştır. Beden hareketleri, özellikle "istikrah" tavırlar, ciddi bir küçümsemeyi barındırmaktadır. Bir zamanlar birlikte olduğu ve kendisini hala sevmekte olan genç bir kızı Ayhan'ın bu şekilde tahkiri; işi bittikten sonra muhatabını yok sayma anlamına gelebilmektedir. Gülbün'ün masumiyetiyle alay edilmesi, en temel güvenlik duvarının sarsılmasına yol açmıştır. Çünkü onun aşkının başlangıcındaki en temel motivasyonu, aşka dair duygularını safi bir şekilde yaşadığına dair inançtır. Ayhan'ın şu hâlde kendine bir suçluluk payı ayırmayışı da Gülbün'ün çöküntüsünü arttırmıştır.

Ayhan'ın ilişki boyunca sorumluluktan kaçmasına benzer şekilde ilişkiyi bitirişi de belirsizlik üzerine kuruludur. "(...) tam Ayhan'ın isteyeceği gibi bulanık bir havada kimin kimi terk ettiği, bir aşkın nafakasını kimin kestiği belli olmayacaktı" (DP, s. 144). "İhtiyacı olan"ı aldıktan sonra bunun sorumluluğunu almama hâli; narsisist kişinin gerçeklikle yüzleşmesindeki soruna işaret edebilir. Ayrıca Ayhan'ın sıklıkla küçümseye başvurma çabasında duygularının derinliğiyle yüzleşememe problemi de etkili olabilir. Ayrılık vaktindeki değersizleştirme çabaları, bir taraftan sevgilisinin kendisini terk etmesini kolaylaştırma çabasına uygunken öte taraftan kendisini söylediklerine inandırma çabası fark edilir. Her hâlükârda ulaşılmayan arzu nesnesiyle bir kopukluk oluşturma gayreti söz konusudur. Çünkü Ayhan'ın 'dengesiz' olarak nitelendirilen davranışlarının arkasında sadece narsisist yönünün etkisi yoktur. Kendisi "az bulunur derecede iyi", "faziletli" ve "güzel" olduğunu söylediği karısını ve ailesini çok sevdiğini belirtmektedir (DP, s. 83). Öte taraftan Gülbün'den kopamayışında Gülbün'e duyduğu sevginin de etkili olduğu fark edilir. Ne yapacağına karar verememe hâli sıklıkla çatışma yaşamasına sebep olmuş bazen 'sert' bazen 'yumuşak' gösterdiği yüzlerinde kararsızlık rol oynamıştır. Ancak bu sürede Gülbün'ü 'tahkir'e varan davranışlarındaki 'acımasızlık', narsisizmin özelliklerine uygundur.

Ayhan'ın Gülbün'le ayrılık sürecinin yedi seneye varan uzunluğunda Gülbün'ü dolayısıyla aynalama nesnesini kaybetmekten duyulan korkunun da etkili olduğunu söylemek gerekir. Kohut'a (2004) göre; asıl psikopatolojisi narsisistik kişilik bozuklukları alanında olan hastaların ruhsal hastalıklarının yanı sıra, nesne kaybı, nesnenin sevgisinin kaybına açık oldukları da görülebilmektedir. Narsisistik kişilik bozukluklarında kaygıların sıklık ve önem sıralamasında, nesneyi kaybetme korkusu başta gelmektedir (s. 35-36). Ayhan'ın dostlarının evine sığınan Gülbün'ü telefonlarla tacizlerinin arkasında onun temsilinde nesne sevgisini kaybetme korkusunun ağırlıkta olduğu söylenebilir. Böylelikle kendisinden uzak olmakla beraber Gülbün'ün kendisini unutmadığını gören ve onun açık konuşma talepleri ile patolojik bir büyüklenme hazzı yaşayan Ayhan, hastalıklı kendiliğine yatırım yapabilme imkânı bulabilmiştir (Tek 2016a, s. 144).

Genel olarak Bedriye, Mihriban Hanım, Nûran, Burhan ile Sinan ve Ayhan'ın başkalarını değersizleştirme biçimi ve söz konusu acımasızlıkları aynı kefedeki değerlendirilememektedir. Bedriye'nin yer yer narsisist tutumları, Mihriban Hanım ve Nûran'ın rakibesi konumundaki bir kadına karşı büyüklenmeci bir boyut, Burhan'ın kadınlara davranış biçiminde de yer yer patolojik narsisizm dikkat çeker. Bu kişilerin belli

bir kişi ve olaya bağlı olarak narsisist bir büyüklenme içinde oldukları görülmektedir. Bedriye'nin başkalarına karşı acımasız tavrı sürekli değildir. Mihriban Hanım'ın da Nebîle Hanım'a tutumunda bir kişinin önce kendi nefsinin mutlu etmekle yükümlü olacağı anlayışı yatmaktadır. Bunun dışında çalışanlarına, çevresindekileri karşı patoloji olarak nitelendirilebilecek davranışları anlatıda izlenmemektedir. Nran'ın da rakibesiyile arkadaşlığı ve ona karşı davranışlarında nezaketi gözetmesi patolojik bir narsisizm içinde olmadığını gösterebilir. Burhan'ın ise durumu biraz daha farklılık arz etmektedir. Onun zelde Bedriye ve genelde kadınlara karşı tutumunda bir zamanlar ihanete uğramasının etkisi söz konusu olduğu için ilişki biçiminde ciddi bir çarpıtma dikkat çekmektedir. Kernberg (2006) narsisist insanların yzeyssel olarak pürüzsüz ve etkili bir sosyal uyum gösterdiğini, ancak insanlarla içsel ilişkilerinde ciddi çarpıtmaları olduğunu belirtmektedir (s. 285). Bu nedenle Burhan'ın karşısındaki kadını tekileştirmesinde ve ona karşı duyarsızlaşmasında ve bu davranış biçiminin sreklileşmesinde patolojik bir durum söz konusu olabilir. Fakat Burhan'da bu yönünün iyileşmesine yönelik içten içe gelişen bir eğilim de vardır. Ancak bu temayül Bedriye'nin kendisini terk etmesiyle ortadan kalkmıştır. Necdet'e bu durumu; "Bedriye Hanım benden birdenbire çok Şey bekledi. Biraz sabırlı olaydı ben onun istediği yola girecektim. Bunu kimse bilmez, hattâ kendisi bile. Fakat o telini gerdi, gerdi. Diyordu ki: "Ya istediğim nağmeyi verir, yâhut kopar!" Ve işte koptu." (KR, s. 245) şeklinde izah etmiştir. Bu sözler karşısında Őařıran Necdet, Burhan'a "Nasıl? Siz onu sevdiniz mi?" diye sormuş Burhan da "Ah ne bileyim ben? Sevmiyorum zannediyordum. Zâten bende sevmek kabiliyeti kalmamıştı. Vaktiyle İngiltere'de fec bir mâcerâ yaşadım. Ondan sonra gönül meselelerinden ebediyen kendimi çektim. Fakat yaratılıştan bende bu istidat varmış ki bir defa ıztırap ekebilmişim" (KR, s. 245). Bu farkına varış önemlidir. Çünkü başkasını sevmeye duygusunun gelişmesi; bir zaman için bu duygu krelse de narsisizmin aşılmasında bir aşama olabilmektedir. Burhan'ın sevebilme "istidadının" tekrar gelişebilmesi ise Bedriye'nin kendisini terkiyle umutsuz bir zemine kaymıştır.

Sinan ve Ayhan'ın narsisist özellikleri ise patolojik açıdan incelenmeye müsaittir. Onların davranışlarındaki 'acımasızlığın' sürekliliği, empati duygusundan yoksun oluşları ve sürekli kendileriyle meşguliyetleri başkalarına karşı davranışlarını da etkilemiştir. Sinan'ın Zühre'yi boşamasına rağmen onun genç biriyle evlenip yuva kurmasına izin vermemesinde, Ayhan'ın Glbn'y yedi sene boyunca çeşitli şekillerde elinde tutmasında

narsisistik uzantının kaybedilmesini endişesi söz konusu olabilir. Çünkü bu kişiler Kernberg'in belirttiği üzere dış hayranlığa bağımlılık göstermekte ve nesne kaybına karşı aşırı duyarlı olmaktadır. Sinan'ın "Anası öldükten sonra kadrini bil(mesi), çıldırasuya yas tut(ması)" (C, s. 131), Ayhan'ın Gülbün tarafından unutulma korkusu bu bağlamda değerlendirilebilir.

2. 1. 3. 3. 1. 3. Eleştiriye Karşı Aşırı Alınganlık, Narsisistik Açidan Zedelenme Korkusu ve Başkalarına Karşı Güvensizlik

Narsisist kişilerin temel özelliklerinden biri benlerinin dışarıdan gelebilecek her türlü tehdite karşı aşırı bir savunma geliştirmesidir. Erich Fromm'a (2008) göre; "Narsisist kişiyi her türlü eleştiriye karşı gösterdiği aşırı alınganlıktan da tanıyabiliriz. Bu alınganlık her türlü eleştirinin geçerliliğini yadsıyarak, kızgınlık ya da üzüntüyle tepki göstererek ortaya konulur" (s. 62). *Kadıköyü'nün Romanı*'nda sürekli olarak evlilik fikrine karşı olduğunu söyleyen özellikle de Bedriye ile evliliğe soğuk bakan Burhan'ın Bedriye ile evlenmeye karar verdikten sonra tebrik kabul etmemesinde alabileceği eleştirilerden çekinmesi söz konusudur:

Bedriye ile Burhan yakında nikâhlanacakları halde tebrik kabul etmiyorlardı. Burhan, bu gibi merâsimden nefret ediyordu. O kadar büyük sözlerden sonra bir izdivaç öksesine oturmak kolay bir şey değildi. Herkes ona gülse de haklı. Bu sebepten evlenmek sözlerini kısa kesiyordu. Bir iştir oldu, bâri lâfi olmasın (KR, s. 146).

Burhan'ın bu tepkiselliğindeki amaç, gelebilecek eleştirilerin önünü kesmektir. Burhan'ın söz konusu alınganlığı; bir zamanlar hem evlilik hem de Bedriye hakkında olumsuz sözler söylemesinden kaynaklanır. Geçmişteki tutumunun kendisine hatırlatılması 'tehlikesi' karşısında benini korumaya altına almaya çalışan Burhan'ın narsisistik açıdan zedelenme korkusu dikkat çekmektedir.

Eleştiriye karşı alınganlık; Bedriye'nin Necdet ile arasında geçen bir olayda da görülmektedir. Kendisine hediye olarak verilen yüzüğün değerini öğrenmek için Bedriye, "Hele buna ne dersin? Zavallı masraflara da girmiş. Vallahi şu yüzük su içinde üç yüz lira eder." (KR, s. 147) sözlerini sarf etmiştir. Bu hareketini doğru bulmadığını belli eden Necdet'e alınganlık gösteren Bedriye'nin tepkisi bir süre sonra kızgınlığa evrilmiştir. Evinde misafir olan ve kendisine aşkından bir hatıra bırakma arzusu ile hediye takdim eden

birine 'kaba' muamelelerinden sonra Bedriye'nin onu evinden uğurlayış biçimi de sert olmuştur: "Bedriye, sanki Necdet'e el vermek istemiyormuş gibi, kollarını arkasına gizledi. Öfke ile dudaklarını kemirdi. Hırsından kabarmış sert bir sesle: -Selâmetle! dedi" (KR, s. 149). Şu hâlde gösterilen alınganlığın narsisist bir benin incinmesi sonucu gerçekleştiği kabul edilebilir. Saffet Murat Tura (2004) narsisistik patolojinin en önemli yönlerinden birini narsisistik zedelenebilirlik olarak ifade etmektedir. Narsisistik vakalar eleştiri, dışlanma, başarısızlık, küçük düşme konularında çok duyarlıdır ve genellikle öfke şeklinde yanıt verirler (s. 11). Bedriye vakasında karşılıklı olarak benleri hasar gören kişilerin ötekini zedelemek için uğraşı da söz konusudur. Özellikle Bedriye'nin öfkesinde hem narsisist kişinin sürekli olarak çevresi tarafından pohpohlanmasına alışkanlığının kırılması, dolayısıyla eleştiriye açık olmaması hâli hem de narsisist benin bu türlü hareketlerde çabuk yaralanması durumu da etkili olmuş olabilir.

Ciğerdelen'de eleştiri okları Zühre'den Sinan'a doğrudur. Çektiklerini sırasıyla Sinan'a anlatan "Zühre geçmişi deşti. Leyleğin yavrusunu yuvadan atışı gibi konaktan dışarı sürüldüğü, zorla Saraç'a verildiğini, sonra zinâyâya sürüklendiğini, mâsum yavrularının bir bir kanına girmeye mecbur kaldığını; Düriye Hanım'ın eziyetleri, Sündüs'ün nisbetlerini sıra sıra saydı döktü." En sonunda; "Niçin, neden? Neden hep beni horladın, yüreğimi dağladın?" (C, s. 192) sorgusuyla Sinan'a yaşattıklarının 'hesabını' sormuştur. Sinan, "kırgın ve bezgin, boynunu bükük" bir hâlde bu sitelere "Erkeğin çok okumuşu, kadı olur; kadının çok okumuşu cadı olur." (C, s. 193) diyerek cevap vermiştir. Zühre'nin çektiklerini anlamama arzusunda olan Sinan'ın söz konusu eleştirileri konuyu değiştirerek ve kızgınlık göstererek savdığı görülmektedir. Çünkü anlamak, fark etmek; kabullenmeyi ve değişmeyi göze alabilmek demektir. Fakat bu şekilde sıklıkla karşıt tepki geliştirme yoluna gitme, var olan bir itiyatın devam etmesini de kolaylaştırır.

Dineyri Papazı'nda kendiliği sürekli onaylanan Ayhan'ın eleştiri karşısında üzüntü ve küçük düşme konularında ise aşırı hassas olduğu görülmektedir. Ayhan, narsisistik zedelenme kaygısını Gülbün'e insanlar içinde gururunu kıracak bir söz söylememesi ikazıyla belli etmiştir. Kaptan köşkünün altında Gülbün'ü bekleyeceğini söyleyen Ayhan "Amma sana herkesin önünde belki dik söz söylerim, halimizi anlamasınlar." dedikten sonra Gülbün ona "Dik söz söyleyin. Ben lâyıık olan cevapları bulmakta hiç zahmet çekmem." cevabını vermiştir. Bunun karşısında endişelenen ve "Amma sakın... Herkesin önünde beni bozma, izzet-i nefsimi dokunma ha!" (DP, s.103) diyen Ayhan'ın korkusu ve

zaafi fark edilir. Anlatıda Ayhan'ın narsisist açıdan zedelenmesinin en temel sebeplerinden biri Gülbün'ün asri yaşam şekli ve kendisinden maddi yardım kabul etmeyen kati tavrıdır. Büyüklenmeci kendiliğini inciten bu tutum karşısındaki tepkisi ise taviz kabul etmeme yönünde ve sert olmuştur (Tek 2016a, s. 144- 145). Çünkü Ayhan'a göre eşi olacak kadının temel özelliği şöyle olmalıdır:

Ben isterim ki bana gelen kadın canla başla teslim olup ayağım dibine düşsün, ben onu hücrelerindeki hâtıralara varınca kendime mâl edip temessül edeyim, onun artık rûhu da ben olayım cismi de ben. İşte böyle olursa onu elinden tutar, secde ettiği hâki-pâyimdem kaldırır ve kemal-i cûdu-ı keremimden başına bir taç giydiririm. O artık benim esirimdir, fakat.. Sözümü yanlış anlamayın... Esir-i tacdârımdır (DP, s. 298-299).

Ayhan'ın kadını "esiri" olarak görmek istediği bu bakış açısında denetim ve kontrol altına alma ihtiyacı da görülmektedir. Kadının kendisine baş eğişi narsisist beni için en gerekli şarttır. Ayhan'ın "onu baştan savmak değil, üzme, ezme, gık demeyen bir uyarlık içinde görmek, dilediği gibi kaldırıp koymak istemesi (DP, s. 106) de ilişkiye kumanda etmesinin sonucu olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Ayhan'ın Gülbün'ün buluşma taleplerine duyarsız kalması; sadece kendi isteği vakitlerde Gülbün'le konuşması, onunla görüşme zamanını ve mekânını sadece kendinin belirlemesi de bir tür kontrolün sonucu olarak görülebilir.

Narsisist hastaların temel özelliklerinden biri de başkalarına karşı aşırı güvensizliktir. "Çoğu zaman bu hastaların, başkalarının hayranlık ve takdirine öylesine ihtiyaç duydukları için "bağımlı" oldukları düşünülür, ancak daha derin bir düzeyde, derin güvensizlikleri ve başkalarını küçümsemeleri nedeniyle herhangi bir kişiye gerçekten kesinlikle bağımlı olamazlar" (Kernberg 2006, s. 200). Büyüklenmeci kendiliğin aşırı gelişmesi, kişide kendisi dışındakine (içten) bir değer vermeme hâlini pekiştirebilmektedir. Derin bağlanmalardan yoksunluk, güven probleminin bir nedeni ve sonucu olarak gelişebilmektedir.

Kadıköy'nün Romanı'nda Burhan'da derin yüzeyde terk edilme korkusu dikkat çekmektedir. Nesrin'in ağabeyi Cezmi'nin Necdet'e yazdığı mektup dolayısıyla Burhan'ın İrlandalı bir ressam tarafından terk edildiği öğrenilmektedir. Cezmi bu psikolojiyi; "Burhan bu mâcerâdan sağlam çıkmadı, kolu kanadı kırılmıştı." (KR, s. 84) şeklinde izah etmektedir. Burada mektup; Burhan'ı tanımayan anlatı kişilerine onun hayatının travmatik noktasının anlaşılması bakımından açıklayıcı bir fonksiyon üstlenmektedir. Böylelikle hem

anlatı kişileri hem de okur tarafından Burhan'ın yaşadığı ihanet sebebiyle kadınlara karşı öfkeli ve güvensiz olduğu anlaşılır. Özellikle onun tekrar terk edilebileceği ihtimaline karşı bağlanmayı reddetmesi; söz konusu güvensizlikle de ilgilidir.

Dineyri Papazı'nda Ayhan'ın özellikle Gülbün'ün çevresindeki insanlara karşı güvensiz ve ön yargılı olduğu anlaşılmaktadır. “Sakın bu senin dostların benim adımla öğrenip şantaj yapmağa kalkmasın.” (DP, s. 137) diyen Ayhan'a kızgınlıkla Gülbün, “Âkif Kaptan hırsızlık, yankesicilik, kaçakçılık eder, Müyesser de büyücülük, randevuculuk yapar, beni dersin muhabbet piyasasına çıktım. Bin bir bereket geçinip gidiyoruz.” (DP, s. 138) şeklinde serzenişte bulunmuştur. Büyücülük lafını duyar duymaz kendisine büyü yapıldığından şüphelenen ve ceplerini araştırıp çırpınmaya başlayan (DP, s. 139) Ayhan'ın hâli Gülbün için gurur kırıcı bir durum oluşturmuştur. Bilinç düzeyinde yoğun güvensizlik duyan narsisist kişilikli bazı hastalar, Kernberg'in (2006) belirttiği gibi “başka insanları da temel olarak namussuz ve güvenilmez ya da yalnızca dış baskılar nedeniyle güvenilir olarak görürler” (s. 203). Talât Bey'in bir sohbet sırasında “(...) Gülbün'ün beyi, insanda şeref, haysiyet olabileceğine inanmazmış, bütün memurların irtikâba saptığını, fakirce kız ve kadınların topunun satılık olduğunu iddia edermiş.” (194) diyerek belirttiği bu düşünce tarzının hastalıklı ve haksız olduğu, anlatıda örnek şahıslar üzerinden ortaya konulmaktadır (Tek 2016a, s. 146).

Ayhan'ın gerçek kimliğiyle Gülbün'ün çevresinde görünmediği, rumuzlara başvurarak Gülbün'le iletişim kurmaya çalıştığı görülür. Anlatı boyunca Ayhan'ın en ciddi korkularından birinin cemiyet tarafından yasa dışı ve ahlak dışı bulunabilecek ilişkisinin öğrenilmesi olduğu görülmektedir. Onun adının kimse tarafından bilinmemesini istemesi, Gülbün'ün yakınlarının kendisine karo papazı anlamına gelen Dineyri Papazı ismini vermesine yol açmıştır. Dolayısıyla bu adlandırma; Ayhan'ın narsisist özelliklerinden kimseye güvenmeme ve ilişkide sorumluluk almama tarafına da işaret etmektedir. Ayrıca Ayhan'ın bu endişesinde çevresinin ahlaki ölçütlerine önem veren ve saygınlığını korumak isteyen bir tercihin narsisist yönü de etkili olmuş olabilir. Çünkü “Narsisist hastalar, kendilerini karakteristik bir şekilde çevrelerinin ahlaki taleplerine uydururlar, çünkü uymadıkları takdirde maruz kalacakları saldırılardan korkarlar ve bu boyun eğme, şan ve hayranlık için ödemeleri gereken bedel gibi görünmektedir” (Kernberg 2006, s. 203). Bununla birlikte Ayhan'ın Gülbün'ün hayatında esas kimliğiyle var olmamayı tercih etmesi, çıkarlarını korumaya dönük bir eylemin sonucu olarak değerlendirilebilir. Çünkü

Gülbün'le ilişkisini kısa süreli bir macera olarak görmek isteyen Ayhan; bağlanmamayı tercih etmekte, bir ilişkinin gerektirdiği sorumlulukları almayı reddetmektedir. Bu bakımdan 'Dineyri'nin aynı zamanda 'dini eğri' anlamını çağrıştırmaması, Gülbün'ün yakınlarının onun 'acımasız' yönüne işaret etmek istemesiyle ilişkilendirilebilir.⁵⁶

Genel itibariyle bakıldığında Erol anlatılarında özellikle maşuk olan erkeğin narsisistik özellikler taşıdığı, bu durumun da ilişkide başta büyü bozumu olmak üzere birçok soruna yol açtığı izlenir. İlişkinin en başında narsisistik özellikler, yüceltmenin artmasında etkili olurken devamında ise narsisizmin muhatabına zarar veren yönlerinin belirmesi aşkın varlığını tehlikeye atmıştır. Özellikle narsisistik açıdan başkalarına güvensizlik saplantılı aşkı tetiklerken, empati yoksunluğu da oyunsu aşka zemin hazırlayabilmiştir. Normal narsisizm zamanla aşılabilen bir özellik gösterebilirken yahut daha az zarar verici bir noktada kalabilirken patolojik narsisizmin etkileri yıkıcı olmuştur. Kişinin sadece kendi ihtiyaçlarını merkeze aldığı ilişkilerin tamamının ayrılıkla sonuçlanması sebepsiz değildir. Sevgiliyi narsisistik uzantısı, aynalama nesnesi olarak gören narsisist kişinin bağlanma duygusu da zayıf kalmış; tek yönlü fedakârlıkların bitmesiyle ilişkiler tükenişe doğru sürüklenmiştir. Ayrıca Erol anlatılarında genellikle kadınların aşk sırasında sevgilileri uğruna kişisel ve toplumsal sorumluluklarını askıya almasına karşın erkeklerin daha ziyade sevgililerine olan sorumluluklarını askıya alması söz konusudur. Buber'e (2017) "Sevgi, bir ben'in bir sen'e karşı sorumluluğudur" (s. 85). Bu görüş, anlatıdaki çoğu erkeğin sorumluluktan kaçınmasının nedenselliğine bir izah getirebilir. Ben'den geçemeyen kişinin sen'in ihtiyaçlarına cevap vermesi de mümkün olamamıştır.

2. 1. 3. 3. 2. Çocukluk Çağındaki Narsisistik Belirtiler

Psikanalitik literatürde özellikle kendilik ve nesne kuramcıları tarafından çocuğun yetişmesinde anne-baba ilişkisi üzerinde durulmakta; kendiliğin oluşumunda anne babaya özel bir önem atfedilmektedir. "Başlangıçta kendiliğe sağlam bir yatırım olması için, eşduyumla onaylayan ve kabul eden bir ebeveynin varlığı ön koşuldur." (Kohut 2004, s. 115) fikrini destekleyen ve çocuk üzerinde ebeveynin etkisine vurgu yapan Edith Jacobson'a (2004) göre; "Ebeveyn sevgisi, hem nesneye hem de kendiliğe istikrarlı ve

⁵⁶ Ayrıca Gülbün'ün yakını olan Müyeser'in açtığı fallarda Ayhan'ı karo papazı olarak simgeleştirmesinde onun yaşının da etkisi söz konusudur.

kalıcı libidinal yatırım yapılmasını desteklediği için, nesne ve kendilik sürekliliğinin, sağlıklı toplumsal ilişkilerin ve sevgi ilişkilerinin, kalıcı özdeşleşmelerin ve dolayısıyla normal bir ben ve üstben oluşumunun en büyük güvencesidir” (s. 54). Kendiliğin oluşumunda ebeveynin özellikle de annenin önemine vurgu yapan Kohut’a (2004) göre çocuğun çekirdek kendiliğinin oluşumunda ebeveyn imagosunun idealleştirilmesi ve özellikle annenin ona eşsizlik, önem ve mükemmellik duygularını geri yansıtan bir ayna vazifesi görmesi gerekir (s. 51; Kohut 2006, s. 81-82; Schultz ve Schultz 2007, s. 639). Ancak aynalamanın aşırı yapılması durumunda, patolojik narsisizme zemin hazırlanır.

Erol anlatılarında narsisist belirtiler gösteren iki kişinin çocukluk sürecine inilerek anne tarafından gerçekleşen aynalama sürecine işaret edilmiştir. Bunlar *Ciğerdelen*'de Sinan; *Dineyri Papazı*'nda Ayhan'dır. Bu kişilerde patolojik narsisizmin öne çıktığı düşünülmektedir. Ayrıca söz konusu iki kişinin anlatıda maşuk konumunda olup sevgililerine sürekli olarak duygusal şiddet gösterdiği fark edilir. Dolayısıyla anlatılarda yetiştirilme tarzlarının yer bulması, bu patolojik durumun kaynaklarının anlaşılması bakımından önemlidir.

Anlatılarda Sinan ve Ayhan'da aynalama süreciyle gelişen normal narsisizmin kişilik ve özgüven inşasının sınırlarını aşarak patolojik bir noktaya ulaştığı izlenmektedir. İki anlatı kişinin de anneleri tarafından aşırı derecede sevildiği ve özellikle tüm aile üyelerinin ilgi merkezinde olduğu görülür. *Ciğerdelen*'de Sinan ailenin tek çocuğu, *Dineyri Papazı*'nda ise Ayhan tek erkek çocuktur. İkisi de zengin, köklü ve güçlü ailelerin çocukları olarak büyümüşdür. Bu bakımdan “narsisist doyum sağlayan yaşam koşulları” (Kernberg 2006, s. 265) da uygun bir özellik arz etmektedir. Ailelerin soylarının tek devam ettiricisi olarak gördükleri 'oğulları'nı maddi ve manevi anlamda ayrı bir ihtimamla yetiştirdikleri anlaşılır. *Ciğerdelen*'de Sinan'ın annesi Cangüzel'in oğluna gösterdiği 'aşırı' ilgi, anlatıda ayrıntısıyla yer almaktadır. Sinan'ın çocukken annesi Cangüzel tarafından sürekli okşanıp kucaklandığı görülmektedir. Bu durum anlatıda "kızıl divâne" olmak şeklinde belirtilir:

Fakat Cangüzel Hanım her şeye dudak bükür olmuştu. Kocasıyla çocuğundan başka gözü bir şeycikler görmezdi. Hele çocuğu için kızıl divâneydi. Sinan'ı karnından çıkardığına pişmanmış gibi omuzuna vurur, sıkı sıkı bağrına basar; dâyelere el sürdürmez, gece gündüz kucağından bırakmazdı. Sinan üç yaşına kadar meme emdi. Bir türlü süttten kesemediler. Elbet de kesilemezdi; zîra anası da bugün ha yarın... Vermiyorum vermeyeceğim diye herkesi kandırarak gizli gizli emzirmekten kalmamıştı (C, s. 98).

Cangüzel Hanım'ın oğluna aşırı düşkünlüğü olarak ifade edilen "kızıl divâne"liği; ana-oğul arasında farklı bir ilişkinin doğmasına yol açmıştır. Anne oğlunu herkesten kıskandığı gibi oğul da annesini babasından kıskanmakta; geceleri annesiyle babasının arasına girmektedir. "Mustafa Durakça Cangüzel'e sokulsa, yılanlar, çıyanlar sokmuşçasına çırpınıp bağırdı. O zaman Cangüzel dünyâyâ küsüp şişinerek ciğer köşesini kollarıyla sarar, onun ipek saçlı başını gerdanına gömüp onunla yalnız kalmak için bucağ bucağ kaçardı" (C, s. 99). Babayı rakip olarak görerek anneye tek başına sahip olma, onu paylaşmama arzusunun görüldüğü bu anlatımda ödipal kompleksin etkileri fark edilir. Cangüzel'in oğlunun bir an dahi üzülmesine izin vermemesi, onun annesine gittikçe daha düşkün olmasına sebep olmuştur. Özellikle Mustafa'nın şehit olmasından sonra ana-oğul arasındaki bağ daha da kuvvetlenmiş; çocuk Sinan, annesinden bir süreliğine de olsa ayrı kalmayı / tutulmayı kabul edememiştir. Dedesi Veli Koca'nın onu haremden selamlığa çekmek istemesi üzerine gösterdiği tepki şöyle anlatılmaktadır:

Fakat Sinan... Veli Koca'nın binbir mâcerâ ve efsâne ile dolu hayâtında en çetin ceviz çıktı. Bir karış oğlancık Veli Koca'ya kan yutturdu, kıl kaldı pes dedire. Evvelâ, çocuğu iyice göz altında bulundurmak için selâmlığa almak istedi. Ana oğul ayak dirediler. Şu demek ki - onların Veli Koca'ya karşı ayak diremesi ne olacak zâten - Cangüzel bir tarafta, Sinan öbür tarafta yorgan döşek serildiler. Duyan gören herkes başına el çalıyordu. Ne densizce işti bu, evlât muhabbeti değil kara sevdâ. Veli Koca selâmlıkta dizginleri kavî tutup oğlanı salıvermezken keyfiyet sarpa sarmaya başladı. Sinan, bal mumundan sanem gibi, dağı taşı eritecek mahzun bir güzellikle, gündün güne gerçekten süzülüp gidiyor; Cangüzel atılmak için kuyular, sarnıçlar arıyordu. Veli Koca, fazla gayretle bir hatâyâ düşmeyeyim diyerek Sarı Sipâhîler soyunun biricik erkek evlâdını öldürmekten korktu, oğlanı hareme geri verdi. Yanlış bir karâra vardığını, Sinan'ı çekip çevirmenin bundan böyle daha güç olacağını anladı ama iş işten geçmişti (C, s.104).

Cangüzel'in Sinan'a düşkünlüğü; "evlât muhabbeti değil kara sevdâ" olarak adlandırılmıştır. Çocuğun sağlıklı kendilik gelişimini sekteye uğratabilecek bağımlı bir ilişki dikkat çekmektedir. Ana-oğul arasındaki mesafenin korunamayışı çocuk açısından bağımsız kişiliğin gelişmesinde engel teşkil etmiştir. Anlatıda da 'çocuk Sinan'da birtakım kişilik bozukluklarının görüldüğüne yer verilmektedir. Tenha yerlerden, karanlıktan ürkmeye gibi korkuları bir tarafa 'gücünün yettiğine karşı gösterdiği zorbalık' ve yaptığı kötülüklerin anlam cihetini sorgulamayıp üzerinde durulması gereken bir husustur:

Oğlan kâh kabadayılık kâh korkaklık göstererek gücü yettiğini akıyla, gözlerinin süzük ve yanık bakışıyla oyuna getirerek dâima kalles, dâima içten pazarlıklı, herkesi şaşırtdı, bıraktı. Bütün konak Sinan'la meşguldü, işin içinden çıkan kimse

yoktu. Kedilerin postunu yüzmekten, köpek şişlemekten, köleleri onu ona bunu buna katmaktan hiç geri kalmıyordu. Fakat sıkıyı görünce işin içinden bir sıyrılışı, en katı yürekli adamın gözü kapalı âşık olabileceği tatlı ve sıcak sesiyle özürler buluşu vardı... İşiten parmak ısırırdı (C, s. 106).

Kohut'a göre narsisistik kişilerde suç işlemeye yatkın asosyal tutum ve davranışlar, büyülenmeci kendiliğin bir süre için savunmalardan, özellikle bastırmadan kurtulmasının bir sonucudur (ak. Tura 2005, s. 278). Sinan örneğinde görüldüğü gibi kişinin kendi beninin merkezinde yaşaması, başkasına karşı gereklilikleri, sorumlulukları önemsiz hâle getirmiştir. Oğlunun tüm yaramazlıklarına, tüm kötülüklerine rağmen "oğlum bir tânedir" (C, s. 106) diyerek onu aynalamaya devam eden Cangüzel'in bu davranışı; oğlunun iyi ve kötüyü ayırt etmesine engel oluşturmuştur. Sinan'ın esas kişiliğinin oluştuğu yedi yaşına kadar "anasına yapışık gibi yaşadı"ğı (C, s. 123) anlatılmaktadır. "Anasından başka kimse ona el süremez, aş sunamaz, lâfedemezdi. Azıcık okşamak isteyen olsa Sinan hemen yüzünü Cangüzel'in gerdanına gömer, dudaklarını çıplak boynuna yapıştırır, elleriyle saçlarına asılırdı" (C, s. 123). Cangüzel'in yedi yaşına kadar Sinan'ı yanında tutması, zaten babasız kalan çocuğu tam anlamıyla 'baba otoritesinden' yoksun bırakmıştır. Çünkü bu süreçte torununu selamlığa alamayan Veli Koca da ona fazla müdahalede bulunamamıştır. Mutluhan İzmir (2015) ana kucağından inemeyen ve ödipal çatışmasını sağlıklı biçimde tamamlayamayan bireylerin bağımsız birer birey hâline gelemeyeceğini ifade etmektedir (s. 14). Özdeşim yapılamayacak derecede yüceltilemeyen baba, yasanın temsilcisi olarak da kabul edilemeyecektir (s. 91). Sinan'ın annesiyle kurduğu bağımlı ilişkide babanın dışarıda tutulması, daha sonrasında babanın ölümü ile ideal imagonun kaybı, ödipal çatışmanın sağlıklı bir şekilde çözülmesine engel olmuş, olması gereken davranış biçimleri kazanılamamıştır.

Birbirlerine bağımlı hâle gelen, "gagalaşan çifte kumrular gibi" (C, s. 123) olan anne-oğulun kaderi Veli Koca'nın "demir eli[nin] oğlanı selâmlığa çek"mesiyle değişmiştir (C, s. 123). Selamlıkta kalan Sinan'ın bir süre sonra hâlleri şöyle aktarılmaktadır: "(...) erkekler âlemine öyle bir kaynadı ki harem bölüğüne ayak atmaz oldu. (...) Sabah akşam dedesinin, Hâfız Nûri'nin zoruyla hayır duâ almak için güç belâ el öpmeye gidiyor, Cangüzel'in hasretten süzülen gözlerini, titreyen dudaklarını görmezlikten gelerek acele savuşuyordu" (C, s. 124). Artık yetişkinliğe doğru yol alan oğul; annesine karşı 'acımasız' tavırlar geliştirmiştir. Sinan'ın bir zamanlar dizinin dibinden ayrılmadığı annesine karşı geliştirdiği davranış, anlatının Cangüzel açısından trajik tarafını oluşturmaktadır. Annesinden uzak

duran Sinan "anasına işittirecek bir çalımla: -Üstüme düşenlerden hiç haz etmem." derdi." (C, s. 124). Cangüzel'in bir bayram vakti kendini tutamayarak oğlunun boynuna sarılması sonrası işittiği azar bir daha ona sokulamamasına sebep olmuştur. Oğlunun bu muamelesine 'artık dayanamayan' Cangüzel kendisini namaza ve zikre vermiştir. Son anları "Yalvardı, bekledi. Yalvardı, bekledi." ve "îmânı bütün olarak ruh teslim etti; fakat gözü açık gitti" (C, s. 130) şeklinde anlatılmaktadır. Ölmeden önce oğlunun "cevr ü cefâ"sının "hikmet"ini anlayamadığını söyleyen Cangüzel'in "Neden Yâ Rabbi?... Neden Yâ Rabbi?... Neden?" (C, s. 131) sözleri, Sinan'ı büyütürken uyguladığı davranışları sorgulamaktan kaçınması olarak okunabilir.

Annesi tarafından kendiliği sürekli yankı bulan, onaylanan Sinan'da büyüklenmeci kendilik için zemin oluşturan aynalamanın aşırı gelişmesi, başkalarına bağlanmasını da engellemiş olabilir. Çünkü "Büyüklenmeci kendilik, başkalarına bağımlılığın inkârına olanak sağlar, (...) başkalarının devamlı küçük görülmesi ve değersizleştirilmesi için ön koşullar yaratır" (Kernberg 2006, s. 245). Sinan'ın annesine karşı gösterdiği "merhamet"sizlikte de bu durumun bir izdüşümü söz konusu olabilir. Ölmek üzere olan annesinin hâlini idrak edemeyişi, ilgisiz davranışı, annesine yakınlaşmayışi büyüklenmeci kendilik ile ilişkilendirilebilir. Aynı durum *Dineyri Papazı*'nda Ayhan'da da görülmektedir.

Ayhan'a doğru yapılan narsisist aktarım, annenin yeni doğan bebeğe aşırı ilgi göstererek büyük çocuğun / çocukların ihmali olan psikolojik bir vakıadan ziyade sosyolojik bir durum çerçevesinde değerlendirilebilir. Geleneksel değerlerin ve ataerkil bir düzenin hâkim olduğu bir yerde dört kız çocuktan sonra gelen erkek evlat, ailenin övüncü ve neslin sürekliliği için yegâne umut olmuştur. Böylelikle bütün aile narsisistik yatırımını Ayhan'a doğru yaparak onun varlığını ve kendiliğini aşırı derece onamasına sebep olmuştur (Tek 2016a, s. 147-148). Bu nedenle Ayhan'da da başkalarına bağıllık hissetme konusunda zaaf görülmektedir. Hiçbir şeyi beğenmeme eğilimi göstermesi de bu bağlamda değerlendirilebilir. Çocukken gösterdiği bu özellikler şu anekdotla anlatılmaktadır:

her yemeğe bir kulp takar, etrafa kan yutturur; pekmez, tulum peyniri gibi çerezlerden çöpleniş savuşmuş. Hele bir yumurta pişirtmesi var ki insana parmak ısırtır. Yine böyle tepsiler dolusu gıda karşısında yiyecek bir şey bulamayarak vızlandığı bir gün aklına esmiş "Bana yağda yumurta yapın" demiş. Yapmışlar katı demiş, bir daha yapmışlar sulu demiş. Bir daha yapmışlar yine geri çevirmiş, tam beş defa. İnanılacak gibi değil âmme şahitli ispatlı sahne, görenler henüz hayatta (DP, s. 295).

Sinan gibi Ayhan'ın da çocukken çevresine eziyet ettiği görülmektedir. Sinan da çocukken "Küçük altın sahanlarda önüne gelen türlü aşlara birer takıntı bulur, ancak İkizçobanlar'dan günü gününe aldırılan, yazın bozulmasın diye kar üstüne döşenen taze kaymaktan, konağın kovanlarından çıkarılan oğul balından birer çimdik yerd" (C, s. 99). Fakat yedi yaşına kadar annesi dışında hiç kimseye kendini sevdirmek istemeyen Sinan'dan farklı olarak Ayhan ablaları, annesi, ninesi tarafından şımartılmaktan, sevimliden büyük haz duymaktadır: "Mehmet Bey, gece döşeğe girerken bayırmış etrafına toplansınlar, anası, koca ninesi, ablaları, Şerife Minla, daha kim varsa alayla kadın. Onlarla her gece şirinlik etmesini, safâ sürmesini hakkıyla bilirmiş. Hep istermiş onu oğsunlar, ayaklarını sıksınlar, mâni okuyup masal söylesinler" (DP, s. 295). Ayhan'ın çevresi tarafından kendiliğinin okşanmasına ve hayranlık oluşturmaya ihtiyaç duymakla birlikte onlara değer vermemesi narsisist benin yansımaları olarak değerlendirilebilir. Özellikle babası öldükten sonra ailesine bakmaması ve onlarla ilgilenmemesi, narsisistik hastanın insanlara bağlılık duygusu hissetmemesi ve bağımlı olmaktan kaçınması bulgusuyla ilişkili olarak değerlendirilebilir (Tek 2016a, s. 149).

2. 1. 3. 3. 2. 1. Narsisizm ve Ödipal Kompleks Arasındaki İlişki

Sinan ve Ayhan'ın ortak özelliği narsisist tabiatlarının oluşmasında geçirdikleri çocukluk sürecidir. Annelerine karşı gösterdikleri 'vefasızlık'ta ve hayatlarında kendilerini 'en çok seven' kadınlara muamelelerinde ödipal kompleksin etkili olabileceği düşünülebilir. Alfred Adler (2011); anneleri tarafından aşırı şımartılmış erkek çocuklarının büyüdüklerinde sevgililerine karşı davranma biçimlerinde Oedipus kompleksinin etkisinin aranabileceğini söylemektedir:

Anneleri tarafından el bebek gül bebek büyütülen, her isteklerinin yerine getirilmesini başkalarından haklı olarak bekleyebilecekleri inancı içinde yetiştirilen, aile dışında ortaya koyacakları bağımsız çabalarla başkalarının ilgi ve sevgisini kazanmak diye bir şeyi asla yaşamamış bütün çocuklar, Oedipus kompleksinin kurbanlarıdır. Erişkin kimseler olduklarında da annelerinin eteklerine yapışıp bırakmazlar. Sevgide kendileriyle eşit haklara sahip bir arkadaş değil, hizmetlerine koşacak birini arar, destek ve yardımına en çok güvenecekleri kimse olarak da annelerini görürler. Yeter ki ortada kendisini şımarık büyütecek, başka insanlara ilgi duymasını sağlamaya yanaşmayacak bir anne, kendisine umursamazlık ve soğuklukla davranacak bir baba bulunsun, her çocukta bir Oedipus kompleksi yaratma olasılığı vardır (s. 58).

Annenin aşırı aynalamasının sonucu olarak "Kendisini en değerli nesne olarak tasarlayan özne için ötekiler, değersiz birer nesneden başka bir şey olamayacaklardır artık" (İzmir 2015, s. 89). Anlatıda çocukluk sürecine ayrıntısıyla değinilen Sinan ve Ayhan'ın anneleri tarafından el bebek gül bebek büyütüldükleri açıktır. Gerçek sevginin annelerinin kendilerine doğru gerçekleştirdiği 'sınırsız sevgi aktarımı' olarak gören bu kişilerin erişkin olduklarında da anneleriyle olan ilişkiyi hemen hemen kestiği görülür. Ayhan ne annesine ne de kardeşlerine bakmamasına rağmen ömrünün sonuna kadar annesi tarafından diğer evlatlarından üstün tutulmuştur. İstanbul'da ticaret mektebini bitiren Ayhan'ın babası vefat etmiş ve ailenin serveti tükenmiştir. Birinci Dünya Savaşı, ailenin "ocaklarına incir dik"miştir. Mehmet Bey'den yardım isteyen aileye İzmir, İstanbul'da "gemi azıya almış bir hayat yaş"ayan genç adam "kulak asma"mıştır. Muallime çıkan en küçük kızı baba evini harap olmaktan kurtarmış ve annesine, üç dul ablasına bakmıştır (DP, s. 295). Ancak "Yine de gelin hanım kızına minnet bilmez, onu horlar, oğlunu öğer" (DP, 296). Aynı tutum Sinan'ın annesinde de görülür. Ona göre Sinan "İç yüzü hem yürekli, hem civanmert bir çocuktur" (C, s. 125). "İnan bana, Molla kadını, ben ana gözüyle, can gözüyle görüyorum." (C, s. 125) diyen Cangüzel'in oğlunda hep iyi olanı görmesi annelik itiyadıyla birlikte umudunu ve bağlılığını göstermektedir. Sinan'ın ise annesine muamelesi *Dineyri Papazı*'nda olduğu gibi 'vefasız'lık olarak ifade edilmektedir: "Cangüzel, vefâsız oğlu küçük Sinan Ağa'nın sevdâsına kurban gitmişti" (C, s. 122). "Karısına çektirecek! Vah gelinim, sen ateşlere yandın. Unutma Molla, kuzucuk gelinim benden vasiyet olsun: Sinan'ın dilinden, hâlimden gocunmasın bilsin ki iç yüzü vardır, iç yüzü. Yerinmesin, yılmasın, telâş etmesin, beklesin; gün gelir tılsımlı kapılar çatlar, Sinan'ımın nûru ortalığı tutar." (C, s. 125-126) diyen Cangüzel, oğlunu çok sevmesinin bedelini gelininin ödeyeceğini anlamıştır. Bu vasiyet niteliğindeki sözler Sinan'ın eşine 'çektirece'ğini anlatıda sezdirirken aynı zamanda Yedi Peçe masalındaki hikmetin çözümüne de işaret etmektedir.

Ayhan'ın bir annenin aşırı sevgi ve ilgisinin neden olabileceği patolojik sonuçların farkında olduğu anlaşılır. O bu durumu "Aşırı sevginin ne belâ olduğunu kendi hayâtımdan bilirim. Çocuklarımı bu kanserden korumaya çalıştım, seni de Gülbün, seni de..." (DP, s. 153) şeklinde açıklamaktadır. Bela ve kansere benzettiği aşırı sevgiden bahsederken Ayhan'ın "birdenbire duyanın tüylerini ürpertecek kırk muammalı elemle düğümlenmiş bir inilti içinde "Ah anacığım!" diye içini çek"tiği ve "sustu"ğu (DP, s. 153) görülür. Bu tepkiyi fark

eden genç kız Ayhan'ın "şifâsız bir yarası" olduğunu düşünmüş ve "bu mukaddes ve meçhul sızı"nın da "geçmişin derinliğine tıka basa itilmiş" olduğunu fark etmiştir (DP, s. 153). Burada Ayhan'ın annesinden kaynaklı bir "yara" aldığı anlaşılır. "Ah anacığım!" şeklindeki ifadesi merhametle birlikte sitemi de içermektedir. Ancak içini çektikten sonra susan Ayhan'ın bu konunun üzerine pek gitmemesi, bu meselede yüzleşmekten kaçındığına işaret edebilir. Ayrıca onun Sinan'dan farklı olarak sevgisini göstermekteki sıkıntısı sadece narsisist yönüyle ilişkili değildir. "Aşırı sevgi"nin neden olabileceği 'tahribatı' fark eden Ayhan; bundan dolayı bağlanma noktasında birtakım kararsızlıklar göstermiş, 'annesi gibi sevmeme / sevilme' yönünde bir temayülü benimsemiştir. Sinan için ise hakiki sevgi, annenin karşılıksız olarak 'besleyen', 'veren', 'merhamet' eden yönünü içermektedir. Onda sevilenin, "annenin karşılıksız / nedensiz sevgisini hedeflemekle bir yarayı da tedavi etmek iste"mesi (Şen 2017, s. 197) hâli görünür olur. Ayhan için ise bu sevginin kutsallığı şüphelidir. Çünkü bunu 'bela' olarak gören Ayhan için anima arketipinin olumlu ve olumsuz birçok çağrışımı söz konusudur.

Kendini oğluna adayan annenin sonsuz sevgisiyle büyütülen bu erkeklerin, Adler'in belirttiği gibi başkalarının sevgisini kazanmak için çaba sarf etmek gereğini fark edemedikleri izlenir. Sinan ve Ayhan'ın erişkin kimseler olduklarında annelerinin eteklerine yapışmama sebebinde, narsisizmin aşırı gelişmesinin etkisi olarak gelişen bağlanma duygusunun zayıflığı aranabilir. İki erkeğin de sevgililerine karşı eşit bir seviyede muamele etmediği izlenir. İkisinin de kendi söylediklerinden dışarı çıkmayacak ve sürekli olarak kendisini aynalayacak, 'her türlü eziyetine' ses çıkarmayacak bir sevgili arayışı dikkat çekmektedir. Dolayısıyla Ayhan'ın Gülbün'e karşı davranışlarındaki tutarsızlıklar ve Sinan'ın "yedi peçe"de kategorize edilen özellikleri narsisizm bağlamında değerlendirilmeye uygundur.

2. 1. 3. 3. 2. 1. 1. Narsisist Yapının Büründüğü "Yedi Peçe"nin Temsil Alanı

Metinlerarasılığın sıklıkla kullanıldığı *Ciğerdelen*'de alıntılanan ve dönüştürülen her metin, edebî yapının anlam katmanına derinlik kazandırmaktadır. Yer alan metin parçalarının her biri edebî metinde içerik ve kurgu açısından önemli bir işleve karşılık gelmektedir. *Ciğerdelen*'de en dikkat çekici metin parçalarından biri Yedi Peçeli masalıdır. Bir masal anlatısının "bağlam değişikliğiyle yeniden üretildiği" (Aktulum 2013, s. 67) görülmektedir.

Aktulum (2013), her folklorik ürünün metinlerarası bir işleyişte önceki dönemlere ilişkin unsurları yeni anlam etkileri yaratmak adına, değişik işlevlerle yinelediğini belirtmektedir (s. 66-67). *Ciğerdelen*'de de Yedi Peçeli masalı anlatıda yeni anlam alanları oluşturulmak suretiyle kullanılır. Masal, anlatılar arasında güçlü bir bağ kurmaktadır. Ana-oğulun hikâyesine yer verilirken tarihî vakaları birbirine bağlayan masal, aynı zamanda metnin güncel zamanındaki kişiler için de ders alınması gereken bir muhtevayı barındırdığı için anlatıdaki tüm zamanları birbirine bağlar. 'Yedi peçe' kavramı anlatıda ana örge durumunda olup sıklıkla tekrar edilmekte ve tüm anlatı için 'sırlı bir hikmet' barındırmaktadır. Her bir peçenin açılması anlatının entrik unsurunu oluştururken, tüm peçeler açıldıktan sonra ne yapılacağı sorusunun cevabı, tüm anlatı için varılması gereken bir hikmet olur. Peki, Yedi Peçeli tam olarak kimdir? Bu sorunun hikemi cevabı, yedi peçenin sırrına Zühre'nin ulaşmasıyla açıklık kazanmaktadır. Ancak gerçek anlamı olarak Yedi Peçeli şöyle tarif edilmektedir:

Yedi Peçeli; kadınların tanımadığı, bilmediği ayrı ve üstün bir âlemde yaşayan bir kahramandır. Kadınlar onun değişik hayâtına akıl erdiremedikleri için ona "Perili, karışık, yedi peçeli" derler. O, yedi senede bir defa sultan ablasının deniz kıyısındaki harem sarayına hatır sormaya gelir. Kadınlar dünyâsına ayak basması öyle nâdir bir vakadır ki bahçede en seyrek açan nazlı gül fidanı çiçeklenerek kahramanın gelişini müjdeler. Abla sultan her ziyârette Yedi Peçeli'ye dünyânın ikrâmını gösterir, en dildar câriyesini onun koynuna verir; fakat onu bir türlü sarayda alakoyamaz. Yedi Peçeli bir gece kalır ve gider. Ayağını bağlayabilmek için yüreğine aşk ateşini salmak gerek. Hasret çeke çeke açıkgözlülüğe erişen kadınlar kahramanda aşkı uyandırmak yolunu öğrenirler. Hoşlandırmak, acındırmak, düşündürmek. Öyle pâdişah kızıydı, yok hâkan kardeşiydi, böyle şeyler Yedi Peçeli'nin kulağına girmez. Kahraman İskender'in kızını, bir pula satın almaz. Eşi olacak kızı, bir câriye diye karşısına çıkarırlar. Nazlı, güzel bir kız; çocukça savrukluğu, pervâsız cüretkârlığa hep kabahat işleyen, hırpalanan, hor tutulan, gene de ortalığa meydan okuyan hem zavallı hem girgin bir kız. İşte Yedi Peçeli bu pusuya düşer, sevdâlanır, evlenir (C, s. 197-198).

Yedi Peçeli'nin bundan sonraki macerası Advîye Molla'nın aktarımı ile geçmişe dönük bir özetleme yoluyla anlaşılır. Yedi peçenin bir bir açılması, en son peçenin kalkmasıyla kahramanın yanması ve bu ateşin giderilmesi için devanın arayışı söz konusudur. Peki, Zühre'nin hikâyesinde bu masalın işlevi nedir? Neden yedi sayısı ve neden peçe metaforu kullanılmıştır? Bu masaldaki motifler birçok masalda aynıdır. Sevgiliyi kazanma çabası, yasağı dinlememe ve daha sonra sevgiliyi kazanmak için yolculuğa çıkma motifi ve mücadele etme birçok masalın ortak motiflerindedir.⁵⁷ Dolayısıyla bir masal kahramanına

⁵⁷ Bu masalın varyantlarıyla ilişkisi hakkında bk. "Kolektif Hafızanın Eseri: Halk Edebiyatı"

gönderim ile oluşturulan Yedi Peçeli metaforu; "belli kültürel bilgiler olmadan metaforları çözümleme"nin mümkün olmadığı (Çalışkan 2009, s. 92) görüşüne uygundur. "*Sevgili sırlıdır / bilinmezdir.*" kavramsal metaforunun dilsel ifadesi olan Yedi Peçeli; Zühre'deki Sinan'ın sırlarını açığa çıkarmada işlevseldir.

Çocukken dinlediği bu masalın etkisiyle Zühre; Sinan'da karşılaştığı her kötü özelliği bir peçe olarak adlandırmıştır. Peçenin açılması; şahit olunan her olumsuz özellikle yüzleşmek demektir. Peçe; örten, gizleyen, kapsayandır. İnsanın huyları da tıpkı peçenin altındaki yüz gibi, insan davranışlarının altında gizlidir. Zamanla ve diyalog yoluyla anlaşılması mümkündür. Zühre'nin de Sinan'la geçirdiği yaşanmışlıklar onu yüzeyden derine doğru tanınmasını sağlamıştır. Dıştan içe doğru bu seyir; Sinan'ın en derinindeki sırrına ulaşıncaya kadar sürmüştür. Söz konusu merhaleler; yedi peçe temsilinde sunulmuştur. Böylelikle açılan peçeler ile Sinan-Zühre ilişkisi yeni boyutlar kazanırken; Sinan'ın zaafı, hataları, eksiklikleri daha belirgin bir hâle gelmiştir. Peçenin yapısı itibarıyla arkasında sakladığı şeyi merak uyandırması da söz konusudur. Açılmasının kolaylığı yönüyle de söz konusu huyların açığa çıkmasının pek uzun bir zaman dilimini kapsamayacağı anlaşılmaktadır.

Neden peçe sayısı yedidir? Anlatıda yer verilen masalda Yedi Peçeli adlı bir kahramanın macerası anlatılmaktadır. Kadim metinlerde ve özellikle anonim ürünlerde sayı sembolizmi açısından öne çıkan rakamlardan bir tanesi yedidir. Tarihî anlatının ana örgesi olan yedi; *Dineyri Papazı*'ndaki yedi yıl gibi dönüşümü temsil etmektedir. Burada hem kaderin hem de kişiliğin dönüşümü söz konusudur. Annemarie Schimmel (2000) sahte bir Hipokratik kitapta yedinin kozmik yapının sayısı olarak nitelendiğini ve yedinin rüzgarlara, mevsimlere, insanın dönemlerine ve insan hayatının doğal bölünmesine neden olarak yer verildiğini belirtmektedir. Ayrıca sözde-Hipokratikler'e göre yedi sayısının okült güçlerinden dolayı her şeyi varlığa geçirme eğiliminde olduğunu, hayatın eczacısı ve bütün değişikliklerin kaynağı olarak görüldüğünü aktarmaktadır. İnsan gelişiminin yedi yıllık aşamaları fikri Arap hekim ve filozof İbn Tufeyl tarafından *Hay bin Yakzan* adlı eserde de açıkça ifade edilmiştir (141-142). Erol anlatılarında da yedi sayısının kadim inançlarda olduğu gibi insanın hayatının belli dönemlerine hatta dönüm noktalarına karşılık geldiği görülür. *Ciğerdelen*'de yedi yaşında annesinin yanından alınan Sinan'ın tamamen değişmesi gibi yedinci peçesi açıldıktan sonra da yeni bir hayatı söz konusu olmuştur. Yedinci peçenin açılmasıyla tüm hatalarını fark etmesi sağlanır ve böylelikle yeni bir

insanın doğacağı fark edilir. Ancak anlatıda yedi sayısı kendinde öyle kesin bir dönüşümü barındırır ki önceki hayat ile yeni hayat arasında büyük bir fark ortaya çıkar. Yeni hayat Sinan'da görüldüğü gibi kişinin tek başına yürüyeceği bir yol olur ve bir anlamda 'yedi büyük günah'ın diğer ifadeyle "yedi nefis tuzağı"na (Kemikli 2017, s. 13) düşmenin bedeli ödetilir. Bu sonuca gelmeden önce yedi peçenin açılımını vermek gerekmektedir. Sinan'ın anlatıdaki yedi kötü özelliği şu şekilde şematize edilebilir:



Şekil 4. Ciğerdelen'de Sinan'ın Yedi Peçesinin Açılım Şeması

Zühre'nin Sinan'ın yedi peçesini indirirken fark ettiği özellikler; korkaklık, insafsızlık, nekeslik (cimrilik), bencillik, haramdan sakınmama, vefasızlık ve gaflettir. Zühre, Sinan'la ilişkisi sırasında onun bu menfi özellikleriyle muhatap olmuştur. Sinan, Zühre'yi kaybettikten sonra onun "Senin son peçen gözündeki gaflet perdesidir, o da düşecek, her şeyi anlayacaksın; fakat ben öldükten sonra." (C, s. 212) sözlerini hatırlamıştır. Zühre; son peçeyi de kaldırdıktan sonra Zühre'ye veremediği sevgiden dolayı acı çeken bir adamı karşısında bulmuştur. Sinan'ın sürekli ona "Çok çektim Zühre'm" (C, s. 194) demesinin de anlamını fark etmiştir. Sinan'ın annesinden gördüğü sevgiyi ve anlayışı, kendisinden beklediğini anlamış; "ölesiye sevip hep vermek mertebesi"ne (C, s. 195) erişemediğine üzülmüştür.

Anlatıda sunulan yedi peçenin altındaki özellikler narsisist bir benin patolojik bulguları olarak değerlendirilebilir. İnsafsızlık, nekeslik, bencillik, haramdan sakınmama, vefasızlık ve gaflet narsisist benin, ilişkilerinde kendi benini ve arzularını merkeze alarak ötekinin ne hissedeceğiyle ilgilenmeme özelliğine uygundur. Acımasızlık ve empati duygusunu yitirme, muhataplarını narsisistik uzantı olarak görme ve sorumluluktan kaçınma gibi durumlar da patolojik narsisistlerde dikkat çeken özelliklerin başında gelmektedir.

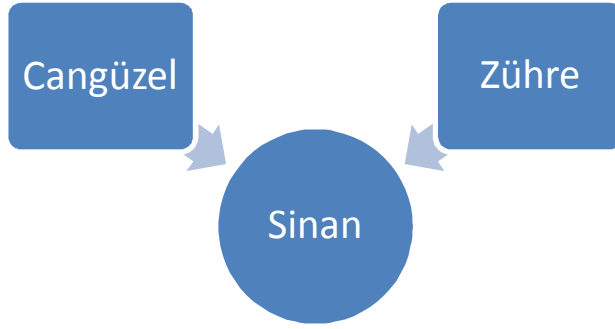
Narsisist belirtiler gösteren Sinan'ın bu özellikleri kazanmasında esas etkinin çocukluk süreci olduğu özellikle annesiyle ilişkisinin etkili olduğu anlaşılır. Onun özellikle simgesel kimlik edinme gereği duymamasında, aktif bir vazife alma, üretme gibi misyonlar edinmemesinde babanın şahsında toplumun simgesel yapısını tanımaması etkili olmuş olabilir. Ödipal komplekse bağlı olarak çocuk yaşta annesi tarafından çok şımartılan ve başkalarına bağlanmayı reddeden Sinan'ın yetişkinlik çağında da insanlar arası ilişkisi sorunlu olmuştur. Özellikle Zühre'yi sevdiği, anlatının ilerleyen bölümlerinde anlaşılan Sinan'ın sevgisini gösteremeyiş biçiminde sevgiyi nasıl tanımladığı yatmaktadır. Annesi tarafından 'bitimsiz' bir sevgiyle büyütülen ve her türlü eziyetli muamelesine rağmen bu sevgide hiçbir değişme olmadığını gören Sinan; sevginin 'gerçeğini' bu hâlde bulmuştur. Özellikle kendisine karşı sürekli fedakârlıklar gösteren Zühre'nin ona hesap sorması, sarsılmasında ciddi bir etkidir. Çünkü annesinden hiçbir sitem işitmemiş olan Sinan; kendisine her hâlükârda boyun eğen Zühre'nin sitemlerine alışkın değildir:

Zühre'nin hasis bir dâvâcı gibi dikilip ayak basması ağayı titretti. Ömrü boyunca herkesi kollamış, insanlar arasındaki alışveriş bağlantısını göz önünde tutarak hesaplı yürümüş, yalnız anası Cangüzel'e bir de Zühre'ye karşı kendini doludizgin kapıp koyuvermişti. Her nazı, her kahrı "Peki benim canım, oh ne âlâ aslanım!" diye kumrular gibi dem çekerek tatlıya gömen o muhabbet deryâsı ananın, şimdi kemikleri çürümüştür. Zühre'yi dersin işte gör, direniyor; hesap soruyor. Ağa, sırtında ürperti duydu. (...) İçinden geçeni Zühre'nin de okuması gerekmişçesine "Ana gibi yâr olmaz, Bağdat gibi diyâr olmaz." dedi. Ense kökü sapır sapır sallanarak kapıya doğruldu. Elini, öptürmek için Zühre'ye uzatmadı. Baltaya gelmiş bir ağacın devrilmek üzere yan yatışı hâline girmişti. Zühre onun tâ on altı sene evvelki ayrılık gününden beri sakatlanmış bulunduğunu, hep üzgün ve eksik, yarım solukla yaşadığını anladı. Sultân-ı aşkın çiçek tarlaları üzerinden topkeşan arabaları geçirmek elbet cezâsız kalmaz. O ulu sultan der ki: "Beni inkâr mı ediyorsun? Pekâlâ, işte gidiyorum. Ömrümün sonuna kadar bensiz kal (C, s. 193-194)!"

Zühre'nin "hasis bir dâvâcı" gibi kendisini ve yaptıklarını sorgulaması karşısında Sinan'ın "titre"mesi annesiyle olan ilişkisinin bir sonucudur. Zühre'nin "hesap sor"ması karşısında ona kendi annesini hatırlatması; sevgilide anneyi görme eğilimin beklentisi olarak

okunabilir. Dilan Yamaç (2016) Sinan'ın bu hesap sorma karşısında Zühre'nin onu annesi kadar sevmeyeceğini fark etmesini kendi animasıyla yüzleşmesi olarak ifade etmektedir. Zühre'nin ise sürekli sorgulamalarından yola çıkarak onun animusu ile yüzleşemediğini, Sinan'ın "hep üzgün ve eksik" olduğunu anladıktan sonra yapması gerekenin Sinan'a annelik etmesi, onun animasının yerine geçebilmesi olduğunu belirtmektedir (s. 160). Dolayısıyla Sinan - Zühre ilişkisinin düğümünün Sinan - Cangüzel ilişkisinde yattığı anlaşılır. Bu ilişki şöyle grafikleştirilebilir:

*Şekil 5. Ciğerdelen'de Sinan'a
Çevrili Sevgi Okları*



Cangüzel'in de Zühre'nin de merkezinde olan kişi Sinan'dır. Sürekli ilgi oklarının kendisine dönük olmasına alışkın olan Sinan'ın bu oku muhataplarına çevirmek gibi bir hamlesi anlatıda olmamış; bu nedenle sevginin gösterim biçimi tek yönlü kalmıştır. Kendisinden yaşça büyük ve çocuklarının annesi olan Düriye Hanım'a romantik bağının olmadığı anlaşılan Sinan'ın Zühre'yi içten içe sevdiği anlaşılır. Ömrü boyunca "yalnız anası Cangüzel'e bir de Zühre'ye karşı kendini doludizgin kapıp koyuver"mesi onları içselleştirdiği anlamına gelmektedir. Zühre'nin Sinan'ın annesini kaybettiği ve kendisini boşayıp başkasıyla evlendirdiği günden bu yana ondaki "sakatlığı", "eksikliği" fark etmesi onun hayatındaki kırılmayı anlaması bakımından önemlidir.

Adler'in erkek çocuklarını fazla şımartan annelerin ödipal komplekse zemin hazırladığı tespiti hatırlandığında anlatıdaki ilişkinin düğümü daha iyi anlaşılabilir. Sinan'ın da Zühre'yle ilişkisinde Cangüzel çok etkilidir. Sinan'ın "Çok çektim Zühre'm," dedikten

sonra "at sırtında başı eğik, elde dizginler gevşek, cenkte yenilmiş yiğit yasıyla gözden silin"mesiyle (C, s. 194) Zühre, bu "çek"menin anlam alanını sorgulamış ve Sinan'ın esas probleminin annesiyle olduğunu fark etmiştir:

Demir kaplar birdenbire ardına savruldu, Zühre korkunç, güzel bir diyar gördü: Sinan Ağa denilen öldürücü bilmecenin anahtarını, anası Cangüzel'de aramak lâzımdı. (...) Sinan'ın hep yaptığı ettiği, o ana yâdigârı dipsiz bucaksız sevginin ışığında aydınlanmıyor mu? Sinan, hayâta gözünü açtığı gün, düşünenin aklına ziyan veren gümrah hazîneye ellerini daldırılmış, harcamış, hep harcamış; tüketemeyince zulüm isteği derecelerini bulan bir hırçınlıkla Cangüzel'i öldüresiye israf etmişti. Anasının ölümünden sonra bir buçuk sene hasta döşeğinde gitmiş gelmiş, nihâyet iyi olmuş; eğlence âlemine sığınmış, kendini kurtarmıştı. Fakat Zühre'nin aşkıyla berâber Cangüzel'in rûhu geri geldi. Sinan, kurumuş sandığı kaynağın yeniden çağlayışını duyunca çocukluğunun gaddar, ziyankâr müsrifliğine düşmüştü. Sevgi onun için başka türlü olamazdı, zihnine tâ ne zamandan beri böylece nakşedilmişti: Aşk demek hesapsız kitapsız almak, sorgu suale uğramadan hep almak demektir. Aşkın son basamağına, ölesiye sevip hep vermek mertebesine Zühre, Cangüzel ana gibi ulaşamamıştı. Sultân-ı aşka on altı sene hizmet ettikten sonra bugün bayrak açmıştı... Saçına ak düşünceye kadar anaya hasretlik çeken garip Sinan'ım benim... İşte noksan gönlüm, akılsız başımla sana ikinci öksüzlük ağusunu içirdim (C, s. 194-195).

Aşk[ın] Sultanı olarak çevrilebilecek olan Sultan-ı aşk metaforu, Zühre'nin Sinan'a âşık olduğu ilk andan itibaren anlatıda görünür olur. Sultan-ı aşk; Yedi Peçeli'nin karşısındaki ülküdeğerdir. Büyü bozumuna sebep olan kötü özellikler, itiyatlar karşısında âşık olan kişinin her şeye rağmen sevmesi durumunu içerir. Karşılıksız, verici bir aşkı sahici bir değer olarak kabul eden Sultan-ı Aşk'ın bu bakımdan özverili aşk tarzını da temsil ettiği söylenebilir. Sinan'ın Zühre'de gördüğü "Cangüzel'in rûhu"dur. Zühre'nin de anladığı nokta; Sinan'ın severken "çocukluğunun gaddar, ziyankâr müsrifliğine düş"mesi, hakiki sevgiyi "almak" olarak öğrenmesinden kaynaklanır. Onun sevgilisinde annesinin "rûh"unu görmesi, anima arketipinin etkisi olarak okunabilir. Jung'a göre; "Anneden kendisini ayıran kişi tekrar geri dönme özlemini içinde taşır. Bu hasret kazanılan her şeyi, tehdit edip, yiyip, bitiren bir tutku hâline kolayca dönüşebilir" (Stevens 1999, s. 78). İmge bilinçdışı olduğu için sevilene bilinçsizce yansıtılmakta; tutkuya ya da nefrete bu neden olmaktadır (Jung 2012b, s. 327). Sinan'ın sevgilisine bilinçdışı olarak anne arketipini yansıtması, annesinin zihnindeki yerinin güçlü bir şekilde varlığına işaret eder. Annesinin kaybından sonra ciddi bir yas süresine giren Sinan'ın bu kayıpla baş etmesindeki zorluğu, sadece "kucaklayıcı çevre"den (Winnicott 2007, s. 10) mahrum kalmasıyla ilgili değildir. Bir buçuk sene hasta döşeklerde kalması, anneye tekrar geri dönme özleminin tutkulu bir boyuta ulaşmış olduğunu ve annenin yokluğuyla hem bilinç hem de bilinçdışı düzeyde

yüzleşemediğini gösterebilmektedir. Onun sevgilisinde annesini görmesi ve bu yolla annesine olan "hasret"ini gidermesi, anneye bütünleşme arzusunun yoğunluğuna işaret edebilir. Sinan'ın hayatındaki travmatik noktayı fark eden Zühre bu yolla anneleri şöyle eleştirmekte ve bazı tavsiyeler vermektedir:

Gücüm yetse, yeryüzünde yaşayan bütün kadınlara dağlanmış yüreğimin feryadını duyurabilsem: Dinleyin beni ey Tanrının yükü ağır, gücü kıt kulları! Evvelâ siz analar, hey analar analar, ayağınızı denk alın! Diktiğiniz kabaklar karılarda patlıyor. Hatır kırmak, can yakmak, yürek deşmek... Oğullarınız bunu sizde dener, karılarında olgunluğa erdirir, öyle değil mi? Zinhar evlâtlarınızı zâlimlik derecesine vardırarak kadar sevip şîrâzeden çıkartmayın. Sonra siz ey kızlar, kadınlar!.. Billûr sarayda, dünyânın çirkin meşakkatlerinden uzak, altın topraklarla oynarken, günü gelir yolunuz dışarı düşer, ere gider olursunuz. Erkeğinizin özlenip okşanan sevgilisi kalmak isterseniz ona itaat edeceksiniz, onu deşip kusurlarını görmeye kalmayacaksınız, alargadan tapınacaksınız. Yedi peçesine el sürmeyeceksiniz mümkünse yedi tâne de siz üstüne koyun. Aksi hareket ederseniz, nikâbın altından onun kat kat kusurları belirdikçe o, mâbudluk mihrâbından yuvarlanır. Mâbûdunuz olmaktan kaldığı gün artık ne o size er olur, ne de siz ona karı... O zaman dünyâyı baştan başa dolanıp derde devâ aramak gerek. Yedi iklimin ilmini yutsanız felek çarkı dönüşünü değiştirecek yararlıklar gösterseniz çâresi yoktur. Masal der ki: "Yerini sihirbazların bildiği bir hamamın göbek taşı altındaki şîşede Yedi Peçeli'nin yangını dindirecek şifâ bulunur, bu ilâcı onun göbeğine damlatmak ister." Mânâsı şudur, zavallı kadınlar: Pişmanlık ve hasret çeke çeke âkıbet süzülür, pîr ü pâk olursunuz. İşte o zaman, mihnetinizin son derinliğinde, ihlâs yolunu öğrenirsiniz. Yedi peçeliyi anasına bağlı olduğu yerinden, göbeğinden, tedâvi etmek lâzımdır. Değil mi ki onu size erkeklik edebileceği mâbud tahtından yıktınız, şimdi artık onunla berâber kalmak için tek bir çâre vardır; her kusûru bağışlayan, her çirkinliği güzellik gibi gören bir ana olmak. (..)

Evet... ne diyordu, Yedi Peçeli, nikaplarını koparan kadının önünde alev alev yarıyor; bundan böyle onu ana şefkatiyle merhemleyip bağıra basmak gerektir.

Erkek kadri bilir bir sevgili. Zühre böyle olamamıştı.

Hiçbir şeyi kınamayan bir ana. Zühre böyle de olamamıştı.

Ne kalıyor geriye? Sinan Ağa'nın söylediği: "Erkeğin çok okumuşu, kadı olur; kadının çok okumuşu, cadı olur." Hürmet ve hayâda kusur eden, kocanın iç yüzünü didik didik deşmeden rahat bulamayan, kendi aklını beğenmiş, çok bilmiş bir cadı (C, s. 196-197)...

Acı tecrübelerin verdiği yaşanmışlığın bir hikmete dönüşmesi Erol anlatılarının genel niteliklerindedir. Burada da Zühre'nin erdiği hikmeti paylaşma çabası izlenir. Evlatlarını zalimlik derecesine vardırarak kadar seven annelerin; oğulları üzerinde hastalıklı etkiler oluşturacağını fark eden Zühre'ye göre onların gelişim sürecinde daha dikkatli olunmalıdır. Aksi takdirde annelerinin hatırına kırmaya alışkın çocukların bu ilişki biçimini nihai doğru sayması, eşleriyle de ilişkilerini problemlileştirecektir. Onun kadınlara nasihatı ise Yedi Peçeli masalının esas iletisidir. Buna göre eşlerini / sevgililerini seven kadınların masaldaki

uyarı gibi eşlerinin peçelerini kaldırmaması gerekir. Çünkü kaldırılan her biri peçe, eşi eskisi gibi görmeye ve ilişkinin ilk günkü heyecan ve sevgiyle sürdürülmesine engeldir. İlişkinin başında sevdiğinin kusursuz ve üstün olduğu zehabıyla hareket eden kişinin zamanla sevdiğindeki beşeri hâlleri görmekle, aşkında azalma meydana gelebilir. Bu sebeple Zühre; aşkın ilk günkü gibi varlığının korunması isteniliyorsa; yedi peçeye yedi peçenin daha eklenmesini tavsiye etmektedir. Ancak zamanla ve merakın getirdiği itkiyle peçelerin kaldırılması durumunda uygulanacak tedaviyi masaldan hareketle şöyle belirtir: Yanan kahramanı iyileştirecek ilaç; "yerini sihirbazların bildiği bir hamamın göbek taşı altındaki şişede"dir. Bunun göndergesel anlamı; "Yedi peçeliyi anasına bağlı olduğu yerinden, göbeğinden, tedâvî etmek" gereğidir. Dolayısıyla sevdiğinde türlü kusurları müşahede ederek ondaki beşerilikle yüzleşen kadının şu hâlde yapacağı şey; "her kusûru bağışlayan, her çirkinliği güzellik gibi gören bir ana olmak."tır. Hayranlığın devreden kalkması ile onun yerini tutabilecek güçlü bir duygu değerine ihtiyaç vardır. Bu da anlatının anlam alanına göre merhamettir. Dolayısıyla Yedi Peçeli metaforunun çözümünün; ya sevgiliye verilecek mabudluk katı ya da kişinin kendine alacağı analık payesi olduğu anlaşılmaktadır. Burada önemli bir hikmet söz konusudur. Eşinin hoş olmayan huyları ve davranışlarıyla karşılaşan kadının bunları fark ettikten sonra sorunların çözümünün olmadığını anlaması durumunda ne yapacaktır? Anlatıya göre insan sevdiğinin kötü özelliklerine fazla odaklanmayarak sürekli eleştirel olmamalıdır. Bu durum hoşgöründen daha fazlasını içermekte, bir annenin evladına gösterdiği muameleye benzer bir tutumun benimsenmesi önerilmektedir. Ancak böylesi bir sahipleniş ve kabul ediş tarzı sevilenle birlikteliğin yolunu açabilecektir. Çünkü tüm peçelerin kalkması; kavga ve eleştirilerin sürekli artması durumunda bir diğer yol ayrılık olacaktır. Ancak aşkın kutsandığı anlatıda sevgiliden ayrı düşmek bir çözüm değil tam tersi olarak kendiliğini sevdiğine duyduğu aşkla oluşturan kişi için bir tür ihanettir. Bu nedenle Zühre; "gönül kapmak, teslim olmak" gibi hâllerin güç olmadığını "asıl kadınlık mârifeti"nin "Yedi Peçeli'yi devamlı alakoyma ilmi" (C, s. 198) olduğunu belirtmektedir. Bir kadının sevdiğini elinde tutabilmesi, "üstün dünya kahramanını miskin ev hayâtına" bağlayabilmesi için göstereceği "tedbir" (C, s. 198) kendi mutluluğu için de bir imkân olabilir. Bunu başaramadığını kendine itiraf eden Zühre; kendine hitap yoluyla şöyle bir iç konuşma gerçekleştirir:

Zühre'm, ne yazık bilemedin ki eşinin karşısında her erkek bir Yedi Peçeli, bir kahramandır! Aslında Sinan Ağa misilli cenk kaçağı, bir korkak, para canlısı bir nâdan olsa bile. Onu herkes, olduğu gibi görsündü. Fakat sen... Değil mi ki aşkın

bin dallı mücevherle bezenmiş, yedi renkli tılsımla boyanmış mukaddes yorganı sizi ikinizi bir araya kapadı... Sen onu dâima mâbûdun ve kahramanın tanıyacaktın. Zavallılığını bulmak, eksiğini açığa vurmak sana düşmezdi. Sana düşen -onun kadını kalmak istersen eğer- tapınmak, boyun eğmek, gölgesi gibi ayağına yapışmaktı.

Yan şimdi yanabildiğin kadar (C, s. 198).

Bu bölüm iki yıldızlı metin arasındaki bir bölümdür. Anlatıcının devreye girerek Zühre'nin iç konuşmasını aktardığı görülür. Geleneksel anlatıda olduğu gibi varılan bilgelik sunulur. Zühre'nin "aşkın bin dallı mücevherle bezenmiş, yedi renkli tılsımla boyanmış mukaddes yorganı" ifadesi "*Aşk birliktir*" metaforunun dilsel görünümüdür. Birliğin devamlılığının ancak fedakârane aşkla gelişeceğini düşünen Zühre; sevgilisiyle mutlu olamamasını ona karşı "tapınmak, boyun eğmek, gölgesi gibi ayağına yapışmak" gibi davranışlar gösterememesine bağlamıştır. Sevgilinin "eksiğini açığa vurma"nın ilişkide büyü bozumuna neden olduğunun anlaşıldığı bu anlatımda, kadının 'mutlu olmak / etmek için' sevgilinin narsistik uzantısı hâline gelmeyi kabul etmesi önerilir.

Genel olarak romantik ilişkide "büyü bozumu"nun değerlendirildiği bu bölümde özellikle maşuk komununda olan sevgilinin ihanet etme, kıskanma, narsisizmine bağlı olumsuz davranışlar göstermesinin neden ve sonuçları üzerinde durulmuştur. İlişkinin akıbetini ve yüceltme sürecini olumsuz olarak etkileyen bu durumlar aşkın ya bitişine yahut bitme aşamasına gelmesine yol açmıştır. Anlatılar içerisinde merkezi hüviyetteki kişiler arasında sadece *Ciğerdelen*'de Turhan ve Canzi ile Mustafa ve Cangüzel Hanım arasında 'mutlu son'un olduğu dikkat çekmektedir. Bunun temel sebebi sevgililer arasında anlaşmazlığa neden olabilecek durumların üstesinden gelinmesine dönük gayrettir. Özverili aşkın ön plana çıktığı bu kavuşmalar; aşkın ancak büyük bir çaba ve özenle devam ettiğini gösterebilmektedir. Turhan'ın ilişkinin ilerleyen dönemlerinde saplantılı bir aşk özelliği göstermesinin sonucu olarak ilişkisi bitme noktasına gelmiş, ancak onun yaptığı hatalarla yüzleşmesi ve ilişkiyi kurtarmak için çaba sarf etmesi ilişkinin tekrar başlamasına olanak sağlamıştır. Ancak Bedriye-Burhan, Mihriban Hanım-Ömer Fâruk Bey, Nûran-Sermet, Eglantin-Nûman Bey, Zühre-Sinan, Gülbün-Ayhan gibi diğer çiftlerin ilişkisi mutlu bir sonla nihayetlenmemiştir. Zühre'nin ölümü dışında diğer çiftlerin iradi bir ayrılıkla birbirinden uzaklaştığı görülür. Bu ayrılık kimi zaman âşğın isteğine bağlı olarak gelişirken kimi zaman da sevgilinin arzusuna bağlı olarak gerçekleşmiştir.

3. BÖLÜM: ANLATILARDA AYRILIK VE YENİDEN DOĞUŞ SÜRECİ

3. 1. AYRILIK DÖNEMİ: "SEVDÂYA DÂHİL" Mİ?

*İnsanı yıpratın, hâdiselerin kendinden ziyâde
onların hayalhânedede işledikleri azaptır.*
Safiye Erol

Erol anlatılarında birçok eylem gibi "tek anlamlı" (Eco 2016, s. 230) olmayan kavramlardan biri de "Birinden uzak düşme" (*Türk Dil Kurumu Sözlüğü*) anlamını içeren ayrılıktır. Anlatılarda kişi, olay ve zamana bağlı olarak farklı anlamsal karşılıklara gelen ayrılık sadece somut anlamda bir mesafeyi içermemekte, ilişkinin akıbetine bağlı olarak duygusal bir uzaklığı da imlemektedir. Sanatkârın anlatılarında aşkla birlikte işlediği ayrılık konusu birlikteliklerin dağılma dönemini konu almaktadır. Ayrılık ve yeniden doğuş, aşka bağlı olarak gelişmekle birlikte bu süreçlerdeki duygusal motivasyonun sadece beşeri aşka bağlı olarak gelişmediği izlenir. Son üç romanda Mutlak Varlık'a duyulan aşkın hakiki olduğu fikri gelişmekte, beşeri aşkın aşılması gereken bir basamak olduğu düşüncesi öne çıkmaktadır. Bu seviyeye gelinmeden önce aşkın en temel özelliği olan yüceltme inişli çıkışlı bir grafiğe geçmekte, bir süre sonra bitme noktasına ulaşmakta hatta bazı anlatılarda tamamen ortadan kalkmaktadır. Aşka bağlı olarak gelişen yaşama sevinci, coşku, fedakârlıklar yerini ıstıraba, umutsuzluğa ve kendi yolunu çizme çabasına bırakmaktadır. Aşkın gelişiminde hiçbir engel görmeme temayülü bu süreçte engellere takılıp kalan bireyin sancısıyla yer değiştirmiştir. Bununla birlikte ayrılık sürecinde sevgiliye duyulan hasretin artması ve sıklıkla ayrılık kararının bozulması söz konusudur. Bu hâl ayrılığın "sevdaya dâhil" dönemini içermektedir. Ancak ayrılık, mutlak bir karar olarak alındıktan sonra sevdadan çıkış süreci başlamaktadır. Bu nedenle yitişle birlikte dirilişe de olanak sağlaması itibariyle ayrılık konusu, aşktan ayrı olarak ele alınmış ve yeniden doğuşla birlikte işlenmiştir.

Erol anlatılarında büyü bozumuyla sarsılan ilişkiler bir süre sonra "aşkın dayanılması imkânsız devingen güçlerinden birisi" (İbn Hazm 2015, s. 118) olan ayrılıkla sonuçlanmıştır. Ancak bu ayrılıkların verilen tek bir kararla gerçekleşmediği, bu hususta

yapılan tercihlerin sürekli olarak bozulduğu görülür. Tekrar eden ayrılıklar, aşkın 'sonunun' gecikmesine sebep olurken bu sürecin sancılı geçmesi, aşkın varlığını korumasıyla da ilişkilidir. Kişisel tekâmül bir anda gerçekleşmediği gibi vazgeçiş de genellikle bir anlık kararlar mümkün olmamıştır. Atillâ İlhan'ın (1993) "ayrılık sevdâya dâhil" adlı şiirinde belirttiği "ayrılanlar"ın "hâlâ sevgili" (s. 73) olması hâli, ilişkilerde uzun bir süre korunmuştur.

Kadıköyü'nün Romanı'nda anlatının merkezi kişisi Bedriye'nin ayrılığa karar verdikten sonra bu yolda kararlı bir şekilde hareket ettiği ve sevgilisine geri dönme teşebbüsünde olmadığı görülür. Ancak aynı anlatıda eski aşk hikâyesini anlatan Mihriban Hanım, sevgilisiyle üç defa ayrılıp birleştiğini belirtmiştir. *Ciğerdelen*'de ise Turhan ile Canzi arasında Turhan'ın kıskançlığına bağlı olarak birçok sorun meydana gelmiş, ciddi düzeyde ise bir ayrılık hadisesi vuku bulmuştur. Ancak Canzi, sevgilisinden hamile kalması neticesi ona geri dönmüştür. Aynı eserin tarihî anlatısında ise Zühre'nin Sinan yüzünden uzun süreli mutsuzluklara ve sıkıntılara maruz kalmasına karşın Sinan'dan ayrılmadığı izlenir. İki sevgilinin ayrılığı Zühre'nin ölümüyle gerçekleşmiştir. Ancak onlar arasında da zaman zaman kısa süreli ayrılıkların gerçekleştiğine tanık olunur.

Erol anlatılarda ayrılığın önemli bir izlek olarak işlendiği iki anlatı *Ülker Fırtınası* ve *Dineyri Papazı*'dır. *Ülker Fırtınası*'nda sevgililer sıklıkla ayrılıp tekrar birleşmiştir. Ayrılma kararını iradi olarak genellikle Nûran almış; fakat bu aşamaya gelmesinde Sermet'in sadakatsizliği rol oynamıştır. *Dineyri Papazı*'nda ise maşuk konumunda olan Ayhan'ın ayrılığa karar verdiği görülür. Onun nihai ayrılık kararından sonra sevgililer zaman zaman karşılaşmakla birlikte ilişki tekrar başlamamıştır. Bu anlatıda ayrılığın yedi yıl gibi uzun bir sürece yayılmasında Ayhan'ın ayrılma kararına karşın eski sevgilisine telefonlar, tezkereler gibi çeşitli vasıtalarla sıklıkla kendini hatırlatması, ilişkinin tekrar başlayacağına dair genç kızın umudunu canlı tutması etkili olmuştur.

Erol anlatılarında ayrılığın en ayrıntılı olarak işlendiği eser *Dineyri Papazı*'dır. Anlatıda hiçbir şekilde ayrılıktan yana olmayan Gülbün'ün bu mutlak akıbeti geciktirme ve sonrasında da bununla baş etme çabası görülür. Genç kızı usandırıp onun kendisinden ayrılmasını sağlamaya çalışan Ayhan her seferinde onun ayrılığı önleme çabasını görmesi üzerine "Ne tuhafsın Gülbün, Ben seninki gibi sabır görmedim. Sabır taşı mısın, yoksa sen erdin mi?" diye sormuştur. Gülbün ise "dolaşıp durduğu fâcia zemininden şaka toprağına atlamak için gülerek davran"mış ve ona "Hayır daha ermedim, amma bu gidişle sen beni

çabuk erdireceksin. Şimdilik ben gerçeklerdenim." (DP, s. 131) cevabını vermiştir. "*Ayrılık korkunçtur.*" metaforunun dilsel formu olan "fâcia zemini" ile Gülbün için ayrılığın anlamı belirginleştirilirken genç kızın farkında olmaksızın "şimdilik" "gerçeklerden" olduğunu söylemesi anlatının geleceği konusunda da bir sezdirim sağlamaktadır. Ayrıca Ayhan'ın genç kızın "er"me yolculuğundaki rolü de dikkat çekmektedir. Gülbün'ün ayrılmama çabası ise Ayhan'a duyduğu aşkın yoğunluğuyla ilişkilidir.

Ülker Fırtınası'nda ise Nûran ile Sermet arasındaki ilk ayrılık Sermet'in evli olduğunun öğrenilmesiyle gerçekleşmiştir. Ancak Sermet bir süre sonra sevgilisine geri dönerek onu evliliğinin formalite icabı devam ettiğine ve yakında boşanacağına ikna etmiş, iki sevgili tekrar bir araya gelmiştir. Ancak Sermet'in yuvasına geri dönmesi yeni bir ayrılık safhasına yol açmıştır. Bundan sonra ayrılıkların ve tekrar birleşmelerin sıklıkla görüldüğü anlatıda bu durumun temel sebebi Nûran'ın Sermet'in kendisiyle evlenmeyeceğini anlamasına karşın ona duyduğu aşk ve tutkudur. Dolayısıyla bu süreçte sıklıkla sevgilisini affeden Nûran'ın, *Dineyri Papazı*'ndaki Gülbün gibi ayrılığı kabul etmekte zorlandığı görülür.

"*Aşk hastalıktır.*" metaforunun işlendiği iki anlatıda aşkın etkilerinin acılı bir sürece yol açtığı gösterilirken aşkın sonucunun da nasıl olacağına işaret edilmiş olur. *Ülker Fırtınası*'nda Nûran'ın babası Ali Fethi Bey kızı için endişelenmiş "Nûran'ın içi o kadar çürük mü?" diye düşündükten sonra "genç kızın güzel ve temiz alnını, yuvarlak yüzünü, sıhhatli levent endâmını aklında tart"mış ve "bir doktor sıfatı ile hükmünü ver"miştir. Ona göre; "Hayır, olamaz. Bir insanın dışın nasılsa içi de öyledir. Sabredip beklemeli. Büyük hastalıklar seyrini tamamlamadan geçmez" (ÜF, s. 143). *Dineyri Papazı*'nda ise Gülbün "Kendi potasında bir kimyevî istihâle geçiriyordu; o, seçemediği çok kutlu, çok sevgili bir gaye uğrunda kendinde aşk mikrobunu üretmiş, genç ve canlı bedenini tanımadan taptığı tanrısının neşterine diri teşrih tecrübesi için teslim etmişti" (DP, s. 156). Onun aşktaki mutlak sonun ölüm olacağını bilmesine karşın "uğraşıp didişmesi" ve "vakit kazanma gazâları" (DP, s. 156) ayrılığı kabullenme iradesini göstermekte zorlanmasıyla ilgilidir. Bu tutum iki anlatı için de dikkat çekicidir. Anlatı kişileri ayrılığa karar vermekle ayrılığı gerçekleştirilememekte; uzun ve 'hastalıklı' bir süreç geçirmektedirler.

Erol anlatılarında ayrılık sürecine bağlı olarak dramatik aksiyonun kavram ve simge düzeyinde değiştiği görülür. Bu süreçte özellikle maşuğun ıstıraplı yolculuğuna dikkat çekilir. Aşkın ilk dönemlerinde ve gelişiminde zirve düzeyde yaşanan yaşama sevinci

ayrılıkla beraber yerini acıya ve umutsuzluğa sevk etmiştir. Aşka ayrıntılı bir tahlille yer veren anlatılarda ayrılık da aynı şekilde konu olmuş; etkileri üzerinde sıklıkla durulmuştur.

Anlatılarda kişinin tutunma noktasını, güvenlik alanlarını yitirdiği ayrılık sürecinden sonra kendini inşa ediş çabasına tanık olunmakta; ayrılık sonrası yeniden doğuş izlenmektedir. Dolayısıyla Erol anlatılarında *Kadıköyü'nün Romalı*'ndaki Nesrin'in intihara benzeyen kazası ve *Ülker Fırtınası*'daki Nûman Bey'in intiharı dışında dramatik yahut trajik sonuçla karşılaşılması, üzerinde durulması gereken bir husustur. Ayrılık ve tükeniş, Erol anlatılarında nihai bir son değildir. Çünkü sanatkâr aşkın ve sevdaya dâhil bir süreç olan ayrılığın dönüştürücü gücünü anlatılarda ortaya koymuş, kişinin 'hayat hamlesi'ni gerçekleştirmesinde bu süreçlerin önemini göstermiştir. Kişinin zihinsel, duygusal, algısal değişimlerinin görüldüğü anlatılarda 'yaşanmışlığın' insan üzerindeki etkisi üzerinde durulmuştur. Bu nedenle Erol anlatıları hikmetin sıklıkla yer aldığı eserler olmuş, kişilerin farkındalıkları dilsel boyutta da görünür kılınmıştır. Aşkın kendi dilini oluşturduğu anlatılarda ayrılık ve kendilik sürecine bağlı olarak da özgün bir dil inşası ve üslup izlenir. Aşkın hâkim olduğu süreçte aşkla ilgili metaforların ve lirik üslubun dikkat çektiği anlatılar, ayrılık ve yeniden doğuş sürecinde yerini dramatik ve hikmetli bir üsluba bırakmıştır. Genel itibariyle ayrılık ve kendilikle birlikte gelişen kavram ve değerler şu şekilde gösterilebilir:

	Ülküdeğer	Karşıdeğer
Kavram	<ul style="list-style-type: none"> -kendilik -inanç -sağlık -affetmek -unutmak -kabullenmek -yeniden doğuş -çalışma -masumiyet -hikmet -hizmet -eser -hayat 	<ul style="list-style-type: none"> -öz saygının yitimi -cinsellik -hastalık -suçluluk duygusu -sitem -kararsızlık -düşüş -tembellik -utanç - aşâğılık kompleksi - intihar -saldırganlık -ölüm
Sembol	<ul style="list-style-type: none"> -ülker fırtınası -bahar -Phönix kuşu -transformatör -Promete -Orta Kat -Kuşlu Nine -bâsübâdelmevt -yol -yedi -rüya -bülbül -kuzu -turna türküsü -hamsi -kervan kıran -Tanrıça -yalı, atölye, Kurbağalı'daki ev -ters lale -Şaduman -Ketaki çiçeği -Selimiye Camii 	<ul style="list-style-type: none"> -tayfun -kertenkele / istakoz / timsah -kış -sonbahar -salıncaklı at -kasımpatı -hamam böceği -gübre böceği -Ofelya -hastane -kara sinek -çöplük

Tablo 10. Safiye Erol Anlatılarında Ayrılıkla Birlikte Oluşan Kavram ve Sembol Düzeyi

Aşk bölümünde belirtilen ülkü ve karşıdeğerdeki kişiler, ayrılık döneminde de değişiklik göstermediği için yukarıdaki tabloda sadece kavram ve semboller gösterilmiştir. Dikkat çekeceği üzere bu tabloda ayrılık gibi menfi bir konunun işlenmesine rağmen simge düzeyinde ülküdeğerler yoğunluktadır. Bu durumun temel sebebi de ayrılığın yeniden doğuşun bir zemini olmasıdır. Özellikle bu aşamada dramatik, trajik bir üslup yerini ölçülü, sakin ve emin bir ruh hâlinin hakimane söyleyişlerine bırakmıştır.

Genel itibariyle ayrılık sürecinin zorluğuna rağmen bunun başarıldığı noktalarda sevgilinin sıradanlaşarak 'mabud' seviyesinden 'beşeri' yete inişi hissettirilmiştir. Ayrılığın sonundaki bu hâl, kesin bir ayrılığın habercisidir. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda eski sevgilisi için "Senin küçük parıltını ilâhî bir pertavsız gibi nâmütenâhî büyüterek seni güneş yapan gönlüm. Sen bu muakkisi kırdın, kendi saltanatını yaktın. Var şimdi kuytularda ışılda, kör kandil!" (KR, s. 186) diyen Mihriban Hanım için aşkın tam anlamıyla bitişe geçtiği söylenebilir. *Ülker Fırtınası*'nda yüceltmenin inişe geçmesiyle çiftler arasındaki statü, kültür farkı gibi ayrımlar belirginleşmiştir. Nûran, Sermet'i kendine hayat arkadaşı, sevgili bildiği müddetçe onun câhilliğine göz yumduğunu, ölümlere kendi nefesleriyle can vererek diriltten peygamberler gibi onu kendi fikir âlemine çekmeye, bu zenginliğe ortak etmeye çalıştığını ifade etmektedir. Artık kendinde bu mâneviyat hamlelerini bulamayan Nûran için Sermet'e Beethoven'den, Bach'tan bahsetmek o dâhilere karşı küfran gibi gelmiştir (ÜF, s. 187). Bu farkın nedeni ise "Eskiden... Evet, o zaman Sermet'e içten kopan telkinler verilebilirdi, çünkü o zaman Sermet, Nûran'ın bir parçası gibiydi." (ÜF, s. 187) şeklinde ortaya konulmaktadır. Fakat ayrılığın içsel düzeyde gerçekleşmesiyle birlikte Sermet'in "câhilliği" su yüzeyine çıkmış ve genç adam gittikçe Nûran'ın muhitinde bir "sığıntı"ya (ÜF, s. 187) dönüşmüştür.

Anlatılarda sevgilinin değişen görünümünü ortaya koymada metinlerarasılıktan faydalanılmıştır. *Ülker Fırtınası*'nda Selçuk'un piyanoda Almanca bir şarkı çaldığı sırada onun, Tûran'ın ve Nûran'ın "mânâlı mânâlı gülüş"tüğü belirtilir. Şarkının güftesini ertesi gün Beyoğlu'nda soruşturan Sermet'e sözler "Ey Çingene! Sen benim kalbimi çaldın, Sesinle ve kemanınla... Seni bütün ömrümce sevmeye mahkûm oldum." şeklinde tercüme edilmiştir. Sermet bu durumu, "Eskiden her şeydi, bugün hiç olmuştu. Eskiden bir ilâhtı, bugün bir çalgıcı çingene. Ve zâten üdî Sermet Rıfat, Nûran'a nazaran ne olabilir? Bir "Orfe" olacak değil ya, elbette bir çalgıcı çingenedir." şeklinde anlamıştır (ÜF, s. 188). Burada müziğin duygusal maceraya ayna tutulduğu fark edilir. Çingene sadece Sermet'in

Nûran'daki karşılığı değildir, Nûran'ın sınıfı için de kendisinin uygun görüldüğü konumdur. Her ne kadar onu tahkir etmemek, sözlerin anlaşılmasını engellemek için yabancı dildeki bir şarkı söylenmişse de üç genç arasındaki gülüşme, Sermet'in 'artık' ciddiye alınmadığının bir işaretidir. Yabancı dilde şarkı söylenmesi sadece Batılı bir formasyondan geçen gençlerin Batı müziğiyle eğlenme itiyatlarının sonucu değildir. Bu müzik, yabancı dil ve piyano onların ait oldukları sınıfı da belirgin kılmıştır. Erol'da müziğin hâl dili olarak kullanıldığı görülür. Kişiler arasında doğrudan iletişimi değiştiren, etkileyen, yönlendiren bir fonksiyondadır.

Anlatıda alıntılan bu metindeki çingene kavramı; anlatının başı ile sonu arasında da bir bağlantı içerir. Her ne kadar Sermet bir "ilâh"tan "çalgıcı bir çingene"ye dönüşmüşse de anlatının en başında da bir çingeneye benzetilmişti. İlk kez 'udî Sermet'i gören *Nûran* onun hakkında; "Evet, Süreyya Bey haklı imiş; kucağındaki uda rağmen pek yakışıklı bir erkek. Viyana'ya gitse ne muvaffakiyetler kazanır. Oradaki kadınlar zâten bu çigan tipinin delisi." (ÜF, s. 33) şeklinde düşünmüştür. Bu durum psikolojide öncelik etkisiyle açıklanabilir. İlk yargıların, intibaların sonrasında da geçerli olduğu bu anlatım tarzı *Dineyri Papazı*'nda da dikkat çeker. Gülbün'ün Ayhan'ı ilk gördüğü zaman onun hakkında "Bu efendi, görgüsüzün biri. Her hâli müphem, acısı tatlarına, zulmü mürüvvetine, iyiliği kötülüğüne katık. Tabiat gibi tahrire gelmez, içinden çıkılmaz bir bütün olabilir. Amma muhakkak olan bir şey varsa... bu efendi görgüsüz!.." (DP, s. 50) şeklinde düşünmüştür. Anlatının ilerleyen bölümlerinde de bu ilk yargının geçerlilik kazandığı görülür. Ayhan'ın ayrılık sürecinde Gülbün'e karşı bazı davranışları "görgüsüz"lüğüne işaret iken, genç kız açısından hep "müphem"kalması ve zıt davranışları kendinde toplaması da "içinden çıkılmaz bir bütün" olduğuna işaretir.

Ayrılık döneminde *Ülker Fırtınası*'nda sevgilinin sıradanlaştırıldığına tanık olunur; ancak *Dineyri Papazı*'nda sevgiliden ziyade âşık kendisini değersizleştirir. Aşağılık kompleksinin yoğun olarak görüldüğü anlatıda sevgilinin sıradanlaşmaması ayrılığın çok uzun bir zamana yayılmasına sebep olmuş ve sevgili her zaman için önemini korumuştur. Gülbün'ün kendi açısından olumlu anlamda tanrısalılaştırdığı Ayhan'ı menfi şekillerde tanımlaması çok daha zor ve az olmuştur.

Ülker Fırtınası'nda "Hayatlar ayrılınca er geç gönüller de ayrılır. Nûran bunu tecrübeyle değil, Havvâ anadan kalma irsî bir kadınlık hassâsiyetiyle biliyordu." (ÜF, s. 87) ifadesi, ayrılığın aşk sürecindeki etkisini göstermesi bakımından önemlidir. Gerçek anlamda ayrılık

da gönüllerin ayrılmasıdır. Aksi takdirde sevgilinin değerinin muhafazası, maddi bir ayrılığa rağmen manevi birliğin devamına işarettir.

Erol anlatılarında gönüllerin ayrılığının en dikkat çekici görünümü dilsel düzeydedir. Aşkın ilk dönemlerinde sevgilinin tasvir ediliş biçimi ile ayrılığın kabullenilmesinden sonraki süreçte ondan bahsediliş biçiminin değişmesi, maşuğun imgesel düzeydeki görünümünün değiştiğini göstermektedir. Zamanla göstergelerdeki farklılık, gösterilenin aldığı yeni boyutlara işaret ederken anlatının duygu ve içerik açısından da mahiyet değiştirdiğini ortaya koyar. Yüceltmenin zirve yaptığı dönemler ile inişe geçtiği süreçteki dilsel farklılık şu şekilde kategorize edilebilir:

Anlatı Kişileri	Aşk Döneminde Sevgili	Ayrılık Döneminde ve Duygusal Mesafenin Olduğu Süreçte Sevgili
Mihriban Hanım için Ömer Faruk Bey	güneş (KR, s. 186)	kör kandil (KR, s. 186)
Mihriban Hanım için Ömer Faruk Bey	dünyânın en câzibeli, en çapkın erkeği (KR, s. 169)	yosma (KR, s. 184)
Mihriban Hanım için Ömer Faruk Bey	tam bir erkek (KR, s. 169)	uşak (KR, s. 183)
Bedriye için Burhan	çölde bir ehram gibi (KR, s. 133)	korku nevrozuna müptelâ bir hasta (KR, s. 235)
Bedriye için Burhan	şahsiyeti [kendi] seciye[sin]den üstün (KR, s. 133)	zavallı Burhan (KR, s. 233)
Nûran için Sermet	İlâh (ÜF, s. 188)	çingene (ÜF, s. 188)
Nûran için Sermet	benden üstün bir "ben" (ÜF, s. 102)	alaturka çalgıcı Sermet Rifat Bey (ÜF, s. 181)
Nûran için Sermet	esmer yüzlü kazâ ve kader (ÜF, s. 38)	Yahuda (ÜF, s. 104)
Nûran için Sermet	tepeden tırnağa güzellik ve aşk timsâli (ÜF, s. 54)	çürük ve dejenere bir adam (ÜF, s. 80)
Sermet için Nûran	esrarlı, uzak ve müstesnâ tasavvur ettiği kadın (ÜF, s. 72-73)	yassı ruhlu bir burjuva kızı (ÜF, s. 73)
Sermet için Nûran	adımlarının sesi için bile can vermeye hazır olduğu kadın (ÜF, s. 73)	zavallı bir kız (ÜF, s. 73)
Sermet için Nûran	en büyük ideal (ÜF, s. 73)	kendi kendini kıymetten düşür[en] (ÜF, s. 73)
Nûman Bey için Eglantin	Allâh (ÜF, s. 28) ikinci hayâtı veren (ÜF, s. 28)	yaprakları dökül[en] [Yaban gülü] (ÜF, s. 145)
Canzi için Turhan	vadettiği biricik mânâyı ellerinde taşıyan (C 29) göründüğü gibi değil (C, s. 167)	Vahşî [gibi] (C, s. 219)
Zühre için Sinan	katıksız özle[nen] erkek (C, s. 146)	"Yedi Peçe"li (C, s. 167)
Zühre için Sinan	aşk mâbudu (DP, s. 88)	nâdân (C, s. 167)
Gülbün için Ayhan	tanrısal konuk (DP, s.247)	Mefisto (DP, s. 86)
Gülbün için Ayhan	Avatar (DP, s. 52)	görgüsüz (DP, s.50)
Gülbün için Ayhan	"kütlelere hükmedebilen adamın, yaradılıştan baş olan, önde giden adam (DP, s.141)	unutulmayan çile (DP, s. 42)
Gülbün için Ayhan	pâdişâh (DP, s.141)	üç başlı ejderha (DP, s. 225)

Tablo 11. Safiye Erol Anlatılarında Aşk ve Ayrılık Dönemlerinde Sevgilinin Adlandırılış Biçimleri

Bu tabloda kesin bir ayrılığın gerçekleşmesine bağlı olarak sevgilinin tanımlanmasındaki değişiklikler olmakla beraber zaman zaman sevgilinin aldığı görünümde de söz konusudur. Örneğin Gülbün için Ayhan'ı olumsuz taraflarıyla nitelediği dönemler birliktelik öncesi ve sırasına denk gelir. Bu bakımdan ayrılık ifadesi sevgiliye duygusal açıdan uzak olunan süreci, "Düşünce, görüş veya duygu arasındaki uymazlık" (*Türk Dil Kurumu Sözlüğü*) anlamını da içermektedir. Mesela Sermet'in Nûran'ı olumsuz anlamda nitelendirdiği süreçler kavuşmanın en yakın olduğu zamanlardır. Çünkü Sermet, sevgilinin hep arzu nesnesi olarak konumlanmasını istemiştir. Sevgiliye tam anlamıyla ulaşıldığı an, onun nazarında sevgilinin sıradanlaşmasına karşılık gelir.⁵⁸ Onun bu yöndeki fikirleri, Lacan'ın bilinçdışı arzusunun asla tatmin edilemeyeceğine (ak. Tura 2012, s. 207) dair görüşlerini akla getirmektedir. Onun nikâh gibi kalıcı bir birliktelikten yana olmamasında âşğın "arzu nesnesini / sevileni hep uzaktan tutarak bu arzuyu hep canlı kılmak iste"mesi (Şen 2017, s. 190) düşüncesinin etkili olduğu görülür. Dolayısıyla Sermet'in ilişkisinde somut anlamda ayrılık döneminde değil, kavuşma döneminde bir ayrılık söz konusu olmuştur. Bu bakımdan 'ayrılık dönemindeki sevgili' ifadesinden esasen duygusal açıdan sevgililerin birbirine uzak olduğu dönemin kastedildiği belirtilmelidir.

Ciğerdelen'de Zühre'nin sevgilisiyle ayrılma - kırılma süreçlerinde sevgilinin "göründüğü gibi" 'kötü' olmadığı düşüncesi ve umudu korunmuştur. Bu nedenle yedi kötü özelliikle, sevgiliye duyulan hayranlık azalsa da sevgiliye 'bir' olunacağına dair ümit korunmuş, bu sayede zaman zaman gerçekleşen ayrılıklara rağmen sevgiliden kopulmamıştır. Bundan dolayı Gülbün ve Zühre'de özellikle görüldüğü üzere sevgilinin kötü sıfatlarla anılışı daha azdır. Çünkü her ikisi de 'her şeye rağmen' sevgililerinin içinde kendilerine karşı bir 'muhabbet' olacağına inanmış ve onların geri döneceğine yahut hatasını anlayacağına dair

⁵⁸ Sermet'in sevgiliye arzu nesnesi olarak konumlandırmak istemesi benimesediği aşk anlayışıyla ilgilidir. Zambak (2015), romanın başlangıcından itibaren ara ara Sermet'in güvenilmezliğine dair tespitlerin, Sermet'in Nûran'a duyduğu aşkı, ayrılık zamanlarındaki acı ve hasret tasvirlerini inandırıcı olmaktan uzaklaştırdığını belirtmektedir. Ona göre anlatıcının "Sermet'i hem güvenilmez, ne istediğini bilmeyen hem de acı ve hasret çeken bir karakter olarak kurgulamış olması, okurun olay akışı içerisinde sürekli bocalamasına neden olurken Sermet'in inandırıcılığını da askıya bırakmıştır" (s. 356). Sermet'in "güvenilmez" olması yaşadığı acının inandırıcı olmasına neden mani olabilir? Onun da aşk sürecinde kendi anlayışına, kişisel özelliklerine bağlı olarak hayal kırıklıkları, acıları olmuştur. Hatta o, aşkta temelli bir kavuşmayı da redderek "gönül rahatı[nın] pek temennî edilecek bir şey" (ÜF 158) olmadığını belirterek "mahrûmiyet" ve "hasret" in bir sanatkâr ve âşık için lüzumunu dile getirmiştir (ÜF 159). Diğer taraftan onun kararsızlıklarını, sadakatsizliklerini, sorumsuzluk olarak nitelendirilecek hâllerini 'beşeri zaaf' zaviyesinden incelemek daha uygun olabilir. O da kendisiyle ilgili "Zavallıdır, âcizdir, Nûran'ı hiçbir gün tatmin edememiştir. Fakat duygu cihetinden tamamdır (ÜF 182) derken türlü 'eksikliklerine' rağmen duygularının sahici olduğundan bahsetmiştir. Dolayısıyla insan ilişkilerinde özellikle de duygusal ilişkilerde "zorunluluk yasalarına" uyulmasını beklemek doğru olmayabilir. Bu bakımdan Sermet'in duygusal anlamda inandırıcılığı konusunda bir "askıda bırak" ılımlılığın olabileceği ifadesini 'aşırı yorum' olarak nitelendirmek gerekir.

bir ümit beslemiştir. İkisinin de aşk ve ayrılık sürecinde sevgililerini 'babalarından, canlarından çok' sevmeye hâli, ayrılık döneminde görüldüğü üzere sevgiliyi olumsuzlayıcı sözlerin daha az sarf edilmesine yol açmıştır. Diğer anlatı karakterlerinde aşk ve ayrılık dönemleri arasında sevgiliyi adlandırış biçiminde belirgin bir uçurum varken, Gülbün, Zühre, Canzi ve Nûman Bey'de sevgilinin yahut onunla geçen zamanaların 'mukaddes' olarak korunmasına bağlı olarak sevgilinin olumsuzlanması daha az ve daha yumuşak ifadelerle olmuştur.

Anlatılarda sevgilinin özellikle ayrılık dönemindeki adlandırmalarında zaman zaman sevgiliye duyulan kızgınlıkla beraber erişilen farkındalıklar da söz konusudur. Aşkın sona ermesini arzu ederek zihnindeki "mabud" algısını sarsma niyetinde olan kişi, *Ülker Fırtınası*'ndaki Nûran'da görüldüğü üzere "deli gönlü[nü] adamakıllı susturmak için" (ÜF, s. 127) sevgilisinin konumlandığı alanlar üzerinde oynayacaktır. Sevgilisinin çalıştığı Taksim yakınlarındaki gazinoya giden Nûran'ın amacı, tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı tarafından; "Mühürdar'daki evde Müzeyyen'in kocası Sermet, çalgılı meyhânedeki üdi Sermet! Bu iki tasvirle Nûran kendi gönlündeki mâbûda hücum edecek ve aldandığını kendi kendine ispat ederek, aklınca nefsinin doğru yola getirecekti." (ÜF, s. 127) şeklinde belirtir. Dolayısıyla sevgilinin "Müzeyyen'in kocası Sermet", "çalgılı meyhânedeki üdi Sermet" örneğinde olduğu gibi nitelenmesinde, kullanılan olumsuz sıfatların çeşitliliği; duygu değerinin değişmesine / değişme arzusuna bağlı olarak artmıştır.

Sevgilinin duygusal mesafenin yahut ayrılığın yaşandığı süreçte değersizleştirilmesinin temel amillerinden biri "Ben'in libidosunu kayıp nesneden kurtar"ma (Freud 2015, s. 35) çabasıdır. Melankolinin yoğun olduğu evrede nesne değersizleştirilerek, yerilerek hatta öldürülerek libidonun nesneye sağlantısı gevşetilir. Bilinçsiz durumdaki bu sürecin sonlanması ancak öfke yatıştığında veya nesne artık değersiz bulunup terk edildiğinde olası olur. Bu arada Ben, kendini nesneden daha iyi görebilmekten dolayı büyük bir doyum yaşayabilir (Freud 2015, s. 43-44). Anlatılarda da âşkın sevgilisini değersizleştirme çabası ve bununla birlikte kendini daha 'üstün' görme duygusu, kişisel hazzı arttırmakla birlikte esas amaç nihai ayrılığı kabullenme çabasıdır. Kişi bilinçdışı olarak savunma mekanizmalarından mantığa başvurarak arzu nesnesinin yetersizliğini / basitliğini kendine telkin suretiyle rahatlama yoluna gidebilmektedir.

Yasın daha kısa süreçli olarak işlendiği anlatı olan *Ciğerdelen*'de Turhan'ın ve Canzi'nin ilişkiyi koruma çabaları aynı zamanda Mustafa-Cangüzel'in kavuşmaları, ayrılık sürecinin

temel bir izlek olmasının önüne geçmiştir. Ancak Turhan'ın ilişkiyi tehlikeye atan olumsuz özelliklerine bağlı olarak zaman zaman Canzi'deki görünümünün değiştiği görülmüş, fakat ilişkinin tekrar başlaması sevgilinin anlam alanını olumlu olana çekmiştir.

Genellikle anlatılarda mutlak ayrılık, uzun bir zamana yayılan bir dönemler sonra gerçekleşmiştir. İstirap, hasret, kendini ve sevgiliyi suçlama, kaybedilen yaşama sevinci, sürekliliğe varan hastalıklar, aşağılık kompleksleri, umutsuzluklar, kararsızlıklar, bekleyişler gibi çeşitli kavramlar, ayrılık sürecinin görünür olmasıyla varlık kazanan hâllerdir. Yüceltmenin kolaylıkla bitmediği ilişkilerde sevgilinin sıradanlaşması uzun bir zamanı gerektirmiştir. Bu sürecin zorluğu kişiyi, yeniden doğuş yolculuğuna hazırlarken sevgiliye dair olumlu ve olumsuz birçok imgenin de iç içe geçmesine sebep olmuştur.

Şunu da belirtmeli ki aşk ve ayrılık sürecine bağlı olarak belirtilen yukarıdaki kavramların bir kısmı teşbih, bir kısmı metafor, bir kısmı doğrudan kelimelerin birinci anlamı üzerinden oluşturulmuş ifadelerdir. "Yahuda", "Vahşi", "Yedi Peçeli", "Mefisto", "Avatar", "üç başlı ejderha" gibi metaforlar "dil dışı ansikopedik ve kurgusal göndergeler" (Kıran ve Kıran 2011, s. 131) iken "güneş", "kör kandil", "Allah", "ilâh", "unutulmayan çile", "pâdişâh", "tanrısal konuk", "aşk mâbudu"; çeşitli benzerlikler ve uygunluklar yoluyla kurulan metaforlardır. "Çölde bir ehram gibi" teşbih yoluyla yapılan bir adlandırmadır. Kelimelerin birincil / gerçek anlamıyla kurulan tanımlayıcı ifadeler ise isim grubu (tepeden tırnağa güzellik ve aşk timsâli), sıfat-fiil grubu (ikinci hayâtı veren vb.) yahut tek bir kavram üzerinden ("yosma", "çingene", "görgüsüz" vb.) çeşitli şekillerde oluşturulmuş olup doğrudan sevgilinin farklı görümlerine işaret etmektedir. Anlatıdaki tüm bu dolaylı anlatımlar; insanın kişisel gerçekliğe daha fazla yakınlaşmak amacıyla yapılmakta; farklı duygu değerlerini yansıtmaktadır.

Aşkın yoğun yaşandığı süreçte ve duygusal mesafenin olduğu dönemde sevgili için kullanılan metaforların kavramsal açıdan çözümlenmesinde şöyle bir tabloyla karşılaşılır: Aşk sürecinde "*Sevgili önemlidir / güzeldir / üstündür / özeldir / değerlidir / ışıktır.*" kavramsal metaforlarının örnekleri görülürken; duygusal mesafenin araya girdiği dönemde "*Sevgili sıradandır / çirkindir / basittir / aşağıdır / kötüdür / karanlıktır - bilinmezdir.*" şeklinde olan kavramsal metaforların dilsel izdüşümleri görülür. Sevgilinin "güneş", "Allah", "ilâh", "aşk mâbudu", "pâdişâh" vs. şekilde metaforize edildiği süreçte sevgilinin olumlu, yüce, aydınlıklı bir alanda konumlandığı; "kör kandil", "Yahuda", "Mefisto", "unutulmayan çile" gibi meforlar üzerinden tanımlandığı yerlerde ise olumsuz, zalim,

karanlık yönleriyle öne çıktığı fark edilir. Bu sayede aşk ve ayrılık süreçleri arasındaki farklı metaforlar, adlandırmalar, yakıştırmalar üzerinden iki dönemdeki farklı tecrübelerin duygusal alandaki iz düşümleri verilir. Ayrıca gönderim yoluyla kurulan metaforların da geri planında dinî, edebî metinlerin ve olayların etkili olduğunu belirtmekte fayda vardır. Metaforların oluşumunda kültürün önemli bir yeri olduğunu belirten Lakoff ve Johnson'un (2015, s. 189) yerinde tespitiyle bu metaforların açılımı söz konusu geri planın anlaşılmasıyla açıklık kazanır.⁵⁹

3. 1. 1. Aşkın Bedelini Ödeme Düşüncesi ve Kötü Bir Vedadan Duyulan İstirap

*Cömert bir ruh demelidir ki:
Evet, çok lûtuף, çok saâdet gördüm.
Şimdi de çok ıztırap çekerek borcumu vereceğim.*
Safiye Erol

Bağlanma "kişinin ayrıcalık verdiği ve tercih ettiği [bir] diğer kişiyle yakınlık kurması ya da yakınlığını sürdürmesi"dir (Bowlby 2015, s. 55). Tüm duygusal yatırımın gerçekleştiği bağlanma nesnesinin herhangi bir şekilde kaybı ise çeşitli tepkimelere yol açabilmektedir. Bowlby'e (2015) göre bağlanma davranışının hedefi duygusal yakınlık bağını sürdürmek olduğundan, bağı tehlikeye atar gibi görünen durum, korumak için tasarlanan eyleme neden olur; kaybetme tehlikesi ne kadar büyük gibi görünürse bunu önlemek için yapılan eylemler o kadar yoğun ve o kadar çeşitlidir. Bu koşullarda bağıllık davranışının sıkıca sarılma, ağlama ve belki öfkeyle zorlama gibi en güçlü biçimleri harekete geçer (s. 58).

Erol anlatılarında da bağlanma nesnesinin kaybı depresyon ya da ağır bir melankoliyle geçmektedir. Aşkın zevaliyle âşığın büyük acı duyması ve çepeçevre dertlerle kuşatılması durumu (Gazali 2012, s. 22) söz konusudur. Özellikle ilk dönemler, ayrılığın kabullenilmesi bakımından çok zordur. Âdeta yaşamsal bir kaynaktan uzak düşmenin acısı duyulmuş ve bağlanma hâlinin sürekliliği için çabalar gösterilmiştir. Ayrılığın kötü bir şekilde gerçekleşmemesi için duyulan isteğin temelinde de aslında beraberliği devam ettirme arzusu rol oynamıştır. Ayrıca ayrılık süreci, yaşanan mutlu günlerin bedelini ödeme düşüncesiyle de ilişkilendirilmiştir. Bu fikrin en yoğun işlendiği anlatılardan biri olan *Dineyi Papazı*'nda Gülbün ayrılıkla, aşkın ve yaşadığı mutlu günlerin bedelini ödediği fikrine kapılmıştır:

⁵⁹ Dilsel metaforların görünümleri; içeriklerine uygun olarak ilgili bölümlerde çözümlendiği için burada ayrıca verilmemiştir.

Ne olacak, vaktiyle çok fazla güzel hülya ekmişim. Şimdi de çok fazla korkunç kâbus biçiyorum. Anlaşılan tabiat karşısında insan hülyâlara dalarak bir çeşit borca girmiş oluyor: Tabiattan aldığını günün birinde cemiyete ödemeye, çizdiği taslaklara can vermeye, düzdüğü âlemleri hakikat sahnesine koymaya mecbur kalıyor. Çok hayâl eden ya çok bedbaht olacak, yâhut da farkına varmadan zaptettiği bütün negatifleri teker teker işlemek zoruna düşecektir (DP, s. 143).

Ayrılık sürecinde yaşanan ıstırabın; aşkın, hayallerin diyeti olduğu düşüncesi görülmektedir. Hikemi bir üslubun görüldüğü bu anlatımda hülya x kâbus, borç x ödeme, âlem (hayal âlemi) x hakikat çatışması üzerinden aşkın ve ayrılığın anlam alanına giren kavramların çatışması ortaya konulur. Böylelikle karşılaştırmalar üzerinden iki sürecin de kaydettiği anlamlar belirginleştirilir. Zapt edilen negatifleri işlemek; şahidi olunan her yaşanmışlığın bedelini ödemeye işaret etmektedir. Ayrıca bu süreç bir yüzleşmeye de karşılık gelmekte; yaşanan yahut tahayyül edilen her görüntünün, "negatif" in hesabı onların tek tek işlenmesini gerekli kılmaktadır. Ancak bu sayede onların varlığı dönüşüm geçirerek müspet bir alana kayabilecektir. Anlatının sonunda Şeyh Kemteri'nin Gülbün'e; "Fotoğraf makinen negatiflerle dolmuş, şimdi onları düze çekeceksin." (DP, s. 273) sözleri de bu bağlamda hatırlanabilir. Fotoğraf makinesinin negatiflerle dolması, eski analog makinaların özellikleriyle ilgilidir. Gümüş içeren ışığa duyarlı ecza sürülmüş filmlere fotoğraf çekilir ve sonra yine kimyasal işlemden geçirilerek bu filmlerdeki görüntüler açığa çıkarılırdı. Ama hala açığa çıkarılan nesneden yansıyan ışık değildir. Negatif denilen bu sonuca halk arasında Arap denir. Bu fotoğrafı oluşturmak, anlamlı görüntü hâline getirmek için ikinci bir işlem gerekir. İlk görüntü "ham"dır, ikinci işleme tabi olmak denir. Film yani ham görüntü agrandizör denilen içinde bir ışık kaynağı olan bir makineye takılır, ham görüntü bir alana yansır, netlik ayarı yapılır ve yine ışığa duyarlı ecza sürülmüş karta yansıtılır. Bunun için belli bir süre gerekir. Ham olan böylelikle düze çıkartılır, yani görüntü sabitlenir gerçeğe uygun, esas hâle gelir. Düze çıkan film elde, görünebilir gerçek bir nesneye dönüşür. Negatif hamdır, pozitif hâle gelmesi olgunlaşmadır ve bu bir süreç içerir. Şeyh'in Gülbün'e negatiflerle dolan fotoğraf makinesini düze çekmekten kastı da ham ve işe yaramaz görüntülerle zihnini meşgul ettiği; artık bu yaşananlardan işe yarayacak bir gerçekliğe, hikmete ulaşma vaktinin geldiğidir. Bu olgunlaşmanın da belli bir süreci ve yüzleşmeyi gerektirdiği anlaşılır. Artık genç kız için bu vaktin geldiği hatırlatılarak, ham malzemeye oyalanmaması, kendisinin ve yaşadıklarının özüne ulaşması gereği telkin edilir.

Erol'un anlatılarında ayrılığın bir bedel ve belki de mecburi bir süreç olduğunu fark eden anlatı kişilerinin bunun gerçekleşmesi biçiminde bir arzuları vardır: Kötü ayrılmamak. Bir zamanlar 'bir' olunan sevgilinin ikiliğin girdiği dönemde nezaketini kaybetmemesi, sevgiliye hürmet etmesi yaşanan günlerin hatırına çok önemlidir. Psikolojik açıdan zayıf düşülen bir süreçte sevgilinin kötü söz ve davranışlarına maruz kalan kişinin ayrılık sürecini atlatması daha zordur. *Dineyri Papazı*'nda Ayhan'ın kendisini terk etmek istediğini anlayan Gülbün'ün içinde bulunduğu durum şöyle tasvir edilmiştir:

Elden atılıp çiğneneceğini anlamış, fakat bu atma ve çiğnemenin hiç görülmedik bir zulüm yolu ile yapılacağını sezerek ürpermişti. Her halinden yalvarış sızar gibiydi, ellerini kavuşturarak edepli ve vakur oturuşu, boynunu büküşü, mahmur dumanlarla süzülen bakışı hep aynı gizli niyâzı dökerdi: "Ben artık yaşamayacağım... Fakat... Çekil aradan, sen güzel güzel çekil. Alnımdan öp, saçımı okşa, sırtımı sıvazla. Bana sevginin, şefkatin, güzelliğin nurdan tasvirini armağan et de öyle git. Senin gidişin ancak böyle gidiş olabilir. Ölüm gelecekse başka elden gelsin, senden değil, senden değil. Ecelin gölgesi üstüme düşmüşse ne duruyorsun çekil aradan, kara şualar senin menşurundan geçmeden bana değsin. Çabuk kendini kurtar, senden bana yâdigar kalacak hâtıranın berraklığını kurtar (DP, s. 156-157).

Ayhan ile yaşadıklarına çok kıymet veren Gülbün; Ayhan'ın olumsuz bir davranışı yahut sözü yüzünden hatıraların[ın] "berraklığı"nın kirletilmesinden korkmaktadır. "Çiğnen"mek ifadesi; Gülbün'ün sezgisel olarak Ayhan'ın kendisini nasıl yüzüstü bırakacağını göstermektedir. Bu "zulüm" karşısında genç kızın tek cevabı da "edep"li bir hâl ve "yalvarış" dolu "bakış"tır. Edep kabullenme ile birlikte içinde bulunduğu ruh hâlini, bakış ise muhatabının kararını değiştirmeye dönük bir çabayı içermektedir. Gidişin 'güzellikle ve şefkatle' olmasını isteme ise "bağlanma davranışının sürekli hazır bekle"yeceğine (Bowly 2015, s. 58) işaret olarak okunabilir. Her hâlükârda bir umut söz konusu olmakta, geri dönüşü olmayan sözler ve davranışlardan uzak durularak 'yeniden bir birliğin' bilinçdışı bir beklentisine girilmektedir.

Gülbün ile Ayhan'ın ilişkilerinin geldiği son noktalarda Gülbün'ün arzusu; "hiç değilse iki insan gibi yüz yüze gelebil"mektir (DP, s. 157). Onun bu isteği şöyle teşbih edilmiştir: "Gülbün, evinin yandığını görerek bir şey kurtaramayacağını anlayan kişinin son hamleyle sâdece Kur'anını kurtarmaya saldırışı gibi aşktan, saadetten, hayattan top yekûn vazgeçip "Mukaddesat" korumak endişesine düşmüştü" (DP, s. 157). Bu benzetme Gülbün'ün Ayhan'la olan dostluğuna verdiği önemi göstermektedir. İlişkilerinin geleceği nokta bir yangın yerine benzetilmiş ve bu yakıcı süreçte mukaddes olan dostluğun en azından

kurtarılması endişesi ifade edilmiştir. Gülbün araya artık aşılması mümkün olmayan mesafeler girecek olsa da kopuşun menfi şekilde olmaması arzusundadır.

Kadıköyü'nün Romanı'nda Mihriban Hanım'ın da Gülbün gibi ayrılığı ve onunla beraber gelen "kahr"ı aynı cihetten yorumladığı görülür. *Dineyri Papazı*'nda yaşanan her "bahtiyar"lığın karşılığı "borç"la ifade edilirken *Kadıköyü'nün Romanı*'nda "bedel" kavramıyla açıklanır. Mihriban Hanım, sevgilisi Fâruk'un Üsküdar'da kendi akrabasından fakir bir kızla evlendiğini öğrenmiştir. Genç kızı hamile bıraktığı için kendisine evlenme teklifi etmediğini anlayan Mihriban Hanım, aşkın "ıstırap" vaktinin geldiğini düşünerek şöyle demiştir:

Ben çok bahtiyar oldum, kanım kaynadı, rûhum coştı. İmânım vecde geldi, öyle sevdim. Kapalı geçen kızlık çağı ve kifâyetsiz bir izdivaçtan sonra ben tükenmez menbâlardan içirilen bir çöl gibi idim. (...) Dedim ya, çok bahtiyar oldum, fevkalbeşer! Zâten sonradan ödediğim fevkalbeşer bedelden de belli oldu ki saâdetim emsalsizmiş. Hayat kadar amansız bir alacaklı var mıdır hiç? Kat'iyen şaşmaz ve gecikmez. Verdiği saâdetin zevkini tatmaya değmez, çünkü kahrı lûtfundan fazladır, derler. Yalan! Feleğin hesâbında hiç yanlışlık yoktur, tartısı tamamdır. Ne verirse onun aynı bedelini tahsil eder. Nâmussuz ve kaçak olan insanlardır. Hesaplaşma ânı geldiği zaman pusulayı yüksek bulurlar. Kırışmak yâhut atlatmak isterler. Cömert bir ruh demelidir ki: Evet, çok lûtuflar, çok saâdet gördüm. Şimdi de çok ıztırap çekerek borcumu vereceğim (KR, s. 170-171).

Mihriban Hanım ile Gülbün arasında ayrılığın yorumlanmasındaki ortak düşünüş, aşka verilen anlamla da örtüşür. Gülbün için yaşadıkları "çok fazla güzel hülya" (DP, s.143) ve "tâze üstün hayât" (DP, s.52) iken Mihriban Hanım için "fevkalbeşer"dir. Aşka yüklenen anlamın yüksek bir duygu içeriğini barındırması, ayrılığın da yoğun duygu değerleriyle yaşanmasına yol açmıştır. Aşk ve ayrılığın kişi düzeyinde bu kadar tesir göstermesinin temel sebeplerinden biri de Mihriban Hanım ve Gülbün'de olduğu gibi sevgililerin ilk aşk olmasıdır. Bu sebeple ne aşkın büyü bozumuna uğraması ne de ayrılığın kabul edilmesi kolay bir süreç olmuştur.

Ülker Fırtınası'nda Nûman Bey'in "Yaban gülü" olarak adlandırdığı sevgilisi Eglantin'den dolayı yaşadığı hayal kırıklığını sorgularken *Kadıköyü'nün Romanı* ve *Dineyri Papazı*'nda olduğu gibi aşkın bedelini ödediğini düşünmüştür. Mihriban Hanım'da olduğu gibi âşık olma sürecinde hissedilen duygu da "fevkalbeşer" olarak ifade edilmiştir:

Arada bir Eglantin'i düşünüyor ve diyor ki: Yaban gülünü aldım. Dikeni etime girmekle kalsaydı gene mesut olurdu. Fakat gülün yaprakları da döküldü. Daha sonra, geçirdiği büyük saâdeti hatırlıyor: Ben dünyâda kimsenin bilmediği bir hazza

el uzatan adamım. Fevkalbeşer olmak istedim ve bir zamanlar oldum da. İlâhların gücüne gitti, haddimi bildirdiler. Ne yapayım ki görülmeyecek şeyler gördüm, tadılmayacak şeyler tattım. Sfenks'in sırrını öğrendim. Bunu kanımla ödeyeceğim. Çok mu? Pişman mıyım?

Bir lahza ciddî bir ölçme ve tartma yapıyor; geçmiş saltanatının verdiği bir nevi gururla: Hayır, diyor; çok değil. O günlerin bir lahzası bin ömürle ödenmez (ÜF, s. 145-146).

Yaban gülü'nün yapraklarının dökülmesi, ayrılığa sebep olan duruma ve ayrılık sürecinde yüceltmenin azalmasına karşılık gelmektedir. Nûman Bey'in "sfenks'in sırrını öğren"mesi ise Yunan mitolojisine bir göndermedir. Buna göre Thebai civarında Sphinks adlı "korkunç mahlûk" ana yola hâkim bir kayanın üstünde gelip geçenleri durdurarak onlara bilmece sormuş ve bilmeceyi çözemeyenleri parçalamıştır. Sfenks'in bilmeceğini çözerek Thebai krallığının başına geçen, ancak haberi olmadan annesi İokaste ile evlenen Oidipus'un sonu büyük bir pişmanlıkla "sefil ve perişan bir halde can ver"mek olmuştur (Can tsz., s. 198-199). Nûman Bey de yaşadığı aşkla öğrendiklerinin bedelini Oidipus gibi büyük bir kayıpla ödeyeceğini düşünmüştür. Ancak ondan farklı olarak Nûman Bey, yaşadıklarını tecrübe etmekten dolayı pişman değildir. Genel olarak Erol anlatılarındaki karakterlerin çoğunluğunda aşkın yaşanmasından dolayı pişmanlık görülmemektedir. Azap ve pişmanlık daha ziyade ayrılıktan kaynaklanmakta yahut da ahlaki açıdan bu süreçte 'olmaması gereken' bir durumun içinde kendini bulmaktan meydana gelir. Aksi takdirde "büyük saâdet" evresi olarak hatırlanan aşkın kişiyi, olağanüstü ve özel bir insan kılmasındaki deneyim çok değerli bulunmaktadır. Ancak *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Bedriye'nin ve *Ülker Fırtınası*'nda Nûran'ın aşka bağlı olarak yaşadıklarında pişmanlık duygusu fark edilir.

Bedriye ayrıldıktan sonra "Burhan bana eş olacak adam değildi." demiştir (KR, s. 233). Aşkla uğradığı hüsrânı "Ben bir cennet bulmak üzere yola çıkmıştım. Bir vîrâne bulamadan geri dönüyorum." (KR, s. 233-234) şeklinde ifade etmiş, yaşadığı tecrübenin kendisine mal olduğu yıkımı belirtmiştir. Nûran ise anlatının başında sonradan aktarma yoluyla başından geçenleri aktaracağı için öngönderimlerde bulunarak pişmanlığını belli edecek bazı ifadelerde bulunmuştur. "Bana istediği istikâmeti vermek için Sermet'in bir üflemesi yetiyordu. Meşhur halk türküsünün dediği gibi "Ben pahamı bilirken bir pula sattı beni."" (ÜF, s. 22) diyen Nûran'ın alıntılıdığı türkü sevgilisiyle denk olmadığını, hissettiği pişmanlığı ve ilişkinin akıbetini en baştan sezdirmiştir. Söz konusu pişmanlık aşka ve

sevgiliye atfedilen kutsiyetin zedelendiğini bazı durumlarda da ortadan kalktığını göstermektedir.

3. 1. 2. Yeniden Karşılaşma Ümidi: Arzu, Hasret ve Merak

Yan şimdi yanabildiğin kadar.
Safiye Erol

Erol anlatılarında ayrılığın zor gerçekleşmesinde birçok farklı dinamik rol oynamaktadır. Aşk sürecinde duygusal bağlanmanın güçlü olması, ayrılıkta yoğun bir hasret duygusuna yol açmıştır. Yas sürecinin de belirtilerinden biri olan "kaybedilen kişiyi bilinçdışı özleme" hâli (Bowly 2015, s. 29) sıklıkla yaşanmıştır. Çünkü ayrılık özlem doğurmakta, kişinin içindeki arzuları uyandırmakta, anıları tazelemekte ve canlandırmaktadır (İbn Hazm 2015, s. 164). Bu süreçte sevgiliyi merak etme, ona tekrar kavuşma arzusu söz konusudur. Özellikle ayrılık sürecinde, tutkulu aşkın devam etmesi, âşığın sevgilisini arzulamasını beraberinde getirmiştir. Cinsel arzunun kuvvetli etkisi, çiftlerin birbirlerine geri dönmelerini sağlarken ayrılığın da uzun bir sürece yayılmasına sebep olmuştur.

Berger'a (2005) göre seven birisi için sevgiliyi görmenin hiçbir sözcük ya da kucaklayışla karşılaştırılmayacak bir bütünlüğü vardır ve bu bütünlük ancak sevişmeyle sağlanabilir (s. 8). Erol anlatılarında da sevgililerin âşık olduktan kısa bir süre sonra cinsel beraberlik yaşadığı görülür. Dolayısıyla ayrılık sürecinde, geçmişteki bütünlük hâline geri dönme isteğinin artmasında arzuların tekrar yoğunlaşması ve bu duyguları tazeleyen 'yaşanmışlığın' da etkisi söz konusudur.

Ülker Fırtınası'nda boşanmak üzere iken önünden geçen arabada çocuklarının "salıncaklı at"ını gören Sermet, karar değiştirerek boşanmaktan vazgeçmiştir. Sermet'in iç çözümlemesiyle "kalbe bıçak gibi işleyen bir şekil" olan at için şöyle düşündüğü izlenir: "Ne de kavi atmış, biraz boyaları aşındı, burun delikleri ateşli al rengini kaybetti, yelesi, kuyruğu yolundu. Fakat hâlâ sağlam" (ÜF, s. 76). Bu söyleyiş ve içinde bulunduğu hâl, salıncakın kendi yuvasını temsil ettiğini düşündürür. Eskimesine, rengini, cilasını kaybetmesine rağmen sağlam olan bu oyuncak at; Sermet'in dört çocuklu evliliğinin her şeye rağmen "sağlam" ve 'yerinde' olduğuna işarettir. Bu insiyakla Sermet'in yuvasını yıkmaktan vazgeçtiği görülür. Ancak bir süre sonra Nûran'ı özleyen Sermet, babasının yanından ayrılarak kendi evine dönen Nûran'ı "sıcacık ısıtılmış odada" beklemiştir. Nûran

salona girince "ikisinin de bir lahza başı dön" müştür: "Genç kız dizlerinin büküldüğünü, vücûdunun titrediğini duydu. Öyle ki, Sermet'siz geçen haftalar sanki bir muvakkat ölümmüş, Nûran şimdi diriliyor. Maltepe, Ali Fethi, vicdan huzûru, sükûnetli kış tabiatı hep yalan oldu. Hareketten kalmış nabzı, şimdi işte tekrar atıyor" (ÜF, s. 143-144). İkisinin de başını döndüren ve özellikle genç kadının "vücûdunu titre"ten, "diril"mesini sağlayan, "nabzı"nı yeni baştan attıran içsel güç aralarındaki cinsel bağıdır.

Ayrılık sürecinde arzunun sesi kuvvetlidir. Uzak düşülen sevgiliye karşı hissedilen cinsel arzu, Nûran'da görüldüğü gibi ayrılıkla baş etmeyi zorlaştıran başlıca amillerden biri olmuştur. Yatağına yattığı zaman Sermet'i ne kadar çok özlediğini hisseden Nûran'ın bu "ihtiyâç"la mücadelesi şöyle aktarılmaktadır:

Sermet'e ihtiyâcı vardı. Sermet onun kanına aşkı aşlamıştı. Ezildiği, öldüğü, isimsiz kıymetler kaybettiği yetmiyormuş gibi bir de bu çılgın hasret. Halbuki ne boş şey. Artık Sermet'le bir daha yüz yüze gelemezdi. Fakat bu çıldırın kanı nasıl susturmalı? Boşluğu araştıran elleri neyle doldurmalı?

Nûran'ı gecenin bu saatinde neye benzetsek!... Doğrusu, o şimdi tâcını tahtını fedâ etmiş bir hükümdâra benziyor. Öyle bir sultan ki, mülkünden ayrılıp kalbinin büyük mâtemiyle çöllere düştükten sonra birdenbire hatırlıyor ki, taç ve taht şöyle dursun, şu anda kendisine su ve ekmek lâzımdır (ÜF, s. 83).

Arzunun cinsel boyutu "çıldırın kan" ile ifade edilmiştir. Nûran ile Sermet'in ilk ayrılığında iki sevgili arasındaki cinsel bağ da "kan" üzerinden belirtilmiştir: "Fakat iki sevişen ruh birbirinden ayrıldığı zaman bile gene yaşamakta devam eden kan râbitaları vardır ve bunlar umulduğundan çok daha kuvvetlidir" (ÜF, s. 54). Böylelikle cinsel isteğin biyolojik yönü ortaya konulmuştur. Nûran'ın muhtaç olduğu şeyin ise su ve ekmek olması; Sermet'in kendisi için ifade ettiği anlamı göstermektedir. Birincil bir ihtiyaca karşılık gelen Sermet ve onunla ilgili diğer ihtiyaçlar, Nûran'ı güçsüz düşürmektedir. İç çözümleme yöntemiyle Nûran'ın duygularına yer verilmesinin ardından gözlemci anlatıcı devreye girerek onun iç yoğunluğuna yakından şahit olmuş birinin izlenimiyle, konuşma üslubuyla Nûran'ın "ihtiyâcı"nı derinden hissettirmiştir.

Özellikle anlatıda Nûran'ın ayrılığı zor gerçekleştirmesinde arzunun rolünün çok güçlü olduğu anlaşılır. Genç kadın, sevgilisine karşı çok ciddi bir güven ve sevgi kaybı yaşamasına karşın ona karşı "şehvânî bir iptilâ"yı (ÜF, s. 198) sürdürmesi sonucu evinde pavyon oluşturmuştur. Pavyon; "Bir kuruluşun bahçe içindeki binâlarından veya bu binânın içindeki bölümlerden her biri" (*Kubbealtı Lugati*) demektir. Nûran'ın bahçe içinde bir bölüm oluşturarak kurduğu bu yapı; ilişkinin cinsel boyutla sınırlandırıldığını

gösterirken duygusal ve akli planda ayrılığın karar verildiğine de işaret etmektedir. Çünkü "ölmeyecek kadar" (ÜF, s. 199) cinsel ihtiyaçlarını tatmin etmek isteyen Nûran'ın esas amacı yavaş yavaş bu ilişkinin azalmasını hatta bitmesini sağlamaktır.⁶⁰

Ciğerdelen'in tarihî anlatısında Zühre'nin Sinan'la bir gece yarısı buluşmasına olanak veren sezileridir. Kırk gündür Sinan'ı görmeyen ve bir dere kenarında gezinen Zühre, "yanıyor, eriyor, inliyordu. Tepesinden tırnağına kadar üzerinde dolaşan hava Sinan'ın sevdâlı nefesi, okşayan, ezen elleri, sert ve sıcak dudaklarıydı" (C, s. 160). Zühre'nin Sinan'a karşı cinsel arzusu; "Zühre gömleğini açarak tatlı beyaz meyvalar gibi sallanan, ele geçmek isteyen göğsünü ayaz serinliğine verdi. Sırma saçları arzudan ısınıyor, yumuşayıp kıvrılıyor, kıvılcımlar saçıyordu." (C, s.160) şeklinde belirtilmektedir. Erol anlatılarında aşk sürecinde olduğu gibi ayrılık döneminde de tutku ve cinselliğin etkisine dikkat çekilir. "Dem çekerek eşini çağırın kumru gibi şarkı söylemeye koyul"an Zühre; "Ey beni şeydâ kılan, benden bu istiğnâ nedir" mısraını mırıldanmış ve çağrısı karşılık bulmuştur:

Sinan, neye uğradığını kendi de bilmeden kır bayır dolaştı. Cevzlik bahçelerinden ışık sızıntısı göremedi. Canı su kenarı istiyor, ay ışığını çay akıntısından seyretmek, bu derin gece saatinde suların şıkırtısını dinlemek için âdeta içi gidiyordu. Sazlıdere boyunda yere kapanmış bir cisim gördü. Evvelâ yüreği ağzına geldi, sonra muammâlî bir bilişle yerdeki insanı görmeden tanıyiverdi. Zühre'yi ayağa kaldırdı. İkisinin de dudakları titriyordu. Bir şey konuşamadılar. Yaralı insanlar gibi sızlanarak inlediler (C, s. 162).

Burada iki kişi arasında arzunun da etkisiyle yoğunlaşan sezgisel bir iletişim görülmektedir. Tabiatdaki canlıların eşlerini birlikteliğe davet etmesi analogisinden yola çıkılarak Zühre'nin de kumrular gibi kavuşma arzusuyla şarkı söylediği dile getirilir. Fuzûlî'nin "Ey kılan şeydâ meni menden bu istiğnâ nedür / Nişe sormazsen ki ahvâl-i dil-i şeydâ nedür" (Fuzûlî 1997, 88) beytinden alınan satırlar; Zühre'nin sitemine ve hasretine uygun bir anlam örgüsündedir. Leylâ ve Mecnûn'daki müstakil şiirlerden biri olan bu gazel "Leylî dilindendür" (Fuzûlî 1997, s. 88). Ayrıca bu gazelin tamamına göz atıldığında Leyla'nın sevgilisinin kendisine ilgi göstermemesinden, "tegâfûl"ünden şikâyetçi olduğu

⁶⁰ *Dineyri Papazı*'nda Doktor Bülent, Gülbün'e bir ihtirasa karşı boğuşmanın bazı yollarını dile getirirken "canavar"a benzettiği ihtirasın görmemezliğe geldiği, ona yem verilmediği takdirde açlıktan öldürüleceğini söylemiştir. "Yâhut ihtiras doyurur doyurur, patlatıncaya kadar besler, eskitirsin. Yahut onu beslemeyi muttarid zamanlara bağlarsın, öyle ki onun ayda bir lokma, bir yudum alış alışkanlık haline gelir, ihtiras böylece cılızlaşır soysuzlaşır." (DP, s.67) diyen Doktor'un tavsiyesinin bu anlatıda uygulandığı görülür. Nûran da sevgilisiyle görüşme vakitlerini sınırlı bir alan ve "muttarid zamanlara" bağlayarak "ihtiras"ının "cılızlaşmasını" sağlamak istemiştir.

fark edilir (Fuzûlî 1997, s. 88). Bu bakımdan Zühre'nin içinde bulunduğu durumun Leyla'nın okuduğu gazel üzerinden anlamlandırılması, psikolojisine uygundur.

Erol anlatılarında genellikle âşık olan kadınlar olduğu için maşuğun 'teğafül ve istiğna'sından çeken, sesini "kumru gibi", "bülbul" (DP, s. 144) gibi duyurmak zorunda kalan yine kadınlardır. Zühre ile Sinan'ın ortak önsezileri, arzuların çift yönlü oluşuna işaret etmektedir. Advîye Molla'nın onların haberleşmeden Sazlıdere'de nasıl buluştuğunu merak etmesi üzerine Zühre "Haber salan yok. Ben onu cismimle canımla hiç durmaz özlerim. Mehtap gecesi hasretim dağı taşı kükretti. Ay ürperdi, sular kabardı, ağaçların kökü sızladı. Hep bir olduk, çağırdık. Geldi." (C, s. 166) demiştir. Sazlıdere; konaktan ayrılan Zühre'nin zaman zaman nefes almak, rahatlamak amacıyla uğradığı açık bir mekândır. Onun buradaki kavuşmayı; aşkın dile gelen gücü olarak görmesi; aşka yüklediği anlamla ilgilidir. Ayrılığın tekrar kavuşmayla sonuçlanması da bu süreçte aşkın daha güçlü olmasının bir sonucudur.

Dineyri Papazı'da Gülbün'ün de ayrılık sürecinde Ayhan'a büyük bir özlem duyduğu görülür. Hasret ve arzu dilinin hâkim olduğu bu dönemde sevgiliye ve birlikte yaşanan zamanlara özleyiş söz konusudur. Gülbün'ün içinde bulunduğu "şifâsız" hâl; ölüme benzetilmiştir. Hasret ve yeniden karşılaşma ümidiyle en güzel kıyafetlerini giyerek şehre inen, sürekli gezintiye çıkan Gülbün bir süre sonra binalarla söyleşmeye başlamıştır:

Ümitsiz bir seyrandı. Vücudunu kaybetmiş bir rûhun savleti gibi, ruhunu kaçırmış bir vücûdun debelenişi gibi azaplı bir gidiş. Eminönü'nden Cağaloğlu'na, Köprü'den Taksim'e kadar yerlere kanlı izler çizerek bir türlü şifâ bulamayan ve ölemeyen bir av ızırâbıyla kıvranarak gider gelirdi. Bâzen kaldırımlara, binâlara şaşkın ve talepkâr nazarlarla bakardı: "Hâlimi görmüyor musunuz, ona söylesenize... Beni neden kurtarmıyor (DP, s. 288)?"

Gülbün'ün bu gidiş gelişlerindeki "azap"; "Vücudunu kaybetmiş bir rûhun savleti" ile "ruhunu kaçırmış bir vücûdun debelenişi"ne benzetilmiştir. Bu benzetişteki tasvir Gülbün'ün içinde bulunduğu durumun trajik geri planını ortaya koymaktadır. Âdeta gotik bir tasviri andıran bu benzetmede kişinin en hayati parçasını, diğer bütününü kaybetmesi ile ne yapacağını bilemeyen bir çırpınışı söz konusudur. Çaresizliğin ulaştığı boyutu ifade eden bu dilde, Gülbün'ün Ayhan'a yüklediği anlam da sezilmektedir. Gülbün için kendisi vücutsa Ayhan ruh ya da kendisi ruhsa Ayhan vücuttur; dolayısıyla onun kaybı kendini bütünleyen hayati varlığın kaybı anlamına gelmektedir.

Gülbün'ün gezinmeleri; ruhun kendini daha iyi tanımaya imkân veren yalnız ve rahatlatıcı yürüyüşler değil, "azaplı gidiş"lerdir. Çünkü onun hâli / amacı bu süreçte kendini bulmak yahut onu kendinde bilmenin rahatlığıyla âlemi seyrediş değil, doğrudan sevgiliye kavuşma arzusuyla yerinde huzurla oturamamanın çırpınışıdır. Gezindiği yerler aynı zamanda Ayhan'la karşılaşma umudunun olabileceği semtlerdir. "Debeleniş", "azap", "kanlı izler çizerek" gidiş, "şifâ bulama"ma, "ölemeyen bir av"ın "ıztırâbı", "kıvran"ış kelimeleri de ayrılık sürecinin ölüme, öldürülmeye benzeyen bir tükenişe yol açmasıyla ilişkilidir. Onun kaldırımlarla ve binalarla söyleşmesi ise çaresizliğini ve içinde bulunduğu durumu kabullenemediğini ortaya koyarken kurtulma, duyulma, görülme arzusunu da ifade etmektedir. Arzunun dili yanında hasretin dili de anlatıda kuvvetli yankı bulmaktadır.

Dineyri Papazı'nda artan hasretle sevilene duyulan merak da artmaktadır. Gülbün'ün sevdiği kişiden uzun süre haber alamaması sonucu onun için endişe ettiği, özellikle de sağlığını merak ettiği görülür. Bir mehtap gecesine Gülbün; "Ümitsiz çırpınışı takat sınırlarına yanaştığı zaman somurtkan ayın demir pası nemrutluğunda müthiş bir uğursuzluk, bir kanlı haber sezdi. Ya Ayhan hasta ise!" (...) (DP, s. 188) diye düşünmüş ve o korkuyla tüm gece manevi âleme sığınmıştır. "Horozlar öterken karyolasının önündeki seccadede katıl"ıp kalan (DP, s.188) Gülbün, sabah komşularının vefat eden kalfasının 52. gecesine olduğunu öğrenmiştir. Dışarıdaki konuşmalardan 52. gecede ölünün kafatasının dağıldığını, okunan dualarla ölünün sevinip acısını unuttuğunu duymuş ve Müyesser'den ölünün önce burnunun düştüğünü öğrenmiştir (DP, s. 188-189). Bunun üzerine genç kadın, sabaha kadarki sıkıntısını, komşusunun vefatıyla ilişkilendirerek ölüme benzetmiştir:

Demek dün gece kendisi korkunç işkenceler arasında artık ellerini göğe kaldırmaktan başka çâre bulamazken bitişikte ölü duâsı okunuyordu. (...): "Neydi o sıkıntım dün gece? Yoksa ben de kendi ölümüne kendim mi duâ ettim? Hayattan ayrıldığımı bilen yok ki bana da bir okuyan bulunsun. Öte tarafa geçtim gitti, kimse farkında değil. İster istemez kendi hatmimi kendim indireceğim. Yoksa dün gece mezarda burnu çözülen mevta ben Gülbün müydüm? Elli ikinci gece diyorlar, dur bakalım Ayhan gideli ne kadar olmuş?"

Hesapladı, Haziran'ın yirmi beşinci günü Sirkeci'de Ayhan'dan ayrılmıştı. Bugün 17 Ağustos. Tevekkeli değil dün geceki çırpınış. Aşkın cihangirlik tâcını başına giyip saltanat kemerini beline giyip saltanat kemerini beline kuşandığı gün dünyâyı fethedeceğini sanan kızın ömrü çok kısa süren tâze Gülbün'ün dün gece kabirde burnu düşmüş olmalı. Anlaşıldı şimdi (DP, s.190).

Ülker Fırtınası'nda Nûran'ın ayrılık sürecindeki durumunun tacını tahtını feda eden bir hükümdara benzetilmesi gibi Gülbün'ün de ayrılıktaki hâli; "aşkın cihangirlik tâcı"nın kaybedilerek "saltanat"ının kısa ömürlü sürmesine teşbih edilir. Böylelikle aşk ve ayrılık

arasındaki fark duygusal bağlamda belirginleştirilir. Aşk sürecinde hissedilen yaşama sevinci ve güçlü hissetme duygusu, ayrılıkta yerini "korkunç işkenceler"e ve 'düşüş' hissine bırakmıştır. Gülbün'ün Ayhan'ın kaybı karşısındaki hâlleri, yas sürecine benzetilmektedir. "Yas genellikle sevilen bir kişi ya da kaybedilen kişinin yerine konan soyut bir kavramın yitirilişine verilen tepkidir" (Freud 2015, s. 18). Buradaki yas sadece kaybedilen Ayhan'a değil aynı zamanda onun tarafından terk edildiği günden bu yana bir ölüye dönüşen kendisinedir. Gülbün, 52. gecesini dolan komşusunun ruhu ile kendi arasında bir analogi kurmuş; dağılanın kendi ölü ruhu, ettiği duaların kendi ölü bedeninin acısını dindirmek üzere okunanlar olduğunu düşünmüştür.

Erol anlatılarında ayrılık sürecinin zor geçmesinde ve hasret duygusunun tazelenmesinde sevgiliyi hatırlatıcı iki temel unsur dikkat çekmektedir: Koku ve ses. Bunlar kişisel ve ilişkisel serüvende yaşanan anın genişlemesine ve sonradan hatırlanmasına imkân veren en güçlü duyular olarak görünür olmaktadır. "Koku bizi binlerce kilometre uzağa ve onlarca yıl geriye götüren güçlü bir sihirbazdır" (ak. Lindstrom 2006, s. 104), ses de ruh hâliyle bağlantılıdır; belli bir ruh hâli yaratır; duygular ve heyecanlar meydana getirir (Lindstrom 2006, s. 32). Özellikle sesin ahenkli bir bütünlükle varlık kazandığı müzik *Dineyri Papazı*'nda alıntılanan, Artaki Candan'ın bestelediği, güftesini aynı zamanda bestekâr olan Mustafa Nâfiz Irmak'ın yazdığı nihâvend bir şarkı olan "Kanatır rûhumu mâzide kalan hâtıralar" (Kızıltuğ 2014, s.12; DP, s. 24) sözlerinde olduğu gibi anıların ebedileşmesinde 'sihirli' bir kaynaktır. Anlatılarda koku ve ses, âşığı sarsan onu kendisiyle ve geçmişle başbaşa bırakan bir elektroşok hüviyetindedir.

Özellikle Erol'un hikâyelerinde kokunun doğrudan anlatıların konusunu oluşturduğu görülür. Örneğin "Leylâk Mevsimi" adlı hikâyeye adını bir parfüm kokusundan alır. Hikâyede özne anlatıcı, çocukken sürekli olarak kendisini kıskanan arkadaşı Güzîde ile tesadüfen karşılaşmıştır. "(...) hayâtımda her şey mahvoldu, her şey: Ümit ve îman, aşk ve saâdet." (LM, s. 63) diyen özne anlatıcının bu karşılaşmanın kendisinde bir "taşkınlık, fişkırmağa bahâne arayan göz yaşları"na yol açtığı görülür. "Mâzîmin cenneti ebediyen eriyip dağıldı. Şimdi içimde yaşamağa mahkûm olduğum dar ve karanlık kalenin adına "imkânsızlık" derler. Ben bu ufuksuz ve ümitsiz hiçliğe râzı olmuşken neden birden bire ıztırapla coştum?" (LM, s. 63) diye soran özne anlatıcı, duygularının "ıztırapla coş"masının kaynağını sorgulamıştır. "Güzîde, Güzîde... Onun süsü, onun saâdeti, hattâ kullandığı lavanta, evet bilhassa bu baygın koku, ömrümün bin belâ ile uyutulmuş mâtemini

kamçıladı." (LM, s. 63-64) diyen özne anlatıcı, özellikle Güzîde'nin parjüm kokusunun kendisini hâlden alarak mazisine götürdüğünü fark etmiştir. Dört sene evvel Avrupa'da Petruşka adlı sevgilisinin kendisine hediye ettiği "bir billur şişe fransız lavantası"nın adı "le Temps des Lilas" yani "Leylâk Mevsimi"dir (LM, s. 65). Bu koku onun için "bahar, gençlik, saâdet, aşk, ebedî aşk: Unutulamayan, inkâr edilemeyen, yüz binde bir fâniye nasip olan ilâhî aşkın nefesi"ne (LM, s. 65) karşılık gelmektedir. Güzîde'nin parfüm kokusu da özne anlatıcının doğrudan "unutulamayan" günlerini ve sevgilisini hatırlamasına sebep olmuştur. Bu hatırlayıştta memnuniyet duygusu yerine "ıstırap" dikkat çekmektedir. Hatta bu kokunun hatırlatıcısının da çocukluktan bu yana pek iyi intibalar bırakmamış olan bir çocukluk arkadaşı olması üzerinde durulmaya değerdir. Anlatıcının "Güzîde! Keşke dün seni görmeseydim." (LM, s. 65) demesi bu karşılaşmanın ve hatırlayışın sıkıntı veren yönüne işaret etmektedir. Bir taraftan geçmiş mutlu günlere ve sevgiliye bir özlem öte taraftan geçmişle ve kendiyle yüzleşmeyle dönük bir tutum söz konusudur. Özne anlatıcı içinde bulunduğu durumu şöyle tasvir ve tahlil etmektedir:

Hayâtım, bugün kazâyâ uğramış, su almağa başlamış, muhteşem bir gemiye benziyor. Bu gemi amansız sûrette batmağa mahkûmdur. Fakat yolcuları nihâyetsiz bir kibir içinde âkıbetlerini bilmez gibi yaşıyorlar: Kitap okuyor, dans ediyor, müzik dinliyorlar. Bu yolcuların gurûru o kadar büyük ki, sanki seferin hedefi değişmemiş, sanki geminin azîmet ânındaki saltanatı berdevammış gibi, kimsenin tavrında bir telâş yok.

Ah, bu içimdeki acı ölüm bilgisi ve ah zâhirde bir türlü vaz geçemediğim saâdet taklidi. Evet, ancak taklit, ancak oyun, mânâsız, boş... Boş.

Gemi batıyor. Fakat yolcuları, ayaklarının dibinde ölüm, bile bile gülüp oynayıp sevişiyorlar.

Etrâfıma bakıyorum. Sağ tarafta Karacaahmet siyah bir nehir gibi akıyor. Biraz ileride Fakülte. Önümde Marmara, bu güneşsiz nisan akşamında ne kadar da solgun. Adalar hafif bir sis içinde, âdeta ufkun üzerinde sallanıyor. Solumda Kayışdağı'nın lâcivert ehrâmı (LM, s. 66).

Özne anlatıcının şimdiki hâli ile geçmişi arasındaki farkı duygusal açıdan belirgin kılan koku, geçmiş zamanı canlandıran bir uyarıcı fonksiyonundadır. Hâl ve mazi arasında bir kıyaslamaya gidilmesinde içinde bulunulan durumdan hoşnutsuzluk görülür. Şimdiki zamanda yer alan mekânlar psikolojik duruma uygun olarak tasvir edilerek "mânâsız"lık ve "boş"luk duygusu belirginleştirilir. Özellikle anlatıda doğrudan mezarlığa yer verilmesi üstelik onun "siyah bir nehir gibi ak"tığının ifadesi, Marmara'nın "güneşsiz nisan akşamında" "solgun" oluşu, "Adalar"ın "hafif bir sis içinde" "sallan"ması hissedilen karamsarlığa uygun düşmektedir. İçinde bulunduğu durumu "taklit" ve "oyun" olarak

nitelendiren özne anlatıcının kendiliğiyle personasının çatıştığı izlenir. Toplumsal roller gereği takılan maskelerin bir süre sonra rahatsız ederek sorgulandığı anlaşılmaktadır.

"Gel Seninle Dertleşelim" adlı hikâye, bir dışçide tedavi olan özne anlatıcının Doktor Handan adlı bir arkadaşıyla yolda karşılaşması sırasındaki sohbetleri üzerine kuruludur. Bu bakımdan yol karşılaşmaya, ayaküstü konuşmaya ve geçmiş zamanlara götüren etraftaki çiçeklerin kokusunu duymaya imkân veren bir kronotop hüviyetindedir. "Yakından gelen bir yâsemin kokusunu derin derin teneffüs" eden Handan, hayatının ikinci aşkında geçirdiği "sukutu" (LM, s. 86) arkadaşına anlatırken ayrılıkla sonuçlanan bu hikâyenin üzerindeki tesirini anlatmıştır. Onun geçmiş zamanları derinden duyması, sadece macerasının yakın bir zamanda geçmiş olması ve acısının taze olmasıyla ilgili değildir. "Hanımeli, yasemin kokuları altında çöken bahçede" sevgilisiyle yürüdüğü zamanları hatırlayan Handan, "Bak işte... Burada da bir yâsemin olacak. Bana hep onu hatırlatıyor, duyuyor musun ne kuvvetli râyiha!" (LM, s. 91) diyerek kokunun sevgiliyle geçen zamanları hatırlatan yönüne işaret etmiştir.

Dineyri Papazı'nda da ayrılık sürecinde kokunun hatırlatıcı yönü dikkat çekmektedir. Bir gün Gülbün, "Talât Bey'in eczâ dolabından bir şey almak için yukarı gönderilmişti. Kapıyı açar açmaz yüzüne çarpan hafif ıtırli kokudan genç kız sendeledi, eli mandalda durakaldı." Onu "Bir nefeste sarhoş eden bu uçucu esiri" Ayhan'ın "garsoniyerinde kendini aşka bıraktığı zaman kar altında açan çiçeklerin bâkir râyihası"dır (DP, s. 264). Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı bu kokunun ne olduğunu açıklayarak şöyle söylemiştir: "Su içinde serpilmiş akça bardaklar böyle körpe, böyle mâsum kokar Gülbün bilmiyordu, o mi'raç deminin tütsüsü kendi rûhundan mı yoksa vücûdundan mı kopmuştu, pek kestiremiyordu. Her halde kendine, sırf Gülbün'e has bir açılıp saçılış olacak" (DP, s. 264). Kokunun her seferinde farklı adlarla anıldığı bu anlatım tutumunda kokuyu karşılayan birçok artgönderim kullanılmıştır. "İtırli koku", "uçucu esiri", "çiçeklerin bâkir râyihası", "mi'raç deminin tütsüsü" gibi farklı zamanlara ve mekânlara ait kokular aşkın yarattığı, yaydığı etkiyi duysal boyutta belirgin kılmaktadır.

Anlatıda koku gibi müzik de geçmiş zamanlara, ruh iklimine sevk eden bir uyarandır. "Bireysel ve öznel çağrışımların kolayca ortaya çıkmasını kolaylaştıran müzik" (Fischer 2005, s. 186) kişinin özellikle mazisiyle doğrudan bağ kurmasına olanak tanır. Ayhan'ın kendisinden ayrılma çabalarına üzülen Gülbün'ün bu döneminde evde tesadüfi olarak her gün "turna da turna, sesi gelir, kanadı burma" (DP, s.158) türküsünün okunduğu belirtilir.

Gülbün, evinin bahçesinde bir "bir akasyanın dibine sinerek saklandığı gölge bucağından Âkif Kaptan'ın" "Ah bunu yazan yanlış yazmış, uyku seriyile. Gönder beyim ben yazayım, kendi elimle." (DP, s. 159-160) türküsünü dinlemiştir. Türkünün dinlendiği yerin "kuytu köşe" bir yer olması ve oradan ayrılmak istemeyen genç kızın "ağaç gövdesine daha yakın sokul"arak "âdeta kendini tabiatın kucağına koyuver"mesi, "Alın beni artık, insanlardan gizleyin, yüzümü kimseye göstermeyin" demek istemesi (DP, s. 160) derin anlamlarla örülü bir anlam alanına karşılık gelir. "Hareketsizliği sağlayan bir sığınak" (Bachelard 2013, s. 172) köşe, geçici de olsa genç kıza bir saklanma alanı sunabilmektedir. Jung tarafından (2012a) anne arketipinin birer simgesi olarak değerlendirilen "ağaç" (s. 22) dış yapısı, kovukları ile bir taraftan korunma ve sığınma hâllerini çağrıştırırken aynı zamanda canlılığı, tazeliği ve yıllanmışlığından ötürü hayatın kendisini temsil etmektedir (Tek 2016c, s. 1081). Dolayısıyla öksüz olarak büyüyen Gülbün'ün ona daha fazla sokulması, duygusal açıdan ihtiyaç duyduğu durumlarla ilişkilendirilebilir.

Anlatıda turna türküsü ayrılığın habercisi olduğu gibi Gülbün'ün bu ayrılığı kabullenememesine, yas ve isyan sürecine karşılık gelmektedir. Gülbün'ün Ayhan'dan tam anlamıyla ayrılabilmesi ve sağlığına kavuştuğu süreçte bu türkü anlatıda tekrar görünür. Güzin'in nişan eğlencesinde Âkif Kaptan bağlama çalmış, Feyzi Hoca da ona uyararak türkü okumuştur (DP, s. 309). "Yine mi turnaları okuyorlar? Ah bu turnalar..." diye düşünen Gülbün'ün yine şarkıdaki iki mısra üzerinde durduğu görülür: "Bunu yazan yanlış yazmış uyku serile / Gönder beyim ben yazayım kendi elimle". Bu sözler "ölmüş bir hatıra"yı canlandırmış; ama Gülbün "bir kere daha gerilere bakmış olduğuna pişman" olmuştur (DP, s. 310). Türküdeki fatalist anlayışla hayatta istenmeyen durumların "yanlış yaz"ılan kaderle ilişkilendirildiği anlaşılır. Gülbün de 'kadersizliği'ni ya da kaderinin "yanlış" yazılmasını türkü üzerinden kadercı bir tutumla değerlendirerek kendi 'talihsizliğini' hatırlamıştır.

Buradaki müzik mekâna dışarıdan sızmaktadır. Gülbün, Güzin, Talât Bey, Bülent, Ercüment içeride oturdukları için bu sesi, sohbe eşlik eden fondaki bir müzik olarak değerlendirmek mümkündür. Sohbet sırasında Ayhan'ın Gülbün'e neden hediye vermediği, onun "hatırını kollama"dığı (DP, s.410) mevzusunun konuşulduğu bir sırada çalan türkünün Gülbün'ün yas sürecine eşlik eden bir beste olması ve onun kaderini içermesi anlamlıdır. Erol anlatılarında genel itibariyle metinlerarasılığın edebî metnin duygu değerlerini değiştiren, etkileyen, belirleyen bir yapısı olduğu dikkat çekmektedir. Burada da hâldeki konuşmaların merkezindeki kişiyi ve onun 'vefasızlığını' doğrudan hatırlatan

türkü ile geçmiş dönemlere gidilmiştir. Ayrıca "Türk halk türkülerinde turna sevgiliden haber getirir, ona selâm ve haber götürür" (Mirzaoğlu-Sıvacı 2005, s. 45). Dolayısıyla turnanın doğrudan sevgiliyi ve ona dair zamanları hatırlatması tesadüfi değildir.

Ayrılık sürecinde Ayhan'la yaşadıklarını sıklıkla göz önüne getiren Gülbün'ün kendi kendine mırıldandığı türkülerin doğrudan kaybedilen sevgiliye ve içinde bulunulan hâle bir ağıt niteliğinde olduğu görülür. "Âkif Kaptan'ın bir şarkısını için için okuyarak Gülbün Harbiye'den geriye, yine Maçka yoluna döner, aynı mısraları bezgin ayak atışına uydurup ağır bir âhenkle genzinde seslendirir, tekrarları: "Melek tenden çıkmadan yâr olayım..." (DP, s. 258-259) Bu türkü geçmiş zamanların 'büyüsü'nden sıyrılamayan genç kızın sevgilisine duyduğu 'hasret'inin ve yeniden kavuşma arzusunun dile gelmesidir. Bu süreçte sıklıkla ölümü düşünen ve Ayhan'ın "yetim bir kız" olan kendisine "karşı ödenmesi kabil olmayan adsız bir borçla nasıl rahat" ettiğini (DP, s.259) sorgulayan genç kız, sevgilisini de suçlayarak ayrılık sürecini geçirmiştir.

Ciğerdelen'de *Ciğerdelen* efsânesini okuduktan sonra; "Halk türküsü der ki: Ağlamaktan soldu gözüm karası" (C, s. 220) diyen Turhan bu türkü ile sevgilisinden ayrı düştüğü süreçte hüznünü ve yaptığı hataları fark etmesinden dolayı pişmanlığını dile getirmiştir. Müziğin Erol anlatılarında doğrudan geçmiş günleri çağrıştırdığı ve içinde bulunulan duygusallığı arttırdığı görülür. *Kadıköy'ünün Romanı*'nda sevgilisine kavuşamayan Necdet'i gazeteci arkadaşları Mullen Ruj adlı içkili bir mekâna sürüklemiştir. Necdet'in mekânda Bedriye ve Burhan'a benzer bir çift gördüğü ve "bütün şuurunu kaybe"derek, "yerinden fırladı"ğı belirtilir (KR, s. 230). Arkadaşlarının sakinleştirerek yerine oturttuğu Necdet'in hanendelerin "'Seni ben öyle sevdim ki hayâtım târumar oldu" nakaratlı bir şarkı"ya kulak verdiği görülür (KR, s. 230). Burada da müzik hâldeki psikolojiyi belirginleştirirken, geçmiş zamanlardan kaynaklı duygusal örselenmelere ayna olur. Aynı anlatıda müziğin doğrudan anıları canlandırması belirgin şekilde kullanılmıştır. Nişanlısı Nesrin'in ölümünden sonra uzun bir yas sürecine giren "dertli Mükerrerem", 1931'den 32'ye geçen kış Münir Nûrettin, Süreyyâpaşa Sineması'nda bir konser verince avunmak için konsere gitmiştir. Münir Nûrettin'in okuduğu bir şarkıda "Gümrah siyah kirpiklerin kaldır gözün göreyim." (KR, s. 128) sözlerini duyan Mükerrerem'in fenalaştığı belirtilir. Gür siyah kirpikleriyle tanınan Nesrin'i doğrudan hatırlatan bu sözler karşısında verilen duygusal tepki, onun unutulmadığına işarettir. Şarkı sözleri bir varlığın anılarını diri tutarak onu

yitip gitmekten kurtarmaktadır. Anlatıda kış mevsimi de yaz aylarındaki mutlu beraberliklerden sonra yas sürecine ve yalnızlığa karşılık gelir.

Ülker Fırtınası'nda iki sevgilinin de müzisyen olması anlatıda Doğu ve Batı kültürüne ait birçok şarkının yer almasına imkân vermiştir. Özellikle Batı müziğine hayran olan ve Batılı bir formasyondan geçen Nûran; Mozart, Wolf gibi isimlerin şarkılarını piyanosunda çalmıştır. Sürekli Sermet'le ayrılıp barışan genç kadın, "Bir defasında Wolf'un bir şarkısını çal"mış, "ağla"mış ve "Ah ne olurdu, geriye dönebilsem. Mûcizeli bir yol bulunsa da geri dönüp tekrar çocuk olabilsem..." sözleri onu "yarala"mıştır. (ÜF, s. 154). Burada diğer anlatılardan farklı olarak sevgiliyle mutlu olunan birlikteliğe değil daha önceki zamanlara bir hasret söz konusudur. Hegel müzikle belli bir özü içeren ve belli duyguların uyanmasıyla dile gelen iç yaşantı arasında yakın bir bağ kurmaktadır (ak. Fischer 2005, s. 181). Nûran'ın çaldığı şarkı da doğrudan belli duyguların uyanımını sağlamış ve bu hâl de pişmanlık düşüncesini tazelemiştir.

Doğu medeniyetini temsil eden Sermet'in ise bu süreçte Klasik Türk musikisi üzerinden yasını duyurması gayet tabiidir. Çalıştığı gazinoda Nûran'dan ayrılığının acısıyla okuduğu eserlerle "'Orfe'nin mûsikî kuvvetiyle ölümler diyârını teshir etmesi gibi, Sermet de şimdi sarhoşlukları ayıltıyor, sefâhatle kışır bağlamış gönüllerde ılık bir rikkat uyandırıyor." (ÜF, s. 188) diyen gözlemci anlatıcı onun okuduğu bazı şarkılardan doğrudan alıntılar yapmaktadır. Bunlardan biri "Affeyle suçum ey gül-i ter başıma kakma / Bir bağıryanık âşıkım ettiğime bakma."dır (ÜF, s. 188). "Dilerse şâd ü gam olsun" diye başlayan "Bu türlü iftirâka can tahammül eylemez aslâ..." diye devam eden genç adamın "Meğer ki âh eden âşıklara Allah muin olsun" dediği sırada "elemlerine gömülmüş" olduğu belirtilmektedir (ÜF, s. 189-190). Anlatıda alıntılan müzik parçası italik olarak verilmekte, bu yolla sözlerin içeriğine daha fazla dikkat çekilmektedir. Sermet'in "suç"ları nedeniyle pişman olduğu, affedilmek arzusunu dile getirdiği, ayrılık acısına dayanamadığı bu yolla belirginleştirilmektedir. Anlatıda bir süre sonra kendini sadece Nûran'ın aşkına adayan Sermet'in bu hâli, çöküş sürecinin ilk zamanlarını ortaya koymaktadır.

Ayrıca burada tekrar metinlerarasılığa başvurularak gazinoda Sermet'i dinleyen ve zengin bir adam olan Abdülcebbar'ın onun hâline üzülerken "fedâkarlıklar yapmaya hazır" olduğu belirtilmektedir. Leyla ile Mecnun ve Nevfel'e atıfta bulunarak; "Kol kuvvetiyle bitirebilirse Mecnun'a Leylâ'yı almak için savaşa çıkan Nevfel gibi pençeleşecekti. Fakat karı ve dört çocuk, beri tarafta kibar bir âile kızı... Bu iş batacak mı batacak. Buna artık *Allah*

muin olsun" denir, işte o kadar." (ÜF, s. 190) diyen Abdülcebbar Bey'in tepkisi Sermet'in okuduğu şarkıdan alıntı yoluyla olur ve Leyla ile Mecnun gibi bir aşkın çaresizliği göz önüne serilir.

Şarkılardaki sözler üzerinde önemle duran Erol, böylelikle anıların canlanmasında, duyguların tazelenmesinde, geçmişin hâlde devamlılık göstermesinde, pişmanlık yahut çaresizlik gibi birçok duygu değerinin belirginleştirilmesinde metinlerarasılık yoluyla müzikten faydalanmıştır. Anlatıdaki kişilerin birçoğunun müzikle doğrudan ilgilenmesi yahut müziğin icra edileceği çeşitli ortamlarda bulunuşu, birçok şarkı sözünün anlatıda kullanılmasını sağlamıştır. Ayrıca bu yolla gazino gibi çeşitli içkili mekânların anlatıda yer aldığı görülür. Bu mekânların anlatıda genel olarak işlevi ayrılık sürecindeki yasa bağlı olarak acı çekilen alanlara karşılık gelmesidir. *Ülker Fırtınası*'nda gazino sosyolojik açıdan alaturka musikinin akıbetine işaret ederken öte taraftan Sermet'in kişisel hayatında Nûran'la düşünce dünyası açısından da ayrılığın karşılık gelir. Ondan Batı musikisini icra etmesini isteyen Nûran'ın, Sermet'i olmamasını arzu ettiği bir alanda başrolde görmesi aralarındaki farklılığı da belirgin kılmıştır.

3. 1. 3. Sevgiliyi ve Kendini Suçlama: Kaybedilen Yaşama Sevinci ve Hastalıklar

*En büyük acı sevmek, birleşmek ve aşkınızın gün günden
ayaklar altında çiğnenerek paçavra edildiğini görmektir.
Safiye Erol*

Erol anlatılarında ayrılık; yas ve melankolik bir süreç olarak işlenmektedir. Freud (2015) melankoli ruhsal olarak, derin biçimde acı veren üzüntü, dış dünyaya duyulan ilginin sekteye uğraması, sevme yetisinin kaybı, tüm etkinliklere ket vurulması, kendini suçlama ve aşağılamaya bırakış, cezalandırılacağına dair sanrısız bir bekleyiş içinde kendilik duygusunun değerden düşmesi olarak tanımlamaktadır. Melankoliyi yastan ayıran tek özellik kendilik duygusunun bozulmasıdır. Diğer tüm özellikler aynıdır. Ağır yas, sevilen bir kişinin kaybına verilen tepkiyi, dış dünyaya duyulan ilginin kaybını, yeni bir sevgi nesnesi seçme becerisinin yitimini ve kaybedilen kişinin anısı ile bağlantılı olmayan her türlü etkinlikten kaçınmayı içerir. Ben'in bu şekilde ketlenmesi ve kısıtlanması, başka amaçlar ve ilgilere yer bırakmayan yeise kapılmanın dışavurumu olarak kolaylıkla anlaşılabilir (s. 19-20).

Erol anlatılarındaki kişilerin de sevgi nesnesinin yitimi karşısında derin bir üzüntüye gark olduğu, çevresine karşı büyük bir ilgi kaybı yaşadığı görülür. Ağır bir yasa dönüştürülen ayrılık döneminde örselenen kendilik değeri, suçlamalarla birlikte azalış göstermiştir. Bu bakımdan Erol anlatılarında ilişkide yaşanan sorunlar ve özellikle ayrılık gibi süreçlerden sonra iki temel suçlamanın gerçekleştiği izlenir: Başkasını (sevgiliyi) ve kendini suçlama. Bu süreçte sevgiliye hesap sorma arzusu güçlü bir psikolojik tepkimedir. Ayrılığın ve çekilen sıkıntıların müsebbibi olarak zaman zaman sevgiliyi görme söz konusudur. Özellikle "nesne ile ilgili örseleyici deneyimler" in (Freud 2015, s. 42) hatırlanması, sevgiliye karşı yoğun bir suçlamaya yol açmıştır. *Dineyri Papazı*'nda Gülbün'ün kendi içinde Ayhan'a hesap sorma ve onun neredeliğini sorgulama hâli şöyle anlatılmaktadır:

Er geç her şeyin sebebi anlaşılır. Hiçbir derin kuyu yoktur ki günün birinde âdem oğlu dibini bulamasın. Kendi kendini elden uçurmuş bulunan Gülbün'e şimdi kala kala bu ihtiras kaldı: Ayhan'ı bulmak, Ayhan'ı bilmek. Hani Âkif Kaptan bir Nasreddin Hoca hikâyesi anlatır. Hoca eve üç okka et yollamış, karısı pişirmiş ve dostuyla yemiş, akşama Hoca'ya bulgur pilâvı çıkarmış. Hani et diye sorunca, kedi kaptı, demiş. Hoca saldırmış kediyeye, saldırmış kantara, tam üç okka! Behey hayâsız demiş, kedi eti kapmadıysa et nerede, kaptıysa kedi nerede? (...)

Ona sormalıydı: "Efendim, sevdiğim, taptığım, yoluna kurban olduğum, sen Gülbün'ü mahvetmedinse eğer Gülbün nerede? Mahvettinse eğer sen neredesin? (DP, s. 190-191).

Metinlerarası ilişkiler yoluyla komik bir tür olan fıkranın kendi bağlamından uzaklaştırılarak dramatik ve kişisel bir gerçekliğe değinilmesi söz konusudur. Buradaki sitemin dili de hissedilen duygu ile bütünlüklüdür. Sevgi tonunun değişmediği, ümitli bir yakarışın olduğu fark edilmektedir. "Efendim, sevdiğim, taptığım, yoluna kurban olduğum" ifadeleri sevgiliden duyulan beklentiyi ve bu süreçte aşkla ilgili hislerin değişmediğine işaret etmektedir. Gülbün'ün anlatıdaki bekleyişinin uzun süreli olmasında, sevdiğinin geri döneceğine dair umudunu canlı tutması da etkili olmuştur. Ancak bu süreçte gittikçe yaşama sevincini kaybeden genç kızın aşk öncesi ve aşk sırasındaki dingin ve coşkulu ruh hâline dönmesi mümkün olamamıştır:

Gülbün manzaraya gözünü kaptırır, geçmişini hatırlatmaya, daha bir sene evvel bu mevsimde yelken açtığını, balık avlayıp yüzdüğünü düşünmeye uğraşır, bir türlü hâfızasını toparlayamaz, kendinde tek bir tecessüs bile canlandıramaz. O, unsur değiştiren amfibiler gibi güya denizden karaya vurmuştur. Ne eski unsura geri dönebilir ne de yeni şartlara göre yaşamayı henüz öğrenmiştir (DP, s. 186).

Gülbün'ün aşktaki hüsrânı teşbih yoluyla denizden karaya vuran amfibilere benzetilmiştir. Denize geri dönme arzusunda olan amfibilerin "yeni şartlara" uyum sağlamak zorunda

kalması gibi o da ayrılığı kabullenmeli ve "yaşamayı" öğrenmelidir. Ancak genç kızın bu süreçte yaşama amacını kaybetmesiyle birlikte gittikçe yaşama sevinci de azalmıştır. Amfibiler denizde, karada, havada ve suda yaşayan canlılar anlamına gelir. Bu yolla genç kızın denizden karaya vurmakla beraber karada yaşayacak özelliğinin de olduğuna ve bu potansiyelini harekete geçirmesi gerektiğine işaret edilir. Ancak bunu başarmakta zorlanan Gülbün'ün ayrılık süreci hastalığa, hastalığın aşamalarına benzetilmiştir:

Bu hastalığın birinci faslı için için bir mayalanma ile başlar, kaynayıp kabarma ile kıvama gelir, taşıp serpilmede kemâlini bulur. İkinci fasıl ise, sönmek, çökmek, kemik haline gelmek ve terkikten çıkmak, hüviyet değiştirmek zamanıdır. Bu hastalık, tutulan şâyet yeni bir terkibe eremezse, öldürücü olabilir. İnhilâl devri ilk önce bekleme mâcerâsı ile başlar. Başka türlü bir bekleyiştir bu. Gökten haber sorar, topraktan medet umar. Sabah gazetesinin ilân sahifesinde mesaj araştırarak kadar mecnundur. Her kapı çingırağında, her telefon sesinde bir kalkınır, bir gerilir. Eksizsiz gediksiz yekpâre bir arayış ve bekleyiştir ki, sinemada aranır, tramvayda aranır, dağ başında yine aranır. Bahar olur bekler, kış gelir bekler, ay olur bekler, yıl olur bekler. Bekler... Aylar olur, yıllar olur. Usansa da aranır, yıpransa, inlese, kıvransa da yine bekler. Karaciğer berbat olur, safra kesesi mızıklanır, mîde yanına bir şeyler uğratmaz, nabız 130!.. Sinirler yatışmayı unuttur, yarım baş ağrıları gelince bitmek bilmez, bağırsaklar ısparmozdan kurtulur mu hiç? Hasta hastalığının farkında değil gibidir. Çok mühim işi vardır, sağlık kaygusuna düşecek zaman değil. Bu dert insanı ayıkken ağlatır, uykuda inletir. Bu dert insanın içine bir hakikat dışına başka bir hakikat sararak, ümit verir, çektirir, şüphe verir çektirir, bekletir, bekletir (DP, s. 229)....

Ayrılıkla geçirilen evreler ayrıntılı bir şekilde belirtilerek insan üzerindeki yıkıcı etkisi ortaya konulmaktadır. Buna göre ayrılığın parçalanma evresinde, önceki başlıkta da yer verildiği gibi yeniden karşılaşma ümidi, arzu, hasret ve merak öne çıkmaktadır. Umutlu bir bekleyiş süreci olan bu aşama gözlemci anlatıcısıyla göre "başka türlü bir bekleyiştir". Bu sürecin; "derdin" sonucu ise "sönmek, çökmek, kemik haline gelmek ve terkikten çıkmak, hüviyet değiştirmek zamanı" olarak ifade edilen çeşitli hastalıklardır. Bunun çözümü ise "yeni bir terkibe er"mektir. Bu süreç; 'negatiflerle dolu olan fotoğraf makinesinin, düze çekilme' (DP, s. 273) zamanı olarak ifade edilebilir. 'Terkip tazelenmediği' takdirde ayrılık hastalığının "öldürücü" olabilme tehlikesi söz konusudur.

Sevdiği adamın kendisini boşaması ve başkasıyla evlendirmesi üzerine Zühre'nin yaşama sevincini yitirdiği görülür. Anlatıda bu durum evlendikten sonra "Zühre'nin karılığı gibi ev kadınlığı da kof çıktı." (C, s. 159) şeklinde belirtilir. Öncesinde hamarat bir kadın olan Zühre'nin artık elinden hiçbir iş gelmemiş, dikkatsiz, dalgın bir kadın hâline gelmiştir. Evini de yardımcısı Ferhat çevirmiştir. Bu durum ayrılığın yaşama sevincini olumsuz

yönde etkilemesi olarak okunabilir. Ayrılık sürecinde hasretin etkisiyle yası artan Zühre'nin ve onu bu hâlde görmesinden dolayı üzülen oğlu Nûri'nin durumu şu şekilde tasvir edilmektedir:

Öksüzün yası gece vakti taşınca Zühre çıldıracak gibi olurdu. Al Allahım bu derdi içimden, yavrum da bana baka baka dertlenmesin!.. Duâ, niyaz nâfile, Zühre'nin ateşi gün günden artıyordu. (...) "Ağlama, uyu" derdi. Nûri iki yaşını doldurduğu sıralarda bir gece gene Zühre'nin can acısını duyup uyandı. Her zamanki gibi ağlamaya koyulmadı. Yerinde kıpırdadı, minicik kınalı elleriyle anasının yüzünü okşadı "Ağlama, uyu" dedi.

Artık âdet oldu, ne zaman ana oğlunda, oğul anasında bir gariplik sezinlese birbirlerine "Ağlama, uyu" derlerdi. Elden başka ne gelir (C, s. 176)?

"Dert"; ayrılık acısıyla birlikte sevgiliye duyulan aşkı da içermektedir. Zühre'nin "ateşi" de bu iki duruma bağlı olarak artmaktadır. Çaresizlik hâli, yasa bağlı olarak beliren "gariplik" karşısında ise ana oğulun birbirine "Ağlama, uyu" demesi, hayata devam etme, durulan, düşülen yerde kalmama umudunu / acının geçeceği temennisini içermektedir. Zühre-Nûri arasında ana örge gibi bir işlev gören bu ifade, ikisi arasında özel bir anlam oluşturmuş; 'sırlı' bir mevzunun tek bir ifadede toplanmasına imkân vermiştir. Bir buçuk sayfa boyunca her paragrafın bu teselliyle bittiği görülmekte, söz konusu tekrar "derd" in artmasının yanında telkine ve tedaviye duyulan ihtiyacı da göstermektedir.

Aynı anlatıda Turhan ve Canzi'de de ayrılık sürecine bağlı olarak birçok hastalık görülmüş, bu süreçler yoğun ıstıraplara yol açmıştır. Turhan her soluk alıfta Allah diyen cezbeli dervişler gibi hep sevdiğinin hasretiyle oturup kalkarsa çok sürmez ölümün muhakkak olacağını düşünmüş (C, 233) ve sıklıkla "hasta yat"mış (C, s. 235), "döşeğe düş" müştür (C, s. 243). Canzi de Anadolu'da sıtmaya yakalanmış, Adana'da hastanede yatmış, Turhan'ın ve yaşadıklarının kendisinde neden olduğu hâli; "Ben senin eski tanıdığım kadın değilim ki! İçim, dışım hasta." (C, s. 242) olarak ifade etmiştir.

Ciğerdelen'de yaşananlardan dolayı suçlamaların, sitemlerin muhatabı Sinan'dır. Geçmişte Sinan yüzünden maruz kaldığı tüm olayları tek tek sıralayan Zühre; özellikle zorla evlendirilme, zinaya sürüklenme, çocuk düşürme, Sinan'ın eşi ve cariyesinin eziyet ve nisbetlerine tahammül etmek zorunda kalma gibi birçok olayın sorumlusu olarak Sinan'ı görmüştür. Ona "Niçin, neden? Neden hep beni horladın, yüreğimi dağladın?" diye soran Zühre'nin bu sorgusunda esasen onu yaptığı hatalarla yüzleştirme düşüncesi görülür:

(...) Ağam gün gelir gönlünde pişmanlık tûfan gibi çağlar, vicdan azâbın İsrâfil sûru gibi kıyâmeti bildirir. Sarılacak etek, kapanacak ayak ararsın. Ama benim

rüzgârlara sinmiş hicranlı âhımdan başka nişânemi bulamazsın. Taşla, katı kerpiçle ördüğün şefkat kaynağına bir sevgi külüngü indir, senin ve benim hayat sularımız bırak bir arada çağlasın. Yaralarımı onar, iş işten geçmeden. Söyle neden beni hep yerden yere vurdun? "Lem yüs'el an mâyef'al" olan yalnız ulu Yaradandır. Sana şimdi açık cevap düşer (C, s. 193).

Pişmanlığın "tûfan"a, vicdan azabının "İsrâfil sûru"na benzetildiği bu söyleyişte tenasüp sanatı dikkat çekmektedir. "Pişmanlık", "tûfan", "vicdan azâbı", "İsrâfil sûru", "kıyâmet", "sarılacak etek, kapanacak ayak ara"ma; kıyametin kopması ve bununla ilgili sürece telmih edilir. Bu kavramlar ile genç kadın iş işten geçtikten sonra telafisi olmayacak bir sürece işaret etmektedir. Ayrıca bu kavramlar söz konusu durumdaki dehşeti de göz önüne sermektedir. Zühre böylesi bir sona varılmadan önce Sinan'ın kendisini anlamasını ve kendileri için çaba sarf etmesini istemektedir. Zeynep Hanım'ın kızı Cangüzel'in düğününe davet edilen ancak oğlu büyüdüğü için ondan çekinen Zühre; Sinan'dan uzak durmaya, ayrı kalmaya çalışmıştır. Sinan da yolculukta ve düğün sırasında Zühre'yi Sündüs adlı bir cariyeyle kıskandırmıştır. Zühre'nin arzusu artık Sinan yüzünden çektiklerinin bir son bulması ve beraberliklerinin 'Hakk'ın ölçüsü'nde gerçekleşmesidir. Bu nedenle Zühre, Sinan'ın şefkatine seslenmiştir. Taşla, katı kerpiçle örülen şefkat kaynağı ifadesi; Sinan'ın sertlik ve soğuklukla örülü kişilik maskesidir. Zühre Sinan'ın taşla örülü şefkat kaynağına sevgi kazmasının vurularak ikisinin hayat sularının birleşmesini arzu etmektedir. Burada Türk halk hikâyesinin önemli kahramanlarından Ferhat'a gönderme yapılmaktadır. Dağ, kişinin sevgiliye ulaşma yolunda karşısına çıkan maddi manevi her türlü engeldir. Anlatıda engel olan dış bir unsur değil; kişinin kendisinden kaynaklı engellerdir. Ancak bunun aşılması durumunda sevgililerin kavuşması mümkün olacaktır. Burada esasen çaba ve farkındalığın önemi fark ettirilmek istenmektedir. Kur'an-ı Kerim'den bir alıntı ile tek sorgulanmayacak olanın Yaradan olması itibarıyla insanın tüm yapıp etmelerinden sorumlu olduğu hatırlatılmak istenir. Ayrıca Zühre'nin "açık cevap" talebi ve son nefesine kadar süren sitemi; Sinan'a duyduğu sevginin yoğunluğuyla alakalıdır. *Dineyri Papazı*'ndaki Gülbün gibi onun da sitemlerinde birlikteliğe dair umut görülmektedir.

Ayrılık sürecine bağlı olarak aşka ve hayata olan inançta da örselenme görülür. Burhan'dan ayrıldıktan sonra Necdet'e "Zannedersin ki hayatta en büyük acı sevmek ve karşılık görmemektir." (KR, s. 256) diyen Bedriye bunu "Hayır, bin kere hayır." (KR, s. 257) şeklinde cevaplamıştır. Ona göre "En büyük acı sevmek, birleşmek ve aşkınızın günden güne ayaklar altında çiğnenerek paçavra edildiğini görmektir" (KR, s. 257). Necdet'e "Sen yalnız sevdiğini kaybettin. Ben sevdiğimi de, sevgimi de, sevginin kutsiyetini de

kaybettim." (KR, s. 257) diyen Bedriye uğradığı hayal kırıklığını ve pişmanlığını belirtmiştir. Bu ifadelerden onun aşkını "gün günden ayaklar altında çiğne"yerek "paçavra ed"en sevgilisine doğru bir suçlama gerçekleştirdiği de görülür.

Ülker Fırtınası'nda Nûran, Sermet'in eşine dönmesi ve boşanmaktan vazgeçmesinden sonra sağlık sorunları yaşamış; hastalanmış ve aşırı zayıflamıştır. Bu süreçte kendine yüklenen Nûran'da kendini suçlama ile Sermet'i suçlama bir arada görülmektedir. Özellikle Sermet'in ihaneti bu suçlamada esas faktördür. Gözlemci anlatıcı tarafından hastalığı; "Sanki ruh, vücut mekanizmasını kandırıyordu: "İşleme, dur! Bu kadar çirkin hıyânetler gösteren bu dünya için çalışma!" Vücut, rûhun telkînini dinliyor, hevesiz ve ağır işliyordu." (ÜF, s. 80) şeklinde anlatılan Nûran, kendini odasına kapatmıştır. Sürekli olarak "suallerle kıvrın"arak kendini ve Sermet'i şöyle suçlamaktadır:

Niçin inandım? Çürük ve dejenere bir adam için bu kadar sevgi, bu kadar îman bana nereden geldi? Ben ki, hep güzeli ve sağlamı sevmiştim. Bugüne kadar beni hiç aldatmayan sevitabiî nasıl oldu da beni Sermet'e götürdü?..

Kadere, kismete inanmayan Nûran kendi kendisini itham etmekten başka çâre bulamıyordu. Bütün varlığı bir sevgi ve îman tûfanı gibi Sermet'in üzerine inmişti. Yanlış!... Sermet bu duygulara muhâtap olacak adam değilmiş. Fakat bu hatâyı yapan kim? Nûran'ın insiyâkı değil mi? Genç kız bin insanın yaşayabileceği en korkunç azâbı yaşıyordu; kendi kendisinin düşmanı. Çektiği ıztırâbın öcünü almak isterse bir tek yol vardı, dişleriyle tırnakları ile kendi vücûdunu paralayıp yere indirmek. Durup durup yeni baştan başlıyordu:

-Niçin inandım? Bu îman bana nereden, kimden geldi (ÜF, s. 80-81)?

Sıklıkla dile gelen "niçin", yaşananların kabulünü zorlaştırmakta ve yaşama devam arzusunun önüne bir set çekmektedir. Yaşananları olduğu gibi kabullenme yerine sıklıkla suçlamaya yönelme, kendini örselemeye dönük bir 'hınc'ın varlığıyla ilişkilendirilebilir. Amaç yaşananlardan çıkarılacak dersler değil, bu sürecin gerçekleşmesine neden olan bireysel yönelimi 'sertçe' eleştirerek değersizleştirmektir. 'Niçin'ler sürecinde hem Sermet'e inandığı için kendini hem de "çürük ve dejenere bir adam" olarak nitelendirdiği Sermet'i suçlayan Nûran, ona olan inancını "hata" olarak görmüştür. Bundan dolayı kendisine karşı "öç"beslemiş ve buna bağlı olarak kendisini değersizleştirmiştir. Scheler'a (2004) göre hınca kapılan insanın zihni haset, karalama dürtüsü, kötü niyet ve gizli kindarlıkla doludur (s. 34). Nûran'ın da Sermet'le birlikteliğinde kendini suçlaması, onu duygularına muhatap olacak bir adam olarak görmediğini belirtmesi, karalama dürtüsünün yanında yaşananlardan dolayı iki tarafa da 'açık bir öfke' ve "gizli bir kin" taşıdığını göstermektedir. Hıncın sadece dışarıdakini hedef almaması içeriği de sarması, kişisel barışıklığı

engelleyerek kişiyi "kendisinin düşmanı" kılacak bir noktaya getirmiştir. Nûran'ın kendine zarar vermeyi düşünecek kadar kendisine duyduğu nefret, yaşananları 'kendiliğe ihanet' olarak değerlendirmesinin sonucu olarak okunabilir.

Anlatıda kadere, kısmete inanmama meselesi; kabullenişe imkân tanıyan dinî referanslardan uzak kalındığını göstermektedir. Burada amaç uzun yıllar yurtdışında yaşayan, pozitivist bir eğitim sürecinden geçen Nûran'ın bu bağlamda inancında bir zayıflık olduğunu belirtmekten ziyade fatalist tavrın savunma mekanizmalarına olumlu yönde katkı sunduğunu dile getirmektir. Arthur J. Clark'a (1992) göre yansıtma kabul edilemeyen davranışı bir başkasına yüklemektir (s. 583). Burada "bir başkası"nı daha geniş anlamda kabul ederek nesne olarak adlandırmak uygun olabilir. Çünkü yansıtma mekanizması, "bireyin kendisinden ya da başkalarından kaynaklanan rahatsız edici durumların veya olayların sorumluluğunu rahatlatmak amacıyla başka birine veya bir şeye yüklemesi" (Tek 2013, s. 70) olarak izah edilebilir. *Ülker Fırtınası*'nda görüldüğü gibi anlatıcı tarafından Nûran'ın başına gelen olumsuzlukların sorumluluğunu kendi dışında kader, kısmet gibi fatalist kavramlara yükle(ye)memesi, 'sükun'a kavuşamamasında önemli bir aşama olarak kaydedilir.

Ayrıca burada dikkat çekeceği üzere "Kadere, kısmete inanmayan Nûran kendi kendisini itham etmekten başka çâre bulamıyordu." ifadesi gözlemci anlatıcıya aittir. Hemen ardından gelen "Bütün varlığı bir sevgi ve îman tûfanı gibi Sermet'in üzerine inmişti. Yanlış!... Sermet bu duygulara muhâtap olacak adam değilmiş. Fakat bu hatâyı yapan kim? Nûran'ın insiyâkı değil mi?" ifadeleri ise iç çözümleme ve iç konuşma yöntemi ile doğrudan Nûran'ın iç dünyasına tutulan ve Nûran'ı eline verilen aynalardır. Bu cümlelerden sonra ise "Genç kız bin insanın yaşayabileceği en korkunç azâbı yaşıyordu; kendi kendisinin düşmanı." ifadesinde özellikle "genç kız" tabiri ve yaşanan acının değerlendirmesi ortaya konulduğu için gözlemci anlatıcının araya girdiği görülmektedir. Anlatı kişisi ile gözlemci anlatıcının bu iç içe geçen konuşma ve değerlendirmeleri anlatıda araya giren mesafeyi sürekli olarak etkilemektedir. İç çözümlemeyle kişinin psikolojik dünyası verilirken iç konuşmada sesine de yer verilir. Gözlemci anlatıcının bu iki tekniği verirken kendi değerlendirmelerini de anlatıya dâhil etmesi anlatıdaki kişilerin iç ve dış sesini ve anlatıcıya bağlı olarak anlatıdaki dış sesin iç içe geçmesine neden olmuştur. Bu teknik Erol anlatılarının genel özelliği olarak sunulabilir. Bu nedenle bazı yerlerde anlatıcının değerlendirmeleri ile anlatı kişisinin düşünce ve duyguları arasında bir ayrım

yapmak zorlaşmakta, anlatıcının öznel değerlendirmeleri sanılan durumların anlatı kişilerinden kaynaklandığı anlaşılammamaktadır. Çünkü Erol seslerin değiştiği durumda ayrıca bir paragraf başı yapma gereği duymamış ya da italik yazım, tırnak işareti gibi belirleyiciler kullanmamıştır.

"Bir karakterin zihinsel söylemi" olan "alıntılı monolog"un (Cohn 2008, s. 26) kullanım tarzı çeşitlilik göstermektedir. İç konuşmaların üçüncü şahıs bağlamından ayrılmadığı; dolayısıyla alıntılı monolog ile onu çevreleyen anlatı metninin bütünleştirilmesinin mümkün olduğu bir anlatım tutumu (Cohn 2008, s. 73-74), Erol anlatılarında dikkat çekmektedir. Dorrit Cohn'a (2008) göre bu teknikle anlatıcının ve karakterin sesi o derece kaynaşır ki hangi cümlelerin anlatı kişinin monoloğu, hangilerinin anlatıcının aktarımı olduğu yalnızca yakın bir tetkikle belirlenebilir (s. 74). Erol'un yazın dünyasında da anlatıdaki sürekliliği sağlayan temel özelliklerden biri olarak bu tekniğin işlevsel kullanımını gösterilebilir.

Anlatıda Nûran bir gün "ıztırâbının kaynağını" anlamış ve "kaybet"tiği, "göze görünmeden eksilip giden o mühim şey"in (ÜF, s. 81) yaşama sevinci olduğunu anlamıştır. Kaybettiği bu motivasyon yüzünden yaşlıları gibi dünyayı algılayamamakta, tabiattaki güzelliği fark edememekte, sürekli olarak 'hüzünlü' bir profille dünyayı seyretmektedir:

Uçuk bir mehtap. Fakat Nûran'da bu güzelliği anlayacak heves kalmamıştı. O, artık dünyâya mâverâdan bakan bir ruh gibi bakıyordu. Bir insanı insan yapan ne kadar bağlantı varsa Nûran'da hepsi kopmuştu.

Ya mûsıkî? (...) Belki de kaybettiği şey bu idi: Sanat, müzik. (...) Nûran birdenbire kendi içinde hâlâ çırpınıp yorulan kalbinde Brahms'ın La major Intermezzo'sunu duydu. (...) Saçlarını geriye sıyırarak iki elini alnından indirmeyi unuttu. O şimdi böyle olmuştu. Bir jest onda geçici bir şey değil, donup kalan bir hareketti. İki eli alnına, şakaklarına dolaşıyordu. Hayal âlemine gömülü bir Ofelya (ÜF, s. 82)!

Âşık olunan süreçte kâinat aynasını sevgiliden ibaret görme, kendinde ve tabiattaki güzellikleri daha fazla fark etme algısından farklı olarak hayal kırıklığı ve ayrılık sürecinde tam tersi bir duruma tanık olunur. "Güzelliği anlayacak heves"in yokluğu, dünyaya "ruh gibi" bakma, "bir insanı insan yapan" tüm "bağlantı"ların kişide "kop"muş olması, jestlerin "donup kal"ması, bu hâle uygun tanımlamalardır. "Hayal âlemine gömülü bir Ofelya!" ifadesiyle Shakespeare'in *Hamlet* oyunundaki Ofelya adlı karaktere gönderme yapılır. Aynı benzetmenin *Dineyri Papazı*'nda da yapıldığı görülür. Doktor Bülent, Gülbün'e "Senin Ofelya tipin bir tuzaktır Gülbün. Aslında döğüşken huylusun. Müthiş bir mücadele

kuvvetin var." (DP, s. 226-227) demiştir.⁶¹ Ofelya (Ophelia), *Hamlet* adlı eserin temel kişilerinden biri olup masum, duygusal, hassas, çaresiz ve umutsuz özellikleriyle dikkat çekmektedir. Eserde kendisinden "tatlı Ophelia", "zavallı Ophelia" şeklinde bahsedilmekte "hem kendini hem aklını yitir"mesinden duyulan teessür (Shakespeare 2015, s. 170-171) belirtilmektedir. İntiharla sonuçlanan Ofelya'nın hayatı bu bakımdan trajik bir sonu temsil etmektedir. Dolayısıyla Erol'un iki anlatısında da Ofelya benzetmesinin gerçekten ve mücadeleden kaçma anlamında olumsuz olarak kullanıldığı görülmektedir.

Nûran'ın Sermet'e âşık olmasında "insiyâkı"nın kendisini yanlış yönlendirdiğini belirtmesi gibi *Kadıköyü'nün Romanı*'nda da Bedriye, Burhan'a âşık olmasında ani verilen yanlış kararların etkili olduğunu düşünmüştür. Eşinin ölümünden sonra uzun yıllar sevgilisiz kalan Bedriye, "Tabîî değil mi ki böyle hülyâlarla senelerce inzivâda yaşayan bir ruh, ağır ağır birikerek taşmaya müheyyâ duran bir unsur gibidir." demiş; "Beklemekle, özlemekle, temiz yaşamakla geçen dokuz gençlik senesinden sonra bir kadın severse bu sevgi, setleri yıkan bir tûfan gibidir." (KR, s. 232) şeklinde yıllarca 'hayal' edilen imgeye benzer biri görüldüğünde kişinin kendisini aşka bıraktığını söylemiştir. Burhan'a âşık olmakla "hata" (KR, s. 233) işlediğini düşünen Bedriye'nin "ölçü"yü, "îtidal"i, "soğukkanlılığı" (KR, s. 232) yitirmesinde tecrübesizliğinin, biriken duyguların yoğunluğunun etkili olduğu anlaşılır.

Erol anlatılarında aşktan kaynaklı acıların kendini ve başkasını suçlamaya yol açması; ayrılığın kabullenilmemesi, sevilenden dolayı hayal kırıklığının taze olmasıyla da ilgilidir. Ayrılığın sindirilmesi durumunda çekilen ıstırapın kendiliğın oluşumundaki etkisi fark edilmekte ve bu süreçteki acıların sebepsiz yere yaşanmadığı düşünülmektedir. Ancak bu fark ediş, *Ülker Fırtınası* ve *Dineyri Papazı*'nda da görüldüğü gibi ayrılığın üzerinden uzun bir zamanın geçmesini gerektirmiştir. İki anlatıda da sonradan aktarma yoluyla anlatılardaki merkezi kişilerin geçmişleri üzerine tefekküre daldığı ve aşk-ayrılık-ıstırap ilişkisi üzerinde durduğu anlaşılır. *Ülker Fırtınası*'nda Nûran acının 'benliğinin özü'nü ortaya çıkarmasındaki etkisini şöyle yorumlamaktadır:

⁶¹ *Dineyri Papazı*'nda Ofelya'nın "içli ve nazik" sıfatlarıyla birlikte anıldığı görülmekte; Gülbün, kimden söylendiğini hatırlamamakla beraber şu hikmeti dile getirmektedir:

Bugünün genç kızı kendini serbest aşka bırakabilir; fakat eski zamanın güvey arkasında namaza duran mâsum gelini gibi köklü mukaddesatla yola çıkmamalıdır. Ve yine bugünün evli barklı hovardası arada bir kaçamak özlerse bu işin profesyonelleriyle alış veriş etmeli, arayıp tarayıp içli ve nazik Ofelya tiplerine musallat olmamalıdır (DP, s.220).

Zamanla onun elinde artık iyice ufalanmış, kimbilir nerelere atılmışım. Benliğimin dökülüp saçılan zerrecelerini bir araya getirecek kuvveti kendimde göremiyordum. O zaman yeni bir şey öğrendim. Büyük acılar gerçi benliğimi dağıtıyor; fakat öyle bir dağıtış ki gûya bir meyvenin bütün eti kabuğu düşüyor da ortada yalnız çekirdeği kalıyor. O halde şöyle demek lâzım: Büyük ıztıraplar benliğimizin özünü meydana çıkarıyor. Ben her şeyimi kaybettim. Evvelce bütün varlığım gibi görünen her şey benden gittikten sonra hakîkî kendimi buldum. Aşk ölümden kuvvetlidir; fakat hayat, aşktan da kuvvetlidir. Hayat deyince burada anladığım mefhum hepimizin ömrüne ezelden vergi olan ilâhî kıvılcımdır. Onu yıkacak bir gücü dünya yüzünde tasavvur edemiyorum; çünkü o,yaradanın malıdır. İçimde taşıdığım bu ilâhî saltanatı benden Sermet de alamadı. En düşkün ve sefil anlarımda ölmez kudretimi en büyük berraklıkla gördüm. Bâzen Sermet'e derdim: "Sen efendisiz, ben köleyim. Sen her şeyisin, ben hiç oldum. Kendi kendimin gözümde düşmem lâzım. Fakat hayır, kendi gözümde düşemiyorum. Kendime îmânım, zannetme ki, ölüncüye kadar kaybolabilir. Sen zafersin; fakat sana inanmıyorum, kendime inanıyorum (ÜF, s. 21).

Aşkın ve ayrılığın ilk dönemlerinde sevgilinin merkezde olmasıyla benliğin onun yapıp etmelerine göre şekil bulduğu görülür. Onun kaybı; "her şey"in kaybedildiği hissini de beraberinde getirir. 'Benliğin dağıldığı' süreçte kendinde hiçbir "kuvvet" görememe hâli, ıstırapın yoğun etkisi olarak okunabilir. Bu dönemde ıstırapın 'yıkıcı' yönüyle karşılaşılır. Ancak 'öğren'me, fark edişle birlikte ıstırapın "hakîkî kendi"liği bulmadaki rolü anlaşılır. Burada aşk, ölüm ve hayat arasında bir kıyaslama yapılmakta ve şöyle bir tabloyla karşılaşılmaktadır:

hayat > aşk > ölüm

Tablo 12. Ülker Fırtınası'nda Hayat, Aşk ve Ölüm

Hayatın ölümden daha güçlü olması durumu; yaşamsever dürtülerin ölümsever dürtülerden daha güçlü olduğuyla ilgilidir. Erol üslubunun temel özelliği bir kavramın metaforik açıdan karşılığı verilirken onun birçok farklı cepheden açıklanması, tanımlamasıdır. Hayat'la kast edilen mefhumun "hepimizin ömrüne ezelden vergi olan ilâhî kıvılcım" olduğu belirtilir. Bunun yaşama içgüdüleri olan Eros olduğu anlaşılır. Ancak sanatkar, hayat kavramını tekrar kullanmamakta, onu farklı metaforla anarak birçok farklı niteliğine işaret etmektedir. Buna göre hayat; "yaradanın malı", "ilâhî saltanat", "ölmez kudret"tir. Böylelikle onun tabii bir içgüdü olduğu, güçlü, sonsuz ve egemen bir yapı arz ettiği anlatılır. Merkezi kişinin aşk döneminde sevgilisiyle olan ilişkisinin efendi-köle, her şey-hiçbir şey diyalektiği üzerinden

kurulduğunun belirtilmesi de ilişkinin adil, kavrayıcı, kapsayıcı bir ben-sen ilişkisine dönüşmediğini göstermektedir. Ancak buna rağmen Nûran'ın 'kendi gözünden düşmediğini' belirtmesi aşağılık kompleksine kapılmadığını göstermesi açısından dikkate değerdir. "Kendime îmânım, zannetme ki, ölünceye kadar kaybolabilir. Sen zafersin; fakat sana inanmıyorum, kendime inanıyorum." diyen Nûran'ın böylelikle kendilik değerini koruduğu anlaşılır.

Nûran'da olduğu gibi ıstırapın kendilikteki olumlu rolünün anlaşılması, yaşananların kabullenildiği sürece denk gelir. Bu durumda sevgilinin ayrılığın ilk dönemlerindeki gibi sürekli suçlanmadığı, hatta geçmişte yaşananların benlik üzerindeki yapıcı etkisi üzerinde durulduğu görülür. Nûran'ın sevgilisine arada geçen tüm olumsuzluklara karşın "zafer" olduğunu söylemesi bu bağlamda dikkate değerdir. *Dineyri Papazı*'nda Gülbün'ün de aşkı ve ayrılığı yıllar sonra 'sorgulayıcı' bir zihinle değerlendirdiği süreçte daha sakin bir ruh hâliyle hareket ettiği fark edilir. "Artık biliyordu ki mühim olan dâvâ, kendisinin o aşk devrinde bir çileden bir mertebeye geçiş hengâmına ermiş bulunmasıydı." (DP, s. 41-42) ifadesi mertebeyi hazırlayanın çile olmasına ama bunun da aşıldığına işaret eder. Ayhan'la yakın oldukları süreçte onun kendisine "Ne kadar gençsin! Ben ihtiyarım. Bu kerâmet bende değil, sende." (DP, s. 41) deyişini hatırlayan Gülbün'ün hâli, tefekkürü şöyle tasvir edilir:

İztrab filtresinden tekrar tekrar süzülerek neden sonra durulan büyük hicranların iksiri: Huzur, kuvvet, hüzüne benzeyen bir saadet, saadete benzeyen bir hüznün Gülbün'ün yüzünde parıldamağa başlar, genç kızın o anda muhitten cayan gözleri Ayhan'ı kayıpta arar bulur, gönül sesi o unutulmayan çileye yıllar sonra cevap verirdi. Gülbün Ayhan'a derdi ki: "Bilemedin zavallı yavrucuğum. Kerâmet ne sendedir ne bendedir, kerâmet hep demdedir" (DP, s. 42).

Ayrılık sürecinde sürekli olarak kendini ve sevgilisini suçlayan Gülbün'ün ayrılığı kabullendikten sonraki dönemde 'yaşanmışlık'taki 'hikmet'i anlamaya çalıştığı fark edilir. "Unutulmayan çile" metaforu artgönderim yoluyla Ayhan'ı ifade etmekte, aşkın ilk dönemlerinde "mabud" olan sevgilinin neden olduğu dertlere ve unutulmamasına işaret edilmektedir. Gülbün'ün Ayhan'la içinden konuşarak ona "zavallı yavrucuğum" demesi de ona karşı olan suçlamanın ve kızgınlığın yerini 'anlayış'a bıraktığını göstermektedir. Bu söyleyişteki merhamet, aynı zamanda sevgiliyi affetmenin göstergesi olarak okunabilir.

Genel olarak ayrılık sürecinde en belirgin duygu değeri; yaşama sevincinin yitimine bağlı olarak üzüntü ve hüzündür. *Ülker Fırtınası*'nda Nûran, *Dineyri Papazı*'nda Gülbün ve

Ciğerdelen'de Zühre, Turhan ve Canzi'de bu durumu belirgin düzeyde görmek mümkündür. Hepsi ayrılık dönemini ağır bir depresyon olarak geçirmiş; özellikle ağır hastalıklar yaşamıştır. Bu süreçte onların yalnız kalmak istedikleri, kendileri ve geçmişle hesaplaşma hâlinde oldukları, sürekli olarak kendilerini ve sevgililerini suçladıkları yahut sitem ettikleri izlenir. Ayrıca söz konusu ıstırabın fark edişe, kişisel dönüşüme de zemin hazırladığı görülür.

3. 1. 4. İtidalin Kaybı ve Tükenişe Doğru Hâller

*Bayram olsa kına yaksam destime
Selâm versem yârânıma dostuma
Hasta olsam Aslı gelmez üstüme.
Garip garip ölüşüme ne dersin...
Kerem ile Aslı Divanı*

Erol'un bazı anlatılarında ayrılıkla beraber kişilerin "soğukkanlılık", "ılımlılık" anlamına gelen itidali (*Türk Dil Kurumu Sözlüğü*) kaybettiği fark edilir. "Ölçülü olmak, herkese göre zevklerin, arzuların dizginlerini elde tutmak" (Platon 2015, s. 35) olduğu gibi her türlü aşırılığa kendini koyvermeme durumunu da içerir. Aksi takdirde günlük hayatın sürdürülmesinin zorlaştığı, karamsarlaşan ruh hâliyle içsel uyumun zarar gördüğü anlaşılır. Erol anlatılarında itidalin yitirilmesindeki en önemli amillerden biri ayrılığın melankolik bir süreç olarak geçirilmesidir. Melankolik, Ben duygusunun aşırı derece azalması ve yoksullaşmasıdır. Yasta dünya yoksul ve boş bir hal alır, melankolide ise yoksullaşan ve boş hale gelen Ben'in ta kendisidir. Hasta kendi Ben'ini değersiz, beceriksiz ve ahlaki açıdan alçalmış olarak sunar, kendini eleştirir, aşağılar, kovulmayı ve cezalandırılmayı bekler. Kendini herkesin önünde küçük düşürür, yakınlarına kendisi gibi onlara yakışmayan biri ile ilişkide oldukları için acır (Freud 2015, s. 22-23). Kişiyi "yaşama bağlayan güdünün aşın"dığı (Freud 2015, s. 23) bu süreçte tükenişe doğru bir seyir takip edilir.

İtidalin yitiminin psikolojik ve ahlaki boyutta birçok nedenselliği söz konusudur. Bazı anlatı kişilerinde utanç ve suçluluk duygusunun etkisiyle psikolojik açıdan aşağılık kompleksi ve intihara meyil görülürken ahlaki açıdan da kişinin kendisiyle sulh hâlini kaybederek içsel bir çatışma yaşadığına tanık olunur. Saldırganlık dürtüsüne bağlı olarak kişinin özellikle sevgilisine zarar vermesi itidal kaybının sonuçlarından biri olarak görünür.

3. 1. 4. 1. Utanç: İç ve Dış Dünyayla Bozulan Ahenk

Utanmak; kusurlu duruma düşmekten veya kendini öyle görmekten ileri gelen bir eziklik duygusuna kapılmak, gülünç olduğu veya küçük düştüğü için üzüntü duymak, mahçup olmak anlamına gelir (*Kubbealtı Lugatı*). Özellikle dışarıdaki nazarı merkeze alan ve onun gözündeki değeri üzerinden anlam bulan kavramlardan biri olarak iç ve dış dünyayla bozulan uyumu işaret etmektedir. Nitel bir araştırma üzerinden Türkiye'de utanç kavramını inceleyen Dinçer (2014), yürüttüğü araştırmanın sonucunda utanç duygusunun sebebinin bireysel, toplumsal, ahlaki standartlara uygun davranmamaya ve başkalarının olumsuz görüşlerine dayandığını belirtmektedir. Başka bir deyişle bireylerin sosyalleşme süreci içerisinde benimsedikleri değerler ve kurallarla uyumlu olmayan eylemlerde bulunmaları, çevrelerindeki diğer bireylerin önünde gülünç duruma düşmeleri ya da onların gözünde saygınlıklarını zayıflatacak faaliyetler içinde bulunmaları utanç duygusunun ortaya çıkışında rol oynamaktadır (s. 309). Bu bakımdan utanmanın benimsenen ahlaki değerlerle yakından ilgisi vardır.

Gürsoy'a (2015) göre, "ahlâk aynı zamanda insanın, kendi kendisiyle de ilişkisidir. Ahlâk kişinin tabiatla, evrenle ilişkisidir. Ahlâk kişinin Tanrı ile ilişkisidir aynı zamanda. Ahlâk kişinin, belki de insanlık dediğimiz genel bir mahiyetle de ilişkisidir" (s. 42). Ahlakın kişinin kendisiyle, tabiatla, Tanrı ile ilişkisi olması hasebiyle ahlakın sarsıldığı durumda bu ilişkiler de sarsılabilmektedir. Bu açıdan en dikkat çekici anlatı *Dineyri Papazı*'dır. Gülbün'ün yaşadığı 'gayrimeşru ilişki'den sonra özsaygısını yitirmesi, kendi kendisiyle olan ilişkisinde bir kopukluğun sonucu olarak okunabilir. Kendisiyle yüzleşme anlarında ahlaki olanı çığnediğini fark eden Gülbün'ün tabiatla, dış dünyayla ahengi de bozulmuştur. Önce kendisini dış dünyadan soyutlayan; kişisel ve sosyal sorumluluklarını ihmal eden Gülbün, daha sonra kendisini küçük görerek ve değersiz hissederek tam bir çöküntü yaşamıştır. İç konuşma ile kendi olmaklığını "utanç" olarak ifade eden Gülbün'e göre;

Gülbün demek utanç demektir. İnsan ölüm kılıcına hayat kalkanını karşı tutabilir; sonsuz hasret yangınını sonsuz sabır sularıyla dindirebilir; fakat utancın devâsı nerede? Utancın devâsı bir zamanlar Cimşidoğlu'nun elindeydi. Onun bir sözü, bir bakışı geleneklerden dışarı fırlamış kızı mânevî haysiyetin dibası ile kuşatır, ilâhî namusun tülü ile peçelerdi. Aşk kisvesi sırttan uçup gittikten sonra geriye kala kala kirlenmiş beşer kaldı (DP, s.261).

Aşkın hüküm sürdüğü dönemde utanç meselesi üzerinde durmayan Gülbün; sevgilisinin terk edişiyile 'içinden fırladığı geleneğin' tekrar dünyasına girmiş ama bu sefer "kirlenmiş beşer" olarak yoluna devam etmek zorunda kalmıştır. Kirlenen ruhunu taşıyan bedeninin gittikçe iflası, onun ortada kaldığı yolda artık yürümek istemediğini göstermektedir. "Utanç yükü altında çöken" (DP, s. 267) Gülbün'ün ölümü arzulanışı geldiği noktanın anlaşılması bakımından dikkate değerdir. Kaldığı evin yakınındaki çöplüğün yanında oturan Gülbün'ün hissettikleri şöyle ifade edilir:

Bu uzun yolun şimdiki durağı küçük çöplüktür. Utanç yükü altında çökenin izi buradan öteberiye varır! Vücut acaba bir kere daha ruhun imdâdına koşar mı? Lûtf ederse eğer, cinnetin kara bulutları ufku büsbütün sarmadan şu nafîle sürünmekten artık vazgeçiş, mezara sığınışı. Büyük utancı küçük çöplük bile barındıramaz. Özlenip aranan fakat bir türlü ele geçmeyen hayâ perdesi bir lûtufkâr toprak kalır (DP, s. 266-267).

Burada çöplük, mezarlık, toprak gibi kullanılan kavramların yanında fiil ve fiilimsiler üzerinde de durulmalıdır. "Çök"mek, "sürünmek", "vazgeç"mek, "sığın"mak, "barındır"mamak, "ele geçme"mek gibi fiil köklerinden üretilen sözcükler; hissedilen psikolojinin olumsuz yönünü yansıtmaları bakımından kayda değerdir. Toprağın setreden, gizleyen, örten yönüne dikkat çekilerek "hayâ perdesi"ne benzetilen "lûtufkâr toprak" arayışı söz konusudur. Aşkın yaşandığı dönemde ve ayrılığın ilk zamanlarında arzu nesnesinin sevgili olmasından farklı olarak bunun mümkün olunmayacağıının anlaşılmasıyla "mezar"lık, "toprak" yönelimde bulunan yerler hâline gelmiştir.

Gülbün'ün çöplükten toprağa uzanan çöküşü; tabiatla ilişkisini simgelemektedir. Gürsoy'a (2015) göre; "Tabiat da insana bir aynadır. Çünkü, tabiatla ne varsa, hilkatin son noktasında olması ve onun bir özeti olması dolayısıyla insanda da vardır. Tabiat bir düzendir, bir ahenktir, bir dengedir". Kişi kendi içindekine itidal ile bakarsa, tabiatdaki ahenkli yapıyı ve adaleti de fark eder (s. 93). Gülbün'ün tabiatla olan ahengi, iç dünyasına itidalle bakmaması sonucu bozulmuştur. Kendi âlemini temsil eden tabiat aynası kirlenen Gülbün'ün kendine layık gördüğü yerin küçük bir çöplük olması sebepsiz değildir. Gülbün'ün bu hâli gözlemci anlatıcı tarafından şöyle tasvir edilmektedir:

Yolun sağ tarafındaki alçak yamaçta daracık bir girinti var, süprüntü atılmış, yabânî otlar bitmiş, börtü böcek dolaşır. İşte genç kız kendine burasını denk görüyor, adını "Küçük çöplük" koymuştur. Bir taş üstüne oturuyor, sırtını yola veriyor, iyice ülfet edip kaynaştığı küçük çöplüğü seyrediyor. Yer yüzünde Gülbün'e tek sığınak, rahat ve emniyetle nefes alacak biricik yurt ancak bahçe kadar bir toprak parçası çöplük kaldı (DP, s. 260).

Gülbün'ü aşk macerasına "sürükleyen doğası ile hafızasının işbirliği"dir (Yılmaz 2016, s. 174). Ancak ayrılık döneminde iki özellik de pişmanlığın artmasında ve tazelenmesinde etkili olmuştur. Âşık olduğu kişi tarafından sahiplenilmeyen Gülbün için bu durum kaldırılması ağır bir yükür. Hasretin ve özleyişin gün geçtikçe artması ve hastalıklarına rağmen Ayhan tarafından sorulmaması yaşadığı trajediyi arttırmıştır. Özellikle onunla kısa süreli konuşma taleplerinin karşılık görmemesiyle kendini gün geçtikçe daha 'hakir gören' Gülbün, yolda giderken gördüğü ve yamacında oturduğu çöplüğü iç konuşmasında şöyle betimlemiştir:

Küçüp çöplük ne ambarmışsın sen! Dibi delik, sapı kırık, cezve yan yatıyor, patik teki tıpış tıpış gider olmuş. Şu paslı demiri kim görse tava saplığından emekliye çıkarıldığını anlar. Bez parçaları var renk renk, kâğıt parçaları var üzerleri yazılı, yeni harfler, eski harfler.

Keyif mi dersin, gel keyfim gel, al sana tenekeden bira tapası, al sana sigara paketi kapağı. Eh... Nevâlemiz de eksik olmaz, Allah ne veriyse. Balık kılıcı bulunur, tepesi püsküllü havuç başları, portakal kabukları bulunur. Küçük çöplük diyârının halkı kozmopolit olmakla berâber Gülbün hepsiyle teker teker kardeşlik eder. Karıncanın telâş ve yorgunluğuna acınır. Gübre öbeğine yumurtlayan karasineğe karşı mahcuptur, çünkü evvelce onu hor görmüş tiksinimişti. Şimdi artık iş karasineğin mürüvvetine kalmış. İsterse o Gülbün'den tiksinebilir. Şevkli bir heyecanla oradan oraya konan kırmızı benekli uğur böceği de mi acaba tâze düşünce döşek arıyor? Soluk siyah renkli gübre böceğinin her halde karnı toktur, kanatlarını devirmiş geviş getiriyor. Toprağı delen solucan rutubetli tarafa süzülüyor, salyangoz çimen kemiriyor. Ne mutlu, ne mutlu Gülbün olmayana (DP, s. 261)!

Gülbün, Gülbün olmayan tüm varlıkları kendinden daha değerli görmektedir. Oturduğu yerden seyrettiği karasinek, uğur böceği, gübre böceği, solucan onun nazarında daha kıymetli ve mutludur. Horlanmış varlığını kirli hissedenden Gülbün; karasineğin kendisinden tiksinebileceğini içinden geçirerek, tabiatla olan tüm uyumunu, yaşam sevinciyle birlikte yitirdiğini göstermektedir. Çünkü genç kız "kendi benlik saygısını kaybetmiş" (Freud 2015, s. 25) ve "Ben'e yönelik" "ahlaki bir hoşnutsuzluk" (Freud 2015, s. 26) içine girmiştir. Onun itidalinin kaybında en temel etkenlerden biri hissettiği 'suçluluk duygusu'dur. Ayhan'la ayrılışı sonrasında şahsi vicdanı ile kamu vicdanı arasında sıkışan genç kadının iç hesaplaşması şöyle anlatılmaktadır:

Gülbün, ayağının altındaki toza sordu: Suçlu muyum? Toz, hayır, dedi. Gök yüzündeki ak bulut yumaklarına sordu, hayır dediler. Taş kesilmiş bir aşk acısı kadar güzel görünen Valide Câmii'ne sordu, yine hayır. Sonra halkın yüzünü araştırmağa koyuldu. Fakat insanlar sanki gözlerini kaçırıyorlar, Gülbün onları bir türlü tutamıyor, her biri kisvesi altında eriyerek genç kızın karşısında ancak bir asker üniforması, bir köylü kadın çarşafı, bir ayranacı peştemalı kalıyordu. Gâliba bütün insanlar Gülbün'ün etrafında pusuya gizlenmiş bir alacaklı halkasıydı. Ancak

yerle gök ortakları idi onun. İlk defa olarak "düşmüş kadın" ne demek olduğunu düşündü. Bir lâhزالık tereddütten sonra içten gelen şahlaniş yürüyüşüne bile sirâyet ederek ayağı burkuldu. Düşmüş kadın değildi o, olmayacaktı. Hattâ hattâ... Aslında ve sonunda bir kadının ne cins kumaş olduğu anlaşılabilmesi için o kadının "düşmek" denilen bâdireye yanaşması lâzım değil mi? Erin erliği gereğince belirlemek için ıssız beyâbanda, hademesiz, kalesiz, silâhsız kalması nasıl şart ise, kadının öz cevheri de belki ancak soy himâyesinde, ayıp örtüsü nikâhtan, cemiyetin gümrük müruriye damgasından mahrum düşüşü ile açığa çıkabilir. Beni baş göz eden âilem sınıfımı tâyin etmiş bana ne? Hele bir kaza ve kader şamarı yiyerek yuvarlanayım kimse elimden tutmasın, bakalım ne yol tuttururum (DP, s. 166-167)?

Görüldüğü üzere ayrılığın ilk dönemlerinde tabiatla bir çatışma söz konusu değildir. Toprak, gökyüzü temsilinde dünya, Valide Câmii temsilinde dinî ve ahlaki alanla bir çatışma görülmemektedir. Bu durum "yerle gök ortakları idi onun" şeklinde belirtilir. Ancak halk temsilinde sosyal normların, değerler alanının çiğnenmesinden dolayı suçluluk duyma söz konusudur. "Düşmüş kadın" ifadesi de cemiyetin nazarının merkeze alınmasıyla ortaya çıkan bir kavramdır. Fakat genç kadının "düşmüş kadın" 'damgası'nı kendine yakıştırmadığı, bunu kabullenmediği, hatta "düşme"nin, "kaza ve kader şamarı yiyerek yuvarlan"manın kadının "öz cevheri"ni meydana çıkartan bir "yol"a imkân tanıdığı üzerinde durduğu görülür. Ancak anlatının sonuna doğru suçluluk duygusu ve utancın arttığı, kendiyile ve tabiatla barışıklığın zarar gördüğü tespit edilir. Bunda özellikle cemiyetin algısının daha önemli hâle gelmesinin rolü vardır. "Aşk ilâhının sesini duydum, yüzünü gördüm, dalgasına düştüm, kaydım gittim. Cemiyete karşı borçlandım. Mâbut çekildi, beni tek ve تنها bıraktı." (DP, s. 227) diyen Gülbün "suçlu" olduğunu düşünmektedir. "Ben artık bütün insan topluluğunun aleyhime açtığı sessiz bir dâvâ karşısındayım. Suçlu ve borçluydum. Bir mâbudun emrine uyarken diğer bir mâbudun nizâmına sırt çevirmek günahına düşmüştüm." (DP, s. 227) diyerek ahlaki alanda olması gerekene "sırt çevir"diği için "borç"lu hissetmektedir. "Kaydım gittim" fiili, sadece aşka kendini bırakış anlamına gelmemekte, ayağın kaymasını ve 'düşüş'ü de imlemektedir. Âşık olunan dönemde Ayhan nedeniyle "cana, ırza kasetmiş iki suçlu gibi, sokakta sine sine yürü"melerine "kız"an ve "halktan gizlenecek bir ayıp taşımaya asla kabul etme"yen (DP, s.162) Gülbün'ün terk edildiği ve tek başına kaldığı süreçte, ahlaki olana karşı çıkmış olmasını "günah", "suç", "borç" olarak adlandırması dikkat çekicidir.

Ayhan'ın aşk sırasında hissettiği "suçlu"luk, Gülbün'de ayrılığın kesinleşmesiyle belirgin hâle gelmiştir. Aşkın tüm engelleri aşmada kendisine yüksek bir motivasyon vermesine karşın terk edilmiş sürecinde sevgilinin yokluğu, olanın ahlaki boyutunu sorgulamaya

kendisini sevk etmiştir. Freud'un (2015) melankoliğin hastalık hâlinde Ben'in bir ögesinin diğer bir ögesi ile nasıl karşı karşıya geldiği, o diğer ögeyi eleştirdiği ve bir nesne gibi ele geçirdiği tespiti burada da izlenmektedir. Freud (2015) "Ben'den ayrılmış olan eleştirici öge"yi "Ben'in geri kalanından ayırmak için" ona vicdan demektedir (s. 26). Gülbün'ün de melankolik bir rahatsızlık içinde vicdanının harekete geçmesiyle daha fazla olumsuz eleştirinin baskısı altında kaldığı ve ruhsal sağlığının olumsuz yönde etkilendiği anlaşılır.

Özellikle anlatının sonlarında Gülbün'ün duygusal çöküşüne neden olan en temel etkenlerden birinin sevgiliden ayrı kalmanın ıstırabı yanında hissedilen utanç duygusu olduğu anlaşılır. Hastaneye yatırılan Gülbün hiç kimseyle görüşmek istememiştir. Kendisinde utanç deneyimi sonucunda belirtilen; içe kapanma, sosyal izolasyon, olayı kendine saklama, söylem ve eylemlerin kısıtlanması, kaçma, uzaklaşma, kurtulma, saklanma ve gözden kaybolma isteği gibi durumların büyük bir kısmı izlenmektedir (Dinçer 2014, s. 309). İçe kapanan ve herkesten kaçan Gülbün'ün bu süreçte utanç ve pişmanlığı kuvvetle yaşadığı anlaşılır.

Anlatıda genç kızın hastanede sürekli olarak iki eliyle yüzünü kapattığı dile getirilmektedir. Cerrahi kliniğinin zemin katındaki tek yataklı odasında sırtüstü yatan Gülbün, son zamanlarda iki eliyle yüzünü örtmeyi âdet edinmiştir. "O derece ki bütün çehreyi peçeleyen o hareketsiz eller donmuş, katılmış taş sanılırdı" (DP, s. 267). Utancın temel biyolojik göstergelerinden biri; el ile yüzü örtme, bu yolla görünmez olmaya çalışmaktır (Erikson, 1993). Ruhunun kirlendiği, masumiyetini yitirdiği düşüncesiyle utancı artan Gülbün'ün başkalarına bakacak yüzü kendinde görmediği anlaşılır. "Hastanın yüzünü taştan bir maske gibi örten ellerin altından yaşlar sızıyor. (...) Dostları da didiniyor, kendi de heves ediyor. Amma belli ki artık hiçbir kuvvet onu kalkındıramayacak, hiçbir zorlama, çehreyi alçıdan bir kalp gibi gizleyen bu elleri yerinden oynatamayacaktır" (DP, s. 269-270). Yüz; insanın iç âlemine göre şekillenen ve dışındaki âleme nüfuzunu sağlayan, dışarı tarafından görülür olmasına imkân veren, varlık sahasının temsili konumundaki en temel uzvudur. Yüzün örtülmesi, dış âlemlerle irtibatın kesilmesi anlamına gelmektedir. Çünkü elle kapama jesti ile ifadelerin söz yahut mimik yoluyla anlaşılması ortadan kalkmaktadır. Bu, söylenecek bir sözün olmaması durumunu gösterirken, dışarıdan gelebilecek teselli, şifa dâhil her türlü müdahaleye kapalı olma arzusunu da ortaya koymaktadır. Aynı zamanda yüzün örtülü olması gözlerin ve alnın da müşahade edilmesini engeller. Bu durumda göz; ahengini yitirmiş iç âlemin bir aynası durumunda olup dış

dünyanın da reddini kendinde içermektedir. 'Açık alın' kavramı özellikle Türk toplumu için namus ve şeref duygusuna bağlı olarak hissedilen ve gizlenecek hiçbir 'ayıbın' olmadığına ilişkin bir adlandırmadır. Bu bakımdan "taştan bir maske gibi", "alçıdan bir kalp gibi" ellerle çehresini gizleyen, 'ayıp' ve 'suçluluk' duygusu içinde olan genç kızın yoğun bir melankoli içinde olduğu düşünülebilir.

3. 1. 4. 2. Aşağılık Kompleksi: Hayat Karşısında Alınan Yenilgi

Erol anlatılarında aşağılık kompleksinin en belirgin işlendiği eser *Dineyri Papazı*'dır. "Aşağılık kompleksi, insanın yeterince uyum sağlayamadığı ya da üstesinden gelecek donanıma sahip olamadığı bir güçlük karşısında doğup çıkar ve karşılaşılan güçlüğü üstesinden gelinemeyeceği inancıyla kendini açığa vurur" (Adler 2011, s. 56). Bu nedenle karşısındaki zorluk karşısında kendini güçsüz ve eksik hisseden kişi birtakım davranışlarla bu kompleksin etkilerini dışavurabilir.

Ayhan tarafından terk edilen Gülbün'de bir süre sonra aşağılık kompleksinin belirmesi bu ayrılık ile başa çıkacak gücü hissetmemesinden kaynaklanır. Bu olayın yaşanacağı anlatıda Talât Bey ile Doktor Bülent'in konuşmalarıyla sezdirilir. Derslerine devam edip etmediğini soran Talât Bey'e "yarım yamalak" der gibi bir el hareketiyle" Doktor Bülent; "Dişini sıkılmış, şimdilik bozgun vermemeye çalışıyor. Amma korkarım bir zaman sonra aşağılık kompleksi çıka görünür, kifâyetsizlik duygusu üste biner, bilmem altından kalkar mı?" (DP, s. 196) demiştir. Gülbün'ün sevgilisinden ayrılmasından sonra kendini bırakışı hem ruhsal hem de biyolojik olarak bir koyveriştir. Sevdikleri tarafından "kaç defa ölümün pençesinden koparılmaya" çalışan Gülbün 1945 senesinde tıbbın son sınıfındayken tahsili yüzüstü bırakmıştır: "Doktor Bülent'in tâ baştan korktuğu ve önlemeye çalıştığı aşağılık duygusu git gide şiddetini artırarak yıkıntılara sebep oldu. Gülbün diyordu ki: "Ben mi doktor olacak mışım? Hastabakıcılığa bile lâıyk değilim. Meğerse boyumdan büyük işlere özenmişim. Belki çocuk dadılığı edebilirim" (DP, s. 235-236).

Adler'e (2011) göre; "Aşağılık kompleksini içinde barındıran kişi adeta duraksar, olduğu yerde dikilip kalır, hatta güçlükler karşısında geriler" (s. 56). Yaşamaya devam edecek gücü kendinde bulamayan Gülbün'ün de olumlu anlamda tüm kişisel gelişimi ve ilerlemesi durmuştur. Tıp fakültesinin son sınıfında okuyan Gülbün, doktor olmaya kendini "layık" görmemiş, tüm "güçlükler", "büyük işler" karşısında bir 'gerileme' göstermiştir. Bu

durumun en temel kaynağının ise özellikle ayrılık sürecinde zaman zaman karşılaştığı Ayhan'ın 'küçümseyici' tavırları olduğu anlaşılır. Ayrıldıktan uzun bir zaman sonra Gülbün ile Ayhan yolda karşılaşmış; ancak bir baş selamıyla Ayhan onun yanından uzaklaşmıştır. Bu harekete çok içerleyen Gülbün düşünerek yürümeye devam etmiş ve Harbiye Meydanı'nda Ayhan ile tekrar karşılaşmıştır. Ayhan onun gelişini uzaktan görmüş ve işaret levhasının altında durarak onun hizaya varmasını beklemiştir (DP, s. 209) Bu karşılaşma önemlidir; yol kronotopu birbirinden uzak kalan / düşen iki kişinin bir araya gelmesine imkân vermiştir. Öncelikle iki eski sevgili zoraki yaşadıklarını ve sağlık problemleri olduklarını birbirine söylemiştir. Gülbün'ün kendisiyle hususi konuşma talebini duyduktan sonra ise Ayhan; "sinsi gülüşüyle" bunun öyle kolay kolay olamayacağını söylemiştir (DP, s.211). Gülbün'ün "aşk ilâhı" (DP, s. 227) gibi yüce anlamlar yüklediği sevgilisinin bu tavrı karşısında hissettiği şöyle ifade edilir:

O mert, o cihangir tavırlı, kitlelere kumanda etmek istidat ve çalımıyla yaratılmış, Hazreti Davut'un sesiyle konuşan, yine o Hazret'in bir mehtap gecesi çıplaklığını gözetlediği Batşeba'yı ateşli gözlerle sarışı gibi özlediği kadını tek nazarın ihtirası içinde kendine maleden adama bakınız! Kim der ki aynı adam şimdi Gülbün'ün yanı sıra, adımlarına tuhaf bir oynaklık vererek yürüyor, yan yana bakıyor, pesden gülüyor (DP, s. 211, 212).

Bir zamanlar en mahrem anlarını yaşadığı, hiç düşünmeden bekâretini teslim ettiği, kendinden üstün gördüğü bir varlığın "pesden gül"erek alaysı ve "istikrah tavrı" Gülbün'ü büyük bir üzüntüye sevk etmiştir. Yine de iki defa daha görüşme talebini tekrarlamış ama yine reddedilmiştir. Bunun üzerine Gülbün şunları söylemiştir:

Okumuşluğuma falan bakmayın. Sizin için garsoniyerlere gelişim, kızlık şerefini gözetmeyişim sizi şaşırtmasın. Aşkî aşiftelik sanmayın. Yüzüme bakın iyice: Ben çok saf mâsum bir insanım. Cemşidoğlu kıs kıs gülüyor, kaşlarında kirpiklerinde sayısız hicivler, alaylar kıpırdıyor. "Bu masalı başkasına anlat" demeye getiriyor. Ayağı ile bir süprüntüyü yoldan itenin istikrah tavrını takındı, bunu da gizlemek ister gibi bir iki yapmacık yaptı, sonra güya zaptedilememiş bir kahkaha attı: "Sen mi safısın sen mi, diyordu, safımış safımış... Ha ha ha" (DP, s. 213-214)...

Bu hakareten sonra Gülbün'de aşağılık kompleksi baş göstermiştir. O zamana kadar kendini 'saf ve masum' olarak görmeye devam eden ve aşkın hükümlerini yerine getirdiği zannıyla Ayhan'la geçirdiği vakitler nedeniyle kendini suçlamayan Gülbün'ün en büyük güvenlik duvarı yıkılmıştır. Kendisine bir "süprüntü" şeklinde davranan ve iğrenme tavrı takınan Ayhan'da kendi 'düşüş'ünü görmüştür. Kendiliğini Ayhan üzerine kuran; kendi aynasını onun suretiyle donatan Gülbün'ün ondaki yerini görmesi, anlatının dönüm

noktalarından biridir. Ayhan'ın ona uygun gördüğü muamelede artık kendini görececek olan genç kızın ondan sonra kendisine "layık" bulduğu yer bir çöplük olmuştur. Ayhan'ın hakaretinden sonra anlatıda Küçük Çöplük adlı bölüm açılmış ve Gülbün'ün önce çöplükte sonra hastanede devam eden uzun bir çöküş evresi anlatılmıştır. Bu bakımdan Gülbün'ün aşağılık kompleksi yaşamasında ve Ayhan'dan gördüğü muamele sonrası hayatında 'inişe doğru' bir dönem açılmasında iki temel etkenden bahsedilebilir:

1. Gülbün; Ayhan'ı hayatının merkezine almış ve onu bir "mabud" olarak görmüştür. Onun için "aşk mâbudunun tâ kendisi" (DP, s. 88) anlamına gelen bir değer tarafından küçümsenmenin acısı, yüceltmenin büyüklüğüne bağlı olarak yüksek olmuştur. Erol anlatılarında çoğu kadının sevgilisini yoğun düzeyde süblime ettiği, hayal kırıklığı ve ayrılık süresince de değersizleştirmeye başladığı fark edilir. Ancak *Dineyri Papazı*'nda Gülbün'ün Ayhan'ı 'sıradanlaştırması' pek mümkün olmamıştır. Ayrılık sürecinin yedi seneye varması da sevgilinin konumlandırıldığı alanın, birçok 'kusurun fark edilmesine' karşın yüce bir değere karşılık gelmesiyle ilişkilendirilebilir. Bu nedenle 'hasret' ve tekrar kavuşma arzusu genç kızın bu süreçte en belirgin duyguları olmuş, sevgili hep arzu nesnesi olarak konumlanmıştır. Ayrıca onun Ayhan hakkında 'olumsuz' bir şekilde konuşmaması, bu süreçte 'intikam' almak gibi bir düşünce içine girmemesi, sevgiliye zarar vermemek isteğinde olduğunu gösterir. Yıllar sonra "ölüm acılarıyla yontul"duktan sonra dahi onu "unutulmayan çile" (DP, s.42) olarak adlandırması, dostlarına "Onun için fena bir söz ne söylerim, ne söylenmesini isterim" (DP, s.22) demesi de sevgilinin ondaki önemli konumunu yıllar sonra dahi koruduğu göstermektedir. Bu bakımdan Erol anlatılarında elektra kompleksi yaşadığı düşünülen Gülbün'ün sevgilisinin olumsuz özellikleriyle yüzleşmesine karşın ondan vazgeçemesi dikkat çekicidir. Sevgilisinde bir baba gibi koruyucu, iyi, kahraman nitelikleri görme temayülünde olan genç kız; tüm kötü özelliklerine rağmen bir babadan vazgeçilememesi gibi sevgilisinden kopamamıştır.

2. Gülbün'ün aşağılık kompleksine düşmesinde Ayhan'ın kendisine "hiciv"li, "alay"lı bir muameleyi "layık" görmesi de etkili olmuştur. Genç kız Ayhan'a "çok saf mâsum bir insan" olduğunu söylerken buna kalben inanmaktadır. Evlilik dışı aşk ilişkisinde de Ayhan'a ve onun ailesine bir zarar vermek istememiş ve Ayhan'dan hiçbir şekilde maddi bir yardım kabul etmemiştir. Bu durum kendisine duyduğu saygı ve aşkının büyüklüğü olarak anlatıda görünür. Garsoniyerde Gülbün ile birlikte olan Ayhan'ın onu kucağına çağırması ve "Kusura bakma, ihtiyarlar sabırsız olur." (DP, s. 96) deyişinden sonra

gözlemci anlatıcı; Gülbün'ün iç dünyasını göz önüne sererek ikisinin de birbirinden beklentisinin zıtlığını ortaya koymuştur:

Ayhan'ın bu sözleriyle berâber aşkınızın zevkli içkisine ölümü bilirlilik akmıştır. Sen artık çıldırırısın, dünyâlara sığmayan bir fânî ömrün birkaç kaçamak dakikasına sığdırmak zoru karşısında cinnet getirirsin. Muammâlî adamın kendi hesâbına ne yollardan yürüdüğünü anlayamazın pek, amma senin nam ve hesabına çizdiği plânı artık görmemezlikten gelemezsin. Sen bu ayıplar bucağına sihirli kokulu, akarsu ruhlu, nur yüzlü, hayal âleminde gizlenen meçhul renklerden elvan kanatlı bir tanrıça getirmiştin, işte sana ancak bir gübre böceğinin hayat hakkı bağışlanıyor ve deniyor ki: "Yaşamak istiyorsan bu formaya gireceksin.

Sen Gülbün, bu mûcizeyi de başardın. Gübre böceğinin kısa ömrü, sefil kalbi içinden tanrıçanın ebedî varlığını, dayanılmaz hükmünü, sonsuz güzelliğini haykırabilirdin. Ayhan sana kırmızı kadifeden bir sabahlık, aynı kadifeden bir çift terlik uzattı. Hayretle sordun: "Ne olacak bunlar?" dedi ki, soyun dökün, rahat et. (...) Sen, perde ile bölünmüş iç odaya geçtin. Senden evvelki kadınların bir biri ardına giyindikleri kisveye bürünmeden, onların izine basmadan çıplak ayak öteye geçtin. Sen, zevk ehli geçinen biçarelerin, yüz karası eğlentiler için tutup âdi eşyalarla bezedikleri bu odada açıldın kendi kendinden dışarı saçıldın. Vuslat kâbesini Cebrâil tavaf eder, aşk kâşânesini Kerrûbî melekleri omuzda taşımış. Serin ve duru bir hava cereyânı hâsıl oldu. Karda açan çiçeklerin ruhu temizleyip şifâlandırır bakır kokusu esti. Ayhan, kendini delip geçen yabancı ulûhiyeti sezmiş gibi dirseği üzerinde doğrularak senin yüzüne eğildi: "Bu kerâmet bende değil, sende" dedi.

Kerâmetler pahalıya mal olur. Mûcizeler çok defa göstereni yere vurur, Ayhan Beylerin tanrıçalara bir gübre böceklik yer açışlarından sonra, haşere kabuğuna tıklımış tanrıçanın hışmı gelir. Erkek zulmüyle mâbud hışmının tam orta yerinde Gülbünler tükenir (DP, s. 96-97).

Masumiyeti ve hissettikleri; "sihirli kokulu, akarsu ruhlu, nur yüzlü, hayal âleminde gizlenen meçhul renklerden elvan kanatlı bir tanrıça" olarak ifadelendirilen Gülbün'ün maşuğunu "mâbud", birlikteliklerini âdeta bir ayin gibi kutsamasına karşın Ayhan'ın ona 'öteki kadınlar' gibi davranması anlatının dramatik yönünü oluşturur. Gülbün'ün hissettikleriyle içinde bulunduğu ortam ve gördüğü muamele tezatlık yaratmaktadır. "Zevk ehli" olan diğerleri gibi kırmızı bir sabahlık ve bir çift terliğin kendisine uzatılması, bir garsoniyerde buluşulması, Gülbün'ü incitmiştir. Tanrıça ve gübre böceği metaforları arasında kurulan zıtlık bu bakımdan önemlidir. Gülbün'ün aşkı tanrıçalara, Ayhan'ın muamelesi ise gübre böceğine benzetilmektedir. Ayhan'ın bahsettiği hayat hakkı ile aşkın dönüştüğü şekil; "haşere kabuğuna tıklımış tanrıça" olarak sentezlenmektedir. "Erkek zulmüyle mâbud hışmının tam orta yerinde Gülbünler tükenir." ifadesiyle de Ayhan'ın zulmü ve aşkın hayat hakkını yerine getirememenin azabı ifade edilir.

Gübre böceği; Gülbün'ün bu aşk sırasında hissettiği aşağılık kompleksinin sembolüdür. Hissettikleri karşısında gördüğü muamelelere de işaret etmektedir. Ayhan'ın hayatında Gülbün'e ayırdığı kısıtlı zamanı ve ona verdiği değeri Gülbün; bu böcekle ifadelendirir. Gülbün'ün karşılaştığı tavırlara rağmen aşkın mukaddesatını çiğnememesi ise; "kerâmet", "mûcize" olarak adlandırılmıştır. Bu hâl; "Gübre böceğinin kısa ömrü, sefil kalbi içinden tanrıçanın ebedî varlığını, dayanılmaz hükmünü, sonsuz güzelliğini haykırabilmek" olarak ifade edilmiştir. Burada Gülbün'ün gördüğü muameleye kendini indirgememesi, aşkına ve kendi hislerine inancı, hürmeti belirtilir. Ancak Ayhan'dan ayrılığı sonrasında Gülbün'ün iç konuşmayla "Vaktiyle gübre böceği! diye dudak bükmüştün, Ayhan'ın sana bir gübre böceğinin hakkı kadar bir hayat payı ölçüsüne hor bakmıştın. Değil gübre böceği mikroskobun almadığı virüs olmak istesen artık geçmiş ola." (DP, s. 240) demesi, hissettiği düşüşü belirgin şekilde göstermektedir. Ayhan'ın baktığı yerde kendini gören ve onun hayatında kapladığı yere göre kendine hayat hakkı tanıyan Gülbün; onun hayatında bir "virüs " kadar yer kaplamadığını düşünmesiyle kendini kıymetten düşürmüştür. Bu aşağılık kompleksinin dışa vurumlarında temel amil Ayhan'ın bir açıklama yapmaksızın kendisini terki, görüşme taleplerini reddetmesi ve onun "saf"lığıyla alay etmesidir. Özellikle Ayhan ile kötü ayrılışlar onun ruhsal bunalımının temel nedenidir. Ayrılmanın sebebini anlayan ancak bu ayrılışın usulüne göre olmasını arzu eden genç kız; teselli edilmeksizin yarı yolda kalışına içerlemiştir. Gülbün, Ayhan'ın aile hayatını tesadüfi öğrenince onun mutlu bir aile babası olmaktan memnun olduğunu bildiği takdirde teselli bulacağını söylemiştir. Onun; "Sevgilim, kanım sana helal olsun. Senden dâvam yok. Beni kenara bırak, yürü git yoluna. Tek dileğim, bir kere olsun alnımdan öp, saçımı okşa, bana de ki: Gülbünüm seni severim, takdir ederim, amma çâresiz bize ayrılık düştü." (DP, s. 203) sözlerini demesinin kendisine yetebileceğini ifade etmiştir. Ona göre Ayhan; "Gülbün ayrıldığımız bir dünyâ zarûretinden başka bir şey değildi." (DP, s. 224) dese idi o zaman tek bu söz hayâtını kurtarabilirdi. Ancak bu izahın gerçekleşmemesi bir tarafa yardım istediğinde "Ne kadar?..." (DP, s. 224) sorusuyla karşılaşan Gülbün'ün sesini çıkarmaksızın ona baktığı bir gün; "Biz artık öyle şeylerden elimizi eteğimizi çektik." (DP, s. 224) cevabıyla karşılaşması aralarındaki iletişimin nasıl bir kısır döngüye dönüştüğünü göstermesi açısından dikkat çekicidir. Zaruretlere bağlı olarak terk edildiğini ve aslında sevdiği kişi için değerli olduğunu duymak; Gülbün'ün aşağılık kompleksinden kurtulması için en olanaklı yoldur. Ancak sıklıkla karşılaştığı hakaretler, azabının şiddetini arttırmıştır. Anlatıda sonradan aktarma yoluyla Gülbün'ün "suçluluk ve aşağılık" duygusu neticesinde

gösterdiği belirtiler, Doktor Bülent tarafından aktarılmıştır. Doktor, Gülbün'ün geçmişte hissettiği aşağılık kompleksinin vardığı yerleri şöyle anlatmıştır:

Suçluluk ve aşağılık duygusunu, muvâzene aksaklığını, korku âfetini enine boyuna ortaya serdi. Gülbün için diyordu ki: "Kalabalık yerlerden korkmakla kalsa ne ise ne, Agorafobi deriz, ele gelir tarafını bulunuz. Fakat düşünün ki, gıdadan korktu. Esneyemedi, balık yiyemedi, su içemedi, efendim, ötesi yok artık su... Muvâzeneti o kadar sarsılmıştı ki, bir yudum su ile tepe taklak olacağına inanıyordu. Ters yutmaktan, nefes borusuna kaçırmaktan korkuyordu. (Yanlış bir hareket yapmış olmak) düşüncesi bu kızın işte böyle iliğine, kemiğine işlemişti. Gün aşırı ter basar, düşer, orasını, burasını incitirdi. Güneş ışığında cebir ve ölüm, ay ışığında kahpelik ve ölüm tadardı. Yer yüzü iklimi onun hayat iklimi olmaktan çıkmıştı. Ne demektir, bir insanın kendini tepeden tırnağa acz, suç ve som çirkinlik görmesi. Ekmekten sudan ürkmek, nefes almayı unutmak ne demektir (DP, s.287)?

Kalabalıktan, gıdadan korkan genç kızın "yanlış" yapma korkusunun "kemiğine işle"ndiği belirtilmektedir. "Gün aşırı ter bas"ması, sürekli sakarlık, "ekmekten sudan ürkmek, nefes almayı unutmak" görülen fizyolojik tepkimelerdir. Gülbün'ün kendini "acz, suç ve som çirkinlik" görmesi aşağılık kompleksinin psikolojik belirtileridir. Genç kızın yaşadığı aşağılık kompleksinin bir diğer sembolü de hamam böceğidir. Kurbağalı'daki evde hastalığı ilerleyen, "dişleri hem sararmış, hem de uzamış gibi" olan ve "ecel aynası"na baktığını hisseden genç kız banyo yaptığı sırada bir "böcek" görmüştür. "Her seferinde birkaç tas su ile onu kurna deliğinden aşağı akıtmış, az sonra geri tırmanmış bularak öldürmekte ısrar edememişti. Fakat böcek zorla sürünür haldeydi, kurnaya tırmanıyordu. Gülbün ölemeyen ve kurtulamayan bu ümitsiz hayat karşısında içinden çöktü." En sonunda "kısıık dişler"i arasından "Öl be zavallı öl artık, ileri geri ne uğraşıyorsun, kurtul zavallı, kurtul artık." diyen hasta kız "Bu defa böceğin üzerine kova dolusu su boşalttı" (DP, s. 231-232). Kendini ölmeye bırakan genç kızın bir böceğin yaşam mücadelesine son vermesi, kendi için arzuladığı nihayete işaret eder. O da böcek gibi "zorla sürünür" bir hâldedir ve kendisi için bir çıkar yolu görememektedir. Şu hâlde genç kızın aşkın başlangıcından sonuna kadarki olan süreçte anlatıdaki duygu değerlerini temsil etmesi bakımından değişen semboller üzerinde durmak faydalı olacaktır. Anlatıda hayvanlardan seçilen kavramlar kullanılarak kronolojik açıdan şöyle bir başkalaşım çizgisi oluşturmuştur:

İpek böceği	Ağustos böceği	Bülbül	Turna	Kuzu	Hamam böceği ve gübre böceği
Masumiyet	Sevgili için güzel görünme arzusu	Âşık olma	Hasret	Masumiyet	Aşağılık kompleksi, düşüş

Tablo 13. Dineyri Papazı'nda Aşkın Başlangıcından Sonuna Dönüşüm Sembolleri

Gülbün'ün aşka başlamadan önceki hâli ipek böceğinin kozadan çıkmasına benzetilmiştir. Bu 'masum' duygu aşka kanat açmasına karşılık gelmektedir. Ağustos böceği; âşık olduğu dönemdeki ilk hâllerini içermekte; tüm varını yoğunu harcayarak sevgilisi için süslenme çabasını ifade etmektedir. Aynı zamanda bu süreçte tüm dostlarını ve işini ihmal etmiştir. Bülbül olduğu dönem; gül'e benzettiği sevgilisi için aşkından yandığı, feryat ettiği döneme karşılık gelmektedir. Bu dönemde bağlanma arzusunda olan genç kız sevdiğine sesini duyurmak, anlaşılacak ve sevilme istemektedir. "Bülbül okusa okusa ancak kendi terânesini, çatlayıncaya kadar kendi türküsünü okur, hiçbir zorbalık ona makamını değiştiremez değil mi? Gülbün de işte kendi aşkının mihverinde dönüyordu." (DP, s. 144) denilerek Gülbün'ün aşkında kararlı olduğu ve ayrılma noktasında direndiği ifade edilir. Turna; türkülerde geçmekte isyan ve hasreti ifade etmektedir. Ayrılık aşamasında ve sürecinde türküler dinleyen genç kızın ayrılığı kabullenememesi ve ilerleyen yıllarda âşık olduğu zamanları hatırlaması; "turna da turna, sesi gelir, kanadı burma" türküsüyle (DP, s. 158) olmuştur. Kuzu sembolü, Gülbün'ün 'yasak aşkı' boyunca çevresinden gördüğü desteği, şefkati içermekte ve onun 'masumluğunu' imlemektedir. Yaşadığı maceradan sonra "Ben bir daha eskisi gibi olabilir miyim? Hiç ümit etmiyorum" (DP, s. 159) diyen genç kıza yemeğe çağıran Müyesser "Yumurtanın sarısı / yere düştü yarısı / Müyesser'in kuzusu / kaçtı gece yarısı..." (DP, s. 160) manisini okumuştur. Kuzu ifadesi; onun sevdiklerinin gözünde değişmeyen değeridir ve onun bir 'yavru' gibi korunmaya muhtaç olduğuna işaret etmektedir. Yukarıda görüldüğü üzere hamam böceği ve gübre böceği ise ayrılık döneminde aşağılık kompleksini ve 'düşüş'ü sembolize etmekte; onun aşkın sonunda kendini

bulduğu varlıklara karşılık gelmektedir. Bu böcekler; ayrılık aşamasının yarattığı tahribatı ve kaybedilen dengenin, yaşama sevincinin geldiği noktayı göstermesi açısından kayda değerdir. Ayrıca söz konusu değişim, "benliğin küçüldüğü, ezildiği, silindiği başkalaşım"ı (Parla 2011, s. 112) düşündürmektedir. Ağustos böceği, bülbül, turna metinlerarası göndermeler yoluyla kurulan 'başkalaşım deneyimi' iken ipek böceği, kuzu, hamam / gübre böceği ise kişisel hayatın içerisinde yakalanan uygunluklar yoluyla oluşturulmuştur.

3. 1. 4. 3. İntihar ve Saldırganlık Dürtüsü: İçer ve Dışa Dönük Yıkıcılık

Erol anlatılarında itidalin yitirildiğinin bir diğer göstergeleri intihar ve saldırganlıktır. Ölen kişi tarafından ölümle sonuçlanacağı bilinerek yapılan olumlu ya da olumsuz bir edimin doğrudan ya da dolaylı sonucu olan her ölüm olayına intihar denir (Durkheim 1992, s. 23). Sonuçta bir seçim olan intihar, yaşamı koca bir yanlışlıklar tarihi gibi gören bir iflas bildirisi olarak da okunabilir (Alvarez 1992, s. 81). Alvarez'e (1992) göre birinin yaşamında büyük bir değişme, ani bir kayıp veya ayrılık, düzeltme imkânı olmayan yanlış bir davranış tüm süreci katlanılmaz kılabilir (s. 116). Kayıp nesnenin yerine tatmin edici bir ikame koyamama ve telafisi olmayan bir sürecin içinde olma fikri, kişiyi kendine dönük bir yıkıcılığa sevk edebilmektedir.

Erol'un iki anlatısında intihar vakası görülmektedir. İlki *Kadıköyü'nün Romanı*'ndaki Nesrin'in intihara benzeyen trafik kazasıdır. Diğeri ise *Ülker Fırtınası*'nda Nûman Bey'in intiharıdır. Nûman Bey'in intiharının aşağılık kompleksine bağlı olarak geliştiği söylenebilir. Nesrin'in intiharında ise ölümsever dürtülerin galip gelmesinin etkili olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle öncelikle intihar olduğu anlatıda açıkça ortaya konan Nûman Bey'in ölümü üzerinde durmakta fayda vardır. Metresi Eglantin'in geçmişteki bir ilişkisini öğrenen Nûman Bey, Eglantin'den ayrılmış ve depresif bir sürece girmiştir:

Eglantin mâzîsine âit bir itirafla Nûman'ı öldürdü. Nûman artık, dünyâda en çok sevmiş olduğu, bu kadına yaklaşamaz. Çünkü her teşebbüsünde muhayyilesi harekete gelerek Eglantin'le İtalyan'ın sevişmeleri Nûman'ın gözünde canlanıyor. Adamcağız epey zayıfladı, yüzü ölü bir renk bağladı. Suratı asık, bütün dünyâya küskün. Muhakkak bir doktora gitmesi lâzım. Fakat ne yüzle gitsin de, elli beş yaşında bir âile reisi sıfatı ile benim de hastalığım şudur desin! Eski devrin, eski kültürün adamı olan Nûman bunu nefesine yediremedi. (...) O gün bugün belki bir şifâ yolu bulurum ümidiyle kitapları karıştırıyor. Evvelâ Freud'un rüyâ analizini

okudu. Yeni edindiği bibliyografya mâlûmatı ile başka kitaplara saptı. Forel, Pierre Janin, Claparide. Hegel'in korku nevrozunda kendi halinin tahlîlini buldu (ÜF, s. 119).

Nûman Bey de kendi rahatsızlığın farkında olup ancak tedavisi için doktora gidememektedir. Bu durum toplumsal açıdan psikoloğa görünmenin 'delilik' ve ciddi bir zaaf olarak algılanmasının yanı sıra psikolojik açıdan üstünlük kompleksiyle de ilişkilendirilebilir. "Nefsine yedireme"mek ifadesi bu bakımdan önemlidir. Bu nedenle kendine "şifâ bul"mak amacıyla "kitaplar karıştır"an Nûman Bey'in psikanalist Sigmund Freud, psikiyatrist August Forel, psikolog Édouard Claparède, filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in olmak üzere çeşitli eserleri okuduğu görülür.

Eglantin'den ayrılan Nûman Bey'in melankoliği; hayattan zevk almama ve başkalarını sürekli suçlama şeklindedir. Adler'in (2011b) belirttiği üzere; melankolikler, intihara ve başkalarını suçlamaya meyillidirler. Bu nedenle melankoli başkalarına karşı uzun süredir içte beslenen hınç ve suçlama anlamını taşır. Melankolikler, çoğunlukla canlarına kıyarak kendilerine yapılanların intikamını almak ister ve başkalarını tahakküm altına almak, onları suçlamak eğilimindedir (s. 257). İntiharından önce aşırı alınganlık ve aşağılık kompleksinin görüldüğü Nûman Bey'in sürekli olarak izzetinefsine dokunan hareketlerin olabileceğine karşı kuşku içinde olduğu görülür:

Kimseye emniyeti kalmamıştı. Dilrübâ bile şüpheli bir mahlûktu, sonra etrafı.. Nûman'a öyle geliyordu ki, herkes onun büyük hezîmetini haber almış, herkes göz ucu ile sinsi sinsi onun düşkünlüğünü tarassut ediyor. Ve hürmetsizlik... Dilrübâ'dan tutun da uşağa kadar kimse onu adam yerine koymak istemiyor. Bütün bakışlarda bir küçük görme, bütün seslerde hakârete benzer bir lâubâlilik. Meselâ telefon eden meclîs-i idâre reisi daha konuşma bitmeden telefonu kapatmadı mı? Yâhut aşçı, kendisine bir emir verilirken, dinlemez gibi görünüp etrâfa bakmıyor muydu? (...) Zengin salonların ve güzel kadınların mâbûdu olan Nûman bir çırpıda hem ihtiyarlığı hem fakirliği kabul edemedi. (...) Kâh İstanbul'un uzak bir semtine hasret çekiyor kâh akla gelmeyen bir yemeği canı istiyordu. Bütün bu özlemeleri, iştihâlâr süreksiz şeylerdi. (...) Nûman'da bütün sevdiği şeylerden ayrılacağı korkusu, bir ölüm hissikablelvukû vardı (ÜF, s. 119-120).

Adler (2011) aşağılık kompleksi ile intihar arasında doğal bir ilgi kurmuştur. Karşılaştığı zorluğun üstesinden gelemeyerek aşağılık kompleksi yaşayan kişinin, intihara meyilli olabileceğini belirtmektedir. "Güçlükler önünde gerilemenin en belirgin dışavurumu intihar olayıdır. İntiharla, yaşamın güçlükleri karşısında pes edildiği açığa vurulur, durumu düzeltmek için elden hiçbir şey gelmediği inancı dile getirilir." diyen Adler'e göre "intiharın her zaman bir suçlama, bir oç alma anlamına geldiğini düşündük mü, bu eylemin

temelinde bir üstünlük çaba ve eğiliminin yattığını anlayabiliriz. Canına kıyan herkesin, ölümünden sorumlu tutmak istediği biri vardır." Bu yüzden de intihara kalkışan kişinin "Ben insanlar arasında en ince duygulu, en hassas biriydim, ama sen alabildiğine zalim davrandın bana." mesajını vermeye çalıştığını ifade etmektedir (s. 57). Her zaman zengin ve güçlü olan; çevresi tarafından sürekli beğenilen Nûman Bey'in aldatılma hissi yaşaması ve maddi gücünün ciddi anlamda zayıflaması kendisi için ciddi bir gerilemedir. Bu zorlukların üstesinden gelemeyen Nûman Bey'in başkaları tarafından "hürmetsizlik", "küçük görme", "hakârete benzer bir lâubâlilik" göreceği korkusu, üstünlük kompleksiyle de ilişkilendirilebilir. Eglantin'e çok kuvvetli bir aşk besleyen Nûman Bey'in onun geçmişinde yaşadığı aşkı kabullenememesi; bu ilişkinin egosunu zedelemesiyle de ilgilidir. İtalyan Romano Ruçimano'yu şahsen tanıyan ve ona karşı kıskançlık hissi besleyen Nûman Bey'de üstünlük kompleksinin güçlü olması, aldığı "hezîmeti" kabullenmesini zorlaştırmış olabilir.

İntihardan önce Nûman Bey'in ruh hâli kırılgan ve küskündür. Her zaman için sevilmiş ve sayılmış biri olarak hem statüsünün hem de egosunun zedelenmesi intihara yönelmesine yol açmış olabilir. Çevresine karşı kuşku içinde olan ve kendisini eskisi gibi saymadığını düşünen tüm tanıdıklarına karşı kırılgan olan Nûman Bey'in incindiğini gösterme yolu olarak da buna tevessül ettiği düşünülebilir. Adler (2011a) melankolinin, en azından dıştan, dış koşullarından çok, başkalarının suçluluğu üzerine kurulu olduğunu belirtmektedir (s. 329). Onun da içe çekilmesinde, çevresini suçlamasında ve bilinçdışı olarak intiharı üzerinden etrafına bir ceza ve mesaj iletmesinde, melankolinin etkisi aranabilir.

Durkheim'a (1992) göre melankoli intiharı; hasta, çevresindeki insanlarla ve nesnelere arasındaki ilişkileri sağlıklı olarak kavramasına olanak bırakmayan genel bir aşırı-bunalım ve yoğun üzüntü durumunda görülür. Hasta için zevklerin artık hiçbir çekiciliği kalmamıştır; her şeyi kapkara görür. Yaşam ona sıkıcı ya da üzüntü verici gelmektedir (s. 44). Çevresinden uzaklaşan Nûman Bey'in bir taraftan içlenişleri öbür taraftan sürekli değişen ruh hâli hissettiği melankoliyle ilgili olabilir. Özellikle yaşı itibarıyla başlayan ölüm korkusu, melankolisini daha fazla arttırmıştır. Sahip olduğu erkin sarsılması, bu korku karşısında tutunacağı dalların kırılması anlamına da gelmektedir. Önce tüm duygusal yatırımını yaptığı kadını kaybetmesi, sonra maddi erkinin ve statüsünün zayıflaması, öte taraftan yaşlandığının idraki üstünlük kompleksini zedeleyen ve aşağılık kompleksine yol

açabilecek hâllerden bazılarıdır. Nûman Bey'in intiharının bir anda gelişmesi üzerinde de durulmalıdır. İntihar anı anlatıda şöyle anlatılmaktadır:

O gece fırtına çıkmıştı. Çatı katında bir pencere kanadı vuruyordu. Nûman Bey gitti kapadı. Odasına döndüğü zaman saate baktı, bir buçuk. Derken tuhaf bir arzu, canı limonlu şehriye çorbası istemişti. Uşağı ve aşçıyı uyandırabilir. Fakat ne derler?.. Utandı ve vazgeçti. Vazgeçti ama bu ona en büyük bir ferâgat kadar zor geldi. Mahzun mahzun boynunu büküyordu. Ne olurdu, şu anda evet şu anda, onun istediği ufacık bir çorbacık önüne gelseydi. Evet, bilhassa şu anda Nûman'dan kim ferâgat bekleyebilirdi? Fakat uşağı uyandırmak için zile basamadı. Bugüne kadar insandaki içtimâî kayıtların bu kadar kuvvetli ve amansız olduğunu bilmezdi. Yukarıda gene pencere kanadı mı vuruyor? Kulak verdi. Hayır... Rüzgâr gâliba pancurları oynatıyor. Pancurlar da tâmir ister. Artık Dilrübâ yaptırıversin. Yazıhânedenden mumlu, mühürlü kâğıt tomarları çıkardı. Selçuk'la Tûran'ın gümüş çerçevesi resimleri altına dizdi. Bu kâğıtlar beş on gündür hazır duruyordu. Nûman Bey başka bir çekmece açtı. Deri kılıf içinde bir tabanca çıkardı. Biraz elinde tarttı ve dalgın gülümsedi. Bütün bu hareketlerinde daha ziyâde bir hayal, bir rüyâ çeşnisi vardı. Silâhı kılıftan çıkarıp emniyetini yokladığı zaman bile kendini vuracağına tamâmen emin değildi (ÜF, s. 146-147).

Nûman Bey'in intiharı gerçekleştirdiği yer ve zamanın kurgu içerisinde yer alışı çok önemlidir. Onun tek başına, evinin çatı katında, fırtınalı bir gecede intihar edişi intiharın karanlık, trajik doğasına uygun bir kurgulamadır. "Beş on gündür hazır dur"an "mumlu, mühürlü kâğıt"lar, onun intiharı bir süredir planladığını göstermektedir. Ayrıca anlatıda Nûman Bey'in "kendini vuracağı"nın anlaşılmasına karşın ölüp ölmediği sorusu da okurun zihninde ikircikli bir soru uyandırmıştır. Onun kendini vuracağından tam olarak emin olmadığı belirtildikten sonra bir yıldız işareti konmuş; böylelikle bölümle bir bütün oluşturan ancak önceki paragrafın hikâyesinin tamamlandığı gösteren yeni bir sahne açılmıştır. Burada Nûman Bey'in arkadaşlarının Cercle d'Orient'in bezik masasında konuşmalarına ayna tutulmaktadır. Bu sahenin tasviriyle, Nûman Bey'in intihar ettiği kesin olarak ortaya konulmuştur.

Melankoli intiharında genel umutsuzluk durumuna, doğruca intihara götüren sanrılar ve gerçek dışı düşünceler katılır (Durkheim 1992, s. 45). Nûman Bey'in ölümünden önce gördüğü rüyalar da intihar sürecinin hazırlık evresini oluşturması bakımından önemlidir. İntihara yol açan psikolojik durumun anlaşılmasında ve bir süre sonra meydana gelecek trajik sonun öncesinde "dehşet"li bir atmosfer oluşturulması bakımından rüyaların işlevsel bir rolü vardır. Bu rüyalardan bir tanesi anlatıda şöyle aktarılmaktadır:

Nûman henüz gençmiş, on beş yaşında falan. Bir kapı yanında duruyormuş. Annesi, saçları perîşan, gözleri, donuk, Nûman'a doğru eğiliyor ve korkudan kısılmış bir

sesle fıslıyor: Şimdi gelecek! Nûman'ın eline bir çekiç veriyor. Nûman'ın da dehşetten, kanı ekşi süt gibi pıhtı kesilmiş. Biliyor ki, bu kapıdan içeri geçmek isteyen bir vücut var, bir haydut mu, bir kaplan mı, bir yılan mı meçhul. Fakat Nûman'ın vazîfesi bu geçidi muhâfaza etmektir.

Birdenbire bir kemik takırtısı, yerde kapıya doğru ilerleyen bir mahlûk, bir hayvan. Kuzu büyüklüğünde bir kertenkele veya bir istakoz. Vücûdu, iğrenç takırtılar çıkararak, bir zırh içinde. Rengi acı sarı ve üzerinde acı yeşil nakışlar var. Başı bir timsah kafası gibi yassı ve uzun. Nûman anlıyor ki, hayat pahasına da olsa bu hayvanı öldürmeli. Ayakları ucunda, soluksuz, yanaşıyor. Can havliyle bir nişan, bir çekiç ve... Muvaffakiyet! Tehlike atıldı. Yorgunluğun, tükenikliğin en son raddesinde duvarın dibine çöküyor. Terini silmeye, oh demeye kalmadan, babası ortaya çıkıyor ve diyor ki: Geliyor! Nûman'a tekrar bir çekiç veriyor. Kapı aralığında bakıyorlar; gene o cinsten bir hayvan, kertenkele, istakoz veya timsah. Fakat deminkinden üç misli daha büyük. Nûman tiksintiyle paralize olarak hissediyor ki, bu sefer harîmi koruyamayacaktır. Babasının ona cesâret vermesi fayda etmiyor. Nûman da henüz eşini görmediği bir korku, istikrah ve çılgın bir acınma. Eyvah!.. diye kanında en son bir deverân.

Nûman bir hırıltı, sinirli bir adele deprenmesiyle uyanıyor. O sarı ve yeşil renkli, yassı kafalı, isimsiz mahlûk, demek artık hudûdu aştı, demek olan oldu, iş işten geçti. Nûman mukaddes eşiği koruyamadı. Kana zehir karıştı. Öyleyse ölüm de yakındır, demek (ÜF, s. 144-145).

Simgelerle örülü olan bu rüyada Nûman Bey'in kapısı, korumak zorunda olduğu "geçit" kendi varlık alanıdır. Bir kertekenle veya bir istakoz olduğu düşünülen ve kendisine zarar verme çabasında olan hayvan ise yıkıcı dürtülerinin sembolik ifadesi olarak iç düşman şeklinde tasavvur edilebilir. Bu yaratığın tasvirinde, gotik eserlerde olduğu gibi mekâna dayalı ürpertici bir atmosfer oluşturulmuş (Yücesoy 2007, s. 179) ve korku duygusu belirginleştirilmiştir. Nûman Bey'in anne ve babası, kendisini seven yakınları temsil etmekle beraber esasen onların uyarısı, içinde bulunduğu durumdan çıkması gerektiğini işaret eden sağduyunun sesidir. Fakat onun "mukaddes eşiği" koruyamaması, bilinçdışında işlenen ve kendini yok etme baskısını içeren dürtülerin etkisinde kalacağını sezdirmektedir.

Anlatıda Nûman Bey'in sonunun trajik bir vaka ile neticeleneceğini sadece bu rüyalar sezdirmemiştir. Anlatının en başından itibaren ülker fırtınası ve tufan arasında yapılan karşılaştırma, Nûman Bey için yaşayacağı aşkın yıkıcı olacağına işaret etmektedir. Nûman Bey kendi durumunu tûfana, eşinin yeğeni Nûran'ın durumunu ise ülker fırtınasına benzetmektedir. Tufan; Nuh Peygamber zamanında yağın ve bütün dünyayı su altında bırakan şiddetli yağmur, şiddetli yağmur ve çok yoğun veya şiddetli şey anlamına gelmektedir (*Türk Dil Kurumu Sözlüğü*). Ülker fırtınası ise yaz aylarının başlarında

görülen fırtına⁶² olup Nûran'ın gençlik döneminde yaşadığı ferdi tecrübeyi ifade etmektedir. Uğurcan'a (2001) göre şiddetli olsa da uzun sürmeyen, fazla tahrip bırakmayan "Ülker Fırtınası" ile Nuran'ın aşk sarsıntılarında sonra kendisini toparlaması arasında benzerlik vardır (s. 36). Sevgilisinin evli olduğunu öğrenen ve büyük bir hayal kırıklığı yaşayan Nûran'a Nûman Bey; "Aldanmak her insanın başına gelen şeydir kızım. Hem böyle şeyler ülker fırtınası gibidir; mevsiminde gelip geçer." (ÜF, s. 52) demiştir. İleriki zamanlarda ise kendisini Nûran'la "mukâyese" eden Nûman Bey, "onunki"ni "ülker fırtınası", kendi başındaki hâli ise "tayfun" olarak belirtmektedir. O bu durumu "O gençtir, esnek bir varlık. İğrilir, büğrülür, başka bir kalıba girer. Bu bâdirede ne olursa benim gibi ihtiyarlara olur. Zâten halkın bir sözü vardır, kırkıktan sonra azanı teneşir paklar, derler. Nerede kaldı ki, ben ellisinden sonra işi azıttım." (ÜF, s. 96) şeklinde belirtmektedir. Anlatıcı Nûran'ın durumunu düşünen Nûman Bey'in görüşlerini şöyle sunmaktadır:

Nûran'ı sık sık düşünüyordu. Nûran da göklere çıkıp sonra "ka'rızemîne" geçenlerden biriydi. Fakat onu sarsan ülker fırtınası geçici bir mevsim tecellîsi ise Nûman'ın tepesinde dönen de tayfundu. Nûran gençti. Onun vücûdunda, rûhunda gençliğin tılsımlı esnekliği vardı. O yanar yanar, sonra mûcize gibi bir istihâle geçirir ve kendi külü arasından tekrar dirilen Phönix kuşu gibi yeni ufuklara kanat gerebilirdi (ÜF, s. 121).

Bu anlatımın tezatlı bir dil üzerinden kurularak gerçekleştiği görülür. İki kişi arasında yapılan mukayese, psikolojik durumların belirginleşmesine ve kişilerin geleceğine dönük sezdirimlere imkân vermektedir. Ülker x tufan, diriliş X ölüm, gençlik X yaşlılık, istihale X tükeniş, geçici etki X kalıcı etki, sarsılma X yıkılma karşıtlığı üzerinden ve Phönix kuşu metaforu üzerinden Nûran'ın aşkının sarsıcı bir etki yaratmakla beraber yıkıma dönük olmayacağı anlaşılır. Ancak Nûman Bey'in yaşadıklarının kalıcı, yıkıcı, tükenişe doğru bir sona yol açacağı fark edilir. Romanın adının da *Ülker Fırtınası* olması anlatımın Nûran merkezli olacağını ortaya koyarken, "geçici bir mevsim" in "tecellî"lerine kapılmayarak tekrar dirilen "Phönix kuşu" gibi "yeni ufuklara kanat" açmak gerektiği imlenir. Bu

⁶² Ülker; "Boğa takımyıldızı sınırları içinde bulunan, yedi parlak yıldız ve etrafındaki gaz katmanı ile güzel görünüm veren yıldız kümesi, Yedikızkardeş, Süreyya, Pervin." (*Türk Dil Kurumu Sözlüğü*) demektir. Schimmel'e (2000) göre yedi gezegene ek olarak çıplak gözle bile görülebilen Ülker'in yedi yıldızı vardır. Bu yıldızlar, en sıcak kırk günde ve şiddetli fırtınalar sırasında Babil'in ufkunun ötesine gizlenirdi. Bu nedenle çoğu kez kötü niyetli ruhlar oldukları düşünülürdü. Buradan hareketle de, Luka 8:2'de "kendisinden 7 cin çıkarılmış olan Mecdeli Meryem" gibi yedikatlı şeytanlar kavramı oluşur (s. 144). Bu bilgi dolayısıyla Ülker yıldızının şiddetli fırtınalarla olan ilgisi anlaşılmalıdır. Anlatıda da bu anekdotun içerdiği menfi durumlara uygun olarak ülkerin olumsuz çağrışımı söz konusudur. Her ne kadar tayfun gibi yıkıcı olmasa da ülker fırtınası, Nûran'ın hayatında sarsıcı ve menfi anlamda yaralayıcı bir etkiyi sembolize etmektedir.

anlamda küllerinden yeniden doğan Phönix kuşu; yeniden doğuş geçirecek Nûran'ı temsil etmektedir.

Erol'un anlatılarında intiharı çağrıştıran bir diğer ölüm vakası ise *Kadıköyü'nün Romanı*'nda görülür. Durkheim'a (1992) göre kurban yaşamına son veren edimi yaptığı anda, bundan normal olarak ne sonuç doğacağını kesinlikle biliyorsa intihar vardır. Ama bu kesinlik az ya da çok güçlü olabilir (s. 26). *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Nesrin'in iradi olarak intihar eylemine yöneldiği yer almamaktadır. Ancak genç kızın ölümünü, ölümsever dürtüler ile intihar arasında kurulacak bir ilişkiyle değerlendirmek mümkündür.

Freud'a göre; "hayat dürtüleri yaşayan tözün ölmemesine çalışır ve olabildiğince uzun bir süre hayatı korur." Hayat (eros) ve ölüm (thanatos) dürtüleri temel "içgüdüsel ikilik" (Leledakis 2000, s. 180) olarak kabul edilir. Yaşam içgüdü; açlık, susuzluk, cinsellik gibi dürtüleri gidermeye ve libido yoluyla hayatta kalmaya dönükken; ölüm içgüdü (*death instinct*) içe ve dışa saldırganlık şeklinde görülür. Ölüm içgüdüsünün koparıcı, çözüştürücü bir işlevi vardır; fakat eros bağlayıcı ve bütünleyici bir işlev taşır (Freud 2011, s. 99-105; Fromm 2008, s. 42; Schultz ve Schultz 2007, s. 607).⁶³ Erol'un anlatılarında da bu dürtülerin çeşitli şekillerde kullanıldığı görülür.⁶⁴ *Kadıköyü'nün Romanı*'nda çocukluk aşkı olan Necdet'in kendisini sevmediğini anlayan Nesrin, ondan yana umudunu kaybedince arkadaşı Mükerrerem'le nişanlanmıştır. Teyzesiyle Mükerrerem'in köşküne giden Nesrin, orada gizlice otomobil anahtarını alarak tek başına yola çıkmış, Bağdat Caddesi'nde sürati fazla arttırmış; "şimşek gibi çakıp geçmiş"tir (KR, s. 125). Direksiyonu bozulan Nesrin, takla atan otomobilde başı ezilerek ölmüştür (KR, s. 125). Bir trafik kazası gibi görünen bu ölüm şeklinin anlatıda intihar olabileceği üzerinde durulmakta Orhan, Necdet'e şunları söylemektedir:

Yalnız ne var, biliyor musun? Belki Nesrin tahteşşuur bir intihar yaptı. Şunu demek isterim: Seni kaybedince kızın içinde yaşamak istekleri söndü. Ezilmek, parçalanmak hırsı uyandı. Fakat onuru, izzeti nefsi bu düşkünlük alâmetlerini şuura

⁶³ Yaşam ve ölüm dürtüleri konusunda daha fazla bilgi için bk. Ricoeur 2007, s. 246-293.

⁶⁴ Örneğin *Ciğerdelen*'de kendisi için erkeklerin çarpıştığını, kan döküldüğünü gören Mariska'nın "Vurun, kırın!" diye bağırdığı belirtilir (C, s. 75). Anlatıcı bu durumu şöyle tahlil etmektedir: "Fakat sorsalardı ki kim kimi vursun kırsın, kendisi de bilmiyordu. Daha doğrusu bir kılıç kapıp erkeklerle berâber vuruşa koyulmak, hepsinin öldüğünü görmek ve o ecel kümesi içinde kendisi de kaynamak istiyordu. Kan..." (C, s. 75). Öldürme arzusu, "körleş"en duygular (C, s. 76), "kan" gibi kavramlar; ölümsever dürtülerle ilişkilidir. Hayatın akışı içerisinde 'kendi hâlinde' sunulan ve ve kimseye zarar vermeme konusunda hassas biri olduğu anlaşılan genç kızın bu anlık tepkimesinin sunuluş biçimi, sanatkârın ölümsever dürtülerin neden olabileceği durumların farkında olduğunu göstermektedir.

sokmadı. Onlar da tahteşşurda yer aldılar. Binâyı çökertmek için toprak altından kazdılar.

Nesrin ölmek istedi; fakat bunu şuurlu sûrette bilmiyordu. İzzet-i nefsi bırakmadı ki Nesrin bunu bilsin. Şimdi, şimdi sana şu sözleri söylerken hakîkati bulduğumu zannediyorum. Nesrin, haberi olmayarak intihar etti. Ah bunu ne kadar iyi anlıyorum (ÜF, s. 137).

Nesrin'in arkadaşı, onun intiharında "tahteşşuur" etkilerin olabileceğini düşünmektedir. Çünkü Orhan'ın "Hangi onurlu genç aşk yüzünden intiharı şerefinde yedirir?" (ÜF, s. 136) söylemi; o yaş ve statüdeki gençlerin intihara bakışını göstermektedir. Çocukluğundan beri içinde büyüttüğü aşkı karşılıksız kalan Nesrin'in acemi bir şoför olmasına rağmen gizlice Mükerrerem'in otomobilinin anahtarını çalması ve süratini de son hız arttırması yok etme dürtüsüyle ilgili olabilir. Necdet'in kaybının onda ölümsever dürtüleri uyandırdığı ve kendine dönük yok edicilik şeklinde ortaya çıktığı söylenebilir. Necdet'in duygularına cevap vermemesine karşın dışarıdan bakıldığında hayatının normal akışını devam ettirdiği görülen genç kızın dışa dönük bir saldırganlık gerçekleştirmediği, ancak içe dönük bir yıkıcılık içerisinde olduğu düşünülebilir. Onu hayattan koparan ölüm içgüdü, intihar düşüncesinin "toprak altı"na benzetilen bilinçaltında işlenmesi sonucu görünür olmuştur. Son hız ölüme doğru yolculukta gerçekleşen trafik kazası; thanatosun erosu yenmesi olarak kabul edilebilir.

Ayrıca Nesrin'in yıllardır sevdiği Necdet'in kendisini sevmediğini anlamasından çok kısa bir süre sonra başkasıyla nişan kararı alması, psikolojik açıdan sorunlu bir duruma karşılık gelebilir. Nesrin'in Necdet'le olamama umutsuzluğu onu bu kararı almış olmaya sevk etmiştir. Umutsuzluğun intihar üzerindeki etkisini depresyondan daha etkili bulan Yusuf Alper'e (2010) göre; "Öte yandan umutsuzluk intihar tehlikesi açısından depresyondan daha uygun bir belirteçdir. Kendilerini öldüren hastalar düşünsel olarak başka bir yol göremezler. Kendilerini gelecekte var olarak hayal edemezler ve baskın düşüncelerini veya başkalarına ilişkin beklentilerini değiştiremezler" (s. 149). Nesrin'in de Mükerrerem'le nişanlanmasına rağmen; onunla ilgili bir gelecek tasavvuru anlatıda yer bulmamaktadır. Onunla ilgili yerlerde yeni bir başlangıcın coşkusu değil, hızlı bir yaşamın iz bırakmayan telaşı fark edilir. Bu zamanını tüketmek isteyen tavırda; umutsuz bir hâl dikkat çekmektedir.

Erol'un *Ciğerdelen*'inde itidal kaybının göstergesi ise saldırganlık dürtüsüne bağlı olarak dışa dönük yıkıcılık şeklinde sergilenir. Ancak buradaki davranışın "cinsel saldırganlık" (Freud 1993, s.134) temelli olduğu ve dolayısıyla iki temel dürtünün iç içe geçtiği

belirtilmelidir. Anlatıda sevgilisini kıskanan Turhan, sevgilisi istemediği hâlde ona zorla sahip olmuştur. Tecavüz olarak da nitelendirilebilecek olan bu durum, sevgilinin rızasını ve duygularını dikkate almaksızın tahakküm yoluyla gerçekleşmiştir. Canzi'nin başkasıyla evleneceği mektubunu alan Turhan, onun evine giderek "Onu salonun köşesini dolduran somyaya sürüklemiş, "Evet, sen çoktan benim karımsın. Bunun böyle olduğunu daha anlamadıysa... Râbitamızda bir eksik jest kaldıysa..." (C, s. 216) diyerek ona zorla sahip olmuştur. Bu hareketin 'tecavüz' olduğu anlatıdaki "şiddet" ve "hakâret"ten (C, s. 216) anlaşılır. Diana Scully (1994), cinsel şiddet taşıyan erkeklerin geleneksel erkeklik imajı ve erkek toplumsal cinsiyet rolünün ayrıcalığıyla özdeşleşen örnekleriyle karşılaşmış ve bu kişilerin tecavüz kalıpyargılarına fazlasıyla inandığını, onlar için erkek olmanın kadınları disiplin altına almak ve cezalandırmak haklarını da beraberinde getirdiğini tespit etmiştir (s. 193). Turhan'ın da Canzi'ye "Beni çok oynattın, sana bir ders vermek lazımdı." (C, s. 217) manasına gelen sözleri söz konusu hareketinde kendini haklı gördüğünü gösterir. "Bir kadının erkeklere tanınan haklardan yararlanmasını inkâr eden" (Scully 1994, s. 193) ataerkil bir toplumun üyesi olan Turhan'ın Canzi'ye karşı bu tutumu onun modern, bağımsız bir kadın olarak benimsediği yaşam tarzını onaylamamasından da ileri gelebilmektedir.

Burada üzerinde durulması gereken bir diğer husus Turhan'ın gerçekleştirdiği fiili anlamakta zorlanışıdır. Scully (1994), tecavüz ettiklerini kabul edenler ve inkâr edenlerin psikolojik özelliklerini tahlil etmiştir. İnkâr eden erkekler kurbanın istekli hatta coşkulu olduğu, ya da önce nazik bir biçimde karşı koysa da sonunda "gevşeyip zevk aldığı" tablosu çizmektedir. İkinci tür inkâr ise kurban "layığını bulan" kadındır (s. 192). Turhan'ın cinsel şiddet uyguladığı sırada 'aklında tek kalanın' Canzi'nin söylediklerinden ziyade onun "kâh gerilip direnerek kâh gevşeyip kendini bırakarak" kendisinin oluşundan duyduğu "vahşî saâdet" (C, s. 216) olması bu hususta, olayın vahametini fark edemediğini göstermektedir. Canzi'nin o sırada kendisine söylediklerini "Daha neler söyledi; bilmem, hatırlamıyorum. Hatırlamak da istemem." (C, s. 216) sözleri de kaçış hâline işaret etmektedir. Fakat bir süre sonra Turhan'ın gerçekleştirdiği cinsel şiddetin kurbanında yol açtığı tahribatının farkına vardığı, o sırada söylediği sözlerin "mendebur"luğunu (C, s. 217) anladığı da takip edilir. Söz konusu cinsel şiddetten sonra bir süredir çeşitli sorunlardan dolayı ayrı kalan çift, belli bir süre bir araya gelmemiş, genç kadın sevgilisini bir daha görmek istemediğini belirtmiştir.

Genel olarak itidalin kaybına bağılı olarak utanç duygusunun özellikle *Dineyri Papazı*'nda Gülbün'de görüldüğü, aşağılık kompleksinin *Dineyri Papazı*'nda Gülbün ve *Ülker Fırtınası*'nda Nûman Bey'de izlendiği fark edilir. İntiharın *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Nesrin'de ölümsever dürtüler sonucu meydana geldiği düşünülürken *Ülker Fırtınası*'nda Nûman Bey'de aşağılık kompleksine bağılı olarak gerçekleştiği yargısı güçlüdür. Her birinde itidal kaybının farklı görünümü söz konusudur. Bu tepkilerin hepsinin ortak bir özelliği sevgiliden ayrı kalındığı / kavuşulmadığı süreçte ortaya çıkmasıdır. İntihar dışındaki durumların telafisi ve iyileşme süreci mümkündür. Ancak intihar vakası, trajik bir sona yol açmıştır. Burada Erol anlatılarında genel olarak kişilerin intihara meyletmemesi üzerinde de durulabilir. Nûman Bey orta yaşın üzerinde bir adamdır ve Nesrin'in de ölümü bir kaza içerisinde verilmiştir. Bu bakımdan anlatılarında 'yeniden doğuş' yolculuğu üzerinde duran, yaşananların sorgulanarak yeni bir hayatın imkânlarının aranabilmesi üzerinde duran sanatkârın bu konuyu başat bir mevzu hâlinde işlememesi, öne çıkardığı / çıkarmak istediği değerlerle de ilişkilidir. Çünkü aşk döneminde narsisizm, kıskançlık, yalan söyleme, ihanet etme gibi durumlar; ayrılıkta da itidal kaybına neden olabilecek her türlü olumsuz durumun giderilmesi, değiştirilmesi mümkünken intihar mutlak bir son olarak geri dönüşü olmayan bir tercihtir. Sanatkâr anlatılarının merkezi kişilerini, aşk bağlamında 'mutlu bir son'a ulaştırmasa da kendilik yolculuklarında 'memnun' edici ucu açık bir sona erdirmiştir.

3. 1. 5. İçine Oturamama: Bir Yerden Bir Yere ve Sığınak Alanları

*Aşktan cânımda bir pinhan maraz var ey hekim
Halka pinhan derdim izhâr etme zinhâr ey hekim
Fuzûlî*

Mekân; ontolojik anlamda "insan varlığının evrendeki tutunma yeri, bir oluşlar / kılışlar diyarı ve nihayet insan başarılarının hem ürünü, hem de etkileyen nitelikli uygulama alanıdır (Korkmaz 2015, s. 79). Kişinin tutunma yerini kaybetmesi ise varoluşsal açıdan oluş sürecinin sekteye uğradığına, kendiliğe ve geleceğe dönük güvenini yitirdiğine işaret olabilir. Söz konusu kayıp, güvenli alanların sarsıldığını gösterebilirken boşluk ve belirsizlik hâli kişiyi daha kaygan zeminlere sürükleyebilmektedir.

Erol anlatılarında özellikle sevgililerin ayrılık sürecinde mekânın kişinin ayağının altından kaydığına şahit olunur. Mekânın yitimi kendiyile ve evrenle barışıklığın zarar gördüğünü ortaya koyarken ne yapacağını bilememe hâlini de pekiştirir. En temel güvenlik duvarı olarak dayandığı sevgilinin kaybı ile bulunduğu mekâna tutunamayan birey, bir yerden bir yere sürüklenir. Bu bakımdan en dikkat çekici anlatıcı *Dineyri Papazı*'dir. İç ahengini ve dışarıdalıkla uyum arzusunu yitiren Gülbün'ün sıklıkla başka evlere taşındığı ancak hiçbir yere tutunamadığı görülür. Arapçada "sakin" anlamına gelen kelime, bir mekânda oturan kişi olmakla beraber sükûnete ermiş kişidir. Dolayısıyla mekânların sıklıkla değişmesi dinginliğin yitirildiği anlamına da gelebilmektedir. Anlatıda mekân değişikliğinin kendini bulmaya dönük bir arzuyu da içinde barındırmasına karşın huzurun sağlanamaması, tutunmanın önce içeridelikle olan bağlantıyı gerektirdiğini gösterir.

Korkmaz (2014) "Kişinin kendilik bilincine kavuşması, öncelikle 'dıştanlık'ın kör bataklıklarına saplanmadan kendi içine dönmesine ve orada oturmayı öğrenmesine bağlıdır." (s. 30) demektedir. Kendilik bilincini yitiren ve sadece Ayhan'ın varlığı üzerine yaşamını kuran Gülbün'ün kendi içinde oturamadığı görülür. Bu hâl beraberinde bir yerden bir yere savrulmayı getirmiştir. Âkif Kaptan'ın Kurbağalı'daki evinde pansiyoner olan Gülbün'ün ayrılık acısıyla baş edememesi sonucu başka bir yere taşınmak, yeni bir düzen kurmak arzusunda olduğu görülür. Bu amaçla arkadaşı Güzin Arboya'nın Kurtuluş'taki terzi atölyesine taşınan genç kızın bu durumunu anlatıcı "Mânevî sığınaktan mahrum olanlara maddî barınak da nasip değildir." (DP, s. 241) şeklinde belirtmiştir. Taşınmadan önce bütün elbiselerini, iç çamaşırlarına varıncaya kadar eskiciye toptan satan genç kızın yenilenme, yeniden başlama umuduyla hareket ettiği görülür.

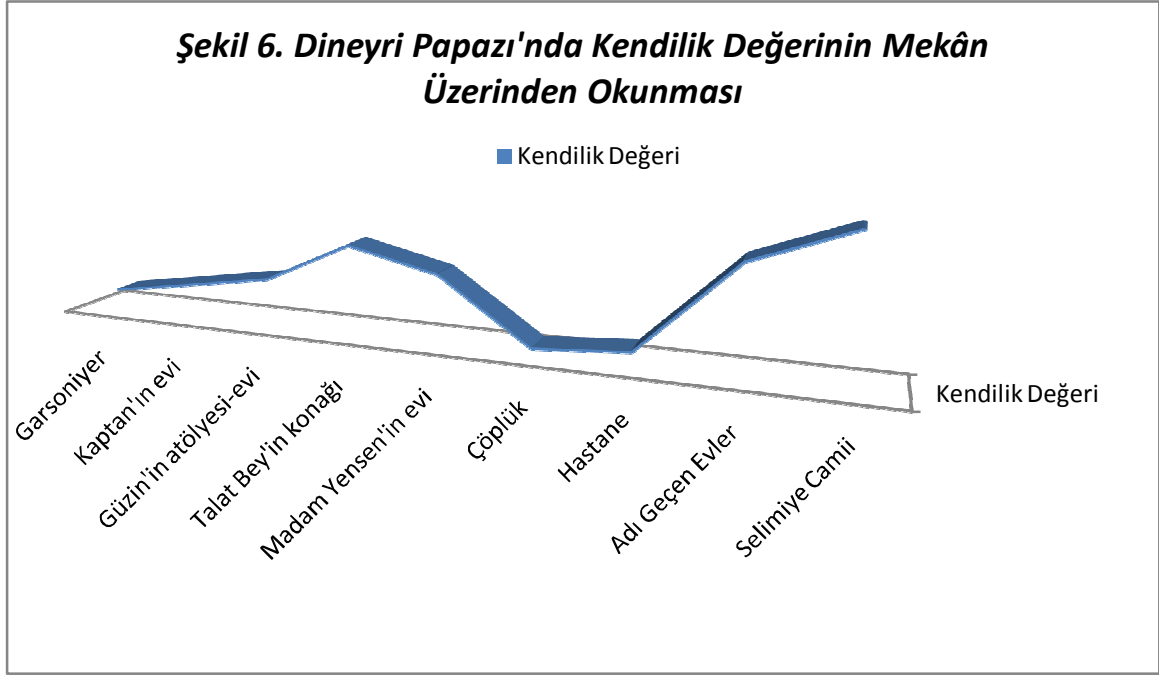
Gülbün, bir süre kâtibelik, mankenlik gibi yoğun işler içerisinde teselli bulmaya çalışmış; ancak sevgilisi Ayhan'ın onu orada da telefon yahut ziyaretler yoluyla rahatsız etmeye devam etmesi sonucu kendisi için gittikçe daralan bu mekândan ayrılarak İhsaniye'ye Talât Bey'in yalısına taşınmıştır. Gülbün'ün kendini hatırlatan, ancak bunun dışında birlikte olmaya dönük bir adım atmayan Ayhan'ın tavırları karşısında her ana geri dönüşe hazır olması, aşkının varlığını sürdürmesinin bir sonucudur. Anlatıda onun ayrılıkta dönemindeki bu hâli "Harekete gelmez değildi o, en küçük işareten mayalanıp taşmaya hazır aşk tortusu içinde varken usûlünde bir dâvet görseydi koşarak giderdi, uçarak giderdi." (DP, s. 237) şeklinde anlatılmıştır. Dolayısıyla genç kızın Güzin'in mekânında da oturamamasında Ayhan'a duyduğu duyguları düzene koyamaması rol oynamıştır.

Gülbün, yalıda Talât Bağcı'nın Şeyh Tayyar Bey'le yazdığı bir kitabı makinede temize çekmiş, yalının kütüphanesini tasnif etmiş, tohum kilerini nizama sokmuştur. "Fakat artık şehre inmeyen, yüz yüze gelmelerin azâbından kurtulan Gülbün, yalıda nihâyet azıcık sükûna, maddî sükûna kavuşabil"miştir (DP, s. 244-245). Arif bir kişi olan Talât Bey'in ve dostlarının yanındayken Gülbün biraz daha sakinleşmişse de 'huzursuzluğu' devam etmiştir. Çünkü elde edilen, temelli bir 'manevi sükûn' değil, geçici bir uzaklaşma alanıdır.

Bu amaçla Ayhan'la tanışmadan önce, yedi sene birlikte yaşadığı Madam Luçi'lerdeki mutlu zamanlarına tekrar dönebilme umuduyla Gülbün; yine yabancı bir ailenin çocuğuna bakmak istemiş ve Madam Yensen'in evine taşınmıştır. Bu durum anlatıda "Mühendis Luçi'nin evinde geçen yedi bereket senesinden süzölmüş berrak hâtıralar genç kızda yeni bir tecrübe hevesi ateşledi. Tekrar bir ecnebi âile yanına girmek istedi. (...) Tıpkı vaktiyle kendinin on dört, Rino'nun üç yaşında olduğu zamanlar gibi." (DP, s. 257) şeklinde anlatılmıştır. Onun her taşınma öncesinde olduğu gibi 'iyileşme'ye dair umudu burada da görülür. "Eski üslûpta yaşamak eski Gülbün'ü ihyâ eder mi, bu belli değil amma hiç olmazsa hâtırasını canlandırır." (DP, s. 257) denilerek "eski Gülbün"e olan özleyiş dile getirilmiştir. Burada "yedi bereket senesi" ifadesi de önemlidir. Gülbün'ün yedi yıl süren ayrılık acısı, Kıssa-i Yusuf'ta olduğu gibi Mısır'da yedi yıl süreyle yaşanan kıtlık dönemine benzer bir sıkıntıyla geçmiştir (bk. Hazer 2012, s. 1468). Gülbün'ün Ayhan'dan önceki hayatı da yedi senelik dönemler hâlinde dönüm noktalarını içermektedir. Yedi yaşına kadar anne-babasıyla birlikte mutlu bir çocukluk geçiren Gülbün'ün yedi yıllık bu "bereket senesi"nden sonra anne ve babasının kaybıyla bir akrabasının evinde sığıntı gibi yaşadığı, büyük eziyetlere maruz kaldığı anlatılır. On dört yaşında yanlarına taşındığı Mühendis Luçi'lerin evindeki yedi yıllık süre de hayatının en mutlu zamanlarına karşılık gelir. Yirmi bir yaşında tanıştığı Ayhan'la kısa süreli birlikteliğinden sonra aşkın özlemi ve ayrılığın sıkıntısıyla geçen yedi yıl süre ise yas-kıtlık zamanına işaret etmektedir. Anlatıda bu durum "Kurbağalı'da Âkif Kaptan'ın evi, Kurtuluş'ta Güzin Arboya'nın atölyesi, İhsaniye'de Talât Bağcı'nın yalısı, Cağaloğlu'nda Doktor Bülent Şarköy'ün muayenehânesi, yedi senelik bir gidiş geliş, birinden öbürüne, öbüründen yine berikine. Hasta yatağı, mankenlik, kâtibelik, asistanlık arada hep hastalık, kriz, bayılma..." (DP, s.251) şeklinde aktarılmaktadır. Yedi bu bakımdan Orta Çağ yorumcularının da belirttiği gibi "zamanın geçişine işaret et"mektedir (Schimmel 2000, s. 148).

Dolayısıyla Gülbün'ün yeniden ecnebi bir ailenin yanına girmek istemesiyle başlayacak olan süre, yedi yıllık bereket sürecinin tekrar başlayacağı umudunu içermektedir. Bachelard (2013) kişinin doğduğu evin düşünüyü kurduğunda düşlemenin en derin yerinde o ilk sıcaklığa geri döndüğünü belirtir (s. 38). Gülbün ise doğduğu ev olmasa da büyüdüğü bir evin sağladığı "organik alışkanlıklar öbeği"nin (Bachelard 2013, s. 45) sağladığı korunaklı ve düşsel alana sığınmak istemektedir. Ancak bir süre Madam Yensenler'in evine yakın olan bir 'çöplüğü' sıklıkla ziyaret ederek kendisiyle 'suçlayıcı' tarzda söyleşen genç kızın hastaneye kaldırıldığı görülür. Hastane, ölümü arzulayan bedeninin çökmesiyle kendini bırakışının ve hayata dair umutlarının yitişini temsil etmektedir. Gülbün'ün yiten benliğinin ifadesi olan hastane gibi etrafa dağılan eşyaları da parçalanmış benliğinin sembolüdür. Anlatıcının öznel bir tutumla "Nesi varsa dört tarafa savrulmuştu, yurt tutamayan garibin. Eşyası Kurbağalı'da, kitapları Bülent'te, elbiseleri Madam Yensen'in evinde." (DP, s. 275) şeklinde belirttiği bu durum; mekânda oturamamanın tabiatla, eşyayla olan ahengi de yitirdiğini, dağılan eşyaların dış dünyayla kopan irtibatın birer temsili hâline geldiğini göstermektedir.

Hastaneden sonra dostlarının yardımıyla hayata tutunan genç kızın en sonunda bir yerde mekân sağlaması eriştiği sükûnetin ifadesidir. Gülbün'ün son mekânı Maçka'da Danimarkalı Yensen ailesinin evidir ve orada Rolli adlı beş yaşındaki bir çocuğa bakıcılık etmiştir. Aynı zamanda yarım bıraktığı tıbbiyeyi bitirerek doktor olmuş ve Doktor Ercüment'le evlenmeye karar vermiştir. Dolayısıyla Gülbün'ün yedi yıl süren ev değiştirmelerinin sonunda bir evde karar kılması ve orayı yuva bellemesi, parçalanmış benliğinin bütünlüğe, birliğe ulaşması yolunda önemlidir. Bir yere oturmada, orayı mekân tutarak yuva kılmada, dinginliğin ve emniyetin sağlanmış olmasının rolü vardır. Mekânın anlam alanına derinlikli nüfuz edildiği *Dineyri Papazı*'nda kişisel dönüşümün, kendilik değeri üzerinden mekânsal görünümü şöyle gösterilebilir:



Gülbün'ün *Dineyri Papazı*'na âşık olmadan önce Âkif Kaptan'ın evinde huzurlu olduğu anlaşılır. Ayhan'la ilişkisini temsil eden garsoniyerde kendilik saygısının azalması, kendisi için daralan bir mekâna karşılık gelen bu yerden taşınması arzusunu doğurmuştur. Ayrılık sürecinde Âkif Kaptan'ın evi kendisini boğan bir mekân hâline gelmiş ve genç kız iç ahengini yitirmesiyle buradaki huzurunu kaybetmiştir. Daha sonra Güzin'in atölyesine taşınmış orada yeni bir benlik bulma düşüncesiyle kendini işe adamıştır. Fakat bir süre sonra Ayhan'ın kendisini orada sıklıkla hatırlatmasıyla iç dengesi zarar gören genç kız, Talât Bey'in konağına taşınmıştır. Burada 'affin' huzuruna erişmeye başlayan genç kız, bir süre sonra yine eski günlerin loşluğunu hissetmeye başlamış ve iyileşebilmek umuduyla geçmişte olduğu gibi çocuk bakıcılığı yapmak istemiş, Madam Yensen'in evinde iş bulunmuştur. Kısa süreli huzurlu anlara karşın her bir mekân bir süre sonra daraldığı için terk edilmiştir. Gülbün kısa bir süre sonra, Madam Yensen'in evininin yakınındaki bir çöplükle ünsiyet kurmuş, aşağılık kompleksinin etkisiyle kendini fiziksel ve psikolojik anlamda bırakmıştır. Bu çöküşten sonra hastaneye kaldırılan genç kız; kendini ölüme terk etmiştir. Hastane onun "hem canında hem cisminde düzen[in] bozul"duğuna (ÇBRA, s. 80) karşılık gelmektedir. Orada bir Nakşi Şeyhi'nin ziyareti ve sözlerinde şifa bulmuş, "tahlil ve terkip geçir"miş (ÇBRA, s. 80), daha önce konakladığı tüm evlerle artık sulh sağlamış; içindeki düzen dışarıya sirayet etmiştir. Yıllar sonra nişanlısıyla birlikte ziyaret ettikleri

Edirne'de ikisinin de "gönlü taş"mış (DP, s. 322) özellikle Gülbün "Selimiye'de kendi kendine kavuş"muştur (DP, s. 327). Anlatıda bir zamanlar kendini çöplüğe layık gören genç kızın hayata yeniden doğduktan sonra, camii mimarisinin en doruk / mükemmel zirvelerinden olan Selimiye Camii'nde kendini ve huzuru bulması yeniden doğuşun ulaştığı noktayı göstermesi açısından dikkat çekicidir. Böylelikle baskılayan, boğan, ezen, sıkın mekânlardan açık ve geniş mekânların içerdiği dinginlik ve güvenlik duygusuna erişilmiştir. Bu mekânlar "varlığın içten dışa doğru açılmasını, akmasını sağla"mış (Korkmaz 2015, s. 98), iç ahengin dış dünyayla bütünleşmesine olanak vermiştir.

Şunu da belirtmek gerekir ki özellikle *Dineyri Papazı*'nda mekânların sıklıkla değişmesi ve yedi seneye uzanan ayrılık acısı; Eco'nun (2011a) dramatik bir çözümün belirişini uzatmak için spazm zamanı adını verdiği anlatısal bir oyalanma (s. 88) sağlamıştır. Gülbün'ün acısının uzun sürmesi, spazm zamanını uzatmış ve anlatı sonundaki hâli, okur açısından daha fazla merak konusu olmuş ve katarsis de daha güçlü hissedilmiştir. Ayrıca anlatıda garsoniyerden hastaneye uzanan mekânların da toplamda yedi sayısına karşılık geldiği görülür. Ancak yedinci mekânın fonksiyonunu tamamlamasıyla 'dönüşüm' mümkün olmuştur.

Kadıköyü'nün Romanı'nda Bedriye'nin başkasıyla evlenmesini kabullenemeyen Necdet'in 'dağıldığı', çocukluğunun geçtiği Kadıköyü'nde 'duramama'sıyla anlaşılır. *Ciğerdelen*'de sevgiliyle yaşadığı sorunlar yüzünden Keşan'a sık sık gitmek durumunda kalan Turhan'ın da içinde bulunduğu mekânı terk edişinde ruhsal bunalımların etkisi görülür. Canzi'nin de öğretmenlikle meşgul olduğu ve Anadolu'ya giderek mesleki vazifelerini yerine getirdiği izlenir. Ancak bu 'gidiş'te içinde bulunulan mekânla barışıklığın yitimi ve sevgiliyle yaşanan sorunların etkili olduğu anlaşılır.

Ayrılık sürecinde genellikle kişilerin çevreleriyle olan bağlantılarını koparmayı ve yalnız kalmayı arzu ettiği görülür. İçinde bulunulan mekânı terk etme isteği, bazı durumlarda bir başka alana sığınma arzusuna yol açmıştır. Bundan dolayı her anlatıda farklı sığınma alanları ortaya çıkmış, kişilerin ayrılık sürecindeki oyalanma alanları çeşitlilik göstermiştir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda aşk sonrası sığınma alanları sanat, tabiat ve iş olarak üç farklı alanda kendini göstermiştir. Bedriye sanata, Burhan tabiata, Necdet ise işe kendini vermiştir. Yurt dışına giden Bedriye, sanatın kendisi için bir kaçış alanı olduğunu "Sanat, lütufkâr tabiatın bana açtığı bir aralıktı, oradan sıvıştım." (KR, s. 234) şeklinde belirtmiştir.

Necdet'in romanının sonunda acılarını savmak için kendini balıkçılık, tenis, bazen av, geceleri arkadaşlarla kahvede radyo dinleyip, tavlama oynama; kitap okuma gibi etkinliklere verdiği görülür (KR, s. 253). Ayrıca Necdet'in "Lord Nelze'nin Aşkı ve Eseri" adlı bir kitap hazırladığı (KR, s. 198), gazetecilik mesleğinde büyük başarılar kaydettiği belirtilir. Burhan ise Necdet'e söylediği "Rûhunuzu mümkün merteye tabiatla, sanatla beslenmeye alıştırmın." (KR, s. 244-245) sözünde olduğu gibi kendini tabiata vermiştir. Burhan'ın aşka uğradığı hayal kırıklığı sürecinin Avrupa'da âşık olduğu kadının başkasıyla evlenmesi sonucu gerçekleşmesi, anlatının başından itibaren niçin çeşitli sporlarla, özellikle avcılıkla ilgilendiğini gösterir.

Ülker Fırtınası'nda Nûran'ın müzikle, *Ciğerdelen*'de Turhan'ın projesiyle, Canzi'nin yazdığı eserle, *Dineyri Papazı*'nda Gülbün'ün ise üniversite tahsiliyle ilgilenip meşgalelerine kendilerini adadığı görülmektedir. Ancak özellikle bu dört kişi için uğraşılacak alanın bir oyalanma sürecine karşılık gelmediği; kendiliğince gerçekleşmesinde işlerinin önemli bir fonksiyon üstlendiği anlaşılır. Bu durum yeniden doğuş sürecinde eser-hizmet meselesi altında incelenmesi itibarıyla burada işlenmemiştir.

3. 1. 6. Ayrılığın Erdirdiği Hâl ve Med-Cezirli Bir Yolculuk

*Sana teselli çok. Yalnız otur, etrâfi dinle, kendini dinle.
Dinle ki yaz geçti! Müsterih ol.
Safiye Erol*

Ayrılık sürecinin kendiliğe dair sorgulamalara imkân tanımadaki rolü Erol anlatılarında sıklıkla dikkat çekmektedir. Süreç; ilişkinin değerlendirilmesine olanak tanırken kendiliğe dair düşünmeye de imkân verir. Ancak ben'e dair kalıcı farkındalıkların bir anda yahut anlık bir kararla gerçekleşmesinin mümkün olmadığı da görülür. Fark edişler ya da kısa süreli uyanışlar dönem dönem olmakla beraber, süreklilik kazanması zamanla olmaktadır. Bu durumun en dikkat çekici örnekleri *Dineyri Papazı*'nda Gülbün, *Ülker Fırtınası*'nda Nûran, *Ciğerdelen*'de Zühre'dir. Ayrılığın yahut sevgiliden uzak kalmanın / kalma çabasının uzun bir süreci içerdiği bu anlatılarda aşkın neden olduğu istihalelerin uzun bir zamana yayıldığı fark edilir. Bu bakımdan Erol anlatılarında kişisel tekâmülün bir anda verilen kararlarla gerçekleşmemesi gerçekçi bir anlatım tutumu olarak değerlendirilebilir. Özellikle aşk meselesinde kişinin beşeri taraflarının daha fazla öne çıkması, yüceltmenin çok yoğun olmasına bağlı olarak bağımlılığın yahut bağlanmanın kuvvetli oluşu, ayrılığın

uzun bir zamana yayılması sonucunu doğurmuştur. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki 'farkındalık' ifadesi, genel geçer bir doğruyu fark etmek anlamında değil, kişinin kendi açısından olması gerekeni ayırt edebilme yetisi anlamında kullanılmıştır. Bu, kişisel gerçekliğe bağlı olarak erişilmesi arzu edilen bilinç düzeyidir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda Bedriye'nin eski görünmesinin nasihatlerinden ve bebeğini düşürmesinden sonra kesin bir ayrılık kararı aldığı ve bunu da 'taviz vermeyen' bir iradeyle gerçekleştirdiği görülür. Fakat diğer anlatıların merkezi kadın karakterlerinde ayrılma yönünde alınan kesin kararlara rağmen ilişkiyi devam ettirme yönünde bir eğilim görülür. Bu bakımdan sıklıkla ayrılıp birleşmeler olmuş, ayrılık sürecindeki farkındalıklar med-cezirli bir şekilde iniş-çıkış göstermiştir. Bu bakımdan en dikkat çekici sahnelerden biri *Ülker Fırtınası*'nda sevgilisinin evine misafir olan Nûran'ın Sermet ile Müzeyyen arasındaki ilişkinin devam ettiğini görmesi ve kendisine yalan söylendiğinin anlamasıyla geçirdiği sarsıntı olmuştur. Kimseye söylemeden gece vakti Sermet'in evinden ayrılan Nûran; yolda yürürken tabiattan şifa dileyerek şunları zihninden geçirmiştir:

Yıldızlara bakıyor, bir şeyler düşünmeye, bir şeyler hatırlamaya çalışıyor. Sanki tabiatla şifâ verecek bir tılsım var da Nûran o tılsımı bulamıyor. Arıyor, arıyor; zihnini, gönlünü yoruyor. Seymen'in sözü aklına geliyor: Yolum! Hani ya Nûran'ın yolu nerde kaldı? Yedi sekiz ay içinde Viyana Konservatuvarında üdî Sermet Bey'in bir gece bile boş duramayan kucağına kadar ne müthiş yol... Ümit, aşk, îman, tereddüt, tekrar îman, inkisar, sükût, sürünmek. Ve nihâyet... Bir teşrinisâni gecesi, sabaha karşı, Mühürdar sâhilinde nemli bir toprak üzerinde rakı âleminden dönen bir insan bakiyesi, hallaç pamuğu gibi atılmış bir rûhun döküntüsü.

"Yıldızlar, beni dinlendirin, bana sükûnet verin. Geceler, benim saâdetime şenlik yaptınız. Bu defa da felâketime âşinâ çıkın. Bana bir şey söyleyin, bana gülümseyin, beni tesellîsiz geri göndermeyin (ÜF, s. 116-117).

Bu iç çözümlene ve iç konuşmada görüldüğü üzere kendiliğe ve ilişkiye dair farkındalıklar, ciddi bir hayal kırıklığından sonra daha fazla öne çıkmıştır. Aynı zamanda bu durum, yeni bir ayrılığın habercisi olarak da izlenir. Nûran'ın kendiliğine dair sorgulamayı gerçekleştirdiği yerin bir gece yarısı tek başına yürüdüğü yol olması anlamlıdır. Kendi yapıp etmelerini, 'hezimete' uğradığını hissettiği bir vakitte sorgulayan Nûran'ın 'karanlık'taki hâli; aşkında hissettiği 'düşüş'e uygundur. "Yol" sözcüğünün anlatıda metaforik olarak kullanıldığı görülür. Yolunu, istikametini sorgulayan Nûran'ın düşünceleriyle içinde bulunduğu mekân arasında uyumluluk söz konusudur. Yürümek, aramak ve bulmak eylemleriyle Nûran'ın kendiliğine dair farkındalık çabası söz konusudur. Tabiatla bütünleşmeye imkân tanıyan yol kronotopu, kendilik aynasının paklaşması için

yıldızlarla örülü kâinat aynasından umulan 'tesellî'ye de olanak sağlamıştır. Ayrıca Nûran; bu aşkla geldiği noktayı, "Viyana Konservatuvarında" n üdî Sermet Bey'in bir gece bile boş duramayan kucağı" olarak ifade etmiştir. Âşık olunan süreçte Nûran'ın kendisinden üstün bir "ben" (ÜF, s. 102) olarak gördüğü Sermet'i bu aşamada "üdî Sermet Bey" olarak adlandırması, sevgilisine karşı hissettiği duygusal mesafeyi göstermesi açısından dikkat çekicidir. Sevgiliden ayrılmaya karar verilen bir vakitte yaşananların "felâket" olarak yorumlanması da hayal kırıklığının şiddetini göstermektedir.

Ayrılık sürecinde özellikle geçmişe, geçmişteki ben'e özlem duyulmaktadır. Sermet'ten ayrıldığı bir vakitte gece yarısına kadar ocak başında *Faust*'u okuyan Nûran Heidelberg'i düşünmüş; "Eski şato, Neckar vâdîleri, şehri yarıp geçtikten sonra uzak ovalarda zümrüt bir kurdele gibi kıvrıla kıvrıla kaybolan nehir gözünün önünde canlan"mıştır (ÜF, s. 125). Heidelberg'de ders aldığı ve o dönem "hayâtında güzel ve asil olmayan hiçbir harekette bulunamayaca"ğına, "Kendisine ışık veren yüksek ruhlara lâyük bir talebe olduğunu hayâtı ile ispat edece"ğine ahdedtiği zamanları hatırlayan Nûran "daha ilk adımda sendelemiş ve düşmüş" olduğunu düşünmüştür (ÜF, s. 126). Okunan eserin *Faust* olması da Almanya'da geçirilen zamanların hatırlanmasında etkili olmuştur. Böylelikle kültürel bir ortamla ve sanatla iç içe olduğu dönemler; içinde bulunduğu süreçle tezat oluşturarak ona olması gerekeni hatırlatmıştır.

Nûran'ın kişisel uyanışlarında, Sermet'le birlikte olduğu zamanları sorgulamasında Sermet'in oğlunun sözlerinin etkisi yanında babasının da önemli bir rolü vardır. Genç kadın tek başına yeni yıla girmiş ve "Sanki 1934 senesinin girmesiyle berâber Nûran'a yeni bir yıldız doğdu. Babam, babam! diyordu." (ÜF, s. 126) Böylece Sermet'le ayrılmaya karar verdiği vakitte babasının yanına taşınan Nûran kışı onunla birlikte geçirmiştir. İnsanlardan uzaklaşmasına ve kendi içine kapanmasına imkân veren bu mekân; yaşadıklarını sorgulamasına zemin hazırlamıştır. Bu sürecin tabiattaki canlıların içe / evlerine çekildiği kış vaktine denk gelmesine tesadüfi değildir. Nûran da babasının evinde kendi iç âlemine çekilerek yaz mevsiminde aşklarının başladığı Sermet'ten uzak kalarak kendisini ayrılığa alıştırmaya çalışmıştır.

"Baba baba, bahar geliyor. Her gün havada bir damla fazla bahar iksiri var. Bu kış yolculuklarının çok kahrını çektim ama baba, rüzgârı koklamayı, toprağı okşamayı öğrendim." (ÜF, s. 139) diyen Nûran'a babası "Tekkeyi bekleyen çorbayı içer. Şehirliler bahardan ne anlar? Tâ ki, leylâklar, mor salkımlar pencerelerine saldıncaya kadar. Evlât,

insan baharın geldiğini damla damla tadabilmeli. Bu mûcize, tâ kara kışın göbeğinde başlar." (ÜF, s. 139-140) demiştir. Bu ifade kışla hemhal olmadan yeniden doğuşun mümkün olmadığını göstermektedir. Ayrıca dirilişin "kara kışın göbeğinde başla"ması ifadesi, zorluk ve çıkmaz olduğu sanılan durumların kendi içinde çözümü de barındırdığını, özellikle mevsim temsilinde benlik değişiminde esas olanın karar olduğunu ortaya koymaktadır. Zamanı, mevsimi belirleyen "tabiata karşı daha başka bir göz ve kulak edin"en (ÜF, s. 139) nazar olması, kişinin bakış açısının yaşadıkları karşısında yüklendiği rolü göstermektedir.

Baharın gelişi anlatıda metaforik olarak kullanılmıştır. Bahar, genç kızın yeniden doğuşunu simgelemektedir. Kışın zahmetli, zor geçmesi de sevgiliden kaynaklı olarak sancılı geçen ayrılık sürecidir. "Tekkeyi bekleyen çorbayı içer." atasözünde olduğu gibi burada esas olanın sabır olduğu ortaya konulur. Ayrıca anlatıda dikkat çekeceği üzere kişilerin akıbeti onlar için kullanılan sembollere uygundur. Nûman Bey'in çöküşünün böcek - korkutucu hayvan sembolleriyle verilmesine karşın Nûran'ın diriliş umudu baharla metaforikleştirilmiştir. Ancak baharın etkilerinin süresiz olması gibi Nûran'ın da dönüşümünün geçici olduğu görülür. Maltepe'de babasının evinde yirmi gün geçirip sonra köşke dönen Nûran, Sermet'in ihtiras, özlem dolu mektubunu okumuştur. Feneryolu'ndan dönen kızının yüzünü gören baba "Çehre değil, çetrefil mânâlı bir kitâbe! "Bunu yazan bir muhâlif rüzgâr." diye düşün"müştür (ÜF, s. 142). Muhâlif rüzgâr ifadesi Nûran'ın yeniden doğuşunu sekteye uğratabilecek engelleri temsil etmekte, "çetrefil mânâlı bir kitâbe"ye benzetilen yüz, iç âlemdeki kırılmaya bağlı bir aynalama gerçekleştirmektedir. Bektaşî babası "Yemekten sonra âdeti üzere gülbank çekerken, Nûran "Bismi Şah, Allah Allah..." diye başlayan ve dâima pek hoşuna giden bu güzel duâyı duymadı bile. O artık, masallarda cinlerin zaptettiği kız gibi, her türlü ihtisâsa kapalıydı" (ÜF, s. 143). Nûran'ın kendini dışarıdan gelecek her türlü "ihtisâsa kapa"tması; yeniden doğuş sürecinin sekteye uğradığını ve âdeti 'büyülenmiş' gibi beşeri aşk yolculuğuna devam edeceğini göstermektedir. Nûran'ın ayrılık ve yeniden doğuş sürecinin sürekli olarak ileri-geri, inişli-çıkışlı olması 'kendilik' ve 'hakikat' yolundaki yürüyüşün sabit bir istikamette olmamasıyla ilgilidir. Dolayısıyla Nûran için babasının evi, bir mürşidin yanında vakit geçirme ve birçok oyalanma alanına sahip olma gibi imkânlar, yeniden doğuş yolculuğunda etkili olmakla beraber geçici bir sığınma alanı olarak kalmıştır. Kendiliğin keşfi uzun bir zamanı gerektirmiştir.

Ciğerdelen'de Zühre'nin de beşeri aşkıında 'ileri gittiği'nin idraki zaman zaman olmakla beraber varılan "yüksek ulaşak"lar, uzun bir müddet kalıcı bir nokta olarak kalmamıştır. Bir gün rüyasında Sarı Saltuk'u gören Zühre, ona "ömrün mânâsı Yaradan'a olan bağlantıyı duymak" (C, s. 190) olduğunu söylemiş Sarı Saltuk da ona "Tanrı'yı duymaktan daha yüksek ulaşak yoktur." (C, s. 190-191) demiştir. Bu rüyada kendisi için 'esas gaye'nin ne olduğunu anlayan Zühre'nin kişisel hatalarına yine devam ettiği izlenir. Onun arzuladığı noktaya ulaşmasının daha zaman alacağı "Pınara ulaşmak, billûr sularını yüze göze çalmak sandığı kadar kolay değilmiş. İki sene daha, kâh tuzağa düşerek kâh sıyrılış yolu bularak Sinan'ın elinde didiklendi." (C, s. 191) şeklinde belirtilir. Zühre için varılması hedeflenen noktanın; "pınar" olarak metaforize edilen "Yaradan" olduğu anlaşılır. "Billûr suların" "yüze göze çal"ınması da "Yaradan'a olan bağlantıyı" sürekli olarak "duyma" hâlidir. Hocasıyla inzivaya çekilerek Allah'ı zikreden, hatalarıyla yüzleşen ve bu rüyayı gören Zühre'nin dönüşümün "iki sene daha" sürecek olduğunun belirtilmesi; fark edişlerin, uyanışların gerçekleşmesinin, her zaman için kalıcı bir değişime yol açamadığını göstermektedir. Seyri sülukta olduğu gibi ancak uzun bir çile ve inişli-çıkışlı bir yolculuk sonunda sürekli bir bilinç hâline ulaşılır.

Kişinin doğru ve yanlış fark edip bir anlık karar yahut kırılmayla kendi doğrusuna yönelip o yolda 'tavizsiz'i ilerlemesinin söz konusu olmadığı bir diğer anlatı *Dineyri Papazı*'dır. Anlatıda sevgiliyle olan maddi ayrılığa karşın manevi anlamda bunun kabullenilmesi ve 'yeni bir hayat'a başlanması uzun bir süreç gerektirmiştir. Sıklıkla hastalanmalar, mekân değiştirmelerin temelinde yeniden doğuş yolunda verilen kararların sarsılmasının etkisi söz konusudur. Genç kız yedi yıl süre boyunca hiç kimsenin evinde huzur bulamayışını duramayışını anlatırken "(...) ileriye geriye demir asâ demir çarıkla dolaştık. Suç ödemek, çile çekmek, arınmak. Yüzü ak olmak, gönlü pak olmak, kar içinde çiçeklenen akça bardaklar soyuna çekmek." (DP, s.266) şeklinde ifade ederken kullandığı "ileriye geriye" ifadesi tekâmül yolculuğunun inişli-çıkışlı özelliğini ortaya koymaktadır. Masalsı bir üslupla anlatılan bu yolculukta masal 'kahraman'ının bir 'bedel' ödemek zorunda kalışı gibi "arınma" yolculuğunun da zor olduğu ifade edilmektedir.

Gülbün'ün ne zaman beniyle sulh saklayarak sükûnete ereceği *Dineyri Papazı*'nın temel entrik unsurudur. Örneğin Kurbağılı'daki evde uzun bir süre hasta yatan Gülbün'ün yeniden toparlanıp arkadaşının evine 'taşınma'sı durumu, okur açısından beklenen dirilişin gerçekleştiği umudunu verirken Ayhan'ın hakarete varan sözlerinden sonra onun tekrar

çöküşe geçtiği görülür. Talât Bey'in yalısında kaldığı bir gece uyanan ve pencereye yanaşan Gülbün'ün kendiliğe dair önemli bir an geçirdiğine tanık olunur. "Demek "Bu şifâsız illeti ha yendim, ha yeniyorum" diye avunmalar altında hep içli özleyişler gizli imiş." (DP, s.245) diye düşünen genç kız "illet"ini yenememesinin geri planında Ayhan'a duyduğu "özleyiş" olduğunu fark etmiştir:

Fakat mucizeli bir ânı yendiği şu demde sırf Ayhan'ı istedi. Rûhundan, vücûdundan kopmuş sonsuz kuvvet birkaç nefes boyu zaman içinde bütün kainâtı sardı, dolandı, taradı, elledi ve yine Gülbün'e döndü; haber getirdi ki, Ayhan hiçbir yerde değil, Gülbün'ün kendindedir. Genç kız artık görüyordu. Bir lâhza tebessüm ettirmek, gözlerine bakmak, sesini duymak, kokusunu almak için âlemleri kendi hasret elçileriyle basıp tâciz ederek çağırdığı sevgiliyi Gülbün şimdi kendi vücudu içinde seyrediyordu. Ayhan, Gülbün gömüldükten sonra, aşkla örselene, yıprana çoktan kendi Ayhan'lık şeklini kaybetmiş meğer!

Gelin işi böyle gördü, böyle anladı. Pencere kenarında dayanıp kaldığı yerden çözümlenerek su içmek için komodine doğru yürürken artık o kadar değişmiş bir insandı ki adımlarının vezni bile başkalaşmıştı (DP, s. 246).

Bir gece yarısı onu uykusundan uyandıranın Ayhan olduğunu düşünen Gülbün; uzun bir süredir ondan ayrı olmanın acısını atlatamadığını, şifa bulamadığını fark etmiştir. Ayhan'ın dışarda değil, kendi içinde olduğunu hissetmesi; yaşadığı istihalede bir aşamadır. Fark ediş; sevilenin kişinin kendinde olduğunu, o hayatında olsun olmasın birliğin devamlılığına duyulan inançtır. Âşığın parçalanma, dağılma, ayrılma yönünde isteksiz oluşu; birliğin ülküdeğer olarak görünür olmasına imkân vermiştir. Bundan sonra "adımlarının vezni bile başkalaş"an Gülbün'ün bu sükûnetini sürekli olarak koruduğunu söylemek ise mümkün değildir. Bu, tam anlamıyla ve kalıcı bir dönüşümün, anlık farkındalıklarla mümkün olmadığını; ancak bu yolda aşamalar kaydetmede olanak sağladığını göstermektedir. Kendi kendine edilen sözler, dışarıdan gelen uyarılar, birtakım telkinler bu yolda etkili olsa da kalıcı bir dönüşüme her zaman için götür(e)memiştir. Çünkü Gülbün bir süre sonra tekrar çökmüş, yaşadığı buhranların sonucunda hastaneye yatırılmıştır.

Genel olarak bakıldığında ayrılığın zaman zaman kendiliğe dair bir tefekküre yol açtığı; ancak fark etmeye dayalı bu sürecin med-cezirli bir yolculukla gerçekleştiği görülür. Olması gereken yolun ne olduğunun idrak edilmesi, arzu edilene ulaşılması açısından her zaman mümkün olamamıştır. Anlık fark edişler; daha ilerisi için bir zemin hazırlamakla beraber köklü değişikliklere hemen imkân tanımamıştır. Yeniden doğuş süreci uzun bir zamana yayılmış, özellikle ayrılığa sevdanın dâhil olması durumu, tekrar kavuşma

arzusunun sıklıkla öne çıkmasına neden olmuştur. Bu bakımdan arzu nesnesinin sevgili olduğu süreçte kendilik yolunda aşamanın daha yavaş olduğu izlenir. Sevgiliye duyulan aşkın yoğunlukla devam edişi, alınan karardan sıklıkla vazgeçmeye sebep olmuştur. Ayrılığın kabullenilmesi, iradenin gerçek anlamda sevgili dışındaki bir hayata yönelmesi durumunda ancak yeniden doğuş umudu söz konusu olabilmıştır.

Şunu da belirtmeli ki aşkın çok yoğun bir duygulanımla anlatıldığı Erol anlatılarında ayrılığın bir anda gerçekleşmemesinin kurgusal açıdan gerçeklik etkisine mühim bir katkısı vardır. Zamana yayılan, tecrübeyle, ruhsal ve zihinsel iniş-çıkışlarla gelişen bu sürecin ayrıntılı işlenmesi, insanın beşer olduğu gerçeğini de ortaya koyması bakımından değerlidir. Kendiliği gerçekleştirilmeye dönük ileri hamleler yanında geriye doğru atılan adımlar, hem psikolojik hem de tasavvufi açıdan insan gerçekliğine uygundur.

3. 2. YENİDEN DOĞUŞ YOLCULUĞU: KENDİLİĞİN KEŞFİ

*Yüzü ak olmak, gönlü pak olmak, kar içinde
çiçeklenen akça bardaklar soyuna çekmek.
Safiye Erol*

Jung (2012) "kendilik" kavramının "Ben'le örtüşmeyen ama Ben'i, büyük bir dairenin küçük daireyi kapsadığı gibi kapsayan ruhsal bir bütünlük ve merkez" (s. 72-73) olduğunu belirtmektedir. Arayışı kendi beni olan bireyin, uzun bir yolculuk sonunda eriştiği ruhsal bütünlük onun aynı zamanda yeniden doğuşunu sembolize etmektedir. Yenilenen benlik kişinin içinde bulunduğu dünyaya 'yeniden doğuşu'nun gerçekleşmesini ifade eder. Jung (2012) yeniden doğuş (renovatio) kavramını "bireysel yaşam süreci içinde yeniden doğmak" olarak açıklamaktadır. Ona göre yenilenen kişiliğin özü değişmemiş, yalnızca işlevleri, bazı kısımları iyileşmiş, güçlenmiş ve düzelmişse, yeniden doğuş, varlığın değişmediği bir yenilenme de olabilir. Yeniden doğuşun bir başka biçimi ise gerçek dönüşümdür, yani bireyin tümüyle yeniden doğuşudur. Buradaki yenilenme, transmutasyon diye nitelendirebileceğimiz bir varlık değişimidir; ölümlü varlığın ölümsüz varlığa, bedensel varlığın ruhsal varlığa, insanın tanrısal varlığa dönüşmesi söz konusudur (s. 48). Şu hâlde Erol anlatılarındaki bazı kişilerin birtakım özelliklerinin iyileşerek güçlendiği, düzeldiği, yenilendiği görülürken bazı kişilerin de 'ruhsal insan'a ulaşma yoluyla tam bir dönüşüm yaşadığına tanık olunur. Bu değişim ve dönüşümü yaratacak içsel gücün ise aşka ve ayrılığa bağlı olarak geliştiği anlaşılır. Aşkın yoğun olduğu dönemlerde

kişinin sevgiliyi tek gerçekliği hâline getirdiği, birlikteliğin büyü bozumu devresi geçirmesi sırası ve sonrasında ise aşkın ve kendiliğin sorgulandığı görülür. Ancak bu süreçlerde de fark edişler sınırlı bir süre için olmakta, arzu edilen yenilenme gerçekleşmemektedir. Bunun temel nedenlerinden biri ise sevgiliye kavuşma arzusunun kendilik bilincinin önüne geçmesidir. Bu bakımdan ayrılık süreci kritik bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. Söz konusu süreçte sevgiliye duyulan hasretin, yeniden kavuşma umudunun zamanla kendini 'çaresiz'liğe bırakışı, aşkın beşeriliğini anlama noktasında önemlidir. Ayrıca ayrılık sürecinde kişinin gölge yanlarını fark etmesi, kendiyile hesaplaşması, zaaflarıyla yüzleşmesi de söz konusudur.

Erol'un dört romanında da özellikle merkezi kişi hüviyetindeki karakterin kendiliğin keşfi ile ruhsal anlamda bir tekâmül geçirdiğine tanık olunur. Ancak kendiliğin keşfinde geçirilen yolculuklar farklılık arz etmekte; her şahsın kendi mizacına, sosyolojik ve kültürel şartlarına göre biriciklik taşımaktadır. Bu bakımdan 'manevi tekâmül'ü esas alan sanatkârın anlatılarında tasavvufa nasıl yer verdiği sorusu sorulabilir. Erol'un dört anlatısında da ferdi bir tecrübeden sonra anlatı kişilerinin ontolojik açıdan yeni bir ben'e seyri söz konusudur. Fakat ilk roman ile son roman arasında bu sürecin gerçekleşmesinde kat edilen yolun ve yol arkadaşların mana açısından farklı özellikler ihtiva ettiği görülür. İlk romanda (*Kadıköyü'nün Romani*'nda) kendini gerçekleştirme çabası diğer anlatılardaki gibi şahsi bir irade ve yüce birey arketipinin yardımıyla mümkün olsa da anlatıda tasavvufun bir tema olarak belirmediği görülür. Yazarın ikinci romanı *Ülker Fırtınası*'nda da Bektaşilik tarikatı üzerinden tasavvufî kavramlara yer verilmekle beraber daha ziyade 'panteist' bir tutum izlenir. *Ciğerdelen* ve *Dineyri Papazı*'nda ise doğrudan tasavvufî ve İslami bir söyleme yer verilmekte ve 'günah' kavramı üzerinden kendiliği, yapıp etmeleri sorgulama durumu söz konusu olmaktadır. Bu bakımdan tasavvuf dört anlatı için de ortak bir tema olmamakla beraber ele alınan varoluşsal problemler anlatıları 'edebî-felsefi form' alanı içerisinde değerlendirmeye imkân tanımaktadır.

Gürsoy felsefesinde edebî-felsefi form adıyla yeni bir alanın ihdası söz konusudur. Felsefe ve edebiyatın imkânlarını bünyesinde toplamış olan edebî-felsefi form hem edebiyat hem de felsefe adına bir farkındalık yaratmaktadır. Başta roman olmak üzere edebî türler felsefi bir sorunsalı, varoluşsal bir problemi, ahlaki gerilimi konu edinebilmektedir. Fakat bu tür eserlerin konu ediş biçimi felsefeden farklıdır ve felsefeye bu anlamda bir kapı aralayabilmektedir. Edebî olan içinde felsefi olanın yer alması bir taraftan felsefecilerin

inceleme alanına girmesi gereken bir husus yaratırken diğer yandan edebiyat eleştirmenlerinin de tahlil ve tenkit aşamasında felsefeye başvurması özel bir çalışma sahasını oluşturmaktadır (Tek 2016b, s. 387).

Edebî üslup ile felsefi derinliğin işlenebildiğini ve felsefecilerin bu alanı ihmal etmiş olabileceğini düşünen Gürsoy'a göre özellikle metafizik aşkınlığı anlamada edebiyatın önemi çok büyüktür. Bir edebî esere felsefeye bakmanın, felsefeye bir şeyler aramanın gerekli olduğunu düşünen Gürsoy'a (2014) göre; bu form iyi keşfedilir, yapısı, mahiyeti iyi anlaşılır, ufukları iyi görülürse felsefe kavramına, felsefe kapsamına, felsefe tanımına çok yeni ufuklar kazandırılmış olur (s. 173). Tabii bu sadece felsefe sahasına kazandırılacak bir husus değildir. Edebî metin incelemelerinde eleştirmenin felsefi olanı araması, metnin düşünsel arka planını anlamada, varoluşsal problemlerini daha metodik açıdan belirlemede bir imkân sağlayabilecektir. Gürsoy (2014) da "böyle bakacak olursanız, Ahmet Hamdi Tanpınarları, şiir bakımından Yahya Kemalleri de, romancı olarak Samiha Ayverdileri, Semiha Cemalleri de, böyle bir alanın içerisine koymuş olursunuz ki, bunların araştırılmasından büyük zenginlikler çıkacak demektir." (s. 174) şeklinde bu tarz okumaların sağlayacağı kazanımlara çağdaş Türk edebiyatından işaretle ifade etmektedir.⁶⁵

Gürsoy'un edebî-felsefi alanın sınırlarını ortaya koyduğu yazılarından yola çıkıldığında Erol'un anlatılarını da edebî-felsefi formun sınırları dâhilinde değerlendirmek mümkündür. Çünkü edebî bir metnin, felsefi açıdan değerlendirilmesi için gerekli olduğu şekilde fikir, Erol'un eserlerinde bir motif olarak değil başat bir öge olarak işlenmektedir. Edebî yapının içerdiği ekzistansiyel yorumlamaya elverişli olma, bir trajediyi ve insanlık durumunu ele alma ve en nihayetinde metafizik bir ufka yönelme hadisesi Erol'un anlatılarını felsefi bir yorumlamaya hazır hâle getirmektedir. Yazarın felsefesine uygun şekilde konu ve temaların yer aldığı anlatılar, duygulandırma seviyesinde kalmayarak sonradan bir rasyonel hesaplaşmaya açık bir yapıdadır. Bu anlamda Erol'un anlatıları varoluşsal problemleri, metafizik meseleleri işlemesi ve bunu estetik bir düzeyde yapmakla birlikte felsefi olanı bir zevke indirgemen, yani araçsallaştırmadan vermesi bakımından edebî-felsefi alanın kapsamına girebilmektedir.

Erol anlatılarında ahlak ve varlık felsefesi bakımından incelenmesi gereken hususlar, onun eserlerinin daha iyi anlaşılmasında rol oynayacaktır. Çünkü bu anlatılarda esas meseleyi

⁶⁵ Bu konuda geniş bilgi için bk. Tek 2016b.

kişinin ahlaki tekâmülü ve varoluşsal anlamda kendiliğini gerçekleştirme oluşturmaktadır. Kişinin varoluş nedeni ve amacı, kendilik süreci, egzistansiyel hâlleri, sorgulamaları, metafizik tecrübesi anlatıların felsefi geri planını şekillendirmektedir. Varoluş amacını ferdi tecrübesinden hareketle anlamlandıran kişi, bu süreçte tercihlerini özgürce yapmakta ve neticelerinin sorumluluğunu yüklenmektedir. Anlatı kişilerinin beşeri hâlleri, düşüşleri, pişmanlıkları, iradi olarak seçilen kaderi omuzlayışları egzistansiyel durumlardır. Erol'un kurguladığı düşüş, bunalım durumunda anlatı kişilerinin büyük çoğunluğuna intiharı değil de çıkışı buldurtması ise yeniden doğuşa yahut metafizik olana kapı aralanmasıyla yakından ilişkilidir. Anlatılarda ümidin kesilmemesi, çaresizlik psikoza içinde kalınmamasında sanatkârın bir 'diriliş yazarı' olmasının etkisi vardır. Bu anlamda Erol'un eserleri; bunalım edebiyatı içine tüketilmeyen, tüketilmeyecek bir türün varlığını düşündürmektedir. Hatalar yapan, çıkmaza saplanan, hayatın anlamını / yaşama sevincini yitiren ve varoluşsal problemler yaşayan anlatı kişinin yeniden doğuşuna imkân hazırlayan kendiliğin keşfi yahut metafizik yönelimi, anlatıların felsefi ve tasavvufi geri planıyla ilgilidir.

Bu bakımdan Erol anlatılarında özgür irade, bilinç, sorumluluk, ahlaki gerilim gibi kavramların açılımına ihtiyaç duyulmaktadır. Erol anlatılarında egzistansiyel tecrübenin karşılık geldiği anlam değerlerinin çözümlenmesi gerekir. Anlatı kişilerin kendini bulma yolculuğunun işlendiği anlatılarda hikmetin içtenlikle kabul edilmesi hadisesi üzerinde durulacak, affetmenin ve unutmanın şifasından bahsedilecek, felsefi, tasavvufi hususların tahliline çalışılacaktır.

3. 2. 1. Olması Gerekenin İçtenlikle Kabulü

Bir kuş olup uçmak gerek / Bir kenara geçmek gerek.
Yunus Emre

Gürsoy'un ahlak felsefesinde öne çıkardığı temel kavramlardan biri olan 'ahlaki özne' ile, iradi seçimleri doğrultusunda ahlak kişisi hâline gelen şahıs kastedilir. Ahlaki olanın aranması gereken yer, aşkın ve içkin ögenin oluşturduğu bir alandır. Ahlaki alanı bir gerilim alanı olarak betimleyen Gürsoy'a (2015) göre; olması gerekenle olan arasındaki çatışmanın içinde ne kadar "rağmen", özellikle de "kendime rağmen" varsa, ahlaki davranış o kadar anlam ve değer kazanmaktadır. Çünkü ahlaki davranış otomatik ve mekanik bir davranış değildir (s. 25). Burada kişinin iradesine ve iç dünyasına dikkat çekilmekte ve

ahlaki gerilim içinde olan öznenin çatışmalara neden olan süreci, bir seçime mecbur olma durumu ve arayışı ortaya konulmaktadır.

Erol anlatılarının genellikle ahlaki bir gerilim üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Olan ile olması gereken arasında bir tercih yapmak zorunda kalan anlatı kişinin sürekli olarak içsel bir çatışma yaşadığı izlenmektedir. Kendiyle, kendiliğini oluşturan değerlerle çatışma yaşayan birey aynı zamanda toplumsal alanı oluşturan ödev ve değerlerle de çelişen hâlleri tecrübe etmektedir. Bu tür durumlarda bireyin özgür iradesi, bilinçli seçimi öne çıkmaktadır. "İrâde olmadan ahlâkî davranış olmaz." diyen Gürsoy (2015) ahlaklı davranışın seçilerek, bilerek, özgürce, sorumluluğu üzerine alınarak gerçekleştirilen bir davranış olması gerektiğine dikkat çekmektedir (s. 15). Erol'un anlatı kişilerinin aşkın olana karşılık gelebilecek değerleri, birtakım toplumsal kuralları, dinî emirleri, gelenek ve örfleri çiğneyerek ahlaki olmayana doğru bir yönelim hâlinde olduğu görülür. Ancak 'yaşayarak' hakiki ve doğru olanın ne olduğuna karar vererek ciddi bir ahlaki gerilimden geçmektedirler. Kurgularda kişinin kendini ahlak kişisi olarak var etmesi ancak iradi bir eylemin sonucu olarak gerçekleşmektedir. Düşüş yaşayan kişinin kendi bilinçli eylemleriyle değerler alanına geçmesi söz konusu olmaktadır. Şu hâlde bireysel irade, özgür kararlar Erol anlatılarının belirgin özelliği olarak dikkat çekmektedir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda Bedriye Hanım'a mektup yazan Necdet, ona Romen Rolan'ın "bir harp romanı" olan *Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* adlı eserinin "ikinci cildi"nde kendisine "en fazla tesir" eden yeri alıntılamaştır. Rolan'a göre; "Dünyâda tek bir kahramanlık vardır. O da hayâtı olduğu gibi görmek ve buna rağmen sevmektir" (KR, s. 213). Yaşananları olduğu gibi kabul etmekte zorlanan bu iki kişinin bu alıntı üzerinde durması, hayatı düzenlemekte uygulanacak yolun ne olacağı üzerine düşünceleriyle ilgilidir. Bu sayede arzu edilen hâl, içtenlikle bir yönelim fark edilir.

Wittgenstein mutlu yaşamak için dünya ile uzlaşım içinde olunması gerektiğini belirtir. Ancak buradaki dünya başkasının dünyası değil, tersine kişinin kendi dünyasıdır. Bu nedenle mutlu yaşamak için kişinin kendi yaşamıyla uzlaşım ve kendisiyle uyum içinde olması gerekir (Soykan 2006, s. 39). Erol'un *Dineyri Papazı*'nda da Gülbün'ün ayrılık sürecinde -Necdet'te olduğu gibi - zaman zaman kitaplar üzerinden eriştiği hikmetleri dile getirdiği görülür. Doktor Bülent'e, bir gün Talât Bey'in hediyesi olan bir kitapta geçen "Sana saadeti veren sen kendinsin, sana felâketi veren sen kendinsin" (DP,s. 225) sözlerini

hatırlatan genç kız; - tıpkı Necdet gibi - olanı kabul ederek kendiyle barışmanın önemine temas etmekte, bunun gerekliliğinin bilincine erişmektedir.

Erol anlatılarında iradenin önemi ve kişinin bireysel yönelimlerinde özgür olduğu teması yoğun bir şekilde görülmektedir. Bu durumun en belirgin örneği anlatılarda 'yasak aşk'ın yahut 'karşılıksız bir aşk'ın içinde 'bocalayan' kişiye, çevresindeki kişilerin koşulsuz bir destek vermekle beraber onun hayatına müdahale etmemesinde görünür. Bu kişiler, yüce birey arketipine uygun özellikler taşıyan yardımcı kişiler tarafından uyarılmak ve manevi destek almakla beraber onlar tarafından bir yargılanmaya maruz bırakılmamaktadır.

Ülker Fırtınası'nda bir Bektaşî şeyhi olan Nuran'ın babası, kızının yaşadığı aşka ve acıya şahit olmuş; ancak hakikati onun bulmasını istediği için onun hayatına herhangi bir müdahalede bulunmamıştır. Zira Ali Fethi Bey'e göre yirmi beş yaşında bir insanın hayatına müdahale edilemez, "herkes kendi kaderinin izini boylayacaktır ve her insan vicdânının gösterdiği istikâmeti seçmekte müstakildir. Hele Nûran gibi yetmiş, olgun bir genç olursa. Babalık hakkı, evlâdın mukadderâtına hükmetmek değildir. Zaten babalık hakkı diye bir şey yoktur; yalnız babalık vazîfesi vardır" (ÜF, s. 138). Kızının durumundan hep haberdar olan babanın onun hayatına müdahil olmaması bir birey olarak kızının seçimlerine saygı duymasıyla ilgilidir. Bu bakımdan seçimlerini tek başına gerçekleştiren birey bunun sorumluluğunu da aynı şekilde alacaktır. Anlatıda geçen kişinin kendi iradesiyle "kaderinin izini boylayaca(ğ)ı" ifadesi, fatalist bir tutumdan öte iradi eylemler sonucunda kişinin kendi mukadderatını belirleyeceğidir. Bu bakımdan bir babanın dahi kızının "istikâmeti"nin tayini noktasında danışma, fikir verme mesafesinde olması, kişinin 'ahlak kişisi' hâline gelme sürecinin bireyselliğini ortaya koyar. Çünkü bir dayatma yahut baskı yoluyla verilecek istikamet iradi eylemi dışarıda bırakacak, bu da ahlaki davranıştan uzaklaşmaya yol açacaktır.

Gürsoy'a (2015) göre; "Ahlâkî alan, değerler alanı, "olanı değil olması gerekeni işaret eder." Yapılması gerekenin içten kavranması, kabul edilmesi ahlakilik alanını oluşturmaktadır. Yapmalısın, yapmalıyım, yapılmalı gibi çekimlerle ifade bulan değerler alanında kişinin kendi özgürlüğü, sorumluluğu mutlak suretle işin içinde olacağı için dışarıdan bir zorlama söz konusu olmayacaktır (s. 21). Özellikle kendilerini evlilik dışı aşk ilişkisi içinde bulan karakterlerin -*Ülker Fırtınası*'nda Nûran, *Ciğerdelen*'de Zühre, *Dineyri Papazı*'nda Gülbün'ün- değerler alanına yönelmesinin özgür ve iradi bir tercihle

gerçekleşmesi önemlidir. Böylelikle dayatılan bir ahlakın değil yaşanan bir ahlakın hikâyesine tanık olunur.

Dineyri Papazı'nda Gülbün, yaşadığı aşkın erişilen olgunlukta bir basamak olduğunu fark etmiştir. Onun yıllar sonra anladığı hikmet şu şekilde dile getirilir: "Artık biliyordum ki mühim olan dâvâ, kendisinin o aşk devrinde bir çileden bir mertebeye geçiş hengâmına ermiş bulunmasıydı." (DP, s. 41-42) Burada çekilen "çile"nin hikmeti fark edilmektedir. Aşk ve ayrılık ıstırapıyla kendini 'ölüm'e bırakan genç kız, "hayâtın sırrına değdiğini sez"dikten sonra "hayâ ve hürmet bürümeye başlamıştır. Dikenli utanç gömleğinin kanattığı muratsız ve bahtsız çıplak gitmiş, yerine edep ve letâfet kisvesi kuşanmış bâkir bir ruh dönmüştü"r (DP, s. 274). Burada kavram düzeyinde ülküdeğerlerin "hayâ", "hürmet", "edep" ve "letâfet" olduğu anlaşılır. Dolayısıyla ahlak felsefesi bağlamında ele alındığında ulaşılması arzu edilen temel ahlaki davranışın edep ve itidal olduğu görülmektedir. Edep kavramıyla ahlaki davranışın içtenlikle gerçekleştirilmesi; itidal ile de olan, olmakta olan ve olacak olanın olgunlukla karşılanması gereği kastedilmektedir. Gürsoy'a (2015) göre edep; "kişinin dışında, aşkın bir değerdir. Yani, kişi onu kendine hapsolmaksızın bir yöneliş hâlinde fark eder, ve bu yönelişi dolayısıyla da, ahlâkî bir değere yönelmekten kaynaklanacak bir erdemlilik hâlini hedefler." (s. 13). Gülbün'ün de yönelişinin edep olması aşkın bir değer üzerinden kendini inşa etme çabasını ortaya koymaktadır. Bu durum da psikolojik bir motivasyon, ruhsal bir erginlikten daha çok İslami bir kavram olan kadere rıza göstermekle ilişkilidir. Çünkü Gülbün'ün geçmişini olduğu gibi kabul ederek sükûnete erdiğine tanık olunur.

Aynı durum *Ciğerdelen*'deki Turhan için de geçerlidir. Anlatıda kıskançlık duygusuyla saldırganlaştığı izlenen Turhan'ın nefsi çatışmasından kurtulabilmesinde 'kadere rıza' göstermesinin rolü fark edilmektedir. Anlatının sonunda sahiplenme, tahakküm etme gibi gösterdiği birtakım davranışların 'olmaması gereken'e karşılık geldiğini anlayan Turhan şöyle demektedir:

Eski kıskançlık illetimden de kurtulmuş, anlamıştım ki sevdiğim kadının gelmişini geçmişini tutturmak, rüyâlarına varıncaya kadar inhisâra almak, ona sanki yaradanı benmişim gibi tasarruf etmek istemek, bitmez tükenmez azaplarla ödenen büyük bir günahtır. Sevdiğim kadının benden evvel bir kocaya varmış olmasına karşı direnmek, takdîri bozmaya kalkmak, tanrılara isyan edip meydan okumaya benzemez. Bu, Hak Yaradan'ımın bana ölçtüğü nasîbi yadırgamak olurdu (C, s. 253).

Erol'a göre kader kismete râzı olanlar, her tecellîye şükredenler, insan zaaflarını aşarlar. Olgunluk ve güzellik tahtına geçer, saadet çengelini takınırlar (ÇBRA, s. 73). "İsyan" eden ve sevgilisine, kendine zarar vererek 'edep' erdeminin dışına çıkan Turhan'ın 'ahlak kişisi' hâline gelmesinde 'nasîb'in önemini fark edişi etkili olmuştur. "Kısmetim kadar yaşarım, sevdiğim kadına kısmetim kadar sâhip olurum." (C, s. 253) diyen Turhan'ın bir özne varlığı hâline gelme-getirilme çabası üzerine kurulu olan anlatıda aşkın olan değerın içtenlikle kabul edildiği görülür. Bu da ancak egzistansiyel bir tecrübeden sonra mümkün olabilmiştir. Turhan'a sevgilisi tarafından anlatılan hikâyelerin temel amacı da onda farkındalık uyandırmaktır. Gürsoy (2015); özneyi bir manada özne kılmaya yatkınlık seviyesinde tutan şeyin onun fizyolojik, biyolojik, psikolojik hâli, sosyolojik ve tarihsel tabiatı olduğunu belirtmektedir. Fakat Gürsoy, onu özne kılmaya yatkın hâle getiren bütün faktörlerin bunu tek bir şartla gerçekleştirebildiğini söylemektedir: "Eğer özne, kendisinin ve bunların farkındaysa" (s. 38-39). Turhan'ın da kendisini fark etmesiyle birlikte bir özne varlığı hâline geldiği gözlemlenmektedir. Böylelikle "kendini kendi nasîbi çerçevesinde temâşâ ede"rek "doymuşluk, kanmışlık iklimin"e (M, s. 91) geçenlerden olmuştur.

Bu bakımdan Turhan'ın yanında Nûran, Zühre, Gülbün gibi anlatı kişilerinin yaşadığı ahlaki gerilim üzerinde durmak gerekir. Anlatılardaki ahlaki gerilim; olan ile olması gereken arasında yaşanmaktadır. Anlatı kişilerinin davranışlarında ahlakiliği sağlayan temel etken; kişinin nefesine rağmen ortaya koyduğu davranışlardır. Çünkü "Ahlâkî bir davranışı gerçekleştirmek; sorumlu, özgür, değere doğru yönelen bir ahlâkî davranışı gerçekleştirmek, her zaman içinde bir *"rağmen"* taşır. Özellikle de *"nefsine rağmen"* (Gürsoy 2015, s. 23-24). Anlatılarda yasak aşkın içinde olan yahut olmaması gereken bir davranış sergileyen kişilerin ahlaki olana yönelmesinin 'değeri' bu bakımdan daha anlamlıdır. Nefsine rağmen yönelişte öne çıkan durumun tecrübe olduğu anlaşılır. Çünkü 'günah' olarak adlandırılan olmaması gereken tutumlar ancak bir tecrübe ile anlaşılmakta ve içsel bir çatışmayla olanın sorgulanması mümkün olmaktadır. Bu durumun tasavvufî karşılığı da önemlidir. Ken'an Rifâî, Mevlana'nın bir kimse hakkında "Filân kişi hiç günah işlememiştir," dedikleri vakit; "Keşke günah işleseydi de vazgeçseydi," diye cevap verdiğini hatırlatarak şöyle demektedir: "Günah işlememiş kimse, günah işlemenin tadını bilmez. Meselâ rakı içmeyen bir kimseye rakı içme desen, o esâsen bu zevkten haberdar olmadığı için bu memnûiyetin ona kıymeti yoktur. Halbuki bir sarhoşa bu nehyi, ne kadar dehşetli tesir eder" (Ayverdi, Araz, Erol ve Huri 2012, s. 520). Tasavvufta hakiki çile,

hakiki sınanma hayat içindeki sınanmadır diyen Gürsoy (2015) da "Demek ki hayatın içinde olmak, ahlâkın yaşanması itibariyle hakiki mânâdaki bir sınanmadır." (s. 74) demektedir. Bu iki görüş; hayatın içindeki sınanmanın, iradenin, pişmanlığın ve tövbenin insan hayatındaki köklü ve sarsıcı dönüşümlere zemin hazırladığına dikkat çekmekte, kişinin beşeri boyutunun onu hakiki olana ulaştırmasında bir vasıta teşkil ettiğini göstermektedir.

Erol anlatılarında çatışmanın ve gerilimin en yüksek olduğu noktalardan birini ahlaki gerilim üzerine kurulu temalar oluşturmaktadır. "Metruk Yalıda Garip Bir Gece" adlı hikâyede de kadın karakterin arzusuyla, yapılması gereken arasında hissettiği çatışma; hikâyenin gerilim noktasındaki zirveyi oluşturur. Zehra adlı kadın kendisiyle birlikte olmak isteyen "adamın ne müthiş bir mücadele geçirdiğini biliyor ve metânetine hayran oluyordu. Sonra "tabii" diye düşündü. "Nefsine hâkim olamayan millete de hâkim olamaz" (LM, s. 29). Bu ifade cinsel arzuları ile olmaması gereken arasında kalan genç kadının 'nefsi mücadele'yi değerli gördüğünü göstermektedir. Okur hikâyenin sonunda iki sevgilinin birlikte olmadığı, 'mücadelelerinin' başarılı geçtiği fikrine kapılır. Ancak anlatıcının hikâyenin sonunda "vak'a büsbütün başka bir şekilde cereyan etti" ve "Münire Zehra'nın hatırı için tahrif edil"en (LM, s. 31) yerler olduğunu belirtmesi aksi yönde bir durumun olduğunu göstermektedir. Fakat "vak'anın rûhu"nun "olduğu gibi anlat"ıldığı (LM, s. 31) ifadesi, olması gerekenin Zehra Hanım'ın 'nefse hâkim olma' olarak adlandırdığı durum olduğu anlaşılır. Gürsoy'un (2015) "ahlâki gerilimin yaşandığı yer, en çok ahlâkî olmaya aday olduğumuz yerdir." (s. 24) şeklinde belirttiği gibi bu noktada hissedilen sorgulama değerlidir. Ayrıca kararsızlık hâli; bir iman hamlesini de beraberinde getirebilir. İkilemde kalma; menfi olana hemen yönelmemesi bakımından da değerlidir.

Kişinin ahlaki olmayana yönelim hâlinde bulunması durumunda dahi içinde bulunduğu durumun gerçekliğini kabul etmesi, ahlak kişisi hâline gelmesinde bir aşama olabilir. Sermet'le arasında geçenleri tahkik eden Nûran'ın "Fakat ne tuhaf ki, ilk hamlede fedâ edilen Nûran'ın huzûru, Nûran'ın içtimâî şerefi oluyordu." şeklinde düşünmektedir. "Düşüncelerinin bu noktasında en ince can damarına benzer rakik bir şeyin göğsünde koptuğunu hisse"den genç kadın Sermet'e "mânen maddeten hiçbir zaman sâhip olamayacaktı. Sermet, gönlünü gözünü bir yandan âilesine, öbür yandan rastladığı kadınlara dağıtırken, Nûran onu bir türlü benimseyemeyen hasta bir mâneviyatla ve cemiyete karşı "metres kadın" sıfatının yüz karası ile, desteksiz ve âvâre nasıl yaşasın?"

(ÜF, s. 180) şeklinde düşünmektedir. "Metres kadın" sıfatı Nûran'ın cemiyet içindeki durumuna işaret etmektedir. Sermet'le birlikte olmak için evinde oluşturduğu pavyon dâhil, bunların ahlaki alanı çiğneyen durumlar olduğunu inkâr etmeyen Nûran'ın 'huzursuzluğu'nda yaşadığı ahlaki gerilimin de etkili olduğu görülür. Böylelikle onun evlenme arzusunda sadece kadınsı bir kıskançlıkla sevdiği adamı tam anlamıyla elde etme düşüncesinin etkili olmadığı; ahlaki olmayan alandan kurtulma arzusunun da önemli olduğu görülür. Bu bakımdan fark ediş ve sorumluluk önemlidir. Gürsoy'a (2015) göre etikten bahsedebilmek için mutlaka bilincin, mutlaka kişisel özgürlüğün kendini orada göstermesi gerekecektir. İçinde bilinç ve sorumluluk olmayan bir davranış asla ahlâkî bir davranış değildir (s. 22). Dolayısıyla etik olanı önce çiğneyen ama sonra ahlaki alandan uzaklaştığını fark eden anlatı kişisi, iradi bir yönelim ile yeniden ahlak kişisi hâline gelmek için çaba sarf etmiştir. Nûran'ın zaman zaman eriştiği farkındalıkların sürekliliğe erişmesi ise hikmetin gerçek anlamda zuhur etmesi olarak okunabilir. Çünkü hikmet; sadece düşünsel anlamda bir farkındalık değildir, aynı zamanda eylemleri düzenleyen bir niteliğe sahiptir. Rakı içerek, nısfıye çekerek aşk acısını yaşayan ve Nûran'ın evinin eşliğinden ayrılmayan Sermet'in hâlini gören Nûran'ın onun için "Bütün ümîdim zamanda; herkesi ve her şeyi yalancı çıkarın zaman, umarım ki, bir gün Sermet'in bu dehşetli iptilâsını da geçirecektir." (ÜF, s. 215) demesi aşk yolculuğunda geçirdiği tekâmülü göstermesi açısından önemlidir. Aşk evresinde aşkı "Allah'ın en büyük lûtfu" (ÜF, s. 122) olarak nitelendiren Nûran'ın anlatının sonunda "dehşetli iptilâ" olarak adlandırması yaşadığı hisleri beşeri aşk zaviyesinden yorumladığını göstermektedir. Nûran'ın artık Sermet'le cinsel bir birliktelik yaşamaması, onu tek gerçekliği olarak görmemesi kendi "zaman"ını yaşadığını, bağımlılıktan bağlanmaya erişmeye çalıştığını ve ulaştığı hikmeti fiiliyata geçirdiğini göstermektedir. Bununla birlikte "dehşetli iptilâ" söz grubu "*Aşk bağımlılıktır.*" metaforunun dildeki yansıması olarak okunabilir. Bu adlandırma, Nûran'ın tutkulu aşkın belirtilerinden uzaklaşmasına karşın Sermet'in oyunsu aşktan saplantılı aşka dönüşen aşk rengini de belirgin kılmaktadır. Bu sayede anlatının sonunda tutkunun ve şehvetin Nûran için karşı güç özellik taşıması, dilsel alanda da karşılık bulmuştur.

Bu bakımdan Erol anlatılarında aşkın olan değerlerin öneminin fark edilmesinde olmaması gereken varoluşsal bir tecrübeyi anlaşıldığı görülmektedir. Erol'a göre "Bazı ruhlar, kendi negatiflerine rastlamadan kendilerini bulamazlar" (ÇBRA, s. 63). *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Bedriye-Burhan, *Ülker Fırtınası*'nda Nûran-Sermet, *Ciğerdelen*'de Zühre-

Sinan, *Dineyri Papazı*'da Gülbün-Ayhan örneğinde görüldüğü üzere zıt karakterde, anlayışta olan kişilerin birlikteliği / çarpışması kendini bulmaya dönük bir eylemi de kendinde içerir. Özellikle Nûran, Zühre ve Gülbün'ün ahlaki olana yönelmesinde, negatif alandaki varoluşları önemli rol oynar. Ahlak kişisi hâline gelmek ile kastedilen durum; bireysel, iradi bir yönelime bağlı olarak ahlaki olanın kabullenilmesi ve onun bir davranış biçimi olarak uygulanmasıdır. Bu bakımdan Erol'un ahlaki olmayana edebî eserlerinde işlerken temel amacının beşeri olanı ortaya koyarken bireyin dönüşümünde içkin olana karşılık gelen iradenin önemini de ortaya koyabilmek olduğu düşünülebilir. Ahlaki olmayan ifadesiyle; etik anlamda aşkın olarak kabul edilen toplumsal kurallar, dinî emirler, yasalar, töreler gibi çeşitli değerlere aykırı olan kastedilmektedir. Ahlaki gerilimler kişinin olması gerekeni bilinç düzeyinde kabul etmesine bağlı olarak oluşmakta ancak olması gereken her zaman için gerçekleşmemektedir. Bunun tam anlamıyla fark edilmesi, güçlü bir iradenin kontrolünde hareket edilmesini beraberinde getirir.

Bu bakımdan Erol'un anlatı kişileri, geleneksel olanı otomat olarak yerine getiren karakterler değildir. Bunlar, kaybedilen aşkın ögenin anlamını düşüş sırasında ve uyanışa doğru hareket hâlinde iken idrak eden ve bilinçli olarak onun önemini anlayan kişilerdir. Bu anlatılarda ne aşkın olanın önemi inkâr edilmekte ne de içkin olan yok sayılmaktadır. Anlatı kişinin aşkın olanı çiğnediği süreçte, bir insan-ı kâmilin devreye girmesi; hakikatin ne olduğunu anlamada önemlidir. Böylelikle bir farkındalık alanı sağlanmakta ve kişinin yönelişi bu iradenin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan Erol anlatılarında tasavvufun konumu üzerinde ayrıntılı bir şekilde durmakta fayda vardır. Ancak bu konu öncesinde tüm anlatılarda ortak bir tema olan unutmamanın ve affetmenin karşılık geldiği anlam değerleri üzerinde durulacaktır.

3. 2. 2. Unutmamanın Şifası ve Affetmek: Galip Gelen Hayat

*Âdem oğlu evvelâ kendi kendisiyle sulh yaptıktan sonra,
cümle âlemle de barış hâline geçmekle huzur ve
sükûna kavuşur ki, işte hürriyet budur.*
Ken'an Rifâi

Erol anlatılarında kendiliğin keşfinde kişinin kendisiyle barışması önemli bir merhaledir. Bu nedenle yeniden doğuş umudunda olan kişinin; sevileni / terk edeni / reddedeni / ihanet edeni unutmaya çalıştığı görülür. Aşkın özellikle daha sonra pişmanlık yaratacak

davranışlara neden olması durumunda, kişinin bunları hatırlayışıyla çekeceği ıstırap artmaktadır. Geçmiş güzel, mutlu günlerin yanında ıstıraplı geçen zamanlar ve kişinin kendine ihanet olarak gördüğü dönemlerin hatırlanması, yeniden doğuşun önünde en büyük engeldir. Şu hâlde yeni bir yolda ilerleme iradesinde olan kişinin hem muhatabını hem de kendisini affetmesi, unutmanın iyileştirici yönünün tezahürü adına önemlidir.

Jung'a (2012a) göre "Unutmamak demek, bilincinde olmak demektir. Eğer düşman görüş alanının içinde değilse, belki de arkamdadır, ki bu daha da tehlikelidir" (s. 133). Kişinin hatırladığı zaman kendisine acı veren ve gelişimini engelleyen zamanları sıklıkla zihninde canlı tutması, kendisi açısından "tehlikeli" bir durum arz edebilir. Unutmanın gerçekleşmesinde en önemli merhalelerden biri ise affetmektir.

Unutmak tasavvufî açıdan yaşananı olduğu gibi kabul ederek rıza göstermenin de bir işareti olabilmektedir. Anlatı kişilerinin kendinden ve Hakk'ın takdirinden razı olması dinî, tasavvufî bir hâl olarak görünür. Ebu'l-Alâ Affî (2015) kulun Allah'tan razı olmasını, Allah'ın iradesine tam boyun eğmek, kaza ve kaderine teslimiyet ve emrini hakkıyla yerine getirmek olduğunu belirtir (s. 244). Dolayısıyla anlatı kişilerinin gerçek anlamda olanı kabullenmesi, Allah'ın iradesine teslim olması yaşanmışlıktaki hikmetin fark edilmesi adına önemlidir. Razı olma hâli, kişinin kendini ve sevdiği kişiyi affetme ve unutma iradesi göstermesiyle ulaşılabilecek bir olgunluğa işaret etmektedir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda eşinden ayrılan ve geçici bir süreyle yurt dışına taşınan Bedriye yaşadıklarını sorgulamıştır. Ona göre "Ölmek, şimdiye kadar yaşamış olan benliği gönül rızâsıyla gömmek; fakat tekrar dirilmek ve yeni kuvvetler yaratarak -hangi membâdan?- tâze bir hayâta başlamak lâzımdı." Bu noktada "zayıf bulunur, imtihanı veremezse kendisi için yaşama"nın bittiğini, "zîra nefsine karşı hürmeti"nin kalmayacağını düşünmüştür (KR, s. 214). Kendi kendine "Kurtuluş vardır." diyen Bedriye'nin ruh hâli ve düşünceleri şöyle yansıtılmıştır:

Yüreği ferahladı. Yalnız, kaybettiği şeyin telâfi olup olamayacağını kendi gönlüne sordu. Hayır! Gönlü diyordu ki: Hayır! Hiçbir şey geri gelmez. Tekerrür yoktur. Hayatta her şey bir tânedir, bir defadır. O, kaybettiğin emel öldü, dirilemez. Fakat sen, rûhunda açılan kara boşluğa o kadar zenginlikler, kuvvetler, güzellikler sevk edeceksin ki uçurum dolacak, üzerinde çiçekler bitecek ve sen, yeni bir dünya karşısında, eski âlemini unutacaksın (KR, s. 215).

Bedriye "zenginlikler, kuvvetler, güzellikler"le dolu bir dünyaya doğmak için "eski âlemini unut"mak zorunda olduğunu düşünmüştür. O zamana kadarki "benliği"ni "gönül rızâsıyla

göm"ebildiği takdirde "tekrar dirilme" ve "yeni kuvvetler yaratarak tâze bir hayâta başlama" umudu olabilecektir. Bu bakımdan unutmanın anlatılarda olumlu bir anlam alanına karşılık geldiği, "kurtuluş" için gerekli bir süreç olduğu anlaşılır. Bedriye; yaşadığı büyük aşka rağmen hayata devam edebilme gücünü kendinde bulan Mihriban, Nesrin, Necdet ve nice insanları düşünerek; "Bu korkunç eşiği atladılar." demiştir (KR, s., 214). Dolayısıyla onun için unutmanın, "korkunç eşiği" geçme anlamına geldiği görülür.

Aynı anlatıda Necdet'in de Bedriye gibi geçmiş günlerine, aşkına 'rağmen' "yürü"mek zorunda olduğunu kendine telkin ettiği izlenir. Necdet, Mülen Ruj adlı mekânda Bedriye ve Burhan'a benzer bir çift görmüş, bütün şuurunu kaybederek, sinirleri boşalmış ve sonra kendi kendine gelince "Ben meğerse çok çekmişim. Nasıl dayandım? Nasıl, nasıl dayanıyorum hâlâ? Hep bir uçurum kıyısından yürümüşüm de haberim yok." şeklinde düşünmüştür. "Fakat içinden, îkaz edici âmir bir ses yükseliyordu: - Düşünme, düşünme! Yürü, dâima yürü! Uçurumun kenarından geçen uçuruma bakmamalıdır" (KR, s. 231). Bu bakış açısı; olanda durmamak, yaşanılan an ve hislerde kalmayarak, unutmayı, devam etmeyi telkin etmektedir. Sağduyunun "ses"i olduğu anlaşılan bu "îkaz edici âmir" ton; saldırganlık gibi dürtülere kendini bırakmaması gerektiğini ihtar etmektedir. Aksi takdirde "uçurum" olarak metaforlaştırılan boşluğa, kaosa sürüklenme ihtimali doğacaktır.

Özellikle *Ülker Fırtınası*'nda unutmanın 'şifa verici' yönü üzerinde durulmuştur. Sermet'le yaşadıklarının üzerinden yıllar geçtikten sonra Nûran'ın ilk günlerin hatırasını unutması; bunları bir türlü gözünün önünde canlandıramaması ruhsal açıdan travmatik süreçleri atlattığını göstermektedir. Yine bir gün Kadıköyü'nün Küçük Moda taraflarında bir sokaktan geçerkenki hâli şöyle tasvir edilmektedir:

Nûran birdenbire Kanlıca'daki saâdet günlerini düşündü; fakat gene derhal zihni dağıldı. Teferruat kayboluverdi. Dimağında yalnız "Toska" operasının bir yeri uyandı: "Ey tatlı bûselerin çılgin sarhoşluğu..." Ağlamanın ne olduğunu unutan Nûran'ın gözleri doldu. Sonra, o günlerin hâfızasında neden eriyip kaybolduğunu, keşfediverdi. Bu koruyucu tabiatın insana gösterdiği en ince şefkattir. Bir daha ele geçmesi kâbil olmayan saâdetlerin hâtırasını, insanın rûhunda söndürür. Çünkü insan o hâtırayı dâima göz önünde bulundurursa şimdi yaşadığı hayatla mukâyese edecek, bugünün çirkinliğine, yavanlığına tahammül edemeyecek, sürdüğü ömür gözünden düşecektir. Tabiat şefkatli bir el uzatır ve sezdirmeden o en güzel zamânın hâtırası üzerinden geçer, bir daha geçer. Nihâyet hâfızanın o kısmı silik kalır. Pek ender hâfıza, bir manzara, bir şarkı, bir koku ile uyanır. O zaman insan büyük bir heyecan duyar ve gözünden yaş gelir ve der ki: "Ben ne idim, ne oldum?.." Fakat çok sürmez. Eskilerin "nisyan" dedikleri o mukaddes dalga ağır

ağır yuvarlanarak gelir, açığa çıkan bu yaraları köpüklü örtüsü ile kapatır (ÜF, s. 46-47).

Erol anlatılarında dışarıdan yahut içeriden gelen ezgiler; geçmiş günlerin hatırasını canlandırması bakımından dikkat çekicidir. Böylelikle birkaç mısra da ruh hâlinin tezahürü mümkün olmaktadır. Tüm anıları kendinde toplayan ezgiler; "teferruat"ı veremese de geçmiş zamanın ruhsal boyutunu çağrıştırmaktadır. "Ey tatlı bûselerin çılgın sarhoşluğu..." aşkın büyü bozumuna uğramadığı, ilk dönemlerdeki coşkuyu hatıra getirmektedir. Ayrıca Nûran'ın "saâdet günlerini"n "hâfızasında neden eriyip kaybol"duğunu düşünürken bunun sebebinin "koruyucu tabiatın insana gösterdiği en ince şefkat" olarak yorumlaması önemlidir. "Tabiat" kavramı, zamana bağlı olarak gelişen doğal sürece işaret etmektedir. Zamanla kişinin hayatın doğal seyrine uyarak yaşamasının, hafızasının "silik"leşmesinde etki uyandıracağı anlaşılır. Plotinos'a göre "Anımsama, unutmış olanlar içindir" (akt. Eliade 2001, s. 155). Nûran'ın da geçmiş günleri hatırlatan bir mekânı geçtikten sonra 'anımsadıkları' onun için unutma sürecinin tamamlanmaya doğru evrildiğini göstermektedir.

Unutmanın şifa verici yönünü; "şefkatli bir el", "mukaddes dalga"nın "yaraları" kapatması şeklindeki ifadelerden de anlamak mümkündür. Geçmiş zamanları canlandıran; "manzara", "şarkı" ve "koku"; "yaraları"n "açığa çık"masına ve kişinin örselenmesine, savunmasız kalmasına neden olabilmektedir. "*Nisyan denizdir.*" metaforunun dilsel formu olarak kullanılan "mukaddes dalga"nın ağır ağır yuvarlanarak gel"mesi, "açığa çıkan bu yaraları köpüklü örtüsü ile kapat"ması ifadesi de denize benzetilen unutmanın; örten, serinleten yönüne işaret etmektedir. Dalgaların üst üste gelmesi de hayattaki her bir dönemin bir önceki dönemin üzerine gelerek onu etkilemesi, değiştirmesi özelliğiyle ilgilidir. Nûran'ın Sermet'in eşiyle birlikte olduğu gece hissettiklerini hatırlayamamasından çıkardığı hikmet de unutmanın anlatılarda ülküdeğerde işlendiğini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Nûran'a göre; "Hatırlamak tekrar yaşamak demektir. Halbuki hayatta öyle şeyler vardır ki insan onları yalnız bir defa yaşayabilir, ikincisine beşer tâkat getiremeyeceğinden bu gibi hâdiseler insanın hâfızasında pek silik kalıyor" (ÜF, s. 19-20).

Erol anlatılarında ayrılığın ilk dönemlerinde ileriye ket vurma görülmektedir. Gelişmelere kapalı, sadece aşka, sevgiliye ve şahsi duygulara odaklanan bu süreçte Nûran ve Gülbün'de görüldüğü üzere çalışmak, yeni şeyler üretmek zordur. Ancak yaşananlarından üzerinden geçen yıllarla birlikte geriye ket vurmanın da görüldüğü anlaşılır. "Bir bilginin silinmesi"

olan unutmamanın (Platon 2015, s. 52) gerçekleşmesiyle Nûran'da tespit edildiği gibi yeni öğrenilenlerin eski bilgileri, zamanları unutturması söz konusudur. Ayrılıkla birlikte bunun gerçekleşmesi ise kişiye pozitif anlamda katkı sağlayarak onun yeni bir hayatın içine doğmasına imkân verebilecektir. Ayrıca İbn Hazm'ın (2015) da belirttiği üzere "unutma demek gerçekten aşkın yitmesi ve yok olması demektir" (s. 41). Dolayısıyla kişinin unutmaya başlaması aşkının da azalmasının, yitmesinin bir işareti olarak okunabilir.

Dineyri Papazı'nda Gülbün'ün yeniden doğuşunda ve yeniden doğduğu hayata devam edebilmesinde 'unutma'nın rolü çok önemlidir. Ona göre "kendisi, yeryüzü kıymetlerinden hiçbirisiyle ölçülemeyecek değerde mukaddesat harcayarak dünyâda kalabilmiştir. İnsan hayâtına, insan vazifelerine karşı gösterdiği bu vefâkârlık pahalı satın alındı. Yaşamak, iş başarmak gayretini hâtıraların acısıyla aksatmamak için mutlaka unutmak, sînedeki aşk lâhdini görmemezliğe gelmek lâzımdı" (DP, s.26). Gülbün'ün hayatta kalmak için sarf ettiği tüm çabaları "mukaddesat" olarak adlandırması hayatın kutsal bir vergi olarak düşünülmesinden ileri gelir. Bu bakımdan hayatın, kutsal olduğu imlenen "sînedeki aşk lâhdin"den daha kutsal bir değerde olduğu hissettirilir. "Hayât", "yaşamak", "iş başarmak" anlatıda olması gerekeni imlemekte; bu amaçla da "unutmak" olumlanmaktadır. Aksi takdirde ileriye ket vurma da denilen "hâtıraların acısıyla" hayatın "aksa"ması söz konusu olabilecektir.

Âşık olduğu dönemde Gülbün'ün bankadan aldığı bir borcu unutmamasında geriye ket vurmanın etkisi fark edilir. Bu durum o dönemde "asıl can alacak mevzu her ne ise onun yanı başına rastlayan banka muamelesi de dipsiz bir gediğe düşmüş. Dal kesilir, budak da berâber gider." (DP, s. 302) şeklinde açıklanır. Aşkın temel dayanak değeri olduğu dönemde ve ayrılığın sarsıcı etkisine bağlı olarak genç kızın bu meseleler dışındakilerini ilgi dışı bırakması, temel sorumluluk alanlarının da aksamasına yol açmıştır. Bu durum aşk sırasında geriye ve ileriye ket vurmaların olumsuz sonuçlarına işaret edebilir. Ancak kişinin zamanla aşkın üzerinden geçen yıllarla birlikte 'unutmanın şifası'na erişmesi, geriye ket vurmanın ilerlemek için bir ihtiyaç olduğunu gösterir. Zihnini düzene sokup unuttuğu şeyleri sırasıyla hatırlamaya çalışan Gülbün'ün içinde bulunduğu hâl şöyle belirtilir:

Hayır, zihni zorlamamalı. Bulanan, zincirleme düzenini kaybeden hâtıraları nizama sokmaya özenmemeli. Minnet bilmeli o keremkâr ele ki ruh çürüten intibaları böyle dağıtır, kırar ufalar, öğütür, rüzgâra savurur.

Dikkatlice bakılırsa aşkın dönüş yolu da aşkın gidiş yolu gibi aynı mihanikî usulde geçiyor: Seven insan bir çok şeyleri unutuyor bir tek çehre uğruna. Sevmekten azat

olan insan bir tek çehreyi unutup bir çok şeyler uğruna. Nasıl ki vaktiyle bir dünyâ harandı, bütün mukaddesâtı, cidalleri, güzellikleriyle koca bir dünyâ harandı ve aşk huzmesine girildi. Şimdi de o huzmeden uzak düşmeye bedel, etrafta dünya belirmeye başlıyor (DP, s. 303-304).

Burada aşk, ayrılık ve yeniden doğuş olarak belirtilen kişinin hayatındaki üç dönüm noktası üzerinde durulmaktadır. Aşk dönemi sevgilinin merkeze alındığı döneme karşılık gelir. "Seven insan"ın "bir çok şeyleri", "bir tek çehre uğruna" "unut"ması bu duruma karşılık gelir. Dolayısıyla aşktan uzak düşülen süreçte ise kişinin etrafında "dünya belirmeye baş"lması, dışarıda bırakılan unsurların artık dikkat alanına girdiğini göstermektedir. Odak noktasının kayması ise hayatiyet için önemli bir adımdır. "Toprağından sökülüp ölüme fırlatılan nebat", "kopuk nebat" ve "ölgün bitki"ye benzetilen Gülbün'ün bu dünyanın "merhamet meydanı değil, kuvvet meydanı" olduğunu anlaması; "kimseden kimseye medet" olmayacağını ve "baş"ının kendi "gayretine kal"dığını fark etmesi (DP, s. 304) yeniden toprakla ilgi kurması gerektiğini göstermektedir. Burada toprak hayatın kendisine karşılık gelmektedir. Bu bakımdan "ruh çürüten intibalar"ın unutulması, hayatın zaferini ifade etmektedir. Dış gerçekliğin sert doğasını fark eden genç kızın yeniden hayata sarılışı şu şekilde tasvir edilir:

Kopuk nebat bu bilişle sanki elektriğe uğradı. Can çekişme uykusunu ziyanlık sızısı deldi. Vücut ürperdi, kıpırtı başladı, kökler etrafı arandı, pürçekler boşlukta kıvrandı. Ölgün bitki toprağını buldu, toprağına diş geçirdi, tırnak geçirdi. Kök salmasını başaran yerden, kökten besi çeker, bereket devşirir (DP, s. 304).

Gülbün'ün ayrılık acısıyla meşgul olduğu ve 'ölüm-dirim mücadelesi' geçirdiği "can çekişme uykusu" bir taraftan çektiği acıları ortaya koyarken diğer taraftan eylemsizliğini, herhangi bir üretim, faaliyet içinde olmayışını göstermektedir. Bitkinin yeniden toprağına tutunması, "vücut"un "ürper"mesi, "kıpırtı"nın "başla"ması, "kökler"in "etrafı aran"ması, "bitkilerin saçaklı kökü veya saçak şeklindeki püskülü" denilen "pürçekler"in boşlukta kıvrınması canlı bir tasvir şeklinde sunulmuştur. Gülbün'ün hayata tutunması da "ölgün bitki"nin "toprağına diş", "tırnak" geçirmesine benzetilmiştir. Böylelikle "kök salmasını başaran" Gülbün'ün yenilenmiş hâli; "Ne kadar değişti, eski haline hiç benzemiyor" (DP, s.304) şeklinde anlatıda karşılık bulmuştur. Onun bu köklü değişimi; "Artık güzellik şevkiyle sarhoş olamaz, çirkinlik vehmiyle hüznülere dalamazdı." (DP, s. 305) denilerek ortaya konulmuştur. Böylelikle erilen olgunlukta "can çekişme uykusu" olarak geçirilen zamanların, "ziyanlık sızısı" olduğunun bilincine erişilmiştir. Boşunluk duygusundan duyulan rahatsızlık, yenilenmenin ve tazelenmenin imkânlarını aralamıştır.

Ayrıca yukarıdaki metinde Gülbün'ün "bulanan, zincirleme düzenini kaybeden hâtıraları"nın ifadesinin, "yedi yıl sonraki konuşmalarda Gülbün'ün "çok defa hâdiseleri bir birine karıştırır"masına (DP, s. 215) karşılık geldiği de belirtilmelidir. Bu durum anlatıda "Tâkip eden senelerin mâcerâsını lûtufluk tabiat Gülbün'ün hâfızasından yarı sildi, yarı o mâcerânın teferruatını yerinden oynattı." (DP, 215) şeklinde dile getirilmektedir.⁶⁶ Bu ifade "o keremkâr el" olarak dile getirilen metafor *Ülker Fırtınası*'nda "koruyucu tabiatın insana gösterdiği en ince şefkat", "şefkatli bir el" olarak ifade edilmektedir. "Unutmak bağışdır." metaforunun dilsel formları olan bu anlatımlarda tabiatın gücüne sığınarak "lûtufluk", "kerem", "şefkat" arayışı dile getirilmektedir. Böylelikle "ruh çürüten intibalar"ın "rüzgâr"a, zamana "sav"rulması mümkün olacak ve iyileşme gerçekleşebilecektir. Unutma üzerine olan bu metaforun *Ciğerdelen*'in tarihî anlatısında da "unutuş bağışlayış şifâsı" şeklinde doğrudan verildiği görülür. Macar Feridun, intikam duygusuyla tüm ömrünü düşmanı merkezli geçirmesinin bedelini anladığı anlatıda şunları söylemiştir:

Hangi millet hangi insan vardır ki defterinde bir "Ciğerdelen" yazılı olmasın. Ben tam otuz sene hicrânını çektim. Tanrı neden sonra yüreğime unutuş bağışlayış şifâsını damlattı. Tam otuz sene "Kanlı Kahpe" çağırdığım Begânoğlu'na bugün "Begânoğlu zavallısı" derim. Çifte iğneli vicdan oltasında ikimiz de ömrümüz boyunca çırpındık. Âkıbet ben ipi koyuverdim. Düşmanım -yoksa dostum mu artık bende bilmem; belki de sevmiştim- evet, gönlümde gedikli konuk oturan kalmadı öldü. Şimdi geçmiş zamânı düşünürüm de bir kafadar kahpeliği uğruna ömrümü kararttığıma yerinir gibi olurum. Ama bil ki, böyle hayıflanmak hatâdır; zîra ben hayâtımın destânını işte bu Begânoğlu Ciğerdelen'ime borçluyum. Taptığım eller ciğeri delmeseydi ben yüksek mertebeme ermezdim, rahatlık içinde gevşeyip gidecektim (C, s. 186).

Diğer anlatılarda sevgiliye verilen önemle birlikte onun unutulması zorlaşırken burada bir dostun ihanetinin "otuz sene"ye mal olmasına yer verilmiştir. Bu merkezi duygu, kişinin "ömrü"nü "karart"masına yol açmıştır. Ancak anlatıda geçmiş zamanlar için "yerin"mek, "hayıflanmak" yerine yaşanmışlığın neden olduğu yararlı etkiler üzerinde durulması gerektiği belirtilir. Çünkü kişinin "hayât"ının "destânını", "ciğerdelen" olarak metaforlaştırılan yüreğe eziyet veren, imtihanı hâline gelen kişi / şey üzerinden

⁶⁶ Uğurcan'a (2001) göre Erol, *Dineyri Papazı*'nda olayı karmaşık bir zaman sıralamasıyla verip modern romana has özellikleri kullanır. Olay, 1949 yılında eserin konusunu teşkil eden aşkın anlatılmasıyla başlar. Dostları Gülbün'le ve birbirleriyle bu ilişkiyi konuşurlar. Böyle hatırlamalarla Gülbün'ün macerası karmaşık şekilde inşa edilir. Aşkın en yoğun olduğu dönem 1942-1943 yıllarıdır. Arkadan Ayhan'ın ihmalleri, keyfi dargınlık-barışıklıklarıyla aşk huzursuz bir devreye girer. Sevginin ve ızdırabın çeşitli tezahürleri ile yıllar geçip gider. 1944-1948 yılları bu hatırlamaların ışığında okura karışık şekilde aktarılır. Uğurcan'ın kanaatine göre yazar, Gülbün'ün hayatının o dönemini unutmak istediği için olup bitenleri karmaşık şekilde sunar (s. 41).

oluşturduğu anlaşılır. Birçok anlatıda "ciğerdelen" olan sevgili yüzünden ve sayesinde yeniden doğuş yolculuğu kapısı aralanırken burada eski dost / tek düşman olan kişinin "ciğeri" "delme"sinin "yüksek merteye"lere ermedeki rolü görülür. Kişilerin özellikle zaaflarıyla mücadelesi ve varoluş amacını gerçekleştirmesi üzerinde duran Erol anlatılarında zaaf ve hataların bir utanç nedeni olarak değil, erişilmesi arzu edilen noktaya ulaşmada bir basamak, bir vesile olması yönü burada da görülmektedir. "Taptığım eller" metaforu da hayatta en çok sevilen, değer verilen kişiye, şeye karşılık gelmektedir.

Tarihî anlatıda, diğer eserlerde görüldüğü gibi muhatabın sıradanlaşmasıyla birlikte unutulması mümkün olmaktadır. "Kanlı Kahpe"nin "Begânoğlu zavallısı"na evrilmesi de bu sıradanlaşmaya işaret etmektedir. Sevginin karşıt duygusunun nefret değil kayıtsızlık olduğu belirtilir. Dolayısıyla ötekileşen kişinin şiddetli duygu değerleriyle sıfatlandırılması ona verilen önemi de göstermekte ve bu durum da ondan kaynaklı olayların "ciğer"de önemli akisler bırakmasına yol açmaktadır. Bu durumun en dikkat çekici örneği *Ülker Fırtınası*'nda görülür. Anlatı boyunca sevgilisini kendisine ihanet etmesi nedeniyle Yahuda olarak adlandıran Nûran'ın anlatı sonunda onun artık "Yahuda" olmadığını söylemesi önemlidir. Bu adlandırmanın değişmesi, Nûran'ın Sermet'i affetmesiyle gerçekleşmiştir. Yaşananları kabullenerek suçlamanın kalktığı bu yerde Nûran şöyle demiştir:

Yahuda Sermet, seni affettim. Hayır... Affettim dememeliyim, bu söz biraz küstah düştü. Sen bana karşı bir suç işledinse bile ancak bundan beş sene evvel, benim o zamanki görüşüme göre bir suç olmuştur. Bugün öyle telâkki etmiyorum. Mukadderâtın dolambaçlı mekanizması karşısında kimin suçlu, kimin mağdur olduğuna kolay kolay hükmedilemez. İsâ kendi kâtilini eliyle dürttü. Akılda olmayan şeyi onun aklına getirdi. Belki sana da o zamanki zulümleri yaptıran benim kaderimin tazyîki idi, Sermet.

Sermet! Artık Yahuda değilsin. Belki hiçbir zaman değildin. Hani babam bir şarkı söyler, duydun mu?

Beni hicrâna âşinâ eden baht-ı siyâhumdur

Seni hep bîvefâ eden benim baht-ı siyâhumdur" (ÜF, s. 216).

Yahuda adının kalkması "kimin suçlu, kimin mağdur olduğuna kolay kolay hükmedile"meyeceğinin anlaşılmasıyla mümkün olmuştur. Bu kişinin yaşadığı kendi payının da olabileceğini düşünmesiyle ilgilidir. Burada "kader"e de yer veren Nûran'ın fatalist bir tutumla kendi hayatındaki oluşların nedenini kendi dışındaki bir olguya dayandırdığı görülür. Bu tutum; teslimiyet duygusuyla kendisini teskin etme arzusuna bağlanabilir. Alıntılanan şarkıda 'baht'ın, yazgının 'kara' yazılmasıyla "hicrân"a ve "vefasızlığa" uğranılacağı belirtilmesi; iki taraflı sorumluluğu indirgeyici bir nitelik arz

eder ve tesellinin kapıları aralar. Ancak anlatıda affetmenin gerçekleşmesi; kişisel bir sulh sağlamanın, kendini affetmenin neticesinde söz konusu olmuştur. Nûran'ın iç huzurunu sağlaması, yaşananları kabullenmesiyle mümkün olmuştur. Onun bu kabullenışı şöyle yansıtılmaktadır:

Evvelce sevmiş ve aldanmış olduğuna da yanmıyordu. İnsan sanatının en lâhûtî eserleri hep inkisar denilen beşikte dünyâyâ gelmişti. Bir şahıs ve bir şekil beni kandırırsa, bana kendinde olmayan bir güzelliğin vehmini verirse, ben ona niye küsüp kin bağlayayım? Bilakis minnettar olmalıyım ki, hakîkati veremediyse bile bende hakîkatin rüyâsını yarattı... Nûran'ın sanatkâr rûhu böyle düşünüyordu (ÜF, s. 210).

Sevmek ve aldanmaktan dolayı artık "yan"mamak; "kandır"an "şahıs" yahut "şekil"e "minnettar"lık beslemek; yaşananların üzerinden "beş sene" sonra mümkün olmuştur. Erol anlatılarında aşk ve "inkisar" konusunda zamanın iyileştirici yönü dikkat çekicidir. Gülbün'ün de yedi yıla yakın bir süreden sonra affın serinliğine ulaştığı; sevgilisini af yoluyla azat ettiği görülür:

Kuru kuruya affetmenin yetersizliğini çoktan anlamıştır. Affetmek, hem de affedilenle sevgi bölüşmek, hem de kendi kendini temize çıkarmaktan vazgeçip suç bölüşmek, buhranları düzlese düzlese bu ortalık yolu düzler. Bir bakıma Ayhan'ın tepeden tırnağa kabahatli, kendisinin tepeden tırnağa mâsum belirmesi aldatıcı bir dış görünüş olmalı. Hayâtın yekten âşikar olmayan daha derin ve sırlı bir tabakasında bu çatışma belki de erkeğin ve kadının eşit paylarla paylaştığı bir istîdâdın tortusudur. Ayhan'ı affetti, onu artık kinsiz, garezsiz, talepsiz, dâvâsız seviyor. Evvelce içinden kan giderken "Ben senin dostunum" dediği zaman değil, asıl şimdi Ayhan'ı dostu olmuştur. Fakat bu öyle dünya aşırı, öyle yakın ve saf bir dostluktur ki ayrılıkların en keskini yine bunun içinde. Hayat sahnesinde müşterek mânâyâ ermek isteyecek kadar bir birini çekmiş ve sevmiş olanların ödeyeceği bir bedel var: Vücut ayrılığı. Biz, mayasıyla mayalandığımız sevgili hürmetine yaşarız, fakat beş duygumuz kendi benzerimizle değil, benzerimiz olmayan yabancı şekillerle beslenir ve avunur (DP, s. 249-250).

Ülker Fırtınası'nda olduğu gibi burada da "suç"u bölüşme duygusunun suçlamayı ortadan kaldırdığı görülür. Sadece sevgiliyi "affetmek"te enaniyete dair bir duygu taşıdığı fark ettirilir ki bu da kişisel haklılığa hizmet eder. Bu nedenle iki anlatıda da kişinin kendini "tepeden tırnağa mâsum" olarak addetmesinin "aldatıcı"lığı üzerinde durulur. 'Kinsiz, garezsiz, talepsiz, dâvâsız' sevginin hakikati ortaya konulur. *Ülker Fırtınası*'nda af aşaması; sevgisizliğin göstergesi iken burada "saf bir dostluğun" ifadesidir. Bu farkın temel nedeni Nûran'ın sevgilisini hiçleştirirken Gülbün'ün Ayhan'ın sevgisini koruyarak kendilik bilincini keşfetmesidir. Çünkü Gülbün; Ayhan'la olan ayrılığı kesin olarak kabullendikten sonra "Çocuğunu toprağa vermiş bir ana yanmışlığıyla "Gitti gitti garibim, gitti evlâtçığım"

dedi, dudağını büktü" (DP, s. 250). Burada "garibim", "evlâtçıgım" ifadesi Gülbün'ün Ayhan'a duyduğu sevginin işaretleridir. Ancak iki genç kadın için de af, ayrılığın kabul edilmesiyle gerçekleşmiştir. Gülbün'ün "Kuru kuruya affetmenin yetersizliğini" anladığı vaktin "gün batışı"na (DP, s. 251) denk gelmesi de dikkat çekicidir. "Alnını cama daya"yan genç kız "Tokça sararmış denizin durgun sularında ölüm gibi devâsız bir ayrılık yazısı okudu" (DP, s. 251). Akşam da ayrılığın, hüznün, bitişin sembolü olarak anlatıda görünür. Ancak Gülbün'ün sevgilisini affetmekle birlikte kendisini affetmesi daha uzun bir süreci gerektirmiş, bu da ancak bir mürşidin telkiniyle mümkün olmuştur.

Affetme arzusuna rağmen bunun bir anlık kararlarla gerçekleşmemesi *Dineyri Papazı*'nda dikkat çekici bir izlektir. Gülbün'ün affetme arzusu; sevdiğini kendisinden azat etme düşüncesiyle de ilgilidir. Ancak onun tarafından on dakikalık görüşme talebinin reddedilmesinin bir türlü unutulmaması, sevgilinin zihin ve duygu dünyasından azat edilememesinin sonucu olarak okunabilir. Erol; "Homo Mysticus" adlı etüdünde af kapılarının açılmakla affın huzur ve inşirahının hemen günü gününe tecellî etmediğini belirtmektedir. Ona göre; "İnsanın kendi kendini gömdüğü o adsız zulüm ve işkence kalesinde geçen fâcia devrinden kalma alışkanlıklar var. Kalebent yaşamış olanlar, serbest kalsalar da daha bir zaman reviş ve hareketlerinde, zincirli esîrin küskün ve ezgin edâsını taşırlar" (KRE, s. 274). *Dineyri Papazı*'nda da Gülbün'ün affetmesiyle birlikte affın tecellileri hemen gerçekleşmemiş; bu süreç de belli bir zaman aralığı gerektirmiştir. Genç kızın bir yılbaşı gecesinde arkadaşlarıyla gittiği kulüpteki baloda Ayhan'la karşılaşmasıyla şiddetli sarsılması; bir başka defa da Menekşe apartmanının bulunduğu sokaktan geçmek isteyince bayılması "fâcia devrinden" kalma zamanların etkisi olarak okunabilir. Erol anlatılarında anlık kararların kesin bir dönüşüme yol açması pek görülmemektedir. Her bir süreç hissedilen duyguların yoğunluğuna bağlı olarak inişli çıkışlı olmuştur. Gülbün'ün de 'sevginin' ve "sevgili[nin] hürmeti"ne erişmekle, "suç[u] bölüşme" iradesi göstermekle birlikte "affın huzur ve inşirâhı"na hemen ulaşamaması, bu bakımdan gerçekçi bir anlatım tutumu olarak dikkat çekmektedir.

Gülbün'ün Ayhan'ı affetmesiyle içindeki düğümlerin çözümlenmemesi, kendisini de affetmesi gerektiğini göstermektedir. Tayyar Kemterî'nin hastanede kendisini ziyareti sırasında Gülbün'ün kendisiyle birlikte Ayhan'ı "daha fazla tutup besleyecek dermanı" olmadığını, "ikisini de azat" etmesi gerektiğini anladığı görülür. "Meydan, Tayyar Birkul'un bahsettiği Yılmaz Nakkaş'a kalıyordu." (DP, s. 274) diye düşünen Gülbün'ün

"Yılmaz Nakkaş" olarak adlandırdığı kavram 'ruh'a karşılık gelebilmektedir. Çünkü Şeyh; "yaman nakkaş" dediği "Ruh'un, "eski nakkaşlığı yeniden ele alabilmek için yeni doğuşa sevdâlan"dığını, "karanlıklar diyârına yönel"erek "Âb-ı hayat çeşmesinden bir daha iç"tiğini (DP, s. 273) söylemiştir. Bu bakımdan ruh kişinin yaşama içgüdüsüne, 'hayat hamlesi'ni barındıran gücüne karşılık gelebilmektedir. Gülbün'ün kendisini affetmesinin bir müridin dokunuşuyla gerçekleşmesi de önemlidir. Bunun Erol'un hayatında bir yaşanmışlığa denk gelmesi de ayrıca anlamlıdır. Böylelikle meselenin tasavvufi arka planı daha iyi anlaşılacaktır. Hocası Ken'an Rifâî'nin ziyaretine gittiği bir gün, uzun zaman görünmediği için kendisine "Af buyurun efendim" sözleriyle özür dileyen Erol'a Hocası; "Ben affetmişim ne çıkar? Sen kendi kendini affet." demiştir (KRE, s. 273). Bu sözlerin kendi üzerindeki etkisini sanatkâr şöyle açıklamaktadır:

Sanki bu sözler maddî mânevî bütün varlığıma taazzuv etti, vücûduma yapıştı, kanımın terkîbine karıştı, beyin hücrelerimi ışığa boğdu. Artık durup durup içimden tekrarladım: "Sen kendini affet, sen kendini affet!" Hep bu sözlerle yoğruluyor, halli hamur oluyor, beni neden bu kadar meşgul ettiklerini anlayamıyordum. Nihâyet mânâ, varlığıma yayıldı. Son senelerde geçirdiğim ıztıraplar ve buhranlar bana kendimden geliyordu. Sevdiğim kimselerden beklediğim ve lâyük olduğumu sandığım muhabbet ve hürmet gösterilmiyor diye kendimde suç aramaya koyulmuş "elbette bilmediğim bir suçum vardır" hükmüyle kendi kendimi cezâlandırmaya girişmişim. Birden bire "artık bu kadar cezâ yeter, kendi kendimi affediyorum" dedim. Baktım ki rûhumun evinde bir aff-ı umûmî fırtınası koptu. Kendimi affettiğim anda, lâyük olduğumu sandığım sevgi ve saygıyı benden esirgeyenler de benimle birlikte affa uğradılar. Evet doğru, onlara eskisi kadar hicrânım kalmadı, fakat eskisi kadar muhabbetim de kalmadı. İnsan insana ne derece yakın, ne derece uzaktır? Bu öyle ehemmiyetli ve nâzik bir ayardır ki bir yandan birbirinin paraziti olacak kadar marazî sevgilere, öte yandan birinin ölümüne kalımına alâkasız duracak kadar infirat egoizmine yol açmaksızın bu ayarı, fertlerin huzûru ve umûmun âhengi üzere düzenlemek, hem de öğütle ısrarla değil de, ruhtaki cinse intibak hücrelerini bir bakışla uyandırarak iki sözle düzenlemek ancak kristalizasyon kânunlarına hükmeden ârif-i kâmilin kârıdır (KRE, s. 273-274).

Erol; Hocasının bu sözleriyle son yıllarda geçirdiği ıztırap ve buhranların kendinden kaynaklandığını, kendini suçlamayı bıraktığı zaman ise ruhunda genel bir af havası koptuğunu belirtmektedir. *Dineyri Papazı*'nda Gülbün de kendisini affetmesi gerektiğini Şeyh'in sözleri sonrasında anlamıştır. Bu sayede "bahtın dönüşü" (Aristoteles 2011, s. 53) söz konusu olmuş olaylar farklı bir yönde ilerlemiştir. Şeyh'in yaşananların ağırlığı sonucu kişinin "masumluğu özle"diğini ve "yeni doğuşa sevdâlan"dığını (DP, s. 273) belirtmesi Gülbün için de "aff-umûmî"nin kapılarının aralanması açısından önemlidir. Gülbün'ün ancak kendisini affettiği sırada kendisinden "sevgi ve saygıyı" esirgediği için bir türlü

affedemediği Ayhan'ı da aynı anda "azat etmesi" nedensiz değildir. Böylelikle genç kızın ilk aşkına karşı "eskisi kadar hicrânı"nın ve "eskisi kadar muhabbeti"nin kalmadığı anlaşılır.

Unutmanın şifalı yönünün dikkat çektiği anlatılarda unutamamanın da üzerinde durulduğu görülür. Unutmak yeni bir ben ve yeni bir hayat için basamak olurken; unutamamak var olan hayatın akışının sürekliliğine neden olabilmektedir. *Ciğerdelen* anlatısında Kuşlu Nine olarak yeniden doğuşu gerçekleştirdiği anlaşılan Zühre'nin Sinan'a olan duygularının değişmemesi ise beklentilerinin ve aşkın devamlığına işaret olarak okunabilir. Kuşlu Nine, eline aldığı toprak üzerinden düşüncelerini Sinan'a şöyle açıklamıştır:

Toprağı düşünürüm ağam, toprağı. Biz ona ekeriz; o bize kat kat bereketiyle öder. Cömert toprak vardır, emeğimizi utandıracak kadar gümrah mahsul verir. Çorak toprak vardır, vergisi kıt olur. Öyle nankör cinsi de vardır ki durma didiş, kaz, kabart, gübrele, istersen nişasta eleklerinden geçir... A a... Âdeta attığın tohumu inkâr etmeye kalkar. Fakat sen söyle ağam, hiçbir toprak gördün mü ki ekimi baştan başa inkâr etsin? Sıvama kerpiç gibi olsa gene soysuz moysuz çuvaldız boyu olsun bir şeyler çıkarır. Toprağı düşünürüm ağam, toprağı. Hem de insanları... Bâzi insanlara etekler dolusu muhabbet tohumu serpiyoruz. Yeşermezler bir türlü, ne hikmettir...

Sinan Ağa, üzgün, sıkılğan yüzünü Zühre'den beri çevirmiş, eliyle yosunlu yalaktaki neftî hâreli suyu taraklıyor, sözü değişik bir yola akıtmayı tasarlıyordu (C, s. 205-206).

Cömert, çorak ve nankör olarak belirtilen toprak cinslerinden Sinan için ima edilen "nankör cinsi"dir. Zühre ona "etekler dolusu muhabbet tohumu serp"tiği hâlde karşılık alamamasını, "ekimi baştan başa inkâr et"me, "yeşerme"me olarak ifade etmiştir. Toprak, insan arasında kurulan analogi Zühre'nin dolaylı yoldan Sinan'a duygularını ifade etmek amaçlıdır. Söz konusu sitem; unutamamak, vazgeçmemek anlamlarını da içermektedir. Sinan'ın bu sözler karşısındaki durumu ise; "yüzünü Zühre'den beri çevir"mesi, eliyle suyu taraklaması, "sözü değişik bir yola akıtmayı tasar"laması olarak belirtilir. Anlatılarında beden diline önem veren sanatkârın böylelikle iki ayrı bakış açısını belirginleştirme yoluna gittiği görülür. Sinan'ın edilen sitemler karşısındaki tepkileri anlatılarda gülüp geçme, inkâr ederek karşı çıkma, susma, keyfin kaçması, uzaklaşma ya da konuyu değiştirme şeklindedir. Bu hâl dilinin anlatılardaki karşılığı Sinan'ın kendiliğiyle yüzleşmediğini, hatalarının bilincine varmak için sorgulamaktan kaçındığını göstermektedir. Zühre ise ettiği sitemlerin tasavvufî açıdan karşılık geldiği noktanın bilincine vararak şöyle demiştir:

Kusûrumu bağışla ağam, ne de olsam dışı ehliyim. Ben sana demedim mi idi tâ ne zaman... On sekiz yıl kadar oluyor. Hicran, sonra îman, sonra ferâgat, sonra tevekkül, sonra seyran... Bir de nisyan basamağı var ki evliyâlık pâyesidir. Dışı ehline nasip değil. İşte ben seyrandan öteye geçemedim. Varayım evimde secdeye kapanayım, gönlümü, duâlarımı ordumuzla bile göndereyim. Senin yolun sağa, benimki sola. Allah'a emânet ol, ağam (C, 207-208)!

"Nisyan basamağı"na erişemediğini dile getiren Zühre; böylelikle onu dünyaya bağlayan beşeri noktanın aşkı olduğunun bilincindedir. Birinin yolu "sağa", diğersinin "sola" olması; gerçek hayatta kavuşamayacaklarına işaret etmekle birlikte aralarında uzlaşmanın, anlaşmanın mümkün ol(a)mayacağını da içermektedir. Sinan'ın Zühre'nin bu sözleri karşısındaki tavrı, genç kadının avucundaki toprağı silkeleyip elini sildikten sonra toprakla uğraşacağına fıstık ye demek ister gibi avucunun içine kavrulmuş fıstık koymak olmuştur. Zühre ise ona; "Ağam, toprağımı niye yere döktün? İçimden onun yeşermesi için duâ ediyordum. Ah!.. Ne mümkün o bir gün gelip de yeşermesin? Elbet filizlenecek; ama belki ben görmeyeceğim." (C, s. 207) demiştir. Avucun içindeki bir tutam toprak; genç kadının bu aşkta nasibine düşen payına, elinde kalan kıymetlerin miktarına, yani azlığına işaret etmektedir. Niye yere döktüğünün sorulması ise umudu, bekleyişi imlemektedir. Bu bakımdan edilen sitemler unutamamayı, söylenen "manalı söz"lerle muhatabın kendini düzeltmesi umudunu içermesi bakımından önemlidir. Zühre ettiği sitemlerden memnun olmayarak "uykudan uyanır gibi oldu. Yâ Rabbi sen bilirsin!.. Bu zavallıya her görüşte sataşmasa, sitem iğneleri batırmasa olmaz mı?" (C, s. 207) diye düşünmüştür. Ancak onun sessiz kalamaması, unutamaması, duygularının tazeliğini koruduğunu göstermesi açısından anlamlıdır.

Unutmak aynı zamanda unutulana şahsi hayatın dışına çıkarmak demektir. *Ciğerdelen*'de Zühre'nin Sinan'ı unutamaması, sürekli olarak yakın olmalarıyla birlikte Zühre'nin bu aşkı son nefesine kadar yüreğinde taşıyacağına söz vermesinin bir sonucudur. Onun Sinan'a sitemlerindeki beklentilerinin yanında ona karşı hissettiği merhamet, sevgilinin varlığını yüreğinde hep taze kılmıştır. Oğlu Nuri'nin şehit olmasından sonra iki sene can çekişen Zühre'nin Sinan'la ilişkisi şöyle anlatılmıştır:

Bâzen Sinan Ağa da cevizliğe uğruyordu. Yüreği ezeli bir tılsımla bağlı adam Zühre'ye destek olamadı, ihlâs getirecek yumuşak sözler diline gelmedi bir türlü. Zâten Zühre'nin o taraftan beklediği bir şey yoktu artık, Sinan'ı bîcârecik bir evlât parçası görmeye alışmıştı. Rüyâlarında Sinan'ı, Nûri'yi birbirine karıştırıyordu. Kendisi genç, güzel, süslü, şenlikli bir anne olurdu. Gözleri pırıl pırıl, yanakları al al. Yüzünde düzgünü, gözünde sürmesi; göğsünde, gerdanında ıtırşâhî kokusu. Kulaklarında elmas salkımları sallanır, bileğinde, saçında mücevherler ışıldardı.

İpekli kuşakları, oyalı çemberleri elvan elvan yanardı. Zühre, ellerini ileri uzatarak kendisi geri geri yürür, yüreğinin en tatlı ötüşüyle şakırdı: "Gel benim canım... Hani benim kuzumanım... Kimmiş ayoş kurbişim... Koş annene cancağızım. Tay tay tay..." Güzel yüzlü oğlancık paytak ayakları üzerinde tartınarak Zühre'ye doğru elleri havada yürür, nihâyet şakrak bir sevinç çığılığıyla annenin kucağına atılırdı. Zühre rüyâda oğlanın yüzünü pek seçemez; onu hem Nûri'ye hem Sinan'a benzetirdi (C, s. 200).

Fiilin yanında faili olduğu gibi kabul etmek Zühre'nin aşkıdaki tekâmülünü göstermektedir. Diğer anlatılarında sevgiliyi unutmak, kendini gerçekleştirmenin yolu iken *Ciğerdelen*'de sevgilinin varlığına rağmen geçirilen bir tekâmül söz konusudur. Zühre'nin Sinan'ı evladı gibi görmesi onu her şeyiyle kabul ettiğini göstermektedir. "Yüreği ezeli bir tılsımla bağlı adam" artgönderimi ile Sinan'ın yedinci peçesi olarak belirtilen "gaflet"ine işaret edilir. Onun Zühre'ye karşı sorumluluklarının bilincine varamaması, kendi yüreğindeki sevgiyi fark edememesi anlatılmak istenir.

Unutmak, anlatılarda ayrılık sonrası sevgilinin sürekli düşünüldüğü sınırlı alandan çıkmak için geçici süreyle sığınılan bir alan olarak da dikkat çekmektedir. İyileşme, sükûn bulma, çözümü bulunmayan bir dertten kaçma düşüncesiyle unutma arzusunun galip geldiği durumlar da olabilmektedir. *Ciğerdelen*'in güncel zamanında Turhan'ın Keşan'daki "Çeşme kitâbesinde adı geçen ermişler gibi kendimi kaybetmek dilerim. Yemlihâ, Mislihâ... Siz hepiniz ve sen de berâber Kıtmir, gelin beni kuşatın. Etrâfıma nisyan çemberini çevirin, bir kol nöbet tutun... (...) Hiçbir hatırlayış, özleyiş, pişmanlık sizin karakolunuzu aşıp bana değmesin." (C, s. 229-230) dediği görülmektedir. Ashabı Kehf; dünyadan geçişi, unutuşu, sığınışı, duyguların ve zamanın uyku hâliyle donmasını temsil etmektedir. Ayrıca Yedi Uyurlar hikâyesinin anlamı Jung'a (2012a) göre; "Her kim mağaraya, yani herkesin kendi içinde taşıdığı mağaraya ya da bilincin dışındaki karanlığa girerse, kendini önce bilinçdışı bir dönüşüm sürecinin içinde bulur" (s. 67) şeklindedir. Anlatıdaki bu gönderim; mekândaki isimlerin neden olduğu çağrışımla birlikte arzu edilen kaçış ve dönüşüm arzusuyla ilgilidir. "Nasıl ki mübârek adlarınız şadırvan sütununda bir çelenk gibi dolanmış, siz de bu gece benim etrâfımda dönün, dönün. Adımlarınız kalbime uyuşturucu bir dümtek kaksın. Cübbelerinizden dinlendirici kokular tütsün, ellerinizden şifâli rüyâlar aksın." (C, s. 230) diyen Turhan'ın içinde bulunduğu hâlden memnuniyetsizliği onun "şifâli rüyâlar" yoluyla zaman aşırı bir yolculuğa çıkma isteğine neden olmuştur. "Hatırlayış, özleyiş, pişmanlık" gibi duygu, düşünce değerlerinin dışarıda bırakılması da hâlin ve mazinin içerdiği duygu değerlerinden kaçışı işaret etmektedir.

Dikkat edileceği üzere unutmak, kendini korumaya dönük bir eylem iken; affetmek iki taraflı bir hafiflemeye imkân vermekte; merhamet ise sen varlığını korumaya dönük bir eyleme karşılık gelebilmektedir. Ayrılığa yahut kavuşamamaya rağmen merhametin devamlılığı; 'sen varlığı'nı içeride korumaya dönük bir tutum olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak unutmak sen'i dışarıda tutarak tek başına bir yolculuğa imkân verirken; affetmek sükûnete ermede önemli olmaktadır. Suçlamanın ortadan kalkması muhatabın affıyla mümkün olmakta; ancak kendini affeden kişinin geçmiş zamanların 'ağırlık' veren dönemlerinden kurtulabildiği görülmektedir.

3. 2. 3. Ahlaki Olgunluğun Tasavvufi Ahlak üzerinden Şekil Bulması

Zira ömrün mânâsı Yaradan'a olan bağlantıyı duymaktır.
Safiye Erol

Erol anlatılarında ahlak kişisi olmaya doğru yönelim gösteren anlatı kişinin olgunluğunun tasavvufi ahlak üzerinden şekil bulduğu görülür. Gürsoy'a (2015) göre; bir bakış açısı, bir oluş biçimi, bir ilham kaynağı olan tasavvufun hedefi; "yaşayan insanı kendi kendisine kazandırmak ve onun kendi şahsiyetini oluşturabilmesi yeteneğini kendisine hatırlatmaktır." (s. 137). Erol anlatıları da kendiliğin keşfinde, kişinin kendi şahsiyetinin oluşturulmasında tasavvuftan bir kaynak olarak yararlanması bakımından önem arz eder. Kişinin Mutlak Varlığa ulaşma yolunda nefsiyle değerler alanı arasındaki çatışmada tasavvuf, kişinin önünde kalıcı bir yolun belirmesine imkân hazırlamaktadır.

Gürsoy'a (2015) göre; tasavvuf kişiye içinde bulunduğu o durumu olması icap ettiği şekilde yaşamak bakımından oluş ilham edicidir. Nereden geldiğini, nereye doğru gitmekte olduğunu da fark ettirir. Çünkü önemli olan, kâinatın temelinde olan ahenkle şimdi içinde bulunulan durum dolayısıyla bir râbita kurabilmektir. Bu anlamda tasavvuf içinde bulunulan o yerin ilâhî ve insanî anlamda ne mânâyâ geldiğini daha iyi kavratmaktadır. O zaman kişi, bulunduğu o yerde ne yapması gerektiğini basiret gözü açılarak fark etmiş olmaktadır (s. 136-137).

Erol anlatılarında özellikle ayrılık süreciyle kendisiyle ve tabiatla olan ahengini yitiren kişinin 'basiret gözü'nün açılmasında, iç ve dış âlemini düzenlemesinde tasavvuftan yararlanma seyrinin farklılık arz ettiği görülür. Bu bakımdan *Kadıköyü'nün Romanı*'ndan *Dineyri Papazı*'na tasavvufi temada görülen değişimin anlamlandırılmasında, kronolojik

bir okuma uygun olabilecektir. Böylelikle anlatıların dinî geri planının anlaşılmasına çalışılacak ve onların tasavvufi açıdan geçirdiği tekâmül de göz önüne serilecektir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda dinin anlatıdaki görünümüne bakıldığında ilk dikkat çeken durumun Tanrı / Allah kavramının yer alış biçimi olduğu görülür. İstanbul'da üst sınıf olarak nitelendirilen bir çevrenin hikâyesi olan anlatıda, genel olarak kişilerin dinî geri planının zayıf olduğu fark edilir. Burhan'ı seven Bedriye, kendisini ona çeken "kuvvet[in] çok büyük, dayanılmaz bir câzibe" olduğunu "anla"dıktan sonra "Tabiat denilen sır, kendi gizli kanunlarına göre hükmederek karârı vermiş demişti ki: Bu kadın, bir başkasını değil, ancak ve ancak Burhan'ı sevecek." (KR, s. 114) şeklinde düşünmüştür. Burada Bedriye'nin Burhan'ı sevmesindeki "sırr"ı "tabiat"a yüklediği görülür. Oluştaki kaynağın "gizli" bir varlık nedeni olduğu hissedilmekte; ancak bunun adı Tanrı olmamaktadır. Aynı şekilde Necdet'in de kendisiyle yüzleşme sırasında "Allah" ismini anışı dikkat çekicidir. Çıplak olarak banyosuna yürüyen, orada aynayan bakan ve "içini çek"en Necdet'in "nefesini boşaltırken göğsünden küçük, boğuk bir feryat kop"muş "Allah" demiştir (KR, s. 188). Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı bu durumu "Şimdiye kadar hiçbir zaman yüksek sesle Allah dememişti." (KR, s. 189) şeklinde açıklamaktadır. Ancak aşkın karşılıksız kalmasıyla 'çöküş' süreci yaşayan Necdet "bir hastanın iniltisi"yle art arda "Allah, Allah, Allah, Allah!.." (KR, s. 189) demiştir. İç çözümleme yöntemiyle "Bu kırık, bu ıztırdan lîme lîme olmuş ses Necdet'in kendi sesi değildi. Yâhut da asıl kendi sesi idi. Hiç bir zaman bu derecede hakîkî ve samîmî çıkmamıştı." (KR, s. 189) denilerek Necdet'in yaşadığı anın 'sahiciliği'ne vurgu yapılır. Necdet'in "ızdırabı"na ayrılan bölümün adının "İnsanın Hakîki Sesi" olması da önemlidir. Ses'in "hakîki" olarak nitelendirilmesi ve mutlak Hakikat'i dile getirmesi söz konusudur. Kişinin kendini en zayıf hissettiği bir sırada Allah kelamını zikri, bilinçli bir yönelimden ziyade insiyaki bir sığınma alanı olarak görünür olmuştur.

Anlatıdaki kişilerin inançlarıyla ilgili yer yer belirtici ifadeler söz konusudur. Nesrin'in mezarında Orhan ile Necdet'in karşılaştığını belirten anlatıcı "Duâ etmek bilmiyorlardı yâhut da içlerinden gelmiyordu. Onların duâsı bu derin ve dertli sükûttu işte. " (KR, s. 135) demektedir. Bu kişilerin dua etmeme ihtimalinin dile getirilmesi inançlarıyla ilgili bir bildirimde bulunulması açısından önemlidir. Ancak anlatıda "hiçbir zaman yüksek sesle Allah" demeyen Necdet'in Allah'a dair bilinci, iç konuşma ile şöyle ortaya konulur:

Bedbaht olacağım ilkinden içime doğdu. Kendimi sıkı tuttum. Sırdaş istemedim. Bu âdî bir oynama değilki mâlûm programla hareket edeyim. Duyduğum, yaşadığım şey, kalbime doğrudan doğruya Allah'tan gelen bir ilhamdı. Onu mukaddes tuttum. Onu müptezel etmedim. Onu, lâyük olduğu gizli mâbette avam gözünden, avam sözünden saklı bulundurdum. Çok iyi, çok doğru oldu.

(...) Aşkî üç sarîh devreye bölünebilirdi: Evvelâ isyan, sonra hicran, sonra tevekkül. Şimdi tevekkül devresini yaşıyordu. Bu artık son merhale olacaktı (KR, s. 141).

Tasavvufî açıdan kendi aşkını yorumlayan Necdet'in "duyduğu" şeyin Bedriye'den farklı olarak doğrudan "Allah'tan gelen bir ilham" olduğunu belirtmesi, Tanrı'nın varlığını bilinçli olarak kabul ettiğini göstermektedir. Onun aşkını ayırdığı üç merhalede "tevekkül devresi"nde olduğunu düşünmesi de tasavvufî bilgisinin yanı sıra 'içten' bir kabullenişe dikkat çeker. Bu bakımdan Necdet üzerinden tasavvufî bir duyuşun söz konusu olduğu söylenebilir. Ancak bu zaman zaman görülen bir farkındalık hâli olup tasavvufun kişinin hayatını dönüştürücü, düzenleyici etkisi anlatıda pek izlenmemektedir. Avrupa'ya gidecek olan Bedriye'ye bir kitap gönderen Necdet, iç kapakta el yazısıyla "Kur'an'dan bir âyet" olduğu belirtilen fakat bir hadis olan "Hür olmak isterseniz; ölmeden evvel ölünüz" (KR, s. 221) cümlesini yazmıştır. İslami referansların diğer anlatılara göre daha kısıtlı olduğu anlatıda tasavvufun esasını oluşturan bir hadisten alıntılan kısım; kişinin hayatını düzenlemesinde örnek alınması gereken bir uyarıya karşılık gelir. Ancak anlatıda Bedriye'nin bu istikamette bir ilerleyişi izlenmemektedir. Viyana'ya musiki tahsili için giden Bedriye orada "çalış"mış ve "eğlen"miştir (KR, s. 232). Yılbaşında gittiği Budapeşte'deki gecesini anlatırken orada Fon Horvat adlı bir aile dostunun oğullarından birinin kendisine kur yaptığını, yavaş yavaş hayatın tadını bulmaya başladığını belirtmiştir. Ona göre "Fanuslardan kırılarak, renklenerek dökülen nurlar altında, cilâlı bir parke üzerinde oynak bir vals, elinizi hafifçe sıkan, zerâfet hudûdunu aşmadan size perestîşini söyleyen bir kavalye, bir köpüklü şampanya, bunlar hiç de fenâ şeyler değil"dir (KR, s. 235). Batılı tarzda bir eğlencede bulunan "hayatın tadı", Bedriye'nin mutluluk anlayışıyla ilgilidir. "Kur yap"an bir erkek, "oynak bir vals", "köpüklü şampanya" Bedriye'nin içinde bulunduğu mekânın bütünleyicileri olup sükûnet arayışındaki kişi için 'iyi şeyler'e karşılık gelmektedir. Bu bakımdan Bedriye'nin Viyana'ya müzik tahsili için gitmeden önce Cevizlik'teki köşkte okuduğu mevludun karşılık geldiği anlam değeri nedir sorusu sorulabilir. Beşiktaşlı Hâfız Rıza'nın "Aşkla gel imdi Allah edelim / Derd ile gözyaşıyla âh edelim" (KR, s. 220) mısralarında ağlayan Bedriye'nin bu durumu için anlatıcı; "Bu kadarcık bir reaksiyon tabîî görülmeli idi." (KR, s. 221) demektedir. Dinî bir duyuşa dayalı "reaksiyon" olmadığı anlaşılan bu duygulanımın temel nedeninin eşinden ayrılan

Bedriye'nin duygusal motivasyonu ile ilgili olduğu fark edilir. Yaşadıklarının etkisi ve başka bir yere taşınacak olması itibarıyla 'gelenek' gereği okutulduğu anlaşılan mevludun kişinin hayatında ciddi bir anlam oluşturuca fonksiyona karşılık gelmediği izlenir.

Anlatıda Bedriye'nin ızdırabında görüldüğü gibi, kendiyle yüzleşmeye imkân tanıyan aşk kavramı Çiğdem Buğdaycı'nın (2016) belirttiği şekilde kişinin modern olanın karşısındaki tutumunu ve maneviyata açılan kapısını belirlemektedir (117). Ancak bu maneviyat her zaman tasavvufî olana karşılık gelmemektedir. Doğu'nun manevi cihetini sadece tasavvufî aşk üzerinden okumak eksik bir anlatım doğurabilecektir. Buğdaycı'nın Erol "tasavvufî aşk"ı kullanarak modern bireyin Doğu ile Batı arasında yaşadığı gelgitleri anlatır." (109) tespiti daha ziyade ilk anlatısı dışındakiler için daha uygundur.⁶⁷ Çünkü bu anlatıda 'aşkın' manevi cephesi üzerinden medeniyetler arasında bir 'gelgit' söz konusudur. Dikkat edileceği üzere tasavvufî aşk, özellikle Bedriye ve Mihriban Hanım için erişilen bir farkındalık olarak anlatıda izlenmemektedir.

Bedriye için dinin nötr bir karşılığı olduğu anlaşılırken onun en önemli yol göstericisi olan Mihriban Hanım için negatif bir anlam barındırmaktadır. Fârûk'tan ayrıldıktan sonra Merdiven köyünde Şahkulu Sultan dergâhında postta oturan Mehmet Ali Hilmi Baba Dede'yi ziyaret ettiğini anlatan Mihriban Hanım'a göre "Din, acı çeken zayıf ruhların dayandığı bir dirdir. Kuvvetli insan dine ilticâ etmez" (KR, s. 181). Bu bakımdan Necdet'te yüksek sesle zikri olmasa da Allah'ın zaman zaman idrak edilmesi, iradi bir yönelimle ondan ve dinî referanslardan destek alınması söz konusu iken diğcr anlatı kişileri olan Bedriye ve Mihriban Hanım için din ve tasavvuf dönüştürücü bir değere karşılık gelmemektedir. Ancak Necdet için de tasavvufun hayatını ve kendini genel anlamda düzenleyici etkisi anlatıda pek izlenmemektedir. "Bir insan mânen ne kadar zayıfsa onda inanmak ihtiyâcı o nisbette fazladır." diyen Necdet'e göre hayatta "En son gaye, bir şeye dayanmadan sırf kendi kametiyle durabilmektir. Katî bir inzivâ, katî bir îmansızlık" (KR, s. 237). Buradaki imansızlık kelimesi, hayatta hiç kimseye inanmamak, dayanmamak

⁶⁷ Metin Savaş'a (2002) göre de *Kadıköyü'nün Romanı* tasavvufî roman geleneğimizin ilk halkalarından biridir. Ancak eserde tasavvufî boyutun kültürlü okuru tatmin edecek seviyede işlendiği söylenememektedir. Savaş, Bedriye'yi kastederek "*Kadıköyü'nün Romanı* "mecazi aşk"tan "İlâhî aşk"a ulaşmaya çalışan bir kadının hikâyesidir." dedikten sonra yazarın kültürlü kadının dramını gayet samimi tasvir ettiğini fakat eserde tasavvufî boyutunun biraz yavan kaldığını söylemiştir (s. 19-20). Bedriye'nin aşk anlayışını yahut amacını ilahî aşk minvalinde değerlendirmek 'aşırı bir yorum' olarak değerlendirilebilir. Onun arzusunu mecazi aşkın gereklerinin hem kendi şahsında hem de muhatabının varlığında eksiksiz olarak yerine getirilmesi olarak ifadelendirmek daha uygun olabilir. Ayrıca bu eserin tasavvufî roman geleneğinin ilk halkalarından biri olarak değerlendirilmesi de tartışmalı bir husustur.

anlamında kullanılmıştır. O, her ne kadar bunları gerçekleştirirse de olması gerekenin bu yönde olduğunu düşünmüştür. Onun bu görüşlerinin çeşitli nedenleri söz konusudur. Öncelikle aşkına karşılık bulamaması nedeniyle aşka ve sevgiliye küskün olması ona bu sözleri söyletmiş olabilir. İkinci olarak aşırı bağlanmanın yaratacağı inkisarları nefsinde tatmış olması da bu fikirlere kapılmasına yol açmış olabilir. Çünkü onun "İnsan hayâtının merkez-i sıkletini tek bir emele yatırır çok bedbaht olur." (KR, s. 237) sözleri, tasavufî anlamda da karşılığı olan bir ifadedir. Kişinin hayatta en çok sevdiği şeyle sınanması durumunu hatırlatmaktadır. Bu nedenle kişinin "sunî destekler"e (KR, s. 237) dayanmaması, tasavvufî açıdan da olması gerekene karşılık gelir.

Fakat bu ikinci anlamın çok uzağında bir okuma da mümkündür. Anlatılarda söylenen kadar söylenmeyen de anlam katmanlarını oluşturur. Necdet'in inandığı değer "İmansızlık" olması gerektiğini söylediği hâlde inanılacak değer kişinin kendisi dışında başka ne olabileceğini belirtmemesi üzerinde durulabilir. "Merkez-i sıkletin" neye adanacağını belirtmemesi, kişinin kendi gerçekliğini oluştururken İslami kaynakları dışarıda tutmuş olabileceğine bir işaret olarak okunabilir. Bu yorumun aşırı olmadığı düşünülebilir. Çünkü Erol anlatılarında özellikle anlatıların sonunda 'olması gereken', varılan hikmet, hakikat dile getirilmektedir. *Ülker Fırtınası*'nda Nûran'ın "(...) her şey geçer; aşk da, ızdırıp da, saâdet de. Böyle şeylere bel bağlamak olmaz. Mutlak huzûru yalnız Allah'ta buluruz." (ÜF, s. 212) sözlerinde Necdet gibi her şeyin geçici olduğunu idrakte birlikte dayanılması gerekenin "yalnız Allah" olduğunu belirtmesi hatırlanabilir. Dolayısıyla Necdet ile Nûran'ın eriştiği farkındalıkta bir mahiyet farkı söz konusudur.

Ülker Fırtınası'nda da Bedriye gibi üst bir sınıfa mensup olan genç bir kadının serencamı anlatılmaktadır. Batılı bir formasyondan geçen ve uzun yıllar yurt dışında yaşayan genç bir kızın anlatıda dinle ilişkisi bir tekâmül süreci içerisinde anlatılmaktadır. Genç kızın metafizik gerçekliğe ulaşmasında Bektaşî olan babasının etkisi söz konusudur. Aşkta uğradığı hayal kırıklığıyla babasının yanına giden Nûran ona "Hayatta sevmek için sâbit ve mutlak bir hedef yoktur." deyince babası "kızının gözlerinin içine bakarak kuvvetli bir "var"la onun sözünü kestikten sonra tekrar yavaşla"mış ve "yumuşak bir sesle: -Allah!" demiştir. Nûran da ona "Allah?.." mı diye sorunca Ali Fethi Bey "Eyvallah!.." (ÜF, s. 134) diyerek cevaplamıştır. Cevabın tek kelimelik olması mutlak bir emin olma hâlini işaret etmektedir. Ancak Nûran'ın sorusu Allah'ı tanımamasından mı yoksa "sâbit ve mutlak bir

hedef'in "Allah" olabileceğini düşünmemesinden mi ileri gelmektedir? Anlatıcı iç çözümlene yöntemiyle bu soruya açıklık kazandırmaktadır:

Anlıyordu ki babası Allah demekle mezheplerin ve kitapların fevkinde bir varlık kastetmişti. Nûran bu ulu varlığı nasıl oluyor da bugüne kadar hiç düşünmemişti? Şimdi, ilk defa şu anda, uzak bir ummânın âhenkli çağlayışını duyuyordu. Bu hudutsuz umman hep çağlamıştı ve çağlayacaktı. Fakat Nûran sanki şimdiye kadar sağır yaşamıştı. Babası, bir bestenin yanısıra giden saz gibi Nûran'ın düşündüklerini söylüyordu (ÜF, s. 135).

Nûran'ın yıllar sonra babasıyla buluşması "mezheplerin ve kitapların fevkinde bir varlık", "ulu varlık" olarak ifade edilen Allah'ın varlığını duyumsamasına imkân vermiştir. Bu karşılaşma öncelikle 'tanıma' sahasında olmuş, o yaşına kadar "hiç düşünme"diği "hudutsuz umman"ın bilinç düzeyinde farkına varılması sağlanmıştır. Ancak Nûran'ın O'nu duyumsamasının "uzak bir ummânın ahenkli çağlayışı"na benzetilmesi, içselleştirmenin zamanla olabileceğini sezdirmektedir.

Sarsıcı bir "gönül eğitiminden geç"en (İleri 2002a, s. 61) Nûran parçalanmış benliğinin "topla"nması arzusunu dile getirirken "kalbinden hem duaya, hem isyâna benzeyen bir ses yüksel"miştir. "Kime hitap ettiğini bilmiyordu, fakat muhakkak ki, her şeye kâdir, nasiplere hâkim bir varlığa, isyanla yalvarıyordu." diyen anlatıcı Nûran'ın iç konuşmasına şöyle yer vermiştir: "Artık yeter! Nasıl ki, beni dağıttın, şahsiyetimi bir toz gibi üfürüp savurdun, artık beni topla! Bana bunun için mi kuvvet ve servet ve vasattan üstün gâyeler vermiştin. Benim bel kemiğimi kırdın, mihverimi çektin, aldın, artık beni topla" (ÜF, s. 196-197). Nûran'ın kime hitap ettiğinin belirtilmediği "isyan"ının devamı şöyle yer almaktadır:

Artık beni topla. Bilirim 'kün feyekûn' dersin. Yâhut varları yok edersin. Fakat her yarattığın bir gâye için yaratılmıştır. Bana istîdatlar, bana kudretler veren sen, rolümü oynamadan beni sahneden kaldıramazsın, kâdir rejisör. Beni benlikten çıkararak, bana kendimi iâde et, görececek işlerim var. Beni çok dağıttın, çok. Artık beni topla (ÜF, s. 197)!

Anlatıdaki "kün fe yekûn" ifadesi "her şeye kâdir, nasiplere hâkim bir varlığ"ın Allah olduğunu göstermektedir. "Kâdir rejisör" denilerek her şeye gücü yeten Tanrı'nın var olan / yazılan kaderi değiştirmesi arzu edilir. "Toplan"ma arzusu kendiliğın bulunmasını, "iş" başarma umudunu, kendini gerçekleştirme idealini içermektedir. Ancak genç kadının "dağıl"masının, "şahsiyeti"nin "bir toz gibi üfürüp sav"rulmasının, "bel kemiği"nin "kır"ılmasının, "mihveri"nin "çek"ilmesinin, "benlikten çık"masının nedenini Tanrı'da

görmesi, İslami bir tutum olarak değerlendirilememektedir. Anlatıcının Nûran'ın sözlerinin "dua" ve "isyan"ı barındırdığının ifadesi de bunun anlatı düzeyindeki karşılığını ortaya koymaktadır. İradenin rolünü yok sayan bu bakış açısında, teslimiyet ve tevekkülün huzuru izlenememekte; tasavvufi açıdan aşkın cünûn aşaması görünür olmaktadır.

Kadıköyü'nün Romanı'nda Fuzuli'nin "Akıl meydanını zindân-ı belâ bilmez henüz! Kim ki bir müddet cünûn mülkünü seyran etmedi." beytini açıklayan Necdet'e göre; "Cünûn mülkü, gaflet âlemi demektir. Emellerle, ümitlerle yaşamak ve gençlik ateşinin vadettiği saâdetlerin çıkageleceğine inanmaktır. Akıl meydanı ise emellerin ölüme mahkûm olduğunu anlamaktır. Elbette ki cünûn mülkünde seyran tatlıdır ve bu seyrandan sonra akıl meydanı insana zindân-ı belâ" görünmektedir (KR, s. 238). Aklın askıya alındığı süreçte "gaflet" ve "isyan" belirgin hâllerdir. *Ülker Fırtınası*'nda da Nûran'ın "emel" ve "ümitleri"nin boşa çıkmasından dolayı huzursuzluğu izlenmektedir. Ancak anlatının sonunda genç kadın fûnun evresine geçmiş; Sermet'in "Neden böyle olduk?.." sorusunu "Mutlak huzûru yalnız Allah'ta buluruz. Bâkî, Tanrı bâkî." (ÜF, s. 212) şeklinde cevaplamıştır. Böylelikle onun Sermet'le geçen "seyran" evresinin "geç"iciliğini idrak ettiği anlaşılmıştır. Anlatıcı, Sermet'e bu sözleri söylerken Nûran'ı "Nûran'ın yüzü aydınlanmıştı. Sermet'e gülümsedi." (ÜF, s. 212) şeklinde bir betimlemeye gitmiştir. Böylelikle Nûran isminin simgesel değeri daha fazla açıklık kazanmış; anlatı süresince etrafına gençliği ve cazibesıyla ışık saçtığı izlenen, bir nur gibi parlak ve gösterişli olan Nûran'ın içeriden aydınlanmasının gerçekleştiğini gösteren "yüz aydın"lığı; geçirilen ruhsal merhaleye işaret etmiştir.

Bu aydınlanmanın temel kaynağı Nûran'ın "En nihâyet babasının kastettiği mânâda "Allâh"ı sevmenin" ne olduğunu anlam"ası (ÜF, s. 210) yatmaktadır. "Artık hayatta yalnız" olmadığını ve "yalnız kalma"yaacağını hissetmiştir (ÜF, s. 210). "Onu saran havanın, taşıyan toprağın, adımlarına istediği istikâmetin izini açan hürriyetin kadrini bil"en Nûran'ın şükür ve tevekkül devresinde olduğu anlaşılır. Eriştiği "huzur ve sükût" (ÜF, s. 210) tasavvufi terminolojiyle "sükûn" evresine geçtiğini göstermektedir. Dolayısıyla bu anlatı, *Kadıköyü'nün Romanı*'ndan farklı olarak kendini bulma çabasının, Tanrı'yı kendinde bulma olarak gerçekleşmesi bakımından, özellikle merkezi kadın karakterin eriştiği tekâmülü göstermesi açısından önemlidir.

Ancak burada şu soru da gündeme gelebilir: Nûran'ın Tanrı bilincine erişmesinde tasavvufi kaynakların etkisi olmakla beraber bu tam anlamıyla İslami bir yaşayışa yahut bilince yol

açmış mıdır? Anlatıda Allah düşüncesine yabancı olan genç bir kızın Allah'ın varlığını esas gerçeklik olarak kabul etmesinde esas amilin babası olduğu görülmektedir. *Dineyri Papazı*'nda bir Nakşi Şeyhi'nin yol göstermesi ile hakikati kavrayan merkezi kişiden farklı olarak bu anlatıda niçin Bektaşî babası yer almıştır? Uzun yıllar Batı'da yaşayan ve Batılı bir yaşam biçimi olan biri için hakikatin benimsetilmesinde daha katı kuralları olan bir tarikat anlayışı yerine daha 'kalender meşrep' bir tarikatın seçilmesi tesadüf olmasa gerek. Bektaşilik, İslam'ın mükelleflerini mecbur tuttuğu namaz; oruç gibi ibadetleri açıkça olmasa bile çeşitli te'villerle red yolunu tercih etmiş ve şeriata karşı umursamazlığın görüldüğü bir tarikattır (Ocak 1992, s. 375-378). Anlatıda bir Bektaşî "babası" olan Ali Fethi Bey'in "çırağ uyandırır, nefes okur, ney çalar ve hiçbir dünya gâilesini umursama"dığı belirtilmektedir (ÜF, s. 48-49). Vakt-i kerahat geldiğinde üç kadehten sonra ney üflemeye başlayan (ÜF, s. 133) Ali Fethi Bey ile kızının "altın gibi sarı bir şarabı" (ÜF, s. 140) içmesi de dikkat çekicidir.

Bu bakımdan Nûran'ın aydınlanmasının Allah'ı bularak gerçekleşmesinin anlatıda "panteizm" olarak geçmesi üzerinde durulabilir. "Herkes mürşidinden, hocasından kendi yaratılışına uygun olan şeyleri öğrenir." diyen Selçuk'a göre genç kız babasının "tesir[i] altında en ince ve artistik bir panteizme kadar yürü" müştür (ÜF, s. 211). Panteizm ifadesi; Batılı bir formasyondan geçen Selçuk'un Nûran'ın eriştiği farkındalığı, Batılı bir terminolojiyle açıklamasından kaynaklanıyor olabilir. Ancak Nûran'ın Tanrı'yı fark edişiyile birlikte bunun Peygamber ve Kur'an-ı Kerim gibi dinsel kavramlarla birlikte kendisinde, hayatında yankı bulmaması da erişilen duyusun neden "panteizm" olarak ifadelendirildiğini açıklayabilir. Bu durum kişide erişilecek manevi farkındalıkların aşamalarla olabileceğini gösterme düşüncesiyle ilgili olabilir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda bir hadis üzerinden bir hatırlatma yapılmakta, *Ülker Fırtınası*'nda Tanrı'nın varlığı 'içten' bir duyusuyla kavratılmakta, *Ciğerdelen*'de ise daha ileri bir aşamaya erişilerek 'arif' mertebesine ulaşılmaktadır. Aradaki farkların temelinde kişinin içine doğduğu dünyanın etkisi üzerinde durulabilir. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Allah bilinci olmakla beraber fiiliyatta bu yönde bir yaşayışın, yönlendiricinin olmadığı izlenir. *Ülker Fırtınası*'nda da *Kadıköyü'nün Romanı*'nda olduğu gibi İstanbul'da 'sosyetik' bir çevreye ayna tutulmakta; ilahi bilincin aşılmasında bu ortamın müspet bir rolü izlenmemekte ancak var olan mekânın dışına çıkıldığında manevi olana dair seslere kulak verilmektedir. Bu bakımdan yaşayışları itibariyle genel olarak İslami kurallara uymanın gerekliliği

üzerinde duymayan bir çevrede Allah'ın varlığının esas gerçeklik olduğunun fark edilmesi / dile getirilmesi aşama aşama olmaktadır. Ancak *Ciğerdelen*'de İslami bir temel üzerine inşa edilen anlatının tarihî çerçevesinde tasavvuf bir hâl olarak görünür olmakta ve erişilen tekâmül de daha üst bir aşamayı kendinde içermektedir. *Ciğerdelen*'de Zühre'nin itikafa çekildiği, mürşidi Kamber Hoca'nın yanında tasavvufa daldığı, rüyasında Sarı Saltuk'u gördüğü; *Dineyri Papazı*'nda "Hiddet ve kesret şaşkırtmacı" (DP, s. 157) denilen Gülbün'ün bir Nakşi Şeyhi tarafından hayata yeniden doğmasının sağlandığı görülür. Bu bakımdan iki anlatı da tasavvufun doğrudan hayatı dönüştürücü etkisiyle yer aldığı ve İslami bir bakış açısının kazanılmasında tasavvufun yoğunlukla işlendiği eserler olarak öne çıkmaktadır.

Ayrıca anlatıların sonları arasındaki farklar da eserlerin metafizik geri planını belirginleştirmektedir. Sanatkârın ilk romanı *Kadıköy'nün Romanı*'nın sonlandığı aşamada tasviri yapılan atmosfer, Batılı bir şehrin dokusuna uygundur. Kendi kendine tefekküre dalan Necdet'in " Ne düşünürsem düşüneyim" dedi Hepsi boş. Her muhâkemenin başında ve sonunda bir 'fakat' var. Yaz sıcaktır; fakat... Kış soğuktur; fakat... Hayat acıdır; fakat... Aşk tatlıdır; fakat... Fakatsız hiçbir şey yok." (KR, s. 264) şeklindeki düşünceleri verildikten sonra anlatıcı şu tasviri yapmaktadır:

Karşıkı kilisede papazlar korusu bir ilâhi okuyordu. Beyaz ipek abajurun etrâfında pervâneler uçuşuyordu. Sanki gökten yerlere fevkalbeşer bir sükûn ve huzur yağmuru dökülüyordu.

Necdet "ebedî fakat"ın mânâsını düşünerek kendini bir hasır koltuğa bıraktı. Gözlerini kapadı. Farkına varmadan, oturduğu yerde uyuyakaldı. Uykunun bulutları şuurunu büsbütün kapladı, yarı ayıklık hâlinde, Eflâtun'un bir sözü hâfızasına süründü, geçti:

"Beşerî meselelerin hiçbiri derin bir ciddiyete lâyık değildir; fakat (KR, s. 264)....

Anlatıda neden kilise ve neden papazlar korusu bir ilahi okumaktadır? Kadıköyü semtinin anlatıldığı bir anlatıda neden ortam birden bire Batılı bir şehrin atmosferini almıştır? Anlatı boyunca hiçbir yerde herhangi bir kilisenin tasvirine yer verilmemişken niçin anlatı bu sahneyle nihayetlenir? Batılı tarzda bir yaşam biçimine sahip gençlerin hikâyesine yer verilen anlatıda Batı'nın temsil değerlerinin daha yoğunlukta olduğu izlenir.⁶⁸ Anlatıda İslami kavramların yer yer geçtiği, din ve tasavvufun, içselleştirilen temel / esas bir değer olmadığı anlaşılır. Dolayısıyla Batılı değerlerin öne çıktığı anlatının bu mekânsal tasvirle

⁶⁸ Romanın ideolojik arka planı hakkında bk. "Doğu-Batı Meselesi: Modernleşme, Nesil ve Kültür Çatışması".

sonlandırılması mahiyet, şekil örtüşmesi olarak da okunabilir.⁶⁹ Fakat sanatkârın son anlatısı, bu ilk romanından farklı olarak İslam dinine ait bir mekânla nihayet bulmakta; Selimiye Camii'ne geniş yer ayrılmaktadır:

Nasıl ve neresine ayak basmaya kıyacağız bilmem ama haydi içeri girelim. Yalnız pabuçlarımızı değil bütün endişe ve iptilâlarımızı, bizi boş yere çürüten bütün benlik iddialarımızı, kölesi olduğumuz dünya emellerini, zebunu olduğumuz hayat illetlerini silkeleyelim, el değmemiş ruhumuzun ismet-i ehramına sürünelim de öyle girelim.

Fırıl fırıl dönüyorsun... Bu ilâhi cevalan nereden nereye? Ey güzel Sultanım Selimiye... Edirne'nin bağrında kök salmış gibi görünüşün senin bu diyâra olan ihsânından bir remizdir. (...) Ey Kâbe timsalim benim... Hazret-i Selimiye! Senin mânan Kur'an tefsirine susamışlık; senin suretin, Peygamberimizin ashabına mi'racı anlattığı demdeki çehresine yanmışlıktan başka ne olabilir?

Gülbün'le Ercüment yavaş yavaş Câmii dolanıyorlar (DP, 327).

Anlatıcının dili son bölümde değişmekte; üçüncü tekil şahıstan üçüncü çoğul şahıs anlatıma geçilerek Selimiye anlatılmaktadır. Bu bakımdan daha nesnel ve mesafeli bir yaklaşımdan daha içeriden bir anlatıma geçildiği söylenebilir. Selimiye Camii'nin yarattığı etkiye bağlı olarak son derece vecitli, coşkulu bir dille tasvirin gerçekleştiği görülür.⁷⁰ Erol'un anlatılarında mekân, zaman değişimine bağlı olarak üslubun değişmesi dikkat çekici bir anlatım tutumudur. *Ciğerdelen*'de "Ciğerdelen Efsanesi"nin anlatıldığı yerde olduğu gibi burada da anlatımın geneline hâkim olan üslubun değiştiği fark edilir. Manası "Kur'an tefsirine susamışlık", sureti Hz. Muhammet'in "ashabına mi'racı anlattığı demdeki çehresine yanmışlıktan" iz bulunan Camii'nin "Kâbe"ye benzetildiği görülür. "Kâbe", "Kur'an", "Peygamber", "ashab", "mi'rac" gibi kavramlar da mekânın İslami bir dil üzerinden okunduğunu göstermektedir. "İlâhi" bir atmosferle çevrelenen Camii'nin "endişe ve iptilâları", "benlik iddiaları"nı, "dünya emellerini", "hayat illetlerini" geride bırakacak / bırakılmasını gerektirecek bir mekân oluşu da tasavvufî açıdan mekânın kaydettiği yere işaret etmektedir.

Ciğerdelen romanında Zühre'nin Sinan'ın yedi peçesi karşısındaki konumu ve *Dineyri Papazı*'nda Gülbün'ün yedi yıl süren çilesi, tasavvufî açıdan 'imtihan' olarak değerlendirilebilir. Gürsoy'a (2015) göre; "Hayatın kendisi, size verilmiş bir imtihan gibidir. Yani, eğer siz kendinizi "ahlâk kişisi" olarak fark ediyorsanız, tam da orada bir

⁶⁹ Bu mekâna yer verilmesinde iki etki de aranabilir. Uzun yıllar yurt dışında yaşayan sanatkârın ilk romanında dekoru oluştururken Almanya'da yaşadığı zamanların etkisinde kalmış olabileceği düşünülebilir. Ayrıca sanatkârın bu mekân tasvirinde yabancı anlatıların da etkisi söz konusu olabilir.

⁷⁰ Buradaki üslup; makalelerinde Edirne'yi anlatan sanatkârın şahsi dil kullanımını hatırlatmaktadır.

sınanma içinde olduğunuzu anlıyorsunuz demektir" (s. 24). Zühre ve Gülbün'ün yedi sayısında temsil edilen zorlukla örülü bir dönemle, kişiyle 'sınanma'sı ahlaki öznenin ortaya çıkmasında çok önemlidir.⁷¹ Anlatılarda iki genç kadının da iradi bir yönelişle olması gerekeni fark ettiği görülür. Zühre'nin aşk acısıyla geçen yıllarıyla birlikte 'zina' olarak nitelendirdiği eylemlerden sonra hem kendisine, hem oğluna hem de Tanrı'ya karşı duyduğu azap artmış ve oğlunun şehit olmasıyla yaşadığı evlat acısından sonra kendini bırakmış, hastalanmıştır. Maddi gücü, maneviyatının sarsılmasıyla tükenmiştir. Ancak bu tükenişten sonra Kuşlu Nine olarak hayata yeniden doğmuştur. Gülbün'ün ise ayrılık sürecinde geçirdiği tasavvufî aşama, anlatıda cünundan fünuna yükseliş olarak tanımlanmaktadır: "Şeyh Tayyar Bey aşkın üç devresinden bahseder: Cünûn, fûnun, sükûn devreleri. Ne demek olduğunu bilen bilir, bilmeyene bu bahisler masal gelir. Kısacası Gülbün az gitti uz gitti, kendi kendini tüketti. Cünûnu tamamladı. Fünûna yetti" (DP, s. 241). Suçlamaların, öfkenin, hıncın olduğu cünun evresinden sonra gelen fûnun evresi; kendine ve olaylara bakışta farkındalığın arttığı, daha nesnel olduğu süreçtir. Anlatıcının masal anası gibi geleneksel bir anlatı yolunu seçerek; Gülbün'ün az gidip uz gidip kendi kendini tükettiğini, cünunu tamamladıktan sonra fûnuna yettiğini söylemesindeki anlatım tutumu, kahraman arketipinin yaşadığı zorlukları ortaya koymaktadır. Bu evrelerin modern zamanların kavramları olmaması itibariyle burada üslubun gelenekselleştiği düşünülebilir.

Ayrıca anlatının başında aynası kırılan ve bu kırık ayna parçalarının içinden sevgilisini teşhis etmeye çalışan Gülbün'ün, en çok sevdikleriyle sınanan Zühre'nin, 'imanından vurulan' Nûran'ın uğradığı inkisar sonucu kendi aynasını başka yöne çevirmesinin temel kaynağı üzerinde de durulmalıdır. Tek taraflı aynalamanın neticesinde tükenen ve fani olanın vefasızlığını teşhis eden kadınların, anlatının sonunda parçalanan benliklerini temsil eden aynaların tamamlandığı görülür. Bu varışta ilahi olanın idrak edilmesinin önemli bir rolü vardır. Fahreddîn-i Irâkî (2012) var olan her şeyin O'nun cemalinin aynası olduğunu, bu yüzden var olanların hepsinin güzel olduğunu belirtir. Seven, kendi aynasında sevgilinin sûretini görür. O da öyle bir sevgilidir ki, kendi sûretini sevenin aynasında görür. Zira onun gözü "Onun kulağı, gözü, eli ve dili olurum" kudsi hadisinde de bildirildiği üzere sevgilinin gözüdür (s. 114-115). Bu nedenle kişinin "dünyanın ve maddenin şekilleriyle kirlenmiş olan aynasını" (İbn Ataullah İskenderi 2010, s. 22) baki olana yönlendirmesiyle vedûd ve hafız sıfatlarının sahibinde daimi bir esenliğe kavuşma

⁷¹ Yedi; dönüşüme karşılık gelmekte; Sinan'ın yedinci peçesinin düşmesinden sonra olması arzu edilen bir kişiye dönüştüğü, Gülbün'ün yedinci yılının bitimiyle feraha çıktığı anlaşılmaktadır.

arzusunun da etkisi vardır. Çünkü Maşukun kıskançlığı (gayret), âşıkın kendisinden başkasını (gayr) sevmemesini ve kendisinden başkasına da muhtaç olmamasını gerektirdiğinden (Fahreddîn-i Irâkî 2012, s. 103) âşığın ondan gayrisından uzaklaşması, istiğna makamına ulaşılmasına da imkân tanır.

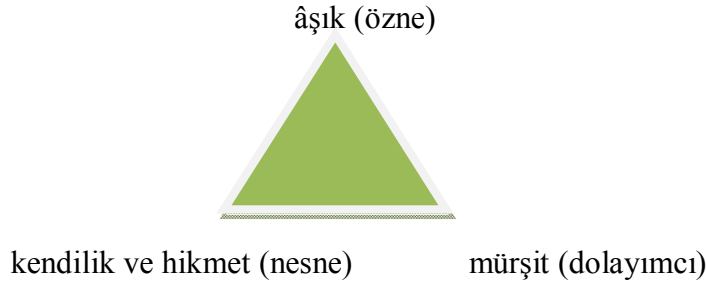
Dolayısıyla anlatı kişilerinin hayatın anlamını yüklediği sevgilinin varlık itibariyle beşer(î) olduğunu ve esas yönelimin Mutlak Varlık olmasını gerektiğini fark edişi 'basiret gözü'nün açıldığı ana karşılık gelir. Anlatılarda "bir vahdet şoku" yaşayarak "müthiş bir yokluk buhrânı içinde kendini dümdüz bir karanlığa düşmüş cisimsiz ve şekilsiz bir varlık olarak duya"n kişi "her olan bitenin mutlaka bir kânûna, bir îcâba dayanması lâzım geleceğini idrak ederek "Hak!" (KRE, s. 266) demektedir. Dikkat edildiği üzere bu genç kadınların, fûnun ve sükûn devrelerini tamamlayarak kemale erme çabasındaki yolculuklarında ana kaynak tasavvuttur. Üçünün de ahlaki, ruhsal olgunluğunda en temel ilham tasavvuf olmuştur. Bu yolculuğun ayrıntılı tetkiki için anlatılardaki mürşitlerin etkisi üzerinde durmak gereklidir.

3. 2. 3. 1. "Bütünlüğe Yöneliş"te Mürşidin Rolü

İslâmiyet, candan cana bir sirâyettir.
Safiye Erol

Erol'un ilk romanı dışındaki anlatılarında mürşit, kişisel tekâmülde etkili bir role sahiptir. Yazar için "mürşit, model olan, değiştiren, dönüştüren, insanları karakter ve davranışlarıyla etkileyen ve çevresine güç veren "merkez insan"dır" (Atlı 2011, s. 49). Hüsrarla neticelenen bir aşkın ve uzun bir yas süreci olan ayrılığın sonunda anlatı kişilerinin ideal özne hâline gelmelerinde, bir mürşidin merkezi bir şahsiyet olarak rol oynaması söz konusudur. Gürsoy'a (2015) göre ideal özne "Bütünlüğe yöneliştir. Eğer bu bütünlüğe yönelişi, ahlâkî anlamda değerlendirecek olursanız, bu, değerle bütünleşmeye doğrudur. Bu bütünleşmeye erdem adımı vereceğiz" (s. 37). Anlatı kişilerinden özellikle evlilik dışı aşk ilişkisi içinde olanların manevi hayatlarında bir yönlendiricinin varlığı; ahlaki ve mutlak olanın anlaşılmasında önem arz etmektedir. Erdeme ve O'na doğru bir seyirde bir aracının varlığı, olması gereken özellikleri şahsında temsil eden örnek bir şahsiyeti sunarken anlatıların metafizik arka planını da belirginleştirir.

Ayrılık sonrası yeniden doğuş sürecinde, aşk döneminde uygulanan René Girard'ın (2013) üçgen arzu modeli farklılık arz etmektedir. Artık özne için arzu duyulan nesne de dolayımıcı da mahiyet değiştirmiştir. Bu değişim şöyle şematize edilebilir:



Şekil 7. Erol Anlatılarında Yeniden Doğuş Döneminde Üçgen Arzu Modeli

Burada dolayımıcının arzu nesnesine ulaşmada aracı bir vazife gördüğü anlaşılır. Girard'a (2013) göre dolayımıcı arzulayan özneye yaklaştıkça arzu da yoğunlaşır (s. 82). Erol anlatılarında da dolayımıcı, hâl ve kâl diliyle özneye yönelmesi beklenen hedefe doğru sürekli işaretler göndermektedir. Onun varlık alanıyla birlikte aşk sürecinde arzu nesnesi sevgili olan öznenin, beşeri olandan ilahi olana doğru bir seyir içinde olması ve bilgelik, kendilik bilgisine erişmesi beklenir. Nesnenin arzu alanını belirlemede etkin olan dolayımıcı, temsil ettiği değerlerle anlatılarda tematik güçte yer almaktadır.

Korkmaz (2015) tematik güçte yer alan dolayımıcıların arzu nesnesine olan ilgiyi uyandıran, bu ilgiyi besleyen ve onu teklif eden kişiler / unsurlar olduğunu belirtmektedir. Bu tür dolayımıcılar, genellikle başkişinin norm karakteri durumundadır (s. 172). *Ülker Fırtınası*'nda Bektaşî babası Ali Fethi Bey, *Ciğerdelen*'de rüyada görülen Sarı Saltuk, *Dineyri Papazı*'nda Nakşî Şeyhi Tayyar Birkul adlı dolayımıcılar merkezi kişinin norm karakteri olarak yer almaktadır. "Tinsel bir hakikati temsil" eden (Korkmaz 2015, s. 168) bu kişiler bir mürşidin özelliklerini taşımaktadır. Erol'un "Mürşid-i Agah" adlı etüdüne göre "Mürşit, bir şahıs değil cemiyeti yaşatan hassa ve faziletlerin müşahhas timsâlidir" (KRE, s. 306). İnsan-ı kamil olarak betimlenen mürşidin irşad üzere olduğu kişiler üzerindeki etkisi ise şöyle ifade edilir:

Mürşit dâima hazır ve nâzırdır; şuurda, tahteşşuurda ve daha da derinlerde onu gedikli, mihman taşırız. Biz uyanık halde iken onun gözleri üzerimizdedir. Her

sözümüze kulak şahidi olur, geceleri rüyâlarımızın ve rüyâsız uykularımızın arka planında o ebedî müşâhit yer almıştır. En küçük jestlerin bile, ses vermeden hüküm veren jürisi odur (KRE, s. 306).

Kişi üzerindeki tesirinin çok güçlü olduğu anlaşılan mürşidin taşıdığı özelliklere bağlı olarak anlatılarda ideal boyutta tasvir edilmesi nedensiz değildir. Mürşide "itâat"ın önemi üzerinde durarak "Onda "cüz-i kü" düstûrunu idrak ederek onu incitmenin kendimizi tahrip, ona itâatsizlik etmenin kendi hayrımızı ayak altına almak olduğunu anlarız." (KRE, s. 306) diyen sanatkârın anlatılarında bu niteliğe haiz kişileri saygı ve hürmet uyandıran bir çerçevede kurguladığı görülür. *Ülker Fırtınası*'nda Nûran babasına "rûhanî bir adam" (ÜF, s. 134) olduğunu söylerken onu içinden "bir peygambere benz"etmiştir (ÜF, s. 139). *Dineyri Papazı*'nda ise Şeyh Tayyar Kemterî şöyle anlatılmıştır:

Yalıya misâfirler gelirdi. Şeyh Tayyar Kemterî tek başına ve seyrek görünür, taçlıların bile bulamayacağı izzetle karşılanırdı. Gülbün, Tayyar Kemterî'ye hem sokulmak hem de ondan kaçmak isterdi; onu ilk çocukluktan kalma haşyetlerle bir evliyâ sanırdı. O bizim gibi etten, kemikten bir insan değil, o bizce adı olmayan başka bir maddeden yapılmış. Öyle bir madde ki dokunursak eğer biz de değişiriz, bir yandan ihyâ olur bir yandan inhilâl ederiz. O, etrafına saldırdığı haşyet ve emniyetten karma tesir ile İstanbul'un kutlu türbelerini andırıyor, Eyüp Sultan'ı hatırlatıyor. Daha ziyâde Merkez Efendi'yi (DP, s. 266).

Bir "evliyâ"yı, "İstanbul'un kutlu türbelerini", Eyüp Sultan'ı, Merkez Efendi'yi kendinde hatırlatan Şeyh Tayyar'ın kişi üzerinde "ihyâ" ve "inhilâl" eden yönü, mürşit olması itibariyledir. Çünkü "kalbini masiva ve ağıyardan temizle"yen ve "onu maarif ve sırlarla doldur"an (İbn Ataullah İskenderî 2010, s. 44) bir mürşidin rolü kişideki seni uyandırmak, onu hakikate davet etmektir. Onun "dokunu"lmadan sadece varlık alanı itibariyle çevresine yaydığı farklı bir dalga söz konusudur. Metafizik bir etkileşime yol açan bu sirayetin nedenlerinden biri mürşid-i agah'ın "ârif-i kâmil" olan yönünden kaynaklanır. Çünkü Erol'a göre;

Ârif-i kâmilin nefhettiği ruh, her zaman sözlü ve meş'ur olmaz. Onlar belki de asıl icrâatlarını sessiz sedâsız, birtakım mevceler salarak yaparlar. Fikrin ve sözün iflâs edeceği yerlerde iflâs, henüz denenmemiş yollardan gelir. Belki şuûrumuz o mevcelerden birdenbire haberdar olamaz, fakat rûhumuz onları muhakkak zapteder ve tâkati geliştikçe peyderpey şuûra sevkeder. Eski ârif-i kâmiller kendileri için: "Biz kâl ehli değiliz, hâl ehliyiz" derlerdi (KR, s. 277).

Arif-i kâmilin ruhtan ruha, candan cana bir akış içerisinde olması "hâl ehli" olmasından ileri gelir. O, doğrudan kişi üzerinde sözle yahut bilinçli bir eylemle etkide bulunmasa da özel bir tesirle kişiyi yönlendirebilmektedir. *Dineyri Papazı*'nda Şeyh Tayyar Kemterî ile

Talât Bey bahçede gezinirken muharebeyi konuşmuştur. Tayyar Birkul, muharebenin ölüm sarsarına bizim de baş verdiğimizizi, maddi ve manevi sarsıntılar geçirdiğimizi ve daha da çekeceğimizi söylemiştir. Talât Bey de ecnebi gazetelerinin ümit verici olmadığını, hep birbirlerini suçladıklarını, öç almaktan başka bildiklerinin olmadığını belirtmiştir. Tayyar Kemterî açılan tüm harplerde herkesin sorumluluğu olduğunu anlatmak üzere yavaşça "Affetmeyi öğrenmek lâzım" dedikten ve biraz sustuktan sonra bu sözü daha etraflı anlatarak; "felaketin tek ilâcı, ıztıraplardan biricik çıkar yol bağışlama yoludur. Hattâ bağışlama bile diyemeyeceğim. Suça ortak katılmak gerekir, affin kök mânâsı budur, sen beni ben seni." demiştir (DP, s. 248). Bahçede konuşulan sözlerden hiç haberi olmamakla beraber Gülbün "gizli bir ruh cihazıyla bütün o sohbeti zaptetmiş sanılır. Daktilo makinesinde çalışıyor. Tayyar Birkul'un eserini temize çekiyordu. Belki de bu meşguliyet onu Şeyh'in mâneviyeti çemberine aldığı için genç kız "bağışlama" diyârında dolaşüyor" (DP, s. 249-250)... Şeyh'in affetmeyi öğrenmek gerektiğini ifade ettiği sıralarda Gülbün'ün "Ayhan dâvâsını yumuşatmak peşinde." (DP, s. 250) olması dikkat çekicidir. Anlatıda Şeyh'in duyulmayan sözlerinin yahut eserinin genç kız üzerindeki tesiri "Şeyh'in mâneviyeti çemberine" girme olarak belirtilmiştir. Bu durum Erol'un arif-i kâmilin sessiz sedasız, birtakım mevceler salarak asıl icraatlarını gerçekleştirdiği görüşüne uygundur. Genç kızın yaşadıklarından belli bir hikmete ulaşması da "zapt ettiği" mevcelerin "peyderpey şuûr" kazanmasıyla mümkün olmuştur. Ayrıca Tayyar Bey'in sohbet sırasında Talât Bey'i "kolundan tutarak deniz tarafına, safran sarısı enginlere döndür"üp "Bak Talât'ım, gün çekilmiş, artık akşam vaktidir." (DP, s. 249) demesi sadece içinde buldukları zamana işaret etmemektedir. Bir taraftan konuştukları mevzuya uygun olarak İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna geldiği hatırlatılırken diğer taraftan "gizli bir ruh cihazıyla" sohbetin ruhunun sindiği Gülbün'ün aşk macerasında bitişe doğru gelen bir sezdirim söz konusudur. Ancak Tayyar Bey'in "artık akşam vakti" olduğunu belirtirken oluşturulan atmosfer; bezginliği değil, tabii bir akışı ve yeni bir başlangıcı sezdirir niteliktedir.

Anlatıda Gülbün'ün dağılan benliği; Şeyh Tayyar Kemterî'nin nasihatleriyle toplanmıştır. Onun değerle bütünleşmesi ve kendisiyle barışmasında Şeyh'in etkili olduğu görülür. Yeniden hayata dönen Gülbün'ün; iyi bir doktor, duyarlı bir insan hâline gelmesi, arzu edilen ideal öznenin doğuşudur. Gülbün'ün farkındalığını sağlamada 'merkez' bir şahsiyet olan Şeyh Tayyar Birkul, ona erdem alanına yönelmenin geç olmadığını hatırlatırken, ümit

aşlamış, yol göstermiştir. Hayattan kopan genç kıızı hastanede ziyaret eden "Ak sakallı adam"ın "muhabbet bakışlı baba çehresi"ni karşısında gören Gülbün şaşırılmış ve "Kötü bir rüyâ gör"düğü için kendisini birden tanıyamadığını belirtmiştir. Ne rüyâ gördüğünü soran Şeyh'e genç kıızı "Gördüğüm rüyâyı sorsam kimse tâbir eylemez." demiştir (DP, s. 271). Bu ifade, anlatıda birçok kere geçmektedir ve anlatının ana örgesi durumundadır. Yaşadıklarını "rüyâ"ya benzeten genç kıızı; başına gelenlerden dolayı hissettiği şaşkınlığı bir taraftan dile getirirken öte taraftan telafisi olmayacak bir macera geçirdiğini, çaresiz bir duruma düştüğünü belirtmek istemiştir.⁷² Hastanede gördüğü "kötü rüyâ"yı ise şöyle anlatmıştır:

Bir dağdan dik aşağı iniyordum. Yamaçlar bütün ıhlamur ormanı imiş. Fakat gördüm ki ağaçlar balta ile vurulmuş, yakılmış, yıkılmış, hep kütükler, yaralı isli kalmış. Ihlamur gövdeleri boyu boyuna serilmiş, henüz üstlerinde körpe yaprakları, demek demet sarışın çiçekleri... Çiçeği burnunda genç ıhlamurlar... Etrafta yanık kokusu var. Dağ lâleleri, menekşeler ezilmiş, taze çimenler çiğnenmiş. Kendi kendime dedim ki: "Canım ben az evvel bu dağdan yukarı tırmandım, her yer cennet gibiydi. Bu kadar kısa zaman içinde kim gelmiş de ortalığı mahvetmiş, kim?" Böyle sordum, telâşlandım, ağladım. Hele ıhlamurları hiç içim götürmedi.

Tayyar Birkul, Gülbün'ün elini okşadı, dedi ki:

-Bu mu imiş yorumsuz dediğin rüyâ? Meğerse ne kadar düzmüş. Hayıflanacak bir şey yok. Ihlamur ağaçları çiçek açmış ya sen ona bak. Değil mi ki çiçek açmış... Alacağını almış vereceğini vermiş. (DP, s. 272)...

Şeyh'in genç kıızın rüyasını hayra yormasındaki tavır Şark geleneğinde ve İslam inancında rüyanın hayra yorumlanması esasına uygundur. Gülbün'ün geçirdiği aşk macerasına uygun bir çizgi sunan rüyâ; "cennet" olarak görünen manzaranın kısa bir süre sonra "balta ile vurulmuş", "yakılmış", "yıkılmış", "yaralı isli kalmış", "ezilmiş", "çiğnenmiş" bir hâlde "mahv"olduğunu göstermektedir. Ancak Şeyh'in "çiçek aç"an zamanları genç kıızı hatırlatması ve söz konusu oluşun tamamlanarak son bulduğunu telkin etmesi umut ve yaşama gücünün aşılması bakımından önemlidir. Düş yorumu, kişiyi insanın sırlarına ulaştırmakta ve hekimin, ruh eğitimcisinin elinde eşsiz bir alet fonksiyonu üstlenmektedir (Jung 2006, s. 107). Bir "ruh eğitimcisi" gibi manevi taraftan Gülbün'ü onarmaya çalışan Tayyar Kemterî'nin elinde düş yorumu; azabın nihayete erdiğine ve geleceğe yönelik mutlu zamanların başlayacağına dair müjdeyi içermektedir. Gülsemin Hazer'in (2012) de

⁷² Erol, "Rüyâlarımız" adlı yazısında çok küçükken duyduğu "Gördüğüm rüyâyı sorsam kimse tâbir eylemez." sözlerinin geçtiği şarkıyı hatırlayarak "Hayat rüyâsını kimse kimse kimse... tâbir eylemez. Belki bunun içindir ki şarkıyı yazan, nâmesini bir feryatla bitirmiş: "Oy felek çarkın kırılısın." (M, s. 243) sözlerini sarf etmiştir. İçinde isyanı, hayatın anlaşılabilirliğine karşı feryadını belirten bu ifadeler; Erol'un şarkı sözlerinde bulunduğu derinlikli manalar açısından da dikkat çekicidir.

belirttiği gibi "Şeyh, onun ruhunun en derin köşesinde gizli duran rüyanın kapısını aralayarak geçmişten çıkmasını ve artık geleceğe bakmasını" (s. 1470) sağlamıştır.

Erol'a göre mürşit denilen "dînî karakterdeki mürebbî"; "bize hâriçten icbar yapmaz, benliğimizin mukaddes mihrâbına geçer oturur. Onun sesini biz dışarıdan almayız, o rûhumuzun harîminden ses verir. Onu dinlediğimiz nispette hayâtımızı gerçekleştiririz. Dinlemediğimiz olursa biliriz ki bu hareket kendi kendimize balta vurmaktan başka bir şey değildir" (KRE, s. 305). Gülbün'ün de "balta ile vurulmuş" zamanlarının kısılcacından kurtulmasında Şeyh'in "ses"i etkili olmuştur. Genç kızın kendi "hayat"ını "gerçekleştir"mesinde onun sözleri bir dönüm noktası yaratmıştır. Gülbün; sevdiği, inandığı insanın kendisine hiçbir hak tanımadığını, biricik ricası olan beş on dakikalık konuşma arzusunu reddederek kendisini toptan inkâr ettiğini söylemesi üzerine Şeyh Tayyar onun elini okşayarak şöyle cevap vermiştir:

Ne talebin vardı ki ne hak bekledin? Onunla evlenmek mi istemiştin? Evet diyemezsin, hayır diyeceksin. Zîra evlenmek bir kanun yoludur, sen ise o yoldan ayrılmışsın. Onunla oynaş mı yaşamak mı istedin? Ne münâsebet. O hâlde... Seni tanısn, bilsin sana yâr olsun istedin. Talebin aşktı, yâni artık devrilmek ve yeniden doğmak sevdâsındaydın. İyi ya işte, dost seçtiğin kimse seni olduğun gibi teşhis etmiş, seni yıkmış devirmiş. Amma sen dibe çökerken ondan alacağını almışsındır. Senin yeni terkinde o sevilmişten de bir katık bulunacaktır. Görüyorum pek düşünüyorsun. Ne için genç yaşta ölümü çağırmış olduğunu aklın kesmiyor, gençlik ihtiyarlık ne demek? İnsan, rüyâları ve hülyâları kadar yaşar. Yirmi seneye yirmi senenin kaldıramayacağı hayal tasvirlerini tıktıysa yıpranmış ve kocamış olur. İşte o zaman insan mâsumluğu özler. Ruh, eski nakkaşlığı yeniden ele alabilmek için yeni doğuşa sevdâlanır, karanlıklar diyârına yönelir. Âb-ı hayat çeşmesinden bir daha içer. Hüneri ebedîleştiririnin yolunu bulmuş ne yaman nakkaştır o!.. Demin ne dedindi? Sevdiğin sana hiçbir hak tanımamış, beş dakikalık konuşmayı reddetmiş seni toptan inkâr etmiş. Bilir misin bu ne demektir? Hanım kızım senin mâcerânın mânâsı şudur ki sen kendi imkânlarla yine kendine bir zemin hazırlamak istemişsin. Büyük hakların imtiyazını kazanmak, her talebini yerine getirmek, toptan teyid edilmek sevdasına düşmüşsün. Hakkındır elbet. Özlü civanın kalbi çifte vuruşla vurur. Fotoğraf makinen negatiflerle dolmuş, şimdi onları düze çekeceksin (DP, s. 272-273).

Genç kızın düşüş hissinden sonra çöküşe yol açan hâllerinin giderilmesinde ve yeniden doğuşun kapısının aralanmasında merkezi hüviyette olan Şeyh, onun "adlandırmak tarafına yanaşmak isteme"diği (DP, s. 273) sözleri dile getirmiştir. Böylelikle Gülbün'ün kendisiyle yüzleşerek ve yaşananları olduğu gibi kabul ederek sevdiği adamdan "alacağını almış" olmanın farkındalığıyla kendi yolunda yürümesi gerektiğini telkin etmiştir. Özellikle Tayyar Birkul'un genç kıza "mâsumluğu", "âb-ı hayat" temsilinde "yeni doğuş"u işaret

etmesi, onun "hakkı" olmakla beraber umduğuna kavuşamamasında durup kalmamasını söylemesi, uyanışı aşamasında önemlidir. Gülbün'ün "karanlıklar diyârı"ndan çıkması, Şeyh'in sözleri neticesinde iki yolla olmuştur: Şeyh'in sözlerinden sonra Ayhan'la birlikte kendisini de "azat" eden genç kız aynı zamanda affin ve masumiyetin temsilinde çocukluğuna sığınarak teselli bulmuştur. Böylelikle "dikenli utanç gömleği"ni üzerinden atmış yerine "edep ve letâfet kisvesi kuşanmış bâkir bir ruh [olarak] dönmüştü[r]." (DP, s. 274). Geçmişe ve kişiye dönük suçlamalar ayla birlikte ortadan kalkarken utancın ağırlığı çocukluk zamanlarının masumiyetinde izale edilmiştir. Tayyar Birkul'un ziyaretinden önce rüyasında anne ve babasını gören Gülbün; "annesinin babasının küçük ve yuvarlak bir maden lâmba tutarak her gece baş ucuna gelişlerini tekrar yaşamış, âdeta o sevgili seslerin yavaş konuşmasını tekrar duymuştu" (DP, 270). Tayyar Birkul'la konuşması sırasında da "Eski bir çocukluk hâtırası yine o günkü sohbette tâzelen"miştir:

Feyzi Hoca, Tayyar Bey'e anlatmıştı ki Gülbün dört beş yaşlarında küçük bir kızken duvarın karşısına geçip kendi gölgesiyle "Karşılama" oynarmış. Geçmişin çıkmazından kurtarılmış bu tasvir hasta Gülbün'e değişik bir ferahlık getirdi. Annesi, babası sahiden baş ucuna gelmiş, üzerine dolu dolu sevgi serpmiş, yüzüne ışık saçmış gibi oldu. Onlar, bu kadar yıl öksüz bıraktıkları Gülbün'ü yeniden sarıp korudular, okşayıp şenlendirdiler, besleyip kuvvetlendirdiler. Bebeklik çağının yuvarlak maden lâmbası zamânın ambarından fırladı, yardıma seğırtti, hayat alanını aydın etti ki Gülbün neyi bilmek gerekiyorsa artık bilsin. Âkıbet anlasın: Bugün *Dineyri Papazı* fâciasını yaşayan genç kızın hep o duvar karşısında kendi gölgesiyle "Karşılama" oynayan ufak çocuk olduğunu öğrensın (DP, s. 274).

Bu bakımdan Gülbün'ün Şeyh'le görüşmesi anlatının kaderinin değişmesi bakımından önemlidir. Çünkü Gülbün'ün önce bir çöplükle sonra toprak üzerinden ölümle ünsiyet kurmasında aşağılık kompleksi sonucu gelişen utancın etkili olduğu görülür. Herkesin çaresiz kaldığı, onun utançtan ellerini yüzünden indirmediği bir vakitte, üstelik Guraba Hastanesinin ziyaret günü değilken Tayyar Birkul'u bir anda karşısında gören genç kız için bir 'şok' anının gerçekleşeceği anlaşılır. Anlatıda insan-ı kâmilî temsil eden Tayyar Birkul'un ona çocukluk zamanlarını hatırlatarak masumiyetini kaybetmediğini telkin etmesi anlatının dönüm noktasını oluşturmuştur. Bu sohbetle ona "kendi gölgesiyle "Karşılama" oynayan ufak çocuk" olduğunun hatırlatılması, yaşadıklarının kendisine yabancılaşmasına engel olmak, safiyetini anımsamasını sağlamak içindir. Dolayısıyla onun çocukluğuna geri dönüşünde aslında kendisini affetmesi söz konusudur. Böylelikle günah ve aşağılık kompleksinin ağırlığı geride bırakılmıştır.

Erol'un bu anlatısında Tayyar Birkul adlı kişinin kurgulanmasında 1947'de tanıştığı Rifâî şeyhi Ken'an Büyükaksoy'un etkili olduğu düşünülmektedir. Açıkgöz'e (2001) göre; Erol, Ken'an Rifâî ile tanışması (1947) ve ondaki bütünleyici ve tamamlayıcı cezbeyle kendi potasında masederek olgunluk devrine adım atar. Bir muhib olmaktan öte yaşadığı teslimiyet *Dineyri Papazı*'ndaki Gülbün'ün Tayyar Birkul'a teslimiyetinde şekillenmiş ve ifadesini bulmuştu (s. 87). Erol'un kendi dünyasındaki Ken'an Rifâî'ye dair anıları ile anlatıdaki birtakım olayların sunumu söz konusu iz düşümlerinden bazılarıdır. Ken'an Rifâî'yi "Homo Mysticus", "Hakîm Adam" ve "Mürşidi Agâh" başlıklarında değerlendiren sanatkârın Tayyar Birkul'u da mistik, hakîm ve mürşit yönleriyle anlatıda konumlandığı görülür. Tayyar Birkul'un ismi de simgesel olup "uçuran bir kul" olarak anlamına gelmektedir. Şeyh'in vardığı, müridini vardığı hikmete ve 'mistik' niteliğine uygun bir kullanımdır. Ken'an Rifâî'nin Erol'a kendini affetmesi gerektiğini söylemesi (KRE, s. 274) ile bir başka talebesine sürekli olarak "Dön arkandaki güzelliğe bak" (KRE, s.291) söyleminin izdüşümü de anlatıda görünür olur. Ken'an Rifâî'nin talebelerinden birinin bu anısını Erol şöyle nakletmektedir:

Bana, "Dön arkandaki güzelliğe bak" diyorlardı. Evet, geriye baktım. O kadar dikkatle baktım ki, mâzînin mesut senelerini canlandırıcaya kadar. Elemden ve ölümden başka bir şey göremez olmuştum, hayâtı unutmuştum. Artık varlığından gaflet getirdiğim bir ışık diyârına atlayıverdim. Efendimiz bana, "Arkana bak, arkana bak" diye ısrarlı emirler vere vere rüyet istikâmetimi değiştirdi... Bende evvelâ saâdetin hâtırasını, sonra da saâdetin kendisini uyandırdı. Kim bilir belki de toprak altına düşmüş, dağılıp çürümüş bir tohuma yeni baştan filizlenmek hamlesini veren kuvve-i hâlîka da, o tohumun hâfızasını uyandırarak güneşte salınan dilrübâ bir çiçek, dalları büken nefis ve zengin bir meyve olduğu zamanların hayâlini canlandırıyor (KRE, s. 291).

Gülbün'ün "elemden ve ölümden başka bir şey göreme"diği bir vakitte çocukluk zamanlarının hatırlatılması nedensiz değildir. Böylelikle Şeyh onda "Hayâtın hesapsız sevgi ve naz çağı olan çocukluğun saltanat beşiği"ne (M, s. 209) işaret ederek kendisinde önce "saâdetin hâtırasını, sonra da saâdetin kendisini uyandır"mıştır. Anne ve babanın rüyada görünümü de Erol'un "Semt-i Dildâr" adlı yazısında anne ve babanın ruhlarının öldükten sonra da çocuklarıyla birlikte olduğu düşüncesine uygundur. Ona göre; "(...) biz, yaşımız ne olursa olsun bir türlü annemizin, babamızın sevgilerinden vazgeçemediğimiz gibi onlar da rahmete kavuştuktan nice yıllar sonra bile hâlâ bizi besleyip büyütüp terbiye etmekten, yıkayıp tarayıp giydirmekten, ömrümüzün her sâniyesinde bize bakmaktan kurtulamıyorlar" (M, s. 209). Gülbün'ün anne ve babasının ruhlarını rüya yoluyla

yakınında hissetmesi, geçmiş zamanların mutluluk veren 'masum' anılarına sığınması "gül"ün yeniden açılmasında; hasta yatağından kalkarak hayata tutunmasında büyük bir önem arz etmiştir.

Anlatıda Talât Bağcı'nın da "sûfiyyun zümresinden" olduğu belirtilir. Buna göre Şeyh Tayyar Kemterî ile Talât Bağcı "görünürde mûtaad işleriyle meşgul olmakla berâber asıl iç hayatları herkese kapalıdır. Onlar Şarkın Sûfiyyun zümresindedir ki haklarında (sûretleri kesrette mânâları vahdette) denmiştir. Kendi kendilerinde değişik ve kutlu bir hayat tahassüsü yarattıklarına tahmin edebiliriz fakat çeşnisine erişemeyiz" (DP, s. 319). Anlatıda şeyhi Kemterî gibi Talât Bağcı'nın da Gülbün'ün her sürecinde yanında olduğu, onu yaşadıklarından dolayı kınamadığı, anlayış ve sevgiyle ona destek verdiği izlenir. "Hiçbir terkip çözülmeyen yeni bağlanamaz. Hiçbir şekil dağılmadan yeni beliremez. (...) Aşkın harmanından geçmeden hangi mevcut kendi formasına girebilir ki? Kendi cehennemini katetmeden kim kendi cennetine vâsıl olmuş?" (DP, s. 22) diyen Talât Bey; yaşanan menfi tecrübelerin hikmet ve hakikat yolundaki değerini dile getirmiştir. Herkesin saydığı bir otorite ve kâmil bir şahsiyet olarak tasvir edilen Talât Bey'in Gülbün'e evini açarak koruyucu bir alan sağladığı, kendi nefsinde aşkın merhalelerini tecrübe etmesinden dolayı Gülbün'ün hâllerini daha içten bir idrakle kavradığı anlaşılır. Bu nedenle anlatıda Doktor Bülent'in birçok tavsiyesine rağmen Gülbün'ün şifa alamamasını Talât Bey; "Sizin Anguvas, Modulla, troidleriniz, daha nice âlimce sözleriniz Gülbün'ünkine benzer vak'alarda şifâ vermiyor, kaç kere şahit oldum. Gücünüze gitmesin çifte tabiplerim!" (DP, s. 196) şeklinde açıklaması, akıl ve bilimin aşkın karşısında tesirsiz olduğunu göstermek içindir.

Ayrıca Talât Bağcı'nın Gülbün'ü hastanede ziyaret ettiği zaman ona yeniden doğuşu temsil eden Şaduman adlı çiçeği anlattığı görülür. "Şaduman seni bekliyor. Hani bildin ya benim hasta gülümü? Ben ona ne cefâlar etmedim! Üç senedir bıçağım onun can evinde dolaşiyor. Amma oldu sonunda... Şaduman çiçek açtı, bahçenin içinden yeni sap çıktı, o da açtı." (DP, s. 268) diyen Talât Bey'in sözlerinden, Gülbün'le Şaduman arasında bir analogi kurulduğu anlaşılır. 'Ölümün kıyısında' olan genç kız Şaduman gibi yıllarca can çekişmiş; ancak sonunda çiçek açarak hayata dönmüştür. Şaduman'ın Talât Bey'in hayatındaki tek aşkın kahramanının adı olduğu anlatı sonunda anlaşılır; bu nedenle aşkı da simgelediği anlaşılacak çiçeğin yeniden "dolgun baharlı bir râyiha"sını (DP, s. 268) saçması; Gülbün için de umudun olduğunu açığa koyar.

Anlatıda Tayyar Birkul gibi mürşit olmamakla beraber tasavvuf erbabından olan bir diğer kişi de Gülbün'ün eski hocası Feyzi Bey'dir. Gülbün'ün aşkının her safhasında ya(kı)nında olan Feyzi Hoca; aynı zamanda anlatıda *Dineyri Papazı*'nın kim olduğunu bilen tek kişidir. Bu bilgiyi gizleme sebebi ise anlatıda; "Bu sır, muhkem yere yuva yaptı, sâhibi ölünceye kadar kimse deşip çıkaramaz. Sır sâhibi, vaktiyle terbiye gördüğü mevlevî ocağından nice hil'atler giyindi ki bunlardan biri de "ayıp kapatıcı"lığın bol yenli cübbesidir." (DP, s. 289-290) şeklinde açıklanmıştır. "Sır sahibi" şeklinde artgönderim yoluyla adlandırılan Feyzi Hoca'nın Mevlevî oluşu önemlidir. Bu sayede Erol anlatılarında Bektaşilik, Nakşilik yanında Mevlevilik tarikatı da yer almış ve kişilerin eriştiği ahlaki değerle yaşantıları arasındaki ilişki, mensubu olunan tarikatlar üzerinden de konumlandırılmıştır. Gülbün'e göre yeleşinde cılız gümüştan bir saat kordonu sallanan hocasının şapkası biraz lekelenmiş, yumruklaşmış; kahverengi elbisesi yıpranmış, kunduruları pençelidir. "Fakat tepeden tırnağa asil ve güzel bir adamdı o. Bir çalım, bir rüzgârı vardı ki hemen insanı sarar. Kırışıklarına bütün bir milletin şiiriyet ve tefekkürü kazılmış geniş alnında, hafif sararmış tiryâki parmaklarında bile kavrayıcı tesirler görülür" (DP, s.43). Bedensel ve ruhsal boyutun bir arada verildiği bu anlatım tutumunda amacın madde ve mananın anlam alanını bir arada sunmak olduğu anlaşılır. Maddeye rağmen mananın üstünlüğü; mananın esas olarak kişinin karakterini oluşturuculuğu söz konusudur. 'Asalet' ve 'güzelliğin' kişinin iç dünyasıyla ilgili olduğu, "yıpranmış" elbise, "pençeli" ayakkabıların temsil ettiği maddi âlemden bağımsız varlık kazandığı anlaşılır.

Ciğerdelen'de Bosnasaray'daki düğünde Sinan'ın kendisini kışkırtmasından sonra kendini secdeye atan Zühre'nin eski mürşidi Kamber Hoca'yı yanına çağırıldığı görülür. "Ötede cemaat, cümbüş kıyâmetle düğün kutlarken Zühre, ihtiyar şeyhinin dizi dibinde tasavvufa dal"mıştır (C, s. 189). Anlatıda Kamber Hoca'nın nasıl biri olduğu ve Zühre üzerindeki etkisine pek yer verilmemekte, "İhlâs için ecelle pençeleşircesine çırpındığı" günlerde Zühre'nin gördüğü rüya üzerinde durulmaktadır:

Cevizlikteki yeni evin bahçesinde bir asma çubuğu, yarım ay biçiminde, havada duruyor. Bir ucu toprağa dalmış, öteki ucu toprak üstünde yatan tepeden tırnağa kundaklı bir insan vücûduna gömülmüş. Hilâl biçimi asma çubuğunun orta yerinden bir körpe ağaç bitiyor, semâyâ kadar uzayıp gidiyor. Zühre'nin karşısında uçuk benizli, kır karışık kumral sakallı bir derviş duruyor, Sarı Saltuk Sultan'mış. Zühre'ye diyordu ki:

- Biliyor musun bu ne ağacıdır?
- Evet pîrim, buna idrâk ağacı derler.

- Güzel dedin. Şu asma çubuğu, bak bir ucu toprağa, bir ucu kundaklı cisme dalmış, bana bunu da anlatır mısın?

- Bâşüstüne pîrim! Bir taraftan toprak yakınlığı, yâni dünya bilgisi, öbür taraftan "Ölmeden evvel öl!" Tanrı buyruğuyla işâret edilen mârifet, bu ikisi birleşince idrak ağacı ürer.

Sarı Saltuk Sultan başını salladı:

- Zühre senin kırk deve yükü akçen olsa bir nefes ömre değişir misin?

- Değişmem pîrim. Mukaddes hayâta Kârün malı bile bedel değil.

- Peki Zühre, sana deseler ki kırk deve yükü akçene karşılık sana bir soluk değil de yirmi sene ömür bırakacağız, senin gözünde pazarlık değişir mi?

Zühre kısaca düşünmeye varıp şöyle cevap verdi:

-Yok hayır, baba sultânım. Ha bir soluk ömür ha yirmi yıl ömür, hepsi bir...

-Neden Zühre, neden?

- Zîra ömrün mânâsı Yaradan'a olan bağlantıyı duymaktır. Biz bunu yirmi yılda bileceğimiz kadar tek bir solukta da bilebiliriz. Yeter ki; var yürekten Tanrı adını analım.

Sarı Saltuk Sultan kâmetini doğrularak Zühre'ye doğru bir adım attı, gülümsedi:

- Pekâlâ Zühre, mâdemki bunu biliyorsun; neden ona göre amel etmiyorsun? Tanrı'yı duymaktan daha yüksek ulaşak yoktur. Bu hakîkatte eren için dünya mihneti ne demek ola? Ferah yaşa Zühre, ferah yaşa. Gönül aynası zaman zaman paslansa bile Allah! de. Üzerine üfleyiver, bak nasıl ak pak olur.

Zühre rüyâsına şaştı. Hakîkat âleminde kendisine bu çeşit sorgular sorulsa asla cevâbını veremezdi. Fakat rüyâda imtihanı geçmişti işte. Tuna boyuna dönmek için hurçları bağlarken Zühre kendini hafif ve rahat buldu. Gözünü ileriye dikti. Çorak illerde sefer aşan kavruk yürekli yolcu, uzaktan pınar çağlayışı duymuştu (C, s. 189-191).

Rüyasında bir "imtihan" geçiren Zühre'nin "uçuk benizli, kır karışık kumral sakallı bir derviş" olan Sarı Saltuk Sultan tarafından kendisine hikmet bilgisinin gösterildiğine tanık olunur. Bu rüya onun "ömrün mânâsı"nın "Yaradan'a olan bağlantıyı duymak" olduğunu anlaması açısından önemlidir. Rüya ve mürşit, metafizik bir alandan kendisine seslenmiştir. Mürşidin rüya yoluyla "hafif"lik ve "rahat"lık sağlaması; 'en çaresiz' hissedilen zamanda yardım ve rehberlik eden niteliğine uygundur. Bu durum *Dineyri Papazı*'nda Şeyh Kemterî'nin Gülbün'ün yardımına yetişmesi şeklinde de görünür. Aynı şekilde Gülbün'ün rüyasında ailesini görmesi ve Zühre'nin bu rüyası; düşün zorlukları aşmadaki yerine işaret etmektedir. Adler'e (2011) göre; düşün ödevi, karşımıza dikilen güçlükleri göğüsleyip bir çözüme kavuşturmadır. Mantığın yasalarına uygun olarak çözemediği bir sorun karşısında bulunan kişi, düşlerin ruhunda uyandırdığı duygulara başvurarak kendini güçlendirebilir (s. 103). Zühre'nin de gördüğü rüya sonrasında kendini

daha güçlü ve 'hafif' hissetmesi, rüyaların yeniden doğuşta önemli bir fonksiyonu içerdiğini göstermektedir.⁷³

Peki, rüyada görülen Sarı Saltuk kimdir ve marifet bilgisi nedir? Zühre'nin "pîrim" dediği Sarı Saltuk, Saltuknâme'de İslamiyet'i yaymak için savaşan bir gazi olarak gösterilmektedir (İnalcık 2016, s. 197). 13. yüzyılda yaşamış olan Sarı Saltuk, Kalenderîyye tarikatının en önemli kollarından biri olup Anadolu'da mevcudiyeti bilinen Hayderiye şubesine mensup idi. Daha sonra, o devirde Anadolu'daki en büyük Vefâî şeyhi olan Baba İlyas-ı Horasânî'ye intisap etmiş ve onun halifesi mertebesine yükselmiştir (Ocak 2011, s. 107). Anadolu'da taht kavgasını kaybeden II. İzzeddin Keykâvus'un maiyetindeki bir Türk boyunun içinde olarak Rumeli'ye geçmiş ve burada faaliyetlerine başlamıştır (Ocak 2011, s. 58). Ahmet Yaşar Ocak'a (2011) göre; Baba Saltuk, Selçuklu ve Osmanlı dönemindeki birçok Türkmen babaları gibi hem şeyh hem bir aşiret reisidir (s. 59). 13. ve 14. yüzyıllardaki birçok Kalenderi şeyhi gibi (Ocak 2010, s. 120-132) Baba Saltuk da Kalenderi bağı dolayısıyla sonraki yüzyıllarda Bektaşiler tarafından kendi tarikatlarının önemli babalarından birisi olarak addedilmiştir. Bugün Balkanlar'daki Alevi ve Bektaşi topluluklarının temelini attığından dolayı Balkan Aleviliği ve Bektaşiliği onu çok büyük bir saygı ile takdis etmektedir (Ocak 2011, s. 113).

Marifet nedir? Ebu'l-Alâ Afifi'ye (2015) göre; sûfilere göre Allah'ın bilgisine ulaştıracak yegâne metot, akıl ve nazar değil, ilahi sevgidir. Yani marifetullah, aklın ürünü değil, aklı aşan bir başka melekenin ürünüdür. Bu melekede, zevk ve eğilim unsuru ortaya çıkar. Bu iki unsurun, halis olarak tezahür ettiği yegâne şey de sevgidir. Sevilenin mahiyetinin zevken idraki, "marifet", bütünüyle ona yönelmek de "eğilim" diye isimlendirilen şeydir. Hatta sufiler, ilahi sevgi ve marifetin aynı şey ve hakikatte bir olduğunda ittifak etmişlerdir (s. 216). Annemarie Schimmel (2012) de mahabbet ve marifetin manevi yolun son makamları olduğunu belirtir (s. 146). Anlatıdaki rüyada da Zühre'ye dünyanın geçici olduğunu idrakle ilahi sevgiye yönelmesi işaret edilir. Anlatının sonunda da Zühre'nin 'Allah sevgisinde fânî olan' bir arif gibi tasvir edilmesi, onun marifet bilgisine eriştiğini göstermesi bakımından önemlidir.

⁷³ Rüyaların kişisel arzuları ve çözümleri içermesi yönü sanatkârın "Rüyada Davet" adlı hikâyesinde de görülmektedir. Hikâyenin merkezi kişisi yıllar önce ayrıldığı sevgilisini rüyasında görerek hasretini, 'merak'ını gidermiş ve bir 'hafifliğe kavuşmuştur (Erol 1931, s. 178-179).

Zühre'nin geçirdiği ruhsal tekâmüle bağlı olarak "sükûnet"e eriştiği görülür. Bir yalağın kenarında oturan Zühre için her şeyin 'bir'lendiği; iç ve dış sesin "ayırt" edilemez olmasıyla anlaşılır. "Şimdi artık iç dünyâsının sesleriyle dış dünyâsının velvelisini birbirinden ayırt edemez olmuştu. Kuş cıvıltısı, rüzgâr fısıltısı, kırların sükûnet terânesi, Zühre'nin için için okuduğu ilâhî "Al gider benden benliğim, doldur içime senliğin" bunlar hepsi birbirine örülerek bir arada akıp gidiyordu." (C, s. 205). Tüm seslerin bir ahenk oluşturarak akıp gitmesi ve Yunus Emre'nin ilahisindeki mana, Zühre'nin eriştiği tasavvufi mertebeye işaret etmektedir. Böylelikle genç kadının ilahi aşkın neşvesinde seyrettiği; dingin bir ruh hâline ulaştığı görülür. Ebu'l-Alâ Afîfî (2015) sûfînin Allah sevgisinden, dünya ve onun lezzet, mevki ve metânı terk ettiğini, her şeyini hatta kendisi için en aziz nefsinin bile Allah için feda ettiğini belirtir. Allah sevgisinden dolayı Allah'ı çokça tefekkür eden sûfî, bütün melekelerini sadece O'na yöneltir, kalbini başkasıyla meşgul etmez, zikriyle ünsiyet eder ve uzak kalmaktan dehşete kapılır. Rızasından mesrur olur, gazabından sıkıntı duyar. Sûfilerin ifadelerine göre bütün varlığıyla sevdiğinde fani olur (s. 214-215). Anlatıda da dünyanın nefse yönelik zevklerine sırtını çeviren Zühre'nin Allah'ın zikriyle meşgul olduğu, O'nun rızasından mesrur olduğu izlenir.

Zühre'ye benzer bir istiğna hâli Turhan'da da izlenir. Eserini tamamlayan ve ruhsal bir tekâmül geçiren Turhan; "Bütün varlığımdan soyundum; üzerimde ağırlık nâmına ne varsa silktim attım. Yalnız çıplak hayâtımla eserimi alakoydum. Ne hayâtımdan bir saâdet bekliyorum ne eserimden bir mükâfat. Bundan sonra hangi tâlih cilvesi yüreğime içeriden içeri dokunabilir, ben artık niye yerinirim, niye sevinirim?..." (C, s. 250) diyerek sevinç ve üzüntünün kendinde birlendiğini dile getirmiştir. Ancak Turhan'ın tekâmülünde diğer anlatı kişilerinde olduğu gibi bir mürşidin dahil olmamıştır. O, Canzi'nin hikâyelerindeki beşeri ve ilahi gerçekliği idrakte kendindeki eksiklikleri idrak etmiş ve olgunluk yolunda gelişme kaydetmiştir.

Ciğerdelen'in tarihî anlatısında Mustafa'nın aşkının gelip geçici bir heves olup olmadığını anlamak üzere Veli Koca bir şart öne sürmüştür. Buna göre Mustafa, "Rusköy Gâzi Rüstem Baba Sultan Dergâh'ndan kalk"an Muhiddin Abdal'la "on gün çileye kapana"cak, sonra Veli Koca tarafından "aşk imtihanına çek"ilecektir. Veli Koca onun "Gerçekten aşk duyduğuna" emin olursa sevdiğini getirmesine izin verecektir (C, s. 69). Dolayısıyla aşk yolunda Mustafa'nın önüne riyazet ve imtihan şeklinde iki engel belirmiş; ancak Muhiddin Abdal bu süreçte kendisine manevi rehberlik etmiştir. "Sırtında hırka, başında taç,

omuzunda hurç, elinde asâ, göğsünde billûrdan teslim taşı tam cihazı ve yanında keçe külâhlı iki dervişiyle konağa mihman oldu"ğu (C, s. 69) belirtilen Muhiddin Abdal Kalenderi şairlerinden olup XVI. yüzyılın sonlarıyla XVII. yüzyılın başlarında yetişmiş bir dervıştır (Ocak 2016, s. 286;). Anlatıda riyazetten çıktıktan sonra "Mustafa'nın benzine renk, gözlerine şevk geldi"ği fakat Muhiddin Abdal'ın hiç değişmediği, aç da olsa, tok da olsa "dâima azizlerin bal mumu sarısı sîmâsını taşı"dığını belirtilmiştir (C, s. 71). "Serhatleri dolaşıp milleti muştuluk gününe hazırlamak iste"yen, "Nemseli'yle görülecek Kerbelâ gününde tef ve kudüm döverek, gülbank çeküp altın sancaklarını açarak Hak yolunda vuruşmak" (C, s. 69-70) niyetinde olan Muhiddin Abdal'ın halkı irşat etme çabası, bir mürşit olarak Hak bilincine erişilmesindeki rolü, maddi değişimlerden nefsinin azat olması, eriştiği tasavvufi makamın tecellisi olarak okunabilir.

Ülker Fırtınası'nda aşkı büyük inkisarla sonuçlanan Nûran'ın bir Bektaşî babası olan Ali Fethi Bey'e sığındığı görülür. Dış görünüşü ve içinde eriştiği ahenk itibariyle örnek bir şahsiyet olarak sunulan Ali Fethi Bey'in "Yüzünde öyle bir nur, öyle tok ve tamam bir saâdet" (ÜF, s. 135) olduğu belirtilmektedir. Bu bakımdan "Nûran[ın] onun gibi olabilmek iştiyâkı ile tutuş"ması (ÜF, s. 135), mürşidin kendi olmaklığı bakımından örnekleyici bir değer olduğunu gösterir. Babasına "en mahrem, en mukaddes yer"inden vurulduğunu ve "Hiçbir şeye inanmadan ve gönlünü bağlayacak bir yer bulamadan nasıl yaşa"nlacağını (ÜF, s. 134) soran Nûran'a "bakışında tatlı bir mahzunluk süzül"en babası;

İnsanlar fânîdir, diye boynunu büktü, hafif gülümsedi: "İnsanların râbitaları da kendileri gibi küçük ve geçici olmak gerek. Bu, böyle olduğu halde sevmek ihtiyacı ezeldir. Sevmeli, inanmalı, bağlanmalı; ama çürük ve fânî şeylere ne kadar bağlanılırsa o kadar. Fazla değil. Fakat îman! Fakat teslîmiyet! Bunlar ancak sâbit ve mutlak bir hedefe sarfedilen ruh kuvvetleridir (ÜF, s. 134).

demıştır. Kızının yabancı olduğu meseleler karşısında bir tecessüs oluşturmak isteğinde olan Ali Fethi Bey, onun bağımlılıktan bağlanmaya ulaşması yolunda bilinç uyandırma çabasıdır. "Sâbit ve mutlak bir hedef"; mutlak hakikat olan Allah'ı ifade etmektedir. Gürsoy'a (2015) göre Müslüman ancak Allah'a kul olur. Ancak Allah'a bağlanabilir ve insanı tanımlayan, bu bağlanma hâlidir ve o, orada özgürdür. Bu özgürlük, özgürlüğe dayalı sorumluluk, tasavvufta ahlak hâlinde de yaşanacak ve yavaş yavaş aşk hâline gelecektir. Yani, aşk ancak Allah içindir ve Allah böyle bir aşkın muhatabıdır (s. 61). Bu bakımdan Ali Fethi Bey'in aşk anlayışının tasavvufi temelleri daha iyi anlaşılakta; kişiyi özgür kılan bağlanmanın 'mutlak' ve 'baki' olan Allah'ın varlığında mümkün olduğu

görülmektedir. Ayrıca onun bağlanmanın değerinden bahsederken geçiçi olan duraklarda kalmama telkini de bu bağlamda değerlendirilebilir. Ona göre;

Fânîlik dâiresi içinde görülünce haksızlık, dünyâda yapılan zulüm ve eziyet bir insana hemencecik orada ölüvermek arzusunu verir. Haksızlığın dünya yüzünde niçin olduğunu hiçbir insan, bir insana anlatamaz. Bunu da Tanrı'nın ebediyeti dâiresinde seyretmekten gayri çare yoktur. Bir insan bir insana ne kadar zulüm edebilir? Öldürünceye kadar, sonra? Sürüp giden ne bir naz vardır, ne bir eleme. Her şey geçer. Çeken için de, çektiren için de "âhiri toprak dediler!.."

(...) İmâna gelince, bir defa çiğnenir, sonra insan tecrübe sâhibi olur, bir şeyi nâehline vermemeyi öğrenir. Olgunluk yolunda bu, esaslı bir mertebedir. Her şeyi ehline ve sâhibine vermek.

Yedi iklim, dört bucaktan kalkarak er geç denize dökülen sular gibi, her bahis ve her dâvâ Tanrı'nın meskût geçilen isminde karar kılıyordu (ÜF, s. 135-136).

Ali Fethi Bey; tecrübenin değerinden bahsederek Nûran'ın yaşananlardan dolayı kendisini suçlamamasını istememektedir. Olanlar karşısında rıza göstermek gerektiğine, "her şey" in "geç"ici olduğunun idrakiyle aşırı hüzne kapılmamak gerektiğine işaret eden Ali Fethi Bey; erişilen hikmetler üzerinde durmaktadır. Nûran'ın "haksızlık"ta takılıp kalmasının önüne geçmesinde ve mutlak gerçekliği fark etmesinde Ali Fethi Bey'in ilham olduğu anlaşılır. Gürsoy'a (2015) göre; kâmil insan kendinde öyle bir sağlam kişilik ortaya koyabilmiştir ki, kişi, ona maddi ve manevi anlamlardaki eğilimlerinde hiç benzemiyor olsa bile, onun o kendi olmaliğundan kaynaklanan bir etkiyle kendini inşa etmek ihtiyacı hissetmektedir. O bir ilhamdır. O insan sizin için bir ufuk mertebesindedir (s. 86). Batılı bir yaşam tarzı olan ve babasına birçok noktada benzemeyen Nûran'ın kendini inşa sürecinde babasının merkezi bir konumda olduğu; onun için bir ilham ve ufuk mertebesi taşıdığı izlenir.

Erol anlatılarında 'her şeyin geçici' olduğu bilinci genel bir izlektir. Bu durum anlatılarda bağımlılıktan bağlanmaya, Sen'den Mutlak Varlığa doğru bir seyre olanak tanır.⁷⁴ "Bağımlılıkta siz yoksunuz, esir alınmışsınız, tâbî olmuşsunuz. Ama bağıllıkta siz varsınız, sorumluluğunuzu üzerinize alıyorsunuz, bağlanıyorsunuz, şimdi bu bağıllığınızın gerektirdiğini gerçekleştirmek durumundasınız. Siz, bağımlılık olarak da bir teslimiyet yaşayabilirsiniz. Bu, aslında tam teslimiyet değildir. Zaten başka türlü yapamıyorsunuz,

⁷⁴ Enginün'e (2013) göre insanlıkla bir ilişkisi görülmeyen erkeklere kapılan ve örselenen genç ve cazip genç kadınların bir hastalıktan kurtulma çabalarına benzeyen çırpınmaları, *Ülker Fırtınası*'nda olduğu gibi *Dineyri Papazı*'nda da kendisini gösterir. Duygularını ve cinselliklerini serbestçe yaşamaktan çekinmeyen bu genç kadınların, bir noktadan sonra duygularını tahlil ederek duygu ve davranışlarının bir tür mistik yorumunu yapmaya kalkışmaları pek de inandırıcı değildir (s. 323). Oysa ki Erol anlatılarındaki kadınların tekâmül sürecinin uzun ve inişli-çıkışlı bir seyir arz etmesi, bu yolculukta mürşit olarak nitelendirilebilecek ideal şahsiyetlerin varlığı, genç kadınların duygu ve davranışlarının mistik düzeydeki karşılıklarını tefekkür etmesinde inandırıcı bir zemin hazırlamaktadır. Bir dönem yaşanan duygu ve cinselliğin serbestliği; kişinin kendisini sorgulamasına ve daha üst bir bilince ulaşmasına mani olmamaktadır.

demektir." diyen Gürsoy'a (2015) göre; "Ama bağıllık, kendi irâdenizle sizi bir vaad hâlinde ayakta tutar, sizi kendinize getirir ve siz buna uygun bir sorumluluğu yaşayarak, evrenle, kendinizle ve Tanrı'yla muhteşem bir ahenk oluşturursunuz. Bu, özgürlüktür" (s. 179). Erol anlatılarında da kişilerin aşk boyunca sevgililerine bağımlı olduğu, onsuz yaşama ihtimalini dahi düşünemediği, özellikle ayrılık döneminde iç ve dış dünyayla ahengi yitirdiği, ağır bir depresyon yaşadığı izlenir. *Ülker Fırtınası*'nda görüldüğü gibi iradenin teslim edildiği bu durumda kişilerin kendi olma durumlarını sevgilileri üzerinden oluşturduğu görülür. Sermet'e "Sermet, Sermet. Beni bırakma, bırakma kendimi yenmeye. Kendimi yenersen; sen de yenileceksin, yok olacaksın. Sermet!" (ÜF, s. 180-181) şeklinde haykırmak isteyen ama ümidini kaybettiği için bu serzenişin manasız olduğunu düşünerek vazgeçen genç kadın, kendini yenmenin bağımlılık hâlinde kurtulmak anlamına geldiğini fark etmiştir. Kişisel ilişkilerdeki bağımlılık, geride kalma durumuna (Bowlby 2012, s. 289) yol açtığı için Nûran'ın kurtuluşu, "yen"meye, ilerlemeye imkân verecektir. Anlatının sonunda Sermet'in kendisine "Neden böyle olduk?.." (ÜF, s. 212) biçiminde sitem etmesi üzerine verdiği cevap beşeri aşkın geçiciliğini ve sınırlılığını idrakle özgürleştiğini göstermektedir. Sermet'e; "her şey geçer; aşk da ızdırıp da, saâdet de. Böyle şeylere bel bağlamak olmaz. Mutlak huzûru yalnız Allah'ta buluruz. Bâkî, Tanrı bâkî." (ÜF, s. 212) diyen Nûran'ın sen'den O'na doğru bir yönelim içine girdiği anlaşılır. İbn Ataullah İskenderî (2010) kişinin sevdiği her şeyin mutlaka kulu-kölesi olduğunu, hâlbuki Allah'ın kişinin kendisinden başka hiçbir şeye ve kimseye, köle olmasını sevmediğini ve istemediğini belirtmektedir (s. 45). Nûran'ın da anlatının sonunda "bel bağla"yacağı unsurların dünyevi varlıklar olmadığını fark etmesi önemlidir. Böylelikle aşkın varlığın yani Tanrı'nın idrakiyle bağımlılığın bağlanmaya dönüştüğü ve kişinin bu kararıyla özgürleştiği görülür. Çünkü; bu farkındalıktan sonra Nûran'ın kendini kısır bir döngüye hapsedtiği anlaşılan beşeri aşktan sıyrarak gerçekleştirdiği görülür.

Erol anlatılarında bağlanmanın bağımlılıktan daha değerli bir ilişki biçimi olduğu, ilahi aşkın ve insandan vefa ummama izleğinin ortaya çıkmasıyla belirginlik kazandığı görülür. *Ciğerdelen*'de Zühre; "Ben evvelâ aşkı aradım, sonra Âllah'ı aradım." (C, s. 209) demiş ve en sonunda "Her tarafı"nı "cennet esintisi bürü"yen (C, s. 210) kadının Allah'ın varlığında huzur bulduğu izlenmiştir. *Dineyri Papazı*'nda da Ayhan olmadan yaşamın anlamını kaybeden Gülbün'ün bağımlılık hâlinin gün geçtikçe öz saygısını ve yaşama sevincini yitirmesine yol açtığı fark edilmiştir. Ancak Şeyh Tayyar'ın kendisiyle konuşması üzerine

"hayâ ve hürmet bürümeye başla"yan genç kızın "edep ve letâfet kisvesi kuşanm"ası (DP, s. 274), beşeri aşkın geride bırakılmasıyla mümkün olmuştur. Bu bağlanma tarzları, Marcel felsefesinde de belirtildiği üzere "bağlanmanın en tam ve nihai biçimidir yani; imandır." Bu tarz bir bağlanmaya girildiğinde Mutlak Sen varlığı, asla "o" durumuna gelmeyecek olan bir sen'dir (Bayraktar 2014, s. 60).

Duygusal ilişkilerinin yoğun ve güçlü olduğu Erol anlatılarında kişilerin ben'den geçerek sen oluşu kısa sürede gerçekleşmektedir. Ancak sen'den Mutlak Varlık'a bağlanma, beşeri aşkın uzun bir sürece yayılması ve yoğunluğu nedeniyle daha yavaştır. Bununla beraber sen'e duyulan aşkın O'na duyulan aşka bir basamak olması itibariyle değerli bulunması da söz konusudur. *Ciğerdelen*'de Turhan; "Ben zâten aşkımın Allah gibi mutlak bir varlık olduğunu iddia etmiş değilim ki. Ben kendim ne kadar varsam aşkım da o kadar vardır. Olabilir ki geçicidir. Nitekim ben de geçiciyim." (C, s. 254) derken aşkının beşeriliğini idrakte onun değerli olduğunu da belirtmiştir. Tarihî anlatıda da "Sultan-ı aşk"la metaforize edilen aşkın kutsandığı görülür. Zühre; "Ulu Sultan", "Sultân-ı aşk", "en büyük kapı" dediği aşkın kendisi için karşılık geldiği anlamları şöyle ifade etmektedir:

Kişi, hangi kapıya kulluk ettiyse mükâfatını o kapıdan görür. Eşiğine baş koyduğum Ulu Sultan... Oh, çok şükür!.. Gönlümü rahatlık, hafiflik kevserinde durulttu. Sinan başka yol tutmuştu; işi gücü zeâmet, servet, saltanat... O, bir erkekti, benim gibi tepeden tırnağa sevdâyaya vurgun olamazdı; zîra dünya umûru erkeklerin eline verilmiştir. Kadınlar elbet de içeri içeri yaşarlar, erler dışarı dışarı. Buna sözüm yok. Ancak: Er de olsa, kahraman, vezir, pâdişah da olsa, Sultân-ı aşkı inkâr eden, bu suçun altından kalkamaz. Bu iğreti âlemden geçerken şuna yanarım ki sevdiğimden dünya gözülle helâlik dileyemedim. Dâvâmız Tanrı dîvanına kaldı. Ağam kördüğüm geldi, kördüğüm gidecek. Bir türlü yumuşayıp çözülemedi. Cennet iklimlerinde benim gibi sefer edemedi. İsterdim ki –her zaman değil- ara sıra elime yapışarak kendini gönül akıntısına koyuversin ve dünya gâilesini unutup dinlensin. İçinde yüzdüğüm duruluk ve mutluluk ummânından ona bir damla tattıramadım, eyvah!..”

Zühre'nin gözleri kapanıyor başı karıncalanıyordu. Tesbih elinden kaydı. “Her tarafımı cennet esintisi bürüdü. Amma iğri gittim amma doğru gittim. Şunu bilirim ki ben büyük bir kapıya kulluk ettim. Evet, en büyük kapıya (C, s. 209-210)...

Aşkın öne çıkarıldığı bu anlatım tutumunda; mecazi aşk, kişiyi benliğinden uzak kıldığı ve ilahi aşka hazırladığı için kutsidir. Ulvi bir basamak olarak görülen beşeri aşkın; kişiye hikmet ve sevme edinimi kazandırması bakımından değerli olduğu anlaşılır. Zühre'nin Sinan'ın kendisi gibi beşeri ve ilahi aşkın "akıntısına" bırakmamasından dolayı üzülmeye de ötekinin bir sen varlığı hâline geldiği göstermekte ve ötekiyle bir olmanın değerli bir bütünlük olarak görüldüğüne işaret etmektedir.

Sultan-ı aşk kimdir? Anlatıda Zühre'nin Sinan'la aşkının başlamasıyla bu metafor görünür ve fantastik bir biçimde kurgulandığı fark edilir. Zühre ile Sinan'ın yalnız kaldığı odada; "üçüncü bir kimse, yeri göğü tutuveren bir ruh karışmıştı"r ve Zühre bu "cisimsiz peri"yi tanımak için "gönlünü gözcü çıkar"mıştır (C, s. 142-143). Bu bakımdan Sultan-ı aşk'ın ilk niteliğinin ancak kalp gözüyle görülebilecek bir varlık olduğu anlaşılır. İkinci özelliği ise Zühre'nin aşk yolundaki manevi rehberi, mürşidi olmasıdır. "Nur yapısı ellerinden can dayanmaz güzel kokular, dudaklarından cennet efsâneleri saçaran gel"en Sultân-ı aşk; "Zühre'nin bağrındaki tahta otur"muş ve "Başında yıldız ışığından örülmüş çelengi, yüzünde gönül tılsımından dokunmuş nikâbı" (C, s. 143) ile şöyle demiştir:

Zühre, seni bedeliğime lâıyk gördüm, sana güzelliğimin, ululuğumun bir damlasını âşikâr kıldım. Söyle bana kulluk edecek misin? Benim izim uçurumlu sarp yollardan, ateşler, dikenler arasından, seyrekçesi, cennet bahçelerinden geçer. Söyle Zühre, kadının en çetin gazâsına girer misin? Hâtun kişinin cihangirlik nişânesi olan son mihnetler ve son mânâlar mücevherini gerdanına takmaya elin uzanır mı? Zühre, yüksek huzurda ölüm korkularına, mutlu ürperişlere boğulmuş, hem de yüceleştini duymuştu. Gönlü ile secdeye varıp yer öperek kendini verdi:

-Ey Pâdişâhım!.. Bana ne türlü çileler mukadder kıldınsa, boynum kıldan ince. Sen benim fânî varlığında konak tutmaya tenezzül gösteresin de ben beş günlük ömrümü senden sakınayım! Bilirim ki kadının şânı şerefi ancak senin ülken uğrundaki savaştadır. İşte ant içerim, yaşadıkça sana kulluk edeceğim.

Sultân-ı aşk, Zühre'nin sözlerinden hoşlanarak tahtına rahatça arka verdi, buyruğundaki neyleri, rübabları açık akışa verdi, buyruğundaki neyleri, rübabları açık akışa koyuverdi, dünyâyı âhenge boğdu. Bütün bu cümbüş ortasında Zühre'ye, bele gayret kemeri gibi kuşatılacak bir öğüt sunmuştu:

-Mihnetli yollarımda pek bunalır, çâresiz kalırsan bil ki hiçbir yerden medet olmaya. Yardıma beni çağır. Zîra dert benim, derman gene benim. Var git Zühre, diyârlar dolusu insan kalabalığı içinden kendime ayırdığım bir avuç seçkinlerimden biri de sensin. Git, mücevherini kazan (C, s. 143-144).

Zühre'nin "cisimsiz peri"yle bu diyalogundan sonraki ilk cümle; "Sinan'la Zühre hâlâ ayakta bakışıyorlardı." (C, s. 144) şeklindedir. Sinan'la Zühre'nin bakışması sırasında âdeta anın / görüntünün durdurulduğu ve Zühre ile Sultan-ı aşk'ın iletişimine ayna tutulduğu izlenir. Sultan-ı aşk'ın devreye girdiği bu yerde onun anlatı içerisindeki gerçekliğinin ikircikli olduğu anlaşılır. Sadece Zühre'nin muhatabı olan bu varlığın elleri, kokuları, dudakları, başı, yüzü olduğunun belirtilmesi ve "cisimsiz peri" oluşu, başında yıldız ışığından çelengi olması ve buyruğundaki neyleri, rübabları koyuvermesi varlık sahası itibariyle olağan ile olağanüstü arasında gezindiğini göstermektedir. Bu "ruh"un anlatıda sadece Zühre'ye görünmesi, onun iç dünyasında bir gerçeklik olduğunu düşündürmekle

beraber onun "tahtına" dayanan bir sultan olarak metaforize edilmesi, Zühre için olağanüstü nitelikleri olan bir varlığa da karşılık gelebileceğini düşündürmektedir.

Anlatının sonuna doğru Zühre'nin uykuya vardığı sırada Sultân-ı aşk'ı gördüğü anlatılır. "Nur yapısı kanatlarını oynatarak, ardınca akçiçekler sererek Zühre'ye doğru süzül"en Sultân-ı aşk; "Zühre! Ey benim öz kulum, has yoldaşım Zühre! Azat ol azat..." demiştir. "Saâdet hamurundan yoğrulmuş kollarını Zühre'nin boynuna attı, cennet kokulu mübârek dudaklarını kadının alınına değdirdi. İkisi iç içe geçer, bir arada erir gibi oldular." Tekrar Zühre'ye "Azat ol Zühre! Nice yıllar seni bağrımda süzdüm, eledim. Al işte öpüşüm icâzetindir. Çık, tahtına otur. Dünyâlar durdukça hükmün sürsün. Zîra ben senin alınna ölmez güzelliğin, kadınlığın şah çelengini doladım." sözlerini sarf etmiştir (C, s. 203). Ürpererek uyanan Zühre, "Artık ölümün yakın!" (C, s. 204) diyerek azat olmasının anlamını, içindeki sevginin değil ömrünün bitişine denk gelmesiyle ilişkilendirmiştir. Zühre'nin ilkin Sultân-ı aşk'ı gönlüyle, sonunda ise rüya yoluyla görmesi onun varlığının metafizik boyutuna işaret etmektedir. Ancak onun bir sultan olarak tasviri ve seslenişleri; varlığının gerçekliği konusunda okuru çelişkide bırakabilmektedir. Todorov'a (2004) göre "fantastiğe can veren kararsızlık duygusudur" (s. 37). Gerçeklik ve gerçeküstülük arasında bocalayan okurun bu durumu için Ayşe Demir (2007), "Bu kararsızlık noktası aşıldığı andan itibaren de kurgu fantastik olmaktan çıkar (s. 163) demektedir. Sultan-ı aşk'ın sadece Zühre ile görüşmesine karşın varlığının tam anlamıyla hayali, gerçekdışı olduğu belirtilmemektedir. Bir anda Zühre ile Sinan arasına giren bu "ruh"un yarattığı bir gerçeklik etkisi söz konusudur. Anlatıda olağanüstülüğü ve net bir biçimde gerçekliğinin sınırlarının belirtilmemesi, Sultan-ı aşk'ın bazı fantastik özellikler taşıdığını düşündürmektedir.

Karşılıksız aşkı, hep kendinden vermeyi, fedakârlığı kendinde içeren Sultan-ı aşk; Zühre'nin aşkı boyunca belirlediği ilkelerin mütekâmil bir taşıyıcısıdır. Onu dinlemek ve onun gösterdiği yolda yürümek Zühre'nin aşkını ve kendi olmağını belirlemektedir. Zühre'nin aşktaki "çile"yi baştan kabul etmesiyle, *Dineyri Papazı*'nda Gülbün'ün sevgilisine beraberlik sürecinde "Efendim meraklanmayın, sizden hiçbir şey talep edilmeyecek, bu fatura benim nâmıma... Ben tek başıma ödeyeceğim." (DP, s. 14) demesi; aşkın karşılıksız, talepsiz ve özverili bir yolculuk olduğuna işaret etmektedir. Dolayısıyla hem Zühre hem de Gülbün için hayattaki hikmetleri kavramada beşeri aşkın merkezi bir

hüviyette olduğu görülür. Aşkı yaşamada, gereklerini ve niteliklerini sorgulamada, kendilik bilincine erişmede idealleştirilen sembollerin ve fikirlerin önemi de dikkat çekicidir.

3. 2. 3. 1. 1. Bireyleşim Yolculuğunda Diğer Yardımcı Kişiler

Erol anlatılarında yardımcı kişiler, engelleyici unsurlara göre çok daha zengin bir kadroya sahiptir. Anlatılarda mürşit dışında anlatı kişilerine, kendini gerçekleştirme çabasına karşılık gelen bireyleşme yolculuğunda yardımcı olan başka kişiler de söz konusudur. Bu kişiler hem aşk hem ayrılık hem de yeniden doğuş aşamasında destekleriyle dikkat çekmektedir. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Bedriye'ye özellikle Mihriban Hanım'ın ve daha sonra Necdet'in yardımcı olduğu görülür. *Ülker Fırtınası*'nda Nûran'ın Ali Fethi Bey, Dilrûba Hanım, Nûman Bey, Selçuk ve Tûran şeklinde geniş bir destek halkasının olduğu görülür. *Ciğerdelen*'de Turhan'ı "sağlığa, şenliğe, kalkınmaya çağır"an, ona "Tavlan, Kındır Susak tavlan." (C, s. 237) diyen Ürkiye Hala'nın bakım ve güç verdiği görülür. Tarihî anlatıda ise Hâfız Nûri, eğlenceyle vakit geçiren Sinan'a "Toparlan, benim ağa oğlum!" (C, s.127) diyerek uyanış içinde olmasını telkin etmiştir. Mustafa'nın da anlatıdaki destekçileri Veli Koca ve Hâfız Nûri'dir. Zühre'ye de mana âleminde Sarı Saltuk, madde âleminde Kamber Hoca dışında Adviye Molla ve Feridun Bey'in yardımcı olduğu izlenir. *Dineyri Papazı*'nda da *Ülker Fırtınası*'nda olduğu gibi merkezi kişinin geniş bir destekleyici çevresi vardır. Bunlar; Talât Bey, Feyzi Hoca, Doktor Bülent, Güzin Arboya, Ercüment, Âkif Kaptan ve Müyesser'dir.

Ayrıca Erol anlatılarında Sarı Saltuk'ta olduğu gibi ölen kişilerin maneviyatından da faydalanma da söz konusudur. Bu bakımdan özellikle rüyalar işlevsel olarak kullanılmıştır. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Bedriye, ölen eşi Şerif Bey'in yağlı boya portresinin karşısında durmuş; "İlk kocası, mürşidi, mânevî hayâtının temeli olan bu adamın tasvîrinden sanki gizli bir kuvvet akarak onun perîşan rûhunu toparla"mış," tahkimle"miştir. Vaktiyle ona "İnsanda gizli ve sırf o insana mahsus bir cevher vardır. Hayâtın hakîkî mânâsı, işte o cevheri derinliklerinde bulup işlemektir." (KR, s. 205) diyen Şerif Bey'in sözlerini hatırlayan Bedriye'nin yeniden doğuşunda bu anının önemli olduğu anlaşılır. *Ciğerdelen*'de rüyada görülen Hersekzâde Ahmet ve Atatürk, Turhan'ın kendi gerçekliğini yoluna koymasında örnekleyici kişilerken *Dineyri Papazı*'nda Gülbün'ün rüyada görülen anne ve babasının manevi cihetten yardımı söz konusudur.

Romanda yardımcı kişilerin en temel özellikleri son derece iyi niyetli ve destekleyici olmalarıdır. Toplumsal normlar itibariyle evlilik dışı ilişki kınanmasına rağmen bu kişilerin olanı anlamaya çalışarak bedensel ve ruhsal açıdan yara alan kişilerin eski sağlığına kavuşması için ellerinden geleni yaptığı görülür.⁷⁵ *Dineyri Papazi*'nda Talât Bey'in Gülbün'ün durumunu değerlendirirken; "Gerçi bir kazadır olmuş, zararın neresinden dönülürse kâr saymalı, düşülen yerden davranıp üstü başı silkeleyip hayat koşusuna tekrar atılmalı, doğrusu bu olurdu. Bütün mesele bu büyük sükûtu kendi kendine karşı tefsir edişine bakar." (DP, s. 194) sözleri, diğer yardımcı kişilerin de bu husustaki görüşlerini özetler mahiyettedir. Merkezi karaktere yardımcı kişilerin esas işaret etmeye çalıştığı nokta yaşananların ne olduğu değil, yaşananlardan çıkarılacak hikmettir. Önemli olan yarı yolda kalmamak, istihale ile ulaşılan seviyeyi, erişilen hikmeti koruyabilmektir.

Ayrıca anlatılarda bazı yardımcı kişilerin yüce birey arketipi, yaşlı birey arketipi, ruh arketipi olarak da adlandırılan bilge arketipine karşılık gelen özellikleri söz konusudur. Bu kişilerin temel misyonu anlatının merkezi kişinin ruhsal yolculuğunda ona yardımcı olmak, rehber görevi görmektir. Bilgi, idrak, düşünce bilgelik, akıllılık ve sezgi özelliklerini temsil eden yaşlı adam arketipinin en önemli ahlaki özellikleri Jung'a (2012a) göre iyi niyet ve yardımseverliktir (s. 91). Genellikle yaşlı ve otorite sahibi olan bu kişilerin temel özelliği, anlatı kişinin zorluk yaşadığı durumlarda onun yanında olmaktır. Kişi; yanlış bir karar verse de onu yarı yolda bırakmamaları temel nitelikleridir.

Erol'un ilk romanı *Kadıköyü'nün Romanı*'nda yüce birey arketipini temsil eden kişi Bedriye'nin görümcesi Mihriban Hanım'dır. Yüce birey arketipinde insan-ı kâmilde olduğu gibi manevi, mistik, dinî bir arka plan olmak durumunda değildir. Birtakım özellikleri itibariyle anlatıda idealleştirilen, örnekleyici bir yapı sunan, iyi donanımlara sahip ve bu bağlamda yol gösterici olan kişilerin de yüce birey arketipine karşılık gelebilecek yönleri söz konusudur. Bu bakımdan bilge arketipi ile mürşit arasında iyi niyet, yardımseverlik, yol gösterme vs. özellikler açısından benzerlik olduğunu; ancak insan-ı kâmilin tasavvufi bir kavramı içerdiğini ve dinsel açıdan belli özelliklere sahip olmak durumunda olduğunu

⁷⁵ Tunalı (2002) Gülbün'ün çevresindeki insanların kesintisiz desteği karşısında şaşırıldığını söylemekte ve "Nasıl oluyor da bir genç kız yaşlı bir hovardaya teslim olarak hayatını bu yakınlığa feda ederken, çevresi onu terk etmek şöyle dursun, en ufak bir ayıplama, hatta siteme bile yeltenmeden yanında ve arkasında yer alıyor?!" sorusunu sormaktadır. Ona göre bunun temel nedeni Gülbün'ün aşk seven yani aşkı kutsal gören bir toplumun parçası olmasıdır. Kimse Gülbün'ü Ayhan Bey'in bir kapatması olarak görmez, göremez. Olan biten büyütülmez ve mutlaka gizlenmeye çalışılır. Çünkü, Ayhan Bey'de görünür olan aşk, onunla ve böyle devam edecek değildir. Gerçekte âşık olunan Ayhan Bey belki de yalnız bir aracıdır, medyumdur (s. 74).

belirtmek gerekir. Ayrıca her yüce birey arketipine karşılık gelen kişinin insan-ı kâmil olmamakla beraber her insan-ı kâmilin yüce birey arketipinin birer tezahürü olarak değerlendirilebileceğini söylemek uygun olabilir.

Kadıköyü'nün Romani'nda eşi tarafından layık olduğunu düşündüğü değeri ve ilgiyi göremeyen Bedriye, zamanla bir çöküntü yaşamış özellikle de bir gün eşi tarafından terk edileceği ihtimali, şiddetli nöbetler geçirmesine neden olmuştur. Bedriye'nin kendisine duyduğu saygının zedelendiği bir dönemde Mihriban Hanım'ın kendi geçmiş tecrübelerini ve erkeklerin tabiatına dair fikirlerini paylaşması, belli konularda farkındalığının artmasını sağlamıştır. Mihriban Hanım kendi "âmentü"sünün "Mesut, muzaffer, kuvvetli ol." (KR, s. 184) şeklinde olduğunu ve erkeğin aşk anlayışının kadından çok farklı olması itibarıyla "kadınla erkeğin sevdâ bahsinde hiçbir zaman hemfikir olamayacağını anlatmak" istemiştir (KR, s. 186) "Erkeğin naturasını olduğu gibi kabul etmelisin. Ya Nebile olursun, ya Mihriban olursun. Hepsinden âlâsı, inkisarlardan yılmayan, hicranları umursamayan, elemelerin üzerinden raks ederek geçen cesur ve kaygısız bir kadın olmaktır." (KR, s. 187) diyen Mihriban Hanım böylelikle olması gerekene işaret ederek yol göstermek çabasında olmuştur.

Ülker Fırtınası'nda Nûran'ın babası Ali Fethi Bey'in aynı zamanda yüce birey arketipine karşılık geldiği görülür. Hem Bektaşî babası hem de Nûran'ın babası olan Ali Fethi Bey'in Nûran'da manevi alana dair tecessüs uyandırması tesadüfi değildir. Ender Gürol'a (2006) göre; "Yaşlı bilge arketipindeki ruh-imgesiyle karşılaştıktan sonra kişinin manevilik ilkesinin canlandırılması rastlantı işi değildir" (s. 74). Anlatıda da genç kadının hayatın ve varoluşun anlamını kişi üzerinden çekip mutlak olana yönlendirmesi, bilge arketipinin kendisinde manevi ciheti uyandırmasıyla mümkün olmuştur.

Ciğerdelen'de bilge arketipini Veli Koca temsil etmektedir. Burada yaşlı birey arketipi, büyük baba ve otorite sahibi kişi olarak yer bulur. Jung'a (2012a) göre; söz konusu arketip insanın idrak, anlayış, iyi bir tavsiye, karar, plan gibi şeylere ihtiyaç duyduğu, ama kendi imkânlarıyla bunlara ulaşamadığı durumlarda ortaya çıkmaktadır. Bu durumda arketip var olan ruhsal yetersizliği, boşluğu dolduran içeriklerle telafi etmekle sorumludur (s. 86). Mustafa, Sinan başta olmak üzere tüm çevrede ve İstanbul'da bilgi ve tecrübesine başvuru olan Veli Koca'nın "ruhsal", düşünsel yetersizliklerde devreye girdiği görülür.

Dineyri Papazı adlı romanda Gülbün'ün ruhsal yolculuğunda ona rehberlik eden belli başlı dört kişinin varlığı dikkat çekicidir: Feyzi Hoca, Doktor Bülent, Talât Bağcı ve Şeyh Tayyar Kemterî (Tayyar Birkul). Ancak bu kişilerin Gülbün'e seslendikleri alanlar farklıdır. Feyzi Hoca, Gülbün'ün geçmişinden ona aşına bir ses olup müşfik bir baba gibi daima ona karşı sıcak ve ilgili olmuş, aynı zamanda öğretmenliğinde bulunmuş yaşlıca bir kişidir. Doktor Bülent, biyolojik ve fizyolojik gerçekliklerden ve tecrübelerinden yola çıkarak Gülbün'e yardımcı olan ve onun iyileşmesinde elinden geleni üstlenen hocası aynı zamanda doktoru ve arkadaşısıdır. Talât Bağcı onu yalısında konuk ederek hem maddi hem de sohbetleriyle manevi bir sığınak açan; koruyucu bir büyükbaba gibi şefkatli ve anlayışlı, Gülbün'ün ıstırap iklimindeki hâllerini kavrayıcı bir misyona sahiptir. Tayyar Kemterî ise tamamen metafizik alandan Gülbün'ün yolculuğuna şahit olup ona el uzatan ve aşkının sükûn evresine ermesinde ona yol gösteren kişidir. Ancak bunlar içerisinde özellikle Doktor Bülent'in yüce birey arketipi bakımından temsil ettiği alan farklıdır. Talât Bey, Tayyar Birkul, Feyzi Hoca önceki başlıkta belirtildiği gibi eserde manevi alanı temsil ederken Doktor Bülent, Gülbün'e madde, akıl sahasından seslenmektedir. Onun aşkın hâllerini daha çok akıl süzgecinden, tecrübi ilimden ve aşkın neden olduğu hastalıkların tespit ve teşrihi ile fizyolojik gerçekliklerden yola çıkarak anlamlandırdığı görülmektedir. Sema Uğurcan'ın (2001) belirttiği üzere; "*Dineyri Papazı*'nda, insan rûhunu çözmek ve iyileştirmek isteyen modern tıp erbâbı ile insan ruhunu çözmek ve iyileştirmek isteyen tasavvuf erbâbı, Gülbün'ü kurtarmak için el ele vermiştir" (s. 42). Bu durum romanda "Talât Bey gönül diyârından, Doktor Bülent akıl diyârından kuvvetle sesleniyordu." (s. 15) şeklinde ifade bulmaktadır (bk. Tek 2015a) Materyalist ve spiritüalist fikirlerin karşı karşıya geldiği Erol anlatılarında bu bakımdan Doktor Bülent Şarköy; anlatıda madde, fizik gerçekliğini temsil etmektedir. Ancak Doktor Bülent ve Doktor Ercüment'in anlatıda yüceltilmiş nitelikleriyle verilmesi; onlar ile "gönül diyâr"ının insanları arasında derece değil, mahiyet farkı olduğunu göstermektedir. Ancak Gülbün'ün durumunu; "fıkr-i sâbit, hafif melânkoli, mani adları okun"ayan (DP, s. 267) tıp erbabının çaresiz kalması ve Tayyar Birkul'un ziyaretiyle genç kızın şifa bulması; mananın önemini ve hatta pek çok durumda üstünlüğünü ortaya koyabilmektedir.

3. 2. 3. 3. Cemiyete Faydalı Olma Şuuru: Hizmet ve Eser

*Gönlünü Hakk'a tahsis et, bedenini halka ver.
Gınâ ve istiğnâ ehli ol.
Erzurumlu İbrâhim Hakkı*

Ebu'l-Alâ Affî (2015) sûfinin elde etmeye ve yaymaya çalıştığı her güzel huyun ilahi sevgiyle irtibatlı olduğunu belirtmektedir. Çünkü sevginin özü sevilenin her şeye tercih edilmesidir. Sûfinin Allah'ı tercih edişi, bütün davranışlarının merkezidir. Sûfî, Allah'ı kendi nefesine, Allah için olan şeyleri kendisine ait olanlara tercih ettiği gibi, diğer insanları da kendisine tercih eder. Allah'ın rızasına uygun olduğu sürece kendi hakkını onlar için feda eder. Allah sevgisinden dolayı sûfiler, onun eseri ve mazharı olan her şeyini severler (s. 213-215). Tüm mahlukata karşı büyük bir sevgi ve merhamet besleyen salık, Hakk'ın rızası için halka hizmet yolunda bilinçle yol alır.

İslam görüşüne göre hayat, "kahramanlara layık bir arslan lokmasıdır; müslüman cihatta gerek." (ÇBRA, s. 19) diyen Erol, Müslümanın bir "kahraman" vasfı taşıması lüzumunu hissettirir ve bunun da çalışma şuuru, hizmet kaygısıyla gerçekleşeceğini düşünür. Çünkü ona göre İslamiyet'in kendine has etik elemanlarından birkaçı daimi teyakkuz, daimi mesuliyet, hak tevazünü ve bunların neticesi olarak en dinamik bir hayattır. Dinî terbiyeyi layıkıyla vermesini bilen bir mürşitten layıkıyla alabilmiş bir talebenin ömrü hiç şaşmadan ilim ve amel mihverî etrafında döner. İlim, Allah bilgisi; amel, işlenecek işler candan içeri danışılarak, İslam'ın ana prensiplerine uyarlığı görülerek cemiyete ve amiline faydalı olarak yapılan aksiyon anlamına gelir (KRE, s. 299-300).

Erol'un tüm anlatılarında tasavvuf ortak bir tema olmamakla beraber cemiyete hizmet etme ve faydalı olma aşkı, şuuru genel olarak tespit edilen izlektir. Yeniden doğuşun kendilik bilinci getirmedeki rolü yanında cemiyet için aktif bir rol üstlenmede uyanışa yol açması; kendini gerçekleştirmenin toplumdaki karşılığı olarak dikkat çeker. Ayrıca işlenen tasavvufî konulara bağlı olarak da cemiyete hizmet meselesinin daha fazla öne çıktığı düşünülebilir. Günah-cemiyet, azap-bedel ilişkisi üzerinde duran Erol'a göre; gerçek yolunun yolcusu olan âşık, müesses bir nizam içinde yaşayan fert sıfatıyla bir nevi günah işler. Yani "individuation" kanununu yıkmak cihetine gider. Günahı yüzünden çekeceği azap, hasta cemiyete ayn-ı şifa, günahı karşılığı ödeyeceği bedel ayn-ı taze hayat olur. Yani kahraman, kendini fert gördüğü cepheden ihlas ve imar eder. Hem yıkıcı, hem yapıcıdır. Beşer tarihinde sayılı olan bu müstesna tipe "aktif günahkâr" denilebilir. Bunlara göre,

kaderler icâbı olarak, teyakkuzun da manası değişir; zira onlar şahısları için değil, insanlık için teyakkuz üzeredirler. Fert olarak işledikleri günahın kefareti cemiyete ihlas getirmekle ödediklerinden, âdeta o günah yoluna bütün mevcudatın el birliğiyle sevk edilirler. Bu bakımdan gerçek âşık damgasını taşıyanın cemiyet bünyadına sevkeden manyetik hattan ayrılarak kendi münferit selametine sınırlanması tasavvur edilebilir mi? diye soran Erol; hocası Ken'an Rifâf'nin, hem normal insanı fazla ihtiyatla bir nevi felce uğratmamak, hem de normal üstü istidatların cemiyete vasıtalı veya vasitasız tarzda hayırkâr olabilecek gidişini aksatmamak gâyesiyle "Hiçbir günah işlememeyi istemek de bir günahtır." dediğini belirtmektedir (KRE, s. 303).

Günahın ve bundan dolayı çekilecek azabın cemiyet, insanlık yararına faydalı çalışmalara dönüşebileceğini belirten Erol; bu bakımdan kişinin bireyleşme yolculuğunda yapılan hataların rolüne dikkat çeker. Birey olarak işlenen günahın "kefareti"nin tüm insanlığa yarar getireceği üzerinde duran mütefekkir; bu bakımdan kişinin günah işlemesinde dahi "bütün mevcûdâtın" etkisi olabileceği üzerinde durur. Bu karşılıklı etkileşim tasavvufta da görüldüğü üzere "ben ol ki bilesin" idrakine ulaştırır. Kişinin kendi nefsinde birtakım günahları tecrübe etmesi; yaşanmışlığın insan üzerindeki kalıcı etkisine işaret eder. Ekzistansiyel hâllerin kişi üzerindeki dönüştürücü gücüne işaret edilerek farkındalığın hayatın içinde kazanılacağı anlaşılır.

Erol'un anlatılarında "aktif günahkârlar"a neden yer verildiği bu bakımdan daha iyi fark edilir. Kişisel hayatında tökezleyen, özellikle beşeri aşkın geçici ve sınırlı bir alana mahkum ettiğini idrak eden, işlediği günahlar itibariyle değerler alanından uzaklaştığını ve cemiyete aykırı bir kişi hâline geldiğini, kendisine ihanet ettiğini düşünen bireyin varoluş amacı olarak topluma yönelmesi sebepsiz olmasa gerek. Yaşadıklarının getirdiği tecrübi bilgiyle bunları diğer insanlara iletme yahut daha kalıcı eserler vermek, insanlığa faydalı olmayı gaye edinmek; doğrudan bir bilinçle değil, "günah"ın, şahsi hataların içinden çıkararak ve yükselerek mümkün olabilmiştir.

Bu durumun en dikkat çekici örneği *Dineyri Papazı*'ndaki hamsi hikâyesi ve Ketaki çiçeği menkıbesidir. Gülbün'ün kendi macerasından yıllar sonra "sır dökmeyi göze al"ması (DP, s. 12), Âkif Kaptan'ın bir gün ona Karadeniz'de tutulup halk ihtiyacından arta kalan hamsilerin gübre yerine tarlaya döküldüğünü söylemesiyle mümkün olmuştur. Bunun üzerine "Küçük balığın ölümü bile hayâta fayda olacak, yalnız ben mi boşa harcanacağım?" diye düşünen Gülbün; "Kimbilir belki yakın ve uzak topraklarda bu derde

düşen, bir ah bile çekmeden sessizce ölen insanlar vardır. Onların ruhunu avutmak, ölmeyip de seneler senesi can üstünde kıvrananlara kendi hulâsamdan bir taze serum sunmak isterdim." (DP, s. 13) demiştir. Böylelikle Gülbün'ün kendi yaşanmışlığının "boş"una olmadığını, başkaları için de fayda getirecek bir numune teşkil edebileceğini, kendi "derd"ine düşen insanlara olması gereken yönelimi gösterme konusunda "bir taze serum" olabileceğini düşündüğü görülür. Anlatmak; teşhirle günahı ayan etmeyi değil, yaşanandaki saklı hikmeti sahiplerine ulaştırma gayesini içerir. Hiçbir 'günah'ın sebepsiz yere işlenmediğini düşünmek, birinci planda kişinin yaşadıklarını kabullenmesi ve kişisel sulha erişmesi bakımından önemliken ikinci aşamada yaşanandan hikmet çıkarmayı ve bunu cemiyet için faydalı bir biçime sokmayı gerektirir. Erol anlatılarında bu durumun; cemiyete hizmet etme ve bunu özellikle esere dönüştürme itibariyle görünür olduğu izlenir.

Anlatıda Ketaki çiçeği de Gülbün'ü temsil etmektedir. "Gülbün düşünüyordu ki Ketaki'nin mâcerâsı bundan tam yedi sene evvel 1942'de başlamıştır." (DP, s. 25) cümlesi Ketaki'yle kurduğu özdeşimi göstermektedir. Ketaki diğer adıyla "aşk çiçeği" (DP, s. 15); "akıl tanrısı" Brahma'ya yalancı şahitlik yapmış ve Şiva'nın gazabına uğramıştır.⁷⁶ "Kendi kendini teyid edebilmek için varlığını toptan inkâr ettir"en (DP, s. 22) Ketaki, "aşk ilâhını kızdırmakla berâber onun gizli bir emeline, yeryüzünde senâsını okutmak isteğine hizmet etmişti" (DP, s. 23). Dolayısıyla hiçbir şeyin boşuna olmadığı ve işlenen suçların da yaşanan âlemde bir sebebe karşılık geldiği görülür. Böylelikle Ketaki, insanlığa "Kendi cehennemini katetmeden kim kendi cennetine vâsıl olmuş?" (DP, s. 22) hikmetini kendi yaşanmışlığıyla göstermiş; onun hikâyesini dinleyen Gülbün de kendi yaşadıklarının bir sebebi olduğuna hükmetmiş; "aşkın harmanından geç"erek "kendi formasına girebil"diğini (DP, s. 22) anlamıştır.

Aynı anlatıda geçen kervan kıran sembolü de yaşanmışlığın dile gelmesinde bilinçli ve bilinçdışı arzunun ve faydanın etkisini göstermektedir. Gülbün'ün macerasının anlatılacağı

⁷⁶ Anlatıda Ketaki aynı zamanda "ebediyet izi"ne (DP, s.15), "aşkın encâmına" (DP, s.16) akılla ulaşamayacağını göstermektedir. Brahma temsilinde aklın, aşkın son durağına ulaştırmadığına işaret edilmektedir. "Ben ölüm diyârından diri olarak geçtim. Zîra ateşin içinde yaşayabildim. Ateşte kendi hayat unsurumu bulmuştum." diyen Ketaki; aşkın düşünerek, tetkik edilerek anlaşılamayacağını, ancak tecrübe yoluyla sırrına varılacağını göstermektedir. Brahma temsilinde ateşte yanmayı göze almadan, "acı çek"meden "aşk yolunun" (DP, s.19) aşılamayacağı anlaşılır. Ayrıca Ketaki'nin Brahma'nın "aşkın nihâyetini bul"madığı hâlde ona "yalancı şahitliği"ni yapmayı kabul etmesi yapabilirliklerinin sınırını göstermekte, kendisinden edilen ricayı akıbetinin kötü olabileceği ihtimaline rağmen kıramadığını göstermektedir. Ancak "firtına, şimşek veya yangın gibi yıkıcı felaketlerinin kişileştirilmiş tanrısı olan" (Kaya 2003, s. 182) Şiva'nın Brahma ve Ketaki'yi yalan söyledikleri için cezalandırması bu hususun yalan kabul edemeyecek kadar hassas olduğuna, aşk yolunu geçemeyenlerin sözleri doğruymuş gibi de olsa hâllerinin onları ele vereceğine işaret etmektedir.

ilk bölümün adının "Kervan Kıran" (DP, s. 24) olması tesadüf değildir. Erol'da metinlerarasılığın, bölüm başlıklarının, epigrafların gibi ileride olacakları sezdirme, önceleme özelliği taşıdığı görülür. Âkif Kaptan'dan "Sana derler evler yıkan / beller büken / kervan kıran / yıldız yıldız hep!" (DP, s. 33) sözlerini dinleyen Gülbün bir yıldız, Zühre yıldızı olan kervan kıran'ın ne olduğunu Âkif Kaptan'a sormuştur. O da şu hikâyeyi anlatmıştır: Zühre, zaten şafak sökmeye yakın doğduğu için tehlikeli imiş. Yolcu yolunda gerek diyen tezcanlı bir kervan, etrafın nurlandığını görünce güneştir sanmış yürüyüvermiş. Hâlbuki dağ geçidinde eşkıya beklermiş. Yeni güne kavuşmadan, menzile erişmeden hepsi kırılmış. Tek bir can kurtulmuş. Bu türküyü okumuş. Okumasaymış çıldıracakmış. Şahidi olduğu kanlı kavgayı gözünden silemediği için kendi kendini paralayacakmış. Destan düşmüş, azat olmak için (DP, s. 34). Tıpkı *Ciğerdelen*'de Palanka'nın yanışına şahit olan kişinin "Ciğerdelenimi anmak, onun efsânesini okumak için sesimi kurtarmalıyım." (C, s. 225) demesi gibi yaşananların dile gelmesinde, duyurulmasındaki arzunun bireysel ve kolektif fayda adına hayati rolüne dikkat çekilir.

Ciğerdelen'de orta kat metaforu da yaşanmışlığın insan hayatına kattığı değere işaret etmekte ve bunun dile getirilmesiyle başkalarına faydalı olduğu gösterilmektedir. Sonradan aktarma yoluyla Ketaki çiçeğinin dile gelen bir macera olması gibi orta kat da anlatının sonunda belirlemekte ve varılan hikmet Turhan'ın ağzından şöyle aktarılmaktadır:

"Hayat" denilen yapının biz sanatkârlar, orta katından ayrıldık, yedi kat göklere çıktık. Fakat cennetin bayılıcı nur kaynaşmasında erimedik. Yedi kat yerin dibine geçtik, kanlı çekiler baskısında çürümedik. Katıksız öz mayamız varmış. Geri döndük, temelli yurdumuza, orta kata yerleşmeye geliyoruz. Bizden, uzak diyârlar kokusunu alan orta katlılar yadırgar gibi duruyorlar. "Bu gezginler katımızdan ne anlar?" yollu şüpheye düşüyorlar. Halbuki orta katı en iyi anlayanlar, oradan hiç ayrılmamış olanlar değil, altında, üstünde ne bulunduğunu gönülleriyle deneyip yaşamış olanlardır. Biz bu hayat yapısının taslağını çizdik, üzerinde kurulu durduğu toprak bucağının topoğrafyasını çıkardık (C, s. 258-259).

Sanatkârın tüm insanlık adına tecrübeler geçirmesi ve bunu yine insanlık adına dile getirmesi söz konusudur. Orta katı en iyi anlayanların onun altında ve üstünde ne bulunduğunu gönülleriyle deneyip yaşamış olanların olduğunun ifadesi; yaşanmışlığın insan hayatında en hakiki öğrenme yolu olduğunu göstermektedir. Bilinci, olgunluğu temsil eden orta kat aynı zamanda nefis-i kâmile makamını da temsil edebilmekte, manevi olgunluğa işaret etmektedir. Hamsi, Ketaki çiçeği, kervan kıran, orta kat bu anlamda varlığın cemiyete adanmasını ve erişilen bilinci ifade etmektedir.

Ülker Fırtınası'nda eserin kişinin hayatındaki yerinin doğrudan ilahi bir borç anlamında kullanıldığı görülür. Birçok "mûcizelerden geç"mesinden sonra, "en büyük mûcize" olan "bâsübâdelmevte ulaş"tığımı dile getiren Nûran; "Şimdi alnım Tanrı'nın eşiğindedir, şükranımı ödüyorum. Cemiyete borcumu vereceğim." (ÜF, s. 22) diyerek başından geçenleri yazma nedenini anlatmıştır. Böylelikle eserin; beşeri ve ilahi kaynakları anlaşılakta, her hâlükârda "cemiyet"e fayda getirme düşüncesi öne çıkmaktadır.

Erol anlatılarında yeniden doğuşun bir dönüşümü içermesi ve yeni bir kimlik kazandırması söz konusudur. Bu bakımdan anlatılarda kişilerin ayrılıkla beraber geçirdiği istihalenin etkisi, birbirine yakın cümlelerle ifade edilmektedir. *Ülker Fırtınası*'nda Nûran kendisi için "Halbuki ben bir ölüm sarsıntısı ve bir inkılâp geçirdim. Yeni bir hayat şekli yaratmadan yaşayamazdım. Bu bâsübâdelmevttten sonra dünyâyâ gelen yeni Nûran için aşkın ve ferdî hayâtın ne kıymeti olabilir?" (ÜF, s. 215) derken Gülbün'ün yedi yıla yakın yas sürecinden sonra hayata tutunması, arkadaşları tarafından "Yeniden hayâta doğmuş bir hali var." (DP, s.287) şeklinde izah edilmiştir. *Ciğerdelen*'de Turhan, Canzi ile sorunlarının üstesinden gelmesini "Hayâta yeni doğuşumuz cümbüş dernekle oldu." (C, s. 252) şeklinde belirtmiştir. Zühre'nin dirilişi ise "Ölümlle dirim arasında böylece geçen iki seneden sonra Zühre dünya yüzüne tekrar çıktığı zaman, yeni doğmuş çocuk gibi mâsum ve tasasız bulundu." (C, s. 200-201) olarak ifade edilmiştir. Bu değişimdeki en temek sır; "ferdî hayatın" ve "aşkın" üzerinde daha ulvi gayeler bulmak yahut *Ciğerdelen*'de olduğu gibi ayrılığın üstesinden gelerek birleşmekle ilgilidir.

Kadıköyü'nün Romanı'nda büyük bir gönül kırınlığı yaşayan Necdet, kendine ve cemiyete dönmesi gerektiğini düşünmüştür. "Şahsî arzularına, inkisarlarına fazla yer vermiş, bütün bir mevsimi gönül davaları içinde bocalayarak geçirmişti. Kendini daha ziyâde cemiyetçi görmek, böyle çevreden dışarı, âşık Kerem gibi, yanıp tütmeğe cemiyetin makinesini işletmeye yarar bir parça olmak istiyordu" (KR, s. 141-142). Şahsî arzuların öncelenmesinin cemiyete faydalı olmanın önüne geçtiğini düşünen Necdet'in anlatı sonunda alanında büyük başarılar kaydeden bir meslek adamı, eserleri yayımlanan bir yazar olması, ferdi meselelerini geri planda bırakmasıyla ilgilidir.

Ülker Fırtınası'nda aşkın yol açtığı "sıkıntı"larla boğulan Nûran'ın yüceltilmiş özellikleriyle sunulan kuzeni Selçuk tarafından cemiyete ve işe yönlendirildiği görülür. Kuzenine yazdığı mektupta yazın Kasımpaşa'daki bir kahvede apaş kılıklı iki adamdan duyduğu "Hoş gör, boş ver." sözlerini kendisine armağan ettiğini söyleyen Selçuk; "Evet

kuzen, boş ver. Çünkü zâten hayat boş ve değersizdir. Hayatta özlü olan bir tek zevk vardır, iş başarmak. Cemiyetin, memleketin bizden beklediğinden fazlasını verebilmek." (ÜF, s. 124) olduğunu yazmıştır. Böylelikle bir taraftan bireysel meselelerin üzerinde durmamak diğer yandan cemiyete hizmet etmek gereği telkin edilmiştir. Bir süre sonra cemiyet için çalışma şuuru edinen Nûran'ın düşünceleri şöyle aktarılmıştır:

Yavaş yavaş zihnini açan serin bir berraklık içinde muhâkemelerin tamamıyla değişmişti. Aşk ve saâdet! Nasıl olup da Nûran böyle bir gâye için ölümden beter iştiyaklı azaplarla yerinmişti. O, cemiyetin ve milletin malıydı, bunu çocukken müphem sûrette, tahsil hayâtında açık açık; fakat dâima böyle duymuş, böyle anlamıştı. Milletle kendi arasında karanlık bir tılsıma benzeyen bir ortaklık hissediyordu. Sanki bu toprak ona doğarken mucizeli bir ses hediye etmiş ve demişti ki: "Uyan, kendine gel, sana ödünç verdiğim sözü millete iade et." Bu hisse Nûran bir "megalomani" diyemezdi, kendini sıkı sıkı kontrol ediyordu (ÜF, s. 199).

Nûran'ın kendini "cemiyetin ve milletin malı" olarak görmesi, vatandaş olmanın gereklerini yerine getirerek kendini gerçekleştirebileceğini düşünmesiyle ilgilidir. ⁷⁷Toprağın kendisine uyandırmasını, borcunu ödemesi gerektiğini telkin etmesi toprak temsilinde vatanına karşı borçlu olduğuna işaret etmektedir. Genç kadının doğduğu toprakların kendisine "ödünç verdiği" sözü, "millete iade et"mesi ise kendini yetiştirdiği alanda başarı kaydetmesiyle ilgilidir. Yurt dışında müzik tahsili gören genç kadının anlatı sonunda alanındaki çalışmalara yoğunlaştığı, Maarif Vekaleti adına Dresen'e giden heyetten biri olarak görev aldığı, Türk musikisinde yetiştirecek dehaların hazırlanmasında çaba sarf ettiği belirtilir (ÜF, s. 214).

⁷⁷ Zambak (2015) Nûran'ın cinsel ihtiyaçlarını "ölmeyecek kadar" tatmin etme arzusundan hemen sonra gelen satırlarda kendini "cemiyetin ve milletin malı" olarak görmesini, kurgu itibarıyla "anlamlı ve inandırıcı bir zemine daya"nmayan bir 'sıçrama', "çok dayanıklı olmayan [bir] geçiş" hatta "noksanlık" olarak nitelendirmektedir (s. 358). Oysa Nûran'ın "hayâtına hiçbir zaman ortak olamayacak bir adamı hâlâ vücûdu ile sev"mesini "zayıf"lık (ÜF 198) olarak belirtmesi, pavyonu da bu ilişkinin hayatında sınırlı zamanlarda yer etmesi için inşa etmesi, kendini adama arzusunda olduğu idealleriyle ilgilidir. Böylelikle "disiplinli bir çalışma programına devam" (ÜF, s. 198) edebilecektir. Onun eriştiği millî şuurun bir anda gerçekleştiğini söylemek (Zambak 2015, s. 358) bu bakımdan mümkün değildir. Genç kadının Cumhuriyet'in onuncu yıl dönümünün kutlamalarına katılacak manevi gücü kendinde bulamadığı sırada "Bütün gençliğimi çalışmaya verdim, vatanıma hizmet için. Bugün en büyük sevinç payı benim olmak lâzımdı." (ÜF 98) şeklindeki pişmanlığı, anlatı sırasında sıklıkla hocalarını, Avrupa'daki öğrenimi hatırlayarak asli vazifelerinin ne olması gerektiği konusunda kendine dönük ihtarları da bu bilincin hazırlık aşamalarını teşkil etmektedir. Ayrıca genç kadının "beden ve ona ait hazda takılıp kal"ması (Zambak 2015, s. 358) ile eriştiği millî bilinç arasında negatif bir ilişki kurmak da sıkıntılıdır. Bireysel anlamda kişinin arzu etmediği bir yönelimde olması, millî vazifelerin yerine getirilmesinde yahut 'hatırlamasında' niçin bir sorun teşkil etsin? Amacı zaten bireysel zaafının cenderesinden kurtulmak olan bir kişinin yetiştirilme amacına uygun olarak kendini bir alana adanması, uzun süreli karar değişikliklerin sonunda pek tabii bir akış olarak kurgulanmıştır. Nûran'ın aldığı karar, bir anlık fark edişin neticesi değil, uzun yıllar süren sancılı bir ilişkide edinilen tecrübelerin, çekilen ıstırapların, baba ve dost nasihatlerinin olumlu bir sonucudur.

Nûran'ın esere yönelmesinde her şeyin geçici olduğunu düşünmesinin etkisi vardır. Kalıcı olana özenmesinde saadet, ıstırap ve hatıranın geçici olduğunun idraki rol oynamıştır. Sermet'le olan aşk macerasının anlatılmasından sonra özne anlatıcı olarak son sözlerini belirten Nûran Yerli, altı ay önce, bir zamanlar Sermet'le gezindiği Göztepe'ye işinin düştüğünü, zihninden eski bir madrigal bestesini toparlamakla meşgul olduğu için o sırada "mukaddes yoldan geç"tiğini ama bunu fark edemediğini belirtmiştir:

Mukaddes yoldan geçmiş ve farketmemiştim. Şimdi düşünüyorum: Bir zamanlar derdim ki, saâdetim benimdir ve lâyemuttur. Gördüm ki, saâdetim fânî çıktı ve elimden gitti. Dışimle tırnağımla ıztrâba gömüldüm; bunu olsun sağlam tutmak istiyordum; o da geçti gitti. Bir yara idi ki, dışarıdan devâ bulmadım; gene kendi kanımla savdırdım. Kaldı hâtıralar... Hele onların ne çabuk elimden uçmuşum. Göztepe hâdisesi bana son ibrettir.

En kuvvetli şeylerin bile böyle duman gibi dağılması insana bedbin bir kuruntu verebilir. Fakat mütevâzı olmak gerek. Şunu iyi bilelim: Kendimiz neyiz ki, mâcerâlarımız ne olsun? Sürekli hayat, insana ve insan duygularına değil, ancak insan eserine nasiptir (ÜF, s. 214).

Göztepe'deki yürüyüşü sonrasında saadet, ıstırap ve hatıra üzerinden her şeyin geçici olduğunu idrak eden Nûran, sürekliliğe ancak "insan eseri"nin sahip olduğunu anlamıştır. Ölümsüz olanın eser olduğunun düşünülmesi, kalıcı olana ömrün adanması fikrini doğurmuştur. Dolayısıyla bu farkındalığa ulaşılmasında tabii bir seyrin akışı söz konusu olmuştur. Bu amaçla Nûran, "kendi mûsikî çalışma"larına yoğunlaşmıştır. Ayrıca genç kızın Yahuda'ya benzettiği Sermet'in kendisine yeni bir beste için ilham verdiği de görülür:

İçinde bir müzik uyanıyor gibiydi. Çok zamandır rûhunda kâh belirip kâh kaybolan bir B-Boll senfonisinin baş motifi gâipten damla damla inmeye başladı. Bu tem zenginleşti, senfoni açıldı ve sanki bütün gökyüzü muazzam bir orkestraymış gibi çalmaya başladı. Bu "Yahuda" senfonisiydi. Nûran'da bir seneden beri, ilk günlerin hıyânet ve acılık çeşnisini kaybettikten sonra tatlı bir hüznün ve muammâ ifâdesiyle büyüyün müzik (ÜF, s. 205)...

Nûran'ın macerasının bir besteye dönüşmesi, aşkın esere dönüşmesi bakımından dikkat çekicidir. Bu bestenin oluşum süreci Nûran'ın Sermet'le yaşadıklarının tanıklığına bağlı duygu değerlerini içermektedir. İhanet ve acılıktan, tatlı bir hüznün ve muammaya evrilen senfoni; Nûran'ın bu ilişki sonunda eriştiği ruhsal dinginliğe de işaret etmektedir.

Yaşanan maceraların bir esere yol açması izleği *Ciğerdelen*'de de görülmektedir. Anlatının güncel zamanında Canzi'nin tarihî anlatılar oluşturmasında sevgiliyle yaşadıkları etkili olmuştur. Turhan'a "Geceleri sabaha kadar oturduğum hep senin içindir. Yazı yazdım. Ecelle yarış eder gibi yazdım. Senin ve benim kurtuluşum kalemimin ucundan akacaktı

sanki..." (C, 119) diyen Canzi'nin eser vermenin ikliminde, kendileri için bir imkân alanı oluşturma niyeti izlenir. Ayrıca Turhan'a "Beni öldürme, bırak yurdumun kalkınmasında payıma düşen işi başarayım diye yalvar"an (C, s. 219) Canzi'nin hem öğretmenlik hem de yazarlık yoluyla yurdunun kalkınmasında çaba göstermek istediği anlaşılır. Aynı şekilde mimar mühendis olan Turhan'ın da Trakya'nın imar planını gerçekleştirme çabası kendiliğini bu hizmet üzerinden gerçekleştirme kaygısına karşılık gelir. Onun "Eserim" dediği çalışması Trakya'nın imar planıdır. Edirne için hazırladığı "Atatürk Sitesi"; "Anıt Meydanı, halk jimnastik holleri, açık spor alanları, halk için hamamlar, konser, kitap evleri"nden (C 50) oluşmaktadır. Turhan'ın "kanımı eme eme büyüyor" dediği eseri (C, s. 50) çok uzun bir zamanını ve mesaisini almıştır. Turhan; eserini adım adım ileri götürdükçe günahlarının kefareti ödemediğini, sevdiğinin küskün ruhuyla barış kurduğunu duymaktadır (C, s. 51). Onun için bu proje, yeniden doğuşun ve Canzi ile yakınlaşmanın imkân alanıdır.

Turhan'ın eserine sığınma nedeninin başında yüreğine acıların üşüşmesiyle bir alanda kendini "öldüresiye" meşgul etme arzusu olduğu anlaşılır. "Eserime sığınır, baş kaldırmadan çalışırım. "Ben"i mevcut bulursa öldüresiye didikleyen gönül hastalığına karşı kendimi eserimin içinde yok ediyorum." (C, s. 229) diyen Turhan, bedensel ve ruhsal dirilmesine karşılık olarak "transformatör" kavramını kullanmıştır. "Mukaddes Trakya"nın imar projesini tamamlamak için harcadığı son enejinin adı olan transformatör; "Ölümü dirime, acıyı verime, karanlığı ışığa çevire"rek "işlemeye koyul"muştur (C, s. 248). Böylelikle transformatörü "için için işleyip son kuvveti harcayarak korkunç bir kargaşalığı âhenge dök"müş (C 248) ve Turhan eserini tamamlamıştır. Burada Promete ve Pandora'ya da göndermede bulunularak hayatın bir sınav ve varış çabası olduğu dile getirilmiştir:

Meşaleyi düşürmeden menzile ulaşmış, tanrısal alevi genç arkadaşlarıma aktarmıştım. Tatlı ve yumuşak bir hüznü duyuyordum, bundan böyle hayatımda yeni bir çığır açılacağını biliyordum. Sevgiden, mutluluktan el çekebilmiş olmak başarısı gücümü artırmıştı. İstanbul'un beş yüzüncü yıldönümü için Türk Evi diye yeni bir taslağa başlamıştım. İlâhlar bana yeryüzü kahramanı Promete'ye oynadıkları oyunu etmiş, göklerin güzel kızı Pandora eliyle bir sır kumkuması göndermişlerdi. Kumkumayı açmanın vebâli büyüktü, huzur ve saâdetime mâlolacaktı. Şaştım size, lâf anlamaz ilâhlar!... Sanki beni bilmezmişsiniz gibi... Bana âdemoğlu demişler. Gökteki cennetimi ben boş yere mi gözden çıkarmış olayım? Yeryüzünde egemenliğim tamam olmalı, saltanatımı kıskanırım, kendi gücümde başka varlığı yaşatmam. Hangi sır kumkuması karşıma geçip bana heybet satacak? İşte Pandora'nın kutusunu bir kere daha açtım. Her defasında olduğu gibi yeryüzüne

türlü musîbetler dağıldı, hepsiyle çarpıştım, hepsini yendim. Kutunun dibinde kala kala musîbetler tortusu gibi yalnız ümit kalmıştı. Ellerim kan revan içinde yırtılarak, kutunun dibindeki ümîdi de kazıdım attım. Pandora'nın paslı teneke hâline gelmiş kumkumasına son bir tekme savurdum. Ümit! Seni ne yapaydım ben? Yenir misin yenmez misin, canlı mısın cansız mısın, tahviller borsasında değerin iner mi biner mi? Bilirim ki sen bana durmadan yarını adayarak benden bugünü uğrulayan baş düşmanımsın. Sana bel bağlayan insan kendini korkuya kaptırmış olur, korkunun ardı sıra da çekindiğine uğramak gelir. Seni bir sırça küp gibi omzumda taşıyamam ümit! Ne kadar güzel olursan ol, işte seni taşa çarpıyor, tuz buz ediyorum. Hanisiniz musîbet kutuları, daha var mısınız? Avucuma düşün, beni ilgilendirin, üzün, korkutun, bana nevbet satın. Bir daha deneyin bakalım sizi açar mıyım, açmaz mıyım (C, 249-250)?

Projesini tamamlayan Turhan; kendini Promete'ye benzetmiştir. Aktardığı "tanrısal alev"; tıpkı Promete'nin tanrıların elinden ateşi çalması gibi son gücünü harcayarak tamamladığı eseridir.⁷⁸ Pandora'nın kutusunun açılması⁷⁹ ve Hz. Âdem ve Havva'nın cennetten kovulması ise yasak olanı çiğneme arketipine karşılık gelmektedir. Ancak var olan imtihanın kaybedilmesi, yeniden doğuşa kapı aralayacak bir yolculuğu hazırlayacaktır. Bu amaçla kişi yeryüzüne dağılan "türlü musîbet"lerle çarpışıp onları yenecek ve varoluşunu gerçekleştirmeye çalışacaktır. Bu macerada Pandora'nın kutusunda en son kalan ümidin olumsuzlanması ise kişiyi atalete düşürebileceği, andan uzaklaştırarak gerilere bırakabileceği tehlikesiyle ilgilidir.

"Ben eserimle kurtuluşa eriştim; Canzi'nin hayâtında nasıl bir mûcize çıkagörünmeli ki o da efsunlu düğümlerin içinden benim gibi sıyrılıp ışığa kavuşsun?...." (C, s. 251) diyen Turhan'ın yeniden doğuşu; "kurtuluş" ve "ışık"la ifade ettiği görülür. Onun "eser"inin hayatında neden olduğu "mûcize", Canzi'de "bebek"le mümkün olmuştur. Gözlerinde

⁷⁸ Yunan mitolojisine göre; bir Titan olan Prometheus, kendi ırkını mahveden Zeus ve arkadaşlarına kalbinde bir kin beslediği için öcünü almak için ilk insanı balçıktan yaratmış. Yarattığı mahluklara acıyan Prometheus insanları daha iyi yaşatabilmek, kendilerini vahşi hayvanlara karşı tesirli silahlarla koruyabilmek, toprağı sürmeye yarayacak gerekli aletler elde edebilmek için onlara madenleri işlemeyi öğretmeyi ve ateşi vermeyi düşünmüş. Hephaistos'un ateşinden bir kıvılcım çalmış ve onu ilahi bir armağan olarak insanlara götürmüş (Can tsz., s. 10-11).

⁷⁹ Mitolojiye göre; Prometheus'un kurnazlıkla çaldığı ateşle güçlenen, gurura kapılan ve Tanrılara karşı ödevlerini unutan insanlara çok kızan Zeus, onların başına "müthiş bir belâ" olan kadını göndermiş. Usta bir Tanrı olan oğlu Hephaistos'tan kadını yaratmasını istemiş ve Pandora adlı kadını yeryüzüne göndermeden önce ona "esrarlı bir kutu" armağan etmiş. Fakat ona kutuyu açmamasını, aksi takdirde içindeki iyi şeylerin uzaklara kaçıp onların yerine fenalıkların geleceğini söylemiş. Böyle söyledikten sonra ilk kadını Prometheus'un kardeşi Epimetheus'a göndermiş. Prometheus, kardeşine Zeus'tan bir armağan kabul etmemesini tenbih ettiği hâlde Pandora'nın güzelliğine hayran olan Epimetheus öğüdü tutmamış ve onu insanların arasına kabul etmiş. Bir süre sonra kutunun içinde ne olduğunu merak eden ve Zeus'un emrini unutan Pandora, kutuyu açmış. Kutunun içinde hastalık, keder, ıstırap, yalan, rıya, şehvet, insanları rahatsız eden ve onların felaketini hazırlayan ne varsa hepsi kutudan uçuşmuş. Pandora hatasını anlamış ve biraz sonra kutuyu kapamış. Bu nedenle kutuya kapatılmış olan fenalıklar arasında insanları yaşatacak, teselli edecek "ümit" dışarı çıkamamış, kutuda kalmış. Böylece Zeus, ilk kadını yeryüzüne göndermekle insanlardan öç almış (Can tsz., s. 11, 15-16).

"nurlu ışık taşı"yan (C, s. 251) genç kadın bu sayede hem annesiyle hem de sevgilisiyle barışmış ve ruhsal selamete ermiştir. Anlatıda Turhan için yeniden doğuş transformatör, Promete ile ifade edilirken o ve Canzi için orta kat metaforu kullanılmıştır. Bu anlatının Erol'un diğer romanlarından farkı, beşeri aşkın değil beşeri hâllerin geride bırakılmasıdır. Ancak bu yolla birleşmek mümkün olmuştur. Fakat en sonunda Turhan'ın "Hak Yaradan"a niyazları, bu aşkın dinî bir yönelime de sevk ettiğini göstermektedir. Anlatının sonunda Turhan'ın bir dua ile sözlerine son verdiği görülür:

İşte artık bitkin ve yaralı, kan revan içinde, orta katın eşiğine düşen en Turhan Tuna, sözlerime son veriyorum. Hak Yaradan'ımdan niyâzım şudur ki eşimle bana orta katta bir durak ihsan etsin. "İrciî" emri ne zaman gelir bilemem; ancak dilerim ki yorgun hâlimde göçmeyeyim, eşimle berâber orta kattan bir kâim alayım. Yoksa huzûra varmak için hazırlıksız değilim. Yaradanıma gönül cevherimle ellerimi sunacağım, yüzümü ak edecek en yüksek değerlerimdir bunlar. O gönül cevheri ki cihâna sığmaz duygu ve düşünce kargaşalığını taradı, ayıkladı, demet demet müzik bağladı... Hû! Dedikçe göklere yükselen bir tütsü gibi dudaklarımdan tüter. Hû Yaradanım, hû! Al işte içimin cevherini. O eller ki yeryüzünü arındırdı, nizamladı, güzelleştirdi, Hak Yaradanım bak şu ellerime, bu eler: Düşmanı abradı, dostu onardı, her ödevi başardı, sevgiyi son olgunluğa yetirdi (C, s. 260-261).

"Yorgun" geçen senelerden sonra Turhan'ın kendini ve sevgilisini buluşundan sonra Allah'a ettiği dualar, kendilik bilincinin Hak bilinciyle beraber geliştiğini göstermektedir. Canzi'nin tarihî anlatılar yoluyla sevgi, ilişki, kâmil olma, hakikat bilinci konularında tekâmüle erdimeye çalıştığı Turhan'ın "orta kat"ta nihayetlenen yolcuğu, onun gösterdiği çabaya ve başarıya işaret etmektedir. "Eller" de eserin varlık sahasını temsil etmekte; iş başarmanın sembolü olarak "Hak Yaradan"a sunulmaktadır. Turhan, Hakk'a karşı vazifesini cemiyete olan borcunu ödemekle yerine getirdiğini düşünmüştür. Bu tutum da dinî ve tasavvufî açıdan eser vermenin içeriğine uygundur. Tasavvufî açıdan halka hizmet Hakk'a hizmet anlamını taşımaktadır. Bu amaçla anlatının güncel zamanında Turhan ve tarihî zamanında Zühre'de görüldüğü gibi pasif bir uzlet değil; toplumla bütünleşme söz konusudur. Kişinin fitratına ve tuttuğu yola bağlı olarak mensubu olduğu milletin maddi ve manevi kalkınması için çaba sarf etmesi gerekir. Bu durum; mimar mühendis olan Turhan'da maddi, bir 'arif' olan Kuşlu Nine'de manevi bir imarla mümkün olmuştur.

Tarihî anlatıda Zühre'nin varoluşsal anlamını kendini topluma adamakla oluşturduğu anlaşılır. "Bunca çile pahasına aşkın da, îmânın da mânâsı insanlığa hizmet olduğunu öğrendim." (C, s. 209) diyen Zühre, gönülleri mamur ederek insanlığa hizmetini gerçekleştirmiştir. Zühre ciğer köşesi Nuri'yi şehit verdikten sonra uzun bir süre ölüm

döşeginde yatmıştır. Sevdiğine hiçbir zaman sahip olamayan ve tek varlığı oğlunu kaybeden Zühre ölmüş; dünyaya yeniden doğan ise "Kuşlu Nine" (C, s. 208) olmuştur. Böylelikle tasavvufun gayelerinden olan "aksiyon insanı" (Gürsoy 2015, s. 137) oluşmuş; insanları irşat etme çabası hayatının temel gayesi hâline gelmiştir. Onun "ölümle dirim arasında" geçen iki sene sonraki hâli (C, s. 200-201) anlatıda şöyle anlatılmaktadır:

Hicrânı yenmiş, âdeta erginliğe yüz tutmuştu. Evini düzeltti, yeni döşedi. Bahçeye el koydu. Öyle bir koyuş ki bahçe, orta yerde güllü fiskiyesi; öbek öbek karanfiller, latinler, haseki küpeleri, benlicenanlarla cennete döndü. Zühre kuşları çağırdı, hepsi üşüştüler. Saka, ispinoz, sarıasma, iskete, kırlangıç, kumru. Nazlı bülbülü de dadandırdı; cıvıltıdan geçilmiyordu. Zühre'nin saçları vakitsiz ağarmış fakat kına tutmamıştı. Yarı ak yarı kızıl, parlak gümüş akçeye katılmış çil altın serpintisi gibi ışıldayan saçları ve yüzlerce kuşları yüzünden reâyâ milleti ona Kuşlu Nine adını taktı. Ellerinden bereket akıyordu. Süründüğü, dokundurduğu şeylere hayat aşladı. Hastalara hekimlik, kadınlara ebelik, köylünün hayvanlarına baytarlık... Zühre her işi başarıyordu. Ona hayır duâ istemeye, nefesiyle okunmaya, öğüt danışmaya geliyorlardı. Müslümanlar "Bir evliyâ kızıdır, ermiştir, Sarı Saltuk neslindedir." diye üstüne titriyorlar; hıristiyanlar Türklerin alakoyduğu bir azîze, Santa Barbara'nın tekrar doğmuşu gözüyle bakıyorlardı (C, s. 201).

Hayatta en çok sevdikleriyle sınanan genç kadının toplum nazarında "evliyâ kızı", "ermiş", "azîze" olarak addedilmesi, yeniden doğuşuyla, yaşadıklarını hikmete dönüştüren bir 'arif olmasıyla ilgilidir. "Yarı ak yarı kızıl, parlak gümüş akçeye katılmış çil altın serpintisi gibi ışıldayan saçları" (C, s. 201) denilerek uzun bir sıfat grubuyla saçları tasvir edilen Zühre'nin genç bir yaşta "Kuşlu Nine" olarak anılmasında eriştiği olgunluk ve bunu insanlarla paylaşması etkili olmuştur. Hekimlik, ebelik, baytarlık hizmetleri yanında "öğüt"ler vererek insanlara yol gösteren Zühre'nin ziyaretçilerindeki çeşitlilik onun eriştiği kemalat derecesinin kucaklayıcılığa işaretidir. Bir Macar hakiminin karısı, Hıristiyan bir köylü kızı, bir sipâhî askerinin karısı, İstolni den yüksek rütbeli bir devlet adamı (C, s. 201-203) anlatıda kendisine danışanlardan bazılarıdır. Irk, din, sosyal statü vb. hiçbir ayrıma gitmeksizin tüm insanlığa fayda prensibiyle hareket eden Zühre'nin üstüne "Müslümanı, kâfiri; reâyâsı, askeri"nin "titr"emesi (C, s. 208) evrensel insan olma durumunu göstermektedir. Çapullar, vurgunlar sırasında herkesin evini korumaya çalıştığı Zühre'nin ölümü şöyle aktarılmaktadır:

Düşman çetesi, cevizlik bahçelerinde Türkler elinde tutsak kalmış bir Macar prensesi var diye saldırmış. Hıristiyan reâyâ demişti ki: "Çete, Kuşlu Nine'nin Santa Barbara olduğunu bilmez; onu Türk sanır, öldürür, gidelim kurtaralım." Türkler: "Aman gâvur, Kuşlu Nine'yi çiğneyecek!" feryâdıyla koşmuşlar. Üç kol insan evin önünde vur vurana, kır kırana birbirine girmişler. Ferhat kapıları açmış, beyhûde yere kan dökmeyin, Kuşlu Nine rahmete göçtü demiş. Yeşil ışıklarla

çalkanan yer katı odasına üşüşmüşler. Bakmışlar ki genç bir kadın... Fakat göğsüne sarkan uzun saçları yarı ak, yarı kınalı. Nâzik yapılı, halâvetli, tatlı yüzlü bir kadın... Sedirin üstünde, duvara yaslanmış, otururmuş. Gülümseyen yüzünde nur parçaları uçurmuş. Aralık duran dudaklarından iplik gibi ince kan sızarmış. Türkler el bağlamış, Nemseliler şapkalarını çıkarmış. Hıristiyan reâyâdan biri onun bütün ömrünce erkekten kaçmış olduğunu hatırlayarak sırtından dolmanını çıkarıp Kuşlu Nine'yi nâmahrem gözlerden saklamış (C, s. 210).

Nemselilerin "Macar prensesi", Hıristiyan reayanın "Santa Barbara", Türklerin "Kuşlu Nine" olarak andığı Zühre'nin bu şekilde sahiplenilmesinde onun insan-ı kâmil mertebesine yükselmiş olmasının etkisi vardır. Türklerin, Nemselilerin, Hıristiyanların kendi gelenek ve düşüncelerine uygun olarak ona 'ihtiram' göstermesi de kemalatın; tüm toplumsal ve yerel değerlerden üstün olduğuna işarettir. Batılıların "insan-ı kamil"e "evrensel insan" dediğini belirten Gürsoy'a (2015) göre; "Bu, kendi olgunluğuna ulaşmış olmak anlamında bir kemâldir." Gürsoy (2015) "Öyle kendinizle bütünleşin, öyle dürüst olun, prensiplerinize öyle bir erdemlilik hâline ulaşın ki, işte herkes kendi hareket noktasından çıkışla, sizin gibi bir erdemliliğe doğru yönelsin, yine herkes, kendi dürüstlüğü ve kendisiyle bütünleşmesi sayesinde kendi olgunluğuna yönelebilmüş olsun." (s. 33) diyerek evrensel insanın herkes için örnek bir şahsiyet olarak benimsendiğine dikkat çekmektedir. Onun birçok farklı din ve ulustan olan kişiler tarafından sevilip korunulmasında eriştiği seviyenin kucaklayıcı ve herkes için bir "ufuk mertebesi" (Gürsoy 2015, s. 86) olması rol oynamıştır.

Zühre'nin ölümüyle yüzünde "nur parçaları"nın "uçuş"ması da uhrevi yönünü belirginleştirmek içindir. Ayrıca Zühre'nin Kuşlu Nine olarak içinde bulunduğu mekânla örtüştüğü izlenir. Genel olarak anlatıdaki mekânlar Zühre'nin maddi ve manevi dönüşümüne uygundur. Zühre, Zeynep Hanım'ın yanında Atlı Beyzâdeler konağında yetişmiş, orada huzurlu bir ortamda olmuştur. Sonra Sinan'ın konağında aşkı bulmuş ancak sevdiği adamın başkasıyla evlenmesiyle onun için bu konak daralan bir mekân hâline gelmiştir. O, "Bu konakta yere göğe sığmaz mutluluklar, acılar görmüştü." (C, s. 165) "Gönlünün hem cenneti hem cehennemi olan" (C, s. 165) bu yerden sonra ise İsmail Ağa'nın kulubesine evlenerek gönderilmiştir. Onun için bu ayrılık, kulübenin anlam alanına uygun olarak mekânın daralmasını da beraberinde getirmiştir. Konaktan kulübeye düşen genç kadının, maddi ve manevi cihetten de düşüş yaşadığı görülür. Anlatıda bu durum; "Zühre bir sene evvel, billûr sarayda altın toplarla oynayan pâdişah kızı gibi tâze ve mutlu olarak ayak bastığı Şâhinkonak'tan sırtında bir soluk ferâce, kucağında öksüz yavrusu, yüreğinde hicran ağusu, alnında şikâyet etmeden zulüm çekenlerin haşmetli nur

parıltısıyla çıktı gitti." (C, s. 157-158) şeklinde belirtilir. Zühre'nin dramatik düşüşünün hem dış hem de iç gerçekliğinin sunulduğu bu anlatımda; "soluk ferâce"; maddi kayıplarına, "öksüz yavru"; sevdiğini ve oğlunun babasını geride bırakmasına, "hicran ağusu"; manevi dünyasının duygu rengine; "haşmetli nur parıltısı" da her şeye rağmen mağrur ve güçlü yönüne işaret olarak okunabilir. En sonunda kulubenin "ev"e dönüşmesi ve bahçesinin "orta yerde güllü fiskiyesi; öbek öbek karanfiller, latinler, haseki küpeleri, benlicenanlarla cennete dön"mesi ise eriştiği "masum ve tasasız" (C, s. 201) ruh hâline, başkalarına faydalı olma çabasında olan Kuşlu Nine'nin çevresini onarma, düzenleme çabasına ve iç ahengini bulduktan sonra tabiatla uyum sağlamasına uygundur. Dolayısıyla anlatıda çiçeklerle, kuşlarla çevresi tasvir edilen Kuşlu Nine için yaratılan bu fon, onun dünya yüzüne tekrar çıkmasına ve yeniden doğuşuna uygun düşmektedir.

Ciğerdelen'in güncel zamanında da içerideki ahenk yahut çatışmayla içinde bulunulan dünyanın ahengi yahut düzensizliği birbiriyle uyumludur. "Tam sekiz ay evvel, yâni 1943 senesi ekim ayında Moda'ya bir İngiliz evine çaya dâvet edilmişim." (C, s. 25) diyen Turhan'ın Canzi'yle tanışmasının 1943 senesi olduğu anlaşılır. Anlatının sonunda ise Canzi'yle Keşan'da barışmasıyla Turhan, birlikte çok güldüklerini, eğlendiklerini, memleket türküleri okuyup Keşan karşılamaları, Gelibolu süzmeleri oynadıklarını belirtmiştir. "Yeryüzünde beş buçuk senedir süregelen ulu savaş sona ermek, insanlığı görülmedik çapta yakıp yıkmış olan kâğıttan üfürme yalancı tanrılar tekerlenmek üzere idiler. Bizim kâbusumuz dünya kâbusuyla birlikte dağılıyordu." (C, s. 252-253) diyen Turhan; o dönem süregiden Birinci Dünya Savaşı'nın da bitmek üzere olduğunu belirtmiştir. Şu durumda Turhan'ın Canzi'yle arasındaki çatışma ile İkinci Dünya Savaşı arasında bir özdeşirme olduğu anlaşılır. Hem *Ciğerdelen*'de hem de *Dineyri Papazı*'nda İkinci Dünya Savaşı'ndan yer yer bahsedilmesi sadece sosyolojik birtakım gerçekliklere işaret etmek amaçlı değildir. Anlatıdaki savaş fonları kişilerin iç ahengini yitirdikleri dönemin yahut ilişkilerindeki çatışmaların birer sembolü durumunda olabilmektedir. Örneğin *Dineyri Papazı*'nda Gülbün, Ayhan'la konuşurken üst üste ondan ters cevaplar almış anlatıda bu durum; "Birkaç dakika içinde yüzüne kapanan ikinci kapıydı bu, artık üçüncüye rastlasa bile kolay çalamayacaktı. Şimdi Mühürdar sâhillerinde ses veren radyolar cephelelerdeki savaşı anlatıyordu." (DP, s. 82) şeklinde tasvir edilmiştir. Ayhan'ın Gülbün'e sert hamleleri; dönemin 'savaş' ruhuna ve bunu akseden radyodaki sese uygundur.

Yine hiçbir kadına kendiliğinden git demediğini söyleyen Ayhan'ın eziyetlerinin arttığı bir dönemde Gülbün'ün hissettikleri şöyle tahlil edilmiştir:

Genç kız, tekrar önüne baktı. Avrupa'da senelerdir ola gelen zulmü tek lâhza içinde kendi gönlünde yaşadığını anladı. Toplama kampları, tehcirler, ellerinden mal mülk alınan, hava, güneş, ekmek, kendilerinden nez'edilen ekaliyetler! Çırçıplak bir kuru can kalmışlardı, yurtlarından sürülmüş, yabancı ülkelere de kabul edilmemişlerdi. Durdukları yerde kendi kendilerine bitip tükenmeleri lâzımdı. İşte bu asır, kurbanlarına, böyle muamele eder, onlara kendi kanlarını kendi elleriyle döktürür (DP, s. 155).

Görüldüğü üzere kişilerin bireysel savaşları, kayıpları savaşa benzetilmektedir. "*Aşk savaştır.*" metaforunun izdüşümünün olduğu bu yerlerde amacın, bir savaş hâline dönüşen ilişkilerin duygusal arka planını bir bütünlük içerisinde verebilmek olduğu görülür. Doğrudan savaşa yer verilmemekte; savaşın psikolojik, toplumsal, ekonomik tesirlerinden bahsedilerek iç dünyayla dış gerçekliğin ilişkisi sezdirilmektedir. Ayrıca sosyolojik açıdan 1940'larda geçen anlatının özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın etkilerinin derinden hissedildiği İstanbul'da geçmesi sebebiyle muharebenin yarattığı etkilerin anlatı kişilerinin üzerinden verilmesi realistik açıdan da önemlidir. Eserde pahalılık, yokluk meseleleri (DP, s. 31, 76, 177), koruma tedbirleri (DP, s. 31), savaş haberleri (DP, s. 38, 40, 119, 176) gibi durumların hayatın günlük akışı içerisinde verilmesi kişilerin hayatını doğrudan yahut dolaylı etkileyen dış unsurların anlaşılması bakımından da önemlidir. Ayrıca sosyolojik gerçeklikler anlatının zamanını da sezdirmekte; geçen yılların sosyolojik vakalar üzerinden anlaşılmasına imkân tanınmaktadır. *Dineyri Papazı*'nda Gülbün'ün, Ayhan'dan ayrı düşmenin acısını yoğun hissettiği vakitlerde "Muhâbebe ya bitti ya bitmek üzere. Toprak insan cesedine ya kandı ya kanmak üzere. (...) Doğrusu ara sıra karşılıklı bir özleyiş var ortada. Gülbün de toprağı istiyor." (DP, s. 232) anlatımı; anlatının 1944'lere geldiğini göstermektedir. Bu dönem; 1943'ün baharında başlayan ve kısa süren aşkın ayrılık acısının en yoğun olduğu sürece karşılık gelmektedir.

Ayrılık ve yas sürecinde tabiatla yiten ahengin yeniden doğuşta tekrar kazanılması izleği *Dineyri Papazı*'nda da kullanılmıştır. Anlatı boyunca istihaleleri temsil eden "ay"ın, anlatı sonunda yarattığı izlenim, erişilen ahengin iç ve dış bütünlüğü kapsamı açısından dikkat çekicidir. Gülbün için ay başlangıçta, ilk çocukluk çağında ona "dedelik etmişti, zamanla şiir ve hülyâ yüklü bir sefine oldu, aşkın efsun yağdıran cemel ilâhına, yine aşkın gazap püsküren celâl çehresine istihâle etti. Bir an oldu... Acıbadem asfaltında hayâtının enkazını artık sürükleyemeyen genç kıza çürük limon kabuğu iğrençliğinde göründü" (DP, s. 307).

Bu değişimler "Bir sırdı sevgi oldu, sevgi idi ümit oldu, aşk oldu, süprüntü oldu. Süprüntü idi işte yine bir sır ve sevgi oldu." (DP, s. 307) şeklinde belirtilmektedir. Anlatının sonuna doğru Gülbün aya hitaben; "Gök tepesinde yumulmuş ışık, sen şimdi annemin babamın gece yarısı ara kapıdan terliksiz süzülürken elde tuttıkları gümüş lâmbasın. Öyle köklü bir sevginin âlemisin ki nurunun serpildiği baş mâsımlar, uykusunun mukattar deryâsında yüzer." (DP, s. 307) demiştir. Çocukken 'ay dede' olan ay aşk döneminde romantik bir izlenim, "hülyâ" oluşturmuş, ayrılık döneminde "çürük limon kabuğu iğrençliğinde görün"müş, yeniden doğuşta ve masumiyete dönüşte ise "gümüş lâmba", "köklü bir sevginin âlemi" olarak tasavvur edilmiştir. Kişinin dünyayı algılayış biçimi, dış dünyasını kurmakta ve kâinatla olan uyum iç ahenkle mümkün olmaktadır.

Gülbün'ün yedi sene yürüdüğü aşk yolundan dönüşünde erdiği hikmet; "kendi hayat ve saadetimizin mimarı olmak" (DP, s. 27) gereğidir. Gülbün'ün hayata yeniden doğduğu anlatıda "eski Gülbün" ve "yeni Gülbün" arasındaki farklar, geçirilen istihaleye daha iyi açıklık kazandırmaktadır. Eski Gülbün; "Gösteriş illetiyile huzur ve sıhatten kalan sinema artisti tipi" özelliği gösterirken yeni Gülbün; "ölçülü ve kararlı bir genç kadın" olup "güzellik şevkiyle sarhoş olamaz, çirkinlik vehmiyle hüznere dalmazdı" (DP, s. 304-305). Gülbün'ün içsel değişimin davranışlarına yansıması; köklü bir dönüşüm geçirdiğini göstermektedir. Bu anlatıda Gülbün'ün yeniden doğuşunu temsil eden sembol ise Selimiye Camii'dir. Gülbün'le Ercüment evlendikten sonra Edirne'ye giderek Selimiye Camii'ni ziyaret etmiş, genç kadın onu "Beşer babası bir Peygamber"e tıp doktoru eşi ise "tek plâzma molekülü"ne (DP, s. 324) benzetmiştir. Hayranlıkla gezdikleri şehrin ve Camii'nin ikisi üzerinde farklı çağrışımlara sebep olmasını anlatıcı "Kalp ve kafa kornalarının hepsini birden sonuna kadar açan bir darbe." (DP, s. 324) şeklinde yorumlamıştır. Gülbün'ün uluhiyet addettiği mekân; kalple ilgili tedailere neden olurken; bir tıp doktoru olan Ercüment için ise tek plazma molekülünü andıran maddi bir cephe arz etmektedir. Birinin metafizik diğerinin fizik cephesinden yorumladığı Camii'nin mimarından ise anlatıcı kişisi şöyle bahsetmiştir:

Mimar Sinan Selimiye'nin altın anahtarını Sultan Selim'e sundu "Mübârek olsun Pâdişahım" dedi. Hünkâr onu alından öperek "Berhurdar ol kahramanım" dedi. Yer yüzünde artık yapacak işi kalmayan Koca Sinan yanında kalfası ile cennete uçtu. Yeni imâret üzerinden Hızır tepeye doğru süzülürken kalfa gördü ki Usta Sinan belinden keserini düşürüyor. Bıyık altından gülerek "Usta keserini düşürdün" dedi. Artık âlet edevâtı kaybettin, hüneri tükettin gayrı elinden bir şey gelmez demeye getirdi. Sinan ah etti. Zîra yol ayrılık yoluydu. Türk vatanından, İslâm

ikliminden, Edirne şehrinden dilber selimiye'den ayrılık...(Keser nerede kalfa orada gerek. Anlam sıra sendedir. Var sen de kendi hünerini göster. Bu diyarda yüzümü ak etmezsen ustalık hakkım helâl olmasın) dedi. Tam Hızırtepe'de kalfayı kemerinden kavradı yere attı.

Milletçe kazanıp kaybettiğimiz ulular... Hiçbirisi yoktur ki bu topraklara tohumunu saçmadan gitsin. İşte Koca Sinan'ın keseri de kalfası da Edirne'ye düşmüş. Selimiye'nin karşı yamacında Hızırtepe Türk'ün yeni âbidesini bekliyor (DP, s. 332).

Usta Sinan'ın "kahraman"laşması, vatanına mimari sahada hizmet etmesiyle mümkün olmuştur. Kalfasıyla arasında geçen konuşma; "anlam"ın gerçekleştirilmesinin "sıra"yla olduğunu göstermekte ve kişiöğlunun üzerine düşen vazifeyi yerine getirmek zorunda olduğuna işaret etmektedir. Gülbün için de genç Türkiye için de olması arzu edilen "Milletçe kazanıp kaybettiğimiz ulular" gibi yaşanan "topraklara tohum"ların "saç"ılması ve "yeni âbide"lerin inşasıdır. Bu da kişinin en muvaffak olduğu işte başarı göstermesiyle mümkündür. Çıraktan beklenen "usta" olmasıdır. Hızırtepe'nin "Türk'ün yeni âbidesini bek"lemesi, özelde Edirne şehrinin genelde Türkiye'nin üzerine düşen sorumluluklarının olduğunu hatırlatmak düşüncesiyledir. Anlatı içerisinde Gülbün ve Ercümet birer doktor olarak vatanlarına hizmet etme şuurundadır. Amaç onlar özelinde 'hizmet'in tüm 'milet' için bir gereklilik olduğunu göstermektedir. Özellikle anlatının son bölümünde "asırlarca savaş ve savaşçı gör"en, "Pâdişahlar mekânı, ulemâ yatağı, evliyâ köşesi" Edirne'nin Rus Harbi, Balkan Harbi ve son işgalin bıraktığı yaraları hala sarmaya çalıştığı (DP, s. 324) üzerinde durulması önemlidir. Böylelikle kişinin tarihsel süreklilik bilinci kazanarak yaşadığı toprağın hafızasına erişmesi gerektiği imlenir. Bu bakımdan Erol'un son iki romanı olan *Çiğerdelen* ve *Dineyri Papazı*'nın 'mutlu son'unun Edirne'de gerçekleşmesi çok anlamlıdır. Hayata yeniden doğan gençlerin; ayak bastığı toprakların mana derinliğine mimari ve tarih bilinci üzerinden ermesi, olması gereken değerlerin içeriğini göstermektedir.

Genel olarak Gülbün'ün istihalesine yoğunlaşan anlatının yeniden doğuşa uzanan öyküsünü semboller üzerinden özetlemek mümkündür. Ayrılık sürecinde neden olan hâllerin aşkın başlangıç ve sonuyla birlikte verildiği Tablo 13.'te hayvan adlarıyla oluşturulan semboller dikkat çekmekteydi. Sanatkâr çiçeklerin de anlam dünyasından faydalanarak özellikle metaforik düzeyde onların anlatı içerisinde karşılık geldiği anlam değerlerini çeşitlendirmiştir. Anlatının başından sonuna doğru olan değişim çizgisi, 'çiçekler' üzerinden şöyle gösterilebilir:

Karanfil	Gül	Kasımpatı	Şaduman	Ters Lale	Ketaki
Aşka başlama	Aşk süreci	Aşkta hayal kırıklığı	İyileşme	Hikmete ulaşma	Başkalarına faydalı olma

Tablo 14. Dineyri Papazı'nda Aşkın Hâllerinin Çiçekler Üzerinden Temsili

Anlatıda her bir sembol; bir hâle karşılık gelmektedir. Karanfil; aşkın başlangıcıdır. Özellikle beyaz karanfil aşkın saf ve umut içeren yönüne işaret etmektedir. Gül; aşkın en yoğun olduğu dönemdir ve ilişkide sen varlığı hâline gelmenin en önemli göstergesidir. Gül'le sembolize edilen Ayhan, Gülbün'ün kendisidir. Solan kasımpatı; Gülbün'ün ilişkide aldığı yaraları sembolize etmektedir. Şaduman, yıllardır açmayan Talât Bey'in gülü olup en sonunda iki yerinden çiçek açmıştır. Bu sembol; Gülbün'ün yeniden doğuş umududur. Ters lale beşeri aşkın bitimiyle birlikte kişiye kattığı varoluşsal tecrübeye, kendilik bilincine işaret etmektedir. Selimiye Camii'nin "müezzin mahfelinin altındaki şadırvan"da "mermer sütuna kazılı ters lâle"nin⁸⁰ (DP, s. 329) Gülbün tarafından yapılan tefsiri; onun eriştiği manayla bir bütünlük arz eder. Ona göre; "Ters lâle, mağlup edilmiş benlik hırsı da olabilir" (DP, s. 330). Orayı ziyaret eden bir nine tarafından "çiçek aşısı"na (DP, s. 331) benzetilen bu sembol; aynı zamanda kişinin sağlıklı bir ruhsal seviyeye erişmesi açısından dışarıdan alacağı hafif mikropların (tecrübelerin) kendisi için gerekli ve hatta çiçeğe benzetilmesi bakımından da değerli olduğuna işaret edebilmektedir. Ketaki çiçeği ise yapılan hatalardan, yaşanmışlıklardan sonra varılan hikmetin dile gelmesidir. Burada amaç; erişilen hikmetin başkalarıyla paylaşılması ve örnekleyici olmasıdır. Olması gerekenin menfi bir tecrübeyi geçiren kişi üzerinden dile gelmesi; sahicilik ve inandırıcılık noktasında da değerlidir. Böylelikle beşeri bir tecrübenin evrensel planda dile gelmesi ve hakikate erişilme noktasında kişilere yol göstermesi mümkün olabilecektir.

⁸⁰ Erol "Lâlecan" adlı yazısında Selimiye şadırvanının bir sütununa koca Sinan'ın nakşettiği ters lale huzûrunda hayretler, hayranlıklar içinde eriyip kaldığını dile getirmiştir. "Bu çiçek rumuzu" ile Koca Sinan'ın dehasından bir şeyler sezmek için yandığını belirten Erol; Hazretin Süleymâniye'deki türbesine çözüm yalvarmaya koşmuş ve şöyle demiştir: "Bir de gözümü kaldırayım ki mezar taşının tepesinde yine bir lâle, bu defâ Selîmiyedeki'nin tam aksi, baş yukarı bir lâle, stilize bir lâle. Selîmiye'deki buna nazaran, bu da Selîmiye'dekine nazaran "ters lâle" oluyordu. İçimi çektim, garip garip sustum" (M, s. 270). Buradaki hikmet; tezatın mananın doğuşuna hizmet etmesidir. Her mana ötekisi üzerinden varlık kesbetmekte ve algılara bağlı olarak değer kazanmaktadır / işaretlendirilmektedir.

Erol'un aşk ve ayrılık sürecini aşamalarıyla belirgin kılmak amacıyla hayvan ve çiçekler üzerinden yarattığı metamorfoz, *Dineyri Papazı*'nın 'başkalaşım romanı' olduğunu düşündürmektedir. Aşkın, ayrılığın ve ayrılık sonrası yeniden doğuşun içerdiği duygusal ve düşünsel renklerin, sembollerin bin bir tonu anlatının iç içe geçen çok katmanlı yapısını belirgin kılmaktadır. Bu sayede bireyin yaşam serüveninin birçok durağı, dönüm noktası birbirinin içine geçmekte, 'dönüşerek değişen, değişerek dönüşen' insan varlığının inişli-çıkışlı yolculuğuna ayna tutulmaktadır.

4. BÖLÜM: ANLATILARDA KİMLİK ÇATIŞMASI VE YENİ KİMLİK İNŞASI

4. 1. ASRIN KAPISINDA DOĞMAK VE KİMLİK SORUNU

*Yeni zamânı tasdik ve takdir eder, hem de
dâima tâze bilenmiş kuvvetlerle günün
hakkını vermeğe özenirken hurdaya atılan bâzı
hususiyetlerimizi de özleyerek aramaktan
kendimi alamıyorum.
Safiye Erol*

Bireysel meselelerin Erol anlatılarındaki görünümüne yer verildiği ilk bölümde Erol'un anlatılarında beşeri ve insani meseleler üzerine nasıl odaklandığı işlenmişti. Bu bölümde ise kültür, kimlik, sosyal ve siyasi meselelerin kurgusal eserlerdeki izdüşümlerine odaklanılacaktır. Erol'un anlatılarının temel konusu aşktır. Ancak bu münferit konunun geri planında kişi, olay, durum başta olmak üzere çeşitli düzeylerde sosyal ve siyasi meselelerin işlendiği görülür. Anlatı kişileri, sosyal bir varlık olarak yaşadıkları çağın meseleleriyle ilgilenmekte hem duygu hem de düşünce varlığı olarak arayış ve takip içerisinde olmaktadır.

Bir sanatkârın yazı ve anlatılarında kimliğe dair birçok meseleyi takip edebilmek mümkündür. Çünkü kimlik sadece siyasi bir oluşum değildir. Kişinin kendini tanımlamak üzere tüm seçişleri, tercihleri, yaşayış biçimi kimliğinin birer parçasını oluşturur. Dolayısıyla Erol anlatılarında kimliğin daha özel bir alan için kullanılacağı ve genç Türkiye'nin modernleşme ve kimlik sorunlarına odaklanılacağı belirtilmelidir.

1902-1964 yılları arasında yaşamış olmak; en başta Osmanlı Dönemi'nin son dönemine dolayısıyla bir İmparatorluğu'nun yıkılış sürecine şahit olmak demektir. Trablusgarp Savaşı, Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı başta olmak üzere birçok harp görmek; yeni sınırların, yeni yönetimlerin, yeni düzenlerin baş döndürücü hızla oluşma, değişme seyrini izlemek demektir. Sanatkârın 1917'de tahsil için Almanya'ya gittiği ve 1926 yılının sonlarına doğru ülkeye döndüğü hatırlandığında Cumhuriyet Türkiye'sinin yenileşme süreçlerini de ilk dönemlerinden itibaren İstanbul'da takip ettiği anlaşılır. İbrahim Tüzer (2016b); Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 19. yüzyılın hemen girişinde doğanlar için "asrın kapısında doğanlar" şeklindeki tabirinin Erol için de kullanılabileceğini belirtir. Ona göre;

asrın kapısında doğuyor olmak bir trajediyi yaşamayı da ifade etmektedir. Dönemin modernleşmesini, yabancılaşmasını, kimlik kargaşasını içine alan bir trajediye doğmak demektir (224). Dolayısıyla arayış içinde olan bir sanatkârın şahidi olduğu trajediyi ve yeniden doğuş mücadelesini eserleri içerisinde işlemesi pek tabiidir. Söz konusu sosyolojik gerçeklikleri anlatıları içerisinde sanatkâr muhayyilesini kullanarak veren Erol; özellikle genç Türkiye'nin modernleşme dönemine anlatılarında sıklıkla yer vermiştir. İlk anlatısı *Kadıköyü'nün Romanı*'ndan son romanı *Dineyri Papazı*'na kadar; zamansal açıdan 1930'lardan 1950'ye kadarki süreci konu edinen yazar; bu dönemin birçok sosyal, siyasî fikrî meselelerini anlatılarında söz konusu etmiştir. Bu meselelerin en başında Türkiye'nin modernleşme süreci, buna bağlı olarak Doğu-Batı çatışması, alaturka-alafranga meselesi, nesil çatışması, materyalizm-spiritüalizm karşıtlığı ve kadının sosyal konumu gelmektedir.

Bu bölümde sosyolojik olarak anlatılardaki modernleşme sürecine odaklanılacak ve anlatıların ideolojik arka planı verilirken sanatkârın fikirleri üzerinde de durulacaktır. Sosyolojik bir okumanın olduğu bu bölümde anlatı merkezli olarak genç Türkiye'nin kimlik sorunsalı incelenecektir. Bu bakımdan anahtar kavram 'Doğu-Batı meselesi'dir. Erol'un anlatılarının temelinde Doğu-Batı çatışması ve en nihayetinde bir terkip fikrinin olduğu tezinden hareket edilecek ve bunun anlatılardaki izdüşümü incelenecektir. Ayrıca söz konusu terkinin ne kadarı Doğu ne kadarı Batı sorusu da önemlidir. İlk iki anlatıda Batılı yaşam tarzının Doğu'nun önünde; son iki anlatıda Doğu'ya ait değerlerinin Batı'nın önünde olduğu izlenmektedir. Ancak burada hangi Doğu, hangi Batı ve olması gereken ne sorusu da önemlidir. Ayrıca sanatkârın son anlatısı *Dineyri Papazı*'nda siyasî, sosyal meselelerin çok az yer almasından dolayı üçüncü romanı *Ciğerdelen*'in onun özgün, ideal medeniyet tasavvurunu içerdiği düşünülmektedir. Bu amaçla "Tarih, Millî Kimlik Ve Kendilik Bilinci" başlığı altında sanatkârın ideal genç Türkiye'yi nasıl kurguladığı ayrıntılı bir incelemeyle tarih merkezli olarak verilmeye çalışılmıştır. Ancak *Dineyri Papazı*'ndaki Doğu-Batı meselesi özellikle aşk üzerinden verilmeye çalışılmış; son anlatının Selimiye Camii'nde nihayetlenmesinin nedenleri üzerinde de durulmuştur.

Kadıköyü'nün Romanı'nda materyalizm ve spiritüalizm karşıtlığı üzerinden Doğu ile Batı arasındaki duyuş farkı belirgin kılınmakta ve yer yer nesil çatışması görünür olmaktadır. *Ülker Fırtınası*'nda Doğu-Batı çatışması esasen iki alanda görünür olmaktadır: Nesil çatışması ve alaturka-alafranga müzik. *Ciğerdelen*'de Doğu ile Batı arasında terkip fikri öne çıkmakta; Batılılaşmayı yüzeysel biçimde anlayarak kendi değerlerinden uzaklaşan

kişiler karşı güçte yer almaktadır. *Dineyri Papazı*'nda ise nesil çatışması dikkat çekmekte; modernleşen Türk toplumunda geleneksel olanı 'en azından' kendi dünyasında korumak isteyen kişilerle, Cumhuriyet'in yeni değerlerini kendinde temsil eden kişiler arasında derin bir düşünüş farkı söz konusu olmaktadır.

Bu amaçla çalışmada Doğu-Batı meselesinin kriz ve çatışma üzerinden baş gösterdiği temel alanlar olan nesil çatışması, materyalizm-spiritüalizm çatışması, alaturka-alafranga müzik karşıtlığı üzerinde durulacaktır. Modernleşmeyle birlikte özellikle kadının değişen konumu da nesil çatışması başlığı altında incelenecektir. Burada genel olarak kişiler arasında anlayış ve düşünüş farkına yol açan yaşam tarzlarına dikkat çekilecektir. Söz konusu gerilim alanları tespit edildikten sonra eserlerde öne çıkan ideal medeniyet, kimlik tasavvurunun ne olabileceği üzerinde durulacaktır.

4. 2. DOĞU-BATI MESELESİ: MODERNLEŞME, NESİL VE KÜLTÜR ÇATIŞMASI

Erol anlatılarında nesil çatışmasının en belirgin izlek olarak işlendiği anlatı *Ülker Fırtınası*'dır. Anlatıda Nûman Bey ve Dîlrübâ Hanım'ın Selçuk ve Tûran adlı iki çocukları vardır. İkisi de Avrupa'da öğrenim görmüş; "Tûran, İngiliz usûlüne alışmış; Selçuk Almanya'da bâzı yeni cereyanlara kapılmış, ağzına et koymuyor; tâze süt, meyve, salata, çiğ sebze gibi şeyler arıyor" (ÜF, s. 24). Almanca düşünüp Türkçe konuştuğu ifade edilen Selçuk'un (ÜF, s. 24), "Nârin endâmı çelik adalelerden yapılmıştı, irâdesi de tatlı mâvi gözlerini tamamiyle yalancı çıkaracak müthiş, soğukkanlı, hedeften başka şey görmeyen bir irâdeydi." (ÜF, s. 42) şeklinde anlatıda idealize edildiği görülür. Gözlemci anlatıcıya göre; "Selçuk'la Tûran pek fazla garplılaşmış oldukları halde vatan duygusu onların rûhunda derindi. Onuncu yıl dönümünü dört gözle bekliyorlardı" (ÜF, s. 77). Garplılaşmış hatta "pek fazla garplılaşmış" olunmasına rağmen "vatan duygusu"nun muhafazasının öne çıkarılması, garplılaşmanın millî kalmaya engel olmadığını göstermek düşüncesiyledir. Selçuk'un misafirleriyle "ideal Türk" kavramı üzerinde tartışırken kendisine anadilini âdeta bir Alman şivesiyle konuşması, hatta neredeyse Almanlaşacağı eleştirisi gelmesi üzerine dile getirdiği görüşleri dikkat çekicidir. Selçuk "hepsine karşı iddia ediyordu ki; Türklük başka, alaturkalık başka şeydir. Alt tarafı bir insan zenciler arasında yaşarsa onlara bile bir benzeyiş bağlar, fakat rûhen zenci olur mu? Bunun gibi Türklük de şiveyle, kılıkla, pilavla,

hicaz peşreviyle değil; ruhla ölçülür" (ÜF, s. 78). Ona göre "İdeal Türk, Türk olmanın mesûliyetini, millete karşı borcunu en çok duyan ve ona göre çalışan adamdır" (ÜF, s. 78). Selçuk'un söz konusu görüşlerinin diyalog içerisine yer almasından sonra gözlemci anlatıcının bu vakayı yorumlayış tarzı şu şekildedir:

Öyle vücutlar vardır ki, onların herhangi bir iddiası kolay kolay tekzip edilemez; o kadar kuvvetli ve temizdirler. İşte Selçuk, ilk bakışta bir eski Yunan sütunu gibi nârin, zarif; fakat iç yüzü demir. (...) İnkâr edilemez ki, vücûdundaki zinde ve tetik duruş dimağında da var. "İdeal Türk" hakkında bu akşam çok söz söylenmiş; fakat kimse bu tipi Selçuk'tan daha isâbetli târif edememişti (ÜF, s. 78-79).

Anlatıcının Selçuk'un "iç"i ve dışını tarif ederkenki öznel tutumlu yaklaşımı ve "ideal Türk"lük konusundaki tartışmada Selçuk'u yüceltmesi; anlatıda Selçuk'un görüşlerinin öne çıkarıldığını göstermektedir. Yabancı ülkelerde kalmanın hatta onlara şeklen benzemenin gayri millî bir hâl olmadığı, vatana hizmet etmenin görünüş ve "şîveyle" ilgisi olmadığı savunulmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun onuncu yıl dönümünü bekleyen ve aldıkları eğitimle yurtlarına hizmet etme düşüncesinde olan Selçuk ve Tûran adlı iki kardeşin millî konularda hassas olduğu en baştan belirtilir. Cumhuriyetin onuncu yıl dönümünü coşkuyla kutlamaları da yeni Türkiye'nin değerlerinin 'coşkuyla' benimsendiğine işarettir. Anthony Smith'e (2016) göre; "Müşterek değer, sembol ve geleneklerden bir repertuar oluşturmak suretiyle bireylerle sınıflar arasında toplumsal bir bağ kurmak için de yine millete müracaat edilir. Bayrak, para, marş, üniforma, anıt ve kutlama gibi sembollerle topluluk fertlerine ortak mirasları, kültürel yakınlıkları hatırlatılır." Bu sayede "ortak kimlik ve aidiyet duyguları güçlendirilir" (s. 35). Anlatıda genç Türkiye'nin onuncu yılının eski ve yeni nesil tarafından coşkuyla kutlanması, bu amaçla düzenlenen törenler 'ortak kimliğin' dinamiklerini belirgin kılmakta; inkılapların 'herkesçe' benimsendiğine vurgu yapılmaktadır.

Anlatıda Selçuk ve Tûran adlı kardeşlerin "genç Türkiye" olarak adlandırılması sebepsiz değildir. Yeni Türkiye'nin yetiştirdiği bu gençler, Türkiye'nin Batı'ya dönük yüzünü temsil etmektedir. Dilrübâ Hanım'ın çocuklarını kastederek "Bilirsin, bu garpta büyüyen gençlerimiz, vatana gelince, birdenbire her şeyi yadırgarlar; adam beğenmezler." (ÜF, s. 23) sözleri onların Batı'da kaldıkları dönemde kendi değerlerine, geleneklerine, kültürlerine yabancılaşma hâlini / ihtimalini ortaya koymaktadır. Ancak onların Batı'da "büyü"tülmemesinin özel bir amacı vardır. Ailelerin çocuklarını "her şeyi" hatta kendilerini bile "yadırga"ma olasılığına rağmen 'iyi bir eğitim' alması için yurt dışına göndermesi

kendinde bir fedakârlık içerir. Çünkü yeni Türkiye'nin kalkınmasında en temel yolun Batılı bir eğitim almaktan geçtiğine inanılmaktadır.

"Genç Türkiye" isimli Selçuk ve Tûran, babalarına "Şövalye" adını takmıştır. "Demek istiyorlardı ki, babaları ne kadar akıllı, bilgili olursa olsun bugünün adamı değildir. Görünüşte pek sağlam ve kont yapılı gibi duran, hakîkatte yufka bir yürek taşıyan ve hâlâ harp öncesi kültürünü yaşatan "Nûman Bey'lerin devri" artık geçmiştir" (ÜF, s. 86). Şövalye adlandırması; Nûman Bey'in İmpartorluk devri insanı olduğuna işaret etmekte ve genç Türkiye'ye ayak uyduramayacağına dair izlenimi içermektedir. Şu hâlde Nûman Bey'in Doğu'yu iki kardeşin ise Batı'yı temsil ettiği anlaşılır. İki neslin çatışmasına şahit olunan anlatıda başta memleket meseleleri olmak üzere birçok hususta farklı yaklaşımlar görülür. Ancak Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak*'ındaki trajik nesil çatışmasından farklı olarak *Ülker Fırtınası*'nda söz konusu zıtlık daha yumuşak, espritüel geçişlerle ortaya konulmaktadır. "Bizi beğenmezsiniz, Şövalye dersiniz. Sizi de göreceğiz, Genç Türkiye. Bakalım sizler neler yapacaksınız? Bizim başladığımız işi siz nerelere kadar götüreceksiniz?" diyen Nûman Bey'e kızı Tûran "Siz ne yaptınız ki?" derken; Selçuk da "Memleketi batırdınız." demiştir (ÜF, s. 87). Bunun üzerine Nûman Bey çocuklarına şöyle cevap vermiştir:

Bir taraflı düşünüyorsunuz. Târihe bakın, bizim neslimiz memleketi ne halde teslim almış. A benim delikanlılarım, biz, bu hor gördüğümüz şövalyeler, istibdâdı kaldırdık, meşrûtiyet yaptık, biz Anadolu harbini yaptık. En düşkün, perişan bir vaziyette düşman elinde kalmış bir vatani kurtardık; şanıyla, şerefiyle, istiklâliyle size hazırladık. Çok hatâlarımız olmuştur ama sonunda alınımızın akı ile çıktık.

Nûman Bey, o günlerde büyük, küçük herkesin ağzında dolaşan "Erkinlik Marşını" gür sesiyle bağıyordu:

Çıktık açık alınla on yılda her savaştan

Sonra çocuklarına dönüp münâkaşada üstün kaldığını göstermek için sağ elini sol yumruğuna vura vura nisbet veriyor, oh oh! Diyordu (ÜF, s. 87).

Görüldüğü üzere baba ile evlatları arasındaki ilişki soğuk, gergin, mesafeli değil; yakın ve sıcak bir duygusal eksendedir. Aradaki çatışmalara, 'beğenmemezliklere' rağmen biri diğerini 'nefret edilen' öteki hâline getirmemiştir. Çünkü Batılılaşan genç; babasına 'geçmiş'i olması hasebiyle saygı duymakta; baba da kendi 'eser'ine umutla bakıp ona inanmak istemektedir. Hürmet ve umut nesiller arasındaki çatışmanın sertleşmesinin önüne geçmekte; ilişkiyi korunaklı kılabilmektedir. Nûman Bey'in istibdâdı kaldırmak, Meşrûtiyet'i gerçekleştirmek, Kurtuluş Savaşı'nı yapmak gibi başarılarla karşın genç nesil tarafından memleketi batırdıkları eleştirisi alması; Osmanlı Devleti'nin yerine kurulan

Türkiye Cumhuriyeti'nin de temel argümanlarından biridir. Genç Türkiye; 'batırılan' bir devletin yerine kurulmuş ve onların "hatâ"larının bedelini ödemiştir. Eski neslin *Onuncu Yıl Marşı*'ni okuyarak yeni Devlet'in önemli kurucularından ve destekleyicilerinden olduğunu gösterme çabasına karşın Batılılaşan neslin onların "devri"nin artık geçtiğini iddia etmesi aradaki kan bağına ve duygusal yakınlığa rağmen devirler arası farklılığın kapanamayacağını göstermektedir.

Doğu'yu, özelde yıkılan İmparatorluğu temsil eden Nûman Bey; "Görünüşte pek sağlam ve kont yapıları gibi" olmasına karşın anlatıda ne maddi ne de manevi varlığını korumuştur. Önce geçirdiği bir gönül macerası, daha sonra kendini bıraktığı melankoli sonunda intiharı, trajik bir sonla hayatının bitmesine yol açmıştır. Tıpkı Osmanlı Devleti'nin kendi iç sorunlarına odaklanarak bütünü ve dış gerçekliği kaybetmesi ve en sonunda 'nasıl olduğunu anlayamadan' tükenmesi gibi Nûman Bey de anlık bir karar neticesinde intihar etmiştir. Dolayısıyla anlatıda Şövalye'nin ölümü; Osmanlı Devleti'nin ölümü olarak da okunabilir. Şövalye; alaysı bir ifadeyle oluşturulan ironik bir ifade olup olumlu bir içeriğe sahip değildir. Tıpkı Don Kişot'un kendi devrinin kapandığını fark etmemesi gibi Nûman Bey de duygusal bir zaviyeden zamanını yorumlamış ve dış gerçekliğe ayak uyduramamıştır. Onunla birlikte konağın elden çıkışı ve daha kullanışlı olan köşke geçilmesi de sembolik bir açılıma sahiptir. Şişli'deki konak yahut Suadiye'deki sayfiyeden birinin elden çıkartılması gerektiğinde "çocuklar[ın] hiç düşünmeden bir ağızdan, "Konağı"[n]" satılmasını istemeleri ve "Onlara lâzım olan bağı, bahçesi, tenis kortu ile daha az şatafatlı, küçük; fakat medenî hayâta daha elverişli olan köşk"ün (ÜF, s. 165) olması anlamlıdır. Bu durum Kemal Erol'un (2011) da belirttiği üzere *Kiralık Konak*'ta olduğu gibi halktan kopuk, ayrıcalıklı Osmanlı aristokrat aile hayatının sonu demektir" (s. 403). Maddi güçsüzlükler neticesinde elde tutulamayan ve daha mütevazı bir yapı olan köşkün bununla birlikte "medenî hayata daha elverişli" olması hem eğlence tarzı hem de pragmatik özellikleri içermesi yönüyle modern bir yaşantıya imkân vermesi önemlidir. Böylelikle 'ölen şövalye'den sonra 'satılan konak'la; İmparatorluk devrinin geride kaldığı gösterilir.

Eski zamanı temsil eden Nûman Bey "Yeni nesle gıpta ediyordu. Ne hafif, ne şen, aynı zamanda ne enerjik insanlar. Onlar eskiler gibi hulya ile çürümemişler." (ÜF, s. 96) şeklinde düşünmektedir. Cumhuriyetin onuncu yıl kutlamalarına "Göğüslerinde altı oklu al bayrak işlemesi"yle (ÜF, s. 98) katılan Selçuk, Tûran ve Oscar'dan farklı olarak Nûman

Bey ve Nûran büyük bir keder içinde eğlencelere iştirak edememiştir. Nûman Bey; eski sevgilisine yazdığı mektupta "ben ölüyorum" (ÜF, s. 96) derken, Nûran kendisini; "Ben niye ölmüyorum" düşüncesinin "tesîrine kaptırmıştı" (ÜF, s. 98). Bu iki kişinin de temel özelliği; yaşanılan aşk acısından dolayı hayat koşusundan uzak düşmeleridir. "Hafif"liklerini, "enerji"lerini kaybetmiş olan bu iki insan için aşkları birer engel durumuna gelmiştir. Çalışmak, üretmek, ülkeleri için vazifelerini yerine getirmek hususunda aşk acısı ikisi içinde gerileyici bir motivasyon oluşturmuştur. "Bütün gençliğimi çalışmaya verdim, vatanıma hizmet için. Bugün en büyük sevinç payı benim olmak lâzımdı." şeklinde düşünen Nûran; "akrânı" olan gençler gibi olamamanın üzüntüsünü yaşamıştır (ÜF, s. 98). Bu bakımdan aşk acısı karşısındaki pozisyon, anlatıdaki kişileri birbirinden ayırmaktadır. Ancak kendisini Nûran'la "mukâyese" eden Nûman onun macerasını "*Ülker Fırtınası*"na, kendininkini ise "tayfun"a benzetmektedir. O bu durumu "O gençtir, esnek bir varlık. İğrilir, büğrülür, başka bir kalıba girer. Bu bâdirede ne olursa benim gibi ihtiyarlara olur." (ÜF, s. 96) diyerek açıklamıştır. Şu hâlde yeni nesil ile eski nesil arasındaki fark belirginleşmekte; yeni nesil neşeyi, enerjiyi, esnekliği temsil ederken; eski nesil hülyayı, melankoliyi, değişmeye kapalı olmayı kendinde içermektedir. Nûran'ın kendisi gibi olmayacağını düşünen Nûman Bey'in tespiti, yeni neslin sadece yaşam enerjisine değil; aklını, duygularının önüne koyabilecek bir formasyondan geçmiş olmasına da işaret etmektedir. Anlatının sonunda Nûman Bey'in iyileşememesi, Nûran'ın ise aşk yerine vatanına hizmet etme gayesini, hayatının merkezi sıkleti hâline getirmesi; yeni neslin gücüne ve önemine dikkat çekmektedir. Ayrıca Nûman Bey'in yeni neslin kendisini hülyaya kaptırmamasını da kıymetli bulması; eski neslin tüm savunma alanlarına karşın yeni nesilde değerli bulunduğu hususları takdir ettiğini göstermesi açısından anlamlıdır. Nûman Bey'in ölümden sonra aileye bir süre sonra Üniversitede hoca olan Selçuk'un bakması ve ailesinin sorumluluğunu alması da Türkiye'nin yeni neslin omuzları üzerinden yükseleceği tezine uygun bir gelişme olarak değerlendirilebilir.

Erol anlatılarında anlatı kişilerinin modern bir yaşam tarzını benimsediği görülür. Genel olarak anlatılarda kozmopolit bir çevre dikkat çekmekte ve kişilerin eğlence tarzları da buna bağlı olarak şekillenmektedir. İlk iki anlatıda merkezi kişi olan kadın karakterin müzik eğitimi için Viyana'ya gitmesi söz konusudur. *Ülker Fırtınası*'nda Selçuk ve Tûran da yurt dışında eğitim görmüştür. *Ciğerdelen*'de Turhan adlı karakterin eğitim için Almanya'ya gittiği hatırlanabilir. Batı'nın örnek alındığı bir diğer alan ise yaşam tarzıdır.

Hemen hemen tüm anlatılarda yaşam biçimi özellikle eğlence anlayışı açısından modern bir usulün benimsendiği görülür. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda "Mükerrem'in evinde Amerikan punçu" gümüş kupalar içinde gezdirilmekte, Fransızca, İngilizce şiirler okunmakta, Orhan keman çalmaktadır (ÜF, s. 197). Aynı anlatıda Bedriye, *Ülker Fırtınası*'nda da Nûran piyano çalmaktadır. Yine *Ülker Fırtınası*'nda "Sermet sabahları geliyor, bahçede kameriyede Nûran'ı bekliyor; bâzen bir kahve içiyor. Sonra ikisi de bir örnek beyaz spor kıyâfetinde çıkıyorlar. Berâber yüzüyorlar, yelken açıyorlar, tenis oynuyorlar"dır (ÜF, s. 43-44). *Ciğerdelen*'de Turhan ve arkadaşlarının yılbaşı gecesi gittiği Mister W.'nin evinde İngiliz usulünde bir eğlence görülür. "Belkıs'la Nizâmi yanımıza sokulup kadeh tokuşturdular. Hâlimiz etraftan az çok fark ediliş olacak, Canzi'yle beni bir kurnazlıkla ökse otu dalları altından geçirdiler. İngiliz âdetine göre bu dalların altından geçenlerin öpüşmesi lâzımdı" (C, s. 55) diyen özne anlatıcı, Batılı bir kültür dairesinde eğlenildiğini ortaya koymaktadır. *Dineyri Papazı*'nda Doktor Ercüment ve Yensen'ler üçlü saz yaparken Ercüment kemanda, madam piyanoda, mösyö basoda olup Gülbün de "içkileri çerezleri tertiple"miştir (DP, s. 306). Güzin ile Bülent evlenmeye karar verince ve Gülbün en yüksek dereceyle imtihanları geçince bunu "köpüklü şarap" ile kutlamışlardır (DP, 285). Söz konusu eğlence tarzları Batı kültürüne uygun bir atmosfer oluşturmakta; asri bir yaşam tarzını örneklemektedir. Özellikle keman ve piyano Batılılaşmanın temsili olarak anlatıların çoğunluğunda görünür olmaktadır. Yeni neslin eğlence ve spor tarzının modern araçlardan teşkil etmesi; modernleşen Türkiye'nin benimsediği değerlere uygundur. Ancak anlatı kişilerinin modern yaşam tarzı genellikle eski neslin temsilcileri tarafından eleştiri konusu olmuştur. Şu hâl; özellikle nesiller arasındaki çatışmayı arttırmıştır. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Mihriban Hanım, Bedriye'nin şahsında gençliğin eğlenme, spor yapma vs. alışkanlıklarını ve güzellik anlayışını şöyle eleştirmiştir:

-(...) Siz, bu zamânın tâzeleri canınızın kıymetini bilmiyorsunuz. Fazla spor yapıyorsunuz. Teniniz kapkara, kollarınız, bacaklarınız değnek gibi. Bizler, siz yaşta iken sabahları kalkar, fiskiyeli havuzun kenarına inerdik. Orada leylâkların altında otururken dadımız bize sütlü kahvemizi getirirdi. Havuz başlarında çiçekler arasında başlayan günümüz ona göre cereyan ederdi. Seyire çıkacağımız vakit altımıza kupa araba yâhut üç çifte kayık çekilirdi. Amma böyle sülün gibi bir endâmımız yoktu, etli canlı idik. Fakat kaşımız gözümüz vardı: A kızım, biz de güzeldik. Hem de kendimizi harap etmeden... Yormadan. (...)

-Nesrin de sen de hepimiz bir tahtadansınız. Sus! Kendini müdâfaa etme. Yalnız spor mu ya? Sûistimalin her türlü. İçki içersiniz, sigara içersiniz. Poker, briç oynarsınız. Sabahlara kadar dans. Türlü türlü kitaplar okur, rûhî muvâzenenizi âsâbınızı bozarsınız (ÜF, S. 167-168).

"Zamânın tâzeleri" olarak belirtilen yeni neslin yaşam tarzını onaylamayan Mihriban Hanım özellikle içki ve sigara içilmesi, poker, briç oynanması, sabahlara kadar dans edilmesi ve 'ne olduğu belli olmayan' kitapların okunmasını tenkit ederek geleneksel daireden çıkan gençleri onaylamadığını belirtmektedir. Ömer Seyfettin'in "Bahar ve Kelebekler" adlı hikâyesindeki büyük annenin, torununa getirdiği eleştirilere benzeyen bu söylem, nesiller arasında değişen olguların yarattığı uçurumlara işaret etmektedir. Değişen güzellik ve eğlence anlayışı, medeniyet değişimiyle yakından ilgilidir. Örnek alınan değerlerin değişmesi; günlük hayatta da birçok değişime ve krize yol açmıştır.

Ülker Fırtınası'nda eski nesli temsil eden Dilrûba Hanım'la kızı Tûran arasındaki çatışmalar da yaşam tarzı odaklıdır. Yeni nesli temsil eden kızının benimsediği değerleri anlamakta ve kabullenmekte zorlanan annenin 'çaresizliği' dikkat çekicidir. Nûran'ı da Sermet'le ilişkisi konusunda uyarmak isteyen "Dilrübâ Hanım ne desin? Nûran'ı ne yüzle çekip çevirmeye çalışsın? Kendi öz kızı, zaman oluyor, bütün gün ortadan kayboluyor, nerelerde kaldığı kendisine sorulursa bâzen anlatıyor, bâzen de "husûsî işlerim!" diye sözü kesip atıyor." (ÜF, s. 43) şeklinde düşünmekte; ne yeğenini ne de kızını kendi arzusunda 'yönlendiremeyeceğini' anlamaktadır. Özel hayatın gizliliğine ve yaşanış tarzına hürmet bekleyen genç neslin yaşam tarzının anlaşılabilmesi, nesilleri birbirinden uzaklaştırmaktadır.

Kişisel zamana ve özel hayatın gizliliğine hürmet, davranış ve fikir özgürlüğü gibi birçok hususta ilkeleri olduğunu belirten Tûran'ın dışarıdan anlaşılması kolay değildir. Eve döndüğü için annesine gözü aydın ziyaretine gelenlerin kendisini de görmek istemesini; "Çalışıyorum, ziyâret vakti değildir; kabul edemem." (ÜF, s. 40) diyerek reddeden Tûran; ancak annesinin kendisini "kandırmaya uğraş"ması (ÜF, s. 40) sonucu randevu saatleri dışında ziyaretçi kabul edebilmiştir. Batı'dan edindiği değer ve sistemleri özümseyen Tûran "modern bir meslek kadını" olarak "kendisinden bu köhne hanımnine âdetlerine uyması"nın beklenemeyeceğini ifade etmiştir (ÜF, s. 41). Modern bir tedrisattan geçen genç kadının geleneksel olanı özümseyememesi kültürel bir çatışma zemininin oluşmasına yol açmıştır. "Büyükler önünde sigara içmenin buralarda ayıp olduğunu aklına bile getirme"den "bir sigara yak"an Tûran; "göreneği tâkip etmiş olmak için kocaya varma"yacağını, "yirmi beş yaşında hâlâ evlenmemiş bulunursa" "gelişigüzel hoşlandığı" bir adamdan çocuk doğurabileceğini söylemiştir (ÜF, s. 41). Bu görüşler başta karşısındaki "ihtiyar hanım" (ÜF, s. 41) olmak üzere 'şaşkınlıkla' karşılanmış ve kızının bu 'radikal'

tepkileri karşısında ise anne çaresiz kalmıştır. Batı'dan alınan eğitim, kültürel değerleri de şekillendirmiş ve nesiller arasındaki mesafenin artmasına sebep olmuştur.

Anlatılarda özellikle genç kadınların daha fazla eleştiri alması yahut anlaşılabilmesi, modernleşme sürecinde kadının 'ne / nasıl olması' gerektiği hususundaki belirsizliklerle de yakından ilişkilidir. Dîlrûba Hanım'la Nûman Bey anlatıda her ne kadar eski nesli temsil etmiş olsa da çocuklarını yurt dışında büyüten ve modern gelişmelere açık olan bir ailedir. Anlatıda oğulları Selçuk ve sevgilisi Oscar kendi evlerinde yaşamakta, birlikte banyo yapmakta ve bu hususta herhangi bir eleştiri almamaktadır. Anlatıda Oscar ve bu ilişki hakkında pek bilgi verilmemekte; ancak söz konusu ayrıntı bir taraftan ailenin modern yaşam biçimine açık olduğunu ima etmekte, diğer taraftan erkeklerin yaşam tarzı konusunda daha serbest olduğuna işaret etmektedir.

Ayrıca burada Tûran ve Nûran'ın ve diğer anlatılarda da Canzi ve Gülbün'ün "itaatkâr, edilgen, hareketliliği düşük ve yaşam alanı sınırlı" (Bora 2016, s. 103) kişiler olmaması da belirtilmelidir. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Bedriye "(...) bir kadının ne mûsikîde, ne ilimde, ne sanatta mühim bir eser yaratabileceğine inanmıyorum. Kadının ezeli üstatlık sâhası sevgidir. Kadın, ancak sevgisinde büyüktür, haşmetlidir, ilâhîdir. Kadın, yalnız sevgili, zevce ve ana olarak mânevî kuvvetlerinin bütün nûrunu saçabilmek imkânını kazanır." (KR, s. 234) diyerek Avrupa'daki ilmi çalışmalarının yaşadığı acı tecrübelerden sonra bir sığınma, oyalanma olduğunu göstermesine karşın diğer anlatılardaki kadınların meslek ve işle ilgili hususlarda algısı çok farklıdır. Bu anlatıda "ev kadını", "ev kadını namzeti" (KR, s. 65-66) olması bakımından dikkat çeken kadınlardan farklı olarak başta *Ülker Fırtınası* olmak üzere diğer anlatılarda kadının kendini inşa etme çabası 'evin dışına' çıkmakta, memleket için hizmet etme şuuru en belirgin nitelikleri hâline gelmektedir. Kadın, "kendi varlığına yaslanarak" (Beauvoir 2010: 109), "tarihin yapımına etkin olarak katılan özne" (Berktaş 2012, s. 21) olarak tasavvur edilmiştir. Başta iş, sanat, akademi vb. alanlarda olmak üzere kadının kendisine ciddi misyonlar yüklediği; etkin, hareketliliği yüksek ve geniş bir yaşam alanına sahip olduğu izlenir. *Ülker Fırtınası*'nda Nûran musiki mütehassısıdır, Tûran "Ankara'da Türk Ofisine tâyin" olmuş ve "İktisat vekîlinin "sağ eli" (ÜF, s. 209) olma arzusunda ilerlemiştir. *Ciğerdelen*'de Canzi "Kolejlerden birinde öğretmenmiş, muharrirliği varmış, dansözmüş, folköre, köy enstitülerine merâkı varmış." (C, s. 28) şeklinde anlatılmaktadır. *Dineyri Papazı*'nda Gülbün tıp doktoru, Güzin terzidir.

Modernleşen Türkiye'nin eski nesille yeni nesil arasında çatışma alanları oluşturması izleği *Ciğerdelen*'de de görülmektedir. *Ülker Fırtınası*'nda evlatlar babalarını, annelerini beğenmezken; *Ciğerdelen*'de evlat, annesini özümseyememektedir. Başkasıyla evlenmiş olan annesine karşı mesafeli olan Canzi'nin "Annem mi? O benim annem olmaktan ziyâde Sâdi Bey'in karısıdır. Ben yalnızlık içinde bir insanım." (C, s. 238) sözleri üzerinden onun annesiyle ilişkisini tahlil eden Turhan şöyle demiştir:

Bu karşılığı haksız buldum. Ürkek sevgisi geri tepilen zavallı anne, ben seni bir görüşte anlamış, sana acımıştım. Senin kızın, el değmemiş, örselenmemiş bir ruhtan gelen dik başlılıkla, bilgisinin gücünün verdiği atılganlıkla seni korkutmuştu. Sen onun karşısında kendi yumuşak alaturkalığından, kafaca yetkinsizliğinden utanıyordun. Ona yaranmak için, hoşlanmadığın yeni moda kılıklara girmeyi göze aldığın halde mantar papuçların, boyalı permenantlı saçların yağmına yüreğin titriyordu (C, s. 238).

Canzi'nin annesiyle iç dünyasında söyleşen Turhan; anne-kız arasındaki temel anlaşmazlık noktalarından biri olarak "alaturkalığı" görmüştür. Kızına kendini beğendirme çabasında olan annenin "yeni moda kılıklara gir"erek 'modernleşme' çabası sathi bir değişmedir. Bu bakımdan anlatıda Canzi'nin annesi Hüsniye Hanım, yüzeysel modernleşmenin bir temsilcisi olarak görünür. Modernleşmeyle birlikte görülen aşağılık kompleksi de Hüsniye Hanım'ın davranışlarında belirgindir. Turhan onun Canzi karşısındaki hâllerini şöyle analiz etmiştir:

Hüsniye Hanım -aklınca- kızına yaklaşmak için gülünç ve mâsum gayretler sarfederek modernleşmeye çalıştıkça Canzi ondan uzaklaşıyordu. (...) Son derece iftihar ettiği evlâdının yanında küçük düşmemek, büsbütün lâıksız bir ana olmadığını ispat etmek için özenişi vardı, insanın içine dokunuyordu. Kocası da, kendisi de Canzi'nin karşısında terbiyeli maymun gibiydiler. Falsolu bir söz söylemekten, muâşerete aykırı bir harekette bulunmaktan ödleri kopuyordu. Bunlar herhalde kendi bucaklarında iddiasız ve tekellüfsüz yaşayan insanlardı. Canzi'nin havasına ayak uydurmaya çalışmanın onları nasıl yordüğünü, üzdüğünü elimle koymuş gibi biliyordum (C, s. 116-117).

Hüsniye Hanım ve kocası Sâdi Bey'in Canzi karşısındaki hâllerinin "terbiyeli maymun"a benzetilmesi, modernleşme çabalarının 'taklit'le sınırlı kaldığına işaret etmektedir. Duygusal anlamda kızına yakınlaşamayan Hüsniye Hanım'ın en azından dışarıdan onun gibi olmak, onun benimseyebileceği biri hâline gelmek uğraşısı; anneye-kız arasındaki mesafeleri daha fazla arttırmıştır.⁸¹ Adler'e (2011) göre aşağılık kompleksi, "insanın

⁸¹ Hatırlanacağı üzere anlatıda Canzi'nin eski eşi Haşmet'le uzlaşamamasında da Haşmet'in millî ve manevi değerleri hafife alması, parayı nihai gerçekliği olarak görmesi etkili olmuştur. Esas değerlerin kendi öz

yeterince uyum sağlayamadığı ya da üstesinden gelecek donanıma sahip olamadığı bir güçlük karşısında doğmaktadır (s. 56). Hüsniye Hanım ve eşinin "küçük düşmemek" amaçlı "özeniş"leri, "ayak uydurma" çabaları, bu hususta "ödleri"nin "kop"ması aşağılık kompleksinin dışavurumu olarak düşünülebilir. Onların "kendi bucaklarında iddiasız ve tekellüfsüz yaşa"maları, kızlarının sürdürdüğü yaşam tarzına "yeterince" uyum sağlamalarını da zorlaştırmıştır.

Canzi anlatıda idealize edilerek sunulan "yeni insan"ın örnek bir temsilcisidir. Ancak modern bir kadın olan Canzi'nin millî bilinci yazdığı tarihî anlatılar dolayısıyla da belirgindir. Dolayısıyla kendi olmağını başaramayan annenin, kızıyla uzlaşması ancak duygusal bağların yeniden kurulmasıyla mümkün olabilecektir. Canzi; hamile kaldıktan sonra anneliğin önemini fark etmiş ve annesiyle arasını düzeltmiştir. Bu durum nesiller arasında birçok bakımdan çatışma olsa da garazsız ivazsız sevginin, içtenliğin, kendi kalmaklığın olunması hâlinde birçok sorunun çözülebileceğine işaret etmektedir. Söz konusu durum, nesiller arasındaki çatışma için sunulan temel çözümlerden biridir. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Bedriye Hanım'la Mihriban Hanım'ın yakınlığı, *Ülker Fırtınası*'nda yurda dönen Nûran'a karşı babası Ali Fethi Bey'in tavırları⁸², *Dineyri Papazı*'nda Gülbün'e aralarında ciddi nesil farkı olmasına rağmen başta Talât Bey ve Feyzi Hoca'nın yaklaşımı dikkate alındığında nesillerin uzlaşmasını sağlayan temel değerler hoşgörü olduğu görülebilecektir. Bu kişilerin, anlatı kişilerinin yaşam tarzını tasvip etmedikleri durumda dahi onlara müdahalede yahut tenkitte bulunmaması, ilişkilerin korunması ve bireyselliğin gelişmesi adına önemlidir.

Modernleşme ile başlayan süreç niteliksiz yenileşmesini, kimliğini yeni değerlerle birlikte inşa aşamasında olan toplumda en çok kadın erkek ilişkileri üzerinde ortaya çıkarmıştır (Tüzer 2014, s. 202). *Dineyri Papazı*'nda da nesiller arasındaki çatışma iki sevgili üzerinden ortaya konulur. Anlatıda modernleşmenin neden olduğu çatışmalar, ilişkilerin

değerlerini bilmekle mümkün olduğuna inanan biri için bu alandan bilinçli yahut bilinçsiz uzaklaşan herkes karşı güç konumunda yer almıştır.

⁸² Ayrıca burada Nûran'ın anlatı başında kendisini çocukluğundan beri tanıyan Süreyya Bey'le arasında geçen bir diyalog da hatırlanabilir. 1930'lu yıllarda "İstanbul'da genç bir kızın müstakil oturması"nın "henüz hoş görülmediğini bilmekle beraber yalnızlığa, kendini dinlemeye ihtiyacı olduğunu bu nedenle "ayıp mayıp dinlemeyeceği"ni belirten Nûran'ı alaturka musikiyi kendisine tanıtmak isteyen yaşlıca biri olan Süreyya Bey "yatıştır"mıştır (ÜF, s. 30). Ona göre "Artık İstanbul'da da bir genç kız müstakil hayatını yaşayabilirdi. Çalışan ve kazanan kadın kendi yuvasına neden kendi sâhip olmasın? Hâşâ, bunu bugün kimse ayıplamaz. Bu hususta bâzı yaşlı kimselerin eski görenekte ısrar etmelerini hoş görmeli"dir (ÜF, s. 30-31). Süreyya Bey'in bu tutumu da 'eski görenekte ısrar' edilmediği ve yeni neslin seçimlerine saygı duyulduğu müddetçe karşılıklı bir anlaşmanın mümkün olabileceğine işaret etmektedir.

gidişatını belirlemiştir. 1940'lı yıllarda üniversiteli genç bir kız olan Gülbün; orta yaşın üzerinde, evli, taşralı bir iş adamı Mehmet Ayhan Cimşidoğlu ile İstanbul'da tanışmış, kısa bir süre sonra da sevgili olmuştur. Gülbün'ün ilişki sürecinde Ayhan'dan en temel isteği kendisine imam nikâhı kıymasındır. İstekteki ısrar ve tabiiyet; dönemin şartlarında hukuki açıdan bunun yasal olmamakla beraber uygulanan bir durum olduğuna işaret etmektedir. Aşk ve ayrılık süresince Ayhan'ın Gülbün'ü tam anlamıyla terk edememe hâli, ilişkideki duyguların karşılıksız olmadığına işaret olarak okunabilir. Ancak buna rağmen Ayhan'ın Gülbün'ün isteğini geri çevirmesinin nedeni anlatının sonuna kadar anlaşılammıştır. Söz konusu gizem; anlatının sonuna doğru Borsa Kiraathanesi'nde çözülmüştür. "Her gün öğle yemeğinden sonra Mehmet Ayhan Bey Borsa Kiraathanesinde bir nargile içer. Burası onun taşralı tanıdıklarla buluştuğu bir nev'i karargâhtır. Akşamları Beyoğlu'na kulübe gider, alafranga gösterişe düşkün diğer bir zümre ahbabı da asrî donatılmış salonlarda görür" (DP, s. 296). Mekânlar üzerinden verilen bu ikilik; bir taraftan Doğu'nun / taşra'nın alanına ışık tutarken öte taraftan Batı'nın daha uygun bir ifadeyle Batılılaşan alafranga kesimin alanına dikkat çeker. Bu ikiliğin Ayhan'daki yansıması ise şöyle yapılmıştır:

Pek iyi dikilmiş pahalı kumaştan elbisesi, seçme Paris kravatı, itinalı öte berisi ile Avrupa kisvesinde geziyor, ne elinde marpuçu, cebinde tespihi, o hançer kaşlar altında o çekik ve ateşli o kapalı ve içten pazarlıklı yüz ifâdesi ile de, ileri varmış bir Asya'lı kurnazlığı ilân ediyor (DP, s. 297-298).

Çocuklarını Batılı tarzda eğitim veren okullarda büyüyen, "asrî donatılmış" mekânlarda vakit geçiren; "Avrupa kisvesinde gez"inen Ayhan'ın tüm dış renklerine karşın "o hançer kaşlar altında o çekik ve ateşli o kapalı ve içten pazarlıklı yüz ifâdesi", Asya'nın "kurnazlığını" taşıması her şeye rağmen kim olduğu gerçeğini değiştiremeyeceğini ifade etmektedir. Yüz, özellikle de gözler kimlik duygusunu yaratan / yansıtan göstergelerdir. Bu yolla 'özentilik', 'yüzeysel değişim', 'miş gibi davranış' vb. her türlü hâlin var olan hakikati gizlemede yetersiz kalacağı imlenmektedir. Marpuç ve tespih; geleneksel olanı temsil etmekle beraber onların "seçme Paris kravatı" ile yarattığı uyumsuzluğa dikkat çekilmektedir. Çünkü ortaya çıkan ahenk değil, birbirini yadsıyan şekillerdir. Doğu ile Batı arasında kalınmasının 'bilinçsiz' sonucu, 'yamalı' birçok değer iç içe geçerek 'ahenksiz' bir bütün oluşturmasıdır. "Ayhan pek çok sofudur. Hep Eyüp'te kurban keser, Kandil geceleri orada burada dolaşır, sadakalar dağıtır. Fukara babası derler." (DP, s. 202) şeklinde anlatılan Ayhan da onun bir başka kimliği olup dinî değerleri benimseyen, uygulayan Doğulu yönünü göstermektedir. Bununla birlikte Ayhan'ın ne Doğulu ne de

Batılı hem Doğulu hem Batılı olduğuna işaret eden ikilik hâli siyasi açıdan da söz konusudur. Onun seçimlerde iki namzedi vardır. Kendisi kimin kazanacağı belli olmaz düşüncesiyle adaylardan birinin Halk Partisi'nden diğerinin Demokrat Parti'den aday gösterilmesini emretmiştir (DP, s. 296). Bu tutum da siyasi açıdan pragmatik durumlara bağlı olarak hareket ettiğini ortaya koymaktadır.

Anlatıda iki ayrı neslin insanı olan Ayhan ve Gülbün bir dönem birlikte olmuş; ancak genç kız sevgilisi tarafından terk edilmiştir. Gülbün'ün ilkokulda hocası Feyzi Bey; "47'de mi, 48'de mi" tam olarak hatırlayamadığı bir tarihte Güzin'in atölyesinde hasta yatan Gülbün "hesabına haysiyet koruyucu küçük bir îtinâ göstermesi için Dineyri'ye yalvarmaya gitmiş, Borsa Kıraathânesinde yüz suyu dökmüştü" (DP, s. 290). Feyzi Hoca, Ayhan'dan Gülbün'e hatır alacak muamele yapmasını istediğinde ondan aldığı cevap ve buna karşılık tepkisi şöyle aktarılmaktadır:

-Neyin nesidir ki... Bir hristiyan evinde büyümüş, soyu soppu belli değil. Şu beş altı sene içinde, hiçbir râbitam yok gerçi, yine de hareketini adım adım tâkip ettim. Bir semtten bir semte dolaştı, envai heriflerle berâber oturdu. Kurbağalı'da bir vapur biletçisinin evinde pansiyonu. Gitti Kurtuluş'a bir dikiş atölyesine, giren çıkan hesapsız. Oradan genç bir doktorun muayenehânesine, oradan İhsâniye'de bir hovarda eskisinin yalısına. Şimdi yine bir ecnebî âileye yamanmak istiyormuş. Böyle bir kadın insana itimat verir mi, rahat nefes aldırır mı? Sen söyle mîrim kadınlık mı bu? Başı boş dolaşan, yedi milletle ülfet eden, harekâtı benim teftişimden kaçan bir kızı ben harîmimde nasıl alıkoyarım? Ben isterim ki bana gelen kadın canla başla teslim olup ayağım dibine düşsün, ben onu hücrelerindeki hâtıralara varınca kendime mâl edip temessül edeyim, onun artık rûhu da ben olayım cismi de ben. İşte böyle olursa onu elinden tutar, secde ettiği hâki-pâyimden kaldırır ve kemal-i cûdu-ı keremimden başına bir taç giydiririm. O artık benim esirimdir, fakat...

Sözümü yanlış anlamayın... Esir-i taedârımdır. (...)

-Gülbün'ün kendince pek mâsum ve tabîî hallerini yadırgamışsınız. Unutmayın ki bu nesil bambaşka bir nesildir. Cumhuriyet gençliği dedik, değişik terbiye verdik. Hürriyet ve şahsiyet sâhibi olmayı bu küçük kızlara biz öğrettik, çünkü onlardan sâfi kadınlıktan daha fazla bir şey, ileri düşünceli yurttaş hasleti bekliyorduk. (...)

-Demin arz etmiştim, fakat tekrarlayayım: Ben Gülbün'ü âdeta mezbeleden aldım. Telâş buyurmayın izah edeceğim. Tanıştığımız vakit bu kız üniversitede oğlanlarla haşır neşir olduğu yetmiyormuş gibi üstelik halk evlerine devam eder fakülte balolarına gider, deniz sporları yapar daha bilmem ne haltlar karıştırırdı. Diyeceksiniz ki benim kızım da sizinki de bu kadarını hattâ bundan fazlasını yaptı ve hâlâ yapmakta. Zamâne icaplarını kendi kızım için kabul ederim, evet o demin buyurduğunuz gibi "Cumhuriyet gençliği"dir. Gülbün için de kabul ederdim, kaderi kaderime dolanmasaydı...! Harîmime girdiği andan itibaren artık ona "Cumhuriyet gençliği" kalır mıymış? Bir koyundan iki post çıkmaz mîrim, evlâtlarımızı kurban ettik, onların da bize hiç uymayan kafalarla yetişmesine rıza gösterdik, yine demin buyurduğunuz gibi onların ileri düşünceli yurttaş olmaları uğruna bağrımıza taş da

bassak ikiliye boyun eğdik. Kızlarımız bizi tanımayacak, çiğneyip geçecekler eyvallah... Fakat kadınlarımızı kapıp koyveremeyiz yağma yok (DP, s. 298-300).

Ayhan ile Feyzi Hoca'nın bu diyalogu anlatının en temel entrik unsurunu çözüme kavuşturmaktadır. Burada Ayhan'ın Gülbün'ü niçin sahiplenmediğinin gerekçesi açığa çıkmakta; iki nesil arasındaki çatışmanın sosyolojik geri planı sunulmaktadır. Açığa çıkma ile o ana kadar kahramanın da bilmediği bir olay örgüsü düğümünün şiddetli bir şekilde ve aniden çözülmesi kastedilmektedir (Eco 2017, s. 33). Ayhan'ın bu söylemi ile anlatıda Feyzi Hoca ve okuyucu açısından olay örgüsünün düğümü çözülmüştür. Gülbün'ün kendisinden kaynaklı psikolojisinin bozulması sonucu sıklıkla ev değiştirmesini "başı boş dolaş"mak olarak yorumlayan Ayhan'ın Gülbün'e güvenmediği ve yaşam biçimini tasvip etmediği anlaşılır. Feyzi Hoca'nın genç kızın hâllerinin "pek mâsum ve tabî" olduğunu ve "Cumhuriyet gençliği"nin aldığı terbiye itibariyle karar ve hareketlerinde daha hür olduğunu söylemesine karşın Ayhan, bu fikri 'eşi olacak kadın' için kabul etmeyeceğini belirtmiştir. Türkiye'nin modernleşme hareketleri çerçevesinde kızların erkeklerle birlikte okuması, üniversite tahsil etmesi, fakülte baloları, deniz sporları gibi eğlencelerle vakit geçirmesini "haltlar karıştır"mak olarak yorumlayan Ayhan bunları kızları için kabul edebileceğini ama kadınları için olanaklı görmeyeceğini söylemiştir. Özellikle "evlâtlarımızı kurban ettik" ifadesi; "ileri düşünceli yurttaş" olarak yetişen Cumhuriyet gençliği ile daha geleneksel değerleri benimseyen eski nesil arasındaki uçurumu belirginleştirmektedir. Ayrıca Ayhan'ın kendisine karşı büyük bir aşkla bağlanan (eski) sevgilisi için "Neyin nesidir ki... Bir hristiyan evinde büyümüş, soyu soppu belli değil." gibi söylediği 'sert' sözleri ve düşünceleri ile bulunduğu mekân arasında da bir uygunluk söz konusudur. Böylelikle mekânın 'taşralığı'na uygun fikirler dile gelmiştir. Ayhan'ın duygularına ve muhatabına karşı mesafesi de kıraathanenin yarattığı atmosfere uygundur. Duyguların yerini fikirlere bıraktığı bu aşamada nesiller arasındaki farklı düşünüş tarzlarının, ayrılığa yol açtığı görülür.

Kendi aralarında aşk mevzusu üzerine sohbet eden Kadıköylü gençler eski zamanın insanların kendilerine yönelik bakış açısı üzerinden konuşmuştur. "Çocuklar, farkında mısınız? Üç saattir hep sevmek, mevmek konuşuyoruz. Tevekkeli değil zamâne gencinin adı çıkmış. Bize hafif, bize cevhersiz, beceriksiz diyorlar. Diyorlar ki, biz tenisten, danstan, kur yapmaktan, başka şey bilmezmişiz." diyen Orhan "Çenesiyle gerdanına basarak yaşlı bir adamı taklit et"miş ve şöyle demiştir: "İnkılâp gençliğinden beklenen bu mudur" (KR, s. 65)? Bu alaysı taklit; yeni nesille eski nesil arasındaki çatışma noktalarına ışık

tutmaktadır. Eski neslin; yeni neslin eğlence tarzını onaylamaması; geleneksel olanın yeniyi özümsemekte zorlandığını göstermektedir. "Büyükler bizim çalışma tarzımızı değil, eğlence tarzımızı tenkit ediyor. Bu serbestlikler, bu danslar, kızları oğlanların ulu orta kur yapması, efendim?.. Züppelik sayılan spor iptilâsı..." (KR, s. 66) diyen Orhan, modern eğlence anlayışlarının "büyükler" tarafından onaylanmadığına işaret etmektedir.

Anlatıda asrın gençlerinin 'aşk'a yaklaşımı, aşka karşı lakayt olmak biçimindedir. Aşk, "bugünün gençleri" arasındaki duygu farkını da belirgin kılmaktadır. "Hakîkî bir aşk"a inanmanın "şarklı mizâcî" olarak görülmesi, Doğu ile Batı arasındaki ayrılığı belirleyen etmenlerden biridir. Fahri Bey'in "Bugünün gençleri sever mi? Ama şöyle gelişigüzel, sathî bir sevmek değil, derin içli bir duygu. Kısaca söyleyeyim: Bugünün gençleri hakîkî bir aşk ihtiyâcî duyar mı?" (KR, s. 82) sorusuna Necdet şöyle cevap vermiştir:

- Ben galiba hiç de asrî bir genç değilim. Nefsimde bâzı bâzı -belki tevârüs yoluyla edinilmiş- bir şarklı mizâcî görüyorum. Benim fikrim zamâne gençliği için miyar olur mu bilmem. Yalnız, yeni neslin hâleti rûhiyesini, kendim de bu nesle dâhil olmak dolayısıyla, anlıyorum. Evvelâ aşk: Her baharda ağaçların yapraklanması, çiçeklerin açması nasıl ezelfî bir nizam ise aşk da gençlik için öyle ezelfî bir nizamdır. Mevsim icâbâtındandır, diyeceğim. Fakat bugünün gençleri şuurlu bir sûrette aşk ihtiyâcî duymuyor zannederim. Buna mukabil güzellik için kuvvetli bir incizâp taşıyorlar. Güzellik ihtiyâkını doyumak için gençler kendilerini spora, sinemaya verdiler.

Gönül meselesinin, dallı budaklı duyguların ayıp ve gülünç sayıldığı bu devirde gençler "aşk" kelimesini geçen lûgatlar arasından attılar. Yerine, ayıp olmayan hem de zamânın modasına uygun gelen "güzellik" mefhumunu koydular. Gençlerimiz, emin olunuz ki hassastır, fakat mağrurdur, ketumdur; hele münevver olanları, dört parça olur da gene şahsî buhranlarından, gönül acılarından kimseye bahsetmez. Maddî bir asrın maddî ve dayanıklı çocukları olmaya çalışıyorlar. Öyle rûhî ihtiyaçları vardır ki kendi kendilerine karşı bile îtiraf etmeden alayla öldürüp geçmek isterler.

(...) Ben aşk ihtiyâcını şuurlu sûrette duyan babayânî bir gencim. Bunu arkadaşlar arasında söylemek istemem. Benimle eğlenirler, dümbedüdük ederler (KR, s. 82-83).

Necdet'in aşkı "zamâne gençliği"nden farklı olarak yorumladığını belirtmesi onun aşkla ilgili mevzuda Doğu'nun değerlerini benimsediğini göstermektedir. Batılılaşmayla birlikte Batı'da ortaya çıkan pozitivizm, materyalizm, evrimcilik gibi düşünce akımlarına bağlı olarak akli ve maddi değerlerin, gücün öne çıkması, gençlerin aşka karşı alaysı bir tutum edinmelerine yol açmıştır. Güzellik kavramının aşkın yerine kullanılması; değişen kavramların değişen duygu değerleriyle ilgilidir. Aşk kelimesinin gençler arasındaki anlamının karşı güçte olması aşkın Doğu'nun; güzelliğin ise Batı'nın değerlerini temsil

ettiğine işaret etmektedir. Buğdaycı (2016) eserde sürekli olarak 'aşk'ın akıl dışı aşkın hâli ile Batı'nın etkisiyle 'patolojik illet' olarak bilimsel bir sınıflandırmaya tabi tutulması arasında çelişen bir aşk anlatımı olduğuna dikkat çekmektedir. Bu iki tanım sadece aşkın nasıl farklı yaşandığını değil, aynı zamanda kültürel ve felsefi temellerdeki bir farklılığı ifade etmektedir. İkisinde aşk rasyonel bulunmaz ancak birinde kalbî olduğu için kutlanan aşk, diğerinde akli olmadığı için yerilir, patolojikleştirilir. Yeni Cumhuriyet'in üst sınıfını oluşturan gençler hem aşktan dolayı acı çekiyor hem de aşkı patolojikleştiren Batı'nın rasyonel akli karşısında suçluluk hissederek bir kat daha acı çekiyordur. Modern olup olmamak sanki aşka karşı alınan bir tutumdur. Modern duruş da aşktan, onun yarattığı ıstıraptan uzaklaşabilme kapasitesi olarak sunulur (s. 110). Bu yerinde tespitler de anlatıda Doğu ile Batı arasındaki ayrımın aşk üzerinden nasıl kurgulandığını göstermektedir.

Anlatıda Mükerrerem'in dönemin diğer gençleri gibi "aşk" kelimesinden utan"ması, Batılılaşan yeni neslin aşka yaklaşımını ortaya koymaktadır. O, "Bu tâbiri kullanmamak için türlü ıstılâhlar arasında çırpındı: Sevmek, hoşlanmak, hazzetmek, yakın olmak, cana yakın bulmak, sempati, alâka, râbîta... Hattâ bir aralık durdu, "seksapel" dedi, beğenmedi "amour" dedi" (KR, s. 104-105). Fenerbahçe kulübündeki iki genç de Necdet'in arkasından konuşurken; biri "Tövbeler olsun, âşık olmak da ne demek sanki? Züppelik!" derken diğeri "Arpaları fazla geliyor." demiştir (KR, s. 244). Mükerrerem'in ve anlatının sonundaki bu iki gencin aşka yaklaşımları dönemin / "bugünün gençleri"nin aşka yaklaşımını göstermek düşüncesiyledir. Kemal Erol'a (2011) göre çalışkan, gerçekçi, üretken ve yenilikçi bir karakter çizen bu gençler; pozitivistime fazla kapıldıkları için beşeri duygunun anlamını ve önemini yeterince kavrayamamış olmalarıyla dikkat çekmektedir (s. 394). Modern gençlerin gönül ve gönülle ilgili duygu değerlerini geri plana itmesi, değersizleştirilmesi "maddî bir asrın maddî ve dayanıklı çocukları olmaya çalış"malarından ileri gelmektedir. Akıl ve mantığın; duygu ve gönülle ilgili kavramların önüne geçmesi, manevi olan değerlerin yadsınmasına yol açmıştır.

Anlatıda bu anlamda aşka yaklaşım, işlevsel olarak kişilerin benimsediği değerleri belirgin kılmakta aynı yahut farklı nesiller arasındaki mesafeyi oluşturmaktadır. Özellikle *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Bedriye'nin iki erkek arasında kalması, Doğu'nun manevi değerlerini temsil eden Necdet ile Batı'nın maddi cihetini temsil eden Burhan arasında kalması olarak okunabilir. Bu durum spiritüalizm ile materyalizm karşıtlığı olarak da

düşünülebilir.⁸³ Necdet'in Mihriban Hanım'a "Ben mi emelsiz, hayalsiz yaşayacağım? Ah efendim, ben hâlâ ebedî, ilâhî aşkın, sadâkatın, ideal dostluğun daha bilmem nelerin peşindeyim. Biliyorum ki böyle bir şey dünya yüzünde yok. Fakat ne yapayım? Onlar yoksa benim gönlümde onları özleyen hasret var." (KR, s. 238) sözleri "insel, ruhsal olan" spiritüalist alanın (Bayraktar-Tek 2015, s. 14) değerlerini, öne çıkarması bakımından önemlidir. Onun aşk acısından kurtulmak için mantığına sığınmaya çabalamasına karşın sevgilisini unut(a)maması ve aşka dair değerlerin önemini yadsımaması anlamlıdır. Ancak tahkiye süresince Burhan, maddeci bir tutum sergileyerek aşka karşı menfi bir yaklaşım ortaya koymuştur. Arkadaşlarına "Asrî terbiye görüyorsunuz. Tahsîlinizde hayat bilgilerine, müspet ilimlere fazla ehemmiyet veriliyor. Sizi maddî hayat adamı olarak yetiştiriyorlar. Öyle olduğu halde gene mehtapta oturup "dizlerine kapansam, kana kana ağlasam" diye alaturka şarkılar söylüyorsunuz." (KR, s. 105) diyen Burhan; alaturka müziğe de duyguları coşturması itibarıyla karşı çıkmaktadır. Garp terbiyesi görmüş olan gençlerin tutumuna şaşırın Burhan; buna "Artık irsî bir temâyüldür diyeceğim." (KR, s. 105) derken realist ve natüralist bir bakış açısı üzerinden arkadaşlarının hâllerini yorumladığı görülür. Dış gerçekliğin, mantığın öne çıktığı bu yaklaşımda yine Batı'da gelişen bir akım olan natüralizm çerçevesinden yorum getirilerek "müspet ilim" dışındaki durumlar yadırganmaktadır. Aynı şekilde Burhan'ın kuvvet prensibini de öne çıkartması evrimcilik akımının etkisini düşündürmektedir. "Burhan, severek okşadığı ve beğendiği bir kadını hayatta mahkûm ve âciz görmek istemezdi. Noksansız yaratılan insan, hayâtında çürümek istîdâdını gösteren her unsuru merhametsizce söküp atmalıdır. Bu unsur isterse gönlün en muazzez emeli olsun. Her şeyden evvel; sağlamlık, kuvvet, zafer..." şeklinde düşünen Burhan "ancak böyle olabilen insanları tanır, diğerlerini hesâba katmazdı" (KR, s. 218). Pozitivist gerçekliği olumlayan Burhan'ın aşka yaklaşımının da biyolojik açıdan olması fikirlerinin aynı minvalde işlendiğini göstermesi bakımından önemlidir. Kendi kendine konuşan Necdet, Burhan'ın aşka yaklaşımını hatırlayarak şöyle fikir yürütmüştür:

Burhan iddia etmişti. Gönül ıztırâbı diye müsbet bir şey mevcut değilmiş. Gönül çekiyorum diyenlerin, ya bağırsaklarında, ya böbreklerinde, ciğerlerinde, yumurtalıklarında, daha bilmem nerelerinde bir bozukluk varmış da cümle-i asabiyeyi yıpratarak (Ruhî ıztırâp) namını taşıyan bir evham yaratıyormuş. Peki amma, benim böbreklerim de ciğerlerim de mükemmel. Hesapça rûhî ıztırâbım olmamak lâzım. Mâdemki vücûdum rahattır, bir eksikim yok demek (KR, s. 190-191).

⁸³ Türktemiz'in (1997) *Kadıköyü'nün Romanı* için "fikir yönünden en sığ romandır." görüşü bu bakımdan ciddi bir eleştiriye açıktır.

Evrende olup biten her şeyi akıl tarafından kavranabilir ve tüketilebilir olarak izah eden rasyonalizmin (Bayraktar ve Tek 2015, s. 4) mahiyetine uygun olarak, burada neden-sonuç ilişkisi üzerinden aşka yönelik yaklaşımlar dikkat çekmektedir. Aşkın biyolojik gerçeklikler üzerinden açıklanması; aynı zamanda duyguların değil cinsel ihtiyaçların tatminini öne çıkarmaktadır. Burhan'ın Bedriye'yle olan evliliğinde de sadece 'belli zamanlar' dışında sevgilisine vakit ayırmamış olması bu anlayışın sonuçlarından biridir. Her şeyin zihinsel ya da biyolojik gerekçelerle açıklanması kişiyi maddi bir varlık alanı üzerinden yorumlayan pozitivist bir yaklaşımın yansımasıdır. Burhan'a göre "(...) hayatta duygu hiçtir, iş her şey. İnsan görmeli, anlamalı, iş başarmalı"dır (KR, s. 106). Pragmatik bir tutumun öne çıktığı bu yaklaşımda insan duygularının 'hiç'leştirilerek yok sayıldığı görülür. Bauman (2017) modern akışkan aklın kalıcı bağlanmaları baskı, sakat bırakan bağımlılık olarak gördüğünü, bu aklın mekânsal ya da zamansal bağlanma ve bağ hakkını reddettiğini belirtmektedir (s. 70). Burhan'ın da duyguyu ve bunun beraberinde gelen bağlanma gibi değerleri reddetmesi modern aklın "ölüm bizi ayırana kadar" olan aşkı (Bauman 2017, s. 71) dışarıda tutan yönüyle ilişkilendirilebilir. Bu anlamda pozitivist-spiritüalist karşıtlık üzerinden aşkın ele alındığı anlatıda şöyle bir tablo karşımıza çıkmaktadır:

BATI	DOĞU
Burhan	Necdet
Pozitivizm	Spiritüalizm
Akıl	Kalp
Güzellik	Aşk
İş / Güç	Duygu
Bedriye'nin bedeni	Bedriye'nin gönlü

Tablo 15. Kadıköyü'nün Romanı'nda Batı ve Doğu

Bedriye'nin anlatıda ilk olarak hem Necdet'ten hem de Burhan'dan etkilendiği ve ikisi arasında kaldığı görülür. İkisinden vereceği hediye karşılığında koşarak yarışmasını isteyen Bedriye "İkisi de ayrı ayrı ne kadar güzel!" diye düşünmüştür (KR, s. 72). Ancak Bedriye bir sürelik kararsızlıktan sonra Burhan'ı tercih etmiş ve büyük bir hayranlık beslediği

Burhan'a âşık olduğunu bizzat kendisi söylemiştir. Dolayısıyla sembolik açıdan ilk başta Batı'nın Doğu'ya tercih edildiği söylenebilir. Ancak Bedriye, Burhan'ın kendisini sadece 'maddî bir tarzda' (KR, S. 202) sevmesinden rahatsızlık duymuş ve onun kalbine girememenin teessürünü duymuştur. Anlatıda Bedriye'nin vazgeçışı "Bedriye de mütebâkî ömrünü şerefsiz bir aşkın fecî safhalarıyla lekelemeye râzı olmamış ve sevdiği adamdan vazgeçmişti." (KR, s. 218) şeklinde aktarılmaktadır. Duyguları hiçleştirmediği görülen Burhan'ın kendisiyle geçirilen aşkın da "şerefsiz" bir konuma indirgenmesi, ilişkinin seyrini göz önüne sermektedir. Batı'nın pozitivist tutumunu benimseyen kişi üzerinden yaşanan hayal kırıklığı, yapılan tercihin doğru olmadığını göstermektedir. Bu tecrübeden sonra bir zamanlar kendisine Necdet tarafından hediye edilen yüzüğü kullanan Bedriye; bu sembolle duygusal olarak bağlanmanın, vefanın önemine işaret etmektedir. Ancak yine de Türkiye'ye geri döndükten sonra bekâr olmasına rağmen Necdet'le bir ilişkiye başlamamıştır. Bununla ayrılık acısının taze olmasıyla birlikte hala Doğu'nun kalıcı bir birliktelik için tercih edilmediği düşünülebilir. Anlatının sonunda yabancı arkadaşının Bedriye için "ceylan bakışlı şehrazat" (KR, s. 263) benzetmesi yapması anlamlıdır. Bu benzetme Bedriye'nin güzelliğiyle birlikte Doğulu kimliğine de işaret etmektedir. Çünkü Bedriye dış görünüş ve yaşayış tarzı açısından Batılılaşmış olmakla birlikte Batı'nın değerlerini 'kalben' benimsememiş; özellikle aradığı maneviyat onu (tekrar) Doğu'ya yönlendirmiştir. "En büyük acı sevmek, birleşmek ve aşkınızın gün günden ayaklar altında çığnenerek paçavra edildiğini görmektir. Sen yalnız sevdiğini kaybettin. Ben sevdiğimi de, sevgimi de, sevginin kutsiyetini de kaybettim." (KR, s. 257) diyen Bedriye; 'kutsal'ı reddeden Burhan nedeniyle yaşadığı hayal kırıklığını belirtmiştir. Bu tutum kutsiyet, hatırsızlık, kalbi bağlanma gibi değerler olmadıkça ilişkinin anlam ifade etmeyeceğini göstermektedir. En başta "maddî bir asrın" insanı olan Bedriye; "maddî ve dayanıklı" olarak gördüğü Burhan'dan etkilenmiş ancak bu değerleri içselleştiremediği için mutlu olamamıştır. İçinden Burhan'a sitem ederken "Size gücendiğim nokta beni sırf bir zevk kadını gibi kullanmış olmanızdır." (KR, s. 239) demesi, sadece cinsel ihtiyaçlar için birlikteliğin gerçekleşmesini tahkir edici bulmasından kaynaklanır. Anlatının sonunda da Bedriye'nin Burhan'a sadece 'maddî bir tarz'da bağlanmayı kabul edemediği için ilişkiyi bitirdiği anlaşılır.

Ülker Fırtınası'nda genç Türkiye olarak sembolize edilen Selçuk ve Tûran'ın, Nûran'ın aşkını yorumlayışındaki biyolojik ve natüralist yaklaşım da bu anlamda dikkat çekicidir.

Sermet'in Nûran'ı etkilemesindeki kaynağı "Seksapel!" (ÜF, s. 88) olarak yorumlayan Tûran'a "Sen işin yalnız fizyolojik tarafını görüyorsun." diyen Selçuk "Cinsî sadmelerin insanı, yerine göre ölümlere kadar götürebileceğini biliyorum. Yalnız kızdığım, senin Nûran meselesindeki eksik görüşündür. Ben de diyorum ki, Nûran'ı mahkûm eden yalnız Sermet'in cinsî câzibesi değildir. Bu iş buz gibi bir atavizm!" demiştir (ÜF, s. 89). "Selçuk, fennî tahlillerinde her zaman olduğu gibi ateşlenerek nazariyesini ortaya" şöyle atmıştır:

Nûran küçük yaştan beri su katılmadık bir garp terbiyesi gördü. Halbuki kanında anadan babadan kalma bir şarklılık vardır. Burada Sermet'le tanışınca ne kadar irsî sempatiler varsa hepsi uyandı. Sermet, Nuran için şarkı, eski alaturkalığı temsil ediyordu. Kuzenimizin kanında yaşayan ve bugüne kadar fırsat bulamayan gizli temâyüller birdenbire baskın etti. Şöyle diyelim: Nûran, Sermet'e körükörüne âşık olduğu için belki de bir mevlût dinlerken ağlayacaktır yâhut Ramazan'da bir mahya görünce herhangi bir Türkten daha ziyâde heyecan duyacaktır. Çünkü Nûran şark intibâlarına açtır (ÜF, s. 89-90).

Selçuk ve Tûran'ın Nûran'ın aşkını önce marazi bir hassasiyet ardından ise biyolojik ve natüralist bakış açısı üzerinden yorumlaması; *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Burhan'ın aşka yaklaşımını hatırlatmaktadır. Nûran gibi yeni Türkiye'yi temsil eden iki genç de "su katılmadık bir garp terbiyesi" görmüş ve Batı'nın sadece ilmi gelişmelerinden değil düşünüş tarzından da etkilenmiştir. Nûran'ın "mevlût dinlerken" yahut "Ramazan'da bir mahya" görmekle etkilenişini, manevi değerlerin içselleştirilmesi hâli üzerinden değil de "şark intibâ"sı olarak yorumlayan iki gencin, Doğu'ya karşı ötekileştirici tutumu dikkat çekmektedir. Batılılaşan bu gençler Türkiye'yi temsil etmekle beraber anlatının merkezi kişisi Nûran'ın yönelimi, olması gerekeni imlemektedir. Çünkü Nûran; Sermet'e duyduğu aşkla bağlanma nesnesini sorgulamış ve bu sayede Mutlak Hakikat'e yönelmiştir. Selçuk ve Tûran'ın tekdüze seyreden kişiliklerden farklı olarak anlatıda Nûran ciddi bir dönüşüm geçirmiştir. Onun bu yolculuğu ülküdeğerde verildiği için ulaştığı idrak de anlatının tematik gücünü belirlemiştir.

Dikkat edileceği üzere anlatıdaki Batı'nın konumlanması hangi Batı sorusunu gündeme getirmektedir. Bedriye ve diğer arkadaşlarında da görüleceği gibi Batılı tarzda bir yaşam ve eğlence biçimi anlatıda tabii karşılanmaktadır. Mihriban Hanım'ın bazı eğlence ve güzellik anlayışlarının değişmesini dile getirmesine karşın anlatıdaki yedi gencin de idealize edilerek sunulması, benimsenen yaşam tarzının olağanlığını göstermektedir. Söz konusu durum *Ülker Fırtınası*, *Ciğerdelen* ve *Dineyri Papazı* için de geçerlidir. Genç neslin yaşam tarzı eski nesil tarafından eleştirilse de onlara karşı mutlak bir güven

hissedilmekte ve hayatlarındaki modernleşme tutumları tabii bir akış içerisinde sunulmaktadır. Buna karşın materyalist, pozitivist Batı'nın değerlerinin de bütünlüklü şekilde benimsenemeyeceği imlenmektedir. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Burhan idealize edilerek sunulmuş olsa da anlatının merkezi kadın karakterine yaşattığı hayal kırıklığı 'doğru bir kişi' olamayacağını göstermektedir. Necdet'in de anlatının sonunda Bedriye ile dostluk kurmasına karşın onun sevgilisi olamayışı belli hususların da kendisinde eksik bulunduğuna işaret etmektedir. Dolayısıyla burada Doğu ve Batı'nın eksik kaldığı noktaların sezdirilmesine karşın net bir tercihin yapılmaması, Doğu ve Batı arasında derece değil, mahiyet farkı olduğunu sezdirir.⁸⁴ Ayrıca en başta Batı'nın etki uyandırmasına karşın sonra hayal kırıklığı yaşatması ve Doğu'nun bir türlü tercih edilmemesindeki kararsızlık, eserde anlatı kişileri açısından ilişkisel boyutta belirgin / net bir medeniyet tasavvurunun oluşturulmadığını düşündürmektedir. Buğdaycı (2016) *Kadıköyü'nün Romanı* üzerindeki incelemesinin nihayetinde Erol'un ıstırapı maneviyata açılan bir kapı olarak kullandığını, eşikten geçebilenlerin aynı zamanda Doğu-Batı karşıtlığında sıkışmadan kendi kimlik arayışını cesaretle gerçekleştirdiğini belirtmektedir. Kıyafetlerinin ne olduğu, kadınların anne olup olmamaları, hatta evlilik dışı cinsel ilişki yaşamaları, Batı müziği dinleyip dans etmeleri, bunların hiçbirinin maddi dünyada boğulma veya maneviyatını tamamen kaybetme ile ilgisi yoktur. Çünkü mesele kalpte biter ve kalbiyle bağlantıya geçen bir akıl, rasyonel akıl üzerinden kurulan Doğu-Batı karşıtlığının ötesine geçer. Bu anlamda Erol, kültürel şizofrenin etrafında döndüğü noktalar üzerinden bir kültürel sentez yapmıştır. Onun dünya görüşünde, geçmiş medeniyeti hatırlatmaları sebebiyle etraflarında utanç tabakası olan duygular, yani aşk ve ıstırap, Doğu-Batı sentezini oluşturan temel taşlardır (s. 118). Doğu-Batı arasında kalan modern bir birey olan Bedriye'nin manadan vazgeçememesi bu anlamda önemlidir. Dolayısıyla ilişki düzeyinde Doğu ve Batı'nın uyuşması mümkün olamasa da iç âlemden erişilen bir terkip söz konusu olabilmektedir.

⁸⁴ Burada Erol'un anlatı kişilerine özellikle de Batılılaşmış kişilere dönük mesafesi üzerinde durulabilir. Anlatılarda bu kişilerin *Ciğerdelen*'deki Haşmet gibi birkaç kişi dışında Doğu'nun, yerli olanın karşısında konumlanmaması dikkat çekicidir. Buğdaycı'nın (2016) da yerinde tespitiyle Erol, Batılılaşmış hiçbir karakterini tamamen yüzeysel, kötücül ya da maddiyata kapılmış olarak kurgulamaz; tersine her biri Batı ile Doğu arasında şekillenmekte olan kendi varoluşları üzerine düşünür ve tartışır. Karakterlerinin konuşmalarının eksenini sürekli bir eski-yeni karşılaştırması belirler. Bunun yanında Batı kültürüne ciddi anlamda vakıfturlar (s. 104). Bu farkındalık ve bilinç hâli onların iki ayrı medeniyet anlayışı karşısındaki tutumlarını da daha çatışmalı kılar. Süreyya Doğan'ın (2017) *Kadıköyü'nün Romanı* için romanda bahsedilen ve eğitimleri sebebiyle aydınlar arasında düşünülmesi gereken kişiler için Cumhuriyet'in getirdiği yeni düzeni sonuna kadar sahiplenilen fakat Tanzimat aydını gibi çağdaşlaşmanın henüz kabuğuna nüfuz edebilen aydınlardır (s. 483) tespiti bu bakımdan doğru kabul edilememektedir. Çünkü bu kişiler, anlatıda çağdaşlaşmanın ve onun getirdiği değerlerin farkında olan, eğitilmiş, kültürlü ve vasıflı kişiler olarak kurgulanmıştır.

Ülker Fırtınası'nda ise Batı'da eğitim alan Nûran'ın Doğu'yu temsil eden Sermet üzerinden yaşadığı hayal kırıklığı dikkat çekicidir. O da bu aşk nedeniyle aşka olan hürmetini kaybetmiştir. Ancak *Kadıköyü'nün Romanı*'nda olduğu gibi Batı'dan dolayı yaşanan hayal kırıklığı ümitsizliğe düşürürken burada Doğu'dan alınan darbe aşkın anlamı üzerine düşünmeye yol açmıştır. Bu süreçte yaşanan aşkın anlamını sorgulayış, buradan Hak bilincine erişmeye imkân vermiştir. Dolayısıyla iki anlatıda da sadece Doğu'nun yahut sadece Batı'nın mutluluk getirmediği görülmektedir. İlişki düzeyinde *Kadıköyü'nün Romanı*'ndaki medeniyet tasavvurunun müphem kalması gibi *Ülker Fırtınası*'nda da aynı tutumun olabileceği düşünülebilir. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Batı'nın maddeci yönü eleştiri alanına girerken *Ülker Fırtınası*'nda da Doğu'nun tembelliği, yenileşmeye kapalı olması, 'alaturka'lığı eleştiri konusu edilmiştir.

Ülker Fırtınası'nda Doğu-Batı çatışması, alaturka-alafranga müzik arasındaki çatışma üzerinden işlenmiştir. Anlatıda alafranga müziğin temsilcisi Nûran; alaturka müziğin temsilcisi ise Sermet'tir. Sermet'in anlatıda Doğu'yu temsil ettiğini gösteren doğrudan ifadelerden biri Selçuk'un "Senin Sermet Bey'i de herhalde yüzde yüz bir şarklı diye kabul etmeliyiz. Sermet seni sevdi ve aldı. Onun aklınca sen artık ölesiye kadar onunsun. Bilmez ki, kıymetli şeylerin kazanılmasından daha güç olan onların muhâfazasıdır" (ÜF, s. 168) tespitidir. Anlatıda Batılılaşan gençleri temsil eden Selçuk ve Tûran'ın Sermet'e bakışlarında; kendilerini 'yüzde yüz bir şarklı'dan üstün görmelerinin sezdirimleri dikkat çekmektedir. Selçuk, Sermet için "Cenab-ı Hak, çölde Mûsâ kavmine kudret helvası yağdırmış, bir müddet sonra bıkmışlar, sarımsak istemişler. Avam böyledir. Onlarda mâzîden ibret almak, mevcûdun kıymetini bilmek kâbiliyeti yoktur. Sermet gibi iptidâî bir tabiat çocuğundan ne beklersin?" (ÜF, s. 169) sözleri onun Sermet'i adlandırma biçimini ortaya koymaktadır. Selçuk'un Şarklı biri için hemen ardından "avam", "iptidâî bir tabiat çocuğu" gibi sözlerini sarf etmesi Tûran'ın da kardeşinin sözlerini " İt ürür, kervan yürür!" (ÜF, s. 170) şeklinde tamamlaması dikkat çekicidir. Burada kişinin bir akrabasına haksızlık edildiği düşüncesiyle verdiği doğal bir tepkiden daha fazlası söz konusudur. Sermet aynı zamanda sosyal statü açısından da avam olarak kabul edilmekte ve 'basit', 'ilkel' biri olarak görülmektedir.

Ülker Fırtınası'na Şark'ı temsil eden iki kişi olan Nûman Bey ve Sermet'in üzerinden Şark'ın çöküşü söz konusudur. Nûman Bey ölürken, Sermet gazinolara düşmüştür. Kendisine göre o gazinoya; "(...) alaturka sazın sukûtu neticesi düşmüştü" (ÜF, s. 127).

Sermet'in oğlu Seymen idealize edilen biriyken anlatının sonunda ondan bahsedilmemesi; Doğu'nun gelişimini muğlakta bırakmaktadır. Ancak Batılılaşmış değerleri kendinde temsil eden Nûran'ın anlatının başındaki ve sonundaki hâli ciddi bir gelişimin göstergesi olarak okunabilir. Kuzenlerinin de mesleki açıdan gelişmişlikleri ve eriştikleri refah önemlidir.

Anlatının başında Nûran, Şark musikisini dinlediği bir konakta bunu icra eden sanatçılarla kendisi arasında "ne büyük fark" olduğunu düşünmüştür. "Onlar başka bir kültürle beslenmişler, memleketin mâzîye karışan eski kültürü ile. Nûran ise bundan o derece uzak kalmış ki işte ancak nazarî bir alâka ile onların sazını dinliyor ve tahlile çalışıyor" (ÜF, s. 33). Gerçekten "Ben bu sanata çok mu yabancıyım?" diye düşünen Nûran "Üzüntü gibi, hissikablelvukû gibi tuhaf şeyler duyuyorum. Demek rûhen büsbütün garplı değilim. Ne de olsa bu mûsikîyi kanımda taşıyorum. Atavizm." (ÜF, s. 33) şeklinde fikir yürütmüştür. Batı musikisi eğitimi alan Nûran'ın kendi ülkesinin musikisine karşı yabancılığı; "nazarî bir alâka" ile olan ilgisinden anlaşılır. Ancak bu musikiyi kanında taşıdığını, tevarüs ettiğini belirtmesi, söz konusu durumu natüralizm bağlamında açıkladığını göstermektedir. O zamana kadar Nûran'ın "rûhen büsbütün garplı" olduğunu düşünmesi de dikkat çekicidir. Ona göre Şark musikisinde sanatkâr "iştîyakla, hasretle, vecd ile" bir şey aramakta; "hasretinin meçhul hedefini rûhu ile niyaz ederek yanına çağır"maktadır (ÜF, s. 36-37). "Alaturka sazda sarîh bir aramak ve yalvarmak var." diyen Nûran'a Süreyya Bey'in "Evet, belki dedi; belki mûsikîmizin esas rûhu bir aramak ve çağırmaktır. Aramak... Güzell!... Fakat neyi? Belki Allâh'ı." (ÜF, s. 37) sözleri Şark musikisinin mistik arka planını da belirgin kılmaktadır. Ancak Nûran'a göre; "(...) eline ud alan bir erkek güzel olamaz. O şişman sazı kucakladığı anda kendisinde erkek tavrı kalmaz da ondan" (ÜF, s. 31). Onun için "(...) orkestradan polifoniden mahrum kalmaya mahkûm bir sanat, büyüyemez. Kendi karakteri onu ebediyyen cüce bırakacaktır" (ÜF, s. 36). Şark musikisini icra eden bir erkeğe âşık olmasına karşın Nûran'ın bu musikiye karşı önyargısı devam etmiştir. Anlatının sonuna doğru Nûran'ın Sermet'ten alaturka musikiyi terk etmesini şart koştuğu görülür. Sermet tarafından ise bu fikir "Bu yaştan sonra alaturkayı nasıl bıraksın? Hiç şüphesiz garbın sanatına onun kadar vurgun ve hayran kimse yoktur. Fakat kendisinde buna el uzatmak cüretini göremiyor." şeklinde şaşkınlık ve imkânsızlıkla karşılanmıştır. "Hayatta kendisi gibi fakir bir çalgıcı hangi şeye el atabilir, hangisine uzaktan tapınmaya mahkûmdur, Sermet bunu çok iyi bilir ve haddini aşmaz." (ÜF, s. 182) denilmektedir. Doğu musikisini temsil eden ve "Bütün alaturkacılarla" "nazarî ve amelî" olarak

"imtihana" çıkabilecek (ÜF, s. 182) yetkinlikte biri olan Sermet tarafından dahi Batı müziğinin övülmesi dikkat çekicidir. Garbın sanatının "uzaktan tapın"alacak nitelikte oluşu, Sermet'in ona "vurgun" ve "hayran" oluşu, anlatının Batı musikisini ülküdeğerde konumlandığı göstermektedir. Ayrıca "alaturka saza îmânı" (ÜF, s. 31) olmayan Nûran'ın Sermet'ten alaturka musikiyi bırakmasını istemesi; modernleşen Türkiye'nin müzik politikasına uygundur. Anlatının sonunda *Dineyri Papazı*'nda olduğu gibi *Ülker Fırtınası*'nda da geleneksel tahkiye yöntemi uygulanmış; tüm anlatı kişilerine ayna tutularak yıllar sonraki durumları aktarılmıştır. Buna göre Nûran'ın durumu şöyle özetlenmiştir:

Nûran Yerli de kendini memlekete beğendirdi. Maârif Vekâleti onu bir mûsikî mütehasısı olarak bâzen Ankara'ya çağırıyordu, fikrini soruyor. Belki de yakında vekâletin emriyle Almanya'ya gidecek. Türk operasının tesisinde mühim bir rolü olacağına şüphe yoktur. Nûran'ı gerek muhîti gerek mûsikî talebeleri tapınircasına seviyor. O şimdi, diğer insanların çok daha olgun yaşlarda bulabileceği istikrâra ve âhenge erişti. Hayatta hiçbir şahsî derdi ve gâyesi kalmadı; tamâmiyle memlekete ve sanata vakf oldu. Henüz otuzunda yok; fakat mânen... Kim bilir kaç yaşındadır? Nûran'a: "Kendin için bu dünyâda ne istersin?" deseler vereceği cevap şudur: Bana düşen vazîfeyi tamamdan daha üstün yapmak (ÜF, s. 209).

Anlatıda Nuran'ın yeni Türkiye'nin değerlerini temsil ettiği anlaşılır. Millî Eğitim Bakanlığının ona musikiyle ilgili konularda danışması; Batı musikisi konusundaki uzmanlığından kaynaklanmaktadır. Batı musikisini esas / örnek alan Türkiye'nin "Türk operasını" kurmak istemesi de önemlidir. İleri'nin (2002a) belirttiği gibi romanın sonu müzik konusunda Batı müziğine daha yakın bir özellik göstermektedir (s. 61). Ayrıca Nuran'ın "Yerli" soyadını alması da başta müzik olmak üzere Batılı değerleri özümsemekle birlikte millî kaldığını göstermek amaçlıdır. Onun Türk musikisinde en beğendiği şeyin halk türküleri olması (ÜF, s.122) ve halk türküleri biriktirmesi (ÜF, s. 199) de yerli değerleri muhafaza arzusuna işaret etmek içindir. Dolayısıyla onun Batı'dan aldığı formasyonu kendi ülkesi için kullanması, kendi ülkesinin kalkınmasında üzerine düşen "vazîfeyi" gerçekleştirmesi onu millî, yerli kılabilmektedir. 1936'da "Ozan" (ÜF, s. 209) soyadını alan Sermet'in anlatının sonundaki durumu ise dramatiktir:

Fakat Sermet hiç değişmedi. Hâlâ mistik bir taabbüdle Nûran'ın eşğine bağlıdır. Üstelik Ali Fethi'ye hulûl etmesini de becerdi. Sık sık Maltepe'ye gidiyor. Orada tarikat ve tasavvuf üzerine dinlediği sözler tam kendi meşrebine muvâfıktır. Nûran'ın bâzı ihtarlarına, ömrünü işsiz güçsüz çürütmemesi için ettiği nasihatlere şimdi, bir takım dervişâne düsturlarla cevap veriyor. Hatta bir defasında Nûran "Erkeklik şânından değildir." gibi öfkeli târizlerde bulununca Sermet bir Bektâşî nefesi okuyarak cevap verdi:

*Sanma zâhir boş doluyuz,
Şah kulu, sultan kuluyuz.
Hem gedâyız, hem uluyuz* (ÜF, s. 210-211).

Sermet temsilinde Doğu'nun "hiç değişme"mesi; tarikat ve tasavvufun iç derinliğine erişemeyerek kendi menfaatlerine uygun olan kısımları kullanması ve "işsiz güçsüz" kalarak hiçbir şey üretememesi eleştirilmektedir. Onun yaşamı üzerinden tarikat ve tasavvufun nihai amacının anlaşılmadığı takdirde tembelliğe kapı aralayan bir yaşam felsefesine yol açabileceği ihtimali sezdirilir. 1940'lardaki Sermet'in bu hâli hem kendisi hem ailesi hem de Nûran için çözümsüz bir düğüm oluşturmuştur. Eşi Müzeyyen çocuklarına bakmak için düğünlerde çalgı çalarken, kendisi udu bırakıp nısfiyete geçmiş; "Bu kamaşla yassı bir rakı şişesi"ni üstünden eksik etmemiştir (ÜF, s. 214). Yüzünü Batı'ya dönen gençlerin üretim hâlinde olmasına karşın Doğu'nun kendi hayatını yeniden kuracak bir toparlanma sürecine gir(e)meyişi, ne duygusal ne de iş hayatında herhangi bir 'hayat hamlesi' yapmaması Doğu için trajik bir durum oluşturmuştur. Anlatıda Doğu ve Batı arasındaki fark şöyle tablolastırılabilir:

BATI	DOĞU
Nûran	Sermet
Selçuk-Tûran	Nûman Bey
İnkılap gençliği	Eski nesil
Genç Türkiye	Şövalye
Köşk	Konak
Alafranga müzik	Alaturka müzik
Piyano, keman, orkestra	Ud, nısfıye
Opera	Gazino

Tablo 16. Ülker Fırtınası'ndaki Batı ve Doğu

Dikkat edildiği üzere anlatının sonu da alaturka musiki gibi Doğu'nun hezimetine odaklanmaktadır. Nûran'ın anlatının sonunda Sermet'ten ayrıldığı görülür. Bunun temel sebeplerinden biri Sermet'in kendisini istediği şekilde kabul etme şartını, reddetmesidir. Ancak Sermet'in onun evinden çıkmaması ve Batı'yı temsil eden Selçuk'un onu beğenmesine karşın aralarında yeni bir ilişkinin başlamaması, ilişki üzerinden medeniyet

çatışmasının nihayetinin muğlak bırakıldığını göstermektedir. İlişki anlamında Doğu-Batı terkihi ya da sadece Batı'nın zaferi gerçekleşmemekte; ancak Nûran'ın kendinde bir terkihe varması mümkün olmaktadır. O, Selçuk ve Tûran'dan farklı olarak 'büsbütün garplılaşmamış'tır. Anlatının başında Doğu musikisindeki arayış duygusunu keşfetmesi gibi hayatın amacının Allah'ı aramak olduğunu fark etmiştir. Bu tutum da yeni Türkiye'nin metafizik alana kendini açması gerektiğini imleyebilir. Anlatıda Batı, Doğu'dan birçok hususta üstün bulunmakta; alaturka musiki ve değerler, Doğu'nun ruhuna işleyen tembellik ve yenileşmeye kapalı olma hâli gibi durumlar eleştirilmektedir. Ancak 'büsbütün garplılaşarak' kişinin tüm değerlerini yadsıması da söz konusu olmamakta; 'yerli' kalmanın imkânları, Doğu'nun hayat hamlesi yaratması için verilen mücadelede kendini göstermektedir. *Kadıköyü'nün Romanı* ve *Ülker Fırtınası*'nda Doğu-Batı terkihinin ilişki düzeyinde müphem bir vaziyette kalmasına karşın Erol'un üçüncü romanı *Ciğerdelen*'de doğrudan bir sentezin olması gereği dile getirilmektedir. Anlatı; Batı'nın ilmi, teknolojik gelişmeleri ile Doğu'nun millî, manevi değerleri üzerinden yeni Türkiye'nin modernleşme çabalarının 'ahenkli bir terkihe' varabileceğini işlemektedir. Aynı zamanda olması arzu edilen 'yeni insan'ın da kimliği belirginleştirilmektedir.

4. 3. YENİ İNSAN: MADDE - MANA BÜTÜNLÜĞÜNE ERME

Ayverdi'nin (2012) ifadesiyle Erol gibi, bir ayağı şarkta bir ayağı garpta olan ve iki farklı medeniyetin kültür vasatları ortasında tarafsız mikroskopik bir tahlil ve terkihin muhasebesinden sonra şarklı münevver olarak cemiyetin karşısına çıkan müstesnalar sayesinde ısrarla, tek ve ters istikamete sevk edilmiş kütlenin dertleri, illetleri ve ıstırapları fark edilerek, ona, doğru yolu çizmek ve işaret etmek bahtiyarlığı mümkün olmaktadır (s. 223). Hem Doğu'yu hem de Batı'yı yakından tanıyan Erol, millî kalınarak bir terkihin olunabileceğini görmüş ve anlatılarında olması gerekeni işlerken kendi yaşamışlığı ve belirlediği medeniyet tasavvurundan hareket etmiştir. Çavuşoğlu'nun "*Ciğerdelen*'deki mühendis kendisidir." (Açıkgöz 2002b, s. 21) demesi, Açıkgöz'ün (2003b) "Safiye Erol erkek tarafını Turhan Tuna'da, kadın tarafını da Cangüzel'de canlandırmıştır." (s. 406) ifadesi ve anlatılarının Belkıs Gürsoy'un (2002) ifadesiyle "otobiyografik eser niteliği taşı"ması tesadüf değildir. Kendi hayat dinamiklerinden hareket eden sanatkârın eserlerinde "tipler her ne kadar alafranga yaşasalar da, ruhlarıyla yerlidirler" (s. 54). Batı'da eğitim gören ve "dış formasyonunda kendini gösteren batılı temposu" (Ayverdi

2012, s. 225) ile dikkat çeken Erol'un yazı ve anlatılarında yerli ve millî olanı öne çıkarması kendi şahsında eriştiği terkinin bir sonucu olarak okunabilir. Onun Rumeliliğini anlatan Yeşim'in (1964) "Bunca yıllık Avrupa'daki hayat, ondan belirli Rumelilik kokusunu alamamıştı. Keşanlıydı ve bazen öyle bir Keşanlı olurdu ki, bu derece mahalli bir canlılığı nasıl muhafaza etmiş olduğuna hayretle bakardım." (s. 11) sözleri, onda mahalli olanın da muhafaza edilmiş olduğunu göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Erol'un geleneksel olanla modern olanı sentezlediği *Ciğerdelen* anlatısında millî kimliğin birçok temel unsuru anlatıda örnekleyici değer olarak sunulmaktadır. Bu amaçla tarih ve tarihî kişiler kullanılmış; millî ve İslami değerler öne çıkmıştır. Ancak Erol'un anlatısında medeniyet görüşüne bağlı olarak genç Türkiye'nin temel değerleri de yer almıştır. Atatürk'ün şahsında inkılaplar, modern bir yaşama biçimi, Batıdan öğrenme yoluyla edinilecek teknik gelişmeler anlatıda ülküdeğer olarak görülmektedir. Yakup Çelik'in (2007) yerinde tespitiyle Erol, Doğu-Batı çatışmasına ve kimlik problemine 1940'lı yılların Türkçülerinden farklı yaklaşmaktadır. Bir sentez arayışında olan sanatkâr, hem geleneksel değerleri, hem Türklere var olan halis insanlık değerlerini, hem de Cumhuriyet'in sağladığı modern yaşantıyı savunmaktadır (s. 252). Dinî inançların, millîliğin, mahalli ve geleneksel olandaki ruhun sıklıkla vurgulandığı Erol anlatılarında ve yazılarında, Batı'daki teknik, ilim ve sanat gelişmelerinin de yakından gözlemlendiği ve benimsendiği izlenmektedir. Çünkü ona göre "(...) zaman yürüyor, bizlere değil berâber yürümek, hatta ileride yürümek gerekirdi" (M, s. 402). Medeni gelişmelerin takip edilip uygulanmasında coğrafi, kültürel sınırlandırmaları gereksiz / anlamsız bulan sanatkârın ideal bir terkipten yana olduğu anlaşılmaktadır.

Ciğerdelen'de ülküdeğerde gösterilen Canzi için ideal âlem Doğu ve Batı'nın makul olanda terkididir. Fatma Özlem Bay'ın (2008) belirttiği gibi aslen Macar olup daha sonra Müslüman olan Cangüzel nasıl ki hem Doğu'nun hem de Batı'nın özelliklerini ruhunda barındırmışsa torunu Canzi de aynı ruha sahiptir. Anadolu'daki okullara hizmet amaçlı gidecek kadar yerli olan Canzi, modern hayatın getirdiklerine de uyum sağlayacak kadar yenilikçi bir kadındır (s. 133-135). Anlatıda "Molla Ağaların Düğünü" adlı üçüncü hikâyeyi yazmaktan vazgeçen Canzi kendi kendisiyle dertleşir gibi Sultan Mecit devri üzerinde düşünmüş; "Kahramanca çetin bir güreşten sonra sırtı yere gelerek er diliyle pes deyip üstün yiğidin vakarla elini öpen bir pehlivan gibi Türkler'in Avrupa'ya ikrar verdiği" bu dönemde Türklerin şöyle dediğini tahayyül etmiştir:

Evet, sizin dünya görüşünüz doğru imiş. Biz yanılmıştık. Bizi mektebinize alın, temiz yüreğimizin var kuvvetiyle size ayak uyduralım” dediği günler. El kavuşturup baş eğerek eşliğine vardığı bu Avrupa âleminde Türkoğlu ne gördü denedi ki sonunda bağrından “Medeniyet dediğin tek dişi kalmış canavar” feryadı koşturdu? Dedelerimiz, batıyı olduğu gibi kavrayamadılar. Evvelâ aşırı bir aşk, sonra aşırı aşkların olağan tepkisi hayal kırılışı. Kimbilir kaç filozof derviş dışarı belirtmeden gülümseyip şöylece seyrâna varmışlardır: “Biz Türkler yeryüzüne bir dâvâ atmıştık, bir hadden öte yürütemedik. Şimdi el sizdedir. Bakalım dünyâyı ne kalıba sokacaksınız? Sağ kalalım işin sonunu görelim. Zîra siz de iflâs borusunu öttüreceksiniz. Tek kişiler gibi uluslar da başlarını taştan taşa vurarak olgunluğa erişir. Belki gün gelir, insanlar için kafa kafaya danışmak, kol kola yürümekten başka çıkar yol olmadığını siz de anlarsınız. O zaman acaba hatırıza gelir mi ki Avrupa'nın güney doğu köşesinde feleğin çemberinden geçmiş pek pişkin bir komşunuz var, kıtanın en eski büyük devletlerinden biri... Bunların dünya barışı için okka çeker sözleri olur elbet, diye düşünür müsünüz? Türk milleti cihangirliğini yüzyıllar evvel yaptı. Kılıcının ucuyla bir çırpıda üç kıtaya imzâsını attı. Üç kıtaya kendi yüksek medeniyetinin anıtlarını dikti (C, s. 239-240).

Canzi'nin kendisiyle bu söyleşmesi; Türkiye'nin Batı karşısındaki tarihsel vaziyetini özetlemektedir. Özellikle Tanzimat döneminden itibaren büyük bir hayranlıkla Avrupa'ya yönelen ülkenin; Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'ndan sonra mücadele içinde olduğu Batı'nın farklı yüzlerine şahit olması yaşanan 'hayal kırıklığının' bir yüzüdür. Canzi dünyanın "kalıba" sokulduğu bu yeni yüzyılda Batı'nın Doğu özellikle de Türk milleti olmaksızın eksik kalacağını; söz konusu iş birliğinin "kafa kafaya danışmak, kol kola yürümek"le gerçekleşmesi gerektiğini düşünmektedir. Medeniyet tarihine büyük katkıları ve bu alanda yüksek birikimi / tecrübesi olan Türkiye'nin 'yeni dünya'da söz sahibi olması lüzumunu belirtmektedir. Anlatının ülküdeğerde gösterilen diğer bir kişisi olan Turhan'ın görüşleri de olması gerekenin Doğu-Batı terkihi olduğunu göstermektedir. Turhan; Almanya'daki Türk çocuklarının kiminin serserilik ettiğini kiminin okuduğunu söyledikten sonra şöyle demiştir:

Fakat içlerinde kaç tânesi kendi millî varlığıyla bu haşmetli garp âleminin haklı ve muvâzeneli bir terkîbini bulmak için savaştı bilmem. Garbın zâhirî üstünlüğü için fazla söze lüzum yok değil mi? Fakat hakîkî insanlık kemâli aranırsa, îtiraf edeyim ki ben bu noktada garbın üstünlüğüne hiçbir zaman inanmadım. Milletimin yaratmış olduğu şarkkârî medeniyeti tahlil ederken noksan noksan! diye tenkit ettiğim gibi bugünün garp medeniyetini seyrederken de bağırıyorum: Büsbütün noksan!

İnsanlar bir altın çağ yaşadılar, eski Yunan zamânında... Eski Yunan, sînesinde şarkı ve garbı birleştirmek saâdetine ermişti; bu yüzden mükemmel oldu. Sonra mîras bölündü: Yunan'ın ilim iştiyâkı, tasnif etmek, teşkilâtlandırmak kudreti, hürriyet iptilâsı garba gitti. Bu tarafa ne kaldı? Yaradılış sırrına hürmet, fânîlik şuuru, ferde huzur ve âhenk verebilecek dünya görüşü -yâni kader ve kismete inanma- güzellik.

İdeal insan, altın çağın dışında iki yerde daha üredir. Bir defa İspanya Araplarında, ikinci defa serhat Türklerinde. Bunlar, şarkı ve garbı barıştırıp kendilerinde birleştirmiş insanlardı. Dünya için eğer yeni bir ideal mukadderse; ancak gene iki âlemin terkibinden doğabilir. O terkibi vücûda getirilebilecek şartları ben Türk milletinde görürüm. İnsanlık târihinde bize düşen en kutsal ödev işte budur (C, s. 21).

Turhan; yeni insan'ın inşasında "millî varlık" ile "garp âlemi"nin muvazeneli bir terkibinden yanadır. "Hakîkî insanlık kemâli" Doğu'da; "zâhirî üstünlük" Batı'dadır. İkisinin de noksanlıkları olduğunu belirten Turhan; ideal insanın ortaya çıktığı dönemi; Doğu ile Batı'nın birleştiği dönemler olarak ifade etmiş ve Eski Yunan, Endülüs ve serhat Türkleri'ni örnek olarak göstermiştir. Türk milletinin üzerine düşen de iki âlemin terkibini gerçekleştirerek "ideal" olana ulaşmasıdır. "En kutsal ödev" olarak tanımlanan bu hedef; genç Türkiye'nin yol haritasına da işaret etmektedir. Böylelikle eserin medeniyet tasavvuru belirginlik kazanmakta; millî varlığın korunmasında millî kimlik inşasının gereği olan değerlerin özümsemesi ve Batı'nın başta ilim ve teknik olmak üzere örnek alınması gereken hususlarının değerlendirilmesi öne çıkmaktadır.

Ciğerdelen'in sonuna doğru Turhan'ın yurduna ve "yeni insan"ı şekillendirmek zorunda kalan "yurt kardeşleri"ne seslendiği görülmektedir. Doğu-Batı terkininin olması gereken olduğunu ifade eden Turhan'ın kendi şahsında bu terkibi sağlayarak varoluş amacını gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır:

Ey benim Asya ile Avrupa kavşağı kutsal yurdum! Ey benim tanrısal bir ibre gibi hem doğuya, hem batıya ölçülü âhenkle cevelan uran Türk milletim! Yeryüzünde insanlığın bir baştan bir başa yarattığı birbirine zıt mânâların hepsini tadan, ayrık ve küskün âlemleri kendi vücûdunda bir araya yoğurarak "yeni insan"ı kalıba dökmek namzetliğini nurdan çelenk gibi alnında taşıyan yurt kardeşlerim! Bizim bayrağımızda doğunun hilâliyle batının yıldızı kucak kucağa görünmez mi? Ben bu bayrağın öz çocuğuyum, onun çizdiği yüksek mânâlı rotanın izinden ayrılamam. Hiçbir garplı Kerem'in ardından gidemezdi, ben Türk olduğum için gidebildim. Son menzile ulaştım, gemimi yokluğun sınırından geçirdim. Hiçbir şarklı bu bölgeden geri dönemezdi, ben Türk olduğum için geri dönebildim. Kıtalar arasında sefer etmek, hem Asya'ya, hem Avrupa'ya yurdum diyebilmek bana dedeler mîrâsıdır. Doğu ülkemi gezdim dolaştım, oradaki zenginliklerden gemime seçme bir yük yükledim. Fakat dip-doğunun ifrit suratlı tanrı taslaklarına el vermedim. Dümen kırdım, batıya gidiyordum. O diyârınmahsûlünü de seçe seçe devşirmeye alışkımdır. Onların da soysuzlaşmaya yüz tutmuş yaratıkları gözümde değer bulamaz. Beğenlik, övünlükmatâi bir bakışta ayırt ederim. Hazînem kabarcak, yeryüzünde biricik olacak. Onu kendi döküm evimde eritip kendi görüşümün, anlayışımın mücevherini ortaya çıkardığım zaman isterim ki hem batıdaki, hem doğudaki dostlarım benim numûnemde kendilerini, kendi eksikliklerini, üstelik de yeni çağın müjdesini bulsunlar (C, s. 247).

Yurdun coğrafik açıdan Asya ile Avrupa'nın kavşağında olduğunun hatırlatılması; tarihsel açıdan Türklerin Doğu ve Batı'daki ilerleyişine gönderme yapılması; iki medeniyetin sadece fiziksel ve tarihsel planda karşılaşmadığını, kültürel ve sosyolojik bakımdan da ortak ve benzer yönlerinin olduğunu göstermek amacıyla. Kerem temsilinde Doğu'nun mana değerleri öne çıkarken; aşk / kalp yolunda kül olma seyri hatırlatılır. Ancak küllerinden yeniden doğumu sağlayan "irade" ile bu macerayı çalışma ve üretim ile faydaya dönüştürme durumu; Batı'nın pragmatik yönüne bir gönderme niteliğindedir. Turhan'ın yolculuğu da Türkiye'nin yol alması gereken süreçleri imlemektedir. Doğu ve Batı'dan alınacak olanların "seçe seçe" olması; batıl inançlardan, köhnemiş ve "soysuzlaşmış" olandan uzak durularak terkinin özenle gerçekleştirilmesi gereği ortaya konulur. Bu şekilde gelişecek "hazîne" / madde-mana bütünlüğü sağlayacak; "yeni çağın" inşa ve ihyası mümkün olabilecektir.

Medeniyetin tüm insanlığın ortak kültür mirası oluşuna dikkat çeken Erol, Selim İleri'nin (2002c) belirttiği gibi "Cumhuriyet dönemi romanımızda geçmişin değerleriyle yeninin ihtiyaç duyduklarını birleştirme çabası gütmüş ender yazarlardan"dır (s. 16). Sanatkâr için yeninin Batı'da, Batılı olması bir sorun değildir. O, terkip fikrinde olması gereken ne ise, nerede ise alınması gerektiğini düşünmektedir. Bu nedenle onun medeniyet görüşünde Doğu, Batı'nın ötekisi olmamış; tam tersine tamamlayıcısı olarak betimlenmiştir. Ancak ideal olana rağmen her iki medeniyetin değerleri arasında kalan bireyin çatışma yaşaması da tabii bir olgu olarak işlenmiştir. Bu bakımdan anlatılarda söz konusu sancıya / krize geniş yer ayrılmıştır. *Ciğerdelen*'de Canzi'nin eşi Haşmet'ten şikâyet etmesindeki temel sebeplerden biri, ideal bir terkinin 'öz'de gerçekleşmemesiyle ilgilidir:

Canzi, salonda gezip dolaştıkça ne zaman Atatürk resminin altına gelse duraklar ve muhakkak bir defa kutsal kahramânını, kendi tâbiri üzere "Serhatli Gâzi"sini gözleriyle selâmlardı. Gene baktı, baktı ve dedi ki: "O, inkılâp yolunda bizi en son ve zahmetli mesâfede güderek finale götürdü. İnkılâbımız artık tamamdır. Kala kala erkeklerimizin rûhundakipederşâhî hâkimiyet hırsı ve mariz bir kıskançlık kaldı. Evet, Haşmet beni kıskanırdı. İsterdi ki benim bilgim, görgüm en mükemmel bir Avrupalı kadıninki gibi yerinde olsun. Fakat zinhar bir gençleSwing oynamayayım. İngiliz dostlarımla içki başında uzunca bir sohbeta dalmayayım. Yanımda herhangi bir erkeği görünce rengi dönerdi. Çok tabii ve mâsum olan hareketlerime îtiraz etmeyi onuruna yediremez, bir türlü 'kıskanıyorum' diyemez; başka bir taraftan huysuzluklar çıkarır, beni tahkir eder, ezerdi (C, s. 32-33).

Modern dünya görüşünün, yaşama biçiminin ve feminist duyarlık olarak değerlendirilecek ataerkil yapıya eleştirisinin dikkat çektiği bu söyleyişte, Doğu-Batı arasında kalan yeni

insanın buhranı ve çatışmaları yer bulmaktadır. Ataların dünya görüşünün ve yaşama biçiminin dönüştürücü değer olarak yer aldığı anlatıda inkılapların gerçekleşmesinden duyulan memnuniyet aktarılırken modern erkeğin hastalıklı kıskançlığının ve ruhundaki "pederşahi hâkimiyet hırsı"nın değişmemesinden şikâyet edilmiştir. Canzi'nin Türkiye'nin modernleşme hareketlerini tasvip ettiği ancak "pedersâhî" olarak nitelendirdiği kıskançlığın yenilmesi gerektiğini düşündüğü göz önüne serilmektedir. Bu bakış açısı aynı zamanda yazarın; tarihi / tarihte olup bitenleri olduğu gibi içinde bulunduğu zamana aktarmadığını, baba otoritesine dayanan aile yapısı gibi yanlış bulduğu olgu ve uygulamaları anlatıları üzerinden eleştirdiğini göstermektedir.

Türkiye Kadınlar Dayanışma Birliği mensubu olarak Milletler Arası Kadınlar Konseyi'nin 1960 yılında İstanbul'da yapılan toplantısına Türkiye'yi temsilen katılan (M, s. 139; Açıkgöz 2003a, s. 17) Erol'un kongrenin nasıl geçtiğini kaleme aldığı bir yazıda bu konudaki fikirleri daha belirgindir. Kadının aile ve toplum içindeki rolleri üzerine görüşlerini ifade eden mütefekkir; tereddütte kalabilecek bir azınlığı tatmin için klasik bir soru olan "Neden milletler arası erkekler birliği diye bir teşekkül yokken kadınların böyle bir teşkîlâtı var?" sorusunu cevaplamak istediğini belirtmektedir. Ona göre bunun cevabı "iki kısa kelime" ile açıktır: "Lüzûmu üzerine!" (M, s. 139). Yazının ilerleyen kısmında ise şöyle denilmektedir:

Erkeğin erkeklik problemi diye bir şey yok ki, onun cins olarak kaderi Âdem babadan bugüne değişmemiş. Bir zamanlar kadının da cins olarak problemi yoktu, sâdece evin ve âilenin malı olduğu devirlerde. Sonra dünya değişti, iktisâdî ve içtimâî şartlar kadını erkekle berâber geçim yükü altına girmeye zorladılar. Evet, kadın nihâyet bâzı memleketlerde kânun önünde erkekle eşitlik ve siyâsî haklar kazandı. Ama bir kânûnun gelenek hâline gelmesi, yâni kuru nazariyeden yürüyerek hayat nesçleri ve lifleri içine işleme uzun zaman ister. Yine diyelim ki bu bir gün meselesidir; geri kalmış memleketler de nihâyet dünya gidişâtına katılacak ve hatta kadın hakkı diye bir mefhum bile ortada kalmayacak, insan hakları tümü içinde bütün bu pürçük dâvâlar mutlaka çözümlenmiş olacaktır (M, s. 139-140).

Erol; kadının "ikinci cins" (Beauvoir 2010) olarak probleminin tarihsel arka planına yer verirken; [Canzi'nin şikâyetinde olduğu gibi] kadını sadece ev ve aile hayatından ibaret gören yaklaşımı eleştirmekte; değişen dünyada başta sosyal, ekonomik, siyasi şartlar olmak üzere kadın rollerinin düzenlenmesi gerektiğini belirtmektedir.⁸⁵ Kadının birey olarak kendini gerçekleştirme lüzumuna sıklıkla değinen sanatkar, *Ciğerdelen* anlatısında da Canzi üzerinden kadının erkekler gibi bir birey olarak varlık sahasını oluşturduğunu /

⁸⁵ Bu konuda geniş bilgi için bkz. Tek 2017a.

oluşturmak istediğini, kişisel alanının dışarıdan gelebilecek her türlü müdahalelerle kısıtlanmasının yanlış olduğunu göstermektedir. Bu modern kadının içine düştüğü / itildiği bir çatışma alanı iken; erkek de bilgi ve görgü bakımından eşinin Avrupalı bir kadın gibi olmasını isterken başka erkeklerle bir arada bulunmasını, etkinlikler gerçekleştirmesini tasvip etmeyerek bir tenakuza düşmektedir. Dolayısıyla bu durumda çözüm ne olabilir sorusu gündeme gelmektedir? Anlatı üzerinden okumaya devam edildiğinde; Canzi'nin ülküdeğerde yer alması itibarıyla onun görüş ve konumu soruya açıklık kazandırabilir. Atalarının kılıcını her zaman başında hisseden, dolayısıyla onların değerlerini temel bilinç olarak tevarüs eden kadının; güven duyulması gereken bir varlık olduğu, yeni dünyaya ayak uydurabilecek donanımına sahip olduğu sezdirilir. İnkıpların ve yeni zamanın onu sosyal alanda daha görünür kılmasıyla değişen yeni dünya düzeninde iradesine göre hareket etmesi gerektiği, bunun en temel hakkı olduğu gösterilir.⁸⁶ Ayrıca Haşmet'in eşini kıskandığını söyleyememesi, Batılı olmakla övünç duyması ve bundan dolayı 'çağ dışı' davranmayı 'gururuna yedirememesiyle' ilgili olabilir. Aynı zamanda çiftler arasındaki iletişimin açık olmaması nedeniyle kıskançlığı açıklamanın egoyu zedeleyecek bir duruma yol açtığı düşünülebilir. Bu durum da psikolojik açıdan savunma mekanizmalarından biri olan 'yön değiştirmeye' sebep olmakta, farklı 'huysuzluklar' ile tepkisel hâl belirginlik kazanmaktadır.

Söz konusu kıskançlık konusu *Dineyri Papazı*'nda da modernleşme cereyanları neticesinde "Hürriyet ve şahsiyet sâhibi" olan kızlara güvenilmemesi biçiminde görülür. Gülbün'e "Hâ... Şunu da söyleyeyim, ben kıskancım. Pek açılıp saçılmana müsaade edemem. Ben çok kıskancım, unutma ha! Artık asrî bir kız gibi yaşayamazsın." (DP, s. 85-86) diyen Ayhan'ın bu tavrında kıskançlığın asri bir yaşayışın önünde engel teşkil ettiği görülmektedir. Gülbün'ün "asrî" yaşam biçimi yüzünden terk edilmesi ve anlatıda idealize edilerek sunulan Feyzi Hoca'nın Ayhan'ın bu fikirlerine karşı çıkması, söz konusu görüşlerin anlatı içerisinde olumlu bir değere karşılık gelmediğini göstermektedir. Şu

⁸⁶ Ayyıldız ve Baytok (2017) modern bir yaşam tarzına sahip olan Canzi için "Boşanmak üzere olan bir kadının yaşam tarzındaki abartı batılılaşma onun boşanma nedeni olarak karşımıza çıkar." dedikten sonra "Canzi'nin giyimi, yabancı erkeklerle sabahlara kadar süren sohbeti onlarla dans edecek kadar rahat olması onun kocası tarafından kabul gören bir durum olmamaktadır. Bu anlamda Canzi toplum yaşamına menfi bir konumda bulunur." (s. 225) tespitinde bulunmuştur. Anlatıda tematik güçte yer alan ve saygın kişiliğiyle sunulan Canzi'nin hâl ve hareketleri anlatıda "abartı" olarak sunulmamış, tam tersine onunla çatışmaya giren kişilerin algısı "menfi" olarak gösterilmiştir. Eşi Haşmet'in anlatının en başından itibaren olumsuzlanması, modernleşmenin gereklerini anlayamaması olarak sunulmuştur. Dolayısıyla anlatıda Canzi'nin toplum yaşamında menfi olarak konumlandığı tespiti, 'anlatının toplumu'nu dikkate almadan yapılan 'aşırı bir yorum' olarak değerlendirilmektedir.

durumda *Ciğerdelen*'de Turhan'ın kıskançlığını yenme seyrinde olduğu gibi modernleşme hareketlerinin tabii olduğu ve geleneksel yaşam tarzından farklı olarak bireyselleşen ve toplumsallaşan kadına karşı mutlak bir güven duyulması gereği imlenmektedir. *Dineyri Papazı*'nın sonunda Feyzi Hoca, Mehmet Ayhan Cımşidoğlu'nun fikirlerini öğrendikten sonra "amansız bir mücadelenin kaynar göbeğine düşmüş olduğunu anla"mış ve "buhrana kulak veren zihninde iki ses duyul"muştur:

Cımşidoğlu,

-Ben ihtiyarım sen de benim gibi olmalısın.

Gülbün,

-Ben gencim sen de benim gibi olmalısın.

Cımşidoğlu,

-Kadın erkeğin emrindedir.

Gülbün,

-Ben senin emrindeyim, amma eski zaman yeni zamânın emrindedir.

Bu artık bir mahşer sahnesidir, iki kıtanın akıncıları bu yerde bir birini göğüsleyip, kimse kimsenin hakkından gelemeyerek tikanıp kalmışlardır. (...) Kıyasıya boğuşan iki cihan kolay barış bulur mu? Varsın boğuşsun döğüşsün ki bu kavgada milletin mânevi çehresi olgun ve güzel hatlar bağlayacak (DP, s. 300).

Doğu'nun geleneksel değerlerini temsil eden Cımşidoğlu'nun fikirlerine karşın Gülbün; yeni Türkiye'yi temsil etmektedir. Anlatıda yüce birey arketiplerinden biri olan Feyzi Hoca'nın geleneksel ve modern değerlerin çatışmasında müspet bir taraf görmesi, bu yolla 'olması gereken'in anlaşılacağıyla ilgilidir. Ayhan'ın kendi şahsında ahenkli bir terkibe varamaması; hepsinden bir şey denilebilecek bir tutumla geleneksel ve modern olanı iç içe yaşaması, ilişkisinde de ibhama yol açmıştır. "Cımşidoğlu Mehmet Bey zamanın modasına göre Türk Ocağına yazılı olduğundan adını Ayhan'a çevirmişti." (DP, s. 290) bilgisi onun 'zamanın modası'nı da ciddiye aldığını göstermektedir. Cımşidoğlu eski zamanı; Ayhan yeni zamanı temsil etmektedir. Oysa yenileşen Türkiye'de olması gerekenin 'şuurlu bir yönelim' olduğu, Ayhan'ın ilişkisi üzerinden de anlaşılır. Ayhan'ın yedi yıl süresince Gülbün'le aralarındaki ilişkiyi müphemiyette bırakması ile kendi dünyasındaki fikri çatışmaların belirgin bir ahenge ulaşamaması arasında benzerlik söz konusudur. Gülbün ile Ayhan'ın evlenememesi de geleneksel olanın yeniyi kabullenemediğine, anlayamadığına işaret edebilmektedir. Kıskançlığın, güvensizliğin, önyargının arzu edilen terkipte en büyük engel olduğu anlaşılır. Gülbün-Ayhan çatışmasını zihninden geçiren Feyzi Hoca'nın söz konusu çatışmanın fikri boyutuna işaret etmesi ve "iki kıtanın" çatışmasından faydalı bir sonuç çıkacağına dair görüşleri ise Doğu ve Batı'nın bir terkinin olabileceğine dair umudu barındırmaktadır.

Anlatılarda kıskançlık; modernleşme sürecinde kadın üzerinden Doğu-Batı çatışmasını göstermek amaçlı işlevsel olarak kullanılır. Bu özellik; modernleşmeye olan tepkiyi de içermekte ve belli hususlarda geleneksel olanın muhafaza edilmesi arzusunu da ortaya koymaktadır. Sanatkârın kıskançlık üzerinden Doğu'yu; pozitivist tutumdan ötürü Batı'yı temsil eden kişileri anlatı üzerinden merkezi kişinin karşısında kurgulaması, onun mutlak Doğu yahut salt Batı anlayışında olmadığını göstermekte; ancak eksikliklerin fark edilerek kemalata erişilebileceğinin mümkün olduğuna işaret etmektedir.

İki kıtanın barışmasından arzu edilen ahenktir. *Ciğerdelen*'de garplı bir meslektaşının kendisi için "Kendi hicrânına gömülü; kendinden dışarı çıkamayan bir şahsiyet, bir şarklı." (C, s. 113) şeklinde düşünmesi durumuna "Senin kusûrun da bir türlü kendi içine girememekliğindir." diye karşılık veren Turhan şöyle devam etmiştir: "Siz garplılar, içinize bakmaya vakit bırakmamak gâyesiyle kumpası kurmuşsunuz. Dâimî hareketle sarhoşsunuz, hafifsiniz. Mârifet değil. Biz noksanız, siz de noksansınız. El ele verip meziyetlerimizi harman etmek kâbil olsaydı belki dünyâda yeni bir altın çağ gelişebilirdi" (C, s. 113). Bu görüş, ideal olanın Doğu-Batı terkihi olması durumunda gerçekleşeceği üzerine temellenmiştir. Manevi ve maddi olanın "el ele ver"mesi durumunda 'altın bir çağ'ın gelişebileceği düşünülmektedir.

Ancak Türkiye'nin korunması gereken değerler ve Batı'dan alınabilecek unsurların ne olacağı konusundaki 'kararsızlığı', ortaya bir "curcuna"nın çıkmasına yol açmıştır. Erol'un özellikle ilk ve son romanında eski-yeni, geleneksel-modern, alaturka-alafranga unsurların iç içe girdiği iki mekân söz konusudur. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda "Mükerrem Habip'in Acıbâdem'de Koşuyolu'ndaki köşkünde" gelin olan öksüz teyzesadesi Hüriyyet'in "kına gecesi" ve *Dineyri Papazı*'nda Güzin ve Bülent'in nişanı, bir 'karnaval'a dönüşmesi bakımından dikkat çekicidir. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda Mükerrem'in ablası düğünü bir "gardenparti tarzında tertip etmişse de bütün plânları alt üst olmuştu. Çünkü büyük hanımefendi, ince saz diye direnmiş, Mükerrem cazbantta ısrar etmiş, çocuklar Karagöz, yeni dâmat da hokkabaz dilemişti. Nihâyet kimse kırılmasın diye cümlenin arzusuna hizmet edildi, düğün çorba oldu" (KR, s. 37). Bir "çorba"ya benzetilen düğünün tasviri ise şöyle yapılmıştır:

Bahçede cümbüş tamamıdı. Kameriyedekiler bu acâyip âlemi birbirine gösterip gülüşüyorlardı. Ahâli, seviye ve görgü üzerine grup grup ayrılmıştı. Evvelâ, dans sâhasını dolduran genç kızlar ve genç zâbitler vardı, gelinle güveyin arkadaşları... Sâhaya en yakın seyirci yerde orta yaşlı beyler, hanımlar ki bunlar, iki dünya

arasında kalmış kimselerdi; dönüp ince saz dinliyorlar, dönüp dansa kalkıyorlardı. Kuytu bir köşede enişte beyin arkadaşları, kâffesi enişte bey gibi vaktiyle sarıklı olup sonradan sarığı atanlar, müderrisler, avukatlar... Bu beyler, elde tesbih, ıstılahlı, cinaslı nüktelerle etrâfi tenkit geçerken, eski îtiyat bu ya, matruş çenelerini sıvazlıyorlardı (KR, s. 40).

Düğündeki 'kaos'; "çorba", "cümbüş", "acâyip âlem" kavramlarıyla verilmektedir. Kültürel çoğulculuğun iç içe geçmesinden neşet eden "alt üst" bir düzen(sizlik)tir. Gençlerin modern bir eğlence tarzı olan "dans"la vakit geçirmesine karşın, orta yaşlı kişiler bir yandan "ince saz" dinlemekte sonra da "dönüp dansa kalk"maktadır. Onların dönüşlerindeki bu 'gel-git'; "iki dünya arasında kal"ıya benzetilmiştir. İki kültür dairesinin etkisinde kalan bu kişilerin kararsızlığından farklı olarak "eski îtiyat"ları temsil eden 'eski sarıklı'ların içinde buldukları manzarayı tenkit ederken "köşede" kalmaları; bu âlemin içinde olmakla beraber dışında kalmaya çalıştıklarını göstermektedir. Aynı karnaval hâli, Güzin ile Bülent'in nişanında da dikkat çekmektedir:

Âkif Pehlivanoglu bağlamasıyla sabâhîden şarkılar okuyor, Çiçekçi Dimo ile Matmazel Fili cep mızıkasına uyararak rumca türküler söylüyor. Onlar yorulursa şoför Hicri efendiyle karısı Hamarat'aemânet edilmiş seyyar gramofon Güzin Hanımın plâk koleksiyonundan Viyana valsleri döndürüyor. Zeybekler, halaylar, karşılamarla âhenk hıza gele gele öğle üzeri kıvılcımlı yalazlar çatırdadıktan sonra sofralara geçildi (DP, s. 308).

Türkiye'nin küçük bir minyatürünü veren bu düğün ve nişan törenleri; 'her şeyden bir şey' olup ortaya çıkan sonuç kakofonidir. Her bir renk kendine özgü değeri temsil edebilecek bir niteliğe sahip değildir. Çünkü kalabalık içerisindeki her bir ses, diğerini boğmakta; çok sesliliğin ahenge dönüşmesine engel olmaktadır. *Dineyri Papazı*'nda "sabâhîden şarkılar"la, "rumca türküler"in yanında "Viyana valsleri", onların yanında "Zeybekler, halaylar, karşılamar", İstanbul'un o dönemdeki çok kültürlülüğünü temsil ederken; birbirinden farklı kültürel unsurların aynı ortamda iç içe geçmesi durumunda 'baş döndürücü' bir manzaraya neden olabileceğini göstermektedir. Meydana gelen 'kaos' tüm seslerin boğulmasına ve anlaşılmasına yol açmıştır.

Anlatılarda ülküdeğerde gösterilen kişilerin 'inkılap gençliği'ni temsil etmesi, yeni Türkiye'nin değerlerinin öne çıkmasını sağlamıştır. *Kadıköyü'nün Romanı*'nda yedi genç, *Ülker Fırtınası*'nda 'genç Türkiye', *Ciğerdelen*'de Turhan ve Canzi, *Dineyri Papazı*'nda Gülbün ve arkadaşları modern bir eğitim almış, asri bir yaşam tarzına sahip kişilerdir. Ancak özellikle *Ciğerdelen* ve *Dineyri Papazı*'nda yüzünü Batı'ya dönen yeni Türkiye'nin sahip olması gereken başka değerler de yoğunlukla işlenmiştir. *Ülker Fırtınası*'nda bir

Bektaşi babanın yardımıyla "Mutlak huzûru" n "yalnız Allah'ta bulu" nacağının (ÜF, s. 212) fark edilmesi, *Ciğerdelen*'de millî olabilmenin imkânlarının tarihî ve yerel kaynaklardan üzerinden aralanması, *Dineyri Papazı*'nda bir Nakşi şeyhinin dokunuşuyla ayağa kalkılması; yeni Türkiye'nin metafizik ve tarihî bir bilinçten yoksun olduğu takdirde eksik kalacağını işaret etmektedir. Bu bakımdan Erol'un son anlatısının Selimiye Camii'nde nihayetlenmesi özellikle anlamlıdır.

Dineyri Papazı'nda kişilerin duygu değerlerinin olumlu anlamda zirveye ulaştığı mekânın Selimiye Camii olduğu görülür. Bu açık mekân bir 'içtenlik' alanına dönüşmekte, içerdiği maneviyatla bir ferahlık, farkındalık sağlamaktadır. Anlatıda millî bir abideye yer verilmesinin millî şuurla ilgili olduğu izlenmektedir. Kişiyi ait olduğu yeri, muhafaza etmesi gereken değerleri imleyen mekân; özellikle anlatı kişisi Gülbün'ün yaşadığı çöküşten sonra yeniden hayata doğmasında kullanılan bir sembol niteliğindedir. Havva Yılmaz (2016) da *Dineyri Papazı*'nın Edirne-Selimiye yolculuğuyla nihayet bulmasını sanatkarın aşkın medeniyet tasavvurunun içeriğiyle ilgili olduğunu belirtmektedir. Ona göre Gülbün'ün macerası nasıl bedensel aşktan manevi aşka evrildiyse, Gülbün maddenin ve görünenin ötesine kanatlandıysa, yazarın toplum için öngördüğü etik tasavvur da böylesi bir aşkınlığı ifade etmektedir. Bütün ikilikleri kendi potasında eriten dinamik bir hâl, yüzeysel sınıflandırmaları aşmış bir medeniyet perspektifi Gülbün'ün şahsında toplumun etik ütopyası olarak resmedilmektedir (s. 176). Böylelikle mimarının zirve yapıtlarından biri üzerinden kişinin hem manevi hem de tarihî olanı içselleştirmesi gereği imlenmektedir.

Anlatıda Selimiye Camii'nde vakit geçiren Gülbün ve Ercüment oradaki insanların söz konusu yapıya yaklaşım biçimlerine kulak misafiri olmuştur. "Mimar ve mühendis oldukları anlaşılan bir kabile daha, Türk ve ecnebi karışık, teknik alâkaya batmışlar. Bina nasıl yapılmış merakları bu. Ehven sayılabilecek bir zihin zahmeti. Ya anlamaya kalksalar: Selimiye ne söylüyor, neyi telkin ediyor..." (DP, s. 329) ifadesiyle telkiden ziyade tekniğin öne çıkartılmasının, ruhun yerine maddenin önemsenmesinin eleştirildiğini göstermektedir. Teknik alaka ifadesinin kullanıldığı cümlede "batmak" fiilinin kullanılması da manevi olanın fark edilmesi, bu tür yapıların "mânâ dışı sahasına gir"ilmesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Türk milletinin "iktidar merkez"i, "potansiyel ibresi" (DP, s. 332) olan mekânlarından biri olarak yüceltilen Selimiye Camii üzerinden millet olma şuurunun kazandırılması, tarihî belleğin manevi olanla bir arada sunulması söz konusudur. Bu durum

da millî romantizmin mimariye yansıyan cephesi olarak okunabilir. Tıpkı Yahya Kemal'in "Süleymânîye'de Bayram Sabahı" adlı şiirinde Müslüman Türklerin senede iki defa kendi öz mimarileri içinde birleşmelerini terennüm etmesi gibi (Banarlı 2016, s. 27) Erol da Selimiye Camii üzerinden kişinin millî abidelerin içinden kendini bulmasına imkân tanır. Şiirde "Bir zaman hendeseden âbide zannettimdi;" (Yahya Kemal 2015, s. 4) mısraına yakın bir anlamda anlatıda da millî bir âbidenin hendesi ölçütlerinin çok ötesinde bir mana derinliğine ulaşılmakta, Yahya Kemal'in "Ben de bir vârisin olmakla bugün mağrûrum;" (Yahya Kemal 2015, s. 4) dediği bir idrake varılmaktadır.

Ciğerdelen ve Dineyri Papazı'nda bir Anadolu şehri olan "Pâdişahlar mekânı, ulemâ yatağı, evliyâ köşesi Edirne"nin (DP, s. 324) söz konusu edilmesi de İstanbul odaklı anlatıların, Anadolu'yu ve millî değerleri yakından tanımaya doğru içerik kaydettiğini göstermesi bakımından anlamlıdır. Özellikle Edirne'nin tarihsel geçmişi üzerinden aşılana 'tarihsel süreklilik duygusu', yeni Türkiye'nin olması gereken belleğine işaret etmektedir. *Ülker Fırtınası*'nda "şövalye" olarak adlandırılan, çocukları tarafında örnek alınacak bir değer olarak sunulmayan Nûman Bey'in şahsında olumsuzlanan Osmanlı Devleti ve eski neslin; *Ciğerdelen*'de Osmanlı tarihi ve ata değerleri / tarihî kişiler üzerinden oluşturulan hafıza ile yüceltilmesi ve *Dineyri Papazı*'nda bir mutasavvıfın şahsında ve Selimiye Camii üzerinden manevi olanın önemine dikkat çekilmesi, genç Türkiye'nin örnek alması gereken değerlere ve anlatıların kat ettiği aşamaya / tekâmüle işaret etmektedir.

Erol anlatılarında nesil çatışmasının çözümü; kişilerin yaşam tarzına saygı duymak ve hoşgörü göstermekle gerçekleşmekte, modernleşmenin millî olmaya mani olmadığı sezdirilmektedir. Özellikle modernleşmeyle birlikte çiftler arasında ortaya çıkan kıskançlığın ancak 'mutlak güven'le aşılabacağına işaret edilmektedir. Erol'un sadece büyük bir aşk macerasından sonra mutluluğa erdirdiği tek çiftin *Ciğerdelen*'de Canzi ve Turhan olması nedensiz olmasa gerektir. Batı'dan aldığı eğitim ve sistematik düşünüş tarzı ile hayatını yoluna koyan Turhan aynı zamanda Doğu'nun millî ve manevi değerlerini hayatının merkezine almış, bu sayede kendinde gerçekleştirdiği terkiple ve 'kıskançlığın kısılcısından kurtularak' mutlu olabilmenin imkânlarını aralamıştır.

Erol'un tüm anlatılarında ülkelerinin kalkınmasında aktif rol oynayan gençlerin mücadelesi dikkat çekmektedir. Genel olarak anlatılarda geleneksel olanı alışkanlıklar gereği sürdüren ve Batılılaşarak kendi ülkesinden ve değerlerinden kopan kişiler karşı güç olarak konumlanmıştır. Yurt dışında yahut memleket içerisinde modern bir eğitim alan, ülkelerine

hizmet etme şuuruyla meşgul olan gençler ise ülküdeğerde konumlanmış ve inkılaplar yüceltilmiştir. Bu durum modern yaşam tarzını benimsemenin millî olmaya mani olmadığını göstermektedir. İlk anlatıda Batı'nın pozitivist, materyalist akımlarının ilişkisi üzerinden yarattığı hayal kırıklığı, ikinci anlatıda Doğu'nun ataleti ve yeniliklere kapalı olma özelliği eleştirilirken, *Ciğerdelen* ve *Dineyri Papazı*'nda modern ile geleneksel olanın; Doğulu ve Batılı değerlerin terkip oluşturabileceği fikri daha fazla öne çıkmaktadır. Anlatılardaki bu akışa uygun olarak müzik de kendi rengini bulmuştur. Musiki *Kadıköyü'nün Romanı*'nda alaturka müzik üzerinden daha çok kendini göstermiş; yedi gencin eğlenmesinde bir dekor ögesi ve duygularla yüzleşme alanı olmuştur.⁸⁷ Aynı zamanda Batı'nın pozitivist tutumunu benimseyen kişiler tarafından Doğu'nun düşünce dünyasını eleştirmek amaçlı alaturka musikiye yer verdiği görülür. Bu anlatıda ve *Ülker Fırtınası*'nda yeni neslin esas eğlence araçları piyano, keman gibi musiki aletleridir. Müziğin ideolojik olarak işlendiği *Ülker Fırtınası*'nda alaturka musiki karşı güç konumdadır. Genç Türkiye'nin alafranga müzik konusundaki politikasına uygun olarak operanın tesisi arzu edilendir. *Ciğerdelen*'in tarihî kurgusuna uygun olarak anlatıda türküler yoğunlukta olmuş ve millî kimliğin, tarihî dönemin dokusunu vermede müzikten işlevsel olarak yararlanılmıştır. Ancak anlatının güncel zamanında eğlenme araçları bakımından Batılı ve Doğulu olan arasında bir fark gözetilmemektedir. *Dineyri Papazı*'nda da müzik bakımından erişilen bir sentez ve çokseslilik söz konusudur. Piyano, keman, kemençe gibi çeşitli sazların kullanıldığı anlatıda valsler, şarkılar ve türküler Doğu ve Batı'ya ait birçok müzik unsuru yer almaktadır. Ancak yerli yerinde kullanıldığı müddetçe anlam ifade eden bu unsurlar; duygu değerlerine göre anlam kazanmaktadır.

Genel olarak Erol anlatılarında, ideal gencin / ideal Türkiye'nin şahsında Doğu-Batı sentezinin gerçekleştirilmesi gereği imlenmektedir. İlmî konularda Batı formasyonundan geçilmesi ve modern bir yaşam tarzının benimsenilmesi millî olmaya engel teşkil etmemektedir. Anlatı kişilerinin bir süre Batı'da kalmasına rağmen yurda dönmesi ve

⁸⁷ Erol anlatılarında Doğu sadece Batılılaşan kişinin karşısındaki özne değildir. Modernleşen kişinin içindeki diğer ötekidir. Buğdaycı (2016) *Kadıköyü'nün Romanı*'ndaki Batılı eğitimden geçen, yabancı dillere hâkim olan kişilerin Türk musikisi karşısındaki ikircikli tavrını hatırlatarak onların bir yandan bu ezgilerin duygularına hitap etmesini, diğer yandan da asri medeniyete uymadığından dolayı rahatsız olduğunu belirtir. Bu kişilerin yaşamları Batılıdır; fakat çoğu yerde duygularına hitap eden eski Türk musikisinin ezgileridir (104-105). *Ülker Fırtınası*'nda olduğu gibi bu anlatıda alaturka musiki tam anlamıyla ötekileştirilen bir unsur değildir. Anlatı kişilerinin yer yer kendisini bulduğu, duygularıyla yüzleştiği bir kaynaktır. Dolayısıyla Doğu ve Batı arasında sınırları belirgin olarak çizilmiş net bir ayırım yoktur. Tıpkı Bedriye'nin içinde Doğu'nun manevi boyutunu muhafaza etmesi gibi kişilerin dünyasında da iki ayrı medeniyetin izdüşümleri söz konusudur. Müzik de bu "ikircikli tavrı" belirginleştirmesi bakımından işlevseldir.

lkelerine hizmet etme fikrini başlıca gaye olarak seçmesi, 'millî olana' dönük bir çabadır. Doğu'ya, Doğu'yu temsil eden eski nesle getirilen eleştiriler ise yeni gelişmelere / yenileşme hareketlerine kapalı olma hâli, özellikle 'alaturkalık'tır. Maddi gelişmelerin, yenileşmenin öneminin, genç Türkiye'nin inkılaplarının ne çıkarıldığı anlatılarda millî ve tarihî bilinci yüksek, manevi değerlerle donanmış, kendini memlekete / insanlığa adayan kişilerin yüce değerde konumlanması da ideal olana işaret etmektedir. Anlatı kişilerinin yaşadığı aşk macerası ise manevi değerlerin anlaşılması, büyük ıstıraplarla baş edilmenin öğrenilmesi, 'hizmet' ve 'eser' yoluyla memlekete faydalı olmanın benimsenilmesi bakımından önemlidir. Bu sayede 'genç Türkiye'nin kendilik bilinci yüksek, farkındalık sahibi ideal neslin gayretleri sayesinde tekâmül etmesi mümkün olacaktır.

4. 4. TARİH, MİLLÎ KİMLİK VE KENDİLİK BİLİNCİ

4. 4. 1. Tarihî Roman: *Ciğerdelen* ve Postmodernlik Sorunsalı

Safiye Erol'un tek tarihî romanı *Ciğerdelen*'dir. *Ciğerdelen*'i tarihî anlatı sınırları içerisine alan ölçütlerin ne olduğunu belirleyebilmek için tarihî roman kavramı üzerinde durmak gereklidir. Sadık Kemal Tural'a (1976) göre tarihî roman; başlangıç ve sonucu gözlenebilen zamandan önceye dayanan, konusunu geçmişteki hakiki bir vakaya dayandıran romanlara denir (s. 15). Umberto Eco (2011a) her tarihsel romanın asal anlaşmalarından birinin, yazar öyküye ne kadar hayal ürünü karakter sokarsa soksun, geri kalan her şeyin gerçek dünyada o dönemde olanlara aşağı yukarı karşılık gelmesi gerektiğini belirtir (s. 138). Hülya Aręunřah'a (2002) göre tarihî roman; "tarihi malzemeye dayanan yani başlangıç ve sonucu mazi denilen zaman içerisinde gerçekleşmiş olanın anlatımını üstlenmiş romandır" (s. 17). Grsel Korat'a (2009) göre ise "içinde tarihsel bir olay geçen, dramatik kuruluşu tarihsel olaylara göre ilerleyen romanlara tarih romanı denir" (s. 24) ve tarihsel roman, "bugünden geçmişe doğru uzanan bir sürecin mantıksal ve kavramsal çapta tanımlanması işi değil (bu olsa olsa tarihin işidir), varsayımsal bir tarih zemini üstünde yaratılan estetik bütünün, geçmişte olduğu ifade edilen yaşam hallerinin duyular ve imgelem düzeyinde çözümlenmesi işidir" (s. 26). Bu açıdan bakıldığında söz konusu tanımların, tarihî romanın niteliğini ve türlerini değiştirici mahiyette olduğu görülür. Tural'ın tarihî roman için belirlediği iki ölçüt; yazarın şahit olmadığı bir devri kaleme alması ile tarihî hakikatlere sadık kalması gereğidir. Eco tarihî romanın tüm

kurmacalığına karşın içerdiği tarihî dönemin gerçekliğini yansıtmayı gerektirdiğini düşünür. Argunşah anlatının başlangıç ve sonunun tarihî / geçmiş zamanda tamamlanmış olmasını tarihî anlatı sınırlarına dâhil etmektedir. Korat'ın da tanımı Argunşah'a yakın olup varsayımsal bir tarih zemini, anlatıyı tarihî romanın sınırlarına dâhil etmeye yeterli görünmektedir.

Argunşah ve Korat'ın tanımı esas alındığında postmodern roman da başlangıç ve sonu tarihî zamanda tamamlandığı / varsayımsal bir tarih zemininde gerçekleştiği takdirde tarihî roman olarak değerlendirilmektedir. Eco'nun (2017) "estetik ve ulusal amaçları" merkezine aldığı belirttiği tarihsel roman anlayışında ise "tarihsel gerçeklik" öne çıktığı için (s. 103) tarihî romanın niteliği daha sınırlı bir kapsamda değerlendirilir. Tural'ın tanımı ölçüt olarak alındığında tarihî gerçeklere sadık olma ilkesinin; postmodern romanı, tarihî anlatının sınırları dışında tuttuğu söylenebilir. Çünkü postmodernizm özü itibariyle sadece tarihî hakikate değil, hakikat kavramına yabancıdır. Parçalanmış bir gerçekliğin değişik parçalardan örülü metni olan postmodern eserlerde belli bir prensibe 'sadık' kalma fikri anlayışın kendine yabancı olarak nitelendirilebilir. Postmodern metinlerde sadece tarih değil, tüm kaynaklar birer malzeme olarak görülmekte ve anlatının nihai amacı tarihsel gerçekliği verme iddiası taşımamaktadır. Biçimin özden önce geldiği postmodern eser ile özün tanımı belirlediği tarihî roman arasında bu anlamda ciddi bir fark vardır. Postmodern eserde yazarın kendi parçalanmış gerçekliğini anlatının esas meselesi hâline getirdiği görülmektedir. Metinlerarası ilişkilerin postmodern romanlarda daha fazla kullanım nedeni de bununla ilgili olsa gerek. Yazar parçalı evrenini anlamlandırabilecek boşluklarını geçici de olsa doldurabilecek malzemelere ihtiyaç duymakta ve bunu da tarih, din, felsefe, müzik, resim başta olmak üzere birçok farklı disiplininin metinlerine / şekillerine başvurarak telafi etmeye çalışmaktadır. Bunlardan bazıları tarihî malzeme gibi diğerlerinin önüne daha fazla çıkabilir. Ancak yazarın anlatısında tarihî bir atmosfer belirlemesi, tarihî kişiliklere yer vermiş olması, eserin 'tarihî roman' sınırlarına dâhil edilebilmesi için yeterli olabilir mi? Özü itibariyle ciddi bir tür olan tarihî romanın, kurgu amaçlı ve âdeta oyun niyetiyle tarihe yaklaşan postmodernizmin gayri ciddiliğiyle örtüşmesi bu durumda ne kadar beklenebilir?

Bu belirlenimlerin / soruların temel nedeni tarihî roman tanımında Tural'ın ölçütünün esas alınmasıdır. Tarihî olay ve şahsiyetlerin tahrif edilmeksizin anlatıda yer alması gerektiğini savunan Tural'ın (1976, s. 15) belirlemesi ile böyle bir ilkeyi / kuralı sınırlarının dışında tutan postmodern anlatıyı, tarihî romanın bir başka türü olarak kabul etmek söz konusu

tanımı işlevsiz hâle getirmektedir. Postmodern yazar; sadece tarihî gerçekliğe değil, herkesçe bilinen ve kabul gören tüm gerçeklere karşı şüpheli ve sorgulayıcı bir yaklaşım içindedir. Bu anlamda yazar kendini anlatı dünyası içinde dilediğince özgür olarak görmek istemekte / görmekte ve hareket alanında biçim ve içerik açısından varolan tüm genel geçer doğruları yıkıcı / dönüştürücü bir tutum içinde olmaktadır. Yeni tarihselcilikte de tarihin bir kurgu olarak kabul edilmesi, edebî metindeki tarihin gerçekliği iddiasını anlamsız hâle getirmektedir. Bu bağlamda postmodern tarihî romanın varlık sebebi; tarihî gerçekliklere uyma şartını yadsımaktadır. Bu nedenle Argunşah'ın (2002) postmodern uygulamalar ile tarihî roman türünün kendi içerisinde yenilenmesini ve bu yenilenme ile popülist ya da ideolojik karakteri dolayısıyla küçümsenmekten de kurtularak 'usta işi' roman türü olma noktasına ulaşmasını önemsemesi (s. 27), tarihî romanın geldiği noktayı göstermesi açısından önemlidir.

Dilek Yalçın-Çelik (2005) tarihî romanı; gerçekçi tarihî roman, modern tarihî roman ve postmodern tarihî roman olmak üzere üç başlık altında incelemektedir (s. 39). Gerçekçi tarihî roman ile klasik anlayışta yazılan romantik ve realist çizgideki romanların kastedildiği anlaşılmaktadır. Bu bakımdan *Ciğerdelen* romantik duyuş tarzının ön plana çıktığı bir anlatı olarak gerçekçi tarihî romana yaklaşmaktadır. Ancak dış gerçekçiliğin yanında iç gerçekliğe odaklanılması anlatıyı modern olanın çerçevesinde değerlendirmeyi gerektirir. Anlatı içinde anlatı, çoğul anlatıcılar, ruhsal boyutun sunuş yöntemleri, türlerarasılık ve metinlerarasılığın zengin düzeyde kullanımı itibarıyla roman, klasik kurgudan ayrılmaktadır. Modern romanın anlatım tekniklerinin kullanıldığı eserde özellikle dilin kullanım biçiminde estetik kaygının öne çıktığı görülmektedir.

Postmodern kurguda teknik anlatının en belirgin yönüdür ve hikâyeler arasında determinist bir ilişiklik söz konusu olmamaktadır. Eliuz'a (2016) göre gerçekliği metinsel ilişkilere indirgeyen postmodernizm, verili olanı, kalıpları, tanımlamaları, kategorileri, genellemeleri reddeder. Parçalı, bölünmüş, tutarsız, belirsiz bir biçimde kurulan postmodern eserde olayların gelişiminde ve olay örgüsünün düzenlenişinde nedensellik ilişkisi bulunmaz; beklenmedik, ani değişimler hatta yer yer boşluklar dikkat çeker. Konu, izlek, kişi, kavram sonsuzluğu içinde üretilen metinler, oyundaki oyun olarak biçimsel ve biçimsel dönüşüm mekanizmasına sahiptir (s. 95-99). Ancak *Ciğerdelen* özelinde bu özellikler incelendiğinde söz konusu kurgusal dönüştürmelerin ve dil oyunlarının eserde olmadığı görülmekte;

anlatıda hikâye / öz öne çıkmakta ve anlatılar arasında açık bir neden-sonuç ilişkisi yer almaktadır.

Ciğerdelen'de tarihî anlatıların nasıl kurgulandığı metin içerisinde verilmiştir; ancak bunu üstkurmaca olarak tanımlamak soru işaretine neden olur. Yıldız Ecevit'e (2008) göre üstkurmaca; yazma ediminin kurmaca metnin içinde kurgulanması demektir. Bu, yazarın metnini nasıl yazdığını o metnin içinde anlatması, yazma sorunlarını metnin ana konusu durumuna getirmesi ve kimi kez de okurunu metnin içine sokarak, romanını nasıl oluşturduğunu onunla paylaşması anlamına gelir; edebiyatın kendini anlatması, kurgulamasıdır üstkurmaca; kurmacanın kurmacasıdır (s. 142). Anlatıda yazarın anlatısının yazım sürecine değil; anlatıcının yazım sürecine tanık olunmaktadır. "Bu defterimi baştan okudum. "Canzi ve ben" diye tutturmuşum. Ardı arkası gelmiyor." (C, s. 50) diyen özne anlatıcı Turhan'ın bu yolla metnini günlük gibi kurguladığı anlaşılmaktadır. Ancak sevdiği kadının yazdığı tarihî anlatılara geçildiği sırada "Sevdiğimin, soyumuzla ilgili mâcerâları anlatan ikinci hikâyesi" (C, s. 120) şeklinde ifadeler yer almaktadır. Bu anlatım tutumunda da yazarın sesi duyulmamakta; yazma sorunları üzerine okurla herhangi bir diyaloga geçilmemektedir. Ayrıca üstkurmacanın kullanılmasındaki amaç "anlatılan gerçekliğin yanılısına olduğunu göstererek okurun algısını kırmayı hedefle"mektedir (Eliuz 2016, s. 115). Ancak *Ciğerdelen*'de iç içe geçen metinlerin verilmesindeki amaç, anlatının gerçeklik etkisini arttırmak şeklindedir. Anlatıda kurgu sorunsallaştırılmamakta; metnin nasıl kurgulandığı değil, neyin anlatıldığı önem kazanmaktadır.

Şunu da belirtmek gerekir ki anlatıdaki çoğul anlatıcı, anlatı içinde anlatı, yoğun metinlerarasılık gibi tekniklerin adını modern ya da postmodern olarak adlandırmak; sadece metnin bir yönünü izah etmektir. Üstelik söz konusu teknikler sadece modern ya da postmodern zamanlara özgü değildir. Geleneksel tahkiyede de kullanılan bu tekniklerin adı postmodern olarak ifade edilmiş olsa bile bu özellikler, anlatıyı postmodern olanın sınırları içerisinde değerlendirmek için yeterli değildir. Çünkü postmodernizm konu, kurgulama teknikleri, dil ve üslup bakımından bir bütünlük arz eden özellikler içermektedir.

Selim İleri (2002a) *Ciğerdelen*'in post-modern tarzda romanın çok çok uzun yıllar önce mükemmel ve üstelik de bütün yerli renkleri, yerli çizgileriyle gerçekleştirilmiş bir yapısı olduğunu söylemektedir. Yazarın zaman içerisinde bir yolculuğa çıkarttığını ifade eden İleri, hem o romanın yazıldığı 40'lı yılların atmosferi ve dünyâsı yâni romanın yazıldığı gün diye tâbir edilebilecek bir zaman dilimi, hem de tarihimizin geçmişine alıp götürülen iç

içe bir kurgunun olduğunu belirtmektedir (s. 62). Beşir Ayvazoğlu (2002) da İleri'ye katılmakta eserin iç içe iki ana hikâyeden oluşması yönüyle postmodern olduğunu ifade etmektedir (s. 65). Ancak Ayvazoğlu eser hakkındaki görüşlerini ifade ederken *Ciğerdelen*'in tezli bir roman sayılabileceğini ve yazarın benzerleriyle karşılaştırıldığında epeyce farklı nitelikler taşıyan bir Doğu-Batı sentezini savunduğunu da ilave etmektedir (s. 65). Bu bakımdan şu soruyu daha net bir şekilde sormak gerekir. Bir anlatının postmodern bazı teknikleri bünyesinde barındırması onu postmodern yapabilir mi? Postmodern özellik olarak belirtilen şey; söz konusu tekniklerin muhakkak postmodern sınırlar içerisinde olduğunu iddia etmekle ilgili olabilir mi yahut tekniğin gerçekten postmodern olması bir anlatının kendisini oluşturan birkaç birimi dikkate alınarak tanımlandığında problem oluşturmaz mı? Ayvazoğlu'nun belirttiği gibi anlatı bir tez içermekte; bu nedenle postmodern romanın biçimi, içeriğin önünde tutan anlayışından farklılık arz etmektedir. Çünkü "postmodern edebiyat kuramının önemi, dikkatini "ne"den uzaklaştırıp "nasıl" sorusuna yönlendirmesiyle tartılmalıdır" (Lucy 2003, s. 319). Ancak Erol'un eserde bir öz, içerik kaygısı söz konusudur ve bütünlüklü bir gerçeklik anlayışı vardır. Sanatkâr, millî kültür anlayışını ve medeniyet tasavvurunu bir anlatı üzerinden kurgulama yoluna gitmiştir. Ayrıca onun tarihe bilimsel gerçeklik ve etik değerler açısından yaklaşımı, postmodern yazarlardan ayrı tutulmasını gerekli kılmaktadır.⁸⁸ Yazarın tarihi metalaştırmadığı; tarihsel gerçekliğe kurgusal bir malzeme olarak yaklaşmadığını belirtmek gerekir.

Bir anlatının kurgusal açıdan ne olmadığını söylemek ne olduğunu söylemekten çok daha kolaydır. Bu durumda kullanılan tekniklerden daha fazlasına bakmak; anlatının kaleme alındığı dönem, yazarın poetik tutumu ve anlatıda dilin nasıl kullanıldığı üzerinde durmak lüzumu vardır. 1946'da yayımlanan *Ciğerdelen* romanı; tarihsel olarak postmodern romanın geçmişinde kalır. Poetik ve içerik olarak anlatıya yaklaşıldığında; eserde anlam ve konu bütünlüğünün dikkat çektiği; yazarının kendi felsefesini mantıksal bir düzlemde işlediği görülmektedir. Zygmunt Bauman'a (2013) göre postmodern dünyada olmayan tek şey hareketsizliktir; bu dünyada her şey hareket hâindedir. Fakat bu hareketler rastgele ve dağınıktır; kesin istikametlerden yoksundur (s. 141). Bu nedenle postmodern bilgi / kurgu,

⁸⁸ Yalçın Çelik'e (2005) göre; postmodern bir tutumu benimseyen yazarlar, tarihe etik değerler açısından bakmamaktadır. Bu nedenle bu tarzda yazılmış bir romanda, tarihî konunun, neden, niçin değil, nasıl anlatıldığı önemli hâle gelmektedir (s. 219). Argunşah'a (2002) göre de postmodernizmin de yönlendirmesiyle yazarlar genel kabuller karşısında şüphe uyandırmayı, var olan değerleri alt üst etmeyi hedeflemektedir (s. 26).

doğasından kaynaklanan yapısı nedeniyle kronolojik bir düzenlemeye indirgenemeyecek, anlamlı konu bütünlerinin anlatımı mümkün olmayacaktır, çünkü tanımı ve tasarımı değişime ve süreksizliğe dayanmaktadır; postmodern tavır ile yazılmış bir romanda bölümler arası bağıntılar kopuk kopuk olabilir ve olaylar mantıksal bir düzen içerisinde gelişmeyebilir (Yalçın-Çelik 2005: s. 40). Ayrıca postmodern tarihî romanda yazarların hedefleri "tarihi anlatmak, tarihi gerçeklere bağlı kalmak, tarihi canlandırmak, tarih şuuru uyandırmak değildir. Kafalarında oluşan hikaye için uygun bir zaman dilimini bulmaktır" (Argunşah 2002, s. 20). Oysa Erol, Ahmet Oktay'ın (2003) özellikle 1980 sonrası romancılarla ilgili tespit ettiği; "yaşanan somut zamanın güncel sorunlarıyla yüz yüze gelmeyi ve onları anlamlandırarak birbirleriyle diyalektik ilişki halinde bulunan bireysel ve toplumsal koşullar hakkında bir bilinç oluşturmayı değil, artık dönüştürülmesi olanaksız geçmiş yazınsal bir haz nesnesi haline getirmeyi tercih" (s. 57) etmelerinden farklı olarak anlatılarını kurgulamıştır. Onun tarihî gerçeklikten faydalanmasındaki temel gaye okuyucuda belli hususlarda bilinç oluşturmak özellikle tarih şuuru uyandırmaktır. Bu nedenle eserlerinde geçmiş yazınsal bir haz nesnesi olarak işlenmemektedir.

Tarihi araçsallaştırmadığı görülen yazarın bu yönüyle de popüler kültürün uzağında olduğu düşünülmektedir. Anlatıda entrik unsur, kahraman(lık)lar, büyük zafer ve maceralar öne çıkmadığı için eseri tarihî macera romanın ve popüler tarihî romanın dışında değerlendirmek uygun olur. Eco'ya (2017) göre kişilerin neyi hangi ahlaki gerekçeyle yaptığını fazlaca sorgulamayan popüler roman, kendi üslubunu da sorgulamaz ve özgün anlatısal durumlar yaratmayan popüler roman, kendi okur kitlesinin zaten bildiği, benimsediği, sevdiği bir kalıp durumlar dağarcığını bir araya getirir (s. 104-105). Bu nedenle "tatmin edici bir düzeneğe dönüş"en bu tür romanda çözüm çıkagelmeli ve kendisinin öngöremeyeceği bir çözümmüş gibi okuru şaşırtmalı, ama aslında tam da onun istediği ve beklediği çözüm olmalıdır (s. 26). *Ciğerdelen*'in güncel zamanının mutlu bir sonla bitmesine karşın tarihî anlatının trajik bir sonla bitişi, dilsel ve kurgusal açıdan tüm anlatının alışılmış, öngörülen, sıradan bir yapıdan uzak oluşu ve yaratılan karakterler itibarıyla popüler roman anlayışından uzak olduğu görülür.

Ayrıca postmodern anlatının temel hususiyetlerinden biri de modernizmin kendini ifade için bulduğu en önemli hareket alanının postmodernistlerce kullanılırken tahrip edilmesi, romanın kendine özgü yapısının hemen bütün unsurlarıyla ortadan kaldırılmasıdır. Bu bakımdan postmodernizmin en fazla dönüşüme uğrattığı birim dil olmuştur. Öyle ki

postmodernistlerin kural tanımazlık, belirsizlik, tutarsızlık, mekanik olanın dışına çıkma vs. pek çoğu göreceli çağrışımlar uyandıran yaklaşımlarında hep dil mekanizması dikkat çekmektedir (Emre 2006, s. 102-103). *Ciğerdelen*'de ise özellikle postmodern anlatılarda dikkat çeken bilinç akışına bağlı olarak kesik kesik ifadelerin yol açtığı bir belirsizlik söz konusu değildir. Dil de tahrip edilen, tutarsız ve kural tanımaz bir yapıdan çok uzaktır.

Ciğerdelen romanını modern bir tarihî roman olarak adlandırmak mümkündür. Sanatkârın gerçeklik anlayışı parçalı değildir; eser, bütünsel bir yapı arz etmekte ve iç gerçeklik daha fazla öne çıkmaktadır. Yalçın-Çelik'e (2005) göre "Postmodernlerin gerçek anlayışı, aydınlanmacı görüşe göre dış gerçeklerin anlatımından ibaret değildir. Ya da modernistlerde olduğu gibi bireyin psikolojisinden ve iç dünyasından oluşan bir gerçeklik değildir. Onlar, her insanın ayrı bir gerçeği olduğunu ve bütün bunların dünyanın gerçekleri ile uyuşmadığını eserlerinde anlatmaya çalışmışlardır" (s. 41-42). Erol'un anlatısında ise tarihî vakalardan ziyade bireyin psikolojisi, kişisel gerçekliği belirgindir. Anlatının güncel zamanındaki merkezi kişinin ruhsal ve zihinsel bir dönüşüm geçirmesine imkân tanıyan tarihî anlatılar kendi içerisinde de bir bütünlük arz etmektedir. Tarihî kişilerin iç gerçekliğine daha fazla eğilen anlatıda vakalar daha az yer almakta; psikolojik süreçler daha ayrıntılı anlatılmaktadır. Anlatıda "Soruyordum: "Peki, gâye mesut olmam değilse nedir? Nedir gâye?" İçimdeki gözler dindar bir mahzunlukla kapanıp düz belirtili karşıliktan kaçınıyorlardı. Ah!.. Gâyenin ne olduğunu ben pekâlâ biliyordum. Daha doğrusu içime derince bakmaktan korkmasam her an bilebilirdim." diyen Turhan şöyle devam etmektedir: "Son bilgilerin üzerine yürümeye cesâretim yoktu. Boğulan bir insan gibi insiyâkî hareketlerle derinliklerden kurtulup satıhta kalmaya çabalıyordum" (C, s. 43). İç konuşmanın ve kendilikle yüzleşmenin öne çıktığı bu anlatım tutumu anlatının genelinde dikkat çekmekte; tarihî kişilerin de ruhsal boyutunun tahlili de eserde yoğunlukla yer almaktadır. Vakanın birey üzerinde bıraktığı intibam önemli olduğu anlatıda; bu durum dış gerçekliğin öneminin gözden kaçırıldığı anlamına gelmemelidir. Çünkü dış gerçeklik; iç gerçekliği düzenlemede en belirleyici alan olarak görünür. Neden herhangi bir mekân değil de *Ciğerdelen* toprakları ve neden herhangi bir zaman dilimi değil de 17. yüzyıl? 'Öylesine' olmadığı muhakkak olan bu seçimler anlatıdaki toplumsal / tarihsel içeriğin de ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

Ayrıca *Ciğerdelen*'ini modern bir anlatı yapan temel özelliklerden biri de anlatının epikten dramatik bir yapıya doğru seyir arz etmesidir. İç dünyasına, çatışmalarına tanık

olunamayan Veli Koca, Mustafa Durakça gibi epik karakterlerden sonra Sinan'ın anlatıda zaaflarıyla rol oynaması; tarihî anlatı içinde epiğin kırıldığı ana karşılık gelmektedir. Anlatı içerisinde örnekleyici bir değer olmakla beraber amaç Veli Koca'nın, Mustafa'nın kahramanlıklarına, savaşlarda gösterdikleri başarılarla dikkat çekmek değildir. Tarihî anlatıda Cangüzel'in evladıyla, Sinan ve Zühre'nin birbiriyle yaşadığı imtihan, tarihî anlatının güncel zamana bağlanmasıyla bireysel anlamda yaşanan iç savaşa ayna tutulması; epiğin tam anlamıyla kırıldığını göstermekte, kişilerin iç yaşantılarının olaydan daha önemli olduğuna işaret etmektedir. Güncel zaman için tarihî anlatı; ideali, olması gereken bütünlüğü vermekte, ancak epiğin yer alış amacı dramatik yapının içerdiği süreksiz çatışmaların sonucu olarak görünür olmaktadır. Lukacs'a (2011) göre epik kahraman asla bir birey değildir ve epiğin izleğini kişisel bir yazgı değil topluluğun yazgısı oluşturur (s. 73-74). Bu kişiler çok fazla derinleşemez ve içsel değişme ve gelişme süreçleri yaşayamazlar, ancak olayın akışına kapılarak bir mesajı yerine taşımaya gayret ederler (Korkmaz 2015, s. 80). *Ciğerdelen*'de ise "içsel değişme ve gelişme süreçleri"ne odaklanılan bireylerin kendi yazgılarını iradi olarak oluşturma çabası izlenir. "Bütünlüklü uygarlık"tan (Lukacs 2011, s. 39) kopan bireyin parçalanmışlığı, aynı kaynak üzerinden tamamlanmaya, telafi edilmeye çalışılmakta, bireyin arayışı üzerine anlatı temellenmektedir.

Anlatıda tarihin yer alış biçimiyle ilgili şunları da söylemek yerinde olacaktır. Yazarın tarihî kurguyu yaratırken gerçeklik etkisi yaratmayı amaçladığı görülmektedir. 17. yüzyılda kaleme alınan bir vekayiname olan *Silahtar Tarihi*'nden doğrudan alıntı yoluyla tarihî vakanın gerçekliğine dair bir fikir uyandırılmaktadır. Ayrıca tarihî anlatıyı kaleme alan Canzi'nin kendi soyunun tarihçesine yer vermesi bakımından tarihsel olay ve kişilere mesafesi daha azdır. Tarihî dönemin yer verilmesinde dönemin gelenekleri, âdetleri, inançları ve kültürel hareketlilikleri bir bütünlük oluşturmuş; dilin işleniş biçimi de tarihsel sürece uygunluk göstermiştir. Anlatıda yer alan ya da adı geçen Hersekzâde Ahmet, Merzifonlu, Köprülü gibi kişiler tarihten alınmış şahsiyetlerdir. Sarı Sipâhîler'den gösterilen Veli Koca, Mustafa, Cangüzel, Sinan Bey, Zühre gibi kişilerin ise kurgusal olduğu düşünülmektedir. Sevinç Ergiydiren'in (2001b) belirttiği üzere Erol, tarihin derinliklerinden çıkardığı otantik bir olguyu kendi hayal gücünün yaratıcılığıyla beslemiştir (s. 31). Ancak Erol, *Ciğerdelen* üzerine yazılı herhangi bir yazılı destandan faydalan(a)mamış olsa da Kale'nin tarihsel sürecini anlamada resmî tarih kayıtlarından

faidalanmıştır. Dolayısıyla tarihî anlatıdaki kişilerin büyük çoğunluğu kurgu olmakla beraber Osmanlı palankası olan Ciğerdelen gibi mekânlar tarihî bir gerçeklik taşımaktadır.

Tarihsel ve dış gerçekliğin öne çıkması ve tarihe yaklaşım biçimi anlatıyı romantik olanın sınırları içerisinde inceleme imkânı da vermektedir. Hasan Aksakal (2015), millî romantik duyuş temsilcilerinin elinde, dilinde, dimağında vuku bulan romantikleştirmeye millî kültürçülüğün zaferinin kaçınılmaz olduğunu belirtmektedir (s. 22). Ona göre millî kültür arayışının önemli bir boyutunu teşkil eden romantik tarih anlayışı edebiyatla yoğun etkileşim içinde olmuştur. Tarih bundan böyle nesillere vatanlarını sevdirmek, atalarını tanıtmak ve bunlardan derlenen bir ideal çerçevesinde topluma bir ütopya vermek anlamını taşımaktaydı amaç ise gerçek bir millî bilinç uyandırmaktı (s. 24). Erol'un da tarihi yorumlama biçiminde millî romantik duyuş tarzının öne çıktığı görülmektedir. "(...) millî romantik duyuş tarzının milletin uzak geçmişini, tarihî macerasını, dinî servetini, halk zihnî faaliyetlerini ve ecdat yadigârlarını değerlendirmek gibi çeşitli cepheleri vardır." (Aktaş 2011, s. 65) ve Erol'un milletin uzak geçmişini, tarihini, dinî servetini, ata değerlerini halkın zihnî faaliyetlerini anlatısının esas meselesi hâline getirmesi, onun romantik duyuşuyla ilişkili olarak değerlendirilebilir. Erol (1963) bu anlatısı için "Ötedenberi Osmanlı fütuhâtından çok bahsedilir. Büyük fetihler yapmış bir milletin çocuklarıyız. Hiçbir sanat eserinde tarifi görülmiyen, bu fetihleri yapan insanları ele aldım. Dedelerimizi duyduk, fakat dedelerimizi göremedik. Ben onları göstermeye çalıştım." sözlerini sarf etmiştir (s. 3). Onun "Eski Türk ruhunun kuvvetli ve zayıf taraflarını tarif etmek istedim. Sanat eseri halinde yazılmayan eski Türk yaşayışını, ruhunu, düşüncesini yazmaya gayret ettim. Bu işi yazmaya kendimi namzet addettim." (Erol 1963, s. 3) şeklindeki ifadeleri eserin yazım amacının bir misyona, teze dayandığını göstermektedir. Eserde tarihe ve halka yönelimdeki amacın; yeni neslin kendini inşa sürecinde tarihinden güç almasını sağlamak olduğu düşünülebilir.

Son olarak Erol'un anlatısında modern olanın sadece tekniksel açılımlara karşılık gelmediğini de belirtmek gerekir. "Modernlik, özneyi parçalar." (Dellaloğlu 2010, s. 49) ve maddeci, tüketime dönük, çok ruhlu özneler yaratır (Dellaloğlu 2010, s. 52). Gittikçe daha da hesapçı hâle gelen modern tin (Simmel 2013, s. 87) maddi menfaatleri ve pragmatik yönelimleri daha fazla esas alır. Ancak Erol'un *Ciğerdelen*'inde de görüldüğü üzere Turhan'ın para endeksli ve kişisel çikara odaklı modern hayatının toplumsal olana adanması ve "tinsel kendini gerçekleştirme"ye (Dellaloğlu 2010, s. 53) evrilmesi romantik

bir özellik göstermektedir.⁸⁹ Dolayısıyla Erol bir taraftan parçalanmış ben'i tüm çıplaklığıyla içinde bulunduğu toplumsal şartlar üzerinden betimleyip modern olana işaret ederken bir taraftan da ben'in bütünlüğünü kazanması yolunda başta tarih olmak üzere millî kültür kaynaklarına yönelmesini sağlayarak romantik bir alandan okuruyla karşılaşır.

4. 4. 2. Kanonik Söylemin Dışında Bir Tarihî Anlatı: *Cığerdelen*

Avrupa'da ulus devletlerin ortaya çıkması ile birlikte bir milleti diğerlerinden ayıran alameti farikalar değer kazanmış; semboller, mitik unsurlar, tarihsel geçmiş, sanat ve edebiyat başta olmak üzere birçok kültürel unsur önemli hâle gelmiştir. Ulus devletlerin oluşumunda söz konusu kültürel değerler hâkim ideolojinin birer parçası olmuş, millî kimliği oluşturan müşterekler olarak işlenmiştir. Millî edebiyatın icadını *Gecikmiş Modernlik*'te işleyen Gregory Jusdanis (1998); dil, edebiyat ve milletin bir tutulduğu Avrupa milliyetçiliğinde edebiyatın hem bir milletin tezahürü hem de millet-oluşturma sürecinin bir parçası olarak görüldüğünü belirtmektedir. Edebiyat kanonu ise bir anlatılar toplamı olarak bir cemaatin üyelerinin ortak bağlarını anlamalarını sağlayan hikâyeleri kapsamaktadır (s. 76). Böylelikle milletin hikâyesini anlatan metinlerden oluşan bir toplam olarak edebiyat kanonu insanların kendilerini birleşmiş bir milletin yurttaşları olarak görmelerini sağlayarak dayanışma deneyimini kolaylaştırır (s. 79). Dolayısıyla (gecikmiş) uluslaşma sürecinde özellikle resmî tarih tezlerinin etkisiyle tarih ve edebiyat millî kimliğin oluşumunda bilinçli olarak kullanılan "ideolojik bir aygıt" hâline gelebilir. Şu hâlde tarih ve edebiyatın bir arada kendine yer bulduğu tarihî roman; belirlenen ideolojik örüntüde daha fazla öne çıkabilecek ve resmî tarihin estetik araçla buluşmasına imkân tanyabilecektir. Resmi tarih tezlerinin halka angaje edilmesinde bir uygulama alanı olabilen tarihî romanlar; hem estetik açıdan hem de okunma, yayılma sahasının daha geniş olması itibarıyla tercih edilen / revaçta olan bir tür olarak dikkat çekmektedir.

Cumhuriyet sonrası popüler tarihî-macera romanlarında Kemalist tarih tezini inceleyen Murat Kaçıroğlu (2016) 1927'den 1940'a kadar kaleme alınan tarihî-macera romanlarının ortak izleğinin "kanonik-angaje bir "Türklük" fikri" olduğunu belirtmektedir. Ona göre; tarihî romanlar üzerinden kurgulanan "ideolojik söylemler bütünü", Kemalizm olarak

⁸⁹Heinrich Heine'e göre Almanya'da dürüst amaçlı birtakım Romantik şairleri günümüzden kaçırıp geçmişe sığınmaya ve ortaçağlara dönme özlemini duymaya yönelen şey, belki de günümüzün paraya tapıcılığından irkilmeleri, bencilliğin her yerde beliren çirkin yüzünden tiksinnemeleriydi (akt. Fischer 2005, s. 57).

adlandırılan Cumhuriyet ideolojisinin yeni bir toplum ve insan inşa etme sürecinde dayandığı tarihsel ve kültürel ilkeleri kapsamaktadır (s. 115). Şefik Taylan Akman'a (2011) göre; Türk Tarih Tezi adı altında genelleştirilebilecek Erken Cumhuriyet Dönemi'nin resmî tarih yazıcılığına ve ilgili metinlerin içeriğine bakıldığında ilk göze çarpan durum, "Türklerin" Asyatik geçmişinin kutsallaştırılmış ve efsaneleştirilmiş bir biçimde yeniden yazılmış olduğudur. Bu tarih yazıcılığı, kullandığı yarı mitsel dil ile yurttaşların yeni ulus devlete ancak etnik bir milliyetçilik ekseninde anlamını bulabilen mutlak bağımlılığını sağlamayı hedeflemekteydi. Milliyetçi bir çerçeveden hareketle doğrudan "Türklük" ile bağlantı kurarak yeni bir büyük anlatılar, simgeler, mitler, ritüeller yığını Osmanlı'dan ve İslamiyet'ten boşalan değerlerin yerine ikame etmeye çalışmaktaydı. Böylece bayrak, ulusal marş, ulusal bayramlar, seremoniler, vatana dair simgeler, önder kültürü gibi sembol ve ritüeller aracılığıyla toplumun motivasyonu somutlaştırılmakta; vatan, millet, önder sevgisi gibi kavramların dayandırılabilceği hazır nesnelere yaratılmakta; bu nesnelere bünyelerinde barındırdıkları belirsizlik ve kullanılabilirlikten yararlanılarak millî hassasiyet ve tepkiler daha kolaylıkla harekete geçirilebilmekte, yönlendirilebilmekteydi (s. 86).

Ulus devletlerin var oluş sürecinde dil, tarih, sanat ve kültür öğeleri en başta kullanılan unsurlardır. Osmanlı Devleti'nin yıkılmasıyla kurulan Türkiye Cumhuriyeti, tarihini inşa sürecinde Osmanlı Devleti dışındaki tarihini 'şanlı, soylu' geçmişi olarak kabul etmiş; özellikle Orta Asya'daki köklerine odaklanmıştır. Osmanlı Devleti'nin dışarıda tutulmasının temel nedenlerinden biri ise; yeni kurulan Devlet'in kendi varlığını tam anlamıyla oluşturma ve meşruiyetini sağlama endişesiyle ilgilidir. Sonuçta yeni rejim, eski rejimin yerine ikame edilmiş, varlık sahasını onun eksik, yetersiz, yanlış olduğu fikri üzerinden oluşturmuştur. Bu amaçla Cumhuriyet döneminde tarihî romana, ideolojik bir aygıt olarak başvurulmuş; toplumsal belleğin siyasi otorite tarafından belirlenen tarih tezine uygun olarak yapılanması hedeflenmişti. Kendi tarihini belirli bir dönem dışında tevarüs eden ülkede, yeni rejimin her anlamda önceki dönemden daha iyi olduğunu gösterme çabası beraberinde Osmanlı Devleti'nin ve ona dair birçok hususun öteki hâline gelmesine yol açmıştır. Ulus devletinin ben / biz inşasının dışında kalan Osmanlı Devleti'nin aynı zamanda dinamiklerini oluşturan temel değerleri de sorgulanabilir ya da ötelenebilir duruma gelmiştir. Bunun en başında İslam dini gelmiş; seküler ve modern bir devlet olan Türkiye Cumhuriyeti'nde dinin konumlanış biçimi daha ziyade özel hayatın sınırları

içerisinde kendine yer bulmuştur. Dolayısıyla Cumhuriyet'in ilk dönem anlatılarına bakıldığında dine ve din adamlarına yaklaşımda menfi tavırların öne çıkması nedensiz olmasa gerekir.

Erken Cumhuriyet dönemine şahitlik etmiş ve tek tarihî romanı olan *Ciğerdelen*'i kaleme almış olan Safiye Erol'un tarih hakkındaki görüşleri anlaşıldığı takdirde, tarihî anlatısının sınırlarına daha iyi girebilmek mümkündür. *Ciğerdelen*; Osmanlı Devleti'ni diğeri olarak ya da hiçbir şekilde konu etmeyen anlatılardan farklı olarak onu "biz" olarak kurgulamıştır. Kaçıroğlu'na (2016) göre Cumhuriyet'in ilk dönemlerinden 1950'li yıllara kadar özellikle Türklerin Asyatik geçmişini merkeze alan ve bir öteki olarak Osmanlı tarihini kurgulayan tarihî anlatılar yoğundur.⁹⁰ Ahmet Özcan (2011) Osmanlı tarihine olan ilginin, belirgin Osmanlı karşıtlığına rağmen Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde de devam ettiğini, sadece bakış açısında Cumhuriyet öncesi ve sonrası döneme göre bir farklılık olduğunu belirtmektedir. Cumhuriyet sonrası dönemde popüler tarihte Osmanlı'yı yermek alışlagelmiş bir şeydir diyen Özcan; Osmanlı karşıtı paradigmanın oluşmasında saltanatla ilgili düşüncesini *Nutuk*'ta ve söylevlerinde açıkça belirten Atatürk'ün etkisinin olduğunu aşikâr olduğunu ifade etmekte ve bu şekilde popüler söylemde açıkça hakaret sayılabilecek değerlendirmelerin örneklerinin çok olduğunu söylemektedir (s. 252). Bu bakımdan yaklaşıldığında 1946'da kaleme alınan *Ciğerdelen* romanında Osmanlı Devleti'nin ülküdeğerde gösterilmesinin, resmî tarih söyleminden farklılık arz ettiği görülür. Erol'un Türk milliyetçiliği anlayışı, Orta Asya'dan başlayarak Osmanlı Devleti'ni de içine alan uzun bir tarihsel süreci kapsamaktadır.⁹¹ Erol; Osmanlı Devleti'ni köklü bir miras olarak kabul etmiş; anlatısında da görüleceği üzere ötekiyi Türklerin düşmanı olan dış güçler ya da millî bilincini yitirmiş kişiler üzerinden oluşturmuştur.

Türkiye Cumhuriyeti'nin seküler paradigmasından farklı olarak *Ciğerdelen*'de İslam dininin her alanda üst ve belirleyici bir değer olarak işlendiği görülmektedir. Anlatıda Kur'an-ı Kerim'den yapılan alıntılar, gazilik-şehitlik gibi değerler, İslami gelenekler bu bağlamda değerlendirilebilir. İslam dini bu bakımdan Türklüğün ayrılmaz bir ögesi olarak anlatıda yer bulmuştur. İctihat anlayışı, şehitlik, gazilik, fetih gibi kavramların anlatıda

⁹⁰ Geniş bilgi için bk. Kaçıroğlu 2016.

⁹¹ Erol, Orta Asya'yı yazılarında sıklıkla öne çıkarmış; nereden geldiğinin köklerini hatırlatma gereği duymuştur. "Nevruz" adlı yazısında "Kökleri Orta Asya'da, dalı budağı Balkanlar'da olan ey soyum ağacı! Sonsuz bereketle dâima yeşer, filizlen! Canla kanla sana bağlı ve sâdik olan ben çocuğundan sana sevgi ve selâm olsun." (M. s. 73) diyen Erol'un Balkanlar konusundaki hassasiyetinin bir diğeri sebebi de soyunun oraya dayanmasından kaynaklanır.

sıklıkla geçmesi millet-din bütünlüğünü göstermesi bakımından önemlidir. Bunlar toplumsal yapının dinamiklerini belirlerken; anlatının arka planında yoğunlukla işlenen tasavvuf felsefesi ise bireysel dönüşümlere imkân hazırlayıcı bir kaynak olarak dikkat çekmektedir. Bununla birlikte Erol'un anlatısında mevcut rejimin tarih anlayışına paralel bir tutum da görülmekte; sık sık alıntılan *İstiklal Marşı* gibi ulusal marş, "serhaddimiz" olarak anılan Atatürk'ün şahsında önder kültü, vatan ve millet sevgisi de kendine yoğun bir yer bulmaktadır. Bu yaklaşım, yazarın özgün bir tarih ve medeniyet tasavvuru olmasından ileri gelmektedir.

Erol'un tarihi kurgulayış biçimi; anti-Osmanlı tezinden hareket eden yazarlardan farklı olduğu gibi sadece Osmanlı hayranlığıyla yola çıkan, yeni Türkiye'nin rejimine aleyhte olan ve yön değiştirme ile karşıt fikirlerini ortaya koyma amaçlı olarak Osmanlı'yı kutsallaştırarak araçsallaştıran yazarlardan da farklıdır. Erol'un anlatısında Atatürk'e sıklıkla gönderme yapılması nedensiz değildir. O, böylelikle gururla andığı Atatürk'ün şahsında Cumhuriyet'in resmî ideolojisini benimsediğini sezdirmektedir. *Ülker Fırtınası*'nda Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yıl dönümünün büyük bir heyecanla kutlanması bu bağlamda hatırlanabilir. Ancak Erol, Osmanlı karşıtlığını da doğru bulmadığını *Ciğerdelen* ile göstermekte; bir medeniyet tarihini inkâr etmenin verebileceği kayıplara bu yolla işaret etmektedir. Çünkü İslam öncesi Türk devletlerinden farklı olarak Osmanlı Devleti yakın tarihtir; dolayısıyla özdeşim kurulması daha kolaydır. Ayrıca İslam dininin bayraktarlığını yapan Osmanlı Devleti aynı zamanda bir medeniyet varlığı olması bakımından tevarüs edilmesi gereken birçok değeri kendinde toplamaktadır. Erol'un anlatısında medeniyet kurucu unsurlarıyla yer alan Osmanlı Devleti'nin, yeni neslin millî kültür inşasında en temel kaynaklardan biri olarak sunulduğu görülür. Anlatıda Canzi'nin "Türk milleti cihangirliğini yüzyıllar evvel yaptı. Kılıcının ucuyla bir çırpıda üç kıtaya imzâsını attı. Üç kıtaya kendi yüksek medeniyetinin anıtlarını dikti." (C, s. 240) sözleri Osmanlı Devleti'nin tarihteki yerine ışık tutmaktadır. Canzi'nin ve dolayısıyla yazarın tezinin cihanı tutan bu "yüksek medeniyet" varlığından ve amaçlarından insanları haberdar kılmak ve örnek alınmasını sağlamak olduğu anlaşılır.

Bu bakımdan Erol'un tarihe ve tarihsel gerçekliğe yaklaşımı daha iyi anlaşılabilir. Erol'da tarih kurgusal amaçlı başvuru alan bir zemin, malzeme deposu, dekor, oyun alanı değildir. İleri'nin (2002c) de belirttiği gibi "Bu roman, târihi bir fon olarak kullanmaz. Tam tersine târih de kendi 'gün'ü olup çıkar" (s. 16). Ciddi bir teklifle tarihe yaklaşan Erol bu yolla

kimliğe, millî bilince dair görüşlerini işlemiştir. Böylelikle tarih, bilgi nesnesi olarak ciddi bir söylemle anlatıda yer bulmuştur.

Ciğerdelen iki farklı zamansal süreçte kurgulanmıştır. Anlatının güncel zamanı Almanya'da mimarlık tahsilinden sonra 1931'de Türkiye'ye dönen Turhan'ın boşanmak üzere olan Canzi adlı entelektüel bir öğretmenle aşk ilişkisini konu etmektedir. Açıkgöz'ün (2003) belirttiği üzere yazar, Turhan'da kendi ideallerini sembolize etmiştir. "Turhan Tuna "yeni insan" tipinin temsilcisidir. Cumhuriyetin kuruluşunun hemen arkasından başlatılan Türkiye'yi îmar faaliyetleri perspektifinde Turhan Tuna'nın kendi payına Trakya ve Edirne'nin îmar plânı ve projesi düşer" (Açıkgöz 2003b, s. 407-408). Erken Cumhuriyet döneminde Turhan'ın Batı'da öğrendiklerini ülkesi için kullanıp uygulama sahasına dökmesi beklenmektedir. Ancak Avrupa ülkelerinde iyi bir eğitim alan Turhan, öğrenimi için gerekli parayı sağlayabilmek için zengin bir kadından "altmış bin frank vur"muş (s. 24), ülkesine döndükten sonra "yüz kara"sı (C,s. 25) bazı binalar yaparak parasının bir kısmını "haysiyetsizlikle kazan"mıştır (C, s. 25). 1943 yılında tanıştığı Canzi'den sonra hayata bakışı; onun yönlendirmeleriyle farklı bir boyut kazanmış; vatani için faydalı şeyler yapma çabasında olmuş, Trakya'nın imar planını bu amaçla gerçekleştirmek istemiştir.

Anlatıda Turhan özelinde 'yeni insan'ın inşa edilmiş sürecinde bir taraftan yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin gelişimsel sürecine ışık tutulmaktadır. Turhan bir taraftan olması arzu edilen yeni insan iken öte taraftan genç Türkiye'yi temsil etmektedir. Genç Türkiye de onun gibi bir süre Batı'ya yüzünü dönmüş ve kendini nasıl oluşturacağı konusunda tereddüde düşmüştür. Turhan'ın Doğu'ya ve kendi ülkesine ait değerleri anlamasında Canzi adlı bir kadın etkili olmuştur. Canzi, Batı'nın ilim ve sanat sahasındaki gelişmeleri kendinde toplamış; ancak ülkesinin tarihini ve değerlerini bilen, bu bakımdan Doğu-Batı terkiğini şahsında gerçekleştirmiş ve kendi memleketine faydalı olmak için çalışan bir öğretmendir. Canzi'nin Turhan'ı dönüştürmesindeki kaynağı ise 17. yüzyıl Osmanlı Türk tarihidir. Bu bakımdan genç Türkiye'nin örnek alması gereken değerlere işaret edilmiştir.

Erol'un *Çölde Biten Rahmet Ağacı*'nda Kâbe için yeni insanın sembolü demesini anlamlı bulan Gürsoy (2002), onun için "o aslında hayat, o aslında dirilik düşünürü. Dirilmekle alâkalanıyor ve bir yeni insanı ortaya koymaya çalışıyor." (s. 47) demektedir. Bu tespit; Erol'un felsefesini anlamak bakımından önemlidir. Erol; küllerinden yeni doğan bir Devlet'in moral kaynaklarını oluştururken yeni insan'ın zihin dünyasının nasıl şekilleneceği üzerine de eğilmiştir. Çalışmanın sonunda da görüleceği üzere anlatısında bir taraftan

Doğu-Batı sentezinin önemi ortaya koyarken diğer taraftan yeni rejimin kendi tarihiyle barışmasını; Osmanlı tarihini ve İslamî değerleri tevarüs etmesi gereğini imlemektedir. Soy bilinciyle kendini bilmiş süreci yaşayan Turhan'ın cediti Hersekoğlu Ahmet Paşa ile rüya yoluyla kurduğu bağ; 'yeni insan'ın kendi tarihiyle kurması arzu edilen yakınlığın işareti olarak okunabilir. Canzi'nin Ayazpaşa'daki küçük dairesinde Atatürk'ün kalpaklı resminin duvarında asılı olması ve sürekli olarak ondan "İşte serhatli!" (C, s. 21) şeklinde bahsetmesi; Turhan'ın fiziksel olarak Atatürk'e benzetilişi yakın tarihin anlatıdaki izdüşümüdür. Turhan'ın Sadrazam'la rüya yoluyla konuşması ve Canzi'nin tarihî anlatılarının eserde yer alış biçimi bu bağlamda yakın ve uzak tarihin birlendiğini göstermektedir. Bu bakımdan Erol'un kendine özgü bir medeniyet tasavvurunun olduğunu söylemek mümkündür. Buna göre 'yeni insan' kendini Batı'dan aldığı pozitif bilgilerle donatmalı, ülkesine / Doğu'ya 'kesinlikle' dönmeli, kendi millî değerlerinin dinamiklerine her yönüyle vakıf olup genç Türkiye'nin kalkınması için elinden geleni yapmalıdır. Ancak bu gerekleri yerine getirebildiği takdirde yeni nesil hem ecdadına hem de Atatürk'e layık olabilecektir.

Erol'un yeni ile eski(mez) arasında kurduğu bu organik bağ, tarihe yer veriş biçiminde kendine özgü medeniyet tasavvuru olması itibariyle kanon dışı bırakıldığı düşünülebilir. Murat Belge "Türkiye'de "Kanon" (2004) adlı yazısında Safiye Erol'un bilinçli bir şekilde "kanon"un dışında tutulduğunu düşünebileceğini belirtmektedir (s. 55)⁹². Kanon; "Herhangi bir otoritenin ya da otoritelerin, kutsadığı iyi yazarlar listesi ve buna eklenecek isimlere verilen izin ya da onay." (Parla 2004, s. 51) olarak tanımlanmaktadır. Erol'u 'kutsanan iyi yazarlar listesinin' dışında bırakan sebebin hem anlatısının metin içi itibariyle birçok cenahtan eleştiri alabilecek bir tarih anlayışı içermesi hem de onun herhangi bir otoriteden destek görmek gibi dış bağlantılara gerek duymamasının etkili olabileceği düşünülebilir. Erol; Atatürk'e çok büyük bir sevgi beslemekle birlikte siyasilerle yakın bir temas kurmamıştır. Devlet'in resmî tarih tezinin de dışında hareket etmiş olduğu yukarıda verilen örneklerle anlaşılmaktadır. *Ciğerdelen*'in döneminde dikkat çeken bir eser olduğu ifade edilir; ancak eserin ikinci kez yayımının 1963'de tefrika edildiği ve ikinci baskısının 1974'te yayımlandığı düşünüldüğünde yazarın yayınları içinde en şanslı olan bu eserin de yeterince görünür olmadığı açıktır. Jusdanis'e (1998) göre;

⁹² Belge (2004), Erol'un bir kitabını rastlantı sonucu okuduğunu ve ilk tepkisinin onun oldukça bilinçli bir şekilde "kanon"un dışında tutulduğunu düşünmek olduğunu belirtmiştir. Aslında bunu yine de düşünebiliriz diyen Belge; Türkiye'de kanonun neye denebileceği konusunda şüpheleri olduğunu ifade etmiştir (s. 55).

"edebi ve felsefi kanonların da çoğulculuğa tahammülleri yoktur. Hayatta kalmasına izin verilen metinler seçme işini yapanların çıkarlarını yansıtırlar; aynı zamanda bir araya gelerek oluşturdukları kanonun doğasını da belirler" (s. 92). Mevcut otoritelerin görmezlikten geldiği Erol; mütefekkir bir sanatkâr olmak bakımından anlatılarının içeriğini kendi ideolojik görüşüne uygun olarak oluşturmuştur. Anlatısında hem Devlet'in resmî tarih tezine uygun olarak yeni Cumhuriyeti; Atatürk'ü ve inkılapları kutsamış hem de Osmanlı Devleti'ni bu ülkenin köklü / gurur duyulması gereken bir geçmişi olarak işlemiştir. Erol'un medeniyet tasavvurunun; bugün ile geçmiş arasında kurduğu bağlantının ulusçu Kemalist çizgiden farklı olarak Osmanlı Devleti'ni ve İslami olanı da içine alarak devrin ideolojisiyle bütünleştiği görülür.⁹³ Bu bakımdan Kemalist cenahın da kendi yazın serüveninde onu kanon dışı bırakması muhtemel bir olgu olarak göz önünde tutulabilir. Çünkü Erol'a göre Osmanlı İmparatorluğu dağıldı, fakat Türkiye Cumhuriyeti ve Türk ananesi bakidir. Devlet laik oldu, fakat İslamiyet altıncı hissin bile erişemeyeceği sır ve ihtişamıyla vicdanlar tahtındadır. Tarikatlar tasfiyeye uğradı; fakat tasavvuf, çağdaş üsluplardan geçerek Türk fikir ve sanat hayatını feyizlendirecektir (KRE, s. 323).

"Safiye Erol gibi, "başarıyla dışlanmış" yeteneklerin çok az olduğunu sanıyorum. Bizde olduğu kadarıyla "kanon" şu ya da bu nedenle yeteneği dışlamaktan çok, yeteneksizliği içeri almak şeklinde tecelli etmiş olabilir." diyen Belge (2004) edebiyat kanonuyla ilgisi yazısında kanonun oluşumunda üç merci olabileceği üzerinde durmaktadır. Birinci merci söz konusu alanın, yani toplumdaki "edebiyat işleri" dairesinin normal "personel"i, yani her çeşitten yazarlar, aydınlar, öğretmenler, gazeteler, eleştirmenler, akademisyenler vb.dir. İkinci merci en genel anlamıyla "siyaset", biraz daha somutlanırsa belki "devlet" denen tüzel kişiliktir. Üçüncü merci ise "halk" ya da "toplum"dur. Tanzimat sanatkârlarından Nâzım Hikmet'e verdiği örneklerle Türkiye'de bir "kanon" varsa bunun oluşmasında siyasi otoritenin payının asgaride kaldığını ileri süren Belge; ancak yine de "siyasi otorite"nin etkili olduğu zaman ve edebiyat dönemlerinin olduğunu belirtmiştir. Yazının sonucunda ise Türkiye'de genel kabul gören bir kanonun ortaya çıkmadığını, böyle bir hegemonyanın olmadığını belirten Belge; "Bu koşullarda, olduğu kadarıyla varlığından

⁹³ Kemal Tahir'in *Devlet Ana* adlı romanının Osmanlı Tarihi karşısındaki olumsuz tavrı nedeniyle hem sol kanonundan hem de Ulusalçı Kemalist çevreden dışlanması bu bağlamda hatırlanabilir. Marksist çevre Osmanlı'yı sömürücü, despotik, talancı ve yağmacı ilkel bir devlet olarak tanımladığı gibi Marksist anlayış bir tür olarak da tarihi romana çok olumlu bakmamaktadır. Ulusalçı Kemalist çevrenin de Osmanlı'ya karşı geliştirdiği olumsuz bir anlayış vardır. Daha çok Osmanlı'nın yerine kurulan Cumhuriyet'in erdemleri üzerinden yürüten bu bakış açısının da Osmanlı'yı olumlu gören bir Marksist'e roman kanonunun kapılarını sonuna kadar açmaya niyeti yoktur (Tüzer-Hüküm 2017, s. 271-272).

söz edebileceğimiz "kanon"da, her şeyden çok, edebî değerlendirmenin ölçütleri rol oynamıştır." diyerek yazısını noktalamıştır (s. 55-59). Bu tespitler üzerinden Erol'un "yetenek"li bir yazar olmasına rağmen niçin kanon dışı kaldığı sorusuna cevap aranabilir. Bu bölümde devrin ideolojik görüşleri dolayısıyla kanon dışı kalmış olabileceği üzerinde durulan eser *Ciğerdelen*'dir. Ancak Erol'un bir yazar olarak *Ciğerdelen*'den önce iki romanı, hikâyeleri ve yazıları olduğu hatırlandığında kanon dışı kalmasındaki en önemli sebebin "edebiyat işleri"ne bakan kesimin etkisiyle olabileceği düşünülebilir. Erol, uzun yıllar edebiyat tarihlerinde ya hiç geçmemiş ya da çok kısa bilgilerle geçiştirilmiştir. Ayrıca Erol'un romanlarının genel olarak tefrika hâlinde kalmış olması ve arkasında güçlü bir edebiyat mahfilinin olmamasının etkisi üzerinde de durulmalıdır. "Sükût suikastine uğrayan" (İleri 2015) sanatkâr; yaşadığı dönemde hiçbir edebiyat grubunun içine dâhil olmamış, Babiali'yle yakınlık kurmamış, dönemin edebiyat ve siyasî otoritelerinden destek almamış "münzevi" bir sanatkâr olarak dikkat çekmektedir. Bu münzevilik; içe kapanmak, dışarıyla irtibatı kesmek olarak algılanmamalıdır. Erol'un yazıları ve anlatılarının devrin meseleleriyle ne kadar içeriden bir bağlantı kurduğu; bir 'aydın' olarak görüşlerini sıklıkla dile getirdiği, başta Edirne olmak üzere ülkenin kalkınması için çeşitli faaliyetlerde bulunduğu, bu amaçla seyahatlere çıktığı, görüşmelerde bulunduğu hatırlanmalıdır. Bu münzevilik; 'tenezzül' etmemekten ileri gelen ve iyi sanatkârın "edebiyat personeli"nin ayağına gitmediğini bilmekten ve (örnek) okuru tarafından aranıp, okunduğunu bilmenin rahatlığından kaynaklanıyor olabilir. "Devletle Saâdetle!..." adlı yazısında "Biz Türk müellifleri zâten "zümre-i bîkesân" yâni kimsesizler zümresiyiz. Bir saygı duruşu mu lazım, olsa olsa yine biz bize yaparız. Kadrimiz bilinsin gibi vehimlere de kapılmayız; gerekirse bizim kıymetimizi yine biz biliriz." (C, s. 221) sözleri; hem Türkiye'nin sanatkâra verdiği değere işaret etmesi hem de görünür olmanın sanatkâr için bir ölçüt olmadığını göstermesi bakımından kayda değerdir.

4. 4. 3. Yeni İnsan'ın "Hafıza"sı ve Millî Kimlik İnşası

Erol'un tarihe yaklaşım biçimini ben bilinci ile millî bilinç edinimi ekseninde değerlendirmek mümkündür. Ben bilincinin ve tarihsel sürekliliğin Henri Bergson, millî bilincin de Anthony Smith'in kuramsal yaklaşımları üzerinden değerlendirildiği bu bölümde Erol'un insan, tarih ve medeniyet konusundaki görüşleri anlatı ve yazıları ekseninde değerlendirilecektir. Mikhail Bakhtin (2001) edebî söylemin biçimsel olduğu

ölçüde ideolojik de olması itibariyle biçim ve içeriğin tek bir bütün olarak kabul edilmesi gerektiğini, metin incelemelerinin felsefi ve sosyolojik yaklaşımdan mahrum bırakılmasının eksik bir incelemeyi ortaya çıkaracağını belirtmektedir (s. 33-34). Bu amaçla felsefi, sosyolojik ve tarihî kaynaklar üzerinden yapılan bu incelemede *Ciğerdelen* anlatısının içerdiği muhteviyatı derinlikli bir alandan okuma çabası söz konusu olacaktır. Ayrıca bu bölümdeki okumanın yazar-insan-metin ilişkisi olması itibariyle 'yazar' ifadesinin anlatıcı yerine kullanılmadığı belirtilmeli; bu tercihte, yer yer edebiyat sosyolojisinde olduğu gibi edebî metinden yazara; yazardan edebî metne bir okumanın gerçekleşeceği ifade edilmelidir.

Bergson; ben bilincinin "hafıza" ile kazanıldığını düşünmektedir. Ona göre hafıza, bütün geçmişimizi tamamıyla saklayan bir realitedir. Kabuk ben'in pratik intibakların hareketlerini içeren "otomat" bir hafızası vardır. Asıl hafıza, yani kendi kendine çalışan "özgür ve yaratıcı hafıza" ise bu "ben"in arkasındadır. Bu hafızaya saf ya da salt hafıza da diyen Bergson; benliğin ve şahsiyetin temelini yaratıcı ve özgür olan bu saf hafızada görmektedir. Ona göre ruhumuzun özünü, esasını bilincimiz, bilincimizi hafızamız oluşturmakta ve hafıza sayesinde de benliğimiz oluşmaktadır. Bir hafıza mevcut değilse bilinç de yoktur. Bilinçsizlik geçmişten hiçbir şey koruyamamak, kendini her an unutmak ve her an ölüp yeniden doğmak değil midir? O hâlde bilincin ilk anlamı, geçmişin şimdide saklanması demek olan hafızadır denebilir (Bayraktar 2016a, s.83-84).

Tarihsel bellek üzerine inşa edilen *Ciğerdelen* romanının bir hafıza mahfazası olduğu söylenebilir. Tıpkı hafıza gibi geçmişi şimdije taşıyan bu edebî metinde; bilincin kazanılmasında ve korunulmasında işlevsel bir rol yüklenmiştir. Ali Osman Gündoğan'a (2013) göre süre; doğrudan geçmişimiz ile doğrudan geleceğimizi belirleyen bir şeydir ve bu ikisi arasındaki köprü bilinçtir (s. 28). Erol'un geleceği, geçmiş üzerinden kurduğu bu anlatısında kurgunun temel amacı bu bilinci yüzeye çıkartmaya yöneliktir. Canzi'nin sevdiği erkeğin benliğinin şekillenmesinde hafızadan yardım alması; Turhan'ın kendini tarihsel devamlılık içerisinde görmesi aynı şuurun etkisi olarak okunabilir.

Bergson'a göre hafıza hem bilincimize içeriğini verir hem de "benlik" veya "ben bilincine erişmeyi sağlar (Bayraktar 2016a, s. 85). Erol'un hafızadan yararlanma biçimi; tarihî anlatının içerdiği süreci birçok anlam katmanıyla işlemesine olanak tanımıştır. Anlatı kişinin kabuk ben'den sıyrılarak asıl benliği'ne ulaşmasında "yaratıcı ve özgür olan asıl hafıza" (Bayraktar 2016a,s. 85) kullanılmış; kişinin kendisini "sürekliliği olan bir varlık"

(Bayraktar 2016a, s.85) olarak algılaması sağlanmıştır. Roman kahramanlarının içerisine düştüğü bireysel trajedileri, sahip oldukları geçmişe tutunarak nasıl varlık bilinci hâline dönüştürdükleri işlenmiştir (Tüzer 2016, s. 228).

Erol'u geçmişe yönelinmesinde "yapıcı" bir taraf gördüğünü "Yakın Târih" adlı yazısındaki "Biz insanlar bâzen geçmişe yöneliriz. Bunu "günün tasalarından kaçma" diye yorumlayanlar var, ama ben bu işte yapıcı ve geleceği hazırlayıcı bir göç sezdim." (M, s. 184) ifadesinden de anlamak mümkündür. O geçmişi tazeleyici, geleceğe hazırlayıcı mûmbit bir kaynak görmektedir. Bu bakış açısı sadece kişisel tarihe bakış açısını belirlememiş; toplumların tarihini de aynı perspektif üzerinden yorumlamıştır. Hafızanın kişisel bilinci oluşturması gibi toplumların hafızası olan tarih de millî bilinci oluşturmaktadır. Onun eğitim, tarih ve Osmanlı Devleti'ne yaklaşımını ortaya koyan şu ifadeleri üzerinde dikkatle durulmalıdır:

Hocamız, Osman Gâzi! derdi, Orhan Gâzi, Murâd-ı Hüdâvendigâr derdi. Şimdi olduğu gibi soğuk bir bîgânelikle Birinci Murad demezdi. Hüdâvendigâr: efendi, padişah mânâsına gelir. Târihin verdiği bu lâkap, kalbini Kosova'da gömdüren Sultan Murad'dan hiç geri alınabilir mi? Hakanlık, hüdâvendigârlık, şehitlik onun hakkıdır; bilmeyenler tâlihine küssün vesselâm. Biz çocukluğumuzda bu ilk Osmanlılar'ı lâyük oldukları yüce lâkapları altında tanırken uzak bir iklimden yabancı topluluklara savrulmuş tohumlar gibi körpe köklerimiz peklediğini, filizimizin ürediğini, fidanımızın boy verdiğini, dal budak saldığını, göklere yöneldiğini duyar, kanımızda canımızda yaşar, târih bilgimizle birlikte ruhça, bedence geliştirdik. Tâ Türkistan'dan kopup Anadolu'da soluğu alarak kılıcı hakkı bir vatan toprağı edinmiş olmanın sevincini, Domaniç yaylalarında Osman Gâzi'ye nöbet vurulurken, bayrağımızı genişleten zafer rüzgârını bugünün çocukları bilmem bizim gibi tanır mı? Bu topraklarda hâlâ devletimizin ilk kuruluşu, dipdiri fişkırışı gençliğinden canlılığından türenmiş tâze ve temiz yarası misk gibi tütüyor (M, s. 336).

Tarihin ondan kopuk bir kültürle anlatılamayacağı / anlaşılamayacağı görülen bu ifadelerde zamanları aşan bir birliktelik fark edilmekte; sempati duygusunun uyandıracığı heyecana dikkat çekilmektedir. Bergson'un hayat hamlesinin oluşmasında bilincin coştığı, tamamen uyanık olduğu zamanlara dikkat çekmesi bu bakımdan hatırlanabilir (Bayraktar 2016a, s. 80). Toplumsal bellek üzerinden "körpe köklerin pekleş"mesi, "filiz"lerin "üre"mesi, "fidan"ların "boy ver"mesi, "dal budak sal"ması, "göklere yönelme"si mümkün olur ve "ruhça, bedence geliş"menin zemini hazırlanır. Bilincin uyanması ve canlılık kazanmasının kaynağı tarihle gerçekleşmekte ve bu da hayat hamlesine zemin hazırlamaktadır. Ayrıca sanatkarın Osmanlı tarihine yaklaşım biçiminde 'muhabbetli' bir tutum ve tarihin tevarüs edilmesi gerekliliği de dikkat çekmektedir.

Tarihsel bilgi ile "yeni millet"e "ayırddedici kültürel miras"ını (Smith 2016, s. 107) hatırlatan Erol'un milliyetçi bir çizgide hareket ettiğini söylemek mümkündür. Milliyetçilik, bir milletin özerklik, birlik, kimlik kazanmasına ve bunları idame ettirmesine yönelik ideolojik bir harekettir (Smith 2016, s. 122). Erol'un da tarih kaynağına yönelmesi milliyetçilik çizgisinde değerlendirilebilir. Erol milliyetçi ile millî kelimesi arasındaki farklarını anlattığı "Kelimelerin Cismi ve Canı" adlı yazısında millî tabirinin, bir devleti siyasi rejim bakımından fazla empoze etmeyen bir deyim olduğunu belirtmektedir. Buna göre herhangi bir siyasi rejim ihtiyar edilebilir ve devlet "millî" olmakta devam eder. "Milliyetçi" deyiminde ise "istikbâli, târihî karakteri ve geleneği daha kuvvetle teyit eden bir üslûp var." diyen Erol'a göre; bugünün dünyası terkipler dünyasıdır. Hiçbir millet kendi başına bir kadere sahip olamıyor ve müşterek ideoloji ve gaye etrafında birleşiyor. Bu bakımdan her devlet büyük terkinin bir unsuru vaziyetinde kalıyor. "Terkibe can katan aktif eleman olmak var, mahkûm olarak sürüklenmiş pasif eleman olmak var." diyen sanatkar; "Târihî vasıflarına sâdik kalabilmiş, kendi kudret kaynağı olan geleneklerini yeni zamâna ayarlayarak canlı tutmuş, kısacası kendine mahsus hayat usârelerinin diriliğini devam ettirmiş bir devletin durumu, katıldığı üstün terkip bakımından da daha makbul olsa gerek." demektedir (M, s. 160). Bu bakımdan Erol'un milliyetçi bir görüşe daha yakın olduğu ve eserlerinde tarihî, ananevi, geleneksel vakaları anlatma amacında milletin "aktif eleman" seviyesine yükselmesinde kendi "tarihî karakteri"ni görmesinin etkili olduğu düşünülebilir. Ayrıca geleneklerin yeni zamana ayarlanarak canlı tutulması ve milletin kendine mahsus niteliklerinin diriliğini koruması fikri, Tanpınar'ın *Yahya Kemal* (1982) kitabında söylediği "Millî hayat devamdır. Devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir." (s. 20) ifadesini akla getirmektedir. Erol için de köklerini geçmişten alan ve canlı bir akış içinde olan hayat; millî hayatın ta kendisidir.

Erol, *Ciğerdelen*'de 'yeni insan'ın millî kimliğini inşa sürecinde faydalanacağı kaynakları tarihî anlatı üzerinden kurgularken bir taraftan da millî kimliğin oluşumunda gerekli olan unsurlara işaret etmiştir. Eserde millet olma bilinci tarih, vatan, din, ortak soy bilinci, sözlü ve yazılı kültür gibi birçok unsur üzerinden işlenmiştir.

Millet, bir tarihî kültür ile belli bir yurdu paylaşan herkesi tek bir siyasi topluluk içinde birleştiren kültürel ve siyasi bağı göstermekte (Smith 2016, s. 32-33) ve mensuplarını ortak tarihî anılar, mitler, simge ve geleneklerle birbirine bağlamaktadır (Smith 2016, s. 27) Smith'e göre millet; tarihî bir toprağı / ülkeyi, ortak mitleri ve tarihî belleği, kitlevi bir

kamu kültünü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan bir insan topluluğunun adı olarak tanımlanabilir. Bu zellikler aynı zamanda millî kimliğin ayırt edici unsurlarıdır (Smith 2016, s. 31-32). Erol; Türk milletinin moral kaynaklarını, öz tarihi üzerinden verirken onu diğer milletlerden ayıran maddi ve manevi unsurlara özellikle eğilmiştir. Buna göre millî kimliğin inşasında kullanılan temel unsurlar; vatan, millet, din, dil, tarih, ortak soy miti, tre ve gelenek-görenekler, millî kültürün temel unsurları olan mimari yapılar ve edebiyattır. Bu müşterekler aynı zamanda millet olmanın esaslarıdır. Bu çalışmada söz konusu temaların *Ciğerdelen*'in hem aktüel hem de tarihi zamanındaki görünümlerine dikkat çekilmekte ve yazarın millî bilinci oluşturmada milliyetçi bir perspektiften hareket ettiği görülmektedir. Son bölümde "kendinin bilincinde olma" (Giddens 2014, s. 74) anlamında bireysel kimliğin ve millî bilincin inşasında yazarın modern olanla kadim olanı, güncel olanla tarihi olanı nasıl sentezlediği üzerinde durulmaktadır.

Ciğerdelen'de millî kimliğin unsurları verilmeden önce eserin dramatik aksiyonunu çizmekte fayda vardır. Eserin kendi içerisinde üç anlatı üzerine kurulu olması ülküdeğer ve karşideğer düzeyinde kişi, kavram ve sembolleri zenginleştirmiştir.  anlatının da bir çift üzerine kurulu olduğu görülür. Güncel zamanda Turhan-Canzi, tarihi zamanda Mustafa-Cangüzel ve Sinan-Zühre anlatıların merkezi kişileridir. Genel itibariyle eserin dramatik aksiyonu ise şu şekildedir:

	ÜLKÜDEĞER (TEMATİK GÜÇ)	KARŞİDEĞER (KARŞİ GÜÇ)
KİŞİ	-Canzi -Turhan -Cangüzel -Mustafa -Zühre -Veli Koca -Hâfız Nûri -Sümbül Hanım -Adviye Molla -Feridun Bey -Nuri -Ürkiye Hala	-Haşmet -Sinan -Düriye Hanım -Beganoğlu -Turhan-Veli-Mustafa - Sükûti Efendi
KAVRAM	-bilinç -fedakârlık -inanç -kendilik -yeniden doğuş -tarih bilinci -güvenmek -dostluk -çalışmak -yiğitlik -türkü -Doğu-Batı sentezi -Türklük -tarih / mazi -vatan -millet -din	-yozlaşma -acımasızlık -sömürü -nemelazımcılık -narsisizm -çıkar -şüphe -tembellik -kıskançlık -korkaklık -gaflet -bencillik -enternasyonalizm
SİMGE	-birlik -Çiğerdelen -eser -Trakya'nın imar planı -Osmanlı Medeniyeti -şehitlik-gazilik -turna teli takmak -Atatürk -şadırvan -kılıç -kandil -rüya -Âşık Kerem -transformatör -yeni insan	-parçalanma -para -savaş -yedi peçe -mektup ve telefonlar -yangın - gâsık

Tablo 17. Çiğerdelen'in Dramatik Aksiyon Tablosu

Anlatıların aşkla ilgili geri planına "Anlatılarda Kuşatıcı Bir Duygu Değeri Olarak Aşk" bölümünde yer verildiği için bu bölümde medeniyet tasavvuruyla ilgili konular üzerinde durulacaktır. Tabloda da görüleceği üzere seçilen kavram ve simgeler kendilik ve tarihî bilinç üzerine temellenmiştir. Millî kimlik unsurlarına yer verilen başlıklar altında bu

kavram ve sembollerin çözümlenmesi gerçekleşecektir. Anlatıda dikkat çekeceği üzere ülküdeğer düzeyinde kişi, kavram ve semboller daha fazladır. Bunun temel sebeplerinden biri anlatı içinde anlatı oluşturan roman kişisinden kaynaklanır. Canzi adlı karakter, sevgilisini anlattığı hikâyelerle dönüştürme çabasında olduğu için daha ziyade olumlu değerleri öne çıkararak olması gereken üzerinde durmuştur. Böylelikle sunduğu örnekleyici değerlerin söz konusu kişi tarafından tevarüs edilebilmesini sağlamak istemiştir. Anlatının ve anlatı kişinin kaderinin 'mutlu son'la belirlenmesi arzusu da olumlayıcı değerleri çoğaltmış olabilir. Bu durum aynı zamanda yardımcı kişilerin de sayıca artmasına olanak vermiştir. Ayrıca yazarın ideolojik açıdan kendi medeniyet tasavvurunu eser içerisinde işlemesi de özellikle kavram ve simgelerin zenginleşmesine olanak sağlamıştır.

4. 4. 3. 1. "Atalar Yurdu": Vatan / Toprak

Herhangi bir toprak parçasının "yurt", "vatan" olarak tanımlanması mekânla kurulan siyasi, sosyal, duygusal bağla yakından ilgilidir. Smith'e (2016) göre; milletlerin iyi tanımlanmış ülkelere / topraklara sahip olması gerekir. Söz konusu toprak parçası herhangi bir toprak parçası değil, "tarihî" bir toprak, "yurt", halkın "beşiği" olmalıdır. Tarihî bellek ve çağrışımların mekânı hâline gelen yurt; "bizim" bilgilerimizin, azizlerimizin ve kahramanlarımızın yaşadıkları, çalıştıkları, dua edip savaştıkları yerdir. Bütün bunlar yurdu yeryüzünde biricik kılmaktadır (s. 25). Herhangi bir yüz ölçümünü vatan olarak adlandıran değerlerin başında bu nedenle tarihî bellek gelmektedir. Mitat Durmuş (2016) toplumlar açısından ontolojik bir güven alanı olan vatanın, insana nasıl mekânsal bir yerlem ve kimlik sağlarsa, tarihin de onunla kolektif bir bilinç oluşturanlara zamansal bir yerlem ve kimlik sağladığını belirtmektedir (s. 163). Millî kimlik bilincinin oluşturucusu ve zemini olan vatan ve onun hafızasını oluşturan tarih, kişiye aidiyet alanı sağlamakta ve onun bağlı olduğu milletin tüm mensuplarıyla bir arada olmasına imkân tanımaktadır.

Ciğerdelen'de vatan toprakları olarak güncel ve tarihî zamana bağlı mekânlar yer alır. Tarihî zamanda üzerinde yaşanılan, uğruna sürekli olarak savaşlar yapılan, şehitler verilen; bu anlamda varlığı da kaybı da 'ciğer delen' bir öykü oluşturan vatan toprağı *Ciğerdelen*'dir. Güncel zamanda ise Türkiye ve Balkan toprakları; özellikle İstanbul ve Edirne en sık kullanılan mekânlardır.

Erol; *Ciğerdelen* adlı tek tarihî romanında 17. yüzyılda Avusturya sınırındaki bir Türk palankası olan Ciğerdelen'i anlatmıştır. Ciğerdelen; Osmanlı Devleti'nin tarihî sınırlarının uzandığı yeri göstermesi açısından önemlidir. Yazar niçin Ciğerdelen'i mekân olarak seçmiştir? Ciğerdelen ile yazarın vatan bilinci kazandırmak istediği anlaşılmaktadır. Ancak bu herhangi bir vatan toprağı ile de yapılabileceğı için Erol'un özellikle Ciğerdelen'i seçmesinin daha hususi bir nedeni aranmalıdır.

"Ciğerdelen kalesi 16. ve 17. yüzyıllarda Türklerin Rumeli'ndeki en ileri karakoludur. Tuna üzerinde, Estergon'un karşısında, bugünkü Slovakya ile Macaristan arasında çok stratejik noktada bir Türk üssüdür" (Uğurcan 2001, s. 38). Vojtech Kopcan (1993); Osmanlıların "parkan" veya "palanka" denilen bu tip istihkamları Balkanlar'da ve özellikle Macaristan sınır boylarında, önemli stratejik noktalarda, yol ve nehirler kenarında kurduğunu belirtmektedir (s. 526). Ciğerdelen'in kaybedildiğı 1683 tarihinden yirmi sene önce 1074'te (1663) *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*'nde (2010) burası tarif edilirken "Tuna Nehri'nin batı tarafında Üstürgon Kalesi karşısında Uyvar Kalesi toprağında bir düz yeşillik ovada 4 köşe bir sarp ve sağlam çit palanka, rıhtım dolma hisardır. Üç tarafı karadır, doğu tarafı Tuna Nehri'dir." (s. 378) denilmektedir. Üç tarafında geniş topraktan kesme sarp hendeğı içinde Tuna Nehri gemileri dolaşmakta ve bu hendek üzerinde kara tarafında batı tarafa açılan bir kapısı ve iki kat sağlam ağaç kapısı üzerinde mehterhane kulesinde kale döven uzun topları bulunmaktadır. Kalenin dört köşesinde, dört köşe tabyası üzerinde balyemez topları olduğu belirtilerek hisar içinde 250 adet neferata yetecek kadar cephanesi, tahıl ambarı, 80 adet tahta örtülü haneleri, bir tahta minareli camii ve 10 âdet küçük dükkanı, zengin bağları olduğu ancak hanı, hamamı olmadığı yazılmaktadır (s. 378)⁹⁴. Osmanlı Devleti'nin Batı'da ulaştığı en ileri sınırlarda yer alan Ciğerdelen; küçük bir kale olmakla beraber tarihî ve coğrafik açıdan stratejik bir mevkidir. "Ciğerdelen Efsanesi" bölümünde anlatı kişinin Ciğerdelen'e hitaben şu sözleri bu palankaya yüklenen anlamın anlatıdaki izdüşümü olarak okunabilir:

⁹⁴ Evliyâ Çelebi (2010) kalenin kuruluşu hakkında da bilgi vermektedir. Buna göre palanka, Osmanoğlu'na tabi olan Erdel krallarından Betlen Gabor Kral yapısıdır.

Sonra 950 yılı Muharrem ayının 18. günü Süleyman Han Üstürgon Kalesi'ni feth edip Üstürgon Kalesi altında 70 pare gemi üzerine büyük bir köprü yapıp köprünün karşı tarafını zabt etmek için ve Uyvar toprağında olan 700 pare köyleri itaat ettirmek için bu kaleyi inşa edip ismini Ciğerdelen korlar.

Gerçekten de bu kale neferatları kâfirlerin ciğerlerini delmiştir. Zira tüm Üstürgon gazileri çeteye gidip kâfirlerin vilâyetlerini yağmalayıp bu kadar ganimet maliyla çeteden gelirken kâfirler Müslüman gazilerinin ardınca kovarak gelirler. Hemen bütün gaziler tüm avlarıyla bu Ciğerdelen'e girip can kurtarırlar. Bu kere kâfirler hüsrana uğrayıp ciğerleri delinip cehennem yurtlarına giderler. Gerçekten de sığınak yeri, Ciğerdelen Kulesi'dir" (s. 378).

Ciğerdelen'im, sen benim en yüksek uçuşumun, en atılgan hamlemin, en yakıcı aşkımin timsâlisin. Sana kavuşmak için ne uzak ülkelerden kopup, ne çetin yollardan, kan yutturan iklimlerden geçtim de geldim. Cemşid'in, Keyhüsrev'in, İskender'in, Roma kayserlerinin mîrâsını zor pazu ile kılıcıma râm ederek sınırimi açça açça sana vardım. Kâh kavuştum kâh seni kaybettim. Sen, bu yalancı dünyâda çok özlenen her şey gibi sık sık elden kayıyordun. (...)

Sen biricik mâbûdum, hizmetine dîvan duran gâzilerimin sofrasına ne çileler döşemedin! Aşk ateşiyle dilâverlerimin ciğerini dağlar; fakat onlara su vermezdin. Her gün Şaroz ırmağından bağrıların yangınını dindirmek için düşman arasından yol açar, kâfirle tokuşurlardı. (...)

Sen benim serhaddimden de öte, Frengistan içine uzanan en tehlikeli, en çok ölüme yakın ve böylece en kıymetli ve kutsal noktamdım. Sana kurban verdiğim evlâtlarım her gün Estergon ovasını kollayarak kâh Begânoğlu kalesini kâh Zigetvar'ı izleyip, puslu havada Kumran'ı gözden kaybedince tasalanarak "Â... Yâ... Nereden ne gele?" diye düşünür, geceleri sana yakın düşman köylerinden horoz sesleri işiterek elde silâh tetikte yatarlardı (C, s. 221-222).

Bu tasvirlerde Klasik Türk edebiyatında olduğu gibi mekânın sevgili gibi tasvir edildiği görülmekte; sevgilinin zalim ve müstağni oluşu ile Ciğerdelen arasında bir paralellik kurulmaktadır. Bir "mabud" gibi tapınılan, etrafında sayısız rakibin olduğu Ciğerdelen'in kazanılmasının ve elde tutulmasının zorluğu üzerinden bu benzetme yapılmaktadır. Kale'nin ismiyle müsemma olarak ciğer deldiren, ciğerleri söken bir özelliği olduğu, uğruna yapılan seferlerde aldığı ve acıttığı canlarla, neden olduğu meşakkatlerle ifade edilmektedir. Çevresi hep düşmanla sarılı olan bu topraklarda sürekli "tetik"te olma hâli, Evliya Çelebi'nin de dikkatini çekmiş ve "Bu Ciğerdelen taburu gerçekten de sarp taburdur." deyip bir anısını şöyle anlatmıştır: "Hatta efendimiz Kadızâde İbrahim Paşa ile, Sührâb Mehmed Paşa, Kaplan Paşa, Hısım Mehmed Paşa kısacası birkaç beylerbeyi ve birkaç sancakbeyinin tüm askerleriyle bu tabur içine çadırlarımızla konup dört tarafımıza karakollar koyup her gece koruyup hazır dururduk" (s. 379). Bu durumun sebebini ise Evliya Çelebi; "Zira bu tabur mahalli kâfirlerin Uyvar Kalesi ve Komaran Adası tarafıdır. Bu kâfirler tarafında sadece fakir Ciğerdelen Kalesi var, başka kale yoktur." (s. 379) şeklinde açıklamıştır.⁹⁵

Umberto Eco'ya (2011a) göre nesnelere, kişiler ya da manzaralarla ilgili pek çok betimleme, anlatısal oyalanmanın bir parçasını oluşturmaktadır (s. 91). Burada mekâna dair bu tasvirlerle sağlanan oyalanma, Ciğerdelen'in tarihsel süreçteki yerini belirgin

⁹⁵ Erol'un *Ciğerdelen* anlatısını oluştururken *Evliya Çelebi'nin Seyahatnâmesi*'ne de baktığı düşünülmektedir. Anlatıdaki söz konusu bilgilerin tarihsel gerçekliğe bu derece uygun olması tesadüf olmasa gerek. Onun *Çölde Biten Rahmet Ağacı*'nin yazım süreci hatırlandığında da görülecektir ki sanatkar en küçük yazısı için dahi birçok kitap, kaynak araştırmış; yazım sürecine ondan sonra geçmiştir.

kılmaktadır. Düşmanla çevrili olan Ciğerdelen'in önemi anlatıcıya göre serhat toprağı olmasından ziyade Frengistan içine uzanan en uç nokta olmasıdır. Bu sebeple Ciğerdelen, Türk'ün Kızılelmasını temsil etmekte; varlığı da kaybı da Türk tarihinde yeni bir dönemin açılmasına yol açmaktadır. Ayrıca onun uğruna verilen "kurban"lar mekânı kutsallaştırmakta "nehirleri, denizleri, gölleri, dağları ve kentleriyle "kutsal"laşan yurt, ancak "milletin öz bilinçli evlatlarınca kavranabilecek mübarek ve yüce yerler" (Smith 2016, s. 25) hâline gelmektedir. Ciğerdelen'i muhatapı olarak gören anlatıcının yurduyla kurduğu tarihî ve duygusal bağ, mekânın karşılık geldiği anlam değerlerini sezgisel açıdan ortaya koymaktadır.

Anlatıda bu bölümün niçin "Ciğerdelen Efsanesi" olarak adlandırıldığı da Ciğerdelen'e karşı yapılan bu hitaptan anlaşılır. Edebî bir tür olarak efsane; gerçek ve doğru olduğu inancı etrafında teşekkül etmiş olup bilinmeyen esrarengiz bir âlemi anlatmakta, olağanüstü ve kutsal unsurları taşıyabilmektedir (Seyidoğlu 1985, s. 2). Oysa bu bölüm, Ciğerdelen'e dair olağanüstü bir hikâyeyi içermemektedir. Bu bakımdan Ciğerdelen'e efsane denilmesinin nedeni onun tarihsel süreçte birçok cana, "kan"a mal olan efsaneleşmiş şöhretinden ileri gelmektedir.

Anlatıda Ciğerdelen'in yer aldığı topraklar; Hersek Ahmet Paşa'nın oğullarına zeamet olarak verilmiştir. Hersek Ahmet Paşa oğullarından Bosna-Serhatli Koca Turhan Bey, Varat fethinde gösterdiği yararlıklara karşılık İstolni-Belgrat sancağında büyük bir zeamet elde etmiş ve İstolni'den yaya olarak üç saat çeken Şâhinkonak Çiftliği'ni mekân tutmuştur. "İşte tez elden Sigelhit'i de alıyoruz. Erdil hem Orta-Macar bizimdir. Kılıcımız Beç üzerine kalkmış, imânımız Kızılelma'ya yönelmiştir." (C, s. 58) diyen Koca Turhan Bey'in şahsında Türklerin Viyana'yı ele geçirerek dünyaya hâkim olma düşüncesi taşıdığı anlaşılır. Aynı soydan gelen Veli Koca'nın da "fânî dünyâda baş dileği"; "evvelâ imânı bütün tutmak, Türk'ün Beç'e varıp Kızılelma yolunu sağladığını görmek"tir (C, s. 61). Dünyaya hâkim olma fikri, eski Türk düşüncesinde cihan hâkimiyeti olarak ifade edilmektedir. Bozkır Türk devlet başkanının vazifelerinden sayılan "cihanı idare etme" düşüncesi Türk-İslam devletlerinde de yaşamaktaydı. "Güneşin doğduğu yerden battığı yere kadar" dünyanın, töreye göre, Türk hükümdarı tarafından idare edilmesi ülküsü olan eski Türk cihan hâkimiyeti düşüncesi (Kafesoğlu 1988, s. 349), Osmanlı Devleti'nde de güçlü bir şekilde varlığını korumuştur. Koca Turhan Bey'in kılıcın Beç üzerine kalktığı, imanın Kızılelma'ya yöneldiği sözü; Osmanlı Devleti'nde Kızılelma'nın Viyana olmasından

ileri gelmektedir.⁹⁶ Uzaktaki hedefi ifade eden Kızılelma; tarihsel mit olarak anlatının güncel zamanında da işlenmiştir. Canzi; Türklerin bu mefkûresini Osmanlı Devleti üzerinden tarihsel olarak şöyle anlatmaktadır:

Ne engin cihan özleyişi... Hüdâvendigâr'ın kalbi Kosova toprağında gömülü kaldı, Süleyman Hân'ınki Zigetvar'da... Batı Roma imparatorluğunu özlemişlerdi. Sonra, Viyana'yı alalım dediler. Sonra, aman Budin'i turalım, Tuna illerinin demir kilidir dediler. Sonra Belgrat'a yapıştılar, bu da giderse Rumeli kendilerine hayretmeyeceğini bildiler. Adım adım gerilediler, dâvâyı kaybettiler. 1683'te Viyana'yı kuşattıkları zaman batı kavimleri, aman Avrupa medeniyeti tehlikede diye yaygaralar koparmıştı. Bu söz bir parola oldu. Hâlâ bugün bile en büyük yazıcıları, Türklerin önünde tehlike savmış Avrupa medeniyetinden bahsetmekten çekinmezler. 1939 savaşını yazarken görelim bakalım ne diyecekler? Avrupa'ya tehlike nereden geldi, bize meraktır, bu sefer bakalım kimi suçlayacaklar (C, s. 240)!

I. Murat'ın Kosova Savaşı'nda Haçlılara karşı galibiyetiyle Balkanlarda tutunmasına ve Kanuni Sultan Süleyman'ın Zigetvar zaferine gönderme yapan Canzi, Türk hükümdarlarının cihan hâkimiyeti ülküsü üzerinde düşünmektedir. Bu ülküye "cihan özleyişi" adını veren Canzi; Osmanlı padişahlarının dünyanın farklı yerlerinde kalplerinin kalmasını; fütihat anlayışıyla ilişkilendirir. "Batı Roma imparatorluğunu özlemek" ile Fatih Sultan Mehmet'in İtalya'yı almak istemesi hatırlatılmaktadır. İstanbul'u fethederek Kayser-i Rum olan Fatih'in bir sonraki hedefi Batı Roma'yı almak, böylelikle Roma İmparatoru olmaktı. Roma gibi Viyana da Türk'ün Kızılelma'sıdır. Kızılelma; fethedilecek bir sonraki hedefe karşılık gelmektedir. Osman Turan (1969b) Osmanlı padişahlarının tarihî Türk cihan hâkimiyeti mefkûresine eskiden daha kuvvetli olarak bağlanırken, İstanbul'u bu hâkimiyetin ilk merhalesi ve merkezi saydıklarını; Türk siyaset ve fikir adamları arasında gelişen bu millî ve İslami mefkûrenin halk kitlelerine ve askerlere "Kızıl-elma" adı ve efsanesiyle yayıldığını belirtmektedir. İstanbul'un fethinden sonra Türk cihan hâkimiyetinin sembolü olan Kızıl-elma; oradan Roma'ya geçmiştir. Kanuni Sultan Süleyman devrinde İtalya'nın fethi tehir edilmiş ve Roma Papalığına hâkim olabilmek için 'Beç Kızıl-elmaları' teşekkül etmiştir (s. 38-39). Ayrıca Canzi'nin 1683 seferinden bahsi, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın Viyana'yı kuşatması ve geri çekilmesidir. Canzi

⁹⁶ *Türk Cihân Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi* (1969b) adlı eserde Kanuni Sultan Süleyman'ın kışları ziyaret ettiği ve askerlerin şerbetini içtikten sonra bardağı altın doldurup onlara hediye verdiği anlatılmaktadır. Padişah "ayrılırken askerlere "Kızıl-elmada buluşuruz" cümlesiyle de onları okşar ve ideallerini canlandırır. Zira yeniçeriler arasında Kızıl-elma efsanesi çok yaygın olup "Destiye kurşun atar; keçeye kılıç çalar; Kızıl-elmaya dek gideriz." sözü onların ta'lim, ideal ve fedakârlıklarını ifade ederdi" (s. 40). Bu bilgilerden de anlaşıldığı üzere Çiğerdelen'de, halk arasında cihan hâkimiyeti mefkûresinin Kızıl-elma olarak adlandırılışına uygun bir ifade biçimi kullanılmıştır.

1683'ten başlayarak 1699'a kadar devam eden bu sürece işaret ederek Kanuni döneminde ele geçmiş olan Budin'in önce kaybedilişini daha sonra Belgrat'ın bir aralık elden çıkışını hatırlatmaktadır. 1683 Viyana seferi⁹⁷ öncesi ve sırasında Avrupa'da kopan velveleve ise; Osmanlı Devleti'nin Viyana'yı alması durumunda bütün Avrupa'yı yutabilecek bir dev olarak tahayyül edilmesinden kaynaklanmaktadır.

Türklerin Balkanlar'daki varlığına, gücüne işaret eden Ciğerdelen Kalesi (Çakır 2004, s. 27) ve topraklarının Türk-İslam medeniyetinin fütihat anlayışıyla ele geçen topraklar olduğu hatırlandığında; buranın kaybının sadece ülkenin sınırlarının daralmasına yol açmadığı aynı zamanda söz konusu ülkünün alanlarının da daraldığı anlamına geldiği görülür. Mikro düzeyde 17. yüzyılda kaybedilen Ciğerdelen aynı zamanda makro düzeyde Osmanlı Devleti'nin gerilemeye başlamasına karşılık gelmektedir. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya (2011) göre; Viyana bozgunu, Avrupa'nın göbeğine kadar girmiş olan Türk ordularının son seferidir ve bu dönüş, Kanuni Sultan Süleyman zamanından sonra bir tevakkuf devresi geçiren Osmanlı ordularının Avrupa'yı telaş ve heyecana düşüren istilalarının sonu olmuştur. Karşı taraf galibiyetlerinden istifade ile mütemadi taarruzlarıyla Osmanlı kuvvetlerini hırpalamıştır (s. 455). Anlatıda özellikle Sinan döneminde Şahinkonak; serhatlerin eski şanlı devrini geride bıraktığını, Osmanlı İmparatorluğu'nun buralardaki nüfuzunu yavaş yavaş yitirdiğini, daha da kötüsü çökmeye başladığını anlatan bir sembol gibidir (Türktemiz 1997, s. 29).

Anlatıda Ciğerdelen'in seçilmesinin bir başka sebebi de "toprak / mekân[ın], insanın toplumsal belleğinde kalıcı izler bırak"ması itibariyle "kaybedilmiş bir toprak parçası[nın], üzerinden uzun zaman geçse bile, vatan kavramı içerisinde düşünölmeye devam" (Demir 2011, s. 435) edilmesinden kaynaklanır. Bir zaman da olsa 'vatan' toprağı olan bir mekân aradan geçen yüzyıllara rağmen kutsal değeriendirilmeye, toplumsal bellekte korunmaya devam etmektedir. Bu ünsiyet; yurt söz konusu olduğunda zamana yenilen bir yabancılaşmanın mümkün olmadığını göstermektedir. Uğurcan (2001) anlatıdaki toprak sembolüne dikkat çektiğı yerde "Evlâd-ı fâtiĥân" torunları Turhan ve Cangüzel'in Edirne, Keşan, İstanbul, Bursa'da oturduğunu ancak toprağın daralmasının, onlara geniş olduğu zamanı, atalarının yaşadığı yerleri unutturmadığını belirtmektedir. Onlar ruh ve beden gücünü vatan toprağından almaktadır. Toprak böylece kültür, tarih, gelenek, kısacası şahsiyeti yapan kökler anlamını taşımaktadır (s.39).

⁹⁷ Detaylı bilgi için bk. Üstün 2010.

Ciğerdelen'in güncel zamanında; vatan toprağının anlamı, özellikle Turhan'ın atalar(ın)dan kalma toprakları millî bir bilinçle gezişiyile daha iyi belirlemektedir. Turhan'ın millî kimlik ve kendilik bilincini keşfinde tarihî anlatılar ve şahsiyetlerin rolü yanında ata toprakların etkisi büyüktür. Onun kendi memleketinin topraklarını gezerken hislenişleri ve tefekkürü algı seviyesindeki farkındalığı göstermektedir. "(...) geçmişle bu kadar uğraşmam bugünkü hayâtımın iflâs manzarasını unutmak için mi, yoksa sâhiden ruhların musallat oluşu diye bir şey var mı?" (C, s. 17) diye düşünen Turhan'ın kendi tarihine yönelmesindeki temel faktörlerden biri yaşadığı problemlerle ilgilidir. Bu sorunların çözümünde etkisiz kalan Turhan bir sığınak ve kendini iyileştirme, dönüştürme yolları aramıştır. İstanbul'da sevgilisi Canzi ile uzlaşma imkânı kalmadığı için Keşan'a giden Turhan "Geçmişin küllerini eşeleyerek bir şifâ kıvılcımı bulamazsam öleceğim. Çünkü bütün vârimı kaybettiğim hiçbir şey değil, sevdiğimi kaybettim ki ya yurt aşkı yâhut dedelerin, ninelerin rûhu bana imdat etmezse ben şifâ bulmam." (C, s. 19) diyerek acısını, isyanını belli etmiştir. Bu nedenle sıklıkla memleketi Keşan'a seyahat eden Turhan; tarihî mekanlarda geçmişini ve kendini bulmaya çalışmıştır. Özne anlatıcı olan Turhan'ın Keşan hakkında verdiği bilgilerde Keşan'ın tarihsel geçmişi öne çıkmakta, ansiklopedik bilgilerin geçtiği bu yerde açıklayıcı üslup kullanılarak Keşan şöyle anlatılmaktadır:

Yurdum, târih boyunca kâh şarkın kâh garbın dâvâsını benimseyen Trakların yurdudur. Silâhları, atları, zevkle işlenmiş gümüş kupaları ve hepsinden ziyâde Omiros, Orfoys, Tamiris gibi esâtire göçen saz şâirleriyle ün almış olan o hârikalı kavmin toprağında bir kasaba... İsmi de Keşan'dır. Dârâ ve İskender orduları, Roma lejyonları bu yollardan geçti. Mitradat, Sulla ile burada çarpıştı. Bu yerlerde Alexi Comnen, Peçenekler'e dayanamayarak Keşan Kalesi'ne kapandı, sonra bir çıkış yaptı ve ırmak kenarında düşmana karşı durdu. Acaba o ırmak hangisi ola? Kayalidere mi, Sarıkız Çayı mı, yoksa daha ötedeki Ergene mi (C, s. 11-12)?

Tarihî arka planı üzerinden yurdunun köklü bir 'geçmişî' olduğuna işaret eden Turhan; böylelikle mekânın hafızasına ayna tutmuştur. Edirne bu anlamda tarihî belleği canlandıran mekâna karşılık gelmekte; "tarihi devamlılığı içinde değerlendirilmektedir" (Üstün 2004, s. 232). Edirne'yi gezdiği sırasında Keşan'ın uzak geçmişine işaret eden Turhan daha sonra Balkan Savaşlarını hatırlamıştır:

İşte Kalburcu Bayırı. Balkan Savaşı'nda Rumlar, "çorbacı" diye saydığımız, yortularında hürmetle ziyaret ettiğimiz hıristiyan kardeşler, ramazan toplarını zaptedip kasabaya çevirmişler. Papazları yalancıktan ellerini ovuşturarak, ne yapalım söz dinletemedik, demişler. Kurdu aslanı, iti köpeği hepsi hepsi, çilesi çok

yurdumda dış denemişler. Artık yeter gibime gelir, artık stop. "Dursun bu hayâsız akın" (C, s. 14)...

Kasabasını gezen Turhan'ın Balkan harbinin açtığı yaraları gözlemleyerek yakın ve uzak geçmiş birlemesi, yurdunun tarihine bütüncül açıdan yaklaşımından ileri gelir. Milat Öncesi dönemden başlanarak Osmanlı Devleti'ne oradan Balkan Harbi'ne uzanan bu süreklilik; tarihin kesintiye uğramaksızın devamlılık arz eden yapısıyla ilgilidir. Bergson'a (1934) göre; şuur, "maziyi hıfız ve istikbali istipsar etmek olunca intihap mefhumu ile müteradif demektir" (s. 61). Turhan'ın bilincine ayna tutulduğu bu yerlerde de zamanlar arasında bir kesinti söz konusu değildir ve anda; tüm zamanların birleşmesi dikkat çekmektedir. Böylelikte geçmiş olup biten bir zaman dilimi olmamakta; tüm neden-sonuç ilişkileri ve intibaları ile hâlde yaşamaya devam etmekte; şuuru ve iradeyi yönlendirmektedir. Ayrıca "Hakikati halde unutmaya sebebiyet veren maddiyetin mânileridir. Nitekim maddî alâkalardan uzaklaştığımız nispette maziden, dinamik hafızadan, seciyeden müstefit olmaktayız" (Tunç 1934, s. 31). Turhan'ın İstanbul temsilinde maddi alakalardan uzaklaşmasını sağlayan Keşan; onun maziden, dinamik hafızadan yararlanabilmesine olanak tanımıştır.

Turhan yurdunun aldığı yaralardan sonra muhafazasının daha önemli olduğunu düşünerek düşman işgalinin durmasını istemiştir. Burada hem *İstiklal Marşı*'na gönderme yapmış hem de "stop" demiştir. Marşlar; ulusal kimliğin en önemli sembollerindendir. "Bir milletin ortak duygularını, heyecanlarını, ümitlerini, birlikte var olma ve yaşama azmini, millî birlik inancını terennüm eden ahenkli, müzikli olarak söylenen manzum metinleridir" (Çetin 2012, s. 13). Yurt, tarih şuuru ve marş üçlüsü; Turhan'ın ulaştığı millî bilincin bir ifadesi olarak dikkat çekmektedir. "Stop" kelimesi ise Turhan'ın uzun yıllar yurt dışında yaşamış olmasının dildeki bir etkisi olarak değerlendirilebilir.

Tarihî mekanların; kronotopik değeri güçlüdür. "Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığına kronotop (harfîyen anlamıyla, "zaman-uzam" adını veren Bakhtin (2001); zaman ve uzamın birbirinden ayıramayacağını ve bunların belli duygu ve değerlerin izlerini taşıdığını belirtmektedir (s. 315-316). Tarihî mekanlar bir taraftan anda geçmiş zamanları muhafaza ederken öte taraftan kişinin ideolojisine uygun olarak farklı duygusal / düşünsel belirimler içermektedir. Zamanı içinde donduran bu mekânlarda bulunan bir kişi, zamana şahitlik etmek adına yavaşlar hatta durmak zorunda kalır. Bu zamana ve mekâna daha fazla ünsiyet kurmayı sağlar. Turhan'ın

tarihî mekânlarda gezerken çağrışım gücünün artması nedensiz değildir. Tarihî mekânların doğrudan öz benlikle ve manevi duyusuyla ilişkisi vardır. Ayrıca mekân Turhan'ın atalar ruhuyla bağ kurmasını imkân tanımış; atalarının yaşadığı yerleri gezdikten sonra şöyle düşünmesini sağlamıştır:

Şadırvan başına geri döndüğüm vakit geçmişlerimin rûhâniyeti ile yıkanmış arınmış bir haldeyim. Dünyâda en çok acı çeken insanların zaman zaman eriştiği derin bir duruluk ve hoşnutluk âlemi vardır ki düpedüz yaşayanlar bunu anlayamaz. Bu, kanlı çekiler karşılığı seyrek esen bir cennet yelidir (C, s. 228).

Mekânın bilince doğrudan etkisinin görüldüğü bu anlatımda, tarihî mekân ve şuur sadece zihinsel bir dönüşüme yol açmamış beraberinde ruhsal arınmayı da getirmiştir. Canzi'nin tarihî anlatılarıyla kendilik bilinci örülen Turhan'ın dedelerinin yaşadığı yerlere gitmesi; oradaki tarihî binaları, mezarlıkları gezmesi, kendisine "derin bir duruluk ve hoşnutluk âlemi" olarak dönmüştür. Bakışı, duyusu, algıyı "düpedüz yaşayanlar"dan farklı olarak üst bir seviyeye çıkararak bu hâlde, "kanlı çekiler" olarak ifade edilen acıların da etkisi dikkat çekmektedir. David Le Breton'a (2015) göre; "Her acı, en hafifi bile dönüşüm getirir, yaşamın görülmemiş bir boyutuna atar, insanda başkalarıyla ve dünyayla ilişkisini altüst eden bir metafizik açar" (s. 21). Turhan'ın yaşadığı acıların etkisiyle kendisine zaman zaman nasip olan derin ve duru âlem; sezgisel bağlamda metafizik bir alanın boyutlarını araladığına işaret etmekte, acının güçlü bir dönüştürücü değer olarak hayatında iz bıraktığını göstermektedir.

Turhan için İstanbul ve Keşan'ın tam olarak anlam değeri nedir? İstanbul'da sevdiği kadınla tanışan ve orada çok güzel bir evi olan Turhan; manevi huzurdan yoksundur. Canzi'yle yaşadığı çatışmalar, özellikle kıskançlık nedeniyle onunla huzuru yakalayamaması mekânın kendisi için daralmasına yol açmıştır. Bundan dolayı Keşan; Trakya ona hem atalar yurdu olması sebebiyle kucak açmış hem tarihsel geçmişi ve coğrafik durumu itibarıyla geniş ufuklara imkân tanıyan bir ferahlayış sağlamış hem de uzaklaşma olanağı yarattığı için kendiyse baş başa kalmasına imkân tanımıştır. Turhan'ın bu anlamda İstanbul'daki evinin yanmasının metaforik karşılığı oradaki hayatının iflası olarak okunabilir. Ayşe Demir'e (2011) göre; 'evi kaybetmek' sadece bir 'ev yitirmek' demek değildir. Aynı zamanda insanın çevresini saran ve onu dengede tutan bağların birleştiği yeri, yaşamın merkezini teşkil eden odağı kaybetmek demektir (s. 43). Sevdiği kadının şahsında yaşam odağını kaybeden Turhan; bir tutunma alanına / mekânına ihtiyaç duymuş ve Keşan'a taşınmıştır. Dolayısıyla atalarının Ciğerdelen'in yanışıyla içe

çekilmesine karşın o bu yangınla dışarıya; fakat kendi içine doğru yönelmiştir. Bu yönelişin altında bir kaçış olmakla birlikte kendi topraklarına temas, atalarının ruhuyla söyleşme ve memleketine karşı sorumluluklarını yerine getirme arzusu vardır. Keşan'daki ev ona kendini dinleme ve yaptıklarıyla yüzleşme olanağı hazırlamıştır. Bachelard (2013); evin düşlemeyi barındırdığını, düşleyeni koruduğunu, huzur içinde düş kurmayı sağladığını belirtmektedir (s. 36). Turhan için de Edirne, Keşan ve oradaki evin; kendiliği tanıma yolculuğunda düşsel bir zemin hazırladığı ve atalar ruhuyla temas etmeye olanak tanıdığı söylenebilir. Ayrıca sığınılan, sığınılmak zorunda kalınan bu alanın, yeniden doğuşta "balinanın karnı" (Campbell 2013, s. 107) motifine karşılık geldiği de düşünülebilir.

4. 4. 3. 2. Millet: Türk Olma Bilinci

Bir devletin etnik çekirdeği çoğunlukla o milletin karakter ve sınırlarını şekillendirir; zira devletler milletleri oluşturmak üzere çoğu zaman tam da böyle bir temel üzerine birleşirler (Smith 2016, s. 69). Başta Osmanlı Devleti olmak üzere birçok Türk devleti farklı etnik grubu bünyesinde toplamış ancak genellikle egemen etnik halk, Türk ırkından teşekkül etmiştir. Milliyetçilik akımlarının Fransız İhtilali'nden sonra yaygınlık kazanmasıyla ulusların oluşumunda etnik aidiyetler önem kazanmış, Türkçülük akımı da bu minvalde gelişen cereyanlardan biri olmuştur. Özellikle Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus devleti olarak yapılanmasında Türk kimliği, millet olma bilinci en başta gelen tanımlayıcılardan olmuştur.

Ömer Seyfettin (2001), Türklüğün tanımını yaparken ileri sürdüğü ölçütleri şöyle belirlemiştir: "O hâlde biz de "Türk" derken ırk ve kan cihetlerini derin derin araştırmamalıyız. Bir ferdin Türk olmak için Türkçe konuşması, Müslüman olması, Türk terbiye ve örfünün içinde yaşaması kâfidir ve Anadolu'da Türkçe konuşan on dört, on beş milyon Müslüman vardır ki hepsi Türk'tür" (s. 325). Erol'un Türkçülük anlayışını anlamak bakımından bu görüş faydalıdır. Onun anlatılarından yola çıkarak milletin oluşumunda dil, din, örf ve mensubiyet bilincini esas birleştirici değerler olarak gördüğünü söylemek mümkündür.

Ciğerdelen'de Turhan'ın soyca atası Hersekzâde Ahmet Paşa'dır. Osmanlı Devleti'nin sayısız devlet adamı içinde yazarın bu sadrazamı seçmesinin sebebi nedir? Devşirmelikten gelen Hersekzâde'nin asıl adı Stjepan'dır. Güneydoğu Bosna hâkimi "herceg" (dük)

unvanıyla anılan Stjepan VukCic-Kosaca'nın küçük oğludur. Fatih Sultan Mehmet döneminde Hersek tamamıyla Osmanlı topraklarına katıldığında küçük yaştaki Stjepan saray hizmetine alınmıştır. Fatih'in sevgisini ve güvenini kazanan Hersekzâde Ahmet sarayda çeşitli hizmetlerde bulunmuş ve mîralemlîğe kadar yükselmiştir. Sancak beyliği, Anadolu beylerbeyliği, kaptan-ı deryalık, vezirlik yapan Hersekzâde beş defa sadrazamlığa getirilmiştir. Çok sayıda imarethane, cami, hamam, kervansaray yaptıran Hersekzâde'nin ömrü Devlet'e hizmet etmekle geçmiştir. Kaynaklar onu iş bilir, güvenilir, dürüst ve kahraman bir devlet adamı olarak nitelendirmektedir (Turan 1998, s. 235-236)⁹⁸. Dolayısıyla sonradan Türk ve Müslüman olan ve Devlet'e çok sayıda yararlılığı bulunan Hersekzâde'nin ata olarak seçilmesi; örnek şahsiyetinden ileri gelmiş olabilir. Bu durum, sanatkârın millî bilinci yüksek tuttuğu anlatıda Türklüğü ırksal olarak Türk kanından gelmek olarak görmediğine de işaret edebilir. Anlatıda Türklüğe ve Müslümanlığa mensubiyet bilinci, Türklüğe hizmet etme düşüncesiyle birleşmektedir. Bu bakımdan genel olarak Osmanlı Devleti'nin müspet yanlarına odaklandığı anlatıda, anlatı kişinin soyunun Devlet'e yüksek yararlılıkları olmuş bir kişi üzerinden getirilmesi tabii olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte Osmanlı'nın çok uluslu yapısı düşünüldüğünde Hersekzâde'nin devşirme olması bakımından Osmanlı Medeniyeti'ni de bir yönüyle temsil ettiği varsayılabilir. Ayrıca Hersekzâde; Balkan kökenlidir ve kendisine verilen timar Balkanlarda bulunmaktadır. Eyice'nin (1998) aktardığı bilgiye göre; Hersekzâde Ahmed Paşa Camii de Veziriazam Hersekzâde Ahmed Paşa tarafından Edirne'nin Keşan ilçesinde XVI. yüzyıl başlarında yaptırılmıştır (s. 237). Dolayısıyla Keşanlı olan Turhan'ın soyunun Hersekzâde'ye dayandırılmış olması, anlatı içerisinde mantıklı bir örgünün oluşturulmasına da hizmet etmiştir.

⁹⁸ Söz konusu tarihsel bilgiler anlatıda da verilmiştir. Özne anlatıcı Turhan; Sadrazamı şöyle anlatmaktadır: Dedem Hersek ülkesi hükümdârı Düka Kosoviç'in üç oğlundan en küçüğü imiş. Bosna'nın zaptından sonra babası onu rehîne olarak Fâtih'e vermiş. Çocuk yaşta saraya giren dedem İstefan Kosoviç, Müslüman olmuş; Ahmet ismini almış. Tabîî, iç oğlanı olarak işe başlamış. Pek gösterişli ve yakışıklı bir gençmiş. Târih vesîkaları onun cesâretini, zekâsını ve kibarlığını övmekte birleşirler. Fâtih'e alemdar olmuş, daha sonraları Anadolu Beylerbeyi, İkinci Bâyezid'e dâmat, başvezir... Beş defa sadârete çağrılmış, düşmüş kalkmış, yenmiş, yenilmiş, nice defalar serdarlık, kaptan paşalık etmiş, Mısır Memlûklerine esirdüşmüş. Yeniçeri isyanları görmüş, sarayı kuşatılmış, İran seferinde başına çadır yıkılmış, Yavuz'un kahrına göğüs germiş ve nasılsa kafası kesilmeden eceliyle ölmek mucizesini de başarmış. (...) Dedem vakıflar yapmış, Keşan'da Ulu Câmî denilen bir câmî, kendi eski vatanından gelen göçmenleri yurtlandığı Hersek-Dil kasabasında gene bir câmî ve imâret" (C, s. 16-17)...

Böylelikle bir taraftan Hersek'i 'soylu' bir ata yapan niteliklerine işaret edilmekte hem de verilen bilgiler, kişilerin oluşturulmasının arka planında ansiklopedik bir araştırmanın yattığını göstermektedir. Aynı zamanda Turhan'ın dedesinin Devlet ve millete gösterdiği yararlılıkları ayrıntılı bilmesi; kişilerin soyunu, atalarını, tarihsel geçmişini yakından tanıması gerektiğini de imleyebilir.

Anlatıda dedesi hakkında düşüncelere dalan Turhan'ın içine bir şüphe düşmüş; onun Venediklileri korur gibi görünmesini ve Mısır, İran'a sefer açmasını, devşirme olmasıyla ilgisi olup olmadığını sorgulamıştır. Dedesinin köklerine karşı bir muhabbet, bağlılık hissedip hissetmediğini düşünen Turhan, bir gün rüyasında dedesini görmüş ve sorularına şöyle cevap bulmuştur:

Acaba dedemde hıristiyanlar için gizli bir muhabbet artığı mı vardı? Bu sorguyu zihnimde o kadar evirip çevirdim ki her yatışta rüyâda Hersekoğlu'nu görür oldum. Kendisine öte beri soruyordum. Nihâyet bir gece levent kâmetiyle karşıma dikildi, durgun ve vakarlı bir gazapla dedi ki: "Sersem! İslâm dînine olan aşkıyı görmezsin de hıristiyanlara merhametimi mi görürsün? Venedik bize o zaman yumuşak helva gelirdi, acelesi yoktu. Hele müslümanları bir araya yuğuralım dedik (C, s. 18)....

Turhan'ın din konusundaki şüphesi; Dedesinin çocukken Hıristiyan olması dolayısıyladır. Bu şüphe sadece onun Müslümanlığını değil Türklüğünü de töhmet altında bırakmaktadır. Çünkü devşirme usulünde de görüldüğü üzere Müslümanlaşmak ve Türkleşmek bir aradadır. Türklüğe geçişi sağlayan esasen dinî faktör olduğu için buradaki bir zayıflık ister istemez ulusal aidiyeti de şüpheli duruma sokmaktadır. Ayrıca Hersek'in Venediklikleri korur gibi görünmesinin altında kendi çıkarlarının yatıyor olması, Devlet'in elindeki imkânları kötüye kullanması anlamına da gelmektedir. Bu da millî kimliği zedeleyici bir durum oluşturmaktadır. Ancak Hersek'in rüyadaki serzenişi; hem Türklüğü hem de Müslümanlığı konusunda "aşk"la bağlılığını ortaya koymasından önemlidir.

Anlatıda Osmanlı Devleti'nin çok uluslu yapısına bağlı olarak farklı milletlere mensup halklar dikkat çekmektedir. Türklüğün ırksal bir aidiyete dayandırılmamasının en dikkat çekici örneği de farklı uluslardan olup Müslüman / Türk olanların ülküdeğerde gösterilmesidir. Cangüzel ve Feridun'da olduğu gibi İslam dinine geçmek ve Türk bir isim almak sadece Müslüman olmak değil aynı zamanda Türkleşmek anlamına gelmektedir. Cangüzel ve Feridun Bey amca çocukları olup Hersektirler. Feridun Bey'in İslamiyet'ten önceki adı Graf Stefan Kemeni, Cangüzel'in ise Mariska Kemeni'dir. İkisi de Müslüman / Türk olduktan sonra mensubu oldukları millet için elinden geleni yapmış; Cangüzel oğlunu ya şehit, ya gazi sözleriyle kucığına almış, Feridun Bey sayısız gazaya katılmıştır. Feridun Bey'in dostunun ihaneti üzerine yaktığı destanın Türkçe olması da dâhil olduğu milletin kültür dinamiklerine hâkim olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

İslam dini ve Osmanlı Devleti'nin çok uluslu yapısı, milliyetçiliğin öne çıkmasını engellemekle birlikte kişinin kim olduğu ve nereye ait olduğu gerçeği, görmezlikten

gelinen bir soru olmamıştır. Bu amaçla anlatıda Türklerin millî kimliğinin farkında olduğu sıklıkla vurgulanmaktadır. Türk kelimesi üzerinde önemle durulmakta; Türklerin milliyetleri konusunda öz bilincinin yüksek olduğu gösterilmektedir. Sinan'ın sefahati bırakıp "serhat gözetme"sini (C, s. 126) isteyen Hâfız Nûri'nin ona nasihat ederken üç defa Türk kelimesini kullanması bu farkındalığın bir göstergesidir:

İyi bil ki bu yıllarda Türk'ün mukadderâtı terâziye konacaktır. Bize şimdi cümbüş oynaş değil, yürek altından savaş gerek. Hindistan'dan Frengistan'a varınca cümle dünyânın gözü şu demde Türk'ün üzerinde, acep kime taht ola, kime baht ola? diye beklerler. Türk'ün gözü dersin en çok bel bağladığı serhatli üzerindedir. Âvâreliği bırak, ün almış dedelerin gibi tetiğe geç (C, s. 127)!

Milletin bir etnide olduğu gibi ortak mitleri ve anıları olan bir topluluk (Smith 2016, s. 70) olması demek aynı zamanda ortak ülküleri, idealleri ile varlık (varlığını) kazanması (koruması) demektir. Kızılelma ülküsü geleceğe dönük bir tasavvur iken var olan toprakları koruma bilinci de millet olmanın gereğidir. Anlatıda Türklerin Macar sınırına dayanan tarihî anıları ve millet olma bilinçleri verilirken varlık sahasını ayakta tutan temel değerleri de ortaya konulmuştur. Buna göre 17. yüzyılda millete olan borç "yürek altından savaş"la iken 20. yüzyılda bu, Turhan'ın çabaları hatırlandığında 'eser' vermekle ödenecektir.⁹⁹ Dolayısıyla millet olmanın gereği çok çalışmak, özgüvenli ve "teti"kte olmaktır.

Anlatının güncel zamanında millet olmanın anlamı / değeri üzerinde sıklıkla durulmuştur. Turhan, aşk ilişkisini yorumlarken ümitvar olmanın yolunu kendi milletinin dinamiklerine bakarak oluşturmuştur. Tarihte çok sayıda devlet kuran ve devlet(i) yık(ıl)an bu milletin her hâlükrdâ azmini ve umudunu yitirmemesi, 'örnekleyici' bir değer oluşturmaktadır. Böylelikle kendi milletinin maneviyatı ile duygusal bağ kuran Turhan; "Bununla berâber, biz dünyâyı kazanmış ve dünyâyı kaybetmiş bir milletin çocuklarıyız. Her ölümden sonra bize dirim ve kalkınma mukadderdir, mayamızda ölmezlik var. Elbet de Canzi ve ben gün gelecek yeni âlemimizi kuracağız. "Kim bilir belki yarın, belki yarından yakın..." (C, s. 14) diyerek milletin dinamiklerinden kuvvet almış ve kendi 'dirim' umudunu dile getirmiştir. Burada kolektif bir durumla bireysel vaka arasında analogi kurulmuş; milletlerin doğma, yaşama, mücadele etme, yok - var olma gibi süreçleri üzerinden kişinin şahsi macerası arasında bir benzerlik bulunmuştur. Bu anlamda Turhan'ın mensubu olduğu milletin yok

⁹⁹ Sanatkâra göre "Her millet kendi potansiyelini bir mücevher gibi işlemek, kıskanarak korumak, aynı zamanda diğer milletlerle takıntısız harman olabilmek zorundadır" (M, s. 316).

edilme kıyısında iken var olma mücadelesi ve küllerinden yeniden doğuşu kendisi için de bir ümit olmuştur. Dolayısıyla umudun, yeniden dirilişin sembolü olan *İstiklal Marşı*'na atıf yapılması bu anlamda önemlidir. Milletlerin "ortak mit ve anılar"ının (Smith 2016, s. 70) en önemli sembolü olan marşlar, bir yurdun ortak anılarını yansıtmaları bakımından özel bir anlam değerine sahiptir. *İstiklal Marşı* ile de doğrudan Kurtuluş Savaşı hatırlanmaktadır; gösterilen mücadele ve zafer kişisel planda da örnek teşkil etmektedir.

4. 4. 3. 3. "Hayat ve Hakikatin Ta Kendisi": Din

Maddî ve manevî kültür ayrımı üzerinden kültürü tarif eden Erol Güngör'e (1986) göre "Kültür bir inançlar, bilgiler, hisler ve heyecanlar bütünüdür; yani maddî değildir. Bu manevî, bütün uygulama halinde maddî formlara bürünür. Meselâ dinî inançlar cami, namazdaki beden hareketleri, dinî kıyafetler vs. şeklinde görünür" (s. 15). Bu bakımdan inancın yaşanma biçimi, manevî kültürü oluşturmada, milletin manevî alanda ortak bir değer üzerinden bütünleşmesine imkân tanımaktadır. Dinin bireysel ve millî kimliğin asli unsurlarından olduğunu düşünen Erol'a göre en geniş manasında din beşer hayatına sonradan ekleme, mücerret, musanna, maverai, kısacası icabında vazgeçilebilir bir fantezi değil, hayat ve hakikatin ta kendisidir (KRE, s. 297). Dinin "biz" denilen kimliği oluşturmadaki rolü üzerine mütefekkir şöyle demektedir:

İnsan, gayba îman ettiği nispette kendi kendini idrak ediyor ve kendi kendini idrak ettiği nispette mevcut oluyor. (...) O halde dinlerin bir hijyen oluşu onların "dünyâda fânîlik ve Hak katında bekâ"dan mürekkep bir mânevî rüyet yaratmalarından, yâni bir ruh uyandırmalarından ve dolayısıyla madde belirtmelerinden ileri geliyor demektir. Din, adsız meçhuller ortasında bize muayyen bir vezin bağlamak sûretiyle bizliğimizi bahşeder, iki adsız meçhûlü birbiriyle karşılaştırarak hâsıl olan tenâsüpten bizi inşâ eder. Din, hilkat sırlarının izâfî bir varlık tasavvuruna bile imkân bırakmayan seyri arasında mûcize nevinden hâsıl olmuş bir ayardır ki onun sâyesinde insan kendi kendinin, kendi cinsinin ve cihânın rüyetine vâsıl olarak bu bilîş netîcesi oluşa erer (KRE, s. 296-297).

Dinin hem kişiye kendini hem kendi cinsinden olanı hem de cihanı bilmesine olanak tanıyan bir "inşâ" imkânı olduğunu düşünen Erol; oluş sürecinde dinin vazgeçilmez bir ehemmiyette olduğunu düşünmektedir. Ona göre "Müslümanlık, mensuplarına şart koştuğu maddî, mânevî disiplin ile hürriyeti, adâleti ve efendiliği getirir. Hakîki bir müslüman ne kadar fakir olursa olsun isterse köle durumunda bulunsun, kendi iç âleminde dâima hürdür. Hiçbir kuvvetin yıkamayacağı kendi gönül tahtında sultandır" (M, s. 175). Bu bakış açısı;

kimliğin ve belirlenen ideal insanın iç ve dış dinamiklerinin oluşmasında dinin güçlü bir rolü olduğunu göstermektedir. Maddî - manevî disiplin, hürriyet, adalet ve efendilik ideal bir insanın / Müslümanın sahip olması gereken değerleri içermektedir. Dinin şart koştuğu vazifeleri yerine getiren milletin her bir ferdi "hiçbir kuvvetin yıkamayacağı" bir güce erişebilecektir. Bundan dolayı Erol anlatılarında hem şahsiyet inşasında hem de toplumsal ve millî şuur ediniminde dine / dinî olana önemle yer verildiği düşünülmektedir. Özellikle *Ciğerdelen*'de Türk kimliğinin ayrılmaz parçası olarak İslam dini yer almaktadır.

Türkün cihan hâkimiyeti anlayışı ile İslam'ın fütihat ülküsü birbirini güçlendirerek 'millî din' olan İslam'ı dünyanın her yerine yaymak temel bir ideal hâline gelmiştir. Türklerin İslam dinine geçmesiyle İslam'ın bayraktarlığı üstlenmesi tesadüfün değil; bu güçlü ortak yönün örtüşmesinin bir sonucudur. Osman Turan, *Türk Cihân Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi* (1969a) adlı çalışmasında İslam'ın cihadının Türklerin savaşçı ruhlarına ve cihan hâkimiyeti davalarına uygun geldiğini belirtmektedir. Zira Şamani Türkler İslam'ın cihadını, onun sevap ve faziletlerini, şahadetin vaat ettiği ahiret mükafatını, az-çok, kendi dinlerinde bulmuş; böylece daha yüksek bir din ve medeniyete kavuşmuş oluyordur (s. 151). Bu bakımdan *Ciğerdelen*'de sürekli olarak öne çıkarılan gaza ve şehitlik kavramları Türk'ün en köklü, temel değerleri durumundadır. Türk tarihini şehitlik, gaza gibi kavramlar üzerinden okuyan Erol, "Burhanlı Zamanlar ve Gençlik" adlı yazısında şöyle demektedir:

Acaba her genç "şehit" ne demektir bilir mi? Cihat nedir, gazâ nedir, gâzi nedir bilir mi? Faydasız köhne mefhumlara yeni terbiyede yer yok denecekse ben de derim ki, öyleyse gençlikten huşû ve hürmet beklemeye de hakkımız yok. Belki "şehit"i sâdece dövüşürken ölmüş herhangi bir asker sanırlar. Halbuki iki yamyam kabîlesi de birbiriyle vuruşursa orada ölenler olur. İslâm ve Türk tefekküründe "şehit" in başka dillere çevrilmesi imkânsız bir nüansı vardır. Şehitlik mertebesi bizim anlamımızda öyle Tanrı'ya yakın bir makamdır ki, büyük filozof ve bilginimiz İsmâil Hakkı Bursavî "18. yüz yıl" târihine göre (Şehitler ki, canlarını fedâ ederek gazâyâ girmiş ve vücutlarını Hakk yoluna lokma lokma vermişler, bir kefen bile bulamadan üstlerindeki fukaracık elbiseleriyle kabre girmişlerdir, ölmezliğin al ipek harmânisine bürünüp kıyâmete kadar tâze kalırlar ve kanlarından misk kokusu tüter.) Bilmem yeni nesle şehit hakkında yeteri kadar fikir verebilir miyim? Veremezsem kabahat ne bendedir, ne de gençlerde. Çünkü mükemmel bir sistem olan İslâmiyet kâşânesinin, bütününü açıklamaksızın bir tek yapı taşının vücûd-ı hikmetini îzah etmek güç, hatta imkânsız (C, s. 254).

Türk tarihini şehitlik kavramını anlamadan değerlendirmenin imkânsız olduğunu düşünen Erol'un görüşleri; millî kültürün dinî inançla iç içe geçtiğini göstermektedir. Dinin sadece iç âlemi düzenleyen bir değerler bütünü olmayışı; dünyaya bakışın ve dünyaya "nizam verişin" esas çerçevesini belirlemesi, sanatkârın tarihi yorumlamasında da etkili olmuştur.

Cangüzel'in doğum yaptıktan sonra "ciğer köşesi"ni kucağına alıp ilk sözünün "Bismillâh!.. Ya gâzi, ya şehit!.." (C, s. 95) olması dinî inancın ('Allah yolunda' bir) hayatı doğrudan şekillendirmesiyle ilgilidir. Kişinin ciğer köşesini, ciğer delen bir yurda feda ettirmesi sadece millet olmanın gereği değil, dinî emirlerin içselleştirilmesiyle alakalıdır. Bu bakımdan "Tevhid inancını yüceltip hâkim kılma anlamı"na gelen "i'lâ-yi kelimetullah" (Yurdağür 2000, s. 62) düşüncesinin Erol'un tarihe yaklaşımında etkili olduğu söylenebilir. Osmanlı Devleti'nin yükselmesinde esas amillerden biri olarak "îlâ-i Kelimetullâh" aşkını gören Ayverdi'ye (1975) göre "yeryüzünde müesseseseleşip cemiyetin bütününe şâmil olan tek felsefe ekolü, Türk îmânının rûhu olan tasavvuf anlayışıdır ki Türkün Kızıl Elması olan "Îlâ-i Kelimetullâh" gaye ve şuurunu beslemekte en sözü geçkin âmil olmuştur" (s. 205-206)¹⁰⁰. *Ciğerdelen* anlatısında da "Türk îmânının ruhu"nun verilmesinde sıklıkla geçen dinî kavramların öte dünya inancı, şehitlik, gazilik, Kur'anı Kerim'den ayetler ve birtakım dualar çerçevesinde teşkil etmesi sebepsiz olmasa gerek. Böylelikle bir "insan analisti" (Açıkgöz, 06.10.2017 telefon konuşması) olan sanatkâr insanı yaşadığı dönem, mensubu olduğu millet, sahip olduğu inanç ve değerler üzerinden bütünlüklü bir şekilde anlamaya çalıştığını göstermiştir.

Şehitlik ve gazilik konusu Erol makalelerinde sıklıkla yer verilen meselelerdir. Türk-İslam tarihinin temel düsturlarından biri cihan hâkimiyeti ise bunun motivasyonunu sağlayan manevî dayanakların başında bu yolda gazi ve şehit olmanın mukaddes görülmesi gelmektedir. Dolayısıyla şehit olmak cennetle müjdelenmek anlamına geldiği için *Ciğerdelen*'de görüldüğü gibi sıklıkla Kur'an'dan ayetlere gönderme yapılarak bu inancın temel dayanakları vurgulanmıştır. Şehit olmak üzere olan Mustafa'nın ölmeden önceki tasviri şöyle yapılmıştır: "Mustafa, durgun süzün yüzünde şebnemler gibi berraklaşmış mâvi gözlerini duvarın yüksekçe bir yerine asılmış tâlik yazıya dikmiş dalgın duruyordu. Bu Kur'an'dan bir âyetti ki, cennet bahçelerinde akan suların bahsediyordu" (C, s. 70). Bu betimlemede şehitlik, Kur'an ve cennet bahçesi kavramlarıyla iç içe geçmekte; "Allah yolunda öldürülenlere "ölüler" demeyin. Hayır, onlar diridirler. Ancak siz bunu bilemezsiniz." (Bakara, 2/154) ayetinde de görüldüğü üzere cennetle erişilen ebediyet müjdelenmektedir.

¹⁰⁰ Ayverdi'ye (1975) göre; "Şu halde Osmanlı İmparatorluğu'nun cihan-şümûl şahlanış sebeplerini araştırırken, umûmî seciyeyi tek tek hazırlayan ve bu münferid değerleri müşterek kuvvet halinde birbirine lehimleyip yekpâreleştiren tılsımı, tasavvuf coşkunluğunun kamçılacağı bir "Îlâ-i Kelimetullâh" aşkına dayamayı unutmamak lâzımdır" (s. 205-206).

Anlatıda Türklüğün üstün vasıflarının gelişmesinde, İslam dininin rolüne işaret edilmektedir. Graf Stefan Kemeni, Müslüman olmaya karar verdikten sonra Hâfız Nûri'ye Türklerin hep vakur, temkinli görüldüğünü, bunun sebebinin çok araştırdığını ve nedenini merak ettiğini söyleyince Hâfız Nûri'den önce Veli Koca lafa karışarak şöyle demiştir: "Biz çok açılıp saçılmaya vakit bulamayız; zîra günde beş defa görünür görünmez her türlü kirden paklanıp en yüksek huzûra çıkmak zorundayız. Bize vakar ve temkin hilatını giydiren bu sık sık derlenip toplanmak, edep ve itaat dîvanına girmek alışkanlığı olmuştur" (C, s. 84-85). Böylelikle dinin millet üzerindeki güçlü etkisine işaret edilmekte; manevî düzenin şekillenmesinde "edep ve itaat divanı" olan namaz gibi ibadetlerin rol oynadığı belirtilmektedir. Erol yazılarında da beş vakit namazın öneminden bahsedilmekte bu yolla zamana tasarruf disiplini kazanılacağı ve bunun da "yeryüzünde cennet" (M, s. 352) anlamına geldiği ifade edilmektedir. Böylelikle zaman, düzen ve sistemin kazanılmasında ibadetin önemi dikkat çekmektedir.

Tarihî anlatıda kişilerin inanç yönünün anlaşılmasında dinî kavram ve metinlerin yoğunlukla kullanıldığı görülmektedir. Bunların içinde dua, ayet ve ilahiler ilk başta gelen metinlerdir. Advîye Molla'nın "Lâ ilâhe illâllâh. Elmelîkûl Hakkulmübîn..." duasını üç defa okuduktan sonra Zühre'nin üstüne üflemesi (C, s. 121), akşamları ölülerinin ruhlarına Yâsin okuması (C, s. 140), Cangüzel'in "Allâhu ekber" feryâdıyla derdini boşaltması (C, s. 126), Hâfız Nûri'nin Mustafa Durakça ölürken Sûre-i Rahman okuması (C, s. 103) bunlardan bazılarıdır. Zühre'nin "Lem yüs'el an mâyef'al" olan yalnız ulu Yaradandır." (C, s. 193) cümlesi de Enbiya Sûresi 23. ayette geçen Allah'ın yaptıklarından sorumlu tutulmayacağına bir göndermedir. Anlatıda ayetlerden doğrudan alıntı yapılması nedensiz değildir. Erol bir yazısında Kur'an-ı Kerim'le ilgili "Halk Kur'an tercümesini okur, dînin ahkâmını öğrenir, fakat orijinalde ulaşacağı hidâyete erişir mi? Hidâyet, sâdece akıl ve vicdan yoluyla vâsıl olunacak bir menzil midir? İnsanların doğru yolu bulmaları için akıl ve muhâkemededen üstün, kendilerinin dahi bilmediği hassâlarını seferber etmeleri lâzım gelmez mi?" (M, s. 196) şeklinde sorular sormuştur. "Kur'ân'ın mecmû nazım'ı bu gizli hassaları uyandırıp işleyen kudret değil mi?" (M, s. 196) diyerek ayetlerin Arapça asıllarındaki tinsel gücüne işaret etmiştir. Bu nedenle akıl ve vicdan yolundan başka sezgi yoluna da seslenmek isteyen sanatkârın yer yer anlatısında ayetlerin Arapçalarına bu suretle yer verdiği düşünülebilir. Bu durum tarihî gerçeklik açısından da uygun olup; dinin yaşandığı şekilde verilme kaygısından da kaynaklanıyor olabilir.

Anlatıda dinî inancın görünümünden biri de dinî emirlerin yerine getiriliş biçimidir. Bunlar içinde namaz ilk dikkat çeken ibadettir. Sinan'ın annesi Cangüzel'in ve Mustafa'nın annesi Sümbül Hanım'ın son zamanlarını secdede geçirdiği görülmektedir. Bu durum, dünyadan vazgeçiş ve öte'ye uzanan sığınışı ifade etmektedir. Zühre ise Sinan'ı ilk gördüğü günden beri namaz sırasında "anlaşılmaz bir huy" edinmiş; "Namazda, felâk sûresini okurken "ve min şerri gâsıkın izâ vekap" yerine geldikçe gözüne boylu boyunca Sinan görünüyordu" (C, s. 145). Âyetin manasını araştıran Zühre, tefsirlerden apaçık bir şey anlamamıştır. "Şu kadar ki "gâsık" insan hayâtının derinlerine saplanıp gömülen ve cana kıymadan çekilip çıkarılması başarılabilen kötü bir dikendi." (C, s. 145) Bu anlamda Zühre'nin hayatı için "gâsık" Sinan'a karşılık gelmektedir. Kendi ölümüne değin bu "kötü diken"den kurtulamayan Zühre; Sinan'ın her türlü yapıp etmelerine rağmen onu içinden, dünyasından söküp atamamıştır. Ayrıca Sinan'ın kışkırtıcı çabalarına dayanamayan Zühre'nin namaza sığınması ve eski müşidi Kamber Hoca'nın gözetiminde tasavvufa yönelmesi, dinin her alanda güçlü bir sığınış alanı olduğu göstermektedir. Rüyasında Sarı Saltuk Sultan'ı gören Zühre'nin ondan "ömrün mânâsı[nın] Yaradan'a olan bağlantıyı duymak" (C, s. 190) olduğunu ve "yürekten Tanrı adını an"makla (C, s. 190) huzur bulacağını dinlemesi sükûna erişmesine önemlidir. Tarihî anlatıda aynı şekilde Mustafa'nın aşkının hakiki olup olmadığını anlamak üzere Muhiddin Abdal'la riyazete girmesi, dinî inancın ve tasavvufun insan hayatını doğrudan şekillendiren temel kaynaklar olmasıyla ilgilidir. Böylelikle anlatıda dinin hem bireysel hem de toplumsal alanda güçlü, düzenleyici ve belirleyici bir rolünün olduğu anlaşılmaktadır.

4. 4. 3. 4. Dinamik Bir Süreklilik: Tarih

Milletlerin temel özelliği ortak tarihî anılar, mitler, simgeler ve geleneklere sahip olmasıdır (Smith 2016, s. 27). İmparatorlukların yıkılışı ve ulus devletlerin ortaya çıkışıyla tarih bilinci daha önemli hâle gelmiştir. Millilik ve milliyetçilik hareketleri romantik duyuş tarzı ile daha fazla önem kazanmış; millet olmanın en temel müştereklerinden olan tarihe özel bir ağırlık verilmiştir. Romantik akım bir taraftan ulus inşasında millî geçmişten faydalanırken diğer taraftan halk edebiyatı ve yerel kültür kaynaklarına daha fazla eğilmiştir. Romantizmin sanat, edebiyat alanındaki yansıması da tarih bilinci ve millî ruhu oluşturmaya dönük bir muhtevada kendini bulmuştur. Özellikle tarihî romanın bu süreçte önem kazandığı görülmektedir. Lukacs'ın (1998) belirttiği gibi tarihsel roman tarihsel

bilincin yükseliş döneminde ortaya çıkmış, gelişme kaydetmiştir (s. 166-170; Yalçın-Çelik 2005, s. 59). Anlatılarında tarihin yanında; sözlü kültür ürünlerinden ve folklorik unsurlardan faydalanan Erol'un halkının geçmişine yönelmesinde ve "'millî romantizm" denen kültürel milliyetçi tavrında" (Aksakal 2015, s. 17) romantik akımla daha fazla ağırlık kazanan millîliğin etkisi aranabilir.¹⁰¹

Nihad Sâmi Banarlı (2016) 'millî romantizm'in idraki ile bir millet, bağlı bulunduğu ortak medeniyet hangi medeniyet olursa olsun, o medeniyet içinde, yine kendisi olarak kendi millî şahsiyeti, millî haysiyeti ve millî değerleri ile birlikte kalkınır (s. 16) diyerek, millî romantizmin ülkelerin millet olma yolundaki rolüne dikkat çekmektedir. Şerif Aktaş'a (2011) göre "millî romantik duyuş tarzı" söz grubuyla, akli ve iradeyi kullanarak, sosyal ve tarihî tekevvün içinde coşkuyla kendi "ben"ini hissetme ve bunun ortaya çıkmasına sebep olan ruh hâli kastedilmektedir. Bu, bir bakıma insanın kendisini keşfetmesi ve geleceğine hâkim olma isteğini açıkça ortaya koymasıdır (s. 34). Gaye, kendi mahiyetini anlamak, sahip olunan değerler bütününe özelliklerini keşfetmek ve geleceği, elde edilen veriler ışığında akıl ve iradeyle düzenlemektir (s. 34). Bu nedenle millî romantiklik tarihî değerleri, mitolojik unsurları, halkın yaşama tarzını idare eden inançları, dinin halk arasında aldığı şekli, insani ilişkileri düzenleyen kabul edilmiş değerleri, sürdürülen hayatın akışı içinde ve zamana açık biçimde severek ve düşünerek coşku ve heyecanla ele alıp anlatmaktadır (s. 150-151). Bu bakımdan Erol'un millî romantik duyuş tarzına sahip olduğu söylenebilir. Sanatkârın ben'i merkeze aldığı anlatısında tarihsel devamlılığın öne çıkarılması; nostalji ya da fantezinin bir sonucu değil, mevcut zamanın gereklerine uygun bir şekilde onun uyarlanmasını gerekli görmesiyle ilgilidir.

Ergiydiren (2001b) Erol'un Alman romantiklerinden etkilenmiş olabileceği üzerinde durmaktadır. Çünkü onlara göre Aydınlanma Çağında bir çeşit 'uydurma' sayılarak aşağılanan mit'ler özellikle Nietzsche sayesinde "aynı şiir kelimesi gibi bir çeşit hakikat, yahut hakikatin muadili, ilim ve tarihin rakibi değil, onların tamamlayıcısı olarak kabul edilmeye başlanmıştır." Safiye Erol da yıllarca ayrı kaldığı halkının maşeri ruhu ve o ruhun

¹⁰¹ Erol'un yazılarında romantizm akımın ünlü yazarları olan Goethe ve Victor Hugo'dan sıklıkla sitayişle bahsettiğini hatırlamakta fayda vardır. Sanatkârın Goethe'den bahsettiği yazılardan bazıları şunlardır: "Omıros", "Tasavvufun Lehinde ve Aleyhinde", "İş ve Hayâl", "Ağustos Meltemleri", "Hazreti Mevlânâ'nın Çehresi", "Goethe'nin Evi", "Goethe'nin Romanları", "Damla Damla Nisan", "Yüce Tepeler". Ona göre Goethe; "hem şâir hem filozof, hatırı sayılır çapta bir devlet adamı, bilgin ve hümanist, Almanlar'ın onu adlandırdığı gibi "Universalgenie" dört başı mâmur bir dehadır. Halbuki Goethe modern roman mîmârîsinin ilk temellerini atmışlardan biridir." (M, s. 403) Victor Hugo'dan bahsettiği yazılarından bazıları ise; "Buhranlı Zamanlar ve Gençlik", "Politika ve Sanat", "Rûhlarda İnkılâp"tır. Daha fazla bilgi için bk. Erol 2010b.

atmosferi etrafında destanlaşmış diliyle kurduğu bağın sıcaklığını hiç kaybetmemiş bir yazar olarak toplumun yaşadığı hayat sürecini içsel olarak algıladığını göstermiştir (s. 44). İyi bir Nietzsche okuyucusu olduğu bilinen Erol'un¹⁰² millî olana ve halkın kültürel kaynaklarına verdiği özel önemde Alman romantiklerinin etkisi aranabilir.¹⁰³ Özellikle mitler ve semboller üzerinden Ergiydiren'in yaptığı paralel okuma gayet yerindedir. Erol da mitler ve sembollerin milletlerin psikolojisini anlamada önemli olduğunu düşünmüştür. Ona göre; "Milletlerin psikolojisine nüfuz etmek için herbirinin hangi sembollere değer verdiğini araştırmak verimli bir usûl olur sanırım. Zîra millî semboller ve totemler beher câmiadaki âzamî kudret ve imkânların en hakîkî tasvirleridir" (KRE, s. 278). Görüleceği üzere Nietzsche mitleri "hakikatin muadili" olarak tanımlarken Erol "en hakîkî tasvirler" tabirini uygun bulmuştur.¹⁰⁴ Bu açıdan sanatkârın tarihî anlatısında Türk milletinin psikolojik dinamiklerini bihakkın verebilmek adına "en hakîkî tasvirler" olan mit ve sembollerden yararlandığı düşünülebilir.

Erol'un bütünlüklü, süreklilik arz eden bir tarih anlayışı olduğu belirtilmişti. İki anlatı zamanı olan *Ciğerdelen*'in güncel zamanında erken Cumhuriyet dönemi Türkiye'si kendine yer bulurken; tarihî anlatının yer bulduğu bölümlerde 17. yüzyıl Osmanlı Devleti'nin Avusturya sınırındaki Ciğerdelen toprakları konu edilmiştir. Anlatıda zamanlar arasındaki geçişler; bu iki zamanın birbirinden ayrılamazlığına ve dinamik şekilde devamlılığına;

¹⁰² Erol'un Kandemir'e verdiği röportajda (Erol 1949) ve "Küçük Nîmetler" (Erol 2010b) adlı yazısında Nietzsche'den iktibas yaptığı görülmektedir.

¹⁰³ Burada Nietzsche'nin romantizme karşı fikirleri akla gelebilir. Ancak Megill, Aşırılığın Peygambeleri'nde Behler'e başvurarak Nietzsche'nin yazılarında önemli yer tutan birçok temanın daha önce Schlegel çevresinin yazılarında görüldüğünü göstermektedir. Behler; her ikisinde de 'yeni mitoloji' arayışı şeklinde ortaya çıkan benzer bir mitolojik kültü, sanatın benzer biçimde kutsallaştırılması, kültürel zevksizlik karşısında duyulan benzer bir horgörü, fragman ya da aforizmalara dayalı bir üsluba yönelik benzer bir tercih, Grek ruhunun yeniden canlandırılmasına dayalı bir 'estetik devrim' yönündeki benzer arzu, benzer bir 'estetik düşünce' arayışı ve 'felsefenin geleceğini'nin bir şekilde sanat kaynaklarına bağlı olacağı yolundaki benzer bir beklenti olduğuna dikkat çeker. Dolayısıyla romantizme saldıran Nietzsche'nin kullandığı terimin Alman romantikleri kast etmediğini belirtir. (akt. Dellaloğlu 2010, s. 38-39). Jürgen Habermas da aynı noktaya değinmiş ve "Nietzsche, tarihe Dionysosçu yaklaşımı açısından özgün değildir. Yunan trajik korosunun eski Yunan Dionysos kültüründeki kökenine ilişkin tarih tezi, modernlik için eleştirel olan noktasını erken romantizmde zaten geliştirilmiş olan bir bağlamdan edinir." demiştir. Habermas; romantik bir temayı sürdürmesine ve romantiklerle arasında ciddi bir düşünsel yakınlık olmasına rağmen Nietzsche'nin romantiklerle arasına mesafe koymasını manidar bulmuştur (akt. Dellaloğlu 2010, s. 39).

¹⁰⁴ Erol'un mitlerle ilgili bu tespitinin yer aldığı "Homo Sapiens - Hakîm Adam" adlı etütte Nietzsche'ye yer verildiği dikkat çekmektedir. Asrın insanının özellikle Garp'ın "tecellî âlemi"ne (KRE, s. 280) yani fenomenler alanına, madde sahasına sadece yönelmesinin yaratacağı menfi sonuçlardan bahseden mütefekkir; bu gidişin önüne geçmede "îkaz ediciler" (KRE, s. 280) rolüne dikkat çekmiştir. Ona göre bu münadilerden biri de Nietzsche'dir. "Nietzsche'nin en yüksek ümit ve emeli, günün birinde ilmin tahttan indiğini, yerine hikmetin geçtiğini görmektir." (KRE, s. 280). Bu bakımdan Nietzsche'nin felsefesini değerli bulan Erol; onun Almanların er geç kendi öz varlıklarından yeni bir doğuşa hasret çekeceğini ve bu yolda bir rehber, bir führer arayacağını tahmin ettiğini; ancak görüşlerinin yanlış anlaşıldığını belirtmiştir. Çünkü "Zamânımız demokrasi devridir, sembollere saygı yoktur" (KRE, s. 281).

geçmişin "şimdi içinde barınıp gitmesine" (Gündoğan 2013, s. 77) dolayısıyla sürenin sürekliliğine, bölünmezliğine (Gündoğan 2013, s. 77) işaret etmektedir. Bu durum Erol'un tarihsel bütünlük içerisinde Türk tarihini değerlendirmesiyle ilgili olarak okunabilir. Aynı zamanda yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin kendinden önceki tarihi tevarüs etmesi gerekliliği imlenmektedir. Çünkü anlatının güncel zamanındaki önemli karakterlerinden Turhan; 'yeni insan'ı, genç Türkiye'yi temsil etmektedir. Onun içinde bulunduğu ruhsal ve kimlik bunalımı, genç Türkiye'nin kendini bulma çabası olarak okunabilir. Yazarın Turhan'ı biçimlendirme, dönüştürme sürecinde kullandığı metotlar; bir anlamda ülkenin içinde bulunduğu süreçte kendini bulabileceği imkân alanlarını işaret etmektedir. Tarih, din, millî değerler yanında kendini bilme prensibinin tasavvufî ve evrensel açılımı, genç Türkiye'nin donanması gereken unsurları konusunda bir fikir vermektedir.

Anlatıdaki zamansal süreklilik Bergson'un görüşlerini gündeme getirmektedir. Süjenin zamanını asıl zaman olarak gören Bergson için canlı zaman / yaşanan zaman ancak bilinçte görülebilir. Onun her anında değişme ve yenilik vardır. "Süre"nin ölçülüp parçalanamaması bundandır (Bayraktar 2016a, s. 63). Hakiki zaman olan süre, tam bir değişiklik, bölünemez bir süreklilik ve ölçüye gelmez bir niteliktir (Gündoğan 2013, s. 27). *Ciğerdelen*'de de tarih, bir süreklilik içerisinde hiçbir kesintiye uğramaksızın devam etmektedir. Uğurcan'ın (2001) belirttiği gibi Erol *Ciğerdelen*'de iç içe geçmiş iki zamanı görünmez sıkı şekilde bağlamıştır. Aktüel zamandaki sosyal ve psikolojik olayların temelindeki tarihî izleri belirtmiştir (s. 38). Ergiydiren (2001b) de anlatıdaki zaman anlayışına dikkat çekmekte ve Erol'un Cangüzel'in şahsında yeni kurulan "modern Türkiye'nin entelektüel çevrelerine düşen sorumluluğun mahiyetini araştırmak ve bunun cevabını bulmak için, ilham aldığı yöntemin, yazarının bir felsefeci olduğu düşünülürse, Bergson'un zaman anlayışına denk düştüğü görülebilir: Bugünü anlamak ve doğru yaşamak için geçmişi anlamak ve doğru değerlendirmek." (s. 44) demektedir. Şarkiyat alanında doktorasını yapmış bir filolog olan Erol; bir felsefeci olmamakla beraber Ergiydiren'in yerinde tespitiyle zamanı yorumlayış biçimi, Bergson'un zaman kuramına uygunluk göstermektedir. Anlatıdaki imtidat; gerçek zamanın parçalanamazlığıyla ilişkilidir. Çünkü "Bilinç hallerinin akışında hiç kesinti yoktur." (Bayraktar 2016a, s. 64). Tarihin sürekliliğinin ve Turhan'ın öznel zamanının; "hafızanın insan varlığına katmış olduğu devamlılık bilinci"yle (Bayraktar 2016a, s. 65) ilgili olduğu düşünülebilir. Anlatıda

zamanın birlendiği; geçmiş ve geleceğin tek bir an içerisinde devamlılığını örnekleyen en belirgin anekdot, Turhan'ın düşüncelerinin anlatıldığı şu bölümdür:

Bana öyle geldi ki bir aralık ayı seherinde uykusuz geçen bir mukadderat gecesinden sonra şu kurşûnî ışık içinde sokakta dikilip duracağımı, varlık muammâsı sırlarının rûhumda çınlayacağını ben evvelden bilmıştim. Ve gene anladım ki hayâtımızın gelecekteki bütün safhaları donmuş damlalar hâlinde mâneviyatımızda uyuklar; bütün tabiat olaylarının mevsimini bekleyişi gibi bu damlalar da bilmediğimiz yasalara uyarak zamânı gelince teker teker çözülür ve biz türlü türlü tecellîler karşısında kalırız. Kısacası: Her birimizde bütün geçmişi ve geleceği bilen, cümle hakikatleri elinde tutan diğer bir benlik var. Fakat o kudretli sultan kat kat nikap altında gizleniyor, sır saklıyor (C, s. 42).

Geçmiş, an ve geleceğin kişinin benliğinde iç içe geçmiş olması; Bergson'un zamanın algılanış ve yaşanış biçiminde iki ayrı ben tasarımının olabileceği görüşünü akla getirmektedir (Bayraktar 2016a, s. 66). Burada da söz konusu olan derin ben'in algılayış biçimidir. "Madde ve topluma uymakla katılmış ve kişisellikten çıkarak mekânlaşmış, donmuş" yüzeysel ben'den farklı olarak derin / temel ben'de "canlı fikirler "kaynaşma", "mütemati bir erime ve karşılıklı bir hulûl (Bayraktar 2016a, s. 90; Tunç 1934, s. 20-21) hâlinedir. Özne anlatıcının yukarıda belirttiği üzere" kat kat nikap altında giz"lenen benlik; "canlı fikirleri" ve esas dönüşümü ve atılımı yaratacak kudreti haizdir. Ayrıca Bergson'un kabuk ben'in otomat bir hafızası olduğu, yaratıcı ve özgür bir hafızaya ise derin ben'in sahip olduğu görüşü hatırlandığında anlatıda geçmiş ve geleceği elinde tutan benliğin iç / derin / temel ben olduğu anlaşılır. Yapıcı, yaratıcı ve dinamik bir hafızaya sahip olan bu benlik; geleceği de şekillendirici bir özelliğe sahiptir. Bergson felsefesinde "temel ben" in yaşayışının bu tarzda sırlı bir oluş olarak (Tunç 1934, s. 29; Bayraktar 2016, s. 90) belirtilmesiyle Erol'un "cümle hakikatleri elinde tutan diğer bir benli"ğin "sır sak"layıcısı olduğu üzerinde de durulabilir. İç ben'e atfedilen bu sır; ancak sezgisel bir bakış açısıyla nikaplarından sıyrılabilecektir. Bergson'a göre geçmişin, şimdinin ve geleceğin birliği olan süre, hafızayla yaşanır ve bu hakikat ancak sezgi ile kavranır (Bayraktar 2016a, s. 67). Turhan'ın süreyi algılayış biçiminde de sezginin rolü olduğu görülmektedir. "Sezgi, bir şeyi içten bilmektir (Gündoğan 2013, s. 34). Turhan'ın içinde bulunduğu anı içsel olarak bilmesinde / algılamasında ve "Bana öyle geldi ki.....evvelden bilmıştim." ibarelerinde, zamana nüfuz etmesinde sezgilerinin rolü olduğu söylenebilir.

Tarihî anlatının konusu Varat fethinde gösterdiği yararlıklar sonucu İstolni-Belgrat sancağında zeamet alan Sarı Sipâhîler'in üç kuşak öyküsüdür. Anlatının güncel zamanında Rumeli kökenli olan bir mimar ile genç bir öğretmenin aşkı anlatılırken doğrudan ya da

gönderme yoluyla öne çıkan iki kişinin Atatürk ve (*İstiklal Marşı* üzerinden) Mehmet Âkif olduğu görülmektedir. Anlatının en önemli kişilerinden Turhan, Atatürk'e benzetilmiştir. Turhan bu durumu; "Benim de Atatürk'e benzediğimi herkes söyler. Bu benzeyiş beni utancımdan üzer, kendimi lâyük görmem." (C, s. 23) şeklinde açıklamaktadır. Anlatının başında verilen fiziksel benzerlik; Atatürk'ün şahsı ve başarıları hatırlandığında okur açısından bir merak alanı oluşturmaktadır. Ulus devletinin kurucusu olan Atatürk gibi Turhan da kendini inşa edebilecek ve ülkesine karşı vazifesini gerçekleştirebilecek mi sorusu anlatının temel entrik unsurlarından birini oluşturur. Anlatıda duvarında asılı olan Atatürk'ün resmine bakarak ondan sıklıkla bahseden kişi Canzi'dir. Bu resim için Turhan; "Hakîkaten ben de o tabloya bakarak çuha dolman, çakşır ve kalpak giyen serhatli ecdâdımın kesâfet peydâ ederek bir kere daha infilâk etmiş ruh tecessümünü görür gibi olurum." (C, s. 21) demektedir. Böylelikle Millî Mücadele'nin ruhunu temsil eden Atatürk'le yakın tarih şuurunun kazandırılmak istendiği anlaşılır. Canzi'nin babasının Millî mücadelede şehit olan Miralay Cevat olması (C, s. 35) da bu bağlamda değerlendirilebilir. Bu yolla Kurtuluş Savaşı hatırlatılır ve vatan topraklarının ne büyük fedakârlıklarla korunduğu imlenir. Anlatının güncel tarihinde sıklıkla *İstiklal Marşı*'ndan alıntılar yapılması da bu bağlamda düşünülebilir. *İstiklal Marşı* hem ulusal hem de ferdi anlamda mücadeleyi ve umudu temsil etmektedir. Millî şuurun bir yansıması olan eserin buna bağlı olarak çağrışım alanı vatan, toprak, istiklal, aidiyet, birlik gibi kavramlar etrafındadır. Nurullah Çetin'in (2012) belirttiği üzere millî bağımsızlık konulu *İstiklal Marşı*'nın izleği; Türk milletinin millî varlığını, dinini, vatanını emperyalist işgalcilere karşı kanının son damlasına kadar mücadele edeceği, köle ve sömürge olmamak için imanıyla direneceğidir. Dinini, dilini, kültürünü, bütün millî varlığını özgürce yaşayabileceği tam bağımsız ve bağlantısız hür bir Türk vatanı ve devleti onun başlıca hedefidir (s. 23). Turhan'ın kendi memleketinde gezerken *İstiklal Marşı*'nı hatırlaması da söz konusu şuurla ilgilidir: "Fakat ben hiçbir yerde ayağımı burada bastığım gibi basamam. Yürüdükçe toprak altındaki köklerimin tabanıma doğru filiz saldıgını duyuyorum. *Cânı cânânı bütün vârimı alsın da hüdâ! / Etmesin tek vatanımdan beni dünyâda cüdâ...*" (C, s. 15) diyen Turhan tarih bilincini kendi milletinin yazılı kaynakları üzerinden ortaya koymuştur.

Anlatının iki zamanındaki tarihî olaylar, şahsiyetler ve metinler tam olarak neye karşılık gelmektedir? Bir yanda Atatürk, Mehmet Âkif Ersoy ve Millî Mücadele, diğer yanda Osmanlı sipahileri, vezirleri, beyleri niçin aynı anlatıda yer almaktadır? Tarihî bir romanın

iki ayrı zaman örgüsünde kurgulanmasının nedeni ne olabilir? Yazar güncel zamanda kişisel ilişkilerinde çıkmaza giren hatta ölümün eşliğine gelen iki kişinin yeniden doğuşuna imkân aralayabilecek kaynağı tarihî anlatı üzerinde kurgulamıştır. Bu ölümsüz ve sürekli kaynak vasıtasıyla "yaratıcı hamle" (Bayraktar 2016a, s. 95) ile bütünleşme imkânı doğabilecektir. Yazar için mazi, tarih; olmuş bitmiş ve belli bir sürece hapsolmuş zaman aralığı değildir. Erol anlatılarında en dikkat çekici hikmet; yaşanmış olan hiçbir şeyin boşuna olmadığıdır. Yaşanmış olandan çıkarılacak ders, kişilerin kendi hayatlarını inşa sürecinde sağlam bir model oluşturmaya yardımcı olabilir.

Aynı zamanda *Ciğerdelen*'de iyi ve kötü örneği birlikte veren Erol'un yapılması gerekenle yapılmaması gerekeni bir arada sunmak istediği düşünülebilir. Onun tarihî kişilikleri tüm yönleriyle yüceltmemesi, tarihî olayları sadece müspet taraflarıyla vermemesi bu bağlamda değerlendirilebilir. Örneğin tarihî anlatıda Sinan'ın zeameti kurtarmak için İstanbul'a gitmesi aktarılırken şöyle denilir: "Sinan Ağa tatlı canını biraz sıkıya koymak zorunda kaldı. Edirne üzerinden Âsitâne'ye yollandı. Sekiz ay sonra geri döndüğü zaman ne fırıldak çevirmişse çevirmiş zeâmeti kurtarmış, müftünün baldızı ile nikâhlanmış, berâberinde heybe dolusu altın getirmişti" (C, s. 137). Böylelikle okur hak etmediği hâlde zeameti kendisine bırakılan Sinan'ın bu hamlesinde birtakım oyunlar olduğunu sezer ve 'müftü'nün çıkar ve iltimasında, olmaması gerekeni görür; özellikle de o dönem Osmanlı'sında bu türlü durumların olabildiği yargısına varabilir. Erol'un tarihe bu yaklaşım biçiminde; tarihi örnekleyici bir değer olarak sunmanın yanında var (olmuş) olana ayna tutmak, menfî ve müspet yönleriyle geçmişe ve güncel zamana ışık tutmak istemiş olmanın etkisi aranabilir.

Böylelikle 17. yüzyıldan 20. yüzyıla geçişlerle uzak ve yakın tarih birleşmekte; tarihsel olayların karşılık geldiği anlamlar üzerinde durulmaktadır. Dolayısıyla tarih ne işe yarar sorusu, tarihî anlatıda dolaylı bir şekilde yanıtlanarak; tarihin bireysel ve kolektif şuuru oluşturucu ve dönüştürücü gücü ortaya konulur. Yazarın "Şehit Pâdişah" adlı yazısında III. Selim öldürüldüğünde ona yakılan bir türküyü verdikten sonra "Milletlerin, kadir bildikleri nispette kadirleri olur." (C, s. 208) cümlesiyle yazısını tamamlaması; tarih bilincinin iyileştirici, ilerletici niteliğine işaret etmek amaçlıdır. *Ciğerdelen*'de de Osmanlı'dan Balkan Savaşlarına oradan Atatürk'ün şahsında ve *İstiklal Marşı*'nda Millî Mücadele'ye uzanan anlatımlar ile okurun nereden nereye ve neden sorusuna bir cevap araması istenir gibidir. Özellikle de Ciğerdelen Savaşı ile anlatılan tarihî vakanın bir trajedi üzerine kurulmuş olması bu bağlamda değerlendirilebilir. Çünkü Ciğerdelen'in kaybı ile

Osmanlı'nın Avrupa'daki gerileyişi başlamıştır. Okuyucu açısından söz konusu ricatla Avusturya sınırından Edirne sınırına kadar gerileyen Türklerin bu sürecini bir süreklilik içerisinde okuma zorunluluğu doğmaktadır.

Ciğerdelen'in alt anlamları iyi okunduğu takdirde küçücük bir palanka üzerinden ve Şahinkonak adlı bir mevkide anlatılan tarihî vakaların karşılık geldiği anlamların makro düzeyde ve güncel tarih bakımından kesbettiği anlamlar daha iyi görülecektir. Osmanlı'nın gerileyişinin başlangıcına karşılık gelen *Ciğerdelen*'in kaybı üzerinden yazar niçin anlatısını kurgulamıştır? Neden İstanbul değil de İstanbul'dan kilometrelerce uzak bir mevki seçilmiştir? Bu durum aslında bir Devlet hatta dünya için çok büyük olayların (Vienna Muharebesi'nin Avrupa'da yarattığı korku ve tarihin akışını değiştirmesi bu bağlamda hatırlanabilir) akıbetini belirleyen durumların küçük (görülen) yerler / meseleler olduğunu düşündürmektedir. Anlatıdaki Feridun Bey'in belirttiği gibi "Yumrucuk palanka için kırk yıldır çekilen cenk ü cefâ Kartaca savaşını da geçti. Dünya böyle kanlı didişmeyi görmedi, görmeyecek. Ne yaman... Adıyla anılmış... Türk milletinin *Ciğerdeleni*!" (C, s. 186). Böylelikle "yumrucuk palanka" kelime grubu üzerinden artgönderim yoluyla *Ciğerdelen* ifade edilmiş ve Kartaca savaşıyla yapılan kıyaslama ile "didişme"nin büyüklüğüne işaret edilmiştir. Küçük bir kalenin elden çıkışı olarak görünen tarihî vaka; art arda birçok toprağın kaybını beraberinde getirmiştir. Bulunduğu topraklar itibariyle Vienna için büyük bir tehdit alanı uzaklaşmıştır / yok edilmiştir. Erol'un Osmanlı Devleti'nin Avrupa'daki ilerleyişini aksi istikamette değiştiren olayın başlangıcını, o coğrafya içerisinde ve o coğrafyanın insanı üzerinden okuması da tarihe bakış açısını göstermektedir. Bir taraftan uluslararası sahadaki çatışmaların bölgesel açıdan yaratacağı tahribat, korku, kayıplar gösterilirken diğer taraftan böylesi bir mekânın yaratacağı insanın nasıl olduğu / olması gerektiği sunulur. Her an ölüme namzet bir toprakta yaşayan insanın korkusuz ve tetikte olması, iyi bir sipahi olarak yetişmesi, yiğit ve adil olması gereği doğrudan ve dolaylı yollarla verilir.

Eco (2011a), okurların metinlerden, metinlerin açıkça söylemediği şeyleri çıkarılabildiğini, yorumcu iş birliğinin de bu ilkeye dayandığını belirtmektedir (s. 122). Dolayısıyla söz konusu çıkarımlara şöyle devam edilebilir: Yazar *Ciğerdelen* üzerinden bir palankada canlarını hiçe sayarak şehit düşen insanların varlık nedeninin daha iyi anlaşılmasını istemiş olabilir. Yüzyıllar öncesinde yaşayan ve sıradan bir yaşamı olan insanların 'vatan', 'şehitlik', 'gazilik' bilinciyle yaşaması ve ölmesinin, tarihsel olayları

değiştiren / değiştirebilecek güçte olduğu hissettirilir. Erol büyük imparatorların, başkentlerin hesaplaşmalarına değil, bir küçük palankadaki sıradan insan yaşamına yer vererek okurun kendini bulabileceği insanlara yer vermiş olur. Dolayısıyla yazarın Ciğerdelen palankasını merkeze almasında büyük kahramanlar yerine 'küçük insan'ın iç macerasına daha fazla yoğunlaşma isteği de etki etmiş olabilir. Ayrıca bu topraklar üzerinden taşranın merkeze bakışı gösterilmekte; insanı hayatın içinden anlamaya dönük bir çaba sezilmektedir. Korat (2009) romanda tarih sorusunu incelerken "Romanda büyük kahramanlar ve tarihsel olayların yapısı hakkında konuşmak mı yoksa tarihsel bir zemin üzerinde, estetiğin imkânları içinde, insani hakikatle yüzleşmek mi?" (s. 24) şeklinde bir soru sormaktadır. Erol'un anlatısı özelinde bu sorunun cevabı "tarihsel bir zemin üzerinde, estetiğin imkânları içinde, insani hakikatle yüzleşmek" ve "insani deneyim ve estetik düzlemin" (Korat 2009, s. 25) yeğlendiği bir anlatının olanakları şeklinde ifade edilebilir. Bununla birlikte anlatıda mekânların seçiminde Erol'un muhacir olmasının ve atalarının yaşadığı toprakları anlatmak istemesinin de etkisi aranabilir.

Sadece "Osmanlı tarihinin zafer ve şeref sahifelerinden seçilmiş" (Banarlı 1971, s. 1236) olan bir anlatı olmayan eserin, Ciğerdelen'in kaybı üzerinden kurgulanmasının bir başka sebebi de acıların insan zihninde ve ruhunda yarattığı etki olabilir. Çünkü Ciğerdelen ile kolektif bilince ayna tutulmaktadır. Tarihsel geçmişin, milletin tüm bireyleri arasında birleştirici fonksiyonu söz konusudur. Zaferlerin yanında acıların da bu anlamda rolü vardır. Ernest Renan'a göre; "Ortak acı sevinçten daha birleştiricidir. Ulusal anılar konusunda, yaslar zaferlerden daha değerlidir; çünkü onlar belli görevler yükler, ortaklaşa çabayı gerektirir" (akt. Georgeon 2006, s. 108). Erol'un da bu kayıpla kolektif bilinci tazeleyerek okuruna şuur ve sorumluluk aşlamak istediği düşünülebilir. Vatan topraklarının elden çıkması durumunda telafisi mümkün olmayan kayıpların oluşacağı, geçmişteki acıların sebepsiz yere yaşanmadığı hatırlatılmış olur.

Tarihî anlatının sonunda Ciğerdelen'in içindeki insanlarla beraber yakılarak elden çıktığına tanık olunmaktadır. "Ciğerdelen Efsanesi"nin anlatıcı kişisi "Vezirlerim "Çokluğa darı saçılmaz." deyip geri döndüler. Dönemedikleri de oldu, iş işten geçmiş, belâ deryâsı baştan aşmış bulunurdu. O zaman şehitlerimi at sırtına bağlayarak senin duvarın dibinden geçirirlerdi. Ardı sıra davarını sürerek reâyam sökülürdü." (C, s. 224) dedikten sonra Ciğerdelen'e hitaben şöyle demektedir:

Ben sana "Ciğerdelen" demem de ne derim? Ömrümün mânâsı ciğerimin kanıyla senin destânını yazmakmış. Gene de senin Tanrısal derinliklerini dilediğim gibi göremiyorum. En sonunda mihnetlerimi üst üste koydum, dağ gibi yığıldı, çıktım "Mihnet tepesi"ne oturdum. Ancak o zaman sen Ciğerdelen'ime kavuşup seninle kaynaştım. Bu, artık senin ve benim sonumuzdu. Sen o demde düşman eliyle ateşe verildin. Alevlerin rakeden hura elleri gibi çırpınıyordu. Allı yeşilli yanıyordun, Semender kuşu musun, dumanında ıtır ve zambak kokusu vardı. Biliyordum ki bu senin son yanışıdır ve ben seni artık bir daha binâ edemem (C, s. 224-225).

Bu son yerlerdeki anlatıcı; Turhan değildir. Metnin aktüel zamanını anlatan kişi özne anlatıcı Turhan'dır. Tarihî anlatının yazarı Canzi ancak anlatıcısı gözlemci anlatıcıdır. "Ciğerdelen Efsanesi"nin anlatıldığı bölümde ise anlatıcı değişmektedir. Dikkat edileceği üzere üslup değişmekte ve doğrudan Ciğerdelen'e hitap yoluyla bir anlatım tekniği tercih edilmektedir. Buradaki anlatıcı Ciğerdelen'e destan düzen kişi olarak ifadelendirilebilir. O dönemde yaşamış ve Ciğerdelen'in elden gidişine şahit olmuş biri olduğu izlenimi verilir. Onun bu söyleşmesinden sonra "Ciğerdelen Efsanesi", *Silahtar Tarihi*'nden alıntılan şu metin ile bitmektedir:

"Düşman Ciğerdelen altına gelip dört tarafından ateşe verildi. İçinde bulunan bir kaç bin kadın ve erkek feryat ve figan ederek yanıp gitti ve dumanı cevvi havaya pervaz etti. Sene (1094=1683)."

Silâhtar Târihi (C, s. 226)

Silahtar Tarihi'nin eserde yer alış biçimi yukarıda verildiği gibidir. Metin dönüştürülerek verilmemiş; italik olarak yazılmış ve alıntılanan yerin adı sağ alta gelecek şekilde yazılmıştır. Türlerarası ilişkiler bağlamında alıntılanan metin tarihî bir kaynaktır. Metnin aslı; "(...) küffâr-ı hâksâr Ciğerdelen palankası altına geldükde, mahsûr-ı Müslimîn vire itmişler iken, virelerin tutmayup dört taraftan âteşe virdi. İçinde olan birkaç bin zükûr ve inâs feryâd u figân iderek yanıp gitdi ve duhâmı cevvi-i semâyâ pervâz itdi." (Türkal 2012, s. 897) şeklindedir. Bu bilgilerin geçtiği *Silahtar Tarihi*'nin yazarı Fındıklı Mehmet Ağa olup o dönemde yaşamış ve hadiselere şahit olmuş bir tarihçidir. Osmanlı-Avusturya savaşları konusunda en güvenilir kaynak olan *Silahtar Tarihi* üzerinden Ciğerdelen'in kaybı ayrıntısıyla öğrenilmektedir. Bu alıntı, Erol'un birincil eserlere, vekayinamelere baktığını göstermektedir. Anlatıdaki işlevi ise anlatılan vakanın bir kurgu olmadığına işaret ederek Ciğerdelen'in tarihsel süreçteki varlığının gerçek olduğu fikrini / hissini yaratmaktır. Anlatının başında Canzi'nin tarihî vakayı anlatım amacının Turhan'a doğru (olduğuna

inandığı) yolu gösterme düşüncesi olduğu belirtilmişti. Dolayısıyla bu anlatım, hikâyenin sadece bir kurgu olduğunu; Canzi'nin atalarıyla ilgili bir hikâye yazmak amacıyla kurgusal bir türden faydalandığını düşündürmekteydi. Ancak Ciğerdelen'e veda edilen bölümde *Silahtar Tarihi*'nden alınan bu alıntı ile bu yerin tarihsel bir gerçekliği olduğu gösterilmiştir. Halil İnalçık ve Bülent Arı'ya (2011) göre; Naima'dan önce padişahın yanında ve hizmetinde olarak, 1683-1699 savaşı sırasında cepheden gelen telhisleri kullanarak devlet için bir tarih yazan Fındıklılı Silahtar Mehmed Ağa (1628-1723)'nın tarihi, resmi vekayiname olarak sayılabilir. 1683-1699 devri tarihi için en önemli kaynaktır. Eserin asıl ayrıntılı tarihi 1680'lerden itibaren olup Avusturya seferleri bakımından çok önemlidir (s. 131-132). Dolayısıyla söz konusu alıntının, tarihî romanın gerçekçilik niteliğine de uygun olduğu anlaşılır. Bununla birlikte örnek okurun "Merzifonlu daha Zomon'dan kalkmadan Beç seferi rivâyetiyle serhatler çalkalandı." (C, s. 204), "Türk ordusunun Beç muhârasasını bir türlü söktüremediği haberi yayıldııkça Tuna boyunda kâfir çeteleri mantar gibi yerden bitiverdi." (C, s. 208) gibi ibarelerde Merzifonlu ve Beç seferinden yola çıkarak söz konusu sürecin 17. yüzyılda geçtiğini; Padişah IV. Mehmet (Avcı Mehmet) dönemi olduğunu anlamasına karşın zaman, birinci düzey okur için de belirginleştirilmiştir. 1683 senesi; Ciğerdelen ve Estergon kalelerinin elden çıkış tarihidir.¹⁰⁵ Bu tarihten itibaren Osmanlı Devleti'nin Orta Avrupa'daki hâkimiyet sahası daralmaya başlamıştır. Burada Eco'nun okurun tarihî romanlara tepkisinin ansiklopedi ve ansiklopedik yeterlilik seviyesiyle ölçülebileceğine dair görüşleri hatırlanabilir (Zima

¹⁰⁵ Uzunçarşılı (2011) Viyana bozgunundan sonra Ciğerdelen'in elden çıkışını şöyle anlatmaktadır: Viyana bozgunundan sonra düşman üzerine Budin valisi Kara Mehmed Paşa kumandasıyla otuz bin kişilik bir kuvvet sevk edilmiştir. Kara Mehmed Paşa Tuna'nın sol sahilindeki Ciğerdelen tarafına geçip düşmanı karşılayarak Leh kralının kumanda ettiği büyük ordunun yirmi dört bin kişilik öncü kuvvetini bozarak yarısından fazlasını kırmış ise de daha geride bulunan altmış bin kişilik büyük kuvvete mağlup olarak Estergon kalesine girmiştir. Bu muharebede tecrübeli Osmanlı kumandanları şehit olmuştur. Ciğerdelen önüne gelen düşman palanganın teslim olmasına rağmen içindeki muhafızları, kadın ve çocukları öldürmüşlerdi (17 Şevval 1094 / 9 ekim 1683), bundan sonra müttefikler Tuna'nın sağ sahilinde ve Ciğerdelen'in karşısındaki Estergon'a yürümüşlerdir (s. 455-456). Mustafa Cezar (2011) da aynı bilgileri vermektedir. Budin Valisi Kara Mehmed Paşa'nın emrine 30 bin kişi verilerek Estergom'a gönderilmiş, Ciğerdelen önüne ilk gelen Leh kralı Jan Sobieski'nin idaresindeki yirmi dört bin kişilik düşman öncü kuvveti bozguna uğratılmıştır. Kara Mehmed Paşa'nın kazandığı muvaffakiyet pek işe yaramamış; zira bunların arkasından 60 bin kişilik asıl kuvvetler gelmiştir. Budin Valisi, yanındaki kumandanların Estergom tarafına geçip köprüyü de yıkarak beri yakada müdafaa muharebesi yapılması teklifini kabul etmemiş ve kendisinden bir misli daha fazla bulunan kuvvetlerle Ciğerdelen ovasında vuruşmuştur. Neticede mağlup olmuş (9 ekim); askerlerin çoğu ya şehit veya esir düşmüştür. Bunlar arasında dört tane de beylerbeyi bulunmaktaydı. Galibiyeti müteakip Ciğerdelen'de bulunan Türk muhafızlar vire ile kaleyi teslim edeceklerini bildirmiş; buna rağmen vireyi bozan müttefikler kaleye ateş vermiş ve içinde bulunan muhafız, kadın, erkek ve çocuklardan mürekkep birkaç bin kişiye alev ve dumanlar arasında can verdirtmiştir (s. 2162-3).

2006, s. 190, bk. Eco 2011a, s. 147-148). Ansiklopedik açıdan tarihî ve coğrafi bilgiler, *Ciğerdelen*'in anlam alanına girmede önemlidir.

4. 4. 3. 4. 1. Tarihî Anlatıda Öteki

Etik, felsefi, metafizik, siyasi bağlamlarda kullanılan öteki kavramı Cevizci'ye (2015) göre; "Öznenin, benliğin ya da bir kültürün kimliğini tanımlamada başvurduğu, kendisinden farklı olan varlık." anlamına gelmektedir. Buna göre bireysellik de aynı şekilde ötekinin kişinin kendisinin dışındaki bir varlık olarak tanınmasıyla ilişkilidir ve bu durum, kendilerini öne sürme, tanımlama ve meşrulaştırma noktasında, sadece insanlar için değil, bütün dinler ve kültürler için de söz konusu olur. Bir yere kadar son derece doğal ve anlaşılır olan bu süreç, öteki, kişinin kendi varlığı ve kültürü için bir tehdit ya da düşman olarak algılanmaya başladığı zaman ağır bir problem hâline gelir. Bu durumda kişi; kendi kimliğini, kültürünü, dinini meşrulaştırmak ve öne çıkarmak amacıyla ötekini değersizleştirme, kendisinden değersiz bulma noktasına gelebilir (s. 338-339). Bu nedenle ben'in karşısında yer alan öteki "garip ve her zaman az çok engelleyici, olumsuz, düşman bir öge", ben'in dışında, "başka, yabancı bir şey" (Gasset 1999, s. 63-64) olarak da tanımlanabilmektedir. Bayraktar'a (2016b) göre; "Ben" ve "öteki" arasında girilen ontolojik ayırım ve düalizm kurgusu yani Ben'in, "öteki olmayan" şeklinde tanımlanması; ben ile öteki arasında kapatılamayacak bir mesafe meydana getirmektedir. Bu durumda, ben bendir, öteki de öteki. Burada, öteki; ben'i tehdit eden, ben için bir tehlike olan şekilde tasavvur edilmiştir. Bunun doğal sonucu olarak, ben ile öteki arasında gelişecek olan ilişki, karşılıklı olarak diğerinden korkmak, onu tehdit ve tehlike olarak algılamak ve nihayetinde de ya araya aşılmaz sınırlar çekmek ya da tümünden yok saymak veya yok etmek olacaktır (s. 56-67).

Ben'in varlık alanı için tehlike olarak gördüğü öteki; ilişkisel düzlemde önyargıların, kopukluğun ve anlama çabasının hiçleşmesi hâlinde dışarıda kalandır. Ülküdeğer ve karşıdeğer çatışması üzerine kurulu anlatılardan olan tarihî romanda özellikle tarihî-macera romanlarında karşıdeğerin kişi düzeyinde daha çok öteki olarak kurgulandığı izlenmektedir. Düşman bir devlet, bey, halk; savaş ve zafer; yaşam-ölüm mücadelesi gibi kişi ve konular, beraberinde güçlü bir ötekinin oluşmasına yol açmıştır. Bu nedenle bu tür romanlarda kişi düzeyinde yuvarlak kişiler daha az görülmekte; karakterler yerini daha ziyade tiplere bırakmaktadır. Çünkü anlatıda dramatik aksiyon daha çok toplumsal vakalar

üzerinden gerçekleşmekte; birey ve iç dünyası daha sınırlı kişilerle kendine yer bulmaktadır. Ötekinin inşası ise anlatı yazarının ideolojisine göre şekil bulmakta ve buna göre görünürlük kazanmaktadır. *Ciğerdelelen* özelinde düşünüldüğünde ötekinin anlatımın güncel ve tarihî zamanına bağlı olarak değişiklik gösterdiği görülmektedir. Ancak söz konusu eser, tipleri değil karakterleri bünyesinde daha fazla yer etmekte, böylelikle kişinin daha çok kendi içindeki ötekiyle hesaplaşmasına olanak tanımaktadır.

Ciğerdelen'in anlatıldığı bölümde Türklerin komşu milletlerle iyi anlaştığı; savaş dışında genel bir huzursuzluk olmadığı görülmektedir. Savaş dışında Türklerin komşularıyla ilişkilerinde genellikle sulha dayalı ilişki dikkat çekmektedir. Özellikle bazı serhadiler arasında "sınır kardeş"liği (C, s. 61) olup savaş sırasında karşı karşıya gelen bu beyler birbiriyle dövüşmemektedir. Türklerin esirlerine muamelesi de Türk töresine uygun şekildedir. Mustafa, Graf Stefan çetesiyle vuruşup Graf'la beraber beş neferi rehin alınca verdiği emirde şöyle demiştir: "Esirleri incitmeden at sırtına bağlayın. Ölmüşleri soymayın, üstlerine taş örtün, çakal örselemesin. Şimdi gömecek vakti yok. Belki baskına uğrarız. Yarın tedârik düzer, kuvvet alır geliriz, bunları gömer haç diker, dört çevreye hendek keseriz" (C, s. 76). Türk töresi ve İslam inancı gereğince esire muamelenin nasıl olması gerektiğine işaret eden durum; aynı zamanda savaşın da mağlubiyetin de belli nizamlar çerçevesinde gerçekleştiğini göstermektedir.

Osmanlı Devleti'nin Avusturya sınırındaki hâkimiyetinin azalması ve Avusturya-Viyana savaşından sonra kayıpların artmasıyla birlikte *Ciğerdelen*'de güvenli bir ortam kalmamış; talan, soygunculuk artmış ve bölgesel bir güven kaybı olmuştur. Komşu halklarla ilişkilerde zaman zaman hoşgörüyeye dayalı bir yakınlık oluşmuşsa da bu durum, onların Türk'ün bir ötekisi olduğu fikrini değiştirmemiştir. Her iki taraf vuruşma ve savaşlarda sıklıkla karşı karşıya gelmektedir. Macar Feridun'un "serhatler dâvâsı"nı anlatırken; "Anadolu'dan İstanbul'a, oradan kışlağa, kışlaktan serhatlere varıncaya dek orduda hal kalmıyor. Bizimkiler çömleği kaldırmak için kulpundan kavramadılar. Kara seferleri uzun hem eziyetli olur." (C, s. 173) ifadesinde Osmanlı-Türk tarafının "bizimki" olarak tanımlandığı görülmektedir. Sürekli savaş hâli; biz ve öteki arasındaki sınırları daha da belirginleştirirken; duygu değerlerinin de buna bağlı olarak şiddet ve nefret üzerinden şekillenmesine yol açmıştır. Mustafa, Hâfiz ve Zühre'nin oğlu Nûri'nin bir vuruşma sırasında şehit olması gibi düşman; her an 'ciğer'i dağlayacak hamleler yapmaya namzet; sürekli bir tehlike ve tehdit oluşturma potansiyelindedir. Özellikle Viyana Muharebesinde

Türklerin uğradığı kayıpların öteki yüzünden olduğu belirginleşir. "Sazlıdere'de Müslüman cesetleri"nin yüzmesi (C, s. 211), Ciğerdelen'in içindekilerle birlikte yakılışı öteki'nin verdiği zararlardan bazılarıdır. Bu nedenle düşman; "fesatlar karıştı"ran (C, s. 126) "fırıldak" (C, s. 206), "köpeklen"en (C, s. 206), "vahşî kâfir"(C, s. 209) olarak anlatıda yer bulmuştur. Ötekinin, sürekli tehdit ve tehlike oluşturan; askerî, siyasi bir güç olan rakip güçlerden oluşan düşman olarak kurgulandığı anlaşılır.

4. 4. 3. 4. 2. Güncel Zamanın Ötekisi

Ötekileşme, "özü ile varlığı arasına 'engel araçlar' yığan insanın kendine, değerler dünyasına ve bütün bir insanlık ülküsüne yabancılaşmasını içeren felsefi nitelikli bir kavramdır" (Korkmaz 2014, s. 197). Millî kimlik inşasının tarihî kaynaklar ve değerler üzerinden oluşturulduğu *Ciğerdelen*'de, anlatının tezine bağlı olarak dramatik aksiyon oluşmuştur. Anlatının güncel zamanında Canzi'nin ülküdeğerde, boşandığı eşi Haşmet'in karşıdeğerde yer aldığı görülmektedir. Turhan ise anlatıda karakter özelliğiyle dikkat çekmekte; vasattan kötüye, kötüden en iyiye doğru bir seyir geçirmektedir.

Anlatıda Haşmet'in karşıdeğerde ve öteki olarak kurgulanmasının sebebinin kişisel özellikleri ve fikir dünyasıyla ilgili olduğu söylenebilir. Ancak kurgusal açıdan bunu belirgin kılan tutum; anlatının en başından itibaren yüceltilmiş değerleriyle öne çıkarılan Canzi'nin karşısında konumlanmış olmasıdır. Bu durum, anlatıcının tutumundan kaynaklanır. Zamana yayılan bir anlatımla keşfe ve çözümlemelere bağlı bir anlatım tarzı yerine kişilerin olumlu - olumsuz özelliklerinin en baştan belirlendiği bir anlatım biçiminde kişilerin iyi - kötü oluşları da ilk nazarda dikkat çekmektedir. Bu konumlandırış sadece herhangi bir kişi hakkında söylenenlerle ilgili değil; o kişinin merkezi kişiye olan mesafesiyle de ilgilidir. Anlatıda da özne anlatıcı Turhan'ın zaviyesinden Canzi ve Haşmet'in tasvir edilmesi söz konusu ayrımı belirginleştirir. Turhan; "Modern Türk kadınlığının mükemmel bir örneği." (C, s. 27) olan Canzi'nin ayrılmak üzere olduğu eşinin, liseden tanıdığı olan Haşmet Argun olduğunu öğrenince onun hakkında şöyle düşünmüştür: "Haşmet'i çok iyi bilirdim, fakat kendisiyle buluşup görüştüğüm yoktu. Aramızdaki mizaç farkı... O bir mühendis müteahhitti. Dik sözlü alaycı, para kazanmak ve zevk sürmekten ötesini budalalık sayardı" (C, s. 28). Böylelikle Turhan ile Haşmet arasındaki fark yüksek mühendis mimar - mühendis müteahhit meslekleri arasında da

görünür olur. Bir tarafta estetik duyuş, öte tarafta hesap ve para yer alır. Anlatıcı olan Turhan'ın Haşmet'i tasvir ederken; "Her şeyin ucuzunu ve "asgarî mâliyeti" arayan Haşmet" (C, s. 31) sıfat grubunu tercih ediş de Haşmet'in kişiliğini belirginleştirir. Haşmet'in aşk konusunda "Zevkten ötesi bana lâzım değil" (C, s. 31) deyiş de hazzı öne çıkararak, romantik ilişki ve bağlanmayı reddeden bir tutumun göstergesidir. Şu hâlde anlatıyı güncel zamanında Haşmet hem Canzi hem de Turhan için karşıdeğerde, öteki olarak dikkat çeker. Kişiler arasında açılan bu derin ayrımın nedeni ötekinin ben olmayacağından ileri gelir. Çünkü ben, ötekiyle hiçbir zaman uzlaşamayacağını düşünmekte; bu durumda ben-sen ilişkisi gerçekleşmemektedir. Tarihî kurguda öteki, tahakküm ya da yok etme yoluyla bir tehdit alanı olmaktan çıkartılırken güncel zamanda, yaratılan mesafe (boşanmada olduğu gibi) ve iletişimsizlik ile ötekinin dışarıda tutulması sağlanır.

Haşmet'i anlatıda öteki olarak konumlandırılan temel tutumu "kozmpolit düşünüşü"dür (C, s. 31). Kendilik bilincinin millî bilinç üzerinden inşa edildiği anlatıda Haşmet'in görüşleri "yitik bilinç örneği" (Durmuş 2016, s. 166) olarak betimlenebilir. Almanya'da olduğu dönemde uygun bir iş bulduğu takdirde Türkiye'ye dönmeyeceğini söyleyen Haşmet'in felsefesi; "Ubi bene ibi patria" (C, s. 32) olarak ifade edilmektedir. "Nerede rahat yaşarsam vatanım orasıdır." anlamına gelen bu görüşü Turhan "aşağılık felsefe" (C, s. 32) olarak tanımlamaktadır. Turhan için Haşmet'in düşünüşünü "aşağılık" yapan tutum; millî değerlerine ve özüne yabancılaşmış olmasıdır. Dolayısıyla Haşmet'in kendi milletine karşı ötekileşmesi sonucu, "düşünce ve eylemlerindeki 'kendine özgü'lüğü yitirmiş; başka'ya dönüşmüş veya başka'da batmış, kaybolmuş *Ben*" (Korkmaz 2014, s. 18) olduğu söylenebilir. Haşmet'in bakış açısı Tanzimat döneminde benimsenen enternasyonalizmi hatırlatmaktadır. Bu görüşü benimseyen aydınların kendi vatan topraklarıyla aidiyeti zayıf ve tarihî geçmişle bağı daha siliktir. Haşmet; Avrupa'da öğrenim gördükten sonra ülkesine dönen aydınların yaşadığı kimlik krizine benzer bir durum içinde konumlandırılmıştır.

Haşmet'in kendi ülkesi ve değerleriyle arasındaki uzaklığı kopuş olarak nitelendirmek doğru olabilir. Bu kopuş zaman zaman onu "pasif öteki; günübirlik insan" yaparken bir taraftan "saldırgan öteki" (Korkmaz 2014, s. 165) durumuna düşürmüştür. Pragmatik dünya görüşü ve menfaat odaklı bir yaşam biçimiyle tasvir edilen Haşmet'in Turhan ve Canzi'ye karşı saldırgan bir öteki olduğu görülmektedir. Turhan'a Canzi'nin onu aldattığına

dair telefonlar açtırtması, Canzi'nin İngiliz bir gazeteciyle evleneceğine dair imzasız mektuplar göndermesi (C, s. 214-215), "Turhan hep artıklarım ile geçinir." (C, s. 218) demesi, İstanbul'da, Ankara'da, Trakya'da Canzi ve Turhan'ın adlarını dile düşürmesi (C, s. 255-256) verdiği zararlardan bazılarıdır. Turhan'ın ondan bahsederken "Sen yüksek vidolu bezik oynarsın, zamânın gözde âsifteleriyle düşer kalkarsın ayıp olmaz da karımla benim hicrânı kendimize göre eritmeye çalışmamız neden gülünç olur?"(C, s. 256) sözleri Haşmet'in "körleşme alanlarını" (Korkmaz 2014, s. 174) belirgin kılmaktadır. Böylelikle paraya düşkünlüğü en başta belirtilen Haşmet'in kumar, fuhuş ve kutsal-safî değerlere karşı alaycı ve katı olduğu da anlaşılır. Bu özellikler onun "özü ile varlığı arasına" giren 'engel araçlar'ı göstermekte; onun kendine ve milletine yabancılaşan niteliklerini (kendisine öteki ama anlatıda ülküdeğerde gösterilen) bir başka kişi üzerinden görünür kılmaktadır.

Anlatıda tarihsel kurguda olduğu gibi düşman (görülen) devletler veyahut halklarla ilgili de bir ötekileştirme göze çarpmaktadır. Saflığı ve yardımseverliğiyle dikkat çeken Ürkiye Hala'nın Turhan'a "İki sene evvel bir muhâcirlik daha gördük, Keşan'ı boşalttık, Çardak köyüne gittik. Ötekiler birbiriyle dövüşüyormuş. Vuruşaraktan bizim sınıra sokulmuşlar." (C, s. 236) deyişindeki "öteki" kelimesi Turhan'ın dikkati çekmiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Keşan'ı boşaltmak zorunda kalmalarını hatırlatan "Halanın baş parmağıyla göstererek "ötekiler" deyişi[ni]pek hoş" bularak gülen Turhan; "Kim oluyor ötekiler dediğin, Ürkiye hala?" diye sormuştur. Onun bu sorgusunu yersiz bulur gibi şişinen, somurtan hala; gene parmağını batıya sallayarak: "Nah işte!.. O domuzlar!" demiştir (C, s. 236). Ötekine mizahi açıdan yaklaşıldığı bu anlatım tutumunda halkın tahsil görmeyen ancak 'gün görmüş' arif kesimini temsil eden Ürkiye Hala'nın Türklerin kendi topraklarından çıkmasına neden olan tüm dış güçleri "öteki", "domuz" olarak algılaması; kolektif bilinçdışının etkisi olarak da okunabilir. Böylece öteki değersiz, biz'den tamamen farklı olan ve alt bir grubu temsil eden kişilere karşılık gelir.

4. 4. 3. 5. Ortak Soy Miti : Kılıç, Kandil, Rüya

Milletler, etnik bir temele dayanır. "Etnik bir grup, soya ait mitlerin rolünü ve tarihî anıları vurgulayan, din, gelenek, dil ya da kurumlar gibi bir veya birden fazla kültürel farklılığa göre tanımlan ve ayırdedilen bir kültürel kolektif tiptir." (Smith 2016, s. 41) ve "Etnik ayniyet duygusu için önemli olan hayalî bir soy, farazî bir ecdattır." Etnilerin hayatta

kalmasında soy miti, ecdata dair mitler önemlidir ve böyle bir soy miti olmadan etnilerin hayatta kalması son derece güçtür. Çünkü "...den geldik" duygusu "kim olduğumuzun"un tanımlanmasında esastır (Smith 2016, s. 43).

Ciğerdelen'in güncel zamanındaki iki ana karakterin atalarıyla kurduğu ruhsal ve zihinsel bağ dikkat çekicidir. Canzi ve Turhan'ın sıklıkla atalarından bahsedışı, Turhan'ın gördüğü rüyalar tarihî anlatıya bir hazırlık süreci teşkil etmektedir. Bu iki sevgilinin bağlanmasında ortak soydan gelmiş olmanın etkili olduğu görülür. Turhan'ın "Benim iklimim. Tevekkeli değil. Benim toprağım, benim mayam, benim hamurum! diye göklere çıktığım boş değilmiş. (...) bu sonsuz yakınlık meğer ne derin köklerden geliyormuş." (C, s. 40) deyişi aralarındaki ortak bağa işaret etmektedir.

Anlatının başında Canzi'nin kendilik bilincinin ve toplumsal, tarihî, kültürel duyarlılığının Turhan'dan daha güçlü olduğu görülmektedir. Turhan'ın sonradan bir bilinç kazanımı sağlaması ve anlatıda karakter olarak kurgulanması yaşadığı kişisel değişimle alakalıdır. Ancak anlatının başından sonuna kadar yüceltilmiş taraflarıyla öne çıkan Canzi'nin hem kişilik açısından olgun hem de bir yurttaş olarak memleket vazifelerine karşı duyarlı olduğu izlenir. "Kolejlerden birinde öğretmenmiş, muharrirliği varmış, dansözmüş, folköre, köy enstitülerine merakı varmış." (C, s. 28) şeklinde hakkında bilgi verilen Canzi'nin millî bilincinin yüksek olduğunu gösteren en önemli iki husus; anlatının güncel zamanında dile getirilen yahut yer alan semboller ve tarihî anlatıların bizzat kendisi tarafından yazılmış olmasıdır.

Anlatının güncel zamanının tarihî olana bağlanmasında sürükleyici çeşitli objeler söz konusudur. Uğurcan'ın (2001) da belirttiği gibi iki zamanı kesiştiren aynı sembollerin yüzyılların şartlarına göre farklı şekilde kullanılması söz konusudur (s. 38). Kılıç ve kandil bunlar içerisinde en dikkat çekici nesnelere. Kandil; iki soyun aynı kaynaktan geldiğini simgeleyen birleştirici bir unsurdur. Canzi'nin dedelerinden kalma kandil "Dışı yeşil mineli, içi düz altından, küçük bir şey"dir. "Bilmem yerli sanat mı, yoksa Venedik işi mi? Çocukluğumda babam "mübârek bergüzar" diye bana bu kandilden su içirirdi. İçinde Arap harfleriyle (Hersekzâde Ahmet Paşa, Edirne, sene 1068) yazılı." diyen Canzi; bunun yanında kendilerinde "el yazması bir Mushaf, telli bir yorgan, birkaç şey daha" (C, s. 41) olduğunu belirtmiştir. Bu anlamda kandil; Canzi'nin soyunun Hersekzâde Ahmet Paşa'ya dayandığını göstermekte ve Hersek'in torunlarının hikâyesini anlatacak olan Canzi'nin

anlatıdaki inandırıcılığını en baştan arttırılmaktadır. Diğer "bergüzar"lardan Mushaf ve telli yorgan ise manevi ve maddi kültüre karşılık gelmektedir.

Kılıç anlatının hem güncel hem de tarihî zamanında kullanılan bir metafordur ve doğrudan atalar kültürüyle ilişkilidir. Zihinsel ve ruhsal bakımdan eşinden çok farklı özelliklere sahip olan ve onunla anlaşamayan Canzi, böyle durumlarda eşi Haşmet'e "Neden hep benim izzet-i nefsimi tepelemekle meşgulsün? Sana yalvarırım, beni sevgi ile onurun çifte ateşi arasında bırakma, gönlüm râzı olsa bile alçalmak elimde değil, zîra baş ucumda dedelerimin kılıcı asılı durur." (C, s. 35) demiştir. Bu sözleri aktaran Haşmet; "Gûyâ âilesinde eskiden kahramanlar, evliyâlar, vezir-i âzamlar varmış." (C, s. 35) diyerek alay etmiştir. Canzi'nin soyut düzlemde başında asılı olduğunu söylediği dedelerinin kılıcı; izzetinefsi, onuru, ulvi değerleri karşılamaktadır. Kılıcın dedelerine ait olması da bu değerleri onlardan tevarüs ettiğine ve bunların köklü bir geçmişi içerdiğine işaret etmektedir. Atalarının mirası olarak kendisine kalan değerler bütünü, Canzi'ye olması gerekeni ihtar etmekte; onu erdemin alanına yöneltmektedir. Çünkü kılıcın başucunda olması, sürekli olarak kendini hatırlatan bir ikaz ve cebri işaret anlamına gelmektedir

Turhan; Haşmet'in sözlerini ciddiye almayarak Canzi'nin bu sözünün kendisi için "biricik bir hakikat" (C, s. 114) olduğunu belirtmiş ve şöyle demiştir: "Sevdiğim, eserim, evim, ruh sükûnetim kaybolduktan sonra, baş ucuma asılı dedeler kılıcını keşfettim. O kılıcın iki mânâsı vardır. Biri: Vücûduma gönül yolundan pençe atan ecele karşı beni korumak. İkincisi: Yurduma borçlu olduğum vergiyi bana hatırlatmak" (C, s. 114). Bu anlamda "dedeler kılıcı" hem koruyucu hem de uyarıcı bir fonksiyona sahiptir. Bu sembolle yurda karşı borçlu olma hissi üzerinden millî kimliğin en temel ilkesi olan millî sorumluluğa işaret edilir. Kılıcın koruyuculuğu ise her şeyin tükendiğinin hissedildiği zamanlarda umudun aşılmasıdır. Bu anlamda kılıç sembolüne; ata değerleri, tarihî bellek, tükenmeyecek manevi bir kaynak atfedilir. Ancak "can gözüyle" bakana görünür olacak bu kılıç için Turhan şunları söylemiştir:

Duvardaki o kılıcı her dem can gözüyle görür, bâzı da elime alır, öpüp başıma koyduktan sonra üzerindeki âyeti okurum: *"Ey îman edenler! Size Hak yolunda savaşa çıkın! buyrulduğu zaman neden gevşeyip ağırlaşıyorsunuz? Bilesiniz ki.."* Evet... Ümitsizliğin son derecesine gelip bir kurşunla beynimi dağıtmayı düşündüğüm zamanlar gözümü duvara dikerim. Tılsımlı kılıç söyler, söyler... Ben dinlerim, dinlerim. Ve sonra vasiyetimi yazmak için önüme çektiğim kâğıdı bir tarafa atar, kaleme pergele sarılır, eserime devam ederim (C, s. 114).

Bu bakımdan kılıcın; cihad hâlini temsil ettiği söylenebilir. Söz konusu cihat; eski zaman için topla, tüfekte, kılıçla olan ancak yeni zamanın kalemi, pergeliyle gerçekleşecek olan bir gaza hâlidir. Dolayısıyla sadece görebilecek / görmek isteyecek olana anlamını aralayan kılıç simgesinde durup durmaksızın çalışma şuuru ve ümit dile gelir. Anlatıda Turhan'ın varoluş amacını projesini tamamlayarak gerçekleştirmesi; Canzi'nin tarihî anlatılar ile eser vermesi yeni zamanın gaza anlayışına uygundur.

Kılıç ve üzerinde yazılı olan ayetin simgesel karşılığı tarihî anlatıda da kullanılmıştır. Bu bakımdan kılıcın iki anlatıyı birbirine semantik açıdan bağladığı; içinde bulunduğu tarihsel düzleme göre anlam kazandığı görülmektedir. Sünnet düğünü sonunda oğlu Nuri'ye kılıcını bağışlayan Sinan şöyle demiştir: "Oğlum Nûri, sana ne armağan sunulsa yeridir. (...) Sana en değerli malımı, ceddimiz Hersekzâde Büyük Turhan Bey'in kılıcını bağışladım oğlum" (C, s. 183). Zühre ise, kendi oğluna adını dahi vermeyen Sinan'ın hediyesinin geri verilmesinden yanadır ve bu karar oğluya ziyaret ettiği Sarı Sipâhîler Türbesinde onun içine doğmuştur. Bu nedenle Nuri; Sinan Bey'e şöyle demiştir: "Anam buyurdu ki dede bergüzârı, hânedan kapısından dışarı çıkamaz. Koca Turhan Bey'in adını kim taşırsa kılıcını da o taşır. Bu silâh oğlunuz küçük Turhan Bey'in belinde gerek" (C, s. 184). Bu sözler üzerine Sinan'la Nûri arasında şöyle bir diyalog geçmiştir:

- Ne zarar oğlum? Sen de bu hânedânın bir filizi sayılırsın. Al götür silâhını. Aslında bu kılıç Yavuz Selim Han'ın armağanıdır. Sayısız gazâlar gördü. Senin elinde bir kere daha ak ve berrak olsun. (...)
- Üzerinde bir âyet yazılıdır, okudun mu oğlum?
Yüzü ağırlaşan, kaşları hafifçe çatılan Nûri âyeti ezbere okudur: "Yâ eyyühellezîne âmenû..."
- Mânasını bilir misin?
- Evet, Veysel Hoca'ya sordum: "Ey îman edenler, size Hak yolunda savaşın dendiği zaman neden ağırlaşıp (C, s. 184)..."

Yavuz Sultan Selim'den kalma kılıç; böylelikle hem Sarı Sipâhîler'in Devlet'e karşı gösterdiği yararlılığı hem de soyca köklü bir geçmişe dayandığını göstermektedir. Kılıç hediyesi; sünnet düğününde verilen en değerli hediyelerin başında gelir. Önce oğluna on koyun bağışlayan Sinan'ın adaletsizliği düğün halkı tarafından tepkiyle karşılanınca herkesin Nûri'ye büyük hediyeler verdiğini gören Sinan Ağa ona ailesi için en kıymetli malı bağışlamıştır. Şu anlamda hediye Sinan'dan Nûri'ye doğru gerçekleşen değer ve ona doğru bağlanma hamlesinin en önemli sembolü olarak görünür. Fakat Zühre'nin bu hediye reddetmesi, söz konusu bağlanmanın anlık oluşunu bilmesi ve ne geçmişte ne de gelecekte bu yönde bir devamlılığın olmamasıyla / olmayacağıyla ilgilidir. Zühre'nin

kılıcın Sarı Sipâhîler'de kalmasına karar verdiği mekânın Sarı Sipâhîler Türbesi olması da önemlidir. Böylelikle Zühre hem Sarı Sipâhîler ceddini temsil eden bu kılıcın bu ailenin adını taşıyan kişilerde kalmasını istemiş hem de oğluna sahip çıkılmamasından duyduğu sitemi göstermiştir. Anlatıdaki isimlerin simgeselliği bu bağlamda hatırlanabilir. Sinan, eşi Düriye Hanım'dan olan oğullarına babasının ve dedelerinin isimleri olan Turhan, Veli, Mustafa'yı koymuş; Zühre'den olan oğluna ise ad vermeyerek kendi soyundan kabul etmediğini göstermiştir. Çünkü soyca kabul etmek o dönem şartları itibariyle oğlunun kendinden olduğunu ilan etmeyi gerektirir. Bu nedenle Zühre kendi babasının adını oğluna vermiş; Nûri'nin tüm hak ve sorumlulukları da soyuyla birlikte Sarı Sipâhîler'in dışında kalmıştır. İsimsel açıdan Sinan'ın soyuna geçirilmeyen ve reddedilen Nuri; silsile hâlinde gelen bu kılıcın reddiyle bu soyla sonradan kurulan sembolik bağı da reddetmiş olur.

Osmanlı Devleti'nin fetih şuurunu temsil eden kılıç; üzerinde yazılı ayetle söz konusu fütuhatın İslami temellerini ortaya koymaktadır. İki anlatıda da "Hak yolunda savaşma"nın anlamı böylelikle açıklık kazanmakta; kılıç-kalem paralelliği üzerinden yazarın tezi görünür olmaktadır. Böylelikle belirmesi arzu edilen mesaj; dinî ve millî değerler üzerinden şekillenmekte ve her hâlükârda milletine / halkına faydalı olma prensibi öne çıkmaktadır.

Anlatıda atalar kültürüyle kurulan en güçlü bağ Turhan ile gerçekleşmiştir. Turhan'ın kendilik bilinci kazanma yolunda atalarıyla kurduğu metafizik bağ etkili olmuştur. Millî bilinç ediniminde sevgilisi Canzi'nin ortak ataları üzerine yazmış olduğu tarihî anlatılar yanında tarihî şahsiyetlerin rolü çok önemlidir. Atayla kurulan "soydaşlık" (Smith 2016, s. 53) ona "canlı bir kimlik duygusu için vazgeçilmez olan süreklilik ve mensubiyet duygusu" (Smith 2016, s. 53-54) vermiştir. Bergson; bilincin yanında bilinçaltının da benliğin oluşumunda oynadığı role dikkat çekmekte ve bu nedenle benliğin derinliklerini tanımak için; uyku ve rüya olgularının incelenmesi gerektiğini (Bayraktar 2016a, s. 70; Bergson 1934, s. 123-141) düşünmektedir. Turhan'ın bilinç uyanımında hafızanın / tarihin etkisi ne kadar kuvvetli ise şahsiyet inşasında da kişisel ve kolektif bilinçdışıyla rüya üzerinden karşılaşmasının o kadar önemi vardır. Böylelikle 'zamanın kaybolmadığı', rüyalar yoluyla ortaya koyulmuştur.

Turhan'ın rüyalarını üç aşamada değerlendirmek mümkündür. İlki atalığı tanıma aşamasıdır: Turhan büyük dedelerinden olan Hersekzâde Ahmet'i rüyalarında tanımaya çalışmıştır. "Mana âlemi" (C, s. 18) olarak adlandırdığı rüyasında dedesiyle konuşan

Turhan onun neleri sevip sevmediğini merak etmiş aldığı cevap ise; "*Dînim, îmânım Kılıcım Kur'ânım. Kıtırmır, Cimcime, Hemcanım.*" olmuştur. Turhan bu özel isimleri; "Kıtırmır, Paşa dedemin köpeği; Cimcime kedisi, Hemcanım atı imiş." (C, s. 18) şeklinde izah etmiştir. Kişinin anlam kurduğu ve ilişki içinde olduğu her şey onun varlık dünyasını şekillendirir. Bu sayılan kavramların sembolik karşılıkları da kurulan anlamın mahiyetini açığa çıkarır. Din, iman ve Kur'an'ın en başta yer alması birincil değerlerin İslam dinine ayrıldığını göstermektedir. Kılıç ise hem dönem itibariyle kişiye yaşama hakkı tanınması; daha fazla toprak, güç sağlaması yönüyle madde âleminde hem de İslami bir emir olan cihat gereği gaza ve şehitliğe kapı aralaması bakımından mana âleminde güçlü bir sembole karşılık gelmektedir.¹⁰⁶

Yukarıda geçen Kıtırmır; Kur'an-ı Kerim'de geçen ve Eshabı Kehf'in köpeği olması itibariyle dinî açıdan kutsallık atfedilen hayvanlardan biridir. Bu adlandırma da Hersek'in dinî yönünün bir yansıması olarak yorumlanabilir. Cimcime; kedinin adıdır. "Çok tatlı ufak bir karpuz cinsi" anlamına gelen cimcime mecazen de "Ufak tefek, sevimli kimse veya şey." (*Kubbealtı Lugati*) demektir. Bu ad kediyle kurulan bağın yakınlığına, aradaki ilişkinin sempatik yönüne ve kedinin fizyolojik bakımdan ufak tefek oluşuna işaret ediyor olabilir. At da seferi, gazayı temsil eden ve tarih boyunca Türkler için en önemli olan hayvandır.¹⁰⁷ Tarih boyunca Türk ile atı birbirini tamamlayan iki unsur olarak sayılmıştır (Kafesoğlu 2014, s. 407). IX. asır müelliflerinden Câhiz'e (1967) göre; "Türk hücum ettiği zaman silahı, hayvanı, hayvanının takımları ile ilgili her şeyi yanında bulundurur. Türk atını kendisi yetiştirir, tay iken terbiye eder. Atının adını söyleyince atı onu takip eder. Türk'ün ömrünün büyük bir bölümü atı üzerinde geçer" (s. 67-68). Dolayısıyla Hersekzâde'de görüldüğü üzere atın önemi, ona verilen isim ve ismin mahiyetiyle de örtüşür. Hemcanım adı can ortağım anlamına gelmekte; özellikle seferlerde sürekli bir arada oluşun getirdiği yakınlıkla, onun can dostu olarak görüldüğü anlaşılmaktadır.

¹⁰⁶ Yahya Kemal'in "Medeniyetimiz Mesnevî ve cihad medeniyetiydi." (Tanpınar 1982, s. 26) sözleri bu bağlamda hatırlanabilir. Yahya Kemal'in medeniyetin temel kurucu unsurlarını tasavvuf-sanat-hoşgörü ve cihat üzerinden okuması ile Erol'un medeniyetin temel dinamiklerini anlatıda görüldüğü üzere cihat ve tasavvuf üzerinden getirmesi; devamlılık fikrinden hareket eden iki sanatkarın millî olanı tarih, din, dil, sanat gibi kıymetler çerçevesinde değerlendirmesinin sonucu olarak okunabilir.

¹⁰⁷ Türklerde atın önemi için bk. Kafesoğlu 2014, s. 404-408. Etnolojik tarihî tespitlerinden yola çıkan Kafesoğlu (2014) atın medeniyet hizmetine verilmesi başarısının Türklere ait olduğunu belirtmektedir (s. 406). Atın Türklerde kutsal kabul edilmesi de ata verilen önemin bir başka tezahürüdür. Kafesoğlu'na (2014) göre "Eski Türklerce gökten indiği kabul edilerek âdeta kutsallaştırılmış olan at, çok kere törenle sahibinin yanına veya hususi mezarlara gömülmüş, bir nevi matem alâmeti olmak üzere veya binicisinin savaşta ölümü halinde kabrine konmak için kuyrukları kesilmiştir" (s. 405).

Turhan'ın rüyaları onun dedeleriyle, atalarıyla olan kan bağıını manevi alanda devam ettirdiğini göstermektedir. Rüyalar aktüel zamanı tarihî zamana birleyen bir fonksiyona sahiptir. Ayrıca anlatıda rüyaların çok canlı bir şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Rüyanın tabiatına aykırı olarak mantık ögesinin korunduğu anlaşılır. Freud'a (2012a) göre; "Kesinlikle mantıklı olan ve biraz tutarsızlık, zaman karışıklığı ya da saçmalık içermeyen hiçbir düş yoktur" (s. 107). Ancak Turhan'ın rüyalarında determinizmin korunduğu, konuşmaların tutarlı bir bütünlük içerdiği; gerçeklik ile düş arasındaki farkın "düş"ün belirtilmesi olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle Turhan'ın Hersekzâde ile olan konuşmasının çok senli benli oluşu üzerinde durulabilir. Bu üslup tarzı kişinin; tarihî geçmişiyile aradan yüzyıllar geçse de bağıının kopmazlığına ve yakınlığına işaret olarak okunabilir.

Turhan'ın rüyalarının ikinci aşaması genel tarih bilgisine dönük bir merak gidermedir. Turhan rüyalar aracılığıyla bir taraftan kendi atalarıyla olan bağı güçlendirirken öte taraftan önemli tarihî şahsiyetler hakkında bilgilenmektedir. Hersekzâde'ye tanıdığı Osmanlı Padişahlarını soran Turhan; böylelikle yükseliş devri Padişahları Fatih Sultan Mehmet, II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve genel itibariyle yeniçeriler konusunda bilgi almıştır:

Ona Fâtihi sordum. Dedi ki: "Yeryüzünde daha mükemmel bir insan yoktu. Beşer cinsinin övünü ve süsü olan bütün meziyetlere, bütün kudretlere sultânım bir mihrak noktasıydı. Ben ne başardımsa hep onun eseridir. Onun büyüklüğünden bana da bir hava sindi. Ayağının tozu, değdiği şeyi kutsîleştirirdi. Dünya durdukça insanlar onunla övünsün..."

Bâyezid'i sordum. "Başka bir âlem!" dedi; "Pâdişâhı, müftüsü, şeyhi, vezîri karşılıklı birbirimizi deli edesiye uğraştık..." Dedem, o zamânın aşırı sofuluğunu murat ediyordu. Ben, kendisiyle hasbihal ede ede kısa cevaplarını tefsir etmeyi öğrenmişim.

Hele Yavuz için tek bir kelime söyledi: "Zelzele!" Önce anlayamadım. Düşüne düşünce buldum. Demek istiyordu ki Yavuz, durmadan deprenen toprak gibiydi; değil rahat ve huzur, onun karşısında ayakta tutunabilmek bile imkânsızdı. Yavuz'un, kendisini dövdüğünü hatırlattığım zaman dedemin ilk defa olarak güldüğünü gördüm.

Mustafa, Hadım Sinan, Pîrî... Hepimiz sıradan geçtik, dedi.

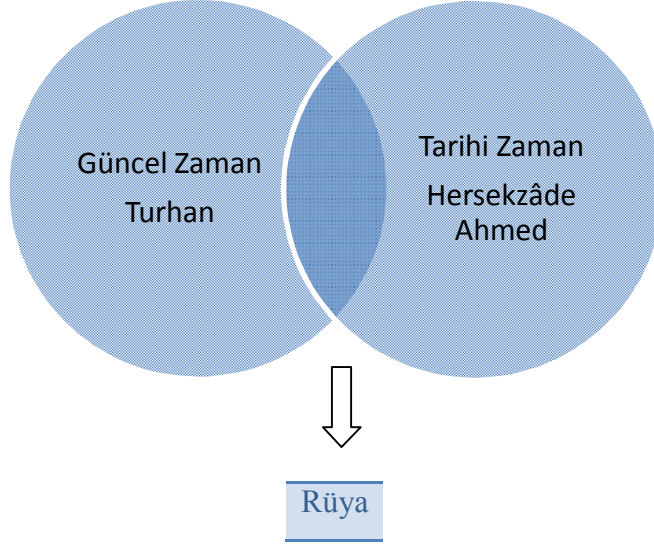
Yeniçerileri sordum. Şefkatli bir edâ ile cevâbı geldi: "Bana etmediklerini komadılar. Kızınca vezir filân bilmezler, dillerine geleni söylerlerdi. Gâvur tohumu dediler, Dişlek Koca dediler. İstanbul'da konağımı kuşattılar, şimdi senin palankanı dört bir taraftan yakarız! diye bağrıştılar. Çaldıran'da otağı başıma yıktılar. Ama n'idersin? Onlardan geçemem, ne dünyâda, ne ahrette. Onlarla az mı sefer aştım, az mı metris çektim! Serdarla asker, kemikle ilik gibidir Hepsi de berhudar olalar!..." İşte dedemle hasbihallerimden küçük parçalar (C, s. 18-19)...

Bu diyalog üzerinden Osmanlı padişahlarını yakından tanımış olan gerçek bir kişinin düşüncelerine yer verilmiş; anlatının inandırıcılık boyutunu arttırmaya dönük bir yol seçilmiştir. Tarihî gerçekliğe sadık kalınarak Hersekzâde'nin padişahlarla ve yeniçerilerle olan ilişkisine değinilmiştir. Hersekzâde üç padişahın da devrini yakından görmüş ve "Yavuz Selim'in taraftarı olan yeniçeriler ayaklanınca onun da konağına saldırarak yağmalamış", "Çaldıran Savaşı'nda padişahın maiyetinde ordunun merkezinde yer alan Hersekzade, Tebriz üzerinden Anadolu'ya dönüşte Şarkikarahisar'a (Şebinkârahisar) doğru gelirken yeniçerilerin çıkardığı karışıklıklar yüzünden sadarettten azledilmiştir" (Turan 1998, s. 236).

Sadrazam'ın söz konusu kişilerden muhabbetle bahseddiği tarihî anlatının bu kişilere olan mesafesini ortaya koymaktadır. "Mükemmellik, büyüklük" ifadeleri ve hayırla anış, Osmanlı Padişahları ve askerlerini ülküdeğerde göstermektedir. II. Bâyezıd'ın diğer adının "Sofu Bayezıd" oluşuna ve dindar yönüne gönderme yapılmakta; Yavuz Sultan Selim'in de sert tabiatı "zelzele" tabiriyle hatırlatılmaktadır. Tarihî kaynaklara göre; 1516 yılında Diyarbekir Beylerbeyi Bıyıklı Mehmed Paşa'nın Safevi kuvvetlerince kuşatılmasına çok üzülen Yavuz Sultan Selim, saraya çağırıldığı ihtiyar sadrazamın başına birkaç yumruk vurup kavuğunu düşürdükten sonra kendisini azletmiş ve Yedikule'de hapse attırmıştır (Turan 1998, s. 236). Ayrıca Yavuz'dan bahsedilen yerdeki "Hepimiz sıradan geçtik" ifadesi, anlatıda mizahi bir unsur oluşturmuştur. Bu durum gülme kuramlarında uyumsuzluk ile açıklanabilir. Uyumsuzluk; tezatların birleşiminden doğar ve buradan komik ortaya çıkar. Elie Aubouin'e göre; "Bilinçli bir inceleme bize göstermiştir ki, komik, aynı objede iki zıt karakterin karşılaşmasından meydana gelmektedir." Louis Philbert'e göre de "Az ya da çok açık şekilde de olsa, gülünç olan şey her zaman çelişki prensibini ortaya getirir" (akt. Göker 1993, s. 2-3). Yaşça büyük hatta yaşlıca insanların üstelik makamca da yüksek bir konumda olmasına karşın küçük bir çocuk gibi dövülmesi; uyumsuzluğa neden olmakta ve bu da gülmeye yol açmaktadır. Ayrıca Hersekzâde Ahmet, rüya yoluyla da olsa anlatının güncel zamanına taşındığı için çok uzak bir geçmişten bahsetmektedir. Geçmişteki kötü şeylerin hatırlandığında komikleşme özelliği de bu bakımdan hatırlanabilir.

Tarihî şahsiyetlerin rüya yoluyla öğrenilmesi / değerlendirilmesi, metafizik bir bağ üzerinden aktüel ve tarihî zamanın birleşmesine imkân tanıdığı için bu kesişim şöyle şemanlandırılabilir:

Şekil 8. Ciğerdelen'de Tarihi Zamanların Rüya Üzerinden Birleşmesi



Bu anlamda rüyalar, Turhan'ın atalarıyla bağ kurmasında köprü vazifesi yüklenmektedir. Anlatının geneli itibariyle de tarihî anlatıların çerçevesini oluşturmada bir hazırlık fonksiyonundadır. Rüyalarda belirli bir tarihî şahsiyet ve dönemin yer alması itibariyle, tarihî anlatının zaman dilimine dönük bir sezdirme söz konusudur. Özellikle anlatının merkezi kişisi Turhan'ın önce genel itibariyle Osmanlı tarihini, şahsiyetlerini ve ülküsünü tanıması sağlanır, sonrasında Osmanlı'nın uç sınırındaki tarihî vakaları ve duygu değerlerini neden-sonuç ilişkisi düzleminde anlayabilmesine olanak tanınır. Bu anlamda rüya; zihinsel bir boşluğu doldurmaktan daha çok ruhsal bir içselleştirme ve farkındalık sağlamaya dönüktür. Ayrıca bu bilgilenme imkânı ile anlatıda dolaylı yoldan Osmanlı tarihi şuuru verildiği söylenebilir.

Atalar kültürüyle bağ oluşturan rüyaların anlatıda yer alış biçimi; kurgusal açıdan nasıldır? Turhan rüyasında gördüğü dedesiyle neler konuştuğunu anlattıktan sonra "İşte dedemle hasbıhallerimden küçük parçalar..." (C, s. 19) demiştir. Bu açıklamanın temel nedeni; özne anlatıcı olması itibariyle okuru hedef kitle olarak belirlemesinden ve kendini daha iyi izah etme çabasından kaynaklanır. Bu nedenle anlatıcı olarak karşısında biri varmış gibi bir açıklama yapma gereği duymuştur. Ancak bu, bağlantıda kurgusal bir zaaf olabileceği düşüncesine de yol açmıştır. Kurgunun akışı içerisinde "hasbıhaller"e yer verilmesi bu sorunun ortaya çıkmasına mani olabilirdi.

Turhan'ın gördüğü rüyaların üçüncü ve asıl aşaması aynı zamanda işlevi; kendiliğe dair bilgilenme imkânıdır. Onun kendiliğiyle yüzleşmesinde ve kendilik bilincine ulaşma yolunda rüyalar etkin bir şekilde kullanılmıştır. Freud (2010) düş yorumunu "akıl bilinçdışı etkinliklerine götüren bir kral yolu" (s. 324) olarak tarif etmiştir. Bilinçdışı bir süreç olan rüya yoluyla Turhan kendini daha iyi tanıırken bunları yorumlayış biçimi; eksikliklerini, zaaflarını daha iyi görmesine imkân tanımıştır. Çünkü Turhan'ın kendilik şuuruna ulaşmasında atalarının niteliklerini anlaması çok önemlidir. Tunç'a (1934) göre rüyaları dokuyan unsurlar hiç şüphe yok ki yoktan vücuda gelmemişlerdir. Bunların kâffesi mazimizde, dinamik hafızamızdaki hayallerden örülür (32). Turhan'ın rüyalarının da şahsi ve tarihî mazisi ekseninde oluştuğu anlaşılır.

Ayrıca rüyaların tarihî arka planı, Turhan'ın düşlerinde kişisel bilinçdışının yanı sıra ortak bilinçdışının da etkili olduğu göstermektedir. Ender Gürol (2006) Jung'un rüya yorum metoduna değinmekte ve rüyanın kişisel ya da ortak bilinçdışından gelişmesi durumuna işaret etmektedir. Jung'a göre; "(...) düşlerde değişmez simgeler yoktur. Bilinçdışı içeriğin birden çok değeri vardır hep; anlamları, içinde belirledikleri bağlama, düş görenin özel ve iç durumuna bağlıdır." Ayrıca "Bazı düşlerse, düş gören bireyin kişisel kaygılarından öteye gider, insanlık tarihinde arka arkaya yer alan sorunları dile getirir ve tüm insan topluluğunu ilgilendirir" (s. 60). Dolayısıyla Turhan'ın rüyalarının, onda tarih şuuru uyandırmaya çalışan Canzi'nin etkisiyle özel ve iç durumuna bağlı olarak şekillendiği söylenebilir. Bununla birlikte ortak bilinçdışından beslenen rüyalar, tarihi ve toplumu ilgilendiren unsurlarla örülmüştür.

Turhan'ın Hersekzâde'yi gördüğü rüyalarda; rüyanın uyarıcı fonksiyonu da dikkat çekmektedir. Turhan'ın dedesini gördüğü rüyalar, onun almış olduğu tahsilin ve mesleğin gereği üstlendiği misyonu yerine getirmede uyarıcı bir fonksiyon taşımaktadır. Tüzer'in (2016) belirttiği gibi Turhan'a "hak yolunda hizmet" bilinci öncelikle rüyalar aracılığıyla aşılmıştır (s. 226). Bir gün rüyasında dedesi Turhan'a; "Bu cihanda kimse kendi isteğiyle büyük adam olmadı. Kişi hâline kalsa hep düz ve kolay yolları tutar. (...) Nasıl? İstanbul'da oturup karaborsacılara kübik villalar yapmak, havadan paralar, ucuz şöretler kazanmak hoşuna gider mi? Şimdi davran bakalım hak yolunda hizmete." (C, s. 51) demiştir. Aynı şekilde Atatürk de ona rüyalarında "Âbidem için bir kitâbe yaz!" demekte, "Atam ben mîmarım, şiir bilmem, kitâbe yazamam." diyen Turhan'a Atatürk öfkelenerek; "Çok söyleme, kitâbemi yaz!" (C, s. 243) diyerek ona ulvi gayeler uğruna çaba sarf etmesi

gerektiğini göstermiştir. Böylelikle atalarının Turhan'a hayatında olması gereken gayeyi hatırlatarak şuur kazandırmanın yanında şevk verdiği anlaşılır. Bu sayede Turhan, hayatının amacını milletine hizmet olarak belirlemiştir.

Turhan'ın millî ve kendilik bilinci kazanımında etkili olan rüyalar; Turhan'ın atalarıyla olan organik bağını da göstermektedir. Turhan mazisiyle, tarihiyle rüyasında dedesinin yönlendirmesiyle karşılaşmaktadır. Fakat bu alelade bir karşılaşma değildir. Turhan bu rüyalardan sonra gerçeklik ile olan ilişkisini düzene koymuştur. Yani yaptığı en iyi iş olan mimarlıkta, tarih bilincini merkeze alarak çalışmıştır. Anlatının sonunda Turhan projesini tamamlamanın sevinciyle şimdi dedelerinin alınına bir turna teli taktığını, haklarını helal ettiğini, övdüğünü ve "Bre Turhan... Bre gayretli oğlumuz bizim... Gazan mübârek olsun!.." (C, s. 250) dediğini hayal etmiştir. Bu ifadeler; Turhan'ın dedeleriyle mana âleminde kurduğu bağın ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir.

4. 4. 3. 5. 1. Atalardan Kalma Değerler Bütünü

Ciğerdelen'de yiğitlik, adalet, dürüstlük, onurlu olma, vefa, doğruluk, fazilet, şefkat, fedakârlık gibi değerler öne çıkmaktadır. Yazarın tarihsel kendiliği inşa ederken "atalardan kalma imajlar bütünü"nü (Durmuş 2016, s. 165) üst bir değer olarak belirlediği görülmektedir. Bu imajların da kişiler düzeyinde en görünür olduğu şahıslar Hersekzâde'den Veli Koca'ya uzanan atalardır. Özellikle Koca Atalık da denilen Veli Koca'da atalar kültürünün temsil değerleri söz konusudur. Ciddiyetiyle dikkati çeken Veli Koca; yol göstericiliği, bilge olması itibariyle yüce birey arketipine karşılık gelmektedir. Aynı zamanda ruh arketipi olarak da adlandırılan bu bilinçdışı birim Jung'a (2012a) göre insanın idrak, anlayış, iyi bir tavsiye, karar, plan gibi şeylere ihtiyaç duyduğu, ama kendi imkânlarıyla bunlara ulaşamadığı durumlarda ortaya çıkmaktadır. Bu durumda arketip söz konusu ruhsal yetersizliği, boşluğu dolduran içeriklerle telafi etmekle sorumludur (s. 86). Devlet nezdinde sözüne hep itibar edilen, tavsiyelerine ihtiyaç duyulan, sağduyusu ve bilgeliğiyle öne çıkan Veli Bey'in nasıl Koca(dığı) olduğu şöyle anlatılmaktadır:

Turhan Bey'le torunu Sinan Bey Ciğerdelen yakasında şehit düştüler. Veli Bey, oğlu Sinan'dan sonra daha çok yaşadı. Sinan'ın oğlu Mustafa Durakça'yı terbiye etti, büyüttü. Mustafa yirmi yaşına geldiği vakit Veli Bey yetmişini geçmiş, artık cenge girmekten ayak çekmişti. Kendisine şimdi Veli Koca deniliyor, herhangi Leh, Çek, Engürüs seferi açılmazdan evvel ya Edirne'de Hünkâr divânına yâhut

Belgrat kışlağında serdar karargâhına çağrılarak kendisinden öğüt isteniyordu. Bütün Tuna memleketlerinde ve serhatlerde gözbebeği gibi kayrılan birtakım gün görmüş atalıklar, kocalar vardı ki Veli Koca bunların en namdârıydı. Kâh sedyede kâh at sırtında ordu ile bile gider, serdarın gerek otağ, gerek obasında her dem hazır bulunur, zorluklara çâre gösterirdi (C, s. 61).

"Hünkâr dîvânı"nda ve "serdar karargâh"ında kendisinden "öğüt" istenen bu "namdâr" atalık; bilgisi, tecrübesi ve sağduyusuyla "zorluklara çâre göster"mektedir. Mustafa'nın iyi bir sipahi olarak yetişmesine özen gösteren Veli Koca'nın "zorlu tâlim ve terbiyesi" (C, s. 62) ile imtihanları anlatıda dikkat çekmektedir. Serhat beyinin iyi yetişmesine özen gösteren Veli Koca'nın eğitimi iki türlüdür. Bir yandan "Durakça'yı adım başında imtihana çek"miş, öte yandan kılıç, ok atma gibi savaş sanatlarını incelikle öğretmiştir. "Mustafa'nın Battal Gâzi'yi imrendirecek bir atışını görü"nce, "birdenbire: "Oku bakalım, Firdevsî'den bir kıta!" deyiver"yerek (C, s. 62) onun kültürel arka planını da derinleştirme uğraşında olmuştur.

"Büyük, ulu, kıymetli meziyetleri olan" (*Kubbelatı Lugati*) anlamına gelen koca; Veli Koca'nın bilgeliğini de karşılamaktadır. Veli Koca'nın ölümüyle birlikte anlatıdan çekilmesi; gözlemci anlatıcı tarafından; ""Serhatleri Tanrı koruya..." duâsıyla göçtü gitti şanlı atalık." (C, s. 106) şeklinde dile getirilmiştir. Veli Koca'yı "şanlı atalık" yapan; atalarının değerlerini üst düzeyde kendinde toplamasıyla ilgilidir. Atalık; "Ata niteliğinde olan, ata gibi saygıya değer, îfbarlı kimse, pîr, ihtiyar." (*Kubbelatı Lugati*) demektir. Koca, ata olan Veli Bey ayrıca dedelerinin ismini taşımakta olup adı Veli ismi anlam itibariyle "Cenâb-ı Hakk'a yakınlık mertebesini kazanmış olan seçkin kul, Allah'ın dostu ve sevgili kulu" (*Kubbelatı Lugati*) demektir. Böylelikle onun sadece halk nezdinde değil Hak nezdinde de itibarlı biri olduğu sezdirilir. Torunu Mustafa da atalarına layık bir şekilde yetişmiş; Veli Koca'nın gururu olmuştur. Şehit düşerken son sözlerinin; "Beni bekliyorlar. Şehit dedelerim, Turhan Bey, Sinan Bey, Gerçekler eri pîrim Gâzi Rüstem Baba... Bir araya top olmuşlar. Bana hoş geldin demeye yalın kılıç selâma durmuşlar." (C, s. 103) olması, onun atalarına layık (olma arzusunda) olduğunu göstermektedir. Bu son dilekler de onun atalar ruhuyla buluşma ümidini taşımaktadır.

Veli Koca, Mustafa anlatıda yüceltilmiş değerlerle donatılırken Veli Koca'nın torunu, Mustafa'nın oğlu Sinan ise onların zıttı özelliklere sahiptir. Kahraman, yiğit, savaşçı, bilge, cömert, merhametli, onurlu olmak gibi değerler; anlatıda olması gerekeni karşılamakta ve soylu değerleriyle gösterilen ataların bıraktığı arketipik mirasa işaret etmektedir. Özellikle

Yedi Peçe temsilinde görülen metaforik ayırım; nesiller arasındaki farkı daha iyi belirginleştirir. Korkaklık, zalimlik, cimrilik, bencilik, haramdan sakınmama, vefasızlık, gaflet gibi özellikler ile Sinan'ın genel davranış biçimi sunulur. Daha küçük yaşta; "Oğlan kâh kabadayılık kâh korkaklık göstererek, gücü yettiğini aklıyla, gözlerinin süzük ve yanık bakışıyla oyuna getirerek dâima kalles, dâima içten pazarlıklı, herkesi şaşırttı, bıraktı." (C, s. 106) sözleri; atalarına birçok hususta benzemeyen bu çocuğun neden olduğu şaşkınlığı ortaya koymaktadır. Tarihî anlatı; bir taraftan insanın kötü huylarının yol açabileceği kişisel ve genel zararları işlerken öte taraftan bir beyin söz konusu zaafarla bağlı olduğu Devlet'e ve atalarına ihanet içinde olabileceğini sezdirmektedir. Anlatıda Sinan'ın beyliği ile birlikte artan olumsuzluklar şöyle anlatılmaktadır:

Aradan on iki sene geçti. O saltanatlı Şâhinkonak harâbeye yüz tuttu. Çatısı kaykıldı, saçakları koptu, taş döşeli iç avluyu ot bürüdü. Pencere kepekleri yerinden oynadı, bâzısı düştü. Kırık camlara paçavralar tıkanmıştı. Şadırvan başındaki ulu kestâne bile kurmuştu. Şükür ki yıllardır bu ağacı görmeye alışmış olan sipâhî askerleri, yerine başka bir kestâne diktiler. Mandıra bakımsız kalmıştı, demirci ocağı şöyle böyle işliyordu. Şıra ocağı büsbütün sönmüştü. Sinan Ağa safâ sürmeye doyamamıştı hâlâ; avcıları, dalkavukları, köçekleri, câriyeleriyle haşır neşir olmaktaydı. Koşulları Hamza Odabaşı'ya, çiftlikleri Abdi Kâhya'ya, haremi Advıye Molla'ya bırakmıştı. Gazâlara, Şâhinkonak nâmına Hâfız Nûri ve Macar Feridun Bey gidiyordu. Sinan Ağa'nın bir defa bile erler savaşına karıştığını gören olmadı. Ağa'nın korkaklığı serhatlerde tefe kondu, alaya alındı. Tuna yalısı halkı mertlik töresinde cilve götürmezdi; dillerinden ağuya damladı... Sinan Ağa, Hâfız Nûri'ye kendi zırhını, miğfer tasını giydirip nikaplayarak cenge sürüyormuş. Ağanın av eğlencesinde derisi çizilse, gazâda yaralandım diye döşeklerde gösteriş yapıyormuş. Serhatliler Sinan Ağa'yı, lâıyk olduğu gibi tuttular. Ona kimse güvenmedi, bel bağlamadı. Hiçbir işte onunla sözü bir araya koymaya yanaşan olmadı. Hânedan soylar kız vermeye çekindi (C, s. 136-137).

Konağın yıkılmaya yüz tutması; beylik niteliklerinden yoksun birinin başta olmasıyla alakalıdır. Onunla birlikte atalardan tevarüs edilen değerlerin yitimi söz konusudur. Türk töresine uygun olmayan yaşantı ve düzen, yıkıma doğru bir gidişata zemin hazırlamıştır. Kafesoğlu'nun (1988) belirttiği üzere; "yiğit" denilen "alp" tipini ideal insan kabul eden kadîm Türk kültüründe, ideal "cemiyet" tipi Beylik gururuna sahip, güçlü ve dinamik fertlerden kurulu topluluk olarak belirmektedir. Halka hizmet esasında cemiyeti töreye sadakat duygusu ile çevreleyen Türk devleti, temel prensipleri insan sevgisi; şahsiyeti ezici müdahalelerden arınmışlık; töreye güvenme iyimserliğinden doğan şevk ile daima canlı, hareketli bir hayat; inanç ve vicdan hürriyetinin sağladığı manevi huzura sahip bir sosyal mekanizma idi (s. 336). Şahinkonak'ın maddi ve manevi dirliğini yitirışinde, beyin alplık niteliklerinden yoksun oluşu etkilidir. Zühre'nin yedi peçeyle simgeselleştirdiği Sinan'ın

yedi kötü özelliği; sadece bireysel düzeyde Zühre'ye verdiği zararlarla ilgili değil; sosyal alanda da bir bey olarak sorumlu olduğu timara, bölgeye verdiği zararlarla ilgilidir. Törenin çiğnenişi; adaletsizliği arttırmakta; sosyal mekanizmanın işleyişini bozmaktadır.

Kafesoğlu (1988); Türklerin dikkat çekici ahlaki bir özelliğinin "utangaç" bir millet oluşu olduğunu söylemektedir. Türklerin savaş meydanında değil rahat döşekte ölmekten, hatta ihtiyarlayıp hastalanmaktan, şatafat içinde yaşamaktan, böbürlenmekten, başarıları dolayısıyla öğünmekten ve övülmekten, verdikleri sözü yerine getirememekten, yalan söylemekten utandığını belirtmektedir (s. 333). *Ciğerdelen*'de Sinan'ın yedi kötü özelliğinin temelinde utanma duygusunun eksikliği olduğu düşünülebilir. Zalimlik, cimrilik, "kürkü"ne "turuncu şal mı cevîzî şal mı?" kapatmaktan "gayri efkârı"nın (C, s. 126) olmamasına neden olan bencillik ve gaflet, savaşa gitmesine engel olan korkaklık, haramdan sakınmama, vefasızlık olarak anlatıda görünür olan yedi özellik; bunların ahlaki açıdan kötü olduğunu fark etmemeye ve bunlardan dolayı utanç hissetmemeye de ilgilidir. Çünkü "eski Türk ahlâkında, cesaret yanında ve belki ondan da üstün olmak üzere, kötülükten koruyucu, başkalarını aldatmaktan, vicdanın yerini kurnazlığa terk etmekten alıkoyucu ve insana namuslu, vekaarlı bir hayat düzeni bağışlayıcı "utanma" duygusu en büyük fazilet sayılmıştır." (Kafesoğlu 1988, s. 334) Anlatıda Sinan Ağa'nın cesaret ve utanma duygusu taşınaması; etik açıdan birçok kişisel hata yapmasına yol açtığı gibi beyliğinin ve alplığının da değer yitimine uğramasına sebep olmuştur.

Ayrıca timarlı sipahinin beyi olan Sinan'ın öz değer yitimine uğramasının, makro düzeyde Osmanlı Devleti'nin yönetici sınıfındaki bozulmaya karşılık geldiği söylenebilir. Onun konağına kapanıp sefahatle vakit geçirmesi, sefere gitmemesi bu anlamda değerlendirilebilir. Zeamet sahibi olmalarından dolayı Sarı Sipâhiler timarlı bir birlikti. Terim olarak timar; "Osmanlı merkez vilâyetlerinde bir süvari birliğini ve askerî-idarî hiyerarşiyi desteklemek amacıyla yapılan ve tevarüs yoluyla geçmeyen tahsisatı ifade eder" (İnalçık 2012, s. 168). Zeamet ise; "Osmanlı timar sisteminde 20.000 akçeden fazla dirlik tasarrufuna verilen ad"dır ve "savaşlarda büyük yararlılık gösterenlere tahsis edil"miştir (Afyoncu 2013, 162). Anlatıda görüldüğü üzere Bosna-Serhatli Koca Turhan Bey savaşta gösterdiği yararlılıklar sonucu "dört başı mâmur bir zeâmet" (C, s. 58) kazanmıştır. Zeamet miras yoluyla geçmediği için anlatıda Veli Koca'nın kendi ailesinde kalması için zeameti korumaya çalıştığı görülür. Ayrıca "Zaîmler itibar sahibi kabul edilir, vezirler onları ayakta karşılardı" (Afyoncu 2013, s. 163). Anlatıda da Veli Koca'nın

hükümdarlar, serdarlar, vezirler tarafından hürmetle karşılandığı, Payitahta ve Engürüs diyarında büyük saygı gördüğü anlaşılır. Ancak zeametın, timarın elde kalması için birtakım şartlar söz konusudur. İnalıcık'a (2012) göre bir kişinin elinden timarın alınmasının sebepleri arasında öncelikle sefere katılmama gelmekteydi (s. 171). Bu nedenle anlatıda görüldüğü üzere Sinan Bey; sefere katılmak zorunda olduğu, ancak korktuğu için "Hâfız Nûri'ye kendi zırhını, miğfer tasını giydirip nikaplayarak cenge sür"müştür (C, s. 136). Sinan'ın zeamet işleriyle ilgilenmek yerine avcılık ve türlü eğlencelerle vakit geçirmesi sonucu "Sipâhîoğlu cenkte her ne kadar iki yüz atlı çıkardıysa da askerın düzeni noksan talimi kıt olduğu için bir süre sonra Sancak Beyi, Budin Paşa'sı aksaklığı sezerler ve zeameti almaya düşünürler" (C, s. 137). Bunun üzerine Sinan Ağa; İstanbul'a gitmiş ve "ne fııldak çevirmişse çevirmiş zeâmeti kurtarmış"tır (C, s. 137)¹⁰⁸. Bu usulsüz vaka, zeametın tarihsel geri planına uygun düşmektedir. Çünkü "XVI. yüzyılın sonlarından itibaren vezirlerin kendi yakın adamlarına zeâmet dağıtma temayülü giderek artmıştı" (Afyoncu 2013,s. 162). Hukuksuz bir şekilde zeametın kendi ailesinde kalmasını sağlayan Sinan; çeyiz karşılığı aldığı parayla da Konağa biraz çekidüzen vermiştir. Devlet'in idari düzeydeki bozulmasına anlatıda da dikkat çekilmiştir. Hâfız'ın Engürüs diyarında baş gösteren sıkıntıları çok evvelden hissetmesi karşısında Macar Feridun'un ona; "Derdini biliyorum. Âsitânedeki şikâyetin var değil mi? Onların seki illeti, keyiflerine dalarlar, tâ ki ateş saçağı sarar. O zaman telâş kıyâmet... "Tiz yetişin serhatlere!" diye bir âvâzedir kopar." (C, s. 136) sözleri Payitahtın ne durumda olduğunu sezdirmektedir. Anlatıda Sinan Ağa'nın beyliğindeki yanlışlıklar doğrudan verilirken; Asitane'deki düzensizlikler dolaylı şekilde ifade edilmekte, sezdirim yoluyla ümeradaki kusurların reayayı menfi yönde etkilediği gösterilmektedir.

Ciğerdelen'de esas meselenin milletin "öz mayası"sındaki "yüce cevher"in korunması olduğu anlaşılır. Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın Viyana seferinin gerçekleştiği zamanda

¹⁰⁸ *Ciğerdelen* üzerine bazı makalelerde timarlı sipahi olan Sarı Sipahiler için 'akıncı' tabirinin kullanıldığı görülür. Abdullah Uçman (2014) "(...) Rumeli topraklarında sınır boylarında yaşayan akıncıların hayat hikâyeleriyle (...)" (s. 22), İnci Enginün (1975)"Akıncıların hayatları ve yaşayış tarzları ile onların torunlarının bugünkü yaşayışlarını anlatan (...)" (s. 25), Beşir Ayvazoğlu (2002) "Ciğerdelen palankası (Tuna kıyısında ve Estergon kalesi karşısında bir Osmanlı garnizonu) civarında mekân tutmuş bir akıncı âilesi olan Sarı Sipahiler'de (...)" (s. 65), Belkıs Gürsoy (2002), "Şahinkonak denen yerde mükim, serhat Türklerinden Sarı Sipahiler ve onlar dolayısıyla akıncı bir âilenin hayatı (...)" (s. 57) şeklinde timarlı sipahilerden akıncı olarak bahsetmiştir. Esas olarak "Rumeli'de serhad boylarında bulun"an ve "sürekli ordu birliklerine mensup" olmayan akıncılar "Osmanlı hafif süvari birliklerinden biri"dir (Özcan 1989, s. 249-250). Dolayısıyla timarlı askerlerden farklı şartlara tabidirler. Bu bakımdan timarlı sipahiler için akıncı teriminin kullanılmasının doğru olmadığı düşünülmektedir.

Zühre'nin korku ve duası bu hassasiyeti göstermektedir. Türk ordusunun galip gelmesi için dua eden Zühre, bir anda duasının içeriğini değiştirmiştir:

Zühre bu makamda yandı, yakıldı, saatlerce sonra gönlünde bir ibret penceresi açılmış gibi coşkunluktan geçip niyâzını değiştirerek ellerini göğe kaldırdı: “Yâ Rabbi, yenilip ezilmeyi bize mukadder kıldınsa; nasîbimize vakarla katlanmayı bize ihsan et. Her ne tecellî çıkagörse de milletim mayasındaki yüce cevheri kaybetmesin. Sen Ulu Tanrım, milletime eşsiz cihangirlikten üstün daha neler bağışlamaşsın. Rum saltanatı elden giderse ne ola?... Yeter ki nûrunu saldıgın öz mayaya ziyan gelmesin. Âmin Yâ Rabbi (C, s. 208).

Türklerin Rum diyarındaki topraklarını kaybetmesinden daha kötü olarak öz mayasının zarar görmesi, bozulması görülmüştür. Burada ata değerlerin önemine dikkat çekilmekte; "bellek değerlerinin tahrip edilmesi"nin (Korkmaz 2014, s. 182) geri dönüşü olmayan bir yıkıma yol açacağı gösterilmektedir. Dolayısıyla kültürel belleğin; üzerinde yaşanan topraklardan daha önemli / değerli olabileceği sezdirilmektedir. Kendine, kendi kültür değerlerine olabilecek bir yabancılaşmanın telafisinin mümkün olunmayacağına işaret edilir.

Anlatının temel tezlerinden biri de atalardan kalma değerler bütünüün tevarüs edilmesi gereğidir. Canzi'nin eskilerin, gani yürekliliğini, sevdiklerinin nâmını kutlamak için hanlar, çeşmeler yaptırmalarını övmesi üzerine Turhan, ondan habersiz olarak banka mevduatının dörtte üçünü Devlet'in belli kurumlarına bağışlamıştır. Bu cömertliğini de "Mustafa Durakça soyundan"ım (C, s. 49) diyerek açıklamıştır. Böylelikle atalardan kalma değerlerin, tarihsel uygulamaların günün şartlarına göre modernize edilerek devam edilmesi gereği imlenmiş olur.

4. 4. 3. 5. 1. 1. Transformator: "Hayat Hamlesi"nde Saklı Hafıza

Bergson *Yaratıcı Evrim* adlı eserinde hayatın ve maddenin temelinde hayat hamlesini (élan vital) görürken bunun da bir bilinç ya da üst-bilinç barındırdığını söylemektedir. Ona göre bu güç yani hayat hamlesi ve barındırdığı bilinç; "bir yaratma isteğidir ve ancak yaratmanın olanaklı olduğu yerde belirir" (Bayraktar 2016a, s. 78-79). Yaratma ile gerçekleşecek olan hayat hamlesi; kişinin varoluşunu gerçekleştirmesinde güçlü bir dayanak / dinamik bir enerjidir. Bayraktar'a (2016a) göre; Bergson felsefesinde insan, yaratıcı, dinamik evrimsel süreç içerisinde kendisini bu sürecin canlı bir aktörü olarak

bulmak ve inşa etmek durumundadır. Evrensel yaratı süreci, insan varlığının da bu yaratma hareketi ve hamlesine katılmasını ve bu sayede hem evrensel düzeni, hem de kendisi anlayıp, kavrayıp, dönüştürmesini beklemektedir. Çünkü evrende ve insanda yaratıcılık; aynı yaratıcı evrimin ve atılımın eseridir. İnsan, yaratıları ve dolayısıyla kendisini oluşturması, yapılandırması yoluyla kendisini ve varlığı (evreni) ortak bir paydada görüp değerlendirebilmektedir (s. 76-77).

Turhan'ın bir devamlılık içerisinde, değişerek oluşmasında oluşarak değişmesinde, evreni ve kendini anlamlandırmasında hafızasının tazelenmesinin etkili olduğu görülür. Onu, sahip olduğu bilinç ya da üst bilinç; yaratma isteğiyle baş başa bırakmış; böylelikle hayat hamlesini gerçekleştirecek güce odaklanmıştır. Bu sayede hayata katılımı, Trakya'nın imar projesini gerçekleştirerek başarabilmiştir. Onun imar projesini nihayete erdirmek için kullandığı son güce 'transformatör' dediği görülmektedir. "Transformatör, insanların ancak Azrâil'le yüz yüze gelince harcamaya râzı oldukları gizli hazîne, son ümitsizlik için sakladıkları tek fişekle bir avuç barut, son sığınak son dayanaktır." diyen Turhan'a göre; "Ölüm dirim savaşında kaçınılmaz bir yenilgenliğin karşısında kalınca varlığımızın dibindeki kutsal tortuyu da cenge sürer, transformatörü işletmeye başlarız" (C, s. 246). Turhan için transformatörün hayat hamlesini temsil ettiği söylenebilir. Büyük bir arzu ve iradeyle çalışan bu transformatör; onun içindeki saklı gücü / cevheri kullanmasını / bulmasını sağlayabilmiştir.

Turhan'ın bu son dayanağa başvurmasının nedeni sevgilisinden ayrı kalmasının acısıyla bedensel ve ruhsal anlamda çökmesidir. Bergson'a göre insan varlığı, hayat hamlesinin bağımsız bir sıçrayış ve patlayışıyla yaratılmıştır. Hayatlarında özgür eylem ve seçme şansına sahip olan varlıklarda bilinç aşırı derece uyanık ve parlaktır (Bayraktar 2016a, s. 80). Örneğin eylem ve hareketlerimiz içten coşan bir hâlden çıkıp da alışkanlıklara bağlı, otomatik olmaya başlayınca, bilinç tamamen kaybolmuyorsa da çok sönüyor ve âdeta uyur gibi oluyor. Hâlbuki yeni öğrenip, yaptığımız bütün şeylerde bilinç asla uyumuyor. Çünkü bu hareketler içten, arzudan geliyor ve bir karar ve seçmeyi istiyor (Bergson 1934, s. 61; Bayraktar 2016a, s. 80). Ayrıca bilincin coştugu ve tamamen uyanık olduğu başka durumlar da vardır. Bunlardan biri; iç hayatımızın bunalımlı zamanlarıdır. Bu zamanlarda bütün geleceğimizi belirleyecek, çok önemli bir seçim ve karar aşamasında bulunuruz. Bilincin en canlı ve coşkun dakikaları işte bu anlarda yaşanır. Öyleyse bilincin şiddetindeki değişimler ve farklılıklar, verilecek kararın kapsam ve önemi ile ilgilidir (Bayraktar 2016a,

s. 80; Bergson 1934, s. 61). Turhan'ın transformatörü çalıştırdığı sürecin hayatının en buhranlı zamanına denk gelmiş olması bu nedenle tesadüfle değil; bilincin harekete geçme dönemiyle ilişkilendirilebilir. "Gönlüme yedi cihanın ufuklarını açan sevgim uğrunda benim yapacağım iş vara vara teneşirde tabutta karar kılmak mı olacaktı?" (C, s. 248) diyen Turhan "kalkın"mış ve "Ölümü dirime, acıyı verime, karanlığı ışığa çeviren transformatörü", "işlemeye koyul"muştur (C, s. 248). Bilincinin uyanık ve parlak olduğu bu süreçte; çok zahmetli olan büyük bir projeyi içtenlikle / büyük bir arzuyla tamamlama gücünü kendinde bulmuş ve bu yaratma ile hayat hamlesini gerçekleştirmiştir. Onun transformatörüne verdiği ad, yeniden doğuşunda güç bulduğu ana / esas kaynakları göstermektedir:

Siz benim transformatörüne türlü, türlü adlar takabilirsiniz! Gençliğin, sağlamlığın dayanaşı dersiniz, en derin tabiat kaynaklarından gelen fizyolojik kalkınma dersiniz. Kiminiz de Hakk'ın inâyetine yorar. Hepsi doğrudur, hepsi aynı yola varır. Hele ben de bir söz ekleyeyim: Elime yapışıp beni düştüğüm ölüm batağından çeken gene dedelerim olmuştur. Kahramanım Köprülüoğlu, Pîrim Gâzi Rüstem Baba, Atalar Yücesi Ulu Ata'm.

Daha nice dedelerim, ninelerim ki asırlar boyunca ölçülü, biçili yaşadılar. Az konuşan, çok çalışan, kanaatle yiyip içen, küçük seyrek eğlencelerle avunan temiz kanlı, berrak gözlü, serin başlı insanlar.

Onların mîras bıraktığı değerli kanı, asil ruh tortusunu cenge sürerken hem utandım, hem de onların benliğimde bütün kudret ve ihtişamlarıyla yaşamakta olduklarını sınamaktan dile gelmez bir övün duydum (C, s. 248).

Bu ifadelerden transformatörün gücünün hafızasından kaynaklandığı anlaşılır. Yaratma hamlesinin, benliğin derinlerinde saklı olan hafıza ile bütünleşmesi ve bu sayede kişinin oluşabilmesi mümkün olur. Ayrıca bir fizik terimi olan transformatör; "Bir alternatif akımın frekansını değiştirmeksizin gerilim ve şiddetini istenen değere getiren âlet, dönüştürücü, muhavvile." (*Kubbealtı Lugati*) demektir. Turhan'ın "sevgiliye katıksız karışabilme" (C, s. 246) arzusunda olan frekansını değiştirmeksizin memleketine faydalı olma yolunda çalışma şiddetini artıran bu enerji, dönüştürücü bir değerdir. Melankolinin içinde yitip gitmesine engel olan bu son güç, onu aynı zamanda atıl olmaktan kurtarmış; "karaborsacılara kübik villalar yap"an, "havadan paralar, ucuz şöhretler kazan"an (C, s. 51) Turhan kendi milleti için "kan"ıyla yazı"p "çiz"diği (C, s. 112) büyük bir imar projesini gerçekleştirebilmiştir. Harcadığı son gücün fizyolojik (gençlik, sağlamlık) ve manevi dayanakları (Hakk'ın inayeti) olduğunu söyleyen Turhan; transformatörünün işlemesinde esas kaynağın "dedeleri", "onların mîras bıraktığı değerli kan", "asil ruh tortusu" olduğunu belirtmiştir. Onun aşk acısı içerisinde yanıp kül olmasını engelleyen ölçüt; dedelerinin,

ninelerinin hem acıda hem sevinçte ölçülü yaşamasıdır. Böylelikle hayat hamlesinde saklı hafıza daha iyi belirginleştirilirken ataların imajinatif değerleri örnekleyici bir kıtas olarak sunulur.

4. 4. 3. 6. Töre ve Gelenek - Görenekler

Smith'e (2016) göre; millî semboller, gelenekler ve seremoniler milliyetçiliğin en etkili ve devamlılık arz eden veçheleridir. Milliyetçiliğin temel kavramlarını cisimleştirir, bütün topluluk mensupları için görünür ve vazih kılar, soyut bir ideolojinin öğretilerini, topluluğun bütün tabakalarında derhal duygusal tepkiler uyandıran elle tutulur somut terimlerle ifade eder. Topluluğun her üyesi seremoniler, gelenekler ve semboller yoluyla topluluğun yaşamına, duygularına ve erdemlerine katılır ve kendini bunlar aracılığıyla topluluğun kaderine yeniden yeniden vakfeder. Seremoni ve sembolizm, milliyetçiliğin ideolojisi ile millete dair kavramları eklemleyerek ve onları elle tutulur kılarak tarihi ve kaderi olan soyut bir topluluğun devam ede gelmesine yardımcı olur (s. 127). Millet olma bilincinin görünür uygulamaları olan gelenek ve seremoniler; ortak bir duyguda bütünleşmeyi sağlayarak millî kimliğin en belirgin unsurlarını oluşturur.

Erol; 17. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde bir sınır palankasında yaşayan timarlı sipahileri anlattığı anlatıda; devrin tarihi ve sosyal yapısına daha iyi nüfuz edebilmek adına sosyal hayatı düzenleyen normlara da yer vermiştir. Böylelikle Türk millî kültürünü birçok yönüyle ele alma, Türk'e özgü değerlere yer verebilme imkânı bulmuştur. Türk kültürüne özgü bir düzenleme olan törenin anlatıda yer alış biçimi, tarihsel bağlamda bir bütünlük oluşturmuş; anlatının toplumsal alanını birçok yönüyle anlama imkânı sağlamıştır. Kafesoğlu'na (1988) göre; "bozkırlarda fiilen yaşanan hayatın zamanla hukukî - sosyal değer kazanmış davranışlarını ihtiva eden ve umumiyetle "kanun" mânasına alınan töre "(aslı, törü) eski Türk sosyal hayatını düzenleyen "mecburî" kaideler (norm'lar) bütünü idi" (s. 233).

Ciğerdelen'de Türk töresi ve geleneklerinin yer alış biçimi, devrin toplumsal hayatına ışık tutmaktadır. Böylelikle kurgusal planda tarihsel gerçeklik etkisi artarken, psikolojik ve sosyolojik bakımdan da kişinin içinde bulunduğu devir ve toplumdan soyutlanamayacağı ve bireysel alanının oluşmasında çevresel faktörlerin etkili olduğu anlaşılır. Özellikle tarihî roman olması bakımından törenin uygulanma biçimi; beylik düzenini anlamak bakımından

da önemlidir. Anlatıda Stefan Kemeni Ban'ın fırka değiştirmesiyle birlikte uygulanacak hükümler Türk töresinin belirlediği normlar kapsamında değerlendirilir:

Veli Koca, Stefan Kemeni Ban'ın fırka değiştirdiğini, şimden geri Türkler tarafında alay bağlayacağını haber verip mallarının, topraklarının bağışlanması için kefil durmak üzere gitti, Budin beylerbeyini makâmında gördü. Âsitâne'den bir pençeli buyrultu gelenek Kemeni Ban'ın Sarı Sipâhîler mâlikânesinde konaklandırılması, rütbesine lâyük izzet ikramla ağırlanması, Türkler'in devlet yasasına cenk töresine göre kılavuzlanması karar altına alındı (C, s. 82).

Burada kendisine biat edeni koruma; bu bağlamda verilen sözü tutma ve onu "izzet ikramla ağırla"ma durumu söz konusudur. Bu, Türk töresinde adalet, iyilik ve güvenilirlik prensiplerinin gereğidir. "Değişmez kalıplar" olmayan töre hükümleri; "çevre ve imkânlar uygun yaşayabilmenin gerekli kıldığı yeniliklere açtı." (s. 234) diyen Kafesoğlu'na (1988) göre; "Bununla beraber, töre'nin ana-yasa hükmünde, değişmez prensipleri vardı ki, Kutadgu Bilig'deki kayıtlardan tesbit edilebildiği kadarı ile şunlardı: Kônilik (adalet), Uz'luk (iyi'lik, faydalılık), Tüz'lük (eşitlik) ve Kişilik (insanlık, üniversal'lık)" (s. 234-235). Dolayısıyla Türk'ün kendine sığınanı ya da kendi tarafına geçen kişi ya da toplulukları koruması yüzyıllardır süregelen törenin bir yansıması olarak görünür. Bu, kanun hükmünde bir durum olduğu için, her Türk Beyi Veli Koca'nın uyguladığı hükümleri tatbik etmek durumundaydı. Ayrıca Osmanlı Devleti'nin idari ve askerî yapısında örfî hukuk yani töre uygulandığı için anlatıda askerî ve siyasi bir konuda cenk töresine başvurulması tarihsel gerçekliğe uygun düşmektedir.

Anlatıda Türklerin sosyal hayatını düzenleyen ancak töre gibi kanun hükmünde yer almayan uygulamalar da yer almaktadır.¹⁰⁹ Bunlar gelenek, görenek, örf, âdet vs. olarak ifadelendirilebilir. Bunların bazıları İslam'ın etkisiyle birlikte zamanla ortaya çıkan ve yaygınlaşan uygulamalar iken bazıları da bozkır yaşamından bu yana var olan ya da sonradan farklı kültürlerin, çevresel faktörlerin etkisiyle gelişen uygulamalar olabilmektedir. Yine bunlardan bazıları yaygın bir uygulama alanı gösterirken bazıları daha bölgesel, yöresel uygulamalar olarak kalabilmektedir. Avusturya-Macaristan sınırında konumlanmış olan Türk beylerinin komşu beylerle ilişkilerindeki tutumlar; göreneğe bağlı olarak farklı şekillerde olabilmektedir. "Birçok gazâlarda birbirine kılıç sallayarak tekrar tekrar boy ölçüşen iki muhâsım, gün geliyor, ganî gönülle el tutuşup kokuşuyor; "Benim ecelim senden, seninki benden olmasın" diyor ve cenkte karşı karşıya düştükleri zaman

¹⁰⁹ Kafesoğlu'na (1988) göre "Kanun demek olan Töre sözünü, umumi mânadaki "örf, usul, âdet" ile karıştırmamak lâzımdır." Çünkü bu manalar Türkçede yang gibi ayrı bir kelime ile karşılanmıştır (s. 234).

selâm verip başka tarafa at tepiyorlardı" (C, s. 61). Bu göreneği bilmeyen bazı Türk askerlerinin kafire kelle mi bağışladıklarını sorduklarında serhâdîler; "Bizim alay beyi o kaplanla dövüşmez, onlar sınır kardeşi oldular!" (C, s. 61) cevabını vermiştir. Böylelikle bu uygulamanın zaman içinde gelişen, belli durumlara ve bölgelere özgü bir görenek olduğu anlaşılır.

İmajlardan, kültlerden, ayinlerden ve sanat eserlerinden oluşan belli bir gelenek, etnik kültürü ayırt edici özelliklerdendir (Smith 2016, s. 67). Türk kültürüne özgü gelenekler; bir taraftan bu topluluğa mensup bireyler arasında beraberlik duygusunu güçlendirip kolektif hafızayı oluştururken öte taraftan diğer milletlerden ayıran özellikleri teşkil etmektedir. *Ciğerdelen* anlatısında bir Hersek olan Cangüzel ile Sarı Sipâhîler'in Beyi Mustafa arasında gelenek ve göreneklerle ilgili çatışmalar izlenmektedir. Aralarındaki büyük aşka rağmen; ilişkinin zaman zaman büyük sıkıntılara girmesi, Cangüzel'in söz konusu kolektif bilgidен yoksun oluşuyla ilgilidir.

Cangüzel'in "Ağam sıkılıyorum. Gün dönümü bayramında Macar köylerine gidip seninle raks etmek isterim." demesine gülen Mustafa ona; "Türk kadını, erkekler meclisine giremez. Türk beyi raks etmez, şânından değildir. Eğlenmek için köçek oynatır. Kendisi ortada dönüp hoplamayayı hafiflik sayar. Ancak dervişler dergâhta semâya kalkar; amma o başka iş." (C, s. 91) cevabını vermiştir. Bir bey kızı olan ve eski alışkanlıklarını devam ettirmek isteyen Cangüzel; "Ağam seninle berâber şâhini koluma alıp, tazıları yanıma katıp ateşpâre ceylânlarla binmek, ava gitmek dilerim..." demesi üzerine ise Mustafa; "Hele dedeme bir danışayım. Hele Hâfız'la bir görüşeyim. Âhîret kardeşim Feridun Bey belki tedbir düşünür... Ah Cangüzelim, n'işlesek? Türk kadınları ava çıkmaz." (C, s. 91-92) cevabını vermiştir. Sonunda dayanamayarak isyan eden Cangüzel; Mustafa'nın herkesin önünde kendisine yalvarıp "kapı eşliğini öp"mesini istemiş; ama bu durum da kabul görmemiş, Hâfız Nûri'nin şahsında tepki şöyle ifade edilmiştir: "Olur mu hiç ağam? Canla cânan arasında gizlide ne geçerse geçer. Ayak da öpülür, ayak tûrabı da öpülür. Ama... Bir serhat beyi... Kapı halkı önünde..." (C, s. 94). Söz konusu üç nokta; durumun olmazlığını hatta imkânsızlığını ifade etmekte; geleneklerin Türk kültüründeki güçlü konumuna işaret etmektedir. Cangüzel'in isteklerinin reddinde Türk-İslam gelenek ve göreneklerine aykırılık söz konusudur. Türk kadının yabancı erkeklerin bulunduğu meclislere girememesi, oralarda eşyle de olsa dans edememesi, İslami görenekle alakalıdır. İslam öncesi Türklerde kadınların erkeklerle birlikte ava çıktığı hatta savaştığı bilinmektedir.

Ancak bu durum da İslam'ın etkisiyle birlikte değişmeye başlamış; kadının toplumsal alandaki görünürlüğü zayıflamıştır. Türk beyinin herkesin içinde karısına yalvarması ise Türk geleneğine aykırı olduğu gibi Türk töresi gereğince de Tanrı'nın yeryüzündeki halifesi olan hükümdarın ve onun halifeleri olan beylerinin otoriteyi zayıflatacak bu tür mahrem davranışlarda bulunması hoş karşılanmamıştır. Karizmatik lider anlayışının güçlü olduğu Türklerde özellikle İslam dininin de etkisiyle bu türlü davranışların tabii karşılanması mümkün olmamıştır. Bu çatışmalarda bir taraftan farklı kültürdeki iki sevgilinin / eşin sosyal normlarla mücadele etme / yaşama biçimi öte taraftan da töre, gelenek ve göreneklerin toplumsal hayattaki güçlü konumu yansıtılmaktadır. Anlatıda ülküdeğerde verilen Mustafa'nın büyük aşkına rağmen töreyi, gelenek ve görenekleri çiğnememesi tarihî anlatı içinde olması gerekeni imlerken, töre ve geleneğin beşeri duygulardan daha önemli görüldüğü de gösterilmektedir.

Anlatıda isim değiştirmeler de İslami bir gelenektir. Tarihî anlatılarda sıklıkla görülen bu durum; *Ciğerdelen*'de de yer almaktadır. "Stefan'a "Feridun Bey" denildi. Sonraları Macar Feridun lâkabıyla nam aldı" (C, s. 86). Mustafa; Hersek sevgilisi Mariska'ya güzel bir isim bulabilmek için günlerce uğraşmış; lugatlar, divanlar devirdikten sonra yeni bir ad çıkarmış ve ona "Cangüzel" (C, s. 86) adını vermiştir. Böylelikle millî kültüre has birçok unsur anlatıda yer bulmuş; Türk kimliğine özgü nitelikler belirginleştirilmiştir.

4. 4. 3. 7. "Bellek Mekânları": Mimari Yapılar

Mehmet Kaplan'a göre; kültür sadece dil ve edebiyat değildir. Musiki, resim, dans, mimari gibi sanatlar da kültürel değerlerdir (Kaplan 1986, s. 30-31). Dil, musiki ve mimari; millî kültürün en belirgin unsurları ve taşıyıcılarıdır. Varlık itibariyle maddi kültür unsuru olan mimari yapılar; yapılış tarzı itibariyle manevi kültürün etkisinde şekillenmektedir. Bu nedenle mimari eserler kültürel ve coğrafi şartlara bağlı olarak farklılık ve çeşitlilik göstermektedir. Ayrıca mimari yapılarla birlikte gelişen ritüeller de manevi kültürün öğeleridir. Hayrat yaptırma ve tarih düşürme geleneği bu bakımdan örnek teşkil edebilir. *Ciğerdelen*'de Mustafa; eşi Cangüzel için çeşme yaptırmıştır. Hâfız Nûri de Cangüzel Çeşmesi için "beyitler düzmek, târih düşürmek" (C, s. 95) durumunda kalmış; en sonunda "*Kevser-i aşk, âbı hayat / Selsebîl-i Cangüzel*" (C, s. 96) beytini bulmuştur. Anlatıdaki bu

ayrıntı dönemin tarihsel dokusunu anlamak açısından önemlidir. Böylelikle tarihî döneme uygun olarak maddi ve manevi kültür unsurlarının iç içe olduğu anlaşılmaktadır.

Millî romantizmin bir diğer cephesi mimari yapıların varlığında görünür olmaktadır. Banarlı'ya (2016) göre millî abideler, millî mimari şaheserleri ve umumiyetle bütün millî eserler, milletlerin yaratma güçlerini ve her medeniyette söz sahibi olabileceklerini gözle görülür ve elle tutulur hâle koymuş, o kadar ki vatan topraklarına sanki bunun için dikilmiş abidelerdir. Bunun içindir ki milletleri uyandırma ve kalkındırmada çelikten temel vazifesi göre millî romantizm, bir milletin tarihte ve temel coğrafyada vücûda getirdiği büyük eserlerin farkına varması demektir (s. 21-22). Dolayısıyla millî şahsiyet olmanın idrakinde mekânla kurulacak manevi bağın doğrudan bir ilgisi vardır.

Erol'un mekânlara yaklaşımında en dikkat çekici tavır; tarihî dokuyu, Türk kimliğini mimari yapılar üzerinde okumasıdır. Yazar, "Bursa Bahçeleri" adlı yazısında Bursa, bilhassa Çekirge'deki bahçesiz binalardan bahsederken; Şark ve Garp mimarisindeki farklılığı zihniyet anlayışı üzerinden şöyle yorumlamıştır:

Zaten Bursa'da, bilhassa Çekirge'de bahçesiz binâ yok gibi. Ve bunların hepsi şirin, cici şeyler. Asıl hoşâ giden cihetleri ise öz Türk rûhunun, Türk gustosunun eseri olmalarıdır. Türk duygusu bu bahçeleri yaratırken tabiate karşı aşk ve iptilâ derecesine varan sevgisini meydana vurmuştur. Şatolarını azametli korular ve parklar tepesine, sarp kayalar zirvesine kuran ve böylece kudretli tabiate hâkim olmaktan zevk alan garplılar gibi değil. Türk, tabiatı nihâyetsiz bir şefkatle ehlileştirilmiş; korkunç ormanlardan birkaç ağaç, fidan ve çiçek almış bahçesine dikmiş; denizleri, ummanları havuzu ile, şelâle ve çağlayanları fiskiye ile temsil ettirmiş, havuza balıklar atmış, bahçeye paçalı güvercinler, nâzik kediler salıvermiş, evet, tabiatı mûnis edip kendine yakın getirdikten sonra şefkatle bağına basmış (M, s. 37).

Bursa bahçelerini hiçbir zaman unutamayacağını söyleyen Erol onlar için; "Has Türk'ün inzivâ ve istirâhatinin nezih yerleri, dünyâlar durdukça durunuz..." (M, s. 39) diyerek temenni ve memnuniyetini belirtmiştir. Türklerin dış dünyaya şekil verme biçimindeki ruha dikkat çeken Erol; Türk'ün tabiat sevgisiyle, mütevazı yaşam biçiminin mimari yapıyı ve otamamlayıcı unsurlarını belirlediğini ifade etmektedir. Garbın zirve yerlerde bina kurarak tabiata hükmetme arzusuna karşın Türklerin "şefkatle" tabiatı "ehlileştirme"si bir zihniyet farkının sonucu olarak yorumlanmaktadır. Kafesoğlu (1988); Türklerin şatafat içinde yaşamaktan, böbürlenmekten, başarıları dolayısıyla öğünmekten ve öğülmekten utandığını belirtmektedir (s. 323). Türklerin bu ahlaki özelliği, yaşanılan yere biçim vermede de etkili olmuş; ortaya tabiatla uyumlu, mütevazı ve munis yapılar çıkmıştır.

Erol mekânın biçim bulmasında zihniyet yapısının etkili olduğunu fark etmekle birlikte özellikle mekânda ayrı bir ruh iklimi sezmiştir. Bu hâl, mekanla ruhsal bütünleşmenin bir sonucu olarak okunabilir. Ona göre mekân "(...) insanın ruh cephesini de doldurur taşırır" (M, s. 166). Anlatıda Turhan; şadırvan başında gözleri kapalı, su şıkırtısını dinlerken "Güneşten ısınmış çeşme taşına dayadığım elime sıcaklıkla berâber bir damla hayat girer gibi oluyor." (C, s. 227) demektedir. Bu hayat; geçmiş zamanların ve ataların ruhudur. Turhan; atalar toprağında gezerken camiye, mezarlığa, taş kuleye uğramıştır. "Şadırvan başına geri döndüğüm vakit geçmişlerimin rûhâniyeti ile yıkanmış arınmış bir haldeyim." (C, s. 228) diyen Turhan için bu mekânlar; ruhsal bir "arın"ma alanıdır. Böylelikle mekânın kendilik bilincine ve millî şuura doğrudan etkisi olduğu, atalar ruhuyla bütünleşmeye imkân tanıdığı görülmektedir. Mekândaki ruhun önemini fark eden mimar Turhan, Garp-Şark mimarisi arasındaki farkı şöyle dile getirmektedir:

Ben garbın bugünkü mîmarlığını beğenmem, ruhsuz bulurum. Maddeden son raddeye kadar faydalanmak için rûhu öldürdüler. Hiç zannetmem, artık büyük mûsikî, büyük şiir yaratabilsinler. Belki son mersiyeleri yazacak bir kaç dâhî daha çıkar, hepsi bu kadar.

Ben, ecdâdımın eserlerinde olduğu gibi, dış nizâmı ruh âhengiyle, faydayı güzellikle kaynaşmış görmek isterim. Ah dedelerim!.. Bana ne büyük kuvvet ve zenginliksiniz! Kutsal Türk dilinde, köylümün geleneğinde, câmiden, kışladan ta yazma yorgana, oymalı mangal maşasına kadar her şeyde sizi bulurum. Kavuklu, mücevvezeli, türlü serpuşlu mezarlarınız, en büyük insanlık vakârını en alçak gönüllü bir ifâdeye sığdıran kitâbeleriniz bana neler söyler. Bâzen sizden kaçmak "Biz boşuna mı yaşadık? O kadar cenk ü cefâ karşılığı vücûda getirdiğiniz âlemden bugüne aktarılacak değerde hiçbir şey mi kalmadı?" diye sitem eden küskün ve asil edânızdan kurtulmak isterim. Denizde kalyonları, kadırgaları, irili ufaklı çektirileri görürüm. Kaptanpaşalar, reisler, leventbaşılar üzerime üşüşürler: "Bre nankör, biz ne olacağız? Biz de vardık." diye çağırşırlar (C, s. 113).

Bu iç söyleşme, manevi ve maddi kültür unsurlarında atalar ruhunu sezmeyle gerçekleşmiştir. Mekânda ve şeyde ruh ve ses bulmak; onlara sitemkârlık gibi ruhsal özellikler atfetmek ona bakan kişinin manevi cephesiyle ilgilidir. Pozitif bir bakıştan uzak olan bu tutumda maddeden ziyade mana önemlidir. Turhan'ın "dış nizâmı ruh âhengiyle, faydayı güzellikle kaynaşmış görmek iste"mesinde her hâlükârda işlevselliğin de önemli olduğu göze çarpmaktadır. Ataların sitemli ve küskün oluşu da maddi ve manevi kültür mirasına sahip çıkılmamasıyla ilgilidir. Böylelikle yazarın millî kültürün korunması ve devamlılığı fikrini anlatısına yerleştirdiği görülmekte; ataların "O kadar cenk ü cefâ karşılığı vücûda getirdiği" âlemin "bugüne aktarılacak değer"leri olduğu belirtilmektedir. Burada "tinsel varoluş alanı" açan bellek mekânları (Korkmaz 2014, s. 31) öne

çıkılmaktadır. Korkmaz'ın (2014) bellek mekânlarını dört ana başlık altında incelemesi esas alınarak, yukarıdaki ifadelerden "Kutsal Türk dili"ni, iletişim belleği; köylünün geleneklerini deneyimsel bellek; câmi, yazma yorgan, oymalı mangal maşası, mezarlıklar, kitabeler, kalyonlar, kadırgalar, çektirileri ise nesnel belleği ve kültürel bellek altında değerlendirmek mümkündür. Korkmaz'a (2014) göre; "Kişinin kendini çevreleyen şeyler dünyasında yitip gitmemesi için onun, tarihselliğini sağlayan bellek mekanlarına tutunması ve orada kurduğu kendilik bilinci ile hem uzamsal boyutta dünya ile hem de zamansal boyutta toplumsal geçmişle bağlantıya geçmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir" (s. 31). *Ciğerdelen* anlatısında da Turhan'ın yitip gitmemek ve özne bilinç seviyesine yükselmek adına tutunduğu bellek alanlarıyla bir taraftan kendilik bilinci kazanma yoluna girdiği diğer taraftan millî geçmişle bağlantıya geçtiği görülmektedir.

Ayrıca anlatıda yer alan cami ve şadırvan üzerinde de durmak gerekir. Veziriazam Hersekzâde Ahmed Paşa'nın yaptırdığı Hersekzâde Ahmed Paşa Camii'nin önündeki meydana yalnız Trakya'da görülen biçimde ve şadırvan denilen bir çeşme vardır (Eyice 1998, s. 238). Anlatıda geçen çeşme bu olsa gerek. Çünkü Turhan; "Yemeğe dönmezden evvel dedemin câmii önüne geldim. Şadırvan başında, gözlerim kapalı, su şıkırtısını dinledim." (C, s. 226) dedikten sonra camiye doğru yürümüş ve oradaki mezarlığı ziyaret etmiştir (C, s. 227). Söz konusu mezarlık da Cami'nin "etrafında yer alan oldukça geniş hazîre"dir (Eyice 1998, s. 238). Şadırvan için ise Semavi Eyice (1998) çok daha süslü benzerlerine Tekirdağ ile Uzunköprü'de rastlanan bu şadırvan-çeşmenin, etrafı mermer levhalarla çevrilmiş yerden yüksekçe bir havuzla ortasındaki bir direkten ibaret olduğunu belirtmektedir. İçinden su fişkırarak direğin pahlı yüzeylerinde Ashâb-ı Kehf'ten yedisinin adları işlenmiştir. Taşın yukarı kısmında dolanan kitâbede besmele ile İnsân sûresinin 5. ayeti yazılmıştır. Cami yıllardır harap durumda olup ibadete kapalıdır, önündeki şadırvan-çeşmenin suyu ise akmaktadır (s. 238). Anlatıda şadırvan kitabesinden ayrıntılı bahsedilmekte; orada yazılanı merak eden çocuklara Turhan tercüme yaparak şöyle demektedir: "'İnnel-ebrae yeşribûne min ke'sin..." Temiz yürekli insanlara kâfur gibi ferahlatıcı kâseler sunulmuştur. Tanrı yolunda yürüyenler bu kaynaktan içtikçe içleri açılır. Kitâbenin altında Kehf pirlilerinin adları yazılı: Yemlihâ, Mislihâ, Mekselinâ, Mernus, Debernuş, Sâzenuş, Keşetatayuş, Kıtımır" (C, s. 229). Bu ifadeler, anlatıdaki mekânların tasvirinin gerçek plana uygun şekilde yapıldığını göstermektedir. Kendi dedeleri tarafından yapılan mimârî yapılarda vakit geçiren Turhan; böylelikle onların dünyayı yorumlayış

tarzını da anlamaya çalışmıştır. Anlatıda Hersekzâde'nin köpeğinin adının Kıtırmir oluşu ile şadırvan kitabesinde Ashâb-ı Kehftten yedisinin adlarının yazılması da tesadüf olmasa gerek. Bu durum anlatıda tarihî şahsiyetlerin hayatlarının içinde buldukları kültür ve inandıkları değerlerle iç içe olduğunu göstermek amaçlı olabilir.

Anlatıda mimari eserlerin tarihsel süreçteki varlığının önemli oluşu kadar ortaya çıkış süreci de değerlidir. Turhan'ın Trakya'nın imar planını çizdiği proje, İstanbul'da evinde çıkan yangında yok olmuştur. Kendisi Keşan'da yenisini yapmak zorunda kalınca onların tam bir sanat kıymeti taşımadığını düşünmüştür. "Onların hayat püskürmesi, son şâşaayla ışıltılı, göz ve gönül alması için kanımla yazılıp çizilmeleri lâzımmış. Rahatlık ve mutluluk çağında vücûda getirmiş olduğum eser, bugünkü mahsûlümün yanında ne kadar cılız kaldı. Ölümün eşiğine ayak basmadan kendimden son randımanı çıkaramamıştım. " (C, s. 112) diyen Turhan'ın mimari esere yaklaşım biçiminin de değiştiği görülmektedir. Püskürülen hayat, yaşanmışlığın vücut bulması, kanla yazılıp çizilme, acının yaratma hamlesindeki rolüne dikkat çekmektedir.

Erol anlatılarında belli kültür unsurları, anlatıların en belirgin, merkezi yapısını oluşturmaktadır. *Ülker Fırtınası* müzik üzerinden kurgulanırken *Ciğerdelen* mimari yapı üzerinden vücut bulmuştur.¹¹⁰ İlkinde bir müzisyenin bestesinin yaratım süreci, anlatının kader katmanına göre oluşurken; ikincisinde bir mimarın projesini inşa ediş süreci ve genç bir kadının eser yazma çabası anlatının seyrine göre şekillenmiştir. Trakya'nın imar planını çizen Turhan'ın ülkesine karşı vazifesini yerine getirmesinde bu mesleğin seçilmiş olması; yazarın ülkenin kalkınmasında mimari yapıların rolünü fark etmiş olmasının da etkisi vardır. Çünkü sıklıkla Edirne seyahatlerine çıkan Erol'un şehrin imarı konusundaki görüş ve çabaları; yoğun bir dikkatin ürünüdür. "Çok tatlı ve kuvvetli ruhlu bir kırmızı katmerli güle benzeyen Edirne, bizim annemizdir." (M, s. 168) diyen Erol; Edirne'deki tetkiklerini üç kola ayırmıştır: "İktisâdi durum, üniversite tasavvuru, şehir îmârı... Ve eski eserler onarımı" (M, s. 166). "Edirne'yi canlandırmak için onu bir mâarif şehri, bir kültür merkezi hâline getirmek gerek." (M, s. 167) şeklinde düşünen sanatkâr; "atalar yurdu" (M, s. 167) olan memleketini anlatının mekânı ve konusu olarak işlemiş; olması gerekeni yoğun bir çalışma mesaisiyle ulaştırılması mümkün bir ideal olarak tasavvur etmiştir.

¹¹⁰ Havva Yılmaz (2016) da bu belirgin hususa dikkat çekerek yazarın *Ülker Fırtınası*'nda musiki, *Ciğerdelen*'de edebiyat ve mimari ile önerdiği estetik medeniyet perspektifini *Dineyri Papazı*'nda yine mimari üzerinden dile getirdiğini belirtmektedir (s. 177).

4. 4. 3. 8. Kolektif Hafızanın Eseri: Halk Edebiyatı

Mit, destan, efsane, masal, türkü ve halk hikâyeleri, "kişinin kendini bulduğu, tarihselliğini kavradığı kültürel bellek mekanlarıdır. Kendisini gerçekleştirecek birey için bu mekanlar, bir olanaklar gömüsüdür. Tarihselliğini kavramış kişi, bu anımsama mekanlarından atalarının sesini, gücünü ve yaratıcı dehasını, bir özgürlük hamlesi için ödünçleyebilir" (Korkmaz 2014, s. 78). *Ciğerdelen*'in tarihî hikâyelerinin yazarı Canzi'nin "kendilik bilincini oluşturan anımsama mekanları" (Korkmaz 2014, s. 78) üzerinde sıklıkla durması, kültürel bellek mekânları üzerinden kişinin kendini / atasını / atalar kültürünü tanımasını ve bu bilinçle kendini inşa etmesinden kaynaklanır.

Erol'a göre "(...) en güzel söz ve ses halk türkülerinde, efsânelerinde milletin anonim rûhundan kopandır" (M, s. 208). Bu amaçla millî kültürün keşfinde aydınların "halka doğru" giderek yerli, zengin kültürel unsurlara ulaşması ve bunları derleyerek herkesin istifadesine sunması gerekir. Gökalp (2011), Türkçülüğün ilk esaslarından birinin halka doğru olmak olduğunu belirtmektedir. Memlekette harsın sadece halkta mevcut olduğunu düşünen Gökalp; güzideler dediği aydın sınıfının medeniyete malik olduğunu; onların halktan harsi bir terbiye almak ve halka medeniyet götürmek için halka doğru gitmesi gerektiğini ifade etmiştir. "Halk, millî harsın canlı bir müzesidir." diyen Gökalp güzidelerin millî hars almak için halkın içine girmesi, halkın dili kullanım biçimine dikkat etmesi; şiirini, musikisini dinleyerek raksını, oyunlarını seyretmesi; dinî hayatına, ahlaki duygularına dikkat etmesi; halkın masallarını, fıkralarını, menkıbelerini öğrenmesi; halk kitapları okuması gerektiğini belirtmiştir. "İşte, Türk milletinin güzideleri, ancak uzun müddet halkın bu millî hars müzeleri ve mektepleri içinde yaşadıkten ve ruhları tamamiyle Türk harsıyla meşbu olduktan sonradır ki "millîleşmek" imkânına nail olabilirler" diyen Gökalp bunun için de Türkçü gençlerin muallimlikle köylere gitmesi gerektiğini belirtmiştir (s. 42-46).

Ciğerdelen'de Garp medeniyetini birçok yönüyle tanıyan Canzi'nin millîleşmenin tarihle birlikte halk kültürünü tanımakla mümkün olduğunu idrakte, millî harsın unsurlarıyla tarihî kurgusunu oluşturduğu görülmektedir. Öğretmen olan Canzi'nin, muharrirliği, dansöz oluşu, folklorla, köy enstitülerine meraklı oluşu; Turhan'dan ayrıldıktan sonra Anadolu'ya gidip bir mektepte çalışması halka ve halk kültürüne ilgisinin bilinçli bir yönelim olduğunu göstermektedir. Aynı şekilde dünyanın birçok yerini gezip tanıdıktan sonra Turhan'ın kendi memleketinde karar kılması ve orada yazdığı projeye yurduna karşı vazifesini yerine

getirmesi, halk kültürü ile iç içe oluşun / olmak istemenin ifadesi olarak okunabilir. Anlatının aydın sınıfını oluşturan Turhan ile Canzi'nin aynı zamanda kültürel açıdan ortak yönleri, birbirlerini anlamalarında güçlü bir unsurdur. Keşan'da kavuşan çiftin memleket türküleri okuyarak; Keşan karşılamaları, Gelibolu süzmeleri oynayarak; davul zurna ile pehlivan, gelin havaları çaldırarak (C, s. 252) eğlenmesi, güzide sınıfının halkla iç içe olduğunu göstermekte ve olması gerekeni imlemektedir.

Halka doğru gidilmesinde romantik akımın önemli bir etkisi vardır. Aksakal (2015) romantiklerin ruh söyleminin muhafazakar ve milliyetçi cenahta büyük heyecanla sahiplenildiğini ve bunun neticesinde folklorik araştırmalardan, mitolojik destanların kayıt altına alınmasına, dilin / ırkın soy-kütüğünün keşfinden, halkın yerel (folk) kültürlerini canlandıran / canlı tutan festivallere dek bunun çok çeşitli sonuçları olduğunu belirtmektedir (s. 16). Özellikle halk sanatı bütün öbür sanat türlerinin karşısına onların "yapma" olmalarına karşılık "doğal" bir olay olarak çıkarılmıştır (Fischer 2005, s. 62). Bu sayede saf, bozulmamış, tabii olan içerisindeki kolektif bilinçdışına ayna tutulmuştur. Erol'un tarihe, halk edebiyatına ve folklorik malzemeye ilgisinin de bu eksende olduğu düşünülebilir. *Ciğerdelen*'de görüldüğü üzere merkezi kişilerin aydın sınıfından seçilmesi tesadüf olmasa gerek. Aktaş'ın (2011) da belirttiği gibi millî romantik duyuş tarzı aydınlar tarafından başlatılacaktır (s. 37) ve ""Millî Romantik Duyuş Tarzı" ile kendi "ben"ine yönelen insan temelde millî ve mahallî olan bu değerleri, ait oldukları iklimde tespit edip değerlendirdikten sonra, insanlığın hizmetine" (s. 39) sunacaktır. Kendi kültürüyle bütünleşen roman kişilerinin söz konusu intisabı içten bir coşkuyla gerçekleştirdikten sonra, halka hizmeti hayatın esas gayesi hâline getirmesi bu bakımdan önemlidir.

Erol; "Erzurumlu İbrâhim Hakkı Hazretleri" adlı yazısında "klasiklerimiz" in ihmal edildiğini, eğer bu yolda az daha devam edilirse bir daha onlarla irtibat kurmanın bile imkânsız olduğunu belirtmektedir. "Yabancı kültürlerden haberdâr olmak, hisse kapmak, hatta onları kendi bünyesinin îcaplarına göre kendine tatbik etmek esâsen bir kültür hamlesidir." diyen Erol'a göre "Ancak bu yolda bir faydaya ulaşmak için insanın kendi iktidârı hudutlarını, kendi malını mülkünü, saltanatını, gücünü kuvvetini iyice tanıması lâzımdır ki, yabancı kaynakların hangisine ve ne dereceye kadar minnet etmek lâzım, lâyıkiyle kestirsin" (M, s. 60). Dolayısıyla "Yeni zamânı tasdik ve takdir ede" n (M, s. 53) sanatkarın yerli ve millî olanı tanımadan, halka doğru gidilmeden; kültür hamlesinin gerçekleşmesini mümkün görmediği anlaşılır. Millî bilinç eksikliğini eleştiren Erol'un; bu

nedenle anlatı ve yazılarında sıklıkla millî kaynaklardan bahsettiği, bu yolda kültürün esas dinamiklerine vurgu yaptığı düşünülmektedir.

Erol'un hem millî kimliğin inşasında halk edebiyatı ürünlerinin önemini fark etmiş olması hem de tarihî anlatının halkın içinden olan insanlara ayna tutması nedeniyle halk edebiyatından faydalandığı söylenebilir. Metinlerarasılık bakımından zengin olan *Ciğerdelen*'de özellikle halk edebiyatı ürünlerinin nicelik itibarıyla yüksek bir kullanımı olduğu görülmektedir. Halk edebiyatı ürünleri; kolektif hafızanın bir ürünü olmakla beraber bu hafızanın oluşturucularıdır. Böylelikle milletlerin günlük hayat içerisinde yapıp etmeleri, savaşları, maceraları, hayatı duyumsayıp tarzları sözlü ve yazılı ürünlerde görünür olur. Anlatıda kullanılan halk edebiyatı ürünlerini şu şekilde tasnif etmek mümkündür:

1. Anonim halk edebiyatı: Halk hikâyesi, masal, türkü, atasözleri, deyimler
2. Âşık edebiyatı: Destan
3. Tekke edebiyatı: İlahi, nefes

Anonim Halk edebiyatı; söyleyeninin / icracısının kim olduğunun bilinmediği edebiyat ürünleridir. *Ciğerdelen*'de bu türde halk hikâyesi olarak Kerem ile Aslı, masallardan Yedi Peçeli, çeşitli türkü, atasözleri ve deyimler¹¹¹ kullanılmıştır. Anlatının güncel zamanında sıklıkla kullanılan hikâye Kerem ile Aslı'dır. Özne anlatıcı Turhan onlar üzerinden aşkın felsefesi üzerine tefekkürde bulunmuştur. Turhan'ın kendini bulduğu Kerem'de sevgili için yanma ve kendinden geçişin hâlleri tahlil edilmiştir. Turhan'ın bazı geceler taş basması eserle meşgul olması; aşkı daha iyi anlamasına ve kendiyi yüzleşmesine imkân tanımıştır. "Aşkın daha derin bir tasvîrine hiçbir yerde rastlamadım diyebilirim." diyen Turhan'a göre;

Bir defa: Kerem'le Aslı aynı sihirli elmanın tesiriyle dünyâya geliyorlar, yâni işin başlangıcında bir sır, bir tabiat üstünlüğü var. Mâcerâ mâlûm: Hasret ayrılık, ayrılık, ayrılık... Sanki yeryüzünde her erkek özlediği kadına iyilikle veya zor pazu ile erişilebilir. Kolay... Fakat Kerem, ölüm Allah'ın emri, Aslı'ya kavuşamaz. Kavuşursa sanki feleğin çarkı ters dönecektir. Bunların muratsız kalmaları için âdeta gözle görünür görünmez bütün kuvvetler iş birliği etmiştir. Âşıkâr bu tabiat kânûnu: Öyle bir ateşe düşenin encâmı ancak kül olmaktır. Hayâtın âşıklara sâdece ağular sunması, hiç gün göstermemesi, nihâyet tüketip mahvetmesi pek ölçüsüz bir gaddarlık olmaz mı? Kül olmanın manevrasında hiç başka bir şey yok mu? Hesaptaki nispetliliği Aslı Han kendisi de sezmiş gibi son deminde ortaya şu sitemli ve isyankâr atar:

Bize haktan bir inâyet olur mu?

¹¹¹ Atasözleri ve deyimler için Tarih ve Gerçeklik Etkisi başlığına bakınız.

Mâcerâmız hoş rivâyet olur mu?

Sevenlerin, dile gelmez çekilere karşılık biricik ve büyük kazançları budur: Kendileri yanar gider, efsâneleri ölmezliğe yükselir (C, s. 53).

Böylelikle Turhan; Aslı'nın sesinden kendi isyanını dile getirmekte, ayrılıktan duyduğu acıyı ifade etmektedir. Ateşle metaforikleştiren aşk; maşuğu yanma ve kül olmaya doğru bir yolculuğa sürüklemektedir. Âşığın nasibinde vuslat olmaması durumunda "maceranın rivayete" dökülmesi ile ölümsüzlük mümkün olur. "Benim yüzüm şimdi, ezeli hayatla ezeli ölümün birbirine pala çaldıkları cenk meydanıdır. İşte Keremliğin sonu. İşte Aslı'ma kavuşayım demenin bedeli." (C, s. 244) diyen Turhan özdeştirme yaptığını, sevgiliye kavuşma umudu ile ezeli ayrılığın korkusu arasında kaldığını dile getirmiştir. Kerem'in; "Bayram olsa kına yaksam destime / Selâm versem yârânıma dostuma / Hasta olsam Aslı gelmez üstüme. / Garip garip ölüşüme ne dersin..." (C, s. 244) mısraları da umudunu kaybettiği zamanlarda dile gelen mısralardır.

Birçok edebî metne doğrudan ya da dolaylı olarak gönderme *Ciğerdelen*'de yazarın Kerem ile Aslı hikâyesine yer vermekle millî kültür arasında kurduğu ilişki ne olabilir? Öncelikle Kerem ile Aslı'nın anlatının başında, ortasında ve sonunda yer aldığını ve rastgele seçilen bir metin olmadığını; kurgunun esas omurgasını oluşturduğunu söylemek gerekir. Erol'un anlatı yazımında en dikkat çekici yönü bir başka anlatı üzerinden metnini kurgulaması ya da analogilere başvurmasıdır. *Ciğerdelen*'in tarihî zamanının Yedi Peçeli masalı üzerine kurulup; *Dineyri Papazı'nın* Ketaki Çiçeği menkıbesi ile başlayıp Âşık Garip ile Şahsenem hikâyesine gönderme yapılarak tamamlanması gibi bu hususta çok sayıda örnek verilebilir. Yazarın *Ciğerdelen*'de söz konusu halk hikâyesine sıklıkla değinmesi ve anlatının bir bölümünde onun uzun tahlilini yer vermesindeki amacın; bu eserdeki fikir ve duygu zenginliğini ortaya koymak ve kişisel duyuş ile millî duyuş arasındaki ilişkiye dikkat çekmek olduğu söylenebilir. Halk edebiyatı içinden çıkan ürünlerde 'sıradan insan' gerçekliği daha fazla görünür olmakta; herkes gibi olma durumu özdeşleştirme alanını genişletebilmektedir. Dolayısıyla Turhan'da görüldüğü üzere kendi gibi, kendi milletinden olan ve sevgilisine kavuşamayan âşığın en ünlü / yerli temsilcisi üzerinden duygusal çöküşü anlatmak; 'acı'nın muhatabına ulaşmasını da kolaylaştırabilecektir. Turhan'ın herhangi bir anlatı kahramanıyla değil de Kerem ile bir özdeşim kurması, yerli kaynaklarla duygusal ve bilişsel yakınlığın bir sonucu olarak okunabilir.

Anlatıda masallardan kısa alıntılar yer almakta; içerik ve biçim açısından masala uygun anlatımlar dikkat çekmektedir. Masal; "Kahramanlarından bazıları hayvanlar ve tabiatüstü

varlıklar olan, olayları masal ülkesinde cereyan eden, hayal mahsulü olduğu halde dinleyicileri inandırabilen bir sözlü anlatım türüdür" (Sakaoğlu 1973, s. 2). Fakat bu inanmanın efsane, destan gibi anlatılanın gerçek olduğuna inanma şeklinde değil, anlatımın kurgusal dünyasını gerçek-miş gibi kabul etmekten dolayı bir benimseme hâli olduğunu belirtmek gerekir. *Ciğerdelen*'in tarihî anlatısında Adviye Molla, çocukları uyuturken her gece masal okumuştur. Bu masallar içerisinde en dikkat çekici olanı ise Adviye Molla'nın Zühre'ye çocukken anlattığı Yedi Peçeli Masalı'dır. Bu masal, anlatımın ana örgesi durumunda olup Zühre'nin hayata bakış açısını ve sevdiğiyle olan ilişkisindeki süreçleri anlamasında anahtar bir metindir. Masalı anlatan kişinin; anlatıda Adviye Molla olması şaşırtıcı olmasa gerek. Adviye Molla; bir tür masal anası gibi Şâhinkonak'ın tüm çocuklarını kendi elinde büyütürken onları masallar ve hikâyelerle uyutmuştur. Hâfiz Nûri'nin beş yaşındaki kızı Zühre'yi bir kış gecesi koynuna alan ve masal söyleyerek uyutan Adviye Molla; Yedi Peçeli masalından şöyle bahsetmektedir:

-Sultan Hanım altın topla oynarken elinden kaçırmış. Top, billûr sarayın penceresinden uçmuş. Karşıda bir çeşme varmış. Bir kocakarıyumurta kabuğundan testisine su doldurmuş. Top gitmiş testiye kırmış. Kocakarı başını kaldırmış, demiş ki: 'Sana ne diyeyim, ananın, babanın bir tânesisin, ne bedduâ edeyim? Dilerim Hak'tan Yedi Peçeli'nin hışmına uğra...' (...)

-Padişâhın kızı nasıl merâka düşmüş. Öyle ki kuruntusunu defetmek için sevdiğine itaatsizlikte bulunmuş, yasağını dinlememiş, şehzâde uyurken onun yedi peçesini bir bir kaldırmış... Yedinciye de sıyırınca şehzâdeden bir alevdir fişkirmiş, başlamış allı, yeşilli yanmaya... Sultan Hanım başına el çalmış demiş ki: 'Şeytana uydum, sevdiğimi yaktım, bundan geri dünya bana haram olsun.'

Sonrası... Kızın günah ödemek, derde devâ aramak için türlü kılıklara girip çıkarak yeryüzünü dolanması, ne kadar mihnet olabilirse hepsini deneyip yenmesi başlıyor (C, s. 120-121).

Anlatımın bu yerinde ucu açık bir sonla özetleme yapılmaktadır. Anlatıcı burada sezdirme yoluyla masalı dinleyen Zühre'nin hissettiklerine yer vererek bir anlamda onun gelecekteki deneyimlerine işaret etmektedir:

Zühre kendisini Sultan Hanım'ın yerine koyuyor, küçük kalbi en tatlı bir korkuyla kabarıyordu. Biliyordu ki kendisi de Yedi Peçeli'nin koynuna girdikten sonra nikapları kaldırmamazlık edemeyecek, mâbûdunun hakîkî yüzünü görmek hasretine dayanamayacak, hiç bir yasak kulağında kalmayacak, açacak, muhakkak açacak ve yakacak. Kendi de yanacak. Dağ, taş sürünerek Yedi Peçeli'nin hışmını çekecek... Ne eziyetler, ne cefâlar, ne çileler. Fakat gün gelecek, bir cadının bindiği küpe saklanarak gece yarısıyla seher vakti arası sihirbazların toplandığı çöl ovaya gidecek ve orada Yedi Peçeli'nin ateşi hangi merhemle geçer öğrenecek (C, s. 121).

Bu sezgi; Zühre'nin aşk macerasını özetler niteliktedir. Yedi Peçeli'ye âşık Sultan Hanım gibi o da sevdiğinin koynuna girecek ancak "mâbûdunun hakîkî yüzünü" en kısa zamanda görecektir. Kendi kahramanının sırrına zamanla erecek, ancak bu süreç "eziyet, cefâ ve çile" ile geçecektir. Sonuna kadar gitme, yasak olanı çiğneme motifi en köklü arketiplerden biri olarak kabul edilir. Kahraman arketipinin yasağı çiğneyişi, bir sınavı kaybettiğini göstermekle beraber yeni bir sınavın da habercisidir.¹¹² Masalın ilk entrik unsuru küçük Sultan'ın Yedi Peçeli'nin hışmına nasıl uğrayacağı ve edilen bedduanın kabul edilmesiyle bundan nasıl kurtulacağıdır. *Ciğerdelen*'in sonuna doğru bu entrik unsur çözümü ile verilmiş; Padişah kızının Yedi Peçeli'yle nasıl evlendiği, sevdiğini yakan genç kızın onu kurtarmak için gösterdiği mücadeleye anlatılmıştır. "Masal der ki: "Yerini sihirbazların bildiği bir hamamın göbek taşı altındaki şişede Yedi Peçeli'nin yangınını dindirecek şifâ bulunur, bu ilâcı onun göbeğine damlatmak ister" (C, s. 196). Bu sonuca yer veren anlatıcı, buradan aşk ve ilişki üzerine çıkarılan hikmete yer vermiştir. Güncel zamanda Turhan'ın âşık Kerem'le analogi kurması gibi Zühre de aşk yolculuğunda Yedi Peçeli'nin sevgilisiyle kendisi arasında bir benzerlik kurmuştur. Bu bakımdan söz konusu iki anonim metnin; anlatıda aşkın, ayrılık acısının ve bundan kurtulma ümidinin örneklerinden olması ve anlatı kişilerinin bunlar üzerinden kendiliğe dair bir felsefe gerçekleştirmesi itibarıyla yer aldığı söylenebilir.

Anlatıda zaman zaman Yedi Peçeli masalına Yedi Peçeli efsanesi denildiği de görülmektedir. Ancak yer alan tür, tam anlamıyla masalın niteliklerini taşımaktadır. Masal ve efsane arasındaki temel fark Saim Sakaoğlu'na (1992) göre masalın hayal mahsulü, efsanenin ise gerçek olarak kabul edilmesidir (s. 11). Ayrıca Grimm Kardeşler'e göre tabiatüstü hadiselerle iş görmesine karşın anlatıcıları tarafından ona inanıldığı için efsane hakiki bir hikâyedir. Peri masalları da tabiatüstü hadiselerle iş görür, ancak anlatıcıları ona inanmamaktadır (akt Sakaoğlu 1992, s. 9). Yedi Peçeli'de de anlatılanın hayal ürünü olduğu açıktır, anlatıcının tabiatüstü unsurlara inanmadığı da görülür. Ayrıca masalda yedi sayısı gibi formel unsurlara; bedduaya uğrama, yasağı çiğneme gibi ileriye hazırlık motiflerine; masal kişilerinden olan Padişah kızı, şehzade, kocakarı gibi kişilere; yerini "sihirbazların bildiği" mekân formellerine yer verilmiştir. Masallardaki motifler üzerine

¹¹²Erol anlatılarında yasağı çiğneyiş, sonuna kadar gitme merakı sıklıkla yer almaktadır. Özellikle yazı ve denemelerinde Hz. Âdem ve Havva'nın cennetten kovuluş hikâyesine sıklıkla yer veren sanatkar, bu durumun insan tabiatında değişmeyen bir özellik olarak kaldığını göstermek istemiştir. "Konup da kalmak kismetimiz olsaydı Âdem babamızla Havva anamız ne yapıp edip ille de kendilerini cennetten sürgün ettirmenin yolunu bulmazlardı. Kona göçe, bata çıkar, orsa boca.." diyen Erol'a göre "İnsanın önde giden vasfı, yasakları dinlememek, sır kapılarını zorlamakmış meğer" (M, s. 197-200).

çalışan Stith Thompson'ın tasnifinde motifler ana paragraflar şeklinde belirtilmektedir. Bunlardan bazıları anlatıda da yer alması bakımından dikkat çeken "yasak", "sihir", "olağanüstülükler", "imtihanlar", "kaderin ters dönmesi", "geleceğin tayini", "cezalar" vs.dir (akt. Sakaoğlu 1973, s. 77-78). Masalların biçimbilimi üzerine çalışan Vladimir Propp'un kişilerin işlevleri olarak belirlediği özellikleri de Yedi Peçeli masalında tanımlamak mümkündür. Bu işlevlerden bazıları Propp'a (1985) göre kahramanın bir yasakla karşılaşması; yasağı çiğnemesi; kahramanın evinden ayrılması; kahramanın büyülü bir nesneyi ya da yardımcı edinmesini sağlayan bir sınama, bir sorgulama, bir saldırı vb. ile karşılaşması, kahramanın aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılması, kahramanın güç işi yerine getirmesi gibi aşamalardır (s. 35-67). Yedi Peçeli masalında da kahraman olan genç bir kızın yedi peçeyi açarak yasağı çiğnediği, sevdiğinin yanması üzerine onu tekrar elde edebilmek için bir yolculuğa çıktığı, yerini sadece sihirbazların bildiği bir yere gitmek zorunda kalmak gibi engelle karşılaştığı ve bu engeli aşarak aradığı nesneyi bulduğu görülür.

Ayrıca anlatıda bu masalların çocuklar uyurken anlatılması da masalın anlatılma sebeplerinden biri olan "çocuklar için masal" (Sakaoğlu 1999, s. 153) kategorisinde olduğunu gösterir. Peki, zaman zaman anlatıda bu masallar niçin efsane olarak adlandırılmıştır? Masal, halk hikâyesi, destan, efsane, kıssa gibi kavramların tam olarak birbirinden ayrılması halk edebiyatı alanındaki çalışmaların artmasıyla mümkün olmuştur. Saim Sakaoğlu (1973), masal yerine kullanılan terimlerden bahsederken Recaizade Mahmut Ekrem'in *Hazine-i Evrâk*'ta neşredilen manzum masallarından ikisinin "efsane" umumi başlığını taşıdığını ifade etmektedir. Aynı zamanda *Tedrisâd-ı İbtidâiyye* mecmuasının ilk sayısında bir konferansının metni neşredilen Satı Bey'in Tevfik Fikret'in "İki Yolcu" adlı manzum masalından bahsederken "efsane" dediğini belirtmektedir. Ayrıca Ali Dehri Dilçin'in dört halk hikâyesini *Çankırı Masalları* adıyla neşrettiğini de söylemektedir (s. 9-10). Bu farklılıklar, terminoloji konusunda birlik olmadığını ortaya koyarken masal yerine niçin efsane ibaresinin de kullanıldığını göstermektedir.

Anlatıdaki masalın sonundaki motifler de Türk masallarının genel özelliklerine uygundur. Umay Günay'a (2011) göre Türk masallarında özellikle kız masal kahramanları için tehlikeli olan cadı kahramanlar, zaman zaman masal kahramanının üvey anasıdır, bazen de kahramanla akrabalık ilişkisi yoktur. Türk masallarında tespit edilen cadı kadınlar umumiyetle küpe binerler ve büyü yaparlar (s. 781). Yedi Peçeli masalında kahramanın

cadıyla herhangi bir akrabalık ilişkisi yoktur, tesadüfi bir karşılaşma söz konusudur. Masalın sonunda kızın "bir cadının bindiği küpe saklanarak" Yedi Peçeli'nin şifasını araması da Türk masallarında yaygın kullanılan motiflere uygundur.

Yedi Peçeli masalında kullanılan motifler geleneksel Türk masal anlatısının özelliklerini içermektedir. Anne ve babasının "bir tânesi" olan çocuğun "altın topla oynarken" bir kocakarının "testisi"ni kırması ve "beddua"ya uğraması *Üç Nar* ve *Üç Turunçlar* adlı masalda da karşımıza çıkmaktadır. *Üç Nar*'da bir Padişah'ın derviş duasıyla bir oğlan sahibi olduğu ve "epeyce büyü"yen çocuğa Padişah'ın "altından bir top yaptır"dığı görülür. Bir gün topuyla oynayan çocuğun "elinden düş"en top, o sırada "sudan gel"en bir "kocakarı"nın "çömleği"ni kırmıştır. Kocakarı da çocuğa; "Oğlum, ben sana bir şey demem. Allah'tan umarım, sen üç nara aşık olasın." demiştir (Günay 2011, s. 269-270). *Üç Turunçlar*'da da bir padişahın bir "pir ihtiyar"ın himmetiyle erkek çocuk sahibi olduğu, bir gün bu çocuğun "dam"da oynarken attığı bir "taş" ile bir "pir ihtiyar ninenin testisini kır"dığı görülür. Nine de ona "Çocuğum ben sana bir şey demem. Sen üç turunçların hışmına gelesin" demiştir (Seyidoğlu 1999 s. 182). Görüldüğü üzere Erol anlatısındaki masaldaki kişi kızken, Elazığ ve Erzurum masalında erkektir. Anlatıdaki çocuk "Yedi Peçeli'nin hışmına uğra"ma bedduası alırken diğerlerinde "üç nara aşık olasın", "üç turunçların hışmına gelesin." bedduasını almıştır. Bu motif; masallardaki hainin bir şahsa veya bir şeye büyü yapmasıdır ya da büyü ile aynı neticeyi sağlama fonksiyonundadır (Günay 2011, s. 604). *Üç Nar* ve *Üç Turunçlar* masalındaki "oğlan" üç narın ve üç turunçların içinde ne olduğunu merak ederek açmış ikisine zamanında su yetiştirememesiyle kaybetmiş, sonuncusuna da *Üç Nar*'da "gurbet kızı", *Üç Turunçlar*'da bir "çingene kızı" adlı "kara" kız zarar vererek onun yerine geçmiştir. Ancak masalın sonunda kadınların yaptıkları öğrenilmiş ve kızla erkek evlenmiştir (Günay 2011, s. 269-275; Seyidoğlu 1999, s. 182-187). Yedi Peçeli masalında da kız merakına yenilerek tüm peçeleri açmış, sevgilisinin yanmasına neden olmuş; ancak masal mutlu sonla neticelenerek sevgililer kavuşmuştur.

Yedi Peçeli masalının diğer Türk masallarıyla benzerliği; sanatkârın geleneğin içinden bu anlatıya yer vermesi bakımından önemlidir. Yedi Peçeli masalının esas benzerlik gösterdiği anlatı, bir Erzurum masalı olan *Ahmedi Dürre*'dir. Bir Padişahın biricik kızı "yay ok atarken gidip ninenin testine değ"miş ve nine de "Uuy, testimi kıran, sen Ahmedi Dürre'nin hışmına gelesin." demiştir. Bunu duyan kız Ahmedi Dürre'ye âşık olmuştur.

"Günbegün sararıp solmaya başla"yan kızın derdini öğrenen Padişah, nineden Ahmedî Dürre'yi kızına gösterme emri vermiştir. "Bu Ahmedî Dürre'nin üç tane kız kardeşi varmış. Her hafta bir kız kardeşine gezmeye gidermiş. O kadar güzelmiş ki, örtü içinde gezermiş. Örtüsüz gezemezmiş" (Seyidoğlu 1999, s. 287). Nine, kızı büyük ve ortanca kız kardeşe götürmüş; ancak kız ikisinde de Ahmedî Dürre'yi görememiştir. Küçük kız kardeş ise "padişah kızı" olduğunu öğrendiği kıza "kırmızı"lar giydirecek Ahmedî Dürre'nin karşısına "bir şişe şerbet getir"mesi üzere çıkarmıştır. "Bu kız Ahmedî Dürre'yi görür. Gerçekte yedi yerden beli kırılır." Ahmedî Dürre sonraki hafta büyük kız kardeşine gitmek yerine yine küçük kız kardeşine gitmiş bu sefer de kıza "yeşil" elbiseler" giydirilmiştir. Ertesi hafta bu sefer ortanca kız kardeşini atlayarak yine küçük kız kardeşine gitmiş, "gönlünü bağladı"đı kız, bu sefer "beyaz takımlar" içerisinde karşısına çıkartılmıştır. Kızkardeş "Kıza bir çift yüksek nalın giydirir der ki: "Kız şerbeti verdikten sonra yalandan ayağım burkuldu. Hele bakayım ki Ahmedî Dürre'nin sende gönlü var mı?" Bunun üzerine "Peki." diyen kız "yalandan düş"müş ve "Aman anne ayağım kırıldı." deyip "yalandan düşüp bayıl"mıştır (Seyidoğlu 1999, s. 289). "Oğlan bir yerde bayılır kız bir yerde bayılır." "Kızım hele bak ergen kızın memesi ergen oğlanın derdine dermandır. Hele kalk yüzüne sür." denilmesi üzerine "Bu kız kalkıp memesini oğlanın yüzüne sürer, oğlan uyanır" (Seyidoğlu 1999, s. 290). Evine dönen kıza babası Ahmedî Dürre'yi görüp görmediğini sormuş kız da "Evet baba gördüm. Ahmedî Dürre benim, ben Ahmedî Dürre'nin." cevabını vermiştir, böylelikle kırk gün kırk gece düğünleri olmuştur (Seyidoğlu 1999, s. 290). Erol'un anlatısında özet yoluyla aktarılan masal ile bu masal arasındaki en ciddi benzerlik kızların âşık olmasında aynı olayın etkili olmasıdır. Ayrıca Ahmedî Dürre de Yedi Peçeli gibi "örtü"lüdür ve iki masalda da bir kız kardeşinin erkek kardeşini güzel bir kız sayesinde evine bağladığı izlenir. Fakat Yedi Peçeli'de kız örtülerini açtığı eşinin ölümüne neden olduğu için bir yolculuğa çıkarken Ahmedî Dürre'de kısa bir sürede âşık olan gençlerin evlendiği ve mutlu olduğu belirtilir. Dolayısıyla Yedi Peçeli masalı evlendikten sonra imtihanın gerçekleşmesi bakımından ve "yedi" sayısının kullanılması bakımından önemlidir. Erol anlatıda esasen kişinin evlendikten yahut sevgilisiyle uzun yıllar geçirdikten sonra beraberliğin nasıl kalıcı olacağı meselesini yer vermek istemiştir. Yedi Peçeli metaforu bir başka masalın varyantında geçebilme ihtimali olan bir izlektir. Çünkü masalarda yedi sayısı sembolik olarak sıklıkla kullanılabilir. Ancak Erol'un birçok anlatısında yedi sayısını izleksel olarak kullanması durumu burada da gerçekleşmiştir.

Tarihî anlatıda dönem itibariyle metinlerarası göndergelerin masal, destan, türkü gibi formlar üzerinden gerçekleşmesi dikkat çekicidir. Böylelikle bir Bey konağı da olsa sıradan insanların anlatıldığı; bireyin tahassüslerine, acılarına, sancularına yer verildiği bir anlatıda insanın içinde bulunduğu kültürle bütünlük kazandığı anlaşılır. Anlatı kişilerinin halkın içinden olması ile anlatıda yer alan metinlerin halk edebiyatı ürünleri olması bu bakımdan anlamlıdır.

Anlatının tarihî kurgusunda Cangüzel'in eşi Mustafa'yı kaybettikten sonra yası oğluna bulaşmasın diye yavrusuna "yapmacık bir şenlikle oyun havası oku"duğu, onu oynattığı görülmektedir. Cangüzel'in oğluna okuduğu dörtlüklerden biri de "Haydi haydi / Taktakları kaydi / Lâhuri kuşağı, lâhuri kuşağı / Sağ yana, sol yana kaydi" (C, s. 176) mısralarıdır. Buradaki türkü; eğlendirici, oyalayıcı ve acıyı uzaklaştırıcı bir işleve sahiptir.

Korkmaz'a (2014) göre; "İnsana tarihselliğini kazandıran, duyumsatan eriştirici niteliğiyle türküler, ontolojik bir varlık haline dönüşürler. Bu varlık alanı, ataların tinselliğini, evrenin bilgisini anlam-sezgi bağlamında bütünleyerek kişiye kendilik bilinci ve gelecek güveni sağlar" (s. 128). Bu bakımdan türkü ve ezgiler, ataların tinselliğine sezgisel açıdan erişme hususunda imkân aralayıcı anlam örüntüleridir. Şahin Bey konağında kızların tezgâh odasında dokuma yaparken okunan türkünün; Murat Reis türküsü olması nedensiz değildir. Bu türkü üzerinden kolektif bellek harekete geçmekte; yapılan iş birliğinde tarihsel bağ söz, duygusal motivasyon ezgi üzerinden sağlanmaktadır:

-Haydi kızlar, Murat Reis türküsünü bir ağızdan söyleyin! diye seslenmişti. Mekikler gidip gelir, çıkırıklar döner, taraklar inip binerken yirmi körpe ses bülbüller gibi şakımaya koyuldu.

*Kuru karanfildir bizim yükümüz
Değme bezirgânda yoktur dengimiz
Engeller ölse de kalsak ikimiz
Senin gemin geçti derler Murat Reis
Aşdı deryâyı dolandı sılayı kaptan reis*

*Murat Reis'in gemisi çamdır dayanmaz
Tayfaları gaflet almış billâh uyanmaz
Venedik kâfirine kalbim inanmaz
Senin gemin geçti derler Murat Reis
Aldı deryâyı dolandı sılayı kaptan reis.*

Cangüzel, türküyü aynı tezgâh odasında birkaç defa dinlemişti. Murat Reis sülâlesinden Durakça Reis, Sümbül Hanım'ın babası imiş (C, s. 90).

Bu türkü ile ortak tarihî bellek canlanmakta; hem atalar kültürüyle olan bağ tazelenmekte hem de bu yad ediş ile hissedilen minnet ve gurur duygusu görünür olmaktadır. Ayrıca "*Ciğerdelen*"de karşımıza çıkan türkülerin bir kısmının da romanın tarihî dokusuyla olduğu kadar, eserin başkişisinin nostalji duygusuyla da koşut olduğu görülür" (Özer 2013, s. 114). Anlatının güncel zamanında Turhan'ın atalarıyla kurduğu bağın tarihî mekânlar, objeler üzerinden olmasının yanında türkülerin de önemli olduğu izlenir. Ziyaret ettiği Keşan mezarlığında dedesinin mezarlığının olmamasını düşünen Turhan'ın zihninden bir halk türküsü geçmiştir. Turhan; "Dedem bükülmemiş, kırılmış. Ey zihnimde füsûnkâr âlemler çınlatan halk türküsü... Yoksa seni Ali Şah Bey mi okumuştun?.." (C, s. 228) diyerek şu türküye yer vermiştir:

*Sabah namazında geçtim koruyu
Değme paşalara beylere çalmam boruyu
Söyleyin gelsin telli doruyu
Bize mesken oldu Urum illeri
Arpalıktır bize, Kafadar, Tervi köyleri.
İstanbul'dan çıktı katlime ferman
Aradım bulmadım derdime derman
Dövüşe dövüşe eceldi seyran
Bize mesken oldu (C, s. 228)...*

Türkünün sözlerinde dedesinin akıbetini bulan Turhan, dedesinin Devlet'e karşı suçlu olup olmadığıyla ilgilenmek yerine onu saygıyla anmak niyetinde olduğunu belirtmiştir. "Sen devlete karşı durmanı Edirne'de başınla ödemişsin. Sana suç bulmam, seni temize de çıkarmam. Ancak senin rûhuna duâ edebilirim." diyen Turhan ancak dedesinin" katline öyle de böyle de ferman çıktıktan sonra "Kanım bedâva akmaz, eceline susayan gelsin." diye vuruşma"sını"kahramanca alımlı bir son" (C, s. 228) olarak görmüştür.

Yukarıdaki iki örnekte görüleceği üzere türkünün sözleri, atalarla bağ kurmayı sağladığı gibi ataların manevi varlığı, türküler üzerinden ortak tarihî anıları da canlandırmıştır. Çünkü türkü kolektif belleği içinde saklı tutar. Turhan'ın türkü üzerinden ecdadını hatırlaması ve Sünbül Hanım'ın Murat Reis türküsü ile atalarının anışını sağlaması, Smith'in soy miti üzerine fikirlerini akla getirmektedir. Smith'e (2016) göre; "...den geldik" duygusu "kim olduğumuz"un tanımlanmasında esastır" (s. 43). Dolayısıyla türkülerin "ortak ecdada dair mitler"in (Smith 2016, s. 43) oluşumunda, bunların devamlılığında ve büyük bir aileye mensup olma duygusu yaratması bakımından güçlü bir rolü olduğunu söylemek mümkündür.

Anlatıda âşık edebiyatı ürünlerinden destana yer verilmektedir. Sözlü kültür ortamında icrasını bulan âşık tarzı kültür geleneğinin bir ürünü olan destanlar özel bir öneme sahiptir. "Destanlarımız" adlı makalesinde bu önemi dile getiren Fuat Köprülü'ye göre; "O millî şiirler, muayyen bir zamanda muayyen bir sınıf halkın temeyyülatını göstermek itibariyle ne kadar kıymetlidir" (ak. Çobanoğlu, s. 6)! Genel itibariyle halkın eğilimlerini gösteren bu şiirler devrin tinini vermesi bakımından değerlidir.

Ciğerdelen'de sonradan Müslüman olan Macar Feridun; önce bağlama çalmaya sonra da destan okumaya özenmiştir. Hâfız Nûri ile birlikte destan tertip etmiştir. Ancak bu destanın "bir türlü ucu bucağı gelmiyor, gün geçtikçe yeni kıtalar çıkıyor, kahvehânelerde, bozahânelerde dillere düşüyordu" (C, s. 96). Bu ifade, destanın hem biçim özelliğine hem de icra ortamına uygun düşmektedir. "Halk şiirinin en uzun nazım biçimi" (Çobanoğlu 2000, s. 11) olan destanların da içinde yer aldığı âşık tarzı edebiyat geleneği tamamıyla sözlü kültür ortamının ortaya çıkardığı bir olgudur ve unutulmaması gereken bir husus âşık tarzı icra töresinin tamamen kahvehanelere göre şekillendiğidir (Çobanoğlu 2000, s. 129). Dolayısıyla 17. yüzyılda geçen bu anlatıda destanın devrin sosyalleşme ve eğlenme kurumları olan kahvehane ve bozahane dillere düşmesi; tarihsel gerçekliğe uygun bir anlatıdır.

Macar Feridun'un destan okumaya özenmesinin nedeni; dost ihanetidir. Begânoğulları, Kemeni Stefan'la anlaşarak Sarı Sipâhîlere beraberce baskın vermeye kalktıkları hâlde son demde "dönekliğe" düşmüş ve Stefan'ı ele vererek onu Sarı Sipâhîler'in pususuna düşürmüştür (C, s. 80). Bu çarpışmadaki mutlak ölümden Mustafa'nın merhamet etmesiyle kurtulan Stefan, bu ihaneti hiçbir zaman unutmamıştır. Gözlemci anlatıcının "Dünyâda kahpeliğin bir türlü vardır ki ona uğrayan kişi artık kalkınamaz, onulmaz yarasını mezara kadar taşır." (C, s. 80) dediği gibi düşmanın tek erkek evladını savaş meydanında öldürmüş, sarayını ateşe vurmuş, definelerini yağma etmiş, sürülerini dört bir tarafa dağıtmış (C, s. 133) olduğu hâlde öç duygusu sönmemiş; bunun "otuz sene hicrânını çek"miştir (C, s. 186). Bu "hicrân"ın somutlaştığı yer ise; söze ve saza sarılarak okuduğu destan olmuştur:

Nasılsın rahat mısın, hanzâde Begânoğlu? Yüzün ak, şarabın berrak mı? Obaların mâmur, kızanların mesrur mu? Bil ki ben senin eşğine akmış kardeş kanıyım. Yüreğine kurşun gibi çökmüş hicran tortusuyum. Ya sen ya ben ölmedikçe felek çarkı dönmez... Durur. Sana bana geçmiş ola... Katlanalım, Begânoğlu (C, s. 96).

Özkul Çobanoğlu'nun (2000) destanları tasnifinde kullandığı ölçütler esas alındığında söz konusu destan, tematik özelliği bakımından sosyo-kültürel çevreyle ilgili destanlardan kan davasıyla ve intikam almayla ilgili destanlar başlığı altında değerlendirilebilir. "İntikam alma ile ilgili destanlar herhangi bir kişi tarafından uğradığı maddi ve manevi bir zarara yol açan saldırının intikamını almak için yapılan karşı saldırıyı anlatan veya kendilerini öldürenlerin öldürülerek intikamlarının alınmasının istenildiği destanlardır" (Çobanoğlu 2000, s. 80). Macar Feridun'un Beganoğlu ölene kadar sürdürdüğü bu davanın nedeni, dost ihanetiyle düşman eline esir düşmesidir. Destandan da anlaşılacağı üzere "sana bana geçmiş ola... Katlanalım, Beganoğlu" diyen Feridun; bu ihanetin affının asla mümkün olmadığını, ömür boyu sürecek olan intikam duygusunun ağırlığından iki tarafın da kalkmasının olanaksız olduğunu belirtmiştir.

Bu destan; seçilen konunun ele alınış tarzı anlamında eda yahut anlatım tutumu bakımından yermeye yönelik işleyiş (taşlama / eleştiri) göstermektedir. Çobanoğlu'na (2000) göre bu işleyiş biçimi; âşık tarafından destana konu olarak seçilen bir olayın, kişinin, nesnenin veya kavramın tenkit edilerek yerilmesi amacına yönelik anlatım tutumu veya edasıdır (s. 98). Tahkiyevi anlatım tekniğine sahip olan bu destan, merkezi tek bir olay etrafında yoğunlaşmış olup ele aldığı konuyu da "kardeş kanıyım, "hicran tortusuyum" yüklemelerinde de görüldüğü üzere birinci tekil şahıs kipiyle anlatmıştır. Anlatıda okunan destandan mısralar, şekli açıdan alt alta verilmediği ve parçalı bir anlatım tercih edildiği için biçim açısından destan özelliği göstermemektedir. Söz konusu destanın hece vezni ya da aruz vezniyle yazılmadığı da anlaşılmaktadır. Bu durumun nedeninin; destan söyleyicisi olan Feridun Bey'in âşıklık geleneğinden gelmemesi, derdini dökmek için söz konusu türe (büyük bir hevesle yahut hırsla) yaklaşmış olması olduğu düşünülebilir. İcra ortamında şekillenen eserin bundan dolayı destan türünün bazı özelliklerini göstermediği sonucuna varılabilir. Ayrıca anlatıda Feridun Bey'in gazayı hayatının esas amacı hâline getirdiği ve herhangi bir şekilde âşıklık iddiası taşımadığı görülür. Doğaçlama yoluyla oluşan destanın ezgisini ise kullanılan saz (büyük ihtimalle bağlama ailesinden bir enstrüman); ahengini ise kafiye unsurları ve ses tekrarları sağlamıştır. Ayrıca "Destan uzadıkça uzuyor, fakat her kıtada tekrar söylemeden usanmıyordu: "Sana bana geçmiş ola, katlanalım Beganoğlu..." (C, s. 96) ifadesinden kavuştak olarak tekrarlanan mısranın olması itibarıyla destanın, koşma-şarkı şeklinde oluştuğu da söylenebilir.

Ciğerdelen'de halk edebiyatı ürünlerinden tekke edebiyatı da dikkat çekmektedir. Tarihi anlatıda Zühre'nin aşk yolculuğu; tasavvufi bir merhale ve renk kazanmıştır. Ancak tekke edebiyatı ürünleri anlatıda anonim halk edebiyatı kadar yer almamakta; tasavvuf bir felsefe olarak kendine yer bulmaktadır. Zühre'nin Sinan'a âşık olmadan önce tezgâh odasında yapağı tiftiklediği bir gün "Kendini yalnız sanan Zühre bağı dolusu tatlı sesiyle" "Salınır tûbâ dalları tâze açılır gülleri" (C, s. 142) adlı ilahiyi okumuştur. İlahi tekke edebiyatı nazım türlerinden olup "Tanrıyı övmek, ona yalvarmak için yazılan şiirlere denir" (Dilçin 2005,s. 343). Zühre, ilahi okurken onu pencerele bölmede dinleyen Sinan "Cennetteki tûba dalları mı?... Sensin o tûbâ dalları. Tâze açılmış gül, o da sensin, şakıyan bülbül, o da sensin." (C, s. 142) diye içinden geçirmiştir. Bu bakımdan ilâhi aşkı dile getiren ilahinin Zühre'nin âleminde sükûnetli; Sinan'ın dünyasında ise mecazi aşkın kapılarını aralayan bir iklime yol açtığı görülür.

Tarihi anlatıda sıklıkla saz çalarak, türküler, nefesler okuyan kişi Hâfız Nûri'dir. Konağın belleği olan Hâfız; aynı zamanda bir meddah gibi konak halkına türküler, hikâyeler okuyarak onları eğlendirmiştir. "İçi içine sığma"dığı gençlik zamanlarında bazen konaktan ayrılır; "curasını boynuna bağlayarak: "Engürüs ellerinin şehnâmecisi yola revan oluyor." diye haremde türlü şakalar eder, ayaküstü saz çalar, beyit söylerdi." Bunlardan biri de "Gülüp oynadığım kızlar kardaşlar / Gelin helâllaşın ben gider oldum"(C, s. 131) beytidir. Söz konusu beyit bir nefesten alınmadır. Nefes; "Bektaşî şairlerin yazdıkları tasavvufi şiirlere denir" (Dilçin 2005, s. 346). Saz eşliğinde okunan bu nefes ile kişisel bir vakanın anlatımı sağlanmakta ve ortak değerlerde bütünleşme imkânı doğmaktadır.

4. 4. 3. 9. Millî Şuurdan Kendilik Bilincine, Kendilik Bilincinden Millî Şuura

Smith'e (2016) göre; millî kimlik duygusu, kolektif kişilik prizması ile onun ayırt edici kültürü içinden tanımladığı bireysel kendi'lere dünya üzerinde bir yer veren güçlü bir araçtır. "Çağdaş dünyada "kim" olduğumuzu müştereken paylaşılan eşsiz bir kültür aracılığıyla bilebiliriz. Bu kültürü keşfederek kendimizi, "otantik kendi"yi keşfedebiliriz" (s. 35-36). *Ciğerdelen* anlatısında millî kimlik unsurları ayrıntılı olarak işlenmiş, bu yolla kişiye 'kim' olduğunun bilgisi, tarihsel kaynaklar ve millî kültür değerleri üzerinden verilmiştir. Canzi'nin tarihî anlatıya başvurma amacı, tarih ve edebiyat ile "kolektif

kendi'nin (Smith 2016, s. 123) keşfini sağlamaya ve bu biliş üzerinden kendiliği inşa etmeye dönüktür.

Ergydiren'in (2001b) belirttiği üzere Erol günümüzün, dünyası parçalanmış bireyine, hem kendisiyle, hem de kendisinin ontolojik kodlamasını doğrulayacak olan arketipal imgesiyle bir barışıklık sağlamak adına yeni tarz bir destan türü yazmıştır. Eserin kişiyi, bireyin trajik yalnızlığından kurtarıp tarihin derinliklerinden gelen toplumsal arketipi ile bilişik olmasını sağlayan bir boyutu vardır (s. 34-35). Varoluşsal açıdan kişinin kendini gerçekleştirmesinde, kolektif bilinçdışı üzerinden arketipal imgeleriyle kuracağı irtibata dikkat çekilmesi önemlidir. Çünkü Erol'a göre; "Hâsılı insanlara üstün kuvvetler soydan soptan gelir. Kütük ne kadar sağlam, kökler ne kadar güçlü ise dal budak da öyle. Bâzen de maddî şecerenin yerini mânevî şecere diyeceğimiz îman tutar" (M, s. 137). Burada insanı "üstün" kılabilecek iki temel unsura doğrudan işaret edilmektedir: Tarih ve din bilinci. Bu şuur itibarıyla onun ideal insan anlayışı; parçalanmış, kimlik buhranı yaşayan, yalnız ve tutunamayan modern bireyden farklılık göstermektedir. Ele aldığı kişiler modern dünyanın insanı olmakla beraber tarihten ve "kendi milleti'nin ulularından" (M, s. 114) aldıkları telkinle kendilerini yeniden yaratan; iç benliklerindeki hayat hamlesiyle dış dünyaya şekil veren şahsiyet varlıklarıdır.

Ciğerdelen'de millî şuurun kaynağı olarak sunulan tarihî şahsiyetler ve anlatılar; kendilik bilincine uzanan varoluşsal bir yolculuğa imkân hazırlamıştır. Bu bireysel ve tarihî bilinç, kişinin kendi evreniyle sınırlı olmayan, içinde bulunduğu dünyayı da anlamlandırmasına ve onu dönüştürmesine imkân veren bir yükselme alanıdır. Turhan'ın "kendine dönüşün[ün] yolları" (Korkmaz 2014, s. 111) anlatıda üç temel değer üzerinden gerçekleşmiştir: Aşk, emek ve tarih. Bu yollarla kendine dönebilen Turhan; aynı zamanda evine / vatanına, sevdiği kadına ve eriştiği gönül huzuruyla Tanrı'ya dönebilmiştir. Anlatının sonunda kendisi, Tanrı'dan eşiyile birlikte yaşamak için ömür isterken amacının eşiyile beraber ulaştığı; dingin, barışçıl ve ideal bir âleme karşılık gelen "orta kat"ta kâim almak olduğunu söylemiştir. "Yoksa huzûra varmak için hazırlıksız değilim. Yaradanıma gönül cevherimle ellerimi sunacağım, yüzümü ak edecek en yüksek değerimdir bunlar." (C, s. 260) diyen Turhan "yeryüzünü arındır"an, "nizamla"yan, "güzelleştir"en elleriyle "ödevi"ni (C, s. 261) gerçekleştirmenin gönül rahatlığı içindedir.

Millî kimliğin temel unsurlarıyla örülü tarihî metinler ve rüya yoluyla bağ kurulan tarihî şahsiyetler, kendilik bilincine ulaşma imkânı yaratırken; kendilik bilinci de millî şuura

doğrudan yönlendiren bir seviye olmuştur. Bu döngünün en dikkat çekici örneği aktüel zamanda Turhan ve tarihî zamanda Sinan'dır. İkisi de sevgilileri tarafından büyük bir aşkla sevilen bu iki erkeğin; sevdikleri kadına ve memleketlerine olan faydası; kendilik bilinci kazanımı üzerine olan yolculukların seyrine bağlıdır.

Aktüel ve tarihî zamanda dönüştürücü temel değerler olan aşk ve tarih iç içedir. Anlatı kurgu itibarıyla *Binbir Gece Masalları*'nı andırmaktadır. Dalga biçimi, çerçeve hikâye tekniği adıyla anılan bu düzenleniş biçiminde olaylar merkezden çevreye yayılan birbirinin içine girmiş daireler gibidir ve giriftir (Çetin 2007, s. 199). Viktor Şklovski'ye (2010) göre bir öykünün başka bir öykünün içine katıldığı teknikte amaçlardan biri herhangi bir eylemin tamamlanmasını geciktirme olabilir. Nitekim *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazat, anlattığı masallarla öldürülme anını geciktirir (s. 178-179). *Ciğerdelen*'de tarihî anlatıların yazarı olan kadının Şehrazat gibi sevgilisini kötü itiyatlardan kurtarmak ve ayrılımlarını geciktirmek için onu tarihî hikâyelerle dönüştürme / iyileştirme amacı dikkat çeker. "Sevenlerin Sırrı" adlı ikinci kısımda Turhan, Canzi'nin niyetini algılayarak bu çabayı sonradan aktarma yoluyla şöyle ifade etmiştir:

Zavallı yavrum! Sen benim hastalığımı benden de çabuk fark ettin. Korkunç derinliklerden boğuk homurtusu gelmeye başlayan o karanlık kuvvetlere nurlu bakışın, ruhlı sesinle karşı koymak istedin. Bugün Sarı Sipâhîler hikâyesini bir kere daha okudum, yılbaşında ilk okuyuşumda, dedelerimizin anıtıyla, hastalığımdan nasıl bir yol şifâ bulduğumu hatırladım (C, s. 107).

Canzi üç nesil üzerinden tarihî hikâyelerle sevgilisine kendilik bilinci aşlamak; onun kendisine ve çevresine zarar vermesinin önüne geçmek istemiştir. Turhan'ın zaafının "hastalık" olarak ifade edilmesi dikkat çekicidir. Canzi'nin tarihî vakaları anlatmasının amacı; esasen oyalanma sağlama, heyecan oluşturma ya da sanatkârane bir metin ortaya koyma değildir. Tarihî kurgunun anlatıdaki fonksiyonu; ataların yüce kimlikleri, asaletleri, yapıp-etmeleri üzerinden örnek bir yapı oluşturmak ve 'kıskançlık hastalığı'nın tedavi edilmesini sağlamaktır. Bu bakımdan ataların olumsuz özellikleri de yapılmaması gerekeni imlemektedir. Tarihî anlatıda yedi peçe metaforunda olumsuz özellikleriyle verilen Sinan'ın anlatıda dönüşümü çok uzun bir süreci gerektirmiştir. Ancak sevdiği kadını kaybettikten sonra "gaflet perdesi" açılan Sinan'ın millî bilinci aralanmış; atalardan kalma kılıcı kuşanarak ilk gazasına çıkmıştır:

Sinan, daha bir zaman iki yanına salındı. İçinden zorlu bir dürtülüş geliyor, onu kıskırtıyordu. Âdeta büyük dedesi Veli Koca'nın gür sesli buyruğu:

-Sipâhî kalk!.. Kalk sipâhî, daha ne durursun?

El çırttı. Rahmetli Hâfız Nûrî zamânından beri kullanılmayan dedeler zırhını getirtti, kölelerin yardımıyla kuşandı. Sağ kolçak üzerindeki şu âyeti okudu, içini çekti: "Hak yolunda savaşmazsanız Tanrı size elemli azaplar çektirir, yerinizi başka bir kavme verir." (...)

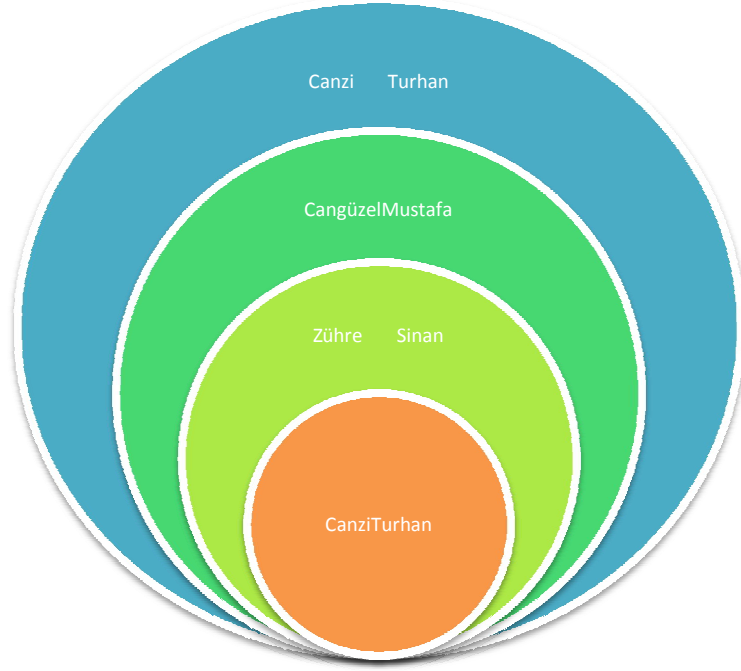
Sinan Ağa at oğlanlarına:

-Tiz hazırlanın hemen şimdi yola çıkıyoruz! Dedi. Harem bölüğünde kötürüm yatan Adviye Mola'nın elini öpmeye gitti.

Elli yaşına yaklaşmış sipâhî, hayâtının ilk gazâsına çıkıyordu. Zühre'nin rûhu şâd olacaktı. Yalnız Zühre'nin mi ya? Cangüzel ananın rûhu da... O Cangüzel ana ki ay parçası oğlunu ilk defa göğsüne tutuştururken bütün Türk nineleri gibi şu niyetle süt vermişti: "Bismillâh... Ya gâzi, ya şehit (C, s. 212-213)!"

Veli Koca'nın gür sesi ataların sesine, emrine karşılık gelmektedir. Böylelikle bir "sipahi"nin esas amacının ne olduğu gösterilir. Kılıç üzerindeki ayet ile de bir Müslümanın sorumluluğu hatırlatır. Dolayısıyla bu sembol üzerinden Sinan'ın hem bir Türk hem de Müslüman olması yönüyle hayat amacının ne olması gerektiği gösterilmiştir. Onu hayatında en çok seven iki kadının; anne ve yar olması ve onların da beklentisinin kendisinin gazilik ya da şehitlik yolunda bir hayat sürmesi olması, bireysel ve millî düzeyde bilincin oluşumunda çevresel etkiyi göstermektedir. Ancak Sinan'ın akıbeti Turhan'dan farklı olarak trajik olmuş; kendiliğe dönüş'ünde sevdiği kadını (ölümü nedeniyle) yanında bulamadığı gibi vatan toprakları da ayağının altından kayıp gitmiştir. Bu nokta önemlidir. Böylelikle kendiliğe çağrıda zamanın önemi hatırlatılmakta; 'dönüş' sesine vaktinde kulak verilmesi gerektiği imlenmektedir. Bu farkındalık; ilişkilerin boyutunu, ayrılık ve birleşme hâlleri üzerinden belirleyerek şöyle bir şemanın çıkmasına yol açmıştır:

*Şekil 9. Ciğerdelen'de Romantik İlişkilerin Dalga
Biçimi Tekniğinde Görünümü*



Böylelikle romantik ilişkilerin akıbetinin belirlenmesinde nesillerin iç içe geçen tarihî maceralarının rolü fark edilmekte, anlatının başında ayrılıklar, sıkıntılar yaşayan Canzi ve Turhan'ın en sonunda Mustafa-Cangüzel gibi kavuştuğu, aradaki engelleri aştığı görülmektedir. Ancak Sinan'ın Turhan gibi bir yüzleşme ve nefsi mücadele geçirmemesi ilişkinin de akıbetinin 'hicran'la neticelenmesine yol açmıştır.

Tarihî anlatıda sıklıkla geçen "ya gazi ya şehit" ifadesi iki zamanın da tezini ortaya koyacak anahtar bir anlam öbeğidir. Bu parola, sadece tarihî kurgudaki kişilerin varoluş amacını ve ruhsal motivasyonunu anlamak için değil; aynı zamanda bir ülküdeğer olarak örnek alınması gereken şuuru göstermektedir. Türk'ün yeni sınırlara ulaşmasında, İslâm'ın bayraktarlığını üstlenerek imparatorluk hâline gelmesinde temel bir düstur olan bu ilkenin günümüze uyarlanması gereğine işaret edilir. Tarihî anlatıdaki olması gereken; anlatının aktüel zamanını yönlendirmektedir. Çünkü tarihsel geçmiş kendilik bilinci aşılacak için bir kaynak alan olarak kullanılırken millî bilinç için de verimli bir alan oluşturur. Tarihî

anlatıyı kaleme alan Canzi olduğu hatırlandığında onun amacının kişinin şahsi ihtiraslarını bir kenara bırakarak hatta izale ederek milletine, vatanına karşı esas vazifesini fark etmesi olduğu anlaşılır. Tarihî anlatılar üzerinden kendiyile yüzleşen Turhan da bir taraftan zaaflarını yenme çabasına girmiş diğer taraftan memleketine karşı vazifelerinin farkına varmıştır. Bu aydınlanma sürecinde ortaya çıkan esas vazife ise; 'vatana hizmet'tir.

Cumhuriyet'le birlikte özellikle modernleşmenin etkisiyle yeni bir algının, dünya görüşünün şekillendirdiği insana 'yeni insan' denilmektedir. Anlatıda sanatkâr, bu insanı kendi (belirlediği) dünya görüşü üzerinden şekillendirmiş ve ona millî, dinî bilinç aşılıyarak 'çalışmak ve faydalı olmak' temelli bir gaye kazandırmıştır. Kurguda görüldüğü üzere tarihî zamanda özellikle kılıç gibi mitik sembollerle millete faydalı olma amacı, "gaza" fikri üzerinden ortaya konulmuştur. Oysa yeni insanın millî bilincini oluşturmada, millete faydalı olma yolunda gerçekleştireceği gaza; Turhan'ın geceli gündüzlü yaptığı gibi "çalışmak"tır. Milletın diğer fertlerine karşı hissedilen bu sorumluluk; vatandaşlık bilincinin gereğidir. Böylelikle Turhan'ın ülkesinin kalkınmasında çok önemli bir rol oynayacak olan projesini tamamlaması gibi yeni gazalar kazanılabilecektir. Zahmetli bir süreci gerektiren bu 'emek'lerin 'layıkınca' gerçekleştiği durumda, projeyi tamamlayan Turhan'da da görüldüğü gibi atalar ruhuyla barışmanın ve onlara layık olmanın hissiyle hoşnutluğa ulaşılabilecektir:

Kanlı acılarımın, zorlu savaşlarımın karşılığı değerinde yeryüzünde biricik, bir tek büyük mükâfat vardı, tamah edeceğim yegâne kazanç da o idi zâten: Rahmete göçmüş dedelerimin mâneviyâtı önünde diz büktüm, alınma bir turna teli taktılar. Eskiden geçmiş zaman menkıbelerini dinledikçe küçülürdüm, azap duyardım. Türk âbideleri bana kaş çatar, mezar taşları sessiz bir mahzunlukla üzerime sitem okları çekerdi. Şimdi yurdumda dedelerden kalma ne varsa her şey hoşnutlukla gözümün içine gülümsüyor. Kavuklu mezar taşları dirilip dile geliyor. Evet, dirilerin alkışından müstağni kalabilirim; zîra dedelerim, bana katmış oldukları değerli mayayı helâl ettiler, beni övdüler, vakarla çatılmış yüzlerinde şenlik kıvılcımlandı. Dediler ki:

-Bre Turhan... Bre gayretli oğlumuz bizim... Gazan mübârek olsun (C, s. 250-251).

Turna teli takmak; tarihi anlatıda da geçmekte Hâfız Nûri'nin "cümbüş oynaş" la vakit geçiren Sinan'a "Baban sen yaştayken gazâlar savmış, turna telleri takınmıştı. (...) Âvâreliği bırak, ün almış dedelerin gibi tetiğe geç!" dediği görülmektedir (C, s. 127). Bu bakımdan turna teli takmak; gaza etmek anlamında kullanılmaktadır. Güncel zamandaki gaza ise; modern dünyanın gereği olarak kalemle, projeyle gerçekleşecek olan hizmet sürecidir. Böylelikle eski zaman menkıbeleri, abideleri, mezar taşları gibi semboller

üzerinden ata değerleriyle ile barışan Turhan bir vatandaş olarak 'görev'ini yerine getirmiştir. Çatılan kaşın yerini hoşnutlukla açılan bir yüze bırakması, Turhan'ın öncesi ve sonrası arasındaki farklılığa ve gelişimine işaret etmektedir. "Dirilerin alkışından müstağni kalabil"mek ise; kendisinden ve işinden onanmaya ihtiyaç duyulmayacak kadar emin olmayı, herhangi bir takdir söz konusu olmadığı durumda dahi yapılan işin değer yitimine uğramadığını ifade etmektedir. Ayrıca bu durum sıklıkla dış hayranlığa, aynalanmaya ihtiyaç duyan narsisist hastalar hatırlandığında; söz konusu istighnanın kişisel olgunluğa da işaret ettiği söylenebilir. Turhan'ın dedelerinin sözleri; atalar ruhuyla manevi bütünleşme olarak okunabilir. Dedelerin "oğlumuz" demekle yetinmeyerek; "oğlumuz bizim" demesi; sahiplenmenin ve kendinden görmenin bir belirtisidir. Bu hitap ile kişinin ancak memleketine karşı vazifesini yerine getirdiği sürece an'ın mazi'ye hoşnutlukla bağlanarak, sağlanan süreklilikte birliğin olabileceği gösterilmektedir. Böylelikle kişisel anlamda şahsiyet inşasının millî bilinçle doğrudan ilişkisi olduğu ortaya konulmakta ve kendilik şuurundan millî şuura uzanan bir aydınlanma süreci dikkat çekmektedir.

Turhan'ın Trakya imarı da halk için yapılan bir plandır. "Kuduruk bir saldırıyla projelerimin, planlarımın üstüne atılıyorum. Parmak uçlarımdan insan üstü kuvvetler akıyor. Mukaddes Trakya'm geliyor. Demiryolu kavşaklarından buğday silolarına, ekim enstitülerine, sanâyi bölgelerinin işçi evlerine varınca her şeyi işliyorum. Son durağım dâima Edirne'dir." (C, s.231) diyen Turhan, Trakya'nın bölgesel olarak kalkınması için tüm gücünü ve zamanını projesini tamamlamaya adanmıştır. Erol'un bu çabayı anlatımın merkezine yerleştirmesinin bir diğer nedeninin, millî dayanışma ve kardeşlik ruhunu ortaya koymak olduğu düşünülebilir. Smith'e (2016) göre; "Milleti geniş bir aile ilâmı olarak gören milliyetçilik, milletin fertleri arasında millî bir dayanışma ve kardeşlik ruhu aşılama çabası; bu sayede her bir milletin toplumsal birliğini vaaz eder" (s. 147). Ayrıca genç Türkiye'nin temel ilkelerinden birisinin "Türk öğün, çalış, güven." olduğu da burada hatırlanabilir. Turhan'ın geceli gündüzlü çalışması ve Canzi'nin " (...) yurdumun kalkınmasında payıma düşen işi başarayım." (C, s. 219) sözleri yeni kurulan Devlet'e ve mensup olunan milletin her bir ferdine karşı sorumlu olduğunu göstermektedir. Millet anlayışı; ırk ve kavim fikrinden uzak olan Erol için 'ideal vatandaş'ın milletine en faydalı olan kişi olması da bu bağlamda değerlendirilebilir.

4. 4. 4. Tarih ve Gerçeklik Etkisi

Tarihî romanın en temel niteliklerinden biri gerçeğe uygunluktur. Tural'a (1976) göre sanatkar, halk arasındaki rivayetlerden istifade etmelidir. Malzemenin tespitinden sonra dil ve ifade başta olmak üzere konu edilen devrin duyma, düşünme ve yaşama sistemine uymayan 'katkı'ları yapmama titizliği göstermelidir (s. 15). Ayrıca heterojen bir bütün olarak romanın diller sistemi olduğunu ve içerdiği biçemler bakımında çok katmanlı bir yapısı olduğunu belirten Bakhtin (2001) romanın sadece standart bir dilin yansıtıcısı olmadığını; içerisinde lehçeler, şiveler, argolar, terimler, günlük dil, bilimsel dil, slogan gibi sosyopolitik amaçlara hizmet eden bir dil görüldüğünü ifade etmektedir. Bu bakımdan "iç katmanlaşma" romanın temel niteliğidir (s. 36-37). Bu yapıyı ortaya çıkaran unsurlar ise "belirli dünya görüşlerinin, belirli eğilimlerin, belirli bireylerin, dilin toplumsal söylem çeşitliliği ve dil-çeşitliliğinin (lehçeler) tür, meslek ve toplumsal temelli katmanlaşması"dır (s. 77). *Ciğerdelen*'de halk arasındaki rivayet ve inanışların zengin denilebilecek bir yoğunlukta yer alması ve anlatının dil bakımından çeşitlilik göstermesi, sadece tarihsel gerçekliği yaratmada etkili olmamış aynı zamanda çok katmanlı yapının oluşmasına da hizmet etmiştir.

Çalışmada özellikle tarihî kaynaklar üzerinden yapılan okuma; anlatıda geçen tarihî şahsiyetlerin, mekânların, metinlerin tarihsel gerçekliğe uygun düştüğü yerleri göstermektedir. Çeşitli açılardan 'aslına uygun' olmaya özen gösterme; tarihî romanın itibarî gerçekliğini arttırmada güçlü bir etkiye sahiptir. Özellikle anlatıda yoğunlukla yer alan batıl inançlar devrin sosyolojik dokusunu ve kültürel atmosferini anlamada yardımcı unsurlardır. Bir sinir krizi yaşayan Canzi'nin konaktan kaçması üzerine herkesin "Çarpılmış, uğramış. Okutmalı, tütsüye tutmalı, kurşun dökmeli." (C, s. 93), demesi; Zühre'nin oğlu doğduktan sonra Sinan'la birlikte olması sonucu hamile kalmasına şaşırان Adviye Molla'nın "Şaştım Zühre, sen emzikli hâlinde gebe kaldın. Bir de derler ki süt korurmuş." (C, s. 165) deyişi; Düriye Hanım'ın "küçük Nûri'yi gözü önünde bulundurup karnında taşıdığı çocuğu ona benzetmeye kastet"mesi (C, s. 168) bunlardan bazılarıdır. Halk inanışlarına yer veren sanatkar, böylelikle kişiyi yaşadığı toplumun kültürel kodlarıyla birlikte betimlemeye çalışmıştır.

Ciğerdelen'de tarihî dokuyu vermede en önemli özelliklerden biri devrin konuşma dilinin yansıtılabilme başarısıdır. Anlatıda genel olarak İstanbul Türkçesi kullanılmıştır. "Tatar'dan Kalgay Sultan, Nemse için akın etmiş, düşmanın ciğergâhına amansız kılıç

koyup ele geçeni çöğerdüp buynunu urmuş, ancak tâze güzelleri sürü sürü yanına katıp geri dönmüştü." (C, s. 163) örneğinde olduğu gibi çöğermek, urmak gibi bazı yerlerde daha mahalli yahut tarihî kavramlara yer verilmekle birlikte dil yaşayan Türkçenin özelliklerini ihtiva etmektedir. Özellikle Osmanlı Devleti'nin çok uluslu yapısı ve serhat Türklerinin sınır boyunda birçok yabancı komşusu olduğu hatırlandığında anlatıda zaman zaman yabancı kavramlara yer verilmesi, anlatının gerçeklik etkisinin artması bakımından önemlidir. Aslen Macar olan Feridun Bey'in Zühre'ye nasihat ederken Macarca "çalış ve dua et" demek olan "Ora et labora" (C, s. 170) deyişi gibi yabancı söz ve söz öbeklerinin anlatıda yer bulması; eserin dilsel zenginliğine ve devrin çok kültürlü yapısının yansıtılmasına etki etmiştir.

Anlatıda tarihsel süreklilik içerisinde dil yaşayan Türkçenin özelliklerini taşımakta; Türkçe, Arapça, Farsça, Macarca birçok kelime konuşma dilinde yer almaktadır. Özellikle anlatıda terminolojinin dönemin diline göre seçilmiş olması önemlidir. Örneğin Mustafa'nın Türk'ün esire muamelesini anlatırken kullandığı kavramlar, tarihî romanın niteliğine uygun olarak dönemsel terim dizgesine uygunluk göstermektedir. Mustafa; Feridun Bey'e şöyle demiştir:

Mariska Sultân'ımın amca oğlu benim tutsağım olamaz, illâ kafadarım ve konuğum olur. Hâşâ size fidye biçemem, yeriniz başım üzredir. Dilerseniz bizimle kalın. Budin Paşası'na hem Âsitâne'ye sizin için iltimas ederiz, Begânoğlu'na bitişik topraklarınızı, mallarınızı kurtarır, dirliğinizi aşırı derece çoğaltırız. Engürüs elinde murâdımız Macar halkına hayır ve selâmet yolu açmak olduğu pek çok canlarınızca bilinmiştir. Biz, Çasar kronesini sizden bir krala giydirmek, onu Beç'teki Çasar kürsüsüne oturtmak, sizi Nemse'ye hâkim kılmak isteriz. Hersekleriniz, Banlarınız bizim niyetimizi tahsin edip sancağımız ayağına birikirken siz ne sebepten ayrıkısı dâvâ güdersiniz? Baka... Necâbetli Graf, gün bugündür, düğün aşu savulunca gelen aç kalır. Berâberliğe karar verirseniz Türk dostluğu, mertçe kafadar duruşmak nice olur bunu bizde deneyin (C, s. 78-79).

Asitane, İstanbul; Engürüs, Türklerin Macarlara verdiği isim (*Kubbealtı Lugati*); Çasar, Avusturya hükümdarı; Nemçe yahut Nemse; Avusturya ve halkının diğer adı; Beç, Viyana'dır. Krone; büyük ihtimalle dizgi yanlışından kaynaklanan bir terim olup doğrusu kronadır ve Macar İmparatorluğunun geleneksel tacıdır. İmparator olmak için bu tacı giymek gerekliydi. Mustafa'nın "neden" yerine "ne sebepten", "bakın" yerine "baka" "nasıl olur yerine" "nice olur" deyişleri de 17. yüzyılda anlatılan tarihî dönemin diline uygun ifadelerdir. Özellikle halkın içinden insanların anlatıldığı tarihî anlatıda dilin kullanımının sade ve günlük konuşma diline uygunluk göstermesi önemlidir. Bu tutum, millî romantik

duyuş tarzı bağlamında da değerdendirilebilir. Tanpınar'ın (1982) "dilın kaynağı olan halka dönme"nin (s. 20) ve Türkçenin halkın ağızında olduğunu belirtmesi (s. 25) bu duyuşun bir yansımasıdır. Çünkü halkın konuşma dili, "millî hayatı"n (s. 24) dil cephesi olarak görülmektedir.

Jusdanis'e (1998) göre millî kültür; bireyleri cemaat alışkanlıkları, deneyimler, hikâyeler ve tabii ki dil aracılığıyla birleştirir (s. 79). Milletın fertleri arasındaki birleştirici fonksiyonu ile öne çıkan dil, aynı zamanda kişiye kim / kimlerden olduğunu hatırlatan atalar ruhunun (ana ruhunun) sindiğı bir dönenbay kuşudur.¹¹³ *Ciğerdelen*'de de özellikle anlatının güncel zamanında halk dilinin çeşitli kullanım biçimlerine yer verilmekte; dil-kimlik duygusu arasındaki ilişki bu yolla göz önüne serilmektedir. Turhan'ın memleketi Keşan'da bir gezinti sırasındaki gözlemleri onun halk kültürüne ne kadar merakla yaklaştığını ve onu benimsediğini göstermesi açısından kayda değerdir. Keşanlıların evleri, mağazaları, ambarları, yöresel giyimleri hoşuna giden Turhan; bir şoförün Keşan şivesiyle bir köylüye; "Ne sürersin bire ayvanları susaya? Ayvan oğlu ayvanı. Lah belânı versin!..." (C, s. 15) şeklinde bağırmasını duyduğunu ve gülmemek için dudaklarını ısırduğunu, Keşan şivesiyle küfrün bile kulağına hoş geldiğini söylemiştir. Korkmaz (2014) insanın, barındırılmış bilgi ve deneyim değerlerinin özel bir adı olan 'varlık alanı'na, ancak dil aracılığıyla ulaştığını belirtmektedir (s. 158). Turhan'ın da Keşan'ın varlık alanına dil üzerinden daha yakın temas ettiği görülmektedir. "Beni ayıplamayın, yurdumdur; taşına toprağına fedâyım. Bütün batı ülkelerini adım adım dolaştım, ne zenginlikler, ne mâmûreler gördüm, kasabam onların yanında saray önüne kurulmuş çerge bile değildir. Fakat ben hiçbir yerde ayağımy burada bastığım gibi basamam." (C, s. 15) sözleri, yurt bilincinin duygu alanındaki karşılığını ortaya koymakta; mekânla bağlanmanın tarihsel, kültürel arka planla ilişkisini göz önüne sermektedir. Bu bakımdan millî bilinç inşasının dikkat çekildiğı anlatıda yöresel konuşma biçimleri üzerinden dil-kültür ilişkisine ayna tutulması önemlidir.

Ciğerdelen'in güncel ve tarihî zamanında birçok atasözü ve deyimın kullanıldığı görülmektedir. Atasözleri; "*Atalarımızın, uzun denemelere dayanan yargılarını genel kural, bilgece düşünce veya öğüt olarak düsturlaştıran ve kalıplaşmış şekilleri bulunan öz*

¹¹³ Efsaneye göre mankurtlaştırılan oğlu tarafından öldürülen Nayman Ana'nın beyaz yazması bir kuş olup havalanmış, Ana'nın ağızından çıkan son sözleri tekrar ede ede gökyüzüne uçup gitmiştir. O gün bugün Dönenbay kuşu; "Adını biliyor musun? Kim olduğunu biliyor musun? Babanın adı Dönenbay! Dönenbay! Dönenbay! diye ötermiş (Aytmatov 2007, s. 162). Dolayısıyla bu efsaneye göre ana ruhunun / ana dilinin taşıyıcısı olan kuş; kimliğin korunmasında bir çağrıdır.

sözler”dir (Aksoy 1988, s.140). Deyimler ise; "anlatıma akıcılık, çekicilik katan, çoğunun gerçek anlamından ayrı bir anlamı bulunan, genellikle de birden çok sözcüklü dil ögesi, kalıplaşmış sözcük topluluğu"dur (Püsküllüoğlu 1998, s. 7). Deyimler de tıpkı atasözleri gibi halk kültürünün içinde gelişen ve onu yansıtan önemli dilsel kodlardır.

Ataların deneyimlerinden faydalanıldığı atasözleri, hikmet ve hakikat kaynağı olarak dilde varlığını sürdürür. Bu bakımdan tarihî anlatıda da görüldüğü üzere atasözlerinin birçok semantik işlevi söz konusudur. Veli Koca'nın torununun yabancı bir kız almaması konusunda ""Bizde bir atalar sözü vardır. "Yabanın şâhininden yerlinin yapalağı yektir," derler." (C, s. 68) şeklinde uyarısı, halkın bilgeliğine başvurarak karşı tarafı ikna etme amaçlıdır. Hâfız Nûri'nin "Zîra ki balık baştan kokar." (C, s. 126) sözü bir olayın nedeninin / kaynağının anlaşılmasında ve ifadesinde atasözlerinden yardım alındığını gösterir. Anlatının aktüel zamanında da içinde bulunulan durumun daha iyi belirginleştirilmesini sağlamak için "Köylülerin bir lâfi var, "Yanmış harmandan öşür alınmaz," diyorlar. Geceki rüyâdan sonra ben de yanmış bir harman gibiyim." (C, s. 116) şeklinde atasözlerine başvurulduğu görülür. Aynı zamanda evrensel bir durumun aktarılmasında atasözleri karşılaştırma amaçlı kullanılmıştır. ""Eski Yunanlıların bir hikmeti hatırıma geliyor: "Nerede tokluk orada hypris" yâni küfür ve günah. Biz Türkler'in bir atalar sözü de aynı şeyi söyler gibi: "Kula belâ gelmez kul azmayınca; kul belâsını bulmaz; Hak yazmayınca." (C, s. 112-113) kullanımlarında olduğu gibi var olan hâlin tahlilinde ve anlaşılmasında hikmet kaynağı olarak atasözlerinden yararlanılmıştır.

Deyimlerin de semantik açıdan kullanımı çeşitlilik gösterir. Tarihî anlatıdaki bazı deyimler savaş terminolojisine uygun olarak kullanılmıştır. "Aramıza gene kılıç düştü." (C, s. 63), "Öyle bir cenk olacak ki ya bizim ülkede ya onların diyârında baykuşlar ötel!" (C, s. 63), "(...) dananın kuyruğu kopacağı anlaşılmiş gibiydi." (C, s. 64) gibi anlaşmazlık, çekişme belirten söz öbekleri kullanılmıştır. Tarihî anlatıda aşk konusuna bağlı olarak da çaresizlik için "(...) gözü görmüyor. Artık devâsı Lokman'a kalmış." (C, s. 66), aşka teslim olmadan önceki bazı hâlleri tasvir için "Bana ne türlü çileler mukadder kıldınsa, boynum kıldan ince." (C, s. 143), "Evvelâ yüreği ağzına geldi, sonra muammâlı bir bilişle yerdeki insanı görmeden tanıyiverdi." (C, s. 162) gibi ibareler geçmektedir. Anlatının güncel zamanında da dilin bu temel yapı birimleri sıklıkla yer almıştır. Sevgilinin ayrıntılı olarak tasvir edildiği şu cümlelerde deyimlerin zengin bir kullanımı olduğu görülür: "Engürüslü Cangüzel Nine'min yüzlerce ıstıfâdan sonra bile gemi azıya almış bir halde meydana

atlayışını seyretmek damarlarımda azgın bir zevk uçurdu." (C, s. 46), "Gözü kızınca, kan tutmasına uğrayan, elde kılıç düşmana saldıran Cangüzel Nine gibi o da radyoyu ayağı altında paramparça edecekti." (C, s. 46), "Yumrukları sıkılmış, saçları ürpermiş, gözü dönmüş sevdiğimi omuzlarından kavrayıp bükerek arzusun ateş sağnağı altında yumuşattıktan sonra onun bir kucak ipek gibi kollarımdan sarkacağını düşünmek beni zevk içinde kıvrandırıyor." (C, s. 46). Böylelikle "gemi azıya al"an, "kan tut"masına uğrayan, "gözü kız"an, "gözü dön"en kişinin sinirsel hâlini somutlaştıran; öfke düzeyini gösteren bu ifadeler ile tasvirin imgesel alandaki görünürlüğüne katkıda bulunulmuştur. Bu gibi örnekler anlatıda zengindir. Atasözleri ve deyimlerin kullanımı, dil üzerinden halkın kolektif bilinçdışına ayna tutan bir dikkatin eseri olarak okunabilir. Böylelikte bir taraftan tarihsel ve dönemsal gerçekliğin dil üzerinden inşa edildiğine tanık olunurken diğer taraftan dilin zengin / çeşitli kullanımları görünürlük kazanmaktadır.

Anlatıda kullanılan lirik ve epik üslup da tarihî romanın içeriğine uygundur. Uğurcan'ın (2001) belirttiği üzere Erol'un üslûbu, tarihî konunun canlandırılmasında yardımcı olmuştur. Eser, aktüel zamandan tarihî zamana doğru kayarken destan âhengine bürünür. *Ciğerdelen*'in içindeki üç hikâyede ses kudretinin hissedildiğini ifade eden Uğurcan'a göre "Sarı Sipahiler"de o üslup vâsıtasıyla okur, "fetih günlerinin saf neşesi"ni bulur. "Yedi Peçeli"de ses, aşk acısına, şehit evlât acısına, en önemli zafer ve bozgun heyecanına uygun bir tona bürünür. Son hikâye "Ciğerdelen"de ton ağır edâsına döner. Ağıt tarihin dönemecini canlandırırken, ses hâlin fakirliğini, Canzi'nin geçmiş zamana duyduğu yakıcı hasreti dile getirir. Turhan'ın duygularını anlattığı kısımlarda da müthiş bir lirizm vardır (s. 40-41). Anlatıdaki söz konusu üslupsal çeşitlilik anlatılan bölümlerin / dönemlerin muhtevasına uygunluk göstermekte; gerçeklik hissi uyandırmada önemli bir rol üstlenmektedir. Özellikle epik üslubun tarihî anlatıların en belirgin üslubu olması nedensiz değildir. Bu tarz anlatıların konu itibarıyla savaş ve zafer olaylarına ve kahraman yaratmaya odaklı olması beraberinde coşkulu bir üslubu getirmiştir. *Ciğerdelen*'de de sık olmamakla birlikte epik üsluba uygun anlatımlar görülmektedir:

Ciğerdelen uğruna kaçınıcı girişmeydi!... Nemseli'si, Macar'ı, Leh'i, Çek'i karşılarında gene tek gözlü, pişkin, bin belâdan üstün çıkmış serhatlileri buldular. Bunları gâfil avlamak için hiç nasip olmayacaktı gâliba. İşte gene sipâhî alayları sancak alemleriyle, davul nakkâreleriyle, hû hû! dedikçe gözleri kanlanan eli kılıçlı dervişleriyle gök gürültüsü gibi sahrâlara yuvarlandılar. Beyleri, gök demirden üzerlerinde âyetler yazılı zırhlar, başlarına altın taşlar giymişler. Hepsi de kılıca

Kur'ân'a, tuza ekmeğe el vurarak ant içmişti: "Cümle kırılız, Ciğerdelen'i vermeyiz (C, s. 300)!

Görüldüğü gibi buralarda "anlatım destansı"dır (Uluant 2001, s. 37). Kâzım Yetiş'e (2002) göre Erol; bu eserinde büyük bir coşku içindedir ve bu coşku üslubu coşturmuştur (s. 70). Millî romantik duyuş tarzından etkiler taşıyan tarihî romanlarda coşkulu üslup; dil-içerik bütünleşmesinin bir sonucudur. Özellikle içeriğin tarihî, millî unsurlar üzerinden kurulması hamasi bir dilin oluşmasına imkân vermekte; kahramanlık merkezli anlatı heyecan duygusunu öne çıkarmaktadır. Buradaki amacın okurun tarihsel vakaya mesafesini azaltmak ve tarihsel zaman dilimi içinde kendini hissetmesine olanak sağlamak olduğu söylenebilir.

SONUÇ

Bir sanatkârın eserlerinin 'açık yapıt' olduğu iddiasıyla yola çıkan bir çalışmanın tamamlanması ne kadar mümkündür! Yapıtın "sonsuzlukta soruşturulabilecek yapısı" olduğu belirtildikten sonra 'sonsuzluk'ta kaybolmama ihtimali olası mıdır? Böylesi bir soru sınırlandırılma zaruretiyle yaşayan her eser için makul, mütevazı bir cevapla karşılaşılır. Sonsuz ummanların tüketilemez olduğunu fark eden 'örnek okur', bu kaynak içerisinden çıkarılan birkaç incinin paha biçilemez değerini anlamlandırmanın da sonsuzluk adına önemli bir gayret olduğunu bilir. Dolayısıyla sonsuz deneyimler içinden çıkabilme gayretiyle daha mütevazı birkaç soruyla elde edilen incilerin nasıl oluştuğunu sorar.

Bu amaçla İtalyan semiyotik Umberto Eco'nun metin-okur diyalektiği üzerinden kurduğu anlamlandırma çabasının esas alındığı bu çalışmada, Safiye Erol anlatılarının okunmasıyla hangi sonuçlara ulaşıldı sorusu ile başlamak uygun olabilir. Bununla birlikte Erol anlatılarının açık yapıt olduğu teziyle yola çıkılan bir çalışmada söz konusu iddianın gereği neler yapıldı? Açık yapıtın hangi nitelikleri Erol anlatılarında izlendi? Örnek bir okur olma çabası ne şekilde gerçekleştirildi? Söz konusu çalışma, hangi yönlerden tatmin etti ve hangi açılardan tamamlanması lüzumlu yerler doğdu? Bu hususta yapılacak çalışmalarda araştırmacılara neler katkı olarak sunuldu, nelerin özgün olduğu iddia edildi ve neler olasılık, teklif olarak sonraki araştırmalara bırakıldı?

Çalışmada öncelikle Erol anlatılarını 'açık yapıt' kılan hususlar ve bu sayede anlatıları 'sanatkârane' kılan niteliklerin üzerinde durmak uygun olacaktır. Bu yolla çalışmanın içerik ve biçim açısından hangi sonuçlara kapı araladığı da göz önüne serilebilecektir. Açık yapıtın temel nitelikleri hatırlandığında ilk dikkat çeken husus, Erol anlatılarının çok boyutlu ve derin anlam katmanlarıyla örülü niteliğidir. Söz konusu tespiti öznellikten kurtarmak adına anlatıların içerik, dil, mekân, kişi, anlatıcı, kurgulama tekniği gibi temel özelliklerini hatırlamakta fayda vardır.

Erol anlatılarını çeşitli konu ve izlekler üzerinden inceleyen bu çalışmanın her bir bölümünde geniş bir dramatik aksiyon tablosu oluşturulmuştur. Bu tablonun 'genişliğini'

sağlayan temel husus ise anlatıların kavram ve simge açısından zenginliğidir. Bu durum anlatıların dilsel yapısını da etkilemiş ve metaforlarla örülü bir dil evreniyle karşılaşmıştır. Kavramsal metaforların çok sayıda dilsel metaforlarla görünür olduğu anlatılarda, bir olgunun birçok farklı bakış açısıyla işlenmesinin yazarın kavram sistemini açığa vuran bir özellik olduğu anlaşılmıştır. Örnek olarak "Aşk ilahidir / kutsaldır", "aşk hükümdardır", "aşk sonsuzluktur", "aşk ışıktır", "aşk ateştir", "aşk okyanustur", "aşk hastalıktır", "aşk yolculuktur", "aşk mucizedir", "aşk savaştır" gibi birçok kavramsal metaforun işlendiği anlatılarda aşka dair tariflerin, adlandırmaların, kavramların yoğunluğu; bir taraftan sanatkârın metafor dünyasını göz önüne sermiş diğer taraftan edebî metinlerdeki anlatı kişilerinin aşkı bilişsel ve duygusal düzeydeki algılayışlarına açıklık kazandırmıştır. Özellikle çok sayıda sıfatın ve dilsel göndergelerin kullanıldığı anlatılarda sanatkârane ve özgün bir dil kullanımının olduğu tespit edilmiştir. Sıfatların zenginliği, bir varlığın çok sayıda niteliklerle tasvirine / görünümüne olanak sağlarken art ve öngönderimler de bir kavramın farklı ifadelerle tanımlanmasına imkân vermiştir.

Erol anlatılarını açık kılan temel niteliklerden biri anlatıların karakterler üzerine kurulu olmasıdır. Tiplere anlatılarında daha az yer veren sanatkâr bu yolla, önceden belirlenmiş, kalıp fikirlerin temsilcileri yerine sürekli bir gelişim çizgisi içinde olan çok boyutlu karakterler yaratarak anlatıların 'olasılıklar evreni'ni genişletmiştir. Özellikle anlatılarda kişilerin çocukluk sürecine tutulan aynalar; davranışların nedenselliğini anlamada olası cevapları arttırmıştır. Bu sayede çocukluğa ait anıların, yaşanmışlıkların ne kadar yönlendirici bir fonksiyona sahip olduğu tespit edilmiştir. Bu derinlikli ruhsal boyut; kişilerin duyuş ve davranış biçimlerindeki değişkenlerin anlamlandırılması açısından da önemli olmuştur.

Birey merkezli anlatım tutumunun ağırlıkta olduğu Erol anlatılarında, psikolojik tahliller yoğunluktadır. Anlatılarda ister kişisel ister tarihî ister sosyolojik gerçeklikler üzerinde durulsun önemli olan kişinin bunlar karşısındaki tavır alış biçimidir. Bu tutum anlatıların, bireyin merkeze alındığı modern eserler çerçevesinde değerlendirilmesi görüşünü güçlendirmiştir. Genel olarak anlatılardaki kişilerin çoğunluğu kendi zaaflarının farkında, kararlarının sorumluluğunu alan, özel ilgi alanları olan, ne istediğini bilen yahut bilme çabası gösteren arayış hâlindeki bireylerdir. Özellikle duygusal bunalımların kimlik arayışına sürüklediği kişilerin toplumsal meselelere karşı duyarlı olduğu; meslek, sanat, spor gibi çeşitli bireyselleşme alanlarının olduğu izlenir.

Özellikle Erol anlatılarında dikkat çeken temel tutum kadın merkezinde bir kurmaca dünyasıdır. Bu durum kadınların psikolojik ve toplumsal yönlerine daha fazla eğilmeye olanak vermiştir. Bazı kadınların aileden varlıklı, mirasyedi olduğu görülürken bazıları da ekonomik bağımsızlık elde etmek için çaba göstermek zorunda kalmıştır. Özellikle ikinci tutum kadının bağımsız bir birey olması yolunda önemlidir. Kadınların mesleki gelişimini hayatının merkezine alması, kendisini var edecek bir alana ihtiyaç duyduğunu göstermektedir.

Genel olarak anlatılardaki kadınlar ya eğitilmiş (Bedriye, Nesrin, Nûran, Tûran, Canzi, Gülbün) yahut da güngörmüş, arif (Mihriban Hanım, Zühre) kişilerdir. Farkındalığı yüksek bu kişilerin hayata bakışı da sorgulayıcı, tahkik edici bir zihinsel yapıyı beraberinde getirmiştir. Aşklarına, sevgililerine, cinsel kimliklerine karşı sürekli bir hesaplaşma hâlinde olan kadınların özellikle kendilik bilinci üzerinden kimlik arayışları dikkat çekicidir. Anlatılardaki erkeklerin durumu ise çeşitlilik gösterir. Kimi anlatıda erkeğin kendilik arayışı (Necdet, Turhan) dikkat çekerken kiminde ise daha 'sıradan' ve döngüsel bir yaşam tarzı (Burhan, Sermet, Sinan, Ayhan) görülür. Genel olarak erkeklerin kendilerini değiştirmekte daha fazla zorlandığı, kişisel sorgulamalardan daha çok kaçındığı dikkat çekmektedir. Erkeklerin var olan konforun yitip gitmesinden endişe ederek alışkın olunan yaşam tarzını değiştirme konusunda çekimser davrandığı izlenir. Anlatı düzeyinde birbirinden farklı özellikte erkek karakterler (bunların bazı açılarından tip özelliği de taşıdığı unutulmamalıdır) söz konusudur. Kimi aşkta bağlanmaktan korkmakta (Burhan, Ayhan), kimi fedakârlıkta bulunmaktan çekinmekte (Sermet, Sinan, Ayhan), kimi çok sayıda çatışan kimliğin baskısı altında kararsız bir hâlde (Turhan, Ayhan), kimi sonsuzca sevmenin hazzındadır (Necdet, Turhan).

Erol anlatılarını psikolojik açıdan derinleştiren temel bir diğer husus ise özellikle aşk merkezli anlatılarda kişilerin aşk ve ayrılık gibi hayati meseleler karşısında daha ziyade içe dönük bir dünya kurmasıdır. Böylelikle olay merkezli bir anlatım yerine çok sayıda ruhsal boyutun sunulmuş yöntemlerinden faydalanılarak bireyin psikolojik dünyasına odaklanılmıştır. Anlatılarda sıradan bir iyi-kötü mücadelesi izlenmemekte ve ideolojik çatışmalar da basit bir kurguyla ideal kişi - öteki karşıtlığı üzerinden gösterilmek yerine çoğunlukla müphem alanlar yaratılarak verilmektedir. Bu özellikler de anlatıları çabucak tüketilen popüler bir roman anlayışından uzaklaştırmıştır.

Erol anlatılarını sonsuz yoruma açık kılan temel özelliklerden biri de evrensel insanlık tecrübesinin eserlerde işlenmesidir. Özellikle tamamlanma arzusu, anima-animus, kendilik, arayış, yeniden doğuş gibi çok sayıda arketip kolektif bilinçdışının sonsuz deneyimlerini anlatılarda görünür kılmıştır. Bununla birlikte Erol anlatılarında rüyaların da sıklıkla kullanılması kişisel ve kolektif bilinçdışına ayna tutulmasında ve zihnin derin katmanlarının anlamlandırılmasında işlevsel olmuştur.

Anlatıların genelinde olay örgüsünün klasik bir teknik olan baştan başlatma yerine genellikle ortadan başlatmayı esas alması, geriye ve ileriye dönüş tekniğine sıklıkla başvurulmasına yol açmıştır. Anlatılara hareketlilik kazandıran bu tekniğin eserlerin çok katmanlı yapısını zenginleştiren bir husus olduğu söylenebilir. Bir taraftan kopuk kopuk hatırlanan zaman dilimleri beşer hafızasının niteliğini gerçekçi bir tarzda ortaya koyarken, öbür taraftan kişilerin tekâmül eden / etme yolundaki hâllerine tanıklıktan sonra bu seviyeye erişilmesini sağlayan geri planın anlaşılmasına olanak sağlanmıştır. Özellikle sonradan aktarma yolunun tercih edilmesinde, mevzunun aşk olmasının da etkilerinin olabileceği düşünülebilir. Bu yolla geçmiş tecrübenin ancak erişilen olgunluktan sonra yazılabileceği, hâldeki inişli çıkışlı ruhsal boyutun ve içe oturamamanın yazmanın önünde engel teşkil edebileceği çıkarsanabilir. Dikkat edileceği üzere *Ülker Fırtınası*'nda ve *Dineyri Papazı*'nda merkezi kadın kişilerin; yaşam öykülerini ve geçmiş tecrübelerini anlatma iznini verdikten sonra gözlemci anlatıcının devreye girmesi söz konusudur. *Ciğerdelen*'de ise yaşadığı aşktan sonra işlediği hatalar nedeniyle büyük bir hüsrana uğrayan erkek karakterin özne anlatıcı tekniğiyle kendi geçmişine yol aldığı görülür.

Örnek okurun anlatıların anlam alanına daha fazla nüfuz etmek isteyeceği bir diğer nokta mekân örgüsüdür. Erol anlatılarında çevresel mekânlardan ziyade algısal mekânlar kullanılmıştır. Kişilerin psikolojik algısına bağlı olarak mekânla ilişkisi üzerinde durulmuştur. Yaşanılan olayların etkisiyle kimi zaman içinde bulunulan mekân labirentleşirken (*Kadıköyü'nün Romanı*'nda Kadıköyü semtinin Necdet için, *Ciğerdelen* romanında İstanbul'un Turhan için, *Dineyri Papazı*'nda vakit geçirilen tüm evlerin Gülbün için daralması gibi), kimi zaman da erişilen bütünlük duygusuna bağlı olarak mekânların açık ve geniş bir niteliğe büründüğü (*Ciğerdelen*'de Keşan'ın, *Dineyri Papazı*'nda Selimiye Camii'nin ontolojik anlamda huzur ve kendilik değerini içermesi gibi) dikkat çekmektedir. Bu özellikler anlatıların çok katmanlı yapısını zenginleştirmekte ve kişi-mekân diyalektiği üzerinden yaşanılan alanın içerdiği anlamları sorgulamaya olanak vermektedir. Özellikle

çalışmada mekân-kendilik değeri üzerinden oluşturulan bir grafik örneği de mekânın yaşanan yer olmaktan çıktığını, kişinin ruhsal ve düşünsel hâllerine bağlı olarak anlam kazandığını göstermiştir.

Erol anlatılarını tüketilemez kılan niteliklerden biri de metinlerarası ilişkilerin nitelik ve nicelik itibariyle yoğun kullanımınıdır. Çalışmada bazı metinlerarası göndermeler, izleklere bağlı olarak işlenmiş, ancak sadece Erol anlatılarında metinlerarasılığın ayrıca incelenmesi gereken bir çalışma alanı olduğu fark edilmiştir. Bu çalışmada ele alınan izlekler çerçevesinde incelenen metinlerarası göndermelerin anlatıların "iç katmanlaşma"sını arttırdığı izlenmiştir. Metinlerarasılık üzerinden özellikle analogiler kurulduğu, kişilerin içinde bulunduğu psikolojik hâle uygun olarak çeşitli metinlere gönderme yaptığı, birçok anlatının arka planının metinlerarasılık üzerinden olduğu anlaşılmıştır. *Ülker Fırtınası*'nda Yahuda motifi, *Ciğerdelen*'de Yedi Peçeli masalı, *Dineyri Papazı*'nda Ketaki çiçeğinin efsanesi anlatıların temel yapısını oluşturan kurgusal göndermelerdir. Bunlar hem yapıyı hem içeriği şekillendirirken bir taraftan da çok sayıda metaforun oluşmasına olanak sağlamıştır. Özellikle tarihî roman olan *Ciğerdelen*'de metinlerarasılığın kullanım biçiminde doğrudan millî kimliği içeren değerlerle ilgili göndermeler olduğu tespit edilmiştir.

Yine anlatılarda dikkat çeken bir diğer ortak nokta müziğin (güftenin) tüm anlatılarda sıklıkla kullanımınıdır. Alaturka-alafranga karşıtlığı üzerinden Doğu-Batı musikisinin sosyolojik açıdan karşılık geldiği anlam değerlerinin yanında müziğin insan ruhunda bıraktığı tesirlerden hareketle alıntılanan müzik parçalarının çoğunun kişinin ruhsal durumuna göre işlendiği tespit edilmiştir. Anlatıların geri planının müzik unsurları üzerinden oluşturulduğu (*Kadıköyü'nün Romanı* - şarkılar; *Ülker Fırtınası* - Yahuda senfonisi, şarkılar, türküler; *Dineyri Papazı* - turnalar başta olmak üzere türküler, şarkılar; *Ciğerdelen* - şarkılar, havalar, türküler), âdeta anlatılara eşlik eden bir fon gibi bu güftelerin kullanıldığı fark edilmiştir. Özellikle müziğin, koku gibi aşkın doruk noktasında ve ayrılık sürecinde doğrudan sevgiliyi, eski günleri hatırlatan bir fonksiyonu olduğu da anlaşılmıştır. Ancak Erol anlatılarında müzik üzerine yapılacak müstakil bir çalışmayla çok daha ilgi çekici sonuçlara ulaşılabileceği kesindir.

Anlatıcı, içerik, mekân, kişi, kurgulama tekniği, dil ve üslup açısından tüketilemeyecek edebî eserler olan Erol anlatılarını açık yapıt kılan niteliklerden sonra söz konusu malzemenin anlamlandırılması üzere ne yapıldı sorusuna geçmek gerekir. Erol anlatılarının

alımlayıcısına çok sayıda okuma imkânı vermesi itibariyle çalışmada birçok farklı bakış açısına; edebiyat kuramına ve disipline başvurulmuştur. Edebî metinler biçim ve içerik açısından birlikte okunarak bütünlüklü değerlendirmelere gidilmeye çalışılmıştır.

Erol'un hayatına yer verilen ilk bölümle sanatkârın hayatıyla ilgili bir başvuru kaynağı oluşturulması hedeflenmiştir. Özellikle yurt dışına gittiği zaman, orada kaldığı yıllar, doktora alanı vb. gibi hakkında yaygın olarak bilinen yanlışlıkların düzeltilmesine dönük bir çaba söz konusudur. Kronolojik olarak yer verilen hayatından sonra özellikle çocukluğu, hayatının iki dönüm noktası olan kavuşmadığı aşkı ve Sâmiha Ayverdi, Ken'an Rifâî ile tanışması, fiziksel özellikleri ve mizacı incelenmeye çalışılmıştır. Yaratım süreci, sanat anlayışının da yer aldığı bu bölümde sanatkâr yönünün anlaşılmasına katkı sunmak amaçlanmıştır. Özellikle eserden sanatkâra yahut sanatkârdan esere yol alabilecek çalışmalarda bu bölümün fayda getirmesi düşüncesiyle hareket edilmiştir. Bu çalışmada metin merkezli olarak psikanalitik incelemelerde bulunulmuş; ancak sanatkârın psikolojik ve biyografik gelişimi ile eserleri arasındaki ilişki çalışmanın dışında tutulmuştur. Dolayısıyla bu alanın ilgili araştırmacılar için boş kalan / bırakılan bir husus olduğunu söylemek gerekir.

Aşkı derinlikle işleyen bir sanatkârın eserlerinin incelenmesinde özgün bir metot oluşturma gayreti benimsenmiş, bu amaçla aşkın tüm aşamalarını irdeleyebilecek bir yöntem üzerinde durulmuştur. Bu bakımdan çalışmanın temel özgün yönlerinden biri John Alan Lee'nin aşkın renkleri teorisinin Erol'un tüm eserlerine uygulanmış olmasıdır. Bu sayede Erol anlatılarında çiftlerin ilişkilerini belirleyen temel etmenin benimsenen aşk tarzı olduğu görülmüş ve anlatıların çoğunluğunun romantik ilişki açısından niçin mutsuz sonla bittiği anlaşılmuştur. Özellikle kişilerin aşkı için fedakârlık göstermediği, ötekini sen varlığı olarak kabul etmediği durumlarda aşkın sona ereceği yahut ayrılığın mukadder olacağı izleğinin yer aldığı tespit edilmiştir.

Dolayısıyla varılan izlekler, Erol anlatılarında ülküdeğer ve karşıdeğerde işlenen aşk renkleri olduğu düşüncesine ulaştırmıştır. Bu fark ediş, Erol anlatılarının bireysel konular açısından dramatik aksiyonunu belirlemede aşk renklerinin esas alınması fikrine götürmüştür. Bu yolla anlatıların kişi, kavram ve simge dünyası aşk renklerine göre oluşturulmuş ve söz konusu hususların işlenmesinde aşkın yaşanma boyutu temel alınmıştır. Aşkın; başlangıcı, gelişimi ve büyü bozumu denilen hayal kırıklığı sürecinde işlenmesinin amacı ise daha sistematik bir inceleme yapmakla beraber sanatkârın bu

konuları ne kadar ayrıntılı ve derinlikli işlediğini de göstermekti. Ayrıca bu sınıflandırma söz konusu süreçteki aşamaların anlatılarda ortak olduğu sonucuna ulaştırmış ve sanatkârın aşk anlayışını da ortaya koymuştur. Aşkın renkleri üzerinden dramatik aksiyonun oluşturulması yöntemi de çalışmanın özgün tarafını teşkil etmiş, özellikle aşk konusu üzerine yapılacak çalışmalarda bir okuma modeli teklif edilmiştir. Böylelikle romantik ilişkilerde aşkın yaşanma tarzına bağlı olarak kavram ve simge dünyasının nasıl oluştuğuna dair bir inceleme örneği sunulmuştur.

Çalışmada aşkın bağlanma hâliyle ilişkisinden yola çıkılarak bağlanmanın sembollerinden biri olduğu düşünülen hediye üzerinde durulmuştur. Erol'un tüm anlatılarında bu sembolün yoğunlukla işlendiği görülmektedir. Bu durum, özverili aşkın ilişkide çaba ve emeği öne çıkarması anlayışından kaynaklanıyor olabileceği gibi insani, romantik ilişkilerin birtakım değerler üzerinden görünür olduğunu da göstermektedir. Anlatılardaki kişilerin her türlü ilişkisinde, ötekinin sen varlığı hâline geldiğini sembolize eden her anın, nesnenin değerli olduğu ve korunulması gereği imlenmiştir.

Erol anlatılarında özellikle kadınların aşk döneminde önündeki tüm engelleri aştığı, aşma çabasında olduğu izlenir. Bundan dolayı çoğu anlatıda evlilik dışı ilişki ve cinsel beraberlik görünür olmuştur. Aşkın yoğun, tutkusal ve kişiler arası çekime davet eden bir nitelikte sunulması beraberinde cinselliğin de tabii bir akış içerisinde işlenmesine yol açmıştır. Tutkusal boyutta işlenen aşkın cinsel boyutuyla sunulması realist bir tutum arz etmektedir. Burada 'realist' kavramı anlatı kişilerinin duygusal seviyesine bağlı olarak gelişen sürecin 'olduğu gibi' verilmesi anlamındadır. Bu anlatılar yoluyla sanatkârın, kadının cinsel özgürlüğü olduğunu göstermek gibi bir amacının söz konusu olmadığı düşünülmektedir. Anlatılarda cinsel kimliğini fark eden ve bunu 'özgürce', 'keyifle' yaşayan bir kadın tipinin çizilmediği söylenebilir. Her ne kadar bazı anlatılarda ayrı bir eve çıkma, tek başına yaşama yahut kendi bireysel alanını oluşturma gibi modern bir kadının yaşam tarzı sunulmuş olsa da aşkın olan değerler çoğu anlatıda önemini korumuştur. Cinsel beraberlik, duygusal açıdan sevgiliye kayıtsız kalamamanın, karşı koyamamanın bir sonucu olarak gelişmiştir. Anlatılardaki kadınlar evlilik dışı aşk ilişkisi yaşamaktan dolayı huzursuz ve sürekli olarak gerilimli olmuştur. Bu nedenle eserlerde aşk ülküdeğerdeyken, yasak aşk karşıdeğerde işlenmiştir. Kişilerin sevgiliyle evlenme çabası sadece ona tek başına sahip olma dürtüsünden kaynaklanmamış; ahlaki, dinî ve yasal alana geçme arzusunun bir sonucu olarak da belirmiştir.

Erol anlatılarında 'yasak' olanın çiğnenmesinde beşeri olmanın getirdiği bir zafiyet söz konusudur. Her ne kadar anlatı kişileri, aşkın kendilerine 'özel bir imtiyaz', bir davranış özgürlüğü verdiği bilinçdışı olarak inansa da / inanmak istese de bir süre sonra buhrana, vicdan azabına, pişmanlığa sürüklenmekten kurtulamamıştır. Allah'ın ve cemiyetin nazarındaki konularını sorgulamaya başlayan anlatı kişilerinin, içinde bulunduğu durumdan memnun olmadığı ve kendi yollarını ahlaki bir alan üzerinden oluşturma gayreti gösterdiği anlaşılır. *Ülker Fırtınası*'nda Nûran, *Ciğerdelen*'de Zühre, *Dineyri Papazı*'nda Gülbün'ün evlilik akdi konusundaki ısrarının bundan kaynaklandığı anlaşılır. Kişiler olmaması gerekeni kendi nefsinde tecrübe ederek yaşanmışlığın getirdiği hakiki bilgilenmeyi yaşamıştır. Tasavvufi açıdan bu durum, kişinin beşeri aşkı yaşamadan ilahi aşkı anlayamayacağı bilgisine karşılık gelebilmektedir. Bu anlatılarda kişilerin kendi doğrularını oluşturma yolunda egzistansiyel bir hâl olarak olmaması gerekeni tecrübe etmesi söz konusudur. Ancak böyle bir durumdan sonra insanın kendi gerçekliğini sorguladığı, ontolojik anlamda kendini var edebilme mücadelesine giriştiği görülür. Bu durum, anlatılarda teknik açıdan iki temel yapıyı belirlemiştir: Yaşananların sürekli sorgulanma hâli, tiplerin sunduğu genellemelerden, sınırları belirlenmiş ve önceden tahmin edilebilen hâllerden uzak karakterlerin varlığını gerekli kılarken, kurgulama tekniği açısından da ahlaki gerilimler iç çatışmaları ve trajik unsurları belirlemiştir.

Erol anlatılarında özellikle kadınlar, evlilik dışı aşk ilişkisi içinde olmasına rağmen çevreleri tarafından kınanıp dışlanmamıştır. Cemiyetin benimsediği temel değerlerin ve geleneksel olanın dışında hareket eden bu kadınların 'serbet (düşünülen) hareketleri'nin ağır tepkilerle karşılanmamasının birçok sebebi olabilir. Öncelikle bu kadınların çoğu modern bir eğitimden geçmiş, bir kısmı yurt dışında okumuş, yabancı dil bilen, Batı kültürüne vakıf kişilerdir. Dolayısıyla bu kişilerin çevresi de genellikle kendileri gibi modern, kültürlü kişilerden müteşekkildir. Bu kişiler söz konusu davranışları onaylamasa dahi kişisel hayata müdahale hakkını kendinde görmeyen, özel hayatın mahremiyetine saygı duyan bir anlayışa sahiptir. Ayrıca özellikle kozmopolit çevrelerde geleneksel ve dinî değerlere verilen önemin halkın genel tutumuna göre daha zayıf olması da söz konusu tepkisizlikte etkili olmuş olabilir. Fakat esasen kadının özel hayatına çevreden sesli, ağır tenkitlerin yükselmemesinin temel sebebinin, onun varoluş tecrübesini kendi kararlarıyla, iradesiyle gerçekleştireceğine / gerçekleştirmesi gerektiğine duyulan inanç olduğu düşünülmektedir. Bu hâl, 'ahlakçılığın' değil 'ahlaki' olanın değerli olduğunu da göz önüne

sermektedir. Özellikle anlatıların merkezindeki kişilerin çevresindeki insanların norm karakter olarak sunulması, tüm süreçte yardım ve destek içerisinde olması anlamlıdır. Bu amaçla aşk yolculuğuna çıkan kişinin aşkın yarattığı bozgunlar karşısında tutunacağı dalların olması gerektiğine de işaret edilmiş olabilir.

Anlatılarda ülküdeğerde gösterilen kadınların evlilik dışı beraberliklerine rağmen *Ülker Fırtınası*'ndaki Eglantin gibi 'metres' olarak konumlanmaması da dikkat çekicidir. Bu durum 'safi' bir yönelişle aşkta yitip gitmenin kendinde bir değeri olduğunu imlemektedir. Ayrıca bu kişiler; âşık oldukları dönemde sevgilileri dışında biriyle beraber olmamış, kendi aşklarına sadık kalmış ve sevdiklerine yönelik herhangi bir maddi çıkar düşüncesine girmemiştir. Bu hâller, onları 'herhangi bir kadın' olmanın dışına çıkarmış, mahiyetlerinin değerinin eylemleriyle zarar görmesinin önüne geçmiştir.

Erol anlatılarında sürekli olarak kadının âşık konumunda olması da dikkat çekicidir. Sanatkâr geleneksel olarak Divan şiirinde görülen gül (kadın) - bülbül (erkek) ilişkisini ters çevirerek dönüştürmüş ve genellikle anlatılarında gülü erkek, bülbülü de kadın olarak konumlandırmıştır. Bu durumda tegafül, istiğna gibi kadına atfedilen geleneksel roller, arzu nesnesi olan erkeğe iliştilmiştir. Daimi bir vuslat konusunda da isteksizlik gösteren erkek olmuştur. Bu çerçevenin oluşturulmasında anlatıların merkezi kişilerinin kadın olmasının etkisi aranabilir. Fakat her hâlükârda bu yapı, yüzyıllardır 'ikinci cins' olan ve sessizliğe gömülen kadının duygusal, cinsel, ahlaki, düşünsel vb. açılardan daha fazla konuşmasına imkân tanımıştır. Kadın ve insan kimliğinin bir aradalığı; hem psikolojik hem de sosyolojik açıdan çok yönlü bir tablonun ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.

Burada bülbül gibi sürekli figan eden, kavuşma arzusunda olan kadının niçin hep fedakâr olduğu sorusu da akla gelebilir. Bu durum, aşkın duygusal açıdan yoğunluklu işlenmesinin bir sonucu olmakla beraber ataerkil yapının dikte ettiği ideal kadın davranışının dışı vurumu olarak da değerlendirilebilir. Her zaman 'bakım etiğinin' kadın tarafından karşılanacağına dair toplumsal algı, kadının romantik ilişkisinde de sürekli verici olmasına yol açmıştır. Anlatılarda özellikle erkeklerin oyunsu aşkı benimseyerek kendi arzularını öne çıkarmasına karşın, kadının ötekinde sen bulma hâli ciddi bir karşıtlık yaratmıştır. Bu hususta cinsiyet rollerinin de ne kadar etkili olduğu sorusu gündeme gelebilir. Bu çalışmada yer yer özverili ve oyunsu aşkın benimsenmesinin toplumsal cinsiyet rolleriyle ilişkisi üzerinde durulmuş olsa da söz konusu konunun daha ayrıntılı bir tahlili gerektirdiği açıktır. Özellikle bazı anlatılarda kadının ikinci evliliği 'fedakârane' yahut büyük bir istekle

kabul etmesinin psikolojik, toplumsal açılımları dikkat çekici sonuçlar çıkarabilecektir. Çalışmada özellikle *Ciğerdelen*'de Turhan'ın kıskançlığında ve kadını kısıtlama hatta ona 'dilediğini' yapma hakkını kendinde gören anlayışında ataerkil yapının izdüşümlerine yer verilmiştir. Ayrıca erkeğin ilişkide daha 'üst' bir alandan kadınla karşılaşmasının psikolojik geri planının neler olabileceği üzerinde de durulmuştur. Kadınlarının genelde annesiz ve çoğunlukla babasız oluşu, buna karşılık erkeklerin özellikle çocuk yaşta anneleri tarafından aşırı derecede şımartılmış olmasının erkeğin konumlandığı alanı etkilediği düşünülmüştür. Ancak tüm anlatılarda kadın-erkek ilişkisinin feminist psikoloji ve feminist sosyoloji açısından incelenmesinin ilginç sonuçlar ortaya çıkarabileceği muhakkaktır.

Sanat eserinin insan merkezli yapısı, onun çok sayıda beşeri ve insani hususu bünyesinde toplamasına imkân vermektedir. Erol'un her anlatısı beşeri bir zaafın işlenmesine ayrılmıştır. *Kadıköyü'nün Romanı* ve *Dineyri Papazı* narsisizm, *Ülker Fırtınası* ihanet, *Ciğerdelen* kıskançlık ve narsisizm üzerine kurulmuştur. Özellikle aşkın yoğunlukla işlendiği anlatılarda kişilerin hata ve zaafı; aşkta hayal kırıklığı denilen bir sürecin oluşmasına yol açmıştır. İnsan tabiatının temel kusurlarını merkeze alan bu kısımlar, hem kendiliğin hem de ilişkinin zarar görebileceği hususları göstermesi açısından önemlidir. Özellikle saplantılı ve oyunsu aşk renklerinin ilişkilerde yarattığı tahribatlara dikkat çekilerek büyü bozumu evresinde hangi aşk renklerinin etkili olduğu gösterilmeye çalışılmıştır.

Anlatılarda ayrılık süreci de aşkta olduğu gibi kişinin beşeri yönlerini ortaya çıkarmada işlevseldir. Erol anlatılarında ne aşk ne de ayrılık tek tip, durağan bir çizgi sergilemiştir. Sürekli inişli çıkışlı olan süreçler, anlatıların gerilim unsurunu arttırmıştır. Ayrılığın özellikle ilk dönemleri sen varlığının içeriden sökülememesi nedeniyle büyük bir buhranla geçerken, sonraki dönemlerde kişinin kendisine ve başkalarına zararlar verdiği tespit edilmiştir. Yine dikkat çekeceği üzere her anlatı bir zayıflığın, menfi bir davranışın / eylemin öyküsünü içermiştir. Utanç (*Ciğerdelen*, *Dineyri Papazı*), aşağılık kompleksi (*Ülker Fırtınası*, *Dineyri Papazı*), intihar (*Kadıköyü'nün Romanı*, *Ülker Fırtınası*), saldırganlık (*Ciğerdelen*) bu süreçte en dikkat çeken duygu ve davranış biçimleridir. Sanatkârın, uğruna türlü fedakârlıkların göze alındığı yoğun ve tutkulu bir aşk hikâyesinin bitişini bu şekilde uzun ve sancılı bir süreçte işleme, anlatıların gerçeklik etkisini arttırması açısından önemlidir. Özellikle aşk döneminde sevgilinin yüce değerlerle tarifi

görülürken ayrılık yahut duygusal mesafenin araya girdiği durumlarda değersizleştirmenin yaşanması, yas süreciyle ilişkilendirilmiştir.

Erol anlatılarında her birey kendine özgü niteliklere sahiptir ve her tecrübe şahsidir. Epik dünyanın örnekleyici değerlerinden farklılıklar taşıyan bu kişiler; suç işlerler, ahlaki olanı çiğnerler, vicdan azabı yaşarlar, düşerler ve uzun yıllar doğrulamamanın sancısını çekerler. Fakat söz konusu gerilimin sükûna ererek yeni bir insanın doğuşuna olanak tanıdığı da görülür. Dolayısıyla anlatılardaki bireyin iç âleminin, modern insanın boşlukta asılı kalan dünyasından farklılıklar arz ettiği de belirtilmelidir. Erol anlatılarında tutunamayan bireyin kayboluşu değil; tutunabileceği yolların neler olabileceğini el yordamıyla yoklayan ve sonunda bulan, durulan, ulaştığı dirilişin şevkiyle hayata tutunan bireylerin öyküsü anlatılır. Bu izleğin temel sebeplerinden biri sanatkârın 'yeni insan'ı, 'makbul vatandaş'ı oluşturma poetikasıyla açıklanabilir. Eserlerde tasavvuf kullanılsın ya da kullanılsın genç Türkiye'nin temsilcilerinin 'zinde, uyanık, üretken' olmasının arzu edildiği ve söz konusu temanın ülküdeğerde işlendiği anlaşılır. Özellikle tasavvuf felsefesine yer verilen anlatılarda 'Hak için halka hizmet' şuuru da devreye girmekte, yeni insanın kendi içinde bütünlüğe ermesi, mensubu olduğu topluma karşı ödevlerini yerine getirmesi gereği imlenmektedir. Kişinin bu yolla cemiyete hizmet etmesinin de önü açılmakta, erişilen bilinç bir gemiye benzeyen vatani da içine alacak şekilde bir kurtuluş anahtarı sunmaktadır. Bireyin toplumla, toplumsal olanla barışıklığı, kendini gerçekleştirme ve memleketini kalkındırma konusunda gösterdiği çaba, anlatıların tematik güçlerinin oluşmasını sağlamıştır.

Dolayısıyla Erol anlatılarının kişileri "yaşayıp giden", yitip dağılan, tutunamayan bireyler değildir. Sanatkârın iki anlatısında intihar vakası yaşanmıştır. Biri orta yaşın üstünde bir erkeğin kasıtlı edimi, diğeri ise genç bir kızın dürtüsel eylemidir. Onların dışında anlatı kişileri uzun yıllar hastalık, yas, melankoli geçirmiş olsa da yeniden ayağa kalkacak bir 'hayat hamlesi' yaratmıştır. Anlatıların ortak teması; hazzı ve acıyı aynı anda bünyesinde taşıyan aşkın insan ruhunda önce keyif verici, sonra sarsıcı en sonra da yeni bir kişiliğe yol açacak dönüştürücü, olgunlaştırıcı etkisidir. Bu nedenle anlatıların çoğunluğunda her dem taze tutulması gereken bir farkındalığa erişilmesi gereği imlenmiş; kendilik bilinci ile yeniden doğuş, arzu edilen temel değerler olmuştur.

Çalışmada kişilerin aşk dönemi ile yeniden doğuş dönemindeki farkı ortaya koymak amacıyla iki 'üçgen arzu modeli' yapılmıştır. Aşk döneminde arzu nesnesi sevgili,

dolayımca ise sevgili ve rakipken; yeniden doğuş sürecinde arzu nesnesi kendilik ve hikmet, dolayımca ise mürşit ve yüce birey arketipini temsil eden yardımcı kişi(ler)dir. Aşta sevgilinin engel görölmesi, vuslatın onun tarafından gerçekleştirilmemesi itibariyledir. Ayrıca aşk döneminde dolayımca, engel vazifesi üstlenirken yeniden doğuşta yardımcı kişi özelliği göstermektedir. Bu mahiyet değişikliği anlatıların izleklerinden kaynaklanmakta, sevgilinin fani varlığı yerine sonsuz kendilik bilgisinin değerine işaret etmektedir. Özellikle yeniden doğuş sırasında affetmenin ve unutmamanın psikolojik, felsefi açılımları, hakîm bir yazarın bilgelik seviyesinden okuruyla buluştuğunu ve esas olanın yaşanmışlıktaki hikmet olduğunu göstermesi açısından anlamlıdır. Affetmek, unutmak ve merhamet etmek arasındaki farklar ise şahsi tecrübeye ve aşkın kesbettiği anlama göre görünürlük kazanmaktadır.

Erol anlatılarının tümü tasavvufi mahiyette değildir. Tasavvufi izleklerin yoğunluğunun artışı eserlerin yayın tarihiyle paralellik içermektedir. İlk anlatı olan *Kadıköyü'nün Romanı*'nda tasavvufi izlekler yer yer motifler hâlinindedir. Anlatıda Batılı(laşmış) unsurların yoğunlukta olduğu ve dinî farkındalıkların da zayıf olduğu izlenir. *Ülker Fırtınası*'nda bir Bektaşi babanın temsilinde metafizik alana yönelen kişinin sonunda ulaştığı nokta Allah bilincidir. Anlatıda da bu durum 'panteizm' bağlamında ifade edilmektedir. Ancak sanatkârın son iki anlatısında tasavvuf daha fazla öne çıkmakta; etik bilinç, manevi bir geri plan çerçevesinde oluşturulmaktadır. Bundan dolayı da son iki anlatıda günah-sevap, mürşit, tekâmül, ahlak gibi kavramlar daha fazla işlenmiştir. *Ciğerdelen*'de kişinin seyr-i sülûk sonunda bir 'arif'e, *Dineyri Papazı*'nda da 'ahlakî özne'ye dönüşümü dikkat çekmektedir. *Ciğerdelen*'de Muhiddin Abdal, Sarı Saltuk gibi dervişler eserde Kalenderi-Bektaşi bir tasavvuf anlayışının etkilerini sezdirmektedir. Son anlatıda ise bir mürşit olarak varlığı konumlandırılan kişinin bir Nakşi Şeyhi olması, manevi dayanakların kaynaklarını göstermesi açısından önemlidir.

Çalışmada Erol anlatılarında kadınla erkek arasındaki gerilimlerden birinin de Doğu-Batı sorunsalı olduğu görölmüş; ayrıca bu mevzunun anlatılarda nesil ve kültür çatışması olarak işlendiği de izlenmiştir. Bu amaçla tüm anlatılarda modernleşmeye bağlı olarak ortaya çıkan kimlik çatışmalarının görünür olduğu alanlar üzerinde durulmuştur. Böylelikle anlatıların devrin temel meseleleriyle iç içe olduğu, söz konusu çatışmanın çözümünde de sanatkârın özgün bir tasavvur belirlediği anlaşılmıştır. Anlatılarda Batı'nın madde, Doğu'nun mana değerleriyle bütünleşebilecek yeni bir insanın inşa çabası fark edilir.

Ancak ilk anlatılarda Batı'ya ait değerlerin, son anlatılarda ise Doğu'ya ait değerlerin daha yoğun ve ülküdeğerde işlendiği tespit edilmiştir. Özellikle Batı'nın eğitim ve teknoloji konusundaki üstünlüğü tartışmasız olarak kabul edilmiş; ancak Doğu'nun başta tasavvuf olmak üzere temel manevi değerleri olmaksızın 'huzur'a erişilemeyeceği anlaşılmıştır. Tasavvuf sadece bireysel dönüşüme kaynaklık etmemiş, kendinde barındırdığı hizmet şuuruyla tüm toplumu kuşatarak genç Türkiye'nin dönüşümünde temel bir kaynak olarak varlığını korumuştur. Modernleşme de yaşam tarzı olarak anlatılarda benimsenen bir değer olmuş, özellikle kadınların bireyselleşmesinin, arzu ettiği şekilde yaşamasının, mesleki gelişimini özgürce sürdürmesinin olması gereken bir durum olarak sunulduğu fark edilmiştir. Modernleşmenin manevi olanla iç içe geçmesi de madde ve mana bütünlüğüne bir işaret olarak okunmuştur.

Çalışmada *Ciğerdelen*'in postmodern olmadığını göstermek üzere çok sayıda ölçüt ileri sürülmüş; modern bir tarihî anlatı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Literatürde tarihî roman kavramının ne olduğuna dair bir uzlaşım olmadığı fark edilmiş; yapılan tanımların bu türe dâhil olabilecek eserlerin mahiyetini etkilediğini görülmüştür. Ayrıca *Ciğerdelen*'in sanatkârın özgün medeniyet tasavvurunu içermesi itibarıyla kanon dışı kalmış olabileceği fikrine ulaşılmıştır. Sanatkâr söz konusu eserde hem genç Türkiye'nin değerlerinin hem de Osmanlı Devleti'nin temsilinde tarihî ve dinî olanın benimsenmesi ve korunması gerektiğine işaret etmiştir.

Erol'un tarihî anlatıyı kurgulama amacı, tezi üzerinde durulmuş ve onun tarih anlayışının romantik olduğu, millî romantik duyuş tarzını benimsediği sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte tarihî roman ile gerçek(çi)lik kavramları arasında yakın bir ilişki olduğu kabul edilmiş; anlatıda yer alan tarihî mekânlar ve şahsiyetler, toplumsal değerler ve dil kullanımının yazarın derinlikli bir geri plana sahip olduğunu göstermesi açısından önemli olduğu görülmüştür. Böylelikle hususen tarihî romanda niçin örnek okurun ansiklopedik bilgilerden yararlanma zorunluluğu olduğu daha iyi anlaşılmıştır. Özellikle *Ciğerdelen* özelinde tarihî anlatıların çoğunlukla öteki üzerinden oluştuğu fikri ileri sürülmüş; ancak psikolojik bir roman olan bu eserde kişinin kendi içindeki ötekiyle mücadelesine daha fazla ağırlık verildiği belirtilmiştir. Anlatının incelenmesi sırasında kullanılan yöntemin, Henri Bergson'un zaman ve hafıza kuramı ile Anthony Smith'in millî kimlik teorisi üzerinden inşa edilmesi de bu hususta yapılacak incelemelerde nasıl bir metot izlenilebileceğinin gösterilmesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Tüm bu olası değerlendirmelerden sonra Erol'un edebiyat tarihindeki yeri neresidir / nasıl olmalıdır sorusuna yönelmek uygun olacaktır. Edebiyat tarihlerinde çok geç dönemlerde yer almaya başlamış, 'geç fark edilmiş' olan sanatkârın; "kadın romancılar", "millî değerlere, geleneklere önem verenler", "maziye yaşatanlar" gibi birtakım genel ve öznel başlıklar altında değerlendirilmesi yerine edebî yapıtlarının belirgin nitelikleri üzerinden konumlandırılmasının daha doğru olacağı düşünülmektedir. Çalışmada dikkat çekeceği üzere bireyin beşeri ve insani yönlerine odaklanarak özellikle psikolojik tahlilleri merkeze alan, karakterlere ve onların ruhsal, manevi gelişimine odaklanan, bireysel ve toplumsal birçok hususu estetik bir kaygıyla işleyen, propagandist ve didaktik bir tavırdan son derece uzak olan bir sanatkârın konumlanacağı yer de sanatsal ölçütler dairesinde olmalıdır. Kanon dışı bir yazar olduğu düşünülen, sanatkâr ve mütefekkir yönüyle kendi özgün ve münzevi dünyasından okuruyla buluşan Erol anlatılarını 'psikolojik roman' başlığı altında değerlendirmek uygun olabilir. Modern anlatılar olan bu eserlerin yazım tarihleri ve sanatkârın yaşadığı dönem de hatırlanacak olunursa Erol'u Peyami Safa ve Ahmet Hamdi Tanpınar çizgisinde / seviyesinde bir sanatkâr olarak değerlendirmek mümkündür. Büyük bir ihtimalle kendisi yaşasaydı kıyaslanmayı yahut bir mahfilin içinde değerlendirilmeyi uygun görmezdi. Ancak bu değerlendirmenin yazın noktasında olduğunu, bir dil işçisi olan sanatkârın uzun yıllar 'görmezlikten gelinmesinde' edebiyat tarihi açısından büyük bir eksikliğin söz konusu olduğunu söylemek gerekir. Anlatılarında tasavvufî konuları işlediği için bir kesim tarafından, yine anlatılarında 'günah' olarak nitelendirilen hususlara geniş yer ayırdığı için yine bir kesim tarafından 'dışarıda' tutulan Erol'un her iki ölçütte de sanatkâr yönünün ihmal edilmesi söz konusudur. Metnin niyetine eğilen ve edebî esere ön yargıyla yahut sıradan bir okumayla eğilmeyen her araştırmacı, bu türlü fikirlerin 'anlamsızlığını' en başından fark edecektir.

Erol anlatılarında bu çalışmada anlamlandırılma çabasında olunan hususlardan daha fazla okunmaya açık nitelikler söz konusudur. Başka bir araştırmacı aşk, ayrılık, tasavvuf, toplumsal meseleler gibi konuları çok daha farklı bir bakış açısı üzerinden okuyabilir. Sonuçta her metnin aşkınlığı ona yönelen insanın potansiyeliyle alakalıdır. Aşırı bir yoruma gidilmeden ortaya konulan her çalışma derinlikli bir sanat yapıtlarının asla tüketilemeyeceğini göstermektedir. Tefrikaları uzun yıllar gazetelerde kalmış, makaleleri çok geç bir dönemde Halil Açıkgöz'ün büyük gayretleriyle toplanmış olan sanatkârın uğradığı 'sükût suikastından' kurtulması adına yapılacak her nitelikli çalışma değerlidir.

Son olarak 'sanatkâr Erol'un anlaşılma çabasına yönelik bu çalışma, okuruna 'mütefekkir Erol'un da anlaşılmayı beklediğini hatırlatmaktadır.

KAYNAKÇA

I. SAFİYE EROL'UN BU ÇALIŞMADA YARARLANILAN ESERLERİ

Erol, S. (1926). *Die Pflanzennamen in der altarabischen Poesie. (Eski Arap Şiirinde Bitki İsimleri)*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Münih Ludwing Maximilian Üniversitesi. 8 Şubat. Münih / Almanya (Danışman: Prof. Dr. Herrn Geheimrat Hommel).

Erol, S. (1931). Rüyada Davet. *Millî Mecmua*. 15 Mayıs. Cilt 11, 126, 178-179.

Erol, S. (1945). *Su Kızı*. Friedrich de la MotteFouqué'den. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

Erol, S. (1949). "Ciğerdelen" Müellifi Safiye Erol Diyor ki: Feridun Kandemir'in röportajı. *Edebiyat Âlemi Haftalık İçtimâî, Ahlâki, Târihî, Edebî Gazete*. Yıl: 1. nr. 13. 28 Temmuz, 4-5.

Erol, S. (1950). *Portugaliya İmparatoriçesi*. Selma Lagerlöf'ten. İstanbul: Semih Lütfi.

Erol, S. (1963). Ciğerdelen Romanının Yazarı Safiye Erol'la Bir Konuşma: "Sanat Eseri İç Disiplin İster ve Sanat Zaaf Kaldırmaz". Yücel Hacaloğlu'nun röportajı. *Yeni İstanbul*. 22 Mart, 3.

Erol, S. (2010a). *Kadıköyü'nün Romanı* (5. Baskı). İstanbul: Kubbealtı.

Erol, S. (2010b). *Makaleler* (3. Baskı). Halil Açıkgöz (Haz.). İstanbul: Kubbealtı.

Erol, S. (2011). *Leylâk Mevsimi* (2. Baskı). Halil Açıkgöz (Haz.). İstanbul: Kubbealtı.

Erol, S. (2012). İkinci Etüt: Ken'an Rifâî, Homo Mysticus, Homo Sapiens – Hakîm Adam, Mürşid-Âgâh. *Ken'an Rifâî ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık* (7. Baskı). İstanbul: Kubbealtı.

Erol, S. (2013). *Çölde Biten Rahmet Ağacı* (5. Baskı). Halil Açıkgöz (Haz.). İstanbul: Kubbealtı.

Erol, S. (2014a). *Ülker Fırtınası* (5. Baskı). İstanbul: Kubbealtı.

Erol, S. (2014b). *Ciğerdelen* (11. Baskı). İstanbul: Kubbealtı.

Erol, S. (2014c). *Dineyri Papazı* (4. Baskı). Halil Açıkgöz (Haz.). İstanbul: Kubbealtı.

II. BU ÇALIŞMADA ATIF YAPILAN KAYNAKLAR

Acaroğlu, T. (1964). *Varlık Yıllığı 1965*. İstanbul: Varlık.

Açıkgöz, H. (1981a). Dr. Emel Esin Hanım ile Türk Edebiyatı Vakfı'nda yapılan mülakat. Safiye Erol üzerine sohbet. Kasım 11. *Açıkgöz'ün özel arşivinden*.

Açıkgöz, H. (1981b). Sâmiha Annem'den Safiye Erol üzerine sohbet. Aralık 19. *Açıkgöz'ün özel arşivinden*.

Açıkgöz, H. (1984). Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu ile Safiye Erol Hakkında Mülakat. Şubat 23. *Açıkgöz'ün özel arşivinden*.

Açıkgöz, H. (2001). Hâtıraların İçinden Safiye Erol'un Yazı Dünyâsı. *Kubbealtı Akademi*. Yıl: 30. 4, Ekim, 80-88.

Açıkgöz, H. (2002a). Bir Hicran Hikâyesi Safiye Erol'da Aşk. *Türk Edebiyatı*. Yıl: 30.348, Ekim, 44-50.

Açıkgöz, H. (2002b). Safiye Erol'un Kendi Kaleminden Hayatı. *Kubbealtı Akademi*. Yıl: 31. 4, Ekim, 13-22.

Açıkgöz, H. (2003a). Safiye Erol'un Kendi Kaleminden Hayatı (2). *Kubbealtı Akademi*. Yıl: 32. 2, Nisan, 15-22.

Açıkgöz, H. (2003b). Safiye Erol'da Edirne ve Edirne Üniversitesi. *Edirne Kültür Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* (23-25 Ekim 2003). Edirne: Edirne Valiliği.

Açıkgöz, H. (2014). Önsöz. *Dineyri Papazı* (4. Baskı). Halil Açıkgöz (Haz.). İstanbul: Kubbealtı, 7-10.

Adler, A. (2011). *Yaşamın Anlam ve Amacı* (9. Baskı). Kâmuran Şipal (Çev.). İstanbul: Say.

- Afyoncu, E. (2013). Zeâmet. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 44, 162-164.
- Akman, Ş. T. (2011). Türk Tarih Tezi Bağlamında Erken Cumhuriyet Dönemi Resmî Tarih Yazımının İdeolojik ve Politik Karakteri. *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi*. 1 (1), 80-109.
- Aksakal, H. (2015). *Türk Politik Kültüründe Romantizm*. İstanbul: İletişim.
- Aksoy, Ö. A. (1988). Atasözleri, Deyimler. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*. Ankara: TDK, 131-166.
- Aktaş, Ş. (2011). *Edebiyat ve Edebî Metinler Üzerine Yazılar*. Ankara: Kurgan.
- Aktaş Yasa, A. (2001). Kubbealtı Akademisi Kültür ve San'at Vakfı ve "Ülker Fırtınası"dan "Çölde Biten Rahmet Ağacı"na: Safiye Erol Külliyyatı. *Bilge*, 31, 15-18.
- Aktulum, K. (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi.
- Alper, Y. (2010). *Şiir ve Psikiyatri Kavşağında*. İstanbul: Özgür.
- Alvarez, A. (1992). *İntihar Kan Dökücü Tanrı*. Zuhâl Çil Sarıkaya (Çev.). Ankara: Öteki.
- Araz, N. (1964). Safiye Erol'un Ardından. *Düşünen Adam*. nr. 6, 5 Ekim.
- Aristoteles (2011). *Poetika - Şiir Sanatı Üzerine*. Furkan Akderin (Çev.). Ahmet Cevizci (Haz.). İstanbul: Say.
- Argunşah, H. (2002). Tarihî Romanda Post-Modern Arayışlar. *İlmi Araştırmalar*. 14, 17-27.
- Atlı, İ. (2011). *Safiye Erol'un Fikrî Eserlerinde Değerler ve Din Eğitimi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aytmatov, C. (2007). *Gün Olur Asra Bedel* (8. Baskı). Ankara: Elips.
- Ayvazoğlu, B. (2002). Ciğerdelen Üzerine Bâzı Düşünceler. *Kubbealtı Akademi*, Yıl: 31. 2, Nisan, 64-67.
- Ayverdi, S. (1975). *Türk Târihinde Osmanlı Asırları*. Cilt I. İstanbul: Damla Yayınevi.
- Ayverdi, S. (2005). *Mülâkatlar*. İstanbul: Kubbealtı.

- Ayverdi, S. (2008). *Dile Gelen Taş* (2. Baskı). Aysel Yüksel (Haz.). İstanbul: Kubbealtı.
- Ayverdi, S. (2011). *Bağ Bozumu* (3. Baskı). Aysel Yüksel (Haz.). İstanbul: Kubbealtı, 103-105.
- Ayverdi, S. (2012). *Âbide Şahsiyetler* (6. Baskı). Aysel Yüksel (Haz.). İstanbul: Kubbealtı.
- Ayverdi, S. Araz, N. Erol, S. Huri, S. (2012). *Ken'an Rifâi ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık* (7. Baskı). İstanbul: Kubbealtı.
- Ayverdi, S. (2016). *Mektuplar-5. Sâmiha Uluant Ataman* (Haz.). İstanbul: Kubbealtı.
- Ayyıldız, M. ve Baytok, R. (2017). Safiye Erol'un Romanlarında Kadın Olgusu. *AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Cilt 17. 1, 217-228.
- Bachelard, G. (1988). *Seçmeler*. Afşar Timuçin (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bachelard, G. (1999). *Ateşin Tinçözümlemesi* (2. Baskı). Nail Bezel (Çev.). Ankara: Öteki.
- Bachelard, G. (2013). *Mekânın Poetikası*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: İthaki.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana*. Sibel Irzık (Der.). İstanbul: Ayrıntı.
- Balık, M. (2016). Edebiyat ve Mekân Bağlamında Safiye Erol'un Ülker Fırtınası Romanı Üzerine Bir İnceleme. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*. 2/2. 119-128.
- Banarlı, N. S. (1971). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. Cilt 2. İstanbul: Millî Eğitim.
- Banarlı, N. S. (2016). Millî Romantizm'in İdrâki. *Edebiyat Sohbetleri* (7. Baskı). İstanbul: Kubbealtı.
- Bauman, Z. (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları* (2. Baskı). İsmail Türkmen (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Z. (2017). *Akışkan Aşk / İnsan İlişkilerinin Dayanaksızlığı*. Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Alfa.
- Bay, F. Ö. (2008). *Safiye Erol Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Bayraktar, F. (2014). *Bağlanma Hürriyeti Bir Gabriel Marcel Okuması*. Ankara: Aktif Düşünce.
- Bayraktar, L. (2010a). *Bergson'da Ruh-Beden İlişkisi*. İstanbul: Dergâh.
- Bayraktar, L. (2010b). Henri Bergson. Çetin Veysal (Ed.). *1900'den Günümüze Büyük Düşünürler* içinde (s. 513-561). Cilt: III. İstanbul: Etik.
- Bayraktar, L. ve Tek, Z. (2015). *Bergson'dan Mustafa Şekip'e Gülme*. Ankara: Aktif Düşünce.
- Bayraktar, L. (2016a). *Bergson*. Ankara: Aktif Düşünce.
- Bayraktar, L. (2016b). *Medeniyet ve Felsefe*. Ankara: Aktif Düşünce.
- Belge, M. (2002). Safiye Erol'u Tanır mısınız?. *Radikal*. 31 Mayıs.
- Belge, M. (2004). Türkiye'de "Kanon". *Kitap-lık*. Edebiyat Kanonu Dosyası. 68, 54-59.
- Berger, J. (2005). *Görme Biçimleri* (11. Baskı). Yurdanur Salman (Çev.). İstanbul: Metis.
- Bergson, H. (1934). *Bergson ve "Manevi Kudret"e Dair Birkaç Konferans* (2. Baskı). Mustafa Şekip (Çev.). İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.
- Berktaş, F. (2012). *Tarihin Cinsiyeti* (4. Baskı). İstanbul: Metis.
- Bora, A. (2016). *Kadınların Sınıfı* (7. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Bowlby, J. (2012). *Bağlanma*. Tuğrul Veli Soylu (Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Bowlby, J. (2015). *Kaybetme*. Nur Nirven ve Niket Diner (Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları* (10. Baskı). Bursa: Sentez.
- Buber, M. (2017). *BEN ve SEN*. İnci Palsay (Çev.). İstanbul: Kopernik..
- Buğdaycı, Ç. (2016). Medeniyetler Arasında Bir Kavram: İztrab. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 7(15), 100-119.
- Buğra, T. (1964). Safiye Erol Hanım Efendi'yi kaybettik. *Yeni İstanbul*. 4 Ekim.

Büyükşahin, A. ve Hovardaoğlu, Selim (2004). Çiftlerin Aşka İlişkin Tutumlarının Lee'nin Çok Boyutlu Aşk Biçimleri Kapsamında İncelenmesi. *Türk Psikoloji Dergisi*. Cilt 19. 54, 59-72.

Büyükşahin, A. (2006). *Yakın İlişkilerde Bağlanım: Yatırım Modelinin Bağlanma Stilleri ve Bazı İlişkisel Değişkenler Yönünden İncelenmesi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Sabri Gürses (Çev.). İstanbul: Kabalıcı.

Can, Ş. (tsz.). *Klasik Yunan Mitolojisi* (4. Baskı). İstanbul: İnkılâp.

Cevizci, A. (2015). *Felsefe Sözlüğü*. (5. Baskı). İstanbul: Say.

Cezar, M. (2011). *Mufassal Osmanlı Tarihi Resimli-Haritalı*. Cilt IV. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Clark, A. J. (1992). Psikolojik Danışmada Savunma Mekanizmalarının Tanınması ve Şekillendirilmesi. Hakan Ersever (Çev.). *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. Cilt 25. 2, 579-596.

Cohn, D. (2008). *Şeffaf Zihinler - Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*. Ferit Burak Aydar (Çev.). İstanbul: Metis.

Collini, S. (2011). Giriş: Sonlu ve Sonsuz Yorum. *Yorum ve Aşırı Yorum* (5. Baskı). Kemal Atakay (Çev.). İstanbul: Can, 15-38.

Çakır, D. (2004). *Safiye Erol'un Romanlarında İnsan*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Çalışkan, N. (2009). Metaforların İzinde Bir Yazarın Kavramlar Dünyasına Giriş: Cemil Meriç'in Bu Ülke'sinde Kitap Metaforları. *Dil Araştırmaları*. 4, Bahar, 87-100.

Çelik, Y. (2007). 1920-1960: Maziye Yaşatanlar. Talât Sait Halman vd. (Ed.). *Türk Edebiyatı Tarihi* içinde (s. 250-256). Cilt 4. İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 250-256.

Çetin, N. (2007). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.

- Çetin, N. (2012). *İstiklâl Marşı'mızı Anlamak* (4. Baskı). Ankara: Öncü.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara: Akçağ.
- De Beauvoir, S. (2010). *Kadın "İkinci Cins" II Evlilik Çağı* (2. Baskı). Bertan Onaran (Çev.). İstanbul: Payel.
- Dellaloğlu, F. B. (2010). *Romantik Muamma*. İstanbul: Ayrıntı.
- Demir, A. (2007). Edebiyatın Tekinsiz Alanı: Fantastiğin Türk Hikâyesindeki Serüveni. *80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu*. İstanbul. 162-177.
- Demir, A. (2011). *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı / Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922)*. İstanbul: Kesit.
- Demirci, K. (2010). *Teorik Bir Yaklaşımla Zamirler / Ural ve Altay Dillerindeki Zamirlerin Toplu Listesi*. Ankara: Grafiker.
- Dilçin, C. (2005). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi* (8. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Diñçer, D. (2014). Üniversite Öğrencilerinin Utanç Kavramlarının İncelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 7(29), 295-311.
- Diñçer, D. (2016). Safiye Erol'un Ülker Fırtınası Romanında Aşkın Renkleri ve Benlik Üzerindeki Tesirleri. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 7(15), 120-137.
- Diñçer, D. (2017). *Romantik İlişkilerde İlişki Doyumunu ve Yaşam Doyumunu Yordayan Etmenler: İki Boyutlu İlişkisel Benlik Değişimi Modeli*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi / Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Doğan, S. (2017). Safiye Erol'un Romanlarında Aydın Kimliğinin İnşası. *Sosyal Bilimler Dergisi*. Yıl 4, 10, 477-490.
- Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi - Psikanaliz ve Ses*. Barış Engin Aksoy (Çev.). İstanbul: Metis.
- Durkheim, E. (1992). *İntihar*. Özer Ozankaya (Çev.). Ankara: İmge.

- Durmuş, M. (2016). Ömer Seyfettin'in Anlatılarında Ontolojik ve Filogenetik Bir Kayıtlanma Alanı Olarak Tarih ve Kimlik. *III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni 27-29 Kasım 2015 Konya*, Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği, 162-69.
- Eagleton, T. (2011). *Edebiyat Kuramı* (3. Baskı). Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Ebu'l-Alâ Afîfî (2015). *Tasavvuf - İslam'da Manevî Hayat*. Ekrem Demirli ve Abdullah Kartal (Çev.). İstanbul: İz.
- Ecevit, Y. (2008). *Orhan Pamuk'u Okumak / Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman* (2. Baskı). İstanbul: İletişim.
- Eco, U. (2011a). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (5. Baskı). Kemal Atakay (Çev.). İstanbul: Can.
- Eco, U. (2011b). *Yorum ve Aşırı Yorum* (5. Baskı). Kemal Atakay (Çev.). İstanbul: Can.
- Eco, U. (2016a). *Açık Yapıt* (3. Baskı). Tolga Esmir (Çev.). İstanbul: Can.
- Eco, U. (2016b). *Edebiyata Dair*. Betül Parlak (Çev.). İstanbul: Can.
- Eco, U. (2017). *Popüler Roman Kahramanları*. Kemal Atakay (Çev.). İstanbul: Can.
- el-Câhiz, Ebû 'Osman 'Amr b. Bahr (1967). *Hilâfet Ordusunun Menkibeleri ve Türkler'in Fazîletleri*. Ramazan Şeşen (Çev.). Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri* (2. Baskı). Sema Rifat (Çev.). İstanbul: OM.
- Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. İstanbul: Kesit.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat* (2. Baskı). Ankara: Anı.
- Enginün, İ. (1975). Türk Kadın Romancıları II. *Hisar*. 138, 25-28.
- Enginün, İ. (2007). Türk Kadın Yazarları. *Yeni Türk Edebiyat Araştırmaları* (6. Baskı). İstanbul: Dergâh, 263-276.
- Enginün, İ. (2013). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* (13. Baskı). İstanbul: Dergâh.
- Ergiydiren, S. (2001a). Safiye Erol ve *Ciğerdelen* Üzerine. *Edebiyat Araştırmaları – Edebiyat Eleştirisi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 25-28.

Ergiydiren, S. (2001b). Ciğerdelen Romanında Destânî Unsurlar. *Edebiyat Araştırmaları – Edebiyat Eleştirisi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 29-46.

Erikson, E. (1993). *Childhood and Society*. London: Paladin Grafton Books.

Erkman-Akerson, F., Can, Y., Ergönerç, İ., Karabulut, G., Sürmeli, S., Tükenmez M. ve Yağan M. (2013). *Edebiyatımızda Bireyselleşme Serüveni*. İstanbul: Ayrıntı.

Erol, K. (2011). Kültür Değişmesi ve Safiye Erol'un "Kadıköyü'nün Romanı" ve "Ülker Fırtınası" Adlı Romanlarında Kuşak Çatışması. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Cilt 8. 16, 387-406.

Esin, E. (1964). Sâfi'nin Ölümü (Safiye Erol hakkında bir kaç hatıra). *Yeni İstanbul*. 7 Ekim, 2 ve 6.

Eyhenbaum, B. (2010). Biçimsel Yöntemin Kuramı. *Yazın Kuramı* (3. Baskı). TzvetanTodorov (Der.). Mehmet Rifat ve Sema Rifat (Çev.). İstanbul: YKY.

Eyice, S. (1998). Hersekzâde Ahmed Paşa Camii. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 17, 237-238.

Fahreddîn-i Irâkî (2012). *Aşk Metafiziği*. Ercan Alkan (Çev.). İstanbul: Hayykitap.

Fischer, E. (2005). *Sanatın Gerekliliği* (10. Baskı). Cevat Çapan (Çev.). İstanbul: Payel.

Foucault, M. (2015). *Cinselliğin Tarihi* (6. Baskı). Hülya Uğur Tanrıöver (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Freud, S. (1993). *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*. Emre Kapkın (Çev.). İstanbul: Payel.

Freud, S. (2010). *Düşlerin Yorumu II* (4. Baskı). Emre Kapkın (Çev.). İstanbul: Payel.

Freud, S. (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu* (4. Baskı). Haluk Barışcan (Çev.). İstanbul: Metis.

Freud, S. (2012a). *Düşlerin Yorumu I* (5. Baskı). Emre Kapkın (Çev.). İstanbul: Payel.

Freud, S. (2012b). *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası* (4. Baskı). Banu Büyükkal ve Saffet Murat Tura (Çev.). İstanbul: Metis.

Freud, S. (2015). *Yas ve Melankoli*. Aslı Emirsoy (Çev.). İstanbul: Telos.

Fromm, E. (2008). *Sevginin ve Şiddetin Kaynağı* (7. Baskı). Yurdanur Salman ve Nalân İçten (Çev.). İstanbul: Payel.

Fuzûlî (1997). *Mecnûn ve Leylâ Dilinden Şiirler*. Muhammed Nur Doğan (Çev.). İstanbul: Enderun Kitabevi.

Gasset, J. O. Y. (1999). *İnsan ve "Herkes"* (2. Baskı). Neyire Gül Işık (Çev.). İstanbul: Metis.

Gasset, J. O. Y. (2017). *Sevgi Üstüne* (9. Baskı). Yurdanur Salman (Çev.). İstanbul: YKY.

Gazâlî, A. (2012). *Âşıkların Hâlleri* (2. Baskı). Turan Koç, Mehmet Çetinkaya (Çev.). Ankara: Hece.

Georgeon, F. (2006). *Osmanlı-Türk Modernleşmesi (1900-1930)*. Ali Berktay (Çev.). İstanbul: YKY.

Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik / Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum* (2. Baskı). Ümit Tatlıcan (Çev.). İstanbul: Say.

Gilligan, C. (2017). *Kadının Farklı Sesi Psikolojik Kuram ve Kadının Gelişimi*. Duygu Dinçer, Fulden Arısan ve Merve Elma (Çev.). İstanbul: Pinhan.

Girard, R. (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat, Edebi Yapıda Ben ve Öteki* (2. Baskı). Arzu Etensel İldem (Çev.). İstanbul: Metis.

Gökalp, Z. (2011). *Türkçülüğün Esasları* (3. Baskı). Ankara: Elips Kitap.

Göker, C. (1993). *Gülme ve Güldüren Sanat Türleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Gruen, A. (2004). *Kendine İhanet Kadın ve Erkeklerde Özerklik Korkusu*. Ülkü Hastürk (Çev.). İstanbul: Çitlembik.

Gümüş, S. (2010). *Modernizm ve Postmodernizm- Edebiyatın Dünü ve Yarını* (2. Baskı). İstanbul: Can.

Günay, D. (2000). *Metin Bilgisi*. İstanbul: Multilingual.

Günay, U. (2011). *Elazığ Masalları ve Propp Metodu* (2. Baskı). Ankara: Akçağ.

Gündoğan, A. O. (2013). *Bergson* (3. Baskı). İstanbul: Say.

- Güngör, E. (1986). *Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik* (3. Baskı). İstanbul: Ötüken.
- Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Podgoriçe, İştib, Vidin, Peçoy, Budin, Üstürgon [Estergon], Ciğerdelen, Macaristan, Öziçe, Taşlıca, Dobra-Venedik, Mostar, Kanije* (2010). 6. Kitap. Cilt 1. Seyit Ali Kahraman (Haz.). İstanbul: YKY.
- Gürol, E. (2006). Giriş. *Analitik Psikoloji* (2. Baskı). Ender Gürol (Çev.). İstanbul: Payel, 9-92.
- Gürsoy, B. A. (2002). Safiye Erol'un Romanlarına Kısaca Bir Bakış. *Kubbealtı Akademi*. Yıl: 31. 2, Nisan, 54-59.
- Gürsoy, K. (2002). Safiye Erol ve Çölde Biten Rahmet Ağacı. *Kubbealtı Akademi*. Yıl: 31. 2. Nisan, 45-53.
- Gürsoy, K. (2014). Felsefe ve Edebiyat İlişkisi Üzerine. Levent Bayraktar'ın röportajı. *Varoluş ve Felsefe*. Ankara: Aktif Düşünce, 163-176.
- Gürsoy, K. (2015). *Etik ve Tasavvuf / Felsefî Diyaloglar* (2. Baskı). Semih Yücel (Haz.). Ankara: Aktif Düşünce.
- Hazer, G. (2012). Safiye Erol'un *Dineyri Papazı* Romanında Bireyleşim/Kemalat Yolculuğu. *Turkish Studies*. 7.3, 1461-1473.
- İbn Arabî (2013). *İlâhî Aşk* (16. Baskı). Mahmut Kanık (Çev.). İstanbul: İnsan.
- İbn Ataullah İskenderi (2010). *Tasavvufî Hikmetler - Hikem-i Atâiyye* (3. Baskı). Mustafa Kara (Haz.). İstanbul: Dergâh.
- İbn Hazm (2015). *Güvercin Gerdanlığı. Sevgiye ve Sevenlere Dair* (25. Baskı). Mahmut Kanık (Çev.). İstanbul: İnsan.
- İlhan, A. (1993). *Ayrılık Sevdâya Dâhil*. İstanbul: Bilgi.
- İnalcık, H. (2012). Timar. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 41. 168-173.
- İnalcık, H. ve Arı, B. (2011). Klasik Dönem Osmanlı Tarihçiliği. Vahdettin Engin, Ahmet Şimşek (Ed.). *Türkiye'de Tarih Yazımı* içinde (s. 107-136). İstanbul: Yeditepe.
- İnalcık, H. (2016). *Akademik Ders Notları 1938-1986*. İstanbul: Timaş.

- İleri, S. (2002a). Safiye Erol'un Romanları. *Kubbealtı Akademi*. Yıl: 31. 2. Nisan, 60-63.
- İleri, S. (2002b). Aşkı en iyi anlatan yazar, adı bilinmeyen Safiye Erol'dur. Emel Armutçu'nun röportajı. *Hürriyet*. 9 Şubat.
- İleri, S. (2002c). Safiye Erol'a Saygı Yazısı. *Makaleler* (3. Baskı). Halil Açıkgöz (Haz.). İstanbul: Kubbealtı, 15-18.
- İleri, S. (2014). Ölümünün 50. yılında Safiye Erol. *Zaman*. 13 Aralık. Erişim adresi: http://www.zaman.com.tr/selim-ileri/olumunun-50-yilinda-safiye-erol_2263719.html
- İleri, S. (2015). Sükût Suikasti'ne Uğrayan Bir Büyük Yazar: Safiye Erol. *Türk Edebiyatı*. 495, Ocak, 66-68.
- İzmir, M. (2015). *Lacancı Psikanaliz ve Karakter Çözümleme*. Ankara: İmge.
- Jacobson, E. (2004). *Kendilik ve Nesne Dünyası*. Selim Yazgan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji* (2. Baskı). Ender Gürol (Çev.) İstanbul: Payel.
- Jung, C. G. (2012a). *Dört Arketip* (3. Baskı). Zehra Aksu Yılmaz (Çev.). İstanbul: Metis.
- Jung, C. G. (2012b). *Anılar, Düşler, Düşünceler*. İris Kantemir (Çev.). İstanbul: Can.
- Jung, C. G. (2015). *Rüyalar*. Aylin Kayapalı (Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür / Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Kabaklı, A. (2002). Safiye Erol. *Türk Edebiyatı* (10. Baskı). Cilt V. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.
- Kaçıroğlu, M. (2016). Cumhuriyet Sonrası Popüler Tarihî-Macera Romanlarda Kemalist Tarih Tezinin Etkisi Üzerine, *III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni* 27-29 Kasım 2015 Konya, Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği, 115-126.
- Kafesoğlu, İ. (1988). *Türk Millî Kültürü*. (5. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Kafesoğlu, İ. (2014). At. *Umumî Türk Tarihi Hakkında Tespitler, Görüşler, Mülâhazalar*. İstanbul: Ötüken, 404-408.

- Kahraman, Â. (2014). Safiye Erol'un Hikâyeleri. *Kubbealtı Akademi*, Yıl: 43/4. 172. Ekim, 32-29.
- Kaplan, M. (1986). *Kültür ve Dil* (4.Baskı). İstanbul: Dergâh.
- Kaya, K. (2003). *Hint Mitolojisi Sözlüğü* (2. Baskı). Ankara: İmge.
- Ken'an Rifâî (2015). *Mesnevî-i Şerif* (8. Baskı). İstanbul: Kubbealtı.
- Kemikli, B. (2017). *Sûfi Aşk ve Ölüm*. İstanbul: Kitabevi.
- Kernberg, O. (2006). *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm* (2. Baskı). Mustafa Akay (Çev.). İstanbul: Metis.
- Kıran, A. ve Kıran, Z. (2011). *Yazınsal Okuma Süreçleri* (4. Baskı). Ankara: Seçkin.
- Kızıltuğ, F. (2014). Safiye Erol ve Dineyri Papazı. *Kubbealtı Akademi*. Yıl: 43/4. 172. Ekim, 10-15.
- Klein, M. (2011). *Haset ve Şükran* (3. Baskı). Orhan Koçak ve Yavuz Erten (Çev.). İstanbul: Metis.
- Koçak, O. (2013). Sunuş. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat. Edebi Yapıda Ben ve Öteki* (2. Baskı). Arzu Etensel İldem (Çev.). İstanbul: Metis.
- Kohut, H. (2004). *Kendiliğin Çözümlemesi* (2. Baskı). Cem Atbaşoğlu, Banu Büyükkal ve Cüneyt İşcan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Kohut, H. (2006). *Kendiliğin Yeniden Yapılanması* (2. Baskı). Oğuz Cebeci (Çev.). İstanbul: Metis.
- Kopcan, V. (1993). Ciğerdelen. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 7, 526-527.
- Korat, Gürsel (2009). Romanda Tarih. *Kitap-lık*. 129, 23-27.
- Korkmaz, R. (2002). Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler. Nurettin Demir, Fikret Turan (Ed.). *Scholarly Depth and Accuracy, a Festschrift to Lars Johanson / Lars Johanson Armağanı* içinde (s. 271-281). Ankara: Grafiker.

Korkmaz, R. (2014). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri* (3. Baskı). Ankara: Grafiker Yayınları.

Korkmaz, R. (2015). *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit.

Kubbealtı Lugati. Erişim adresi: <http://lugatim.com/>

Kutlu, M. (2002). Safiye Erol. *Yeni Şafak*. 21 Ağustos. Erişim adresi: <http://www.yenisafak.com.tr/arsiv/2002/agustos/21/mkutlu.html>

Lakoff, G. ve Johnson, M. (2015). *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil*. Gökhan Yavuz Demir (Çev.). İstanbul: İthaki.

Le Breton, D. (2015). *Acının Antropolojisi*. (3. Baskı). İsmail Yerguz (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lee, J. A. (1975). The Romantic Heresy. *Canadian Review of Sociology*. 12(4), 514-528.

Lee, J. A. (1976). Forbidden Colors of Love. *Journal of Homosexuality*. 1(4), 401-418.

Lee, J. A. (1977). A Typology of Styles of Loving. *Personality and Social Psychology Bulletin*. 3, 173-182.

Leledakis, K. (2000). *Toplum ve Bilinçdışı / Toplumsal Teori ve Toplumsalın Bilinçdışı Boyutu*. Abdullah Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Lindstrom, M. (2006). *Duyular ve Markalar*. Ümit Şensoy (Çev.). İstanbul: Optimist.

Lucy, N. (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı*. Aslıhan Aksoy (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Lukacs, G. (2011). *Roman Kuramı* (3. Baskı). Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Metis.

Matta İncili (1984). İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi.

Mirzaoğlu-Sıvacı, G. (2005). Türkülerde Mitolojik Unsurlar. *Türkbilig*. 10, 34-53.

Mutçalı, S. (1995). *Arapça-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Dağarcık.

Necatigil, B. (1993). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* (15. Baskı). İstanbul: Varlık.

Ocak, A. Y. (1992). Bektaşîlik. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 5, 373-379.

- Ocak, A. Y. (2010). Kalenderiler ve Bektaşîlik. *Osmanlı Sufiliğine Bakışlar*. İstanbul: Timaş, 120-132.
- Ocak, A. Y. (2011). *Sarı Saltık / Popüler İslâm'ın Balkanlar'daki Destanı Öncüsü (XIII. Yüzyıl)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ocak, A. Y. (2016). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Sûfilik: Kalenderiler XIV-XVII. Yüzyıllar* (3. Baskı). İstanbul: Timaş.
- Oktay, A. (2003). *Romanımıza Ne Oldu?*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Onur, B. (2005). *Anılardaki Aşklar / Çocukluğun ve Gençliğin Psikoseksüel Tarihi*. İstanbul: Kitap.
- Öner, H. (2015). *Bir Dünya Cenneti Kadıköy ve Edebiyatımız*. Ankara: Kitap&Cafe Serüven.
- Özcan, A. (1989). Akıncı. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 2, 249-250.
- Özcan, A. (2011). *Türkiye'de Popüler Tarihçilik 1908-1960*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Özer, H. (2013). Ciğerdelen Romanında Metinlerarası İlişkiler. *Türkiyat Mecmuası*. Cilt 23. Güz, 99-116.
- Parla, J. (2004). Edebiyat Kanonları. *Kitap-lık*. Edebiyat Kanonu Dosyası. 68,51-53.
- Pelister, A. Ö. (2007). *Safiye Erol'un Romanlarında Sosyal Hayat*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi / Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Platon (2015). *Şölen - Dostluk* (12. Baskı). Sabahattin Eyüpoğlu ve Azra Erhat (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. Mehmet Rifat ve Sema Rifat (Çev.). İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat.
- Püsküllüoğlu, A. (1998). *Türkçe Deyimler Sözlüğü* (2. Baskı). Ankara: Arkadaş.
- Ricoeur, P. (2007). *Yoruma Dair - Freud ve Felsefe*. Necmiye Alpay (Çev.). İstanbul: Metis.
- Rifat, M. (1993). *Homo Semioticus*. İstanbul: Yapı Kredi.

- Sakaoğlu, S. (1973). *Gümüşhane Masalları. Metin Toplama ve Tahlil*. Ankara: Atatürk Üniversitesi.
- Sakaoğlu, S. (1992). Efsanenin Halk Anlatmaları İçindeki Yeri. *Efsane Araştırmaları*. Konya: Selçuk Üniversitesi, 7-24.
- Sakaoğlu, S. (1999). *Masal Araştırmaları*. Ankara: Akçağ.
- Sartre, J. P. (2012). *Edebiyat Nedir?* (5. Baskı). Bertan Onaran (Çev.). İstanbul: Can.
- Savaş, M. (2002). Kadıköyü'nün Romanı. *Dergâh*. Cilt XIII. 151. Eylül, 19-21.
- Savcan, Y. S. (2005). *Safiye Erol'un Romanları Üzerine Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Schimmel, A. (2000). *Sayıların Gizemi*. Mustafa Küpüşoğlu (Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Schimmel, A. (2012). *İslamın Mistik Boyutları* (3. Baskı). Ergun Kocabıyık (Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Scheler, M. (2004). *Hınç*. Abdullah Yılmaz (Çev.). İstanbul: Kanat.
- Schultz, D. P. ve Schultz, S. E. (2007). *Modern Psikoloji Tarihi*. Yasemin Aslay (Çev.). İstanbul: Kaknüs.
- Scully, D. (1994). *Tecavüz - Cinsel şiddeti Anlamak*. şirin Tekeli ve Laleper Aytek (Çev.). İstanbul: Metis.
- Selanikli Abdi Tefvik (2015). *Aşk ve Gönül ile Âşık'ın Sohbeti*. İsmail Toprak (Haz.). İstanbul: Büyüyenay.
- Seyidoğlu, B. (1985). *Erzurum Efsaneleri. Erzurum'da Belli Yerlere Bağlı Olarak Derlenmiş Efsaneler Üzerinde Bir İnceleme*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi.
- Seyidoğlu, B. (1999). *Erzurum Masalları* (2. Baskı). İstanbul: Erzurum Kitaplığı.
- Seyfettin, Ö. (2001). Yarınki Turan Devleti. *Bütün Eserleri Makaleler 1*. Hülya Argunşah (Haz.). İstanbul: Dergâh, 319-329.

Shakespeare, W. (2015). *Hamlet* (18. Baskı). Bülent Bozkurt (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Simmel, G. (2013). *Modern Kültürde Çatışma* (9. Baskı). Tanıl Bora, Nazile Kalaycı ve Elçin Gen (Çev.). İstanbul: İletişim.

Soykan, Ö. N. (2006). *Felsefe ve Dil - Wittgenstein Üstüne Bir Araştırma* (2. Baskı). İstanbul: MVT.

Smith, A. D. (2016). *Millî Kimlik* (8. Baskı). Bahadır Sina Şener (Çev.). İstanbul: İletişim.

Stevens, A. (1999). *Jung*. Ayda Çayır (Çev.). İstanbul: Kaknüs.

Şahin, İ. (2012). *Haz ve Günah Bir Tanpınar Yorumu*. İstanbul: Kapı.

Şar, S. (1964). Safiye Erol'un ardından. *Son Havâdis*. 13 Ekim, 3.

Şen, C. (2017). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Aşkın Halleri / Fenomenolojisi (Görüngüsü) Üzerine Bir İnceleme. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 17, 185-206.

Şenderin, Zübeyde (2015). *Safiye Erol'un Romanlarında Manevi Olgunlaşma Yolunda Aşk ve Sembolik Dil*. Ankara: Grafiker.

Şklovski, V. (2010). Öykünün ve Romanın Kuruluşu. *Yazın Kuramı* (3. Baskı). Tzvetan Todorov (Der.). Mehmet Rifat ve Sema Rifat (Çev.). İstanbul: YKY.

Tanpınar, A. H. (1982). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh.

Tek, Z. (2013). *Psikanalitik Okuma ile Ziya Paşa'nın Eserleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Tek, Z. (2015a). Safiye Erol'un Dineyri Papazı Adlı Romanında Yüce Birey Arketipinin Görünümü. *Bizim Külliye*. Edebiyat ve Psikoloji Sayısı. 66, 72-76.

Tek, Z. (2015b). Halil Açıköz'le Birlikte Aysel Yüksel ve Zeynep Uluant ile Safiye Erol Hakkında Söyleşi. Haziran 8. *Tek'in özel arşivinden*. Sâmiha Ayverdi Enstitüsü / Çağaloğlu.

Tek, Z. (2015c). Halil Açıköz'le Birlikte Özcan Ergiydiren ile Safiye Erol Hakkında Söyleşi. Haziran 8. *Tek'in özel arşivinden*. Kubbealtı Vakfı / Çemberlitaş.

- Tek, Z. (2016a). Safiye Erol'un *Dineyri Papazı* Adlı Romanında Narsisistik Kişilik Çözümlemesi. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. Safiye Erol Özel Dosyası. 15, 138-151.
- Tek, Z. (2016b). Kenan Gürsoy'un Felsefe ve Edebiyat Tasavvuru. Fulya Bayraktar (Ed.). *Hikmetin İzinde Kenan Gürsoy'a Armağan* içinde (s. 383-400). Ankara: Aktif Düşünce.
- Tek, Z. (2016c). Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinde Anima Arketipi. Wenxia Wu, Mustafa Tevfik Hebebcı, O. Tayfur Ozturk (Ed.). *International Conference on Research in Education & Science (ICRES 2016)* içinde (s. 1078-1085). USA: ISRES.
- Tek, Z. (2017a). Safiye Erol'un Yazılarında Kadının Aile ve Toplum İçindeki Rolü. *Gazi Türkiyat*. 21, 163-179.
- Tek, Z. (2017b). Carol Gilligan'ın *Kadının Farklı Sesi* Adlı Eseri Üzerine. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*. 6/3, 1938-1944.
- Tek, Z. (2017c). Ezeli Bir Dostluğun Vesikası: Safiye Erol'dan Sâmiha Ayverdi'ye Bir Mektup. *Türk Dili*. Yıl: 67. 785, 94-100.
- Todorov, T. (2004). *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. Nedret Öztokat (Çev.). İstanbul: Metis.
- Topçu, N. (2011). *Bergson* (5. Baskı). Ezel Erverdi ve İsmail Kara (Haz.). İstanbul: Dergâh.
- Toprak, M. (2003). *Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat*. İstanbul: Bulut.
- Tunalı, A. Y. (2002). *Dineyri Papazı*. *Türk Edebiyatı*. Yıl: 30. 347. Eylül, 74-75.
- Tunç, M. Ş. (1934). Bergson'un Felsefesi. *Bergson ve "Manevi Kudret"e Dair Birkaç Konferans* (2. Basılış). Mustafa Şekip (Çev.). İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü*. Erişim adresi: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts
- Türk Romanları (Resimli Antoloji)* (1954). Zahir Güvenli (Haz.). İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Tura, S. M. (2004). Kendilik Psikolojisinin Psikanaliz Tarihindeki Yeri. *Kendiliğin Çözümlemesi* (2. Baskı). Cem Atbaşoğlu, Banu Büyükkal ve Cüneyt İşcan (Çev.). İstanbul: Metis, 7-13.

- Tura, S. M. (2005). *Günümüzde Psikoterapi* (2. Baskı). İstanbul: Metis.
- Tura, S. M. (2012). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* (5. Baskı). İstanbul: Kanat.
- Tural, S. K. (1976). Tarihin Romanlaştırılması. *Töre*. 59, 14-17.
- Turan, O. (1969a). *Türk Cihân Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi*. Cilt I. İstanbul: Turan Neşriyat Yurdu.
- Turan, O. (1969b). *Türk Cihân Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi*. Cilt II. İstanbul: Turan Neşriyat Yurdu.
- Turan, Ş. (1998). Hersekzade Ahmed Paşa. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 17, 235-237.
- Türkal, N. K. (2012). *Silahdar Fındıklılı Mehmed Ağa Zeyl-i Fezleke (1065-22 Ca.1106 / 1654-7 Şubat 1695)*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi / Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Türker, H. (2017). *Sevginin Varlık Yapısı*. İstanbul: Endülüs.
- Türktemiz, N. (1997). *Safiye Erol'un Hayatı ve Edebi Kişiliği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Tüzer, İ. (2014). *Ahmet Mithat Anlatılarında Kimlik İnşası ve Modernizm*. Ankara: Akçağ.
- Tüzer, İ. (2016a). Eco'nun Anlatı Ormanları'nda Bir Gezinti. *Arka Kapak*. 6, 25-26.
- Tüzer, İ. (2016b). Anlatıdan Tarihî Zaman Açılan Bir Kale: Ve Bir Romancı Olarak Safiye Erol'un Tarih Algısı "Ciğerdelen". *III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni* 27-29 Kasım 2015 Konya, Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği, 222-229.
- Tüzer, İ. (2017). Her Dem Taze, Her Dem Okunası: Halit Ziya Uşaklıgil. *Arka Kapak*. 23, 10-11.
- Tüzer, İ. ve Hüküm, M. (2017). Türk Romanının Kanonu Karşısında Kemal Tahir. *Uluslararası Türçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*. 6/1, 256-276.
- Uğurcan, S. (2001). Safiye Erol'un Romanları. *Kubbealtı Akademi*. Yıl: 30. 3. Temmuz, 34-43.

- Uğurcan, S. (2002). Safiye Erol'un Makaleleri. *Kubbealtı Akademi*. Yıl: 31. 2. Nisan, 73-81.
- Uçman, A. (2014). Safiye Erol ve Edirne Üzerine Bâzı Dikkatler. *Kubbealtı Akademi*. Yıl: 43/4.172, Ekim, 20-31.
- Uluant, Z. (1990). İlhan Ayverdi ve Kâinat Büyükaksoy'dan Safiye Erol'a Dair Hatıralar. *Uluant'ın özel arşivinden*. İstanbul.
- Uluant, Z. (2001). Ketaki Derler Bir Hint Çiçeği Vardır. *Türk Edebiyatı*. Yıl: 29. 338. Aralık, 37-39.
- Uzunçarşılı, İ. H. (2011). *Osmanlı Tarihi 3. Cilt 1. Kısım*. (8. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Üstün, C. (2010). *1683 Viyana Seferi*. (2. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Üstün, S. D. (2004). *Safiye Erol'un Eserlerinde Zaman, Mekân ve İnsan*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Celal Bayar Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa.
- Wellek, R. ve Warren, A. (2011). *Edebiyat Teorisi*. Ö. Faruk Huyugüzel (Çev.). İstanbul: Dergâh.
- Winnicott, D. W. (2007). *Oyun ve Gerçeklik* (2. Baskı). Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Yahya Kemal (2015). *Kendi Gök Kubbemiz* (41. Baskı). İstanbul: Fetih Cemiyeti.
- Yalçın-Çelik, S. D. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Akçağ: Ankara.
- Yamaç, D. (2016). Ciğerdelen'in Kadın Kahramanlarının C. G. Jung'un Kollektif Bilinçdışı Kuramı Çerçevesinde Değerlendirilmesi. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 7(15), 152-161.
- Yardım, M. N. (2003). *Safiye Erol Kitabı*. İstanbul: Bensenö.
- Yeni İstanbul Gazetesi* (1964). Tanınmış romancı Safiye Erol vefat etti. 3 Ekim, 1 ve 7.

Yeşim, N. (1964). Vatanını, Aşka Tercih Etmişti. Kadın Kadına. *Milliyet Pazar İlâvesi*. 18 Ekim, 11.

Yetiş, K. (2002). Safiye Erol'un Üslûbu. *Kubbealtı Akademi*. Yıl: 31. 2. Nisan, 68-72.

Yılmaz, E. B. (2011). Hikâye ve Romanlarda Sembol Dilinin Görüntüleri Üzerine Bir Değerlendirme. *bilig*. 56, 45-56.

Yılmaz, H. (2016). Bir Türkiye Alegorisi Olarak Dineyri Papazı ve Safiye Erol'un Hayatı. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 7(15), 162-179.

Yurdağür, M. (2000). İ'lâ-yiKelimetullah. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt. 22, 62-63.

Yücesoy, Ö. (2007). Gotik Edebiyat ve Günümüz Hikâyesindeki Yansımaları. *80 Sonrası Türk Hikâyesi Sempozyumu*. İstanbul, 178-185.

Yüksel, S. (2017). Safiye Erol ve Tez Okumaları. Fulya Bayraktar (Ed.). *Hikmetin İzinde Kenan Gürsoy'a Armağan* içinde (s. 887-905). Ankara : Aktif Düşünce.

Zambak, F. (2015). Ülker Fırtınası'nı Aşk Ve Kurgu Bağlamında Yeniden Okuma. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt 8. 41, 354-359.

Zima, P. V. (2006). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi* (2. Baskı). Mustafa Özsarı (Çev.). Ankara: Hece.

<http://www.lang.osaka-u.ac.jp/~sugimoto/MasterMetaphorList/metaphors/> (erişim 01.10.17)

[http://www.lang.osaka-u.ac.jp/~sugimoto/MasterMetaphorList/metaphors/Love_Is_A_Unity_\(of_Two_Complementary_Parts\).html](http://www.lang.osaka-u.ac.jp/~sugimoto/MasterMetaphorList/metaphors/Love_Is_A_Unity_(of_Two_Complementary_Parts).html) (erişim 01.10.17)

<http://www.kubbealti.org.tr/Resimler.aspx?id=19> (erişim 26.03.2017)

EKLER

A. MEKTUPLAR

1) 29.7.1955 Tarihli Mektup

۵۰

گهرتەر بئجه بیلدنه
گهرتەر بئجه بئجه
د. گهرتەر

— شیدت —
29.7.1955

حکیمی ساجیم

سبارت عرف کچسی نوبت ط یازمه اوزره قلمی ایلدینیم
زمانه منی نه قازار اوزلهسه اولدینیم بوتونه قوتله دویدیم. گریه
سندره آریلمهسه دکلیم. مادله منی « آرایانه آنجاسه اونده
بولورسه » نضی اولورده منی صر آنه یومک اوزرندره کورسیم؟
بو بئجه دلو برینوبیت ، نه هاجت ط قارسی ایضا طره
کیریک ، سهکه بو نقاده صر تندنه یلمک . نه طرکه .
شو کوز و قولاهه هضا دیدیلیم منی کندی هضا اعلامه ایدور .
قلمه پس ! نیک کوزل یوزلیم ، طلمی مادی کوزلیم ، هر
سگی کورسه کلدی . سیدی بایرامی تبریک ادریم بیجی خانم .
آنه نیک آغابیکک آلرندره ادریم بایرامی تبریک ادریم .
[ساجه ! ديلم کوج و ر یور . . . سبب سرفده نیاز ادرکه سه ،
به ده بر ابر اولایم گمی ؟]

کوزرندک کوزرندره ادریم ، بایرامی تبریک ادریم . هله
آنه دوسته بنده سلام . بو طایم کله بئکر زمانده گهر اول
باری . - بزیک سانه بر حیات یاشایور . بایرام ادرسی
غالباً شیب فوجیله رینا خانم بر قاج کونه قالمخ ایچونه
کله بئکر . بئله یکنه کوزرندره بر آرز رنگ کلیر . قینه کوردهک
اوندس من نه ده ، بو یازده هنوز بر منی آکلایم . فرطنه ده
قورقدیز منی ؟ بئله فدیاز . مکتوب منی آره من کوزر ادریم .
صوفی یازمادیم ، بئله ده گهرت ایتدر دیم . ایواله جانم .

Safiyeye

Şile, 29.7.1955

Necmi Bey'den sana ve cümleye hürmetler ve muhabbetler

Sevgili Sâmiyacığım

Mübarek arife gecesi nihayet sana yazmak üzere kalemi elime aldığım zaman seni ne kadar özlemiş olduğumu bütün kuvvetiyle duydum. Gerçi senden ayrılmış değilim. Mademki seni arayan “ancak onda bulurmuş” nasıl olur da seni her an yolumun üzerinde görmem? Bu başka türlü bir mensubiyet, ne hacet sana karşı izahlara girişmek, sen ki bu makamda her telden çalmışsın. Ne var ki.. Şu göz ve kulak hakkı dediğimiz şey kendi hakkını ilan ediyor. Kısacası: Senin güzel yüzünü, tatlı mavi gözlerini, her şeyini göresim geldi.Şimdi bayramını tebrik ederim cici hanım. Annenin, ağabeyinin ellerinden öperek bayramlarını tebrik ederim. [Sâmiha! Dilim güç varıyor.. Türbe-i şerifte niyaz ederken sen, ben de beraber olayım e mi?]

Azize'nin gözlerinden öper, bayramını tebrik ederim. Cümle eşe dosta benden selam. Buraya geleceğiz zamandan haberim olsa bari. Biz pek sakin bir hayat yaşıyoruz. Bayram ertesi galiba Şekip Hoca'yla Rana Hanım birkaç gün kalmak için gelecekler. Belki yeknesak günlerimize biraz renk gelir. Kış görmedik ondan mı neden, bu yazdan henüz bir şey anlamadım. Fırtınada korktunuz mu? Bana haber yaz. Mektubumu Nezihe[nin] adresine gönderiyorum. Sofi'ye yazmadım, belki de hareket etmiştir diye. Eyvallah canım.

Safiye

2) 13.8.1956 Tarihli Mektup

... سید ...
13.8.1956

۵۰

یوسفجوه آنان مرھبا

سیدی تریله به کیده بکتوی یوستالامه اوزره بکه
سنگ لطف سگ کلدی. هر طهرین آیری بر شوقه او تودم.
صباحده بری، هتی دونه لیمونه بری سانی طوتدیرتدم،
تصلی دو شویوردیم؛ او دکرده بیقافه میدی فکرم
شیطانه مناره کریدل سانه حجابا او نیارما؟ حجابا بکی
کویده بویله قابوقار بولیورما؟ آه سانه بوراده
اوله ده شو فدیقلی قار سئلک قردوب به سگ ...
یونوال اوزره دالنه دالنه تفکر و تحمی. بکره سانی
هیلک منقبه لرین دو باهقیش

سنگ یوکلی و ضعیله کلخ بینه سنگ حوزلرکله
بذوب دیره بیلیم. هانی «توت شوقه التجا» ایتمله بیک
بول یوقدی! هانی بزلی داغ باشی پاقلاردی! ...
مکنه اولدی قادا. مص ایتمک، اصولی قوللانورسک.
به اندر الوالده بر تقدیرین قوصمه و یونجه مص ایتمک
قادی بیضانه مص ایتمک هبته کیدرم. بیک
قیبه سوره. بینه ان کیدرم
اوله ستمه ادران ایتمم دنیا ندر
دیلم، بو ستمک کندی داندنه اولانه صافلامه
دنیا به دنیا ایتمه دلی پاندوسیبای
کجه کتاهله برده در
صحنی بول بول او نیامقدر.

اور فالی ده بیک دعوتہ سیدیدہ سویدم ، ربیع
فیلہ صمتا ایلیم . کوور جنیلا اولو کوزیک اولک
کلدی . بولد شرف کوی صوفی ایلیم برار اورادہ
نوسہ حجمال ایستدک . آہ سہ ...
او خیرکده تکر ایدرم . هر بریکزی آری
آری دوستونورم .

ه آکلایه هبه نروس تنزهلم ، نیجه قوسال
عالملم ، کجه دیکرم واردی . فقوا شو
تکوی سرحده یوستالایه ایستورم . سیدیده فریم
بارنه قایر . زیرا کونده بردفده یوسته قانار .
بو سیدیه نریلم ایلیم شک تکوی شکر کوندورم .
نجه بگده کرسند حبتار . بندہ ده کوطلوه
بربرک . ایوالله دوستم .

عبدالرحمن

Yusufçuk Anam merhaba

Şimdi Nezihe'ye giden mektubu postalamak üzereyken latif sesin geldi. Her satırını ayrı bir şevkle okudum. Sabahtan beri, hatta dün geceden beri Sinan'ı tutturmuştum, muttasıl düşünüyordum: "Şu denizden çıkan midyeciklerle şeytan minareleriyle Sinan acaba oynar mı? Acaba Yeniköy'de böyle kabuklar buluyor mu? Ah Sinan burada olsa da şu fındıkları karşılıklı kırıp yesek.." Bu minval üzere dalga dalga tefekkür ve tahassüs. Meğerse Sinan'ın hayli menkıbelerini duyacakmışım.

Senin yüklü vüsatine gelince yine senin sözlerinle cevap verebilirim. Hani "şiddet-i şevke iltica" etmekten başka yol yoktu! Hani bizleri dağ başı paklardı! Sen mümkün olduğu kadar "massetmek" usulünü kullanıyorsun. Ben ender ahvalde bir miktarını kusmak ve bunca massetmeye karşı bazen de massetirmek cihetine giderim. Pek kısa sürer. Yine en kestirmesi.

"Öyle sermestem ki idrak etmezem dünya nedir" Demek, bu sermestliği kendine ve kendinden olana saklamak dünyaya da dünyanın istediği pandomimayı, "Cümle küstahlık bizdedir." mısraınca bol bol oynamaktır.

Urfalı'da yemek davetine şimdiden sevindim. Rabbim hayırla kısmet eyleye. Güvercinli avlu gözümün önüne geldi. Mevlid-i şerif günü Sofi ile beraber orada hoş hasbihal etmiştik. Ah sen..

Ev haberlerine teşekkür ederim. Her birinizi ayrı ayrı düşünüyorum.

Sana anlatacak münzevi tenezzühlerim, nice kumsal âlemlerim, gece hasretlerim vardı. Fakat şu mektubu süratle postalamak istiyorum. Yetiştiremez isem yarına kalır. Zira günde bir defa posta kalkar. Bu sebepten Nezihe ile senin mektubunu müşterek gönderiyorum. Necmi Bey'den hürmetler, muhabbetler. Benden de gönülden beraberlik. Eyvallah dostum.

Safiye

3) 25.8.1958 Tarihli Mektup

سید

25.8.1958

کوزل یولداش

مکتوبی آلالی بری صیبتک شلوم. فوسه آمادنه اول ده
 سنده خالی قالمادیم یا... الله بن سنده خالی قیلما سینه آینه
 نه دارکه راقترلک دولاییله دوینو د دوستوچلریم داها دالاندی
 بودالاندی. بو راقترلک اضطراب فصلی اوزرنده هقی قادار
 آکلیم. او مانع که بر مدافله لردیم قالمادانه صیبتک تدوید
 دایی ره ریلرله شقیاب اولوسک. این برده قوره دوسته اولورده
 بر لطف ربانیدر. فقط...
 تدویدره شرط اولانه (مویده دلیکک) کینی ایتیمی د
 اقتصادنی نورلر، تشلیلات دتعالق نقصانی یوزنده
 کویکله یور. هالبوکه خسته لکلر یاریده فصلی روی
 یاغیدر. تجید یلادی بی تازه میس، بونلری نکل نه یور
 قونوسده!

ایول باشده دونک نیتدیز. سوالر بو شتی دواغ ایدیر
 بلکه بر قاج کونه اوزاتیر. صوک اویج کونه بورده بیل قبل تاریخ
 صیبتک کوردک، بو صنطامده برده قوبمانه دینه
 حقیقتیم. بناب همه دایما (مانجه صیه) من موچ سنده سیرا سقای
 نصیب ایتیه.

سه بقا آرته یازما قردیم، یا خود همانه یازمه
 شریک ککالک ییلیر. مجلسی تقدیرده دونوسده شی تلفون

آرام. صوفی دہ نریمہ دہ مکتوبہ آلم. نریمہ ملک جو اسی
لف ایوریج، زیرا ادارہ فائدہ دہ مخائب اولی بیبر، اوئیک آدمہ کھانی
بازی اولی ادارہ بیلیوریج.

تویہ برآہ ایچوہ استفرقہ و اردم کوزہ لم. قارسیبده
تیر چایرک، نیچہ بیلقہ آئنا لم طوب طوب آغا کور و صرریا
یوز طوبہ بر صر تاراسی. نوروزل اوتیور، ہوادہ قوتل
بلوہ کینک قایوب کیدیور. ایستہ برده دانا بوکوردی.
دیوریج نہ: ایستہ قانی برکوزلک.

[از خیالی صلحانہ و جہانہ]

تو آودہ سعادت منظرہ کسی بر خیال اولدین کی قارا کونر
تابلوسی دہ خیالہ. و خیال او درہم قدرتم ایستہ کہ اولی
بید اوئیک کینک طوتورسہ. آجماہ اوئیک خیالہ

[مکتبی مہرودیاہ بتانہ خداست]

دیورسہ. خاطر لاریک دکھی؟ نہاد ساسی بکلہ نہ آودہ
ناتہ لاریتیک. نتیجہ دہ

(سیکو دیور لاریجہ بائلاسی)

نتیجہ دہ فصل ایده دیک دعوی. ذاتاً سارہار بید کم لم ایستہ.
بہ اولی کلرک او یا اللہ... وان کجیم ساجم کلیم. بو سیکو لاریج
قافالم خالبا فضولی دیورسہ قافالم. طیاریدہ بیل کی بر
قوسہ ساصیور. ایوالہ ساجم لطافہ. توکلہ ایرامہ طومانی.
بکلک لاری قبول ایستہ. برده کجیلہ سارہ. ہایدی تدار
ایوالہ.

Safirye

Şile

25.8.1958

Güzel Yoldaşım

Mektubunu alalı beri hep seninle meşgulüm. Hoş almadan evvel de senden hâlî kalmazdım ya.. Allah beni senden hâlî kılmasın amin. Ne var ki rahatsızlığın dolayısıyla duygu ve düşüncelerim daha dallandı budaklandı. Bu rahatsızlığın ıstırap faslı üzerinde hakkı kadar eğlendim. Umarım ki bir müdahaleye lüzum kalmadan sıkı tedaviler ve yeni rejimlerle şifayab olursun. İyi bir doktora düşmüş olmak da bir lütfu Rabbanidir. Fakat biz pek zavallı bir camiyız: Esaslı tedavilerde şart olan muhitte değişiklik keyfiyeti içtimai ve iktisadi zorluklar, teşkilat ve teamül noksanı yüzünden gerçekleşemiyor. Halbuki hastalıkların yarıdan fazlası ruha bağlıdır. Temcit pilavı gibi tazelemeyeyim, bunları seninle ne çok konuştuk!

Eylül başında dönmek niyetindeyiz. Havalar bu şiddeti devam ettirirse belki birkaç gün uzatırız. Son üç gün burada bile kable't-tarih sıcaklar gördük. Bu hengamede bir de kocaman diş çıkarttım. Cenabı Hak daima mâ nahnü fihimiz mevcesinde seyretmeyi nasip etsin.

Sen bana artık yazma kardeşim, yahut hemen yazmak şartıyla elime geçebilir. Aksi takdirde dönüşte seni telefonla ararım. Sofi'den Nezihe'den mektuplar aldım. Nezihe'ye cevabımı leffediyorum, zira İdarehane'de kaybolabilir, evinin adresini ise yazılı olarak bilmiyorum.

Şöyle bir an için istiğraka vardım güzelim. Karşımda tepeler çaylar, nice yıllık aşınalarım top top ağaçlar ve sararmaya yüz tutmuş bir mısır tarlası. Horozlar ötüyor, havada kuşlar cilve cümbüşle kayıp gidiyor. İşte bir de dana böğürdü. Diyorum ki: İşte fani bir güzellik.

[Ez hayâlî sulh-şân ü cenk-şân]

Şu asude saadet manzarası bir hayal olduğu gibi kara günler tablosu da hayalmiş. Ve hayal o derece kudretli imiş ki evliya bile onun damına tutulmuş. Ancak onların hayaline.

[Aks-i mehrû-yân-ı bostân-ı Hudâst]

Derlermiş. Hatırlarsın değil mi? Nihat Sami Bey'le ne uzun münakaşalar etmiştik. Neticede (stilo domuzlanmaya başladı.)

Neticede fasl edemedik davayı. Zaten şarihler bile kem küm etmiş. Bana öyle gelir ki evliyaullah.. – Vazgeçtim Samihacığım. Bu spekülatif kafamla galiba fuzuli dırdıra kayabilirim. Dışarıda bülbül gibi bir kuş şakıyor. Eyvallah Sâmiha Sultan. Gönülden irak tutma beni. Beylik selamları kabul et. Bizden cümleten sizlere. Haydi tekrar eyvallah.

Safiye

2/

ياكلز بر جهنده آجيتلاما يا يها ستمك ، تدادي ايدم يتنه جلا
يوق ماخلد ايچاب ايده جلا ؟ دوشونجه كره داييورم ،
نجهه بك قالمده آكلور و ساجه ي دوشونجورده خالبا ،
دييور .

قست اولور يا قنده بورده كرت ايده جلا سيني
تلفونه آدام ، حله كلك نك نك تبريك استغاي خالبا اولورده
(بو فته نه بوو قلمده انسه سره دويونور) اوغله
عادت ديد ، بوتونه خالدي تبريك ايدرم ، ان الله بو پرده
اسه بو تونستورك يرين دولدير .

ط بو طرله آيمه وقتي يا داييورم ، نجهه بك سيني
آيدم ، اولورده ايدم ، بوتونه حله اولورده دامنه ،
توتده يرايمه تيني قازد بر آسي ، آغستوس بو جطرسي
آوتويور . شراي سلفانك قوليم
بر دم گلر بر آيه اولور

الله رهنه ديسه ساجه .

Safije

Başımın Tacı Yoldaşım

Sana bir mektup postalamıştım. Hemen ertesi gün senin rüyadan, daha doğrusu manadan bahseden yazın geldi. Ben sana Mesnevi-i Şerif'te okuduğumuz bir beyitten bahsetmiştim. Sen de esasen cevapsız bıraktığın manadaki سوالimi zımnen cevaplandırmış, muhakeme ve istidlal esasının kifayetsizliğinden dem vurmuşsun. Bu şekilde gönülden gönüle ne güzel görüşmüşüz elhamdulillah! Ortada dönen hep işte mâ-nahnu fihimiz. Senin bu tabirine pek hayran kaldığım için kabullendim. Kolayına bırakmam artık.

Kalem kaşlım, güzel gözlüm! Ben derim ki iki türlü revişimiz olmak gerek. Biri tecerrüt rahı, öteki akıl ve istidlal yolu. Aşk illerinde can menzillerinde Allah bizi istikametten şaşırtmasın. Gündelik hayatta ise istidlal açısından mahrum bırakmasın. Bu bapta çok konuşuruz inşallah, şimdi seni yormayayım. "Ruhaniyet-i muhtariye" –yanılmıyorsam-seyr-i sülukun en yüksek kademesi, yani "tasarruf" mertebesi olsa gerek.

Senin rahatsızlığına gelince, bana çizdiğin tablo şudur:

1- Bir yara, müzmin bir yara belki

2- Hassas bir noktada marazi bir iltisak

3- Bu ikisi yetmezmiş gibi diğer bir uzvun kendini koyvererek zaten mustarip olan muntıka üzerine tazyik yapması.

Bu acı tahlilleri bazen kendi kendime de yaparım. İlk önce elemimi artırır, sonradan şifakâr tesir yapar. Bilmek yenmek değil midir? Yalnız bir cihetten açıklama yapmamışsın. Tedavi ile mi yetineceğiz yoksa müdahale icap edecek mi? Düşüncelere dalıyorum, Necmi Bey hâlimden anlıyor, "Sâmiha'yı düşünüyorsun galiba" diyor.

Kismet olursa yakında buradan hareket edeceğiz, seni telefonla ararım. Aligül'ün nişanını tebrik etmeyi galiba unuttum (Bu hastalık bulutlarıyla insan serseme dönüyor). Oğluma saadet diler, bütün aileyi tebrik ederim. İnşallah bu birleşme eski çöküntülerin yerini doldurur.

Sana bu satırları gece vakti yazıyorum. Necmi Bey sinemaya gitti. Ortalık ıssız, bütün mahalle uykuya dalmış, gökte pirinç tepsi kadar bir ay. Ağustos böcekleri ötüyor. Sezâî Sultan'ın kavlince;

"Bir dem gelir bir an olur"

Allah rahatlık versin Sâmiha.

Safiye.

25.1.1963

Sevgili Kardeşim

Salı günü bana gelmenizi rica etmiştim ama pek kabil-i icra göremiyorum. Zira bizim Çiçekçi Yokuşu adım atılır gibi değil. Basan tekerleniyor. Nakil vasıtası bulmak da mümkün değil. Ben mahpus gibi evde kaldım. Bir haftadır dışarı ile temasım kesildi. Bereket kapıcımız bütün alışverişi yapıyor. Şimdi sizlerin ne hâlde olduğunuzu bilmiyorum. Eğer münasipse toplantıyı benim hesabıma sizin evlerden birinde yaptır, gerçi bugünkü şartlar devam ederse ben yine iştirak edemem. Hepinizi ayrı ayrı merak ediyorum. İki satırla kendinden ve kardeşlerden bir haber verersen minnettar olurum. Umarım ki gelememekte beni özürlü tutarsınız.

Annenin ellerinden, çocukların ve Nadide'nin gözlerinden öperim. Hayriye'ye, Sabriye'ye sevgi ile selam ederim. Eyvallah Hu.

Safiye

6) 20.12.1963 Tarihli Mektup

میلین
20.12.1963

ساحه سلطانم

منی لطفونلا مکر آرادم، کیم جوایب دوردی. هادی دیملم
قونیه کتیک، اوده کله نه اولدی، تریله ی آرادم اوده یونه.
به برتویونک قضا صاددینوردم، بارماخی تاقی قاپوسنه
قاپوردم، مکر الله بندونه صافلادی، بو اداغه نقل عاریف لرله
منی و دیگر آرقا دیکری کوریلونه محروم قالدم. انشا الله اولمورده کی
صالحیم کچکوردم. آه بوددراوه! آه بو توکل!
ایته زیننه دیدم قالدم، فضل سوله کله شامل یونه،
ایوالله سونلی ساجم.

Sahine

Selimiye

20.12.1963

Sâmiha Sultanım

Seni telefonla mükerrer aradım. Kimse cevap vermedi. Hadi diyelim sen Konya'ya gittin. Evdekilere ne oldu? Nezihe'yi aradım o da yok. Ben bir küçük kaza savuşturdum. Parmağımı taksi kapısına kaptırdım. Şükür Allah'a beterinden sakladı. Bu ufak tefek arızalarla seni ve diğer arkadaşları görmekten mahrum kaldım. İnşallah önümüzdeki salıya bekliyorum. Ah bu devrân. Ah bu gönül!

İşte zink dedim kaldım. Fazla söylemeye mecalim yok. Eyvallah sevgili Sâmiham.

Safiye

B. SÖYLEŞİLER

1) HALİL AÇIKGÖZ İLE BİRLİKTE AYSEL YÜKSEL VE ZEYNEP ULUANT İLE SAFİYE EROL HAKKINDA SÖYLEŞİ¹¹⁴

08.06.2015 / Pazartesi

Sâmiha Ayverdi Enstitüsü - Cağaloğlu

Sâmiha Ayverdi'nin yıllarca kitaplarını yazdığı odasını, Ekrem Hakkı Ayverdi'nin çalışma odasını, İlhan Ayverdi'nin sözlüğünü yazdığı odası başta olmak üzere Müze/Vakıf'ı gezdirdikten sonra Aysel Yüksel Hanımefendi, Safiye Erol'un Sâmiha Ayverdi'ye yazdığı üç mektubu bize takdim edip; "Ben vesika vermek bakımından çok cömert davranıyorum. İlle de biz neşre delim, ondan sonra falana filana verelim, diye düşünmüyorum. Kimin ömrü neye yeterse çalışsın. Asıl mesele Sâmiha Anne tanınsın, bilinsin; bilhassa gençler tarafından araştırma yapılsın. Çünkü bakış açılarımız çok farklı." demiş ve mülakata öyle geçilmiştir.

ZEYNEP TEK: Öncelikle kendinizi tanıtabilir misiniz?

AYSEL YÜKSEL: Ben 1937 yılında Arapgir'de doğdum. İlkokul ve ortaokulu Elazığ, Uşak, Kütahya ve Bursa'da muhtelif okullarda tamamladım. Çünkü babam müteahhitti, işi neredeyse biz oraya gidiyorduk. Ondan sonra da İstanbul'da okudum. Edirne Öğretmen Okulu'ndan Eğitim Enstitüsü'ne geçtim. Eğitim Enstitüsü'nde hocamız Nihat Sami Banarlı'ydı. İki sene çok şükür onunla okudum. Ondan sonra yine çok şükür diyerek söyleyebilirim ki, bazı talebeleriyle hususi sohbetleri vardı. Evine davet ederdi ve Türk kültürü, Türk tarihi, Türk edebiyatı, Türk musikisi ve çeşitli millî manevi mevzularda bizi yetiştirirdi. Hasbelkader onun sevdiği ve sözüm ona çalışkan talebelerinden birisiydim. Mezun olduktan sonra beni Urfa'ya verdiler; Erkek Sanat Enstitüsü'ne. Ama gidemedim. Çünkü benimle gidecek kimse yoktu ve dediler ki orası Erkek Sanat Enstitüsü; o devirlerde okumamış, isyan etmiş ve biraz problemlili talebelerin devam ettiği mektepti. "Sen bu yaşta onlarla nasıl baş edeceksin?" dediler ve ben gitmedim. Burada Işık Lisesi'ne; özel okullara müracaat etmiştim. Leyli okuduğum için ödemem lazımdı. Tam Eylül döneminde öğrencilerin ikmal imtihanlarına gireceğim; imtihan günlerimi öğrenmek üzere gittim.

¹¹⁴Tek, Z. (2015a). Halil Açıköz'le Birlikte Aysel Yüksel ve Zeynep Uluant ile Safiye Erol Hakkında Söyleşi. Haziran 8. *Tek'in özel arşivinden*. Sâmiha Ayverdi Enstitüsü / Cağaloğlu.

Bana "Kusura bakmayın, bu mektebin sahiplerinden birisinin yakını emekli oldu. Türkçe hocası olarak onu aldık ve sizi maalesef işe alamayacağız. Hayırlı olsun başka işleriniz." dediler. Demirbank'ta işe başladım. On üçüncü gün falandı. Nihat Sami Bey, bana bir telefon etti. "Aysel, Fetih Cemiyeti'nde benim asistanım, orada da sekreter olarak ihtiyacımız var gelir misin?" dedi. Hoca beni istemiş de hiç durur muyum! Hemen istifamı verdim, çıktım.

TEK: On üçüncü günden sonra.

YÜKSEL: On beş günü doldurmuş olsaydım aldığım maaşı iade etmeyecektim, kanun öyle. Hocam istemiş, ona geç gitmek hürmetsizlik olur, dedim ve maaşımı iade edip gittim.

Bunu söylememin sebebi; biz bazı hadiseleri neden yaptığımızı ve hadiselerin bizi nereye götürdüğünü bilemiyoruz ama kaderimizin bizi yönlendirdiği bir çizgi var. Hadiseler tesadüf değil; bizim gideceğimiz rotamızın işaretleri oluyor. Tercihler bize bırakılıyor. Böylelikle Hoca beni deryanın kapısının önüne bırakmış oldu. Demek ki tesadüf değil, tercihlerimizin bizi götürdüğü yön var, biz oraya doğru gidiyoruz. Onun için de "İnsan kendi hayatının mimarıdır." diyorlar, hakikaten öyle. Sonra başladım ben vazifeye. Nihat Sami Bey bana, "Hanımefendi'ye dikkat et!" dedi Sâmiha Anne için, İstanbul Enstitüsünün azasıydı Sâmiha Anne ve ben Sâmiha Anne'nin ismini o güne kadar hiç duymamışım. Ne kitabını okumuşum ne duymuşum. Çünkü bizim eğitim-öğretim müfredatımızda maalesef öyle bir isim geçmiyor. Ben Sâmiha Anne'nin elini öptüm ve fakat elini öperken anne demek geldi içimden. İçimde öyle bir sıcaklık hissettim, ki hiçbir şey bilmediğim hâlde elini öptüm. Ondan sonra da *Edebî ve Mânevî Dünyâsı İçinde Fâtih* kitabının ikinci baskısı yapılacaktı, tashih işini bana verdiler. Böylece biz Sâmiha Anne'yle çalışmaya başlamış olduk. Fetih Cemiyetindeki çalışmalarımın dışında, boş vakitlerimde devamlı yazı işleriyle hizmetinde bulundum. Bu arada Fetih Cemiyetinin çıkardığı bütün kitapların tashih işlerini yürüttüm. Ama biz bu işleri yaparken, Prof. Dr. Kazım Yetiş de dört beş kitabın matbaa işlerini yaptı. Onun da hakkını yemeyelim bu arada. *Hâtıralarla Başbaşa, Maarif Dâvamız, Bir Dünyâdan Bir Dünyâya, Âbide Şahsiyetler* adlı dört kitabın, şu anda aklıma gelmeyen bir kitap daha olabilir, bütün matbuat işlerini o yürüttü. Allah razı olsun, onun da hizmeti çok geçmiştir. Böylece biz Sâmiha Anne'nin hizmetinde çalışmaya devam ettik. Daha sonra 1980 senesinde ben emekli olduktan sonra artık bütün günlerimi Sâmiha Anne'nin hizmetinde geçirdim. Cumartesi ve pazar günleri haricinde her gün saat 10.30 civarında gelirdim. On iki tane hatıra kitabı çıkmıştı. Ondan sonra çıkan on altı kitabın

metinleri, her günkü çalışmamızın mahsulüdür. Yazmış olurlardı veya bana yazdırırlardı. Daktilo ederdim, getirip kontrol ederdim, böylece birikirdi. Kendilerinin öbür âleme geçişlerinden sonra kalan yazılar böyle kitaplaştı. Allah razı olsun Zeynep Hanım'la beraber biz o yazıların kitaplaşmasına çalışıyoruz. Herhalde iki üç kitap daha var. Her seferinde iki üç kitap diyoruz (gülerek) ama yine de çıkmaya devam ediyor.

HALİL AÇIKGÖZ: Bereketine maşallah.

ZEYNEP ULUANT: Çok titiz çalışmalar oluyor. Zor yürüyen alışmalar.

AÇIKGÖZ: Enstitü dikkat, rikkat ve ihtimamdır. Böyle bir ortamda, böyle bir çalışma alanı içinde Aysel Abla'nın bir şahitliği daha var. O da Safiye Erol.

ULUANT: Sâmiha Anne denilince Aysel abla coşar, taşar.

AÇIKGÖZ: Böyle bir ortama giren şahıslardan birisidir Safiye Erol, dolayısıyla bu ortamın canlı şahididir.

YÜKSEL: 57 senesinden bugüne kadar çok şükür Sâmiha Anne'nin hizmetinde çalışıyoruz.



ULUANT: Safiye Erol'un da vefatı 64 senesinde olduğuna göre, o zamana kadar Safiye Erol'u çok görmüşsünüzdür.

YÜKSEL: Tabii, fazla değil ama gördüm. Safiye Hanım'ı biz bilhassa *Şerhli Mesnevi-i Şerif* kitabının çalışmaları sırasında görürdük. Salı günleri çalışırlardı. Bir müddet ben o çalışmalarda sekreterlik yaptım. Sâmiha Anne, Safiye Erol, Sofi Huri, Nezihe Araz ve Nihat Sami Banarlı Hoca beraber çalışırlardı ve her salı bir evde toplanırlardı. Yanlış hatırlamıyorsam Selim İleri'nin bir yazısında vardı, zannederim ona yanlış nakledildiği için yanlış yazmışlar. Bir gazete röportajında veyahut da bir hatıra yazısında tam hatırlamıyorum. O yazı bizde vardır. Her salı günü Safiye Erol Hanım'ın Maçka Palas'taki evinde toplantı yapıldığından bahsediyor. Hâlbuki orada bir yanlışlık var. Her hafta bir yerde toplanılıyordu. Çok iyi biliyorum, çünkü o toplantılara devam ettim. Bu beş kişi arasında her hafta bir evde toplanılırdı. Safiye Hanım'ın evi de o arada Salacak'taydı; sıra ona gelince oraya gidiliyordu.

TEK: Gittiniz mi Aysel Hanım, o eve?

YÜKSEL: Tabii, gittim.

ULUANT: Babam da gitmiş.

TEK: Niçin?

ULUANT: Benim babam gazeteciydi, rahmetli. Bir konferans ya da bir mülakat istemek için gitmiş. Şimdi Safiye Erol orijin olarak CHP'li. Burası müthiş bir tenakuz gibi gözükür, ama o CHP'li hanım ne noktaya gelmiş? Kapıyı bile tam açmamış, aradan "Hayır," demiş, yani "Sizin gibi yobazlarla ben uğraşmam." gibi. (Herkes güler).

TEK: Öyle mi? Bu hangi tarihte olmuş?

ULUANT: Vefatından iki üç sene önce olabilir.

AÇIKGÖZ: 61, 62 o yıllar..

ULUANT: Safiye Erol çok milliyetçi bir kadın aslında. CHP'lidir, ama klasik CHP'li değil. Sert bir kadındır. Öyle herkesle konuşmayan, sözünü sakınmayan... Babam Sâmiha Anne'ye de gitmiş. Milliyetçiler Derneğinin konferansıymış. "Hemen" demiş Sâmiha Anne. Aynı konferans yanılmıyorsam eğer. O aklıma geldi şimdi.

YÜKSEL: Cağaloğlu'nda Talebe Birliğinde verilen bir konferanstı. Ergun Bey rahmetli ayak üstü ricada bulunuyor ve çok memnun oluyor Sâmiha Anne.

ULUANT: Acaba aynı konuşma teklifiyle mi gitti, gazeteci olarak görüşmek için mi gitti, onu kendisi de herhalde net olarak hatırlamıyordu. Ayrıca ben on sene evvel Safiye Erol'la ilgili bir etüt yapmıştım. Bu sayede Safiye Erol hakkında bilmediklerimi öğrenmiş oldum. İlhan Teyzeyle, Ken'an Rifaî Hazretleri'nin kızı Kâinat Hanım'la da konuştum.

AÇIKGÖZ: Dün kabrini birlikte ziyaret ettik.

ULUANT: Ben de Kâinat Hanım'ın yanına, ne olur Safiye Erol hakkında ne biliyorsanız anlatınız demek için gittim. Bu yazılar bende duruyor, akademik bir tarafı yok ama karakterine dair ipuçları veriyor.

TEK: Onlar bizim için çok önemli.

ULUANT: İsterseniz ben yollarım onları size.

TEK: Çok sevinirim. Teşekkür ederim.

ULUANT: Yeter ki sizin işinize yarasın.

AÇIKGÖZ: Safiye Erol münavebeli olarak *Mesnevi Şerhi* çalışmalarında yer alırken, Aysel abla da sekreterliğini yapıyor.

YÜKSEL: Devamlı olarak yapmadım ben, bir müddet yaptım. Önce Sabriye Abla yaparmış.

AÇIKGÖZ: Sabriye abladan kısaca söz ederseniz abla..

YÜKSEL: Sabriye abla bizim çok sevdiğimiz, çok hürmet ettiğimiz bir ablamızdı. Lise mezunu. Kim vasıtasıyla olduğunu hatırlamıyorum, Sâmiha Anne'yi tanıyor. Sâmiha Anne'yi çok seviyor, her dakika yanına gelmek istiyor, ama her zaman gelemediği için de durmadan evin etrafında dolaşiyor. "Rastlarsam hiç olmazsa yüzünü görürüm" diyor. Birisi de bu olayı Sâmiha Anne'ye aktarıyor. Sâmiha Anne o zaman "Boş yere dolaşacağına bir şeyler yapsın." demiş ve daktilosunu vermiş. Bazı eski yazılarını söylemişler, Sabriye abla onları yazmış. Sabriye abla, Sâmiha Anne'yi o kadar çok sever ve onun işlerini o kadar çok hafifletirlerdi ki, vefat ettiği zaman ben Sâmiha Anne'nin ağladığına şahit oldum. O kadar çok severdi. Sâmiha Anne'nin iki kez ağladığına şahit oldum; diğeri de damadı Cemal

abinin vefatındaydı. Sabriye Abla yeri geldiği zaman çok öfkeli, yüksek sesle konuşan ve kızınca da etrafı paylayabilen bir insanmış. Fakat biz tanıdığımız zaman çok yumuşak ipek gibiydi, su gibiydi. Yüksek sesle konuşmasından, başkalarını kırmasından Sâmiha Anne'nin hoşlanmadıkları kendisine söylendiği zaman, o huyundan vazgeçmiş. Sâmiha Anne'nin mübarek ağzından ben dinledim; "O kadar sadıktı, o kadar benim için çırpınırdı ki mesela kermeste şu ne güzel olmuş dersem, öğleden sonra ben istirahatleyken onun modelini yapar içeride gördüğünüz masanın üstüne bırakırdı." derlerdi. Ve "Benim bu kadar üzüleceğimi bilseydi Sabriye ölmezdi." demişler. O kadar severlerdi Sabriye ablayı. Hem gençlerle meşguldü, hem Sâmiha Anne'nin hizmetindeydi. Yani Sâmiha Anne'nin sağ eliydi. Öyle bir insan. Sabriye ablanın vefatından sonraydı galiba bana söylemişlerdi "Mesnevi çalışmalarının metinlerinin daktilo edilmesi lazım." diye ve bu işe ben devam ettim. Safiye Erol'u bu çalışmalar ile daha yakından tanıma fırsatını buldum.

AÇIKGÖZ: Tarih 1957, 1958?

YÜKSEL: Yok 58 değil. 59-60 senelerindeydi, 63'e kadar. Çalışmalarda tabii ben sadece sekreterliklerini yapıyordum. Yanlış anlatmış olmayayım. Onlar aralarında konuşurlar. Nicholson'un neşrettiği *Mesnevi*'yi açarlar, kendininkilerini açarlar. Alınmış olan notları açarlar. Bunları toplarlar. Çünkü o notları, 1908'den sonra kendileri, *Mesnevi* şerh etmeye başlayınca tutmuştur. O tarihteki ifadeler, şimdiki neslin anlayacağı ifadeler değil. Üstelik tasavvufi olduğu için, tasavvuf terimleri o devirlerde anlayabileceğimizden çok daha farklı. O tarihteki insanların, gençlerin daha rahat anlayabilmeleri için 74'te neşredildi zannediyorum *Mesnevi-i Şerif* ve bunun redaksiyonunu da Nihat Sami Bey yaptı. Bu beş kişi çalışıyor.

AÇIKGÖZ: Nicholson'un tercümesi. Yabancı dil biliyorlar tabii.

YÜKSEL: Sonra Sofi Huri Hanım var, sekiz dili çok muhteşem bilirmiş. Nicholson'un tercümesinin İngilizcesi var, eski yazısı var. Ken'an Rifaî Hazretleri nasıl açıklamış, tutulan notları var. Bunların hepsi karşılaştırılıyor. Ondan sonra ifade hâline getiriliyor. Safiye Hanım'ın İslamî kültürü çok fazlaydı. Annesi zaten Bektaşî dervişi. Kitaplarını okuyunca da gördünüz herhalde Kur'an-ı Kerim ayetlerinden, hadis-i şeriflerden sıklıkla faydalanıyor. *Çölde Biten Rahmet Ağacı*, Hz. Peygamberimiz'in hayatını anlattığı eseri. Eserlerinde de kuvvetli bir tasavvuf kültürü var ve tasavvufu roman hâline getirmiş olan

yazarlardan birisidir Samiha Anne ve Safiye Hanım. Tasavvuf hakkında çok kişi konuşmuş.

AÇIKGÖZ: Yakup Kadri'lerde tasavvuf bir dekor olarak görünür. Tasavvufu koyarlar ama onu da biraz aşağılamak için.

YÜKSEL: Ama o devirde öyle. Tasavvufu hakikaten bilip anlatan romanlarda da tasavvufi bilgileri romana işlemiş birkaç tane yazar var. Ama onlar didaktik bir ölçü içerisindedir. Ama Sâmiha Anne'nin eserlerine baktığımız zaman tasavvuf bir yaşama biçimi. Biliyorsunuz ki tasavvuf bir felsefedir ama bu kuru kuru bir felsefe değil, o felsefenin yaşama biçimi hâline gelmiş olması makbuldür. Mesela siz iyilik hakkında kırk tane kitap yazarsınız, ama iyilikten anlamazsanız o tasavvufu yaşamıyorsunuz demektir. Tasavvufun bütün prensipleri Kur'an-ı Kerim'e ve hadis-i şeriflere dayanır. Tasavvuf İslamiyet'in dışında bir felsefe değildir. İslamiyet'in yaşayış biçimini ifade eden bir prensiptir o ve onu yaşamak lazım. Sâmiha Anne de Safiye Hanım da bunun nasıl yaşanır olduğunu romanlarında göstermişlerdir. Safiye Hanım'da ise bilhassa *Ciğerdelen*, bence nirengi noktasıdır.

ULUANT: Özellikle Ken'an Rifâî üzerine yazdığı etüt. Sâmiha Anne, "Safiye Erol sanki bunu yazmak için dünyaya gelmiş." demiştir.

YÜKSEL: İnsan hayatının mimarıdır, demiştim ki bu benim sözüm değil. Sâmiha Anne'den çok duyduğumuz bir sözdür bu. Safiye Hanım da aynı felsefeye sahip. Prensip olarak tasavvufu yaşanır hâlde romanlarında, hikâyelerinde aksettirir Safiye Hanım ve Sâmiha Anne. Safiye Erol'un *Ciğerdelen*'in başında ve sonunda Turhan Bey ile Cangüzel'in hayatı anlatılır, ama orta kısmında da Sinan ile Zühre'nin hadisesi anlatılır. *Ciğerdelen* yarı destandır. Destanımsı bir roman.



TEK: Safiye Erol sizin de şahidi olduğunuz o çalışmalar sırasında nasıl bir insandı?

AÇIKGÖZ: Yani oturuşu, kalkışı, meseleyi ele alış tarzı, hırçın mıydı, buyurgan mıydı, yeni tabirle dominant mıydı veya dikkatle dinleyip not mu alırdı?

YÜKSEL: Mesela Salı günleri akşam nerede toplanılacaksa o evin sahibi akşam yemeğe davet eder, yemekten sonra çalışmaya başlanır. Şimdi mutlaka Safiye Hanım simetrik oturulsun ister.

AÇIKGÖZ: Bizim oturuş tarzımız da belirleyicidir aslında. Bunlar metin analizleri açısından çok önemli. Bu hayat modeli de bize bir şeyler gösterebilir.

ULUANT: Roman tahlilinde de bu bir yol açar.

YÜKSEL: Son derece prensip sahibiydi. Mesela öğleden sonra uykuları varmış. O uyku saatine rastlayan zamanda hiç ziyaretçi kabul etmezmiş. Biz evlendikten sonra el öpmeye gittiğimizde Bayram'la, onun uyku saatine rastlamış. O zamanlar telefon yaygın değil. Gittik, uyku saatine rastlıyordu. Kapı açılmadı ve biz döndük. Salacak'tan Fatih'e geri döndük. Mesela yemekten sonra sofraya kalkar, bulaşıklar yıkanır. Ondan sonra Safiye Hanım oturmaya başlar. Şimdi düşünün ki gelen Nihat Sami, Sâmiha Anne, Sofi Hanım, Nezihe Hanım; Türkiye'nin kalburüstü insanları ve seviye bakımından üst düzeyde. Efendim bulaşığı ben yıkayayım derim ki Safiye Hanım gitsin onlar çalışsınlar diye.

Nevi şahsına münhasır bir insandı.

TEK: Nasıl giyinirdi? Tarzı, duruşu hakkında izlenimlerinizi paylaşır mısınız?

YÜKSEL: Çok titizdi, çok derli topluydu. Şık giyinirdi. Makyajsız hâlini ben görmedim. Hep makyajlıydı ve çok kibardı. Konuşmalarında, tavrında çok kibar bir insandı. Tabii fikri tarafı benim erişemeyeceğim seviyedeydi. Şunu söyleyebilirim yalnız; Sâmiha Anne'yle mukayese ettiğim zaman konuları farklı şekillerde ele almışlardı. Şimdi Safiye Hanım'ın *Ülker Fırtınası*'na, *Kadıköyü'nün Romanı*'na, *Ciğerdelen*'ine, *Dineyri Papazı*'na baktığımız zaman oradaki hanımlar veya beyler -bu benim tespitim- şimdiki hayatın birlikteliklerini yaşamış insanlar. Romanlarındaki bu durum, baktığımız zaman kadın ve erkek motifinde bizim cemiyetimizin eskiden kabul etmediği, bizim yaşımızdaki insanların namus telakkilerinden farklı olan bir şey. Ama şimdiki devirde biraz daha sulanmaya başladı diyeyim. Roman kahramanlarını muhafazakar olmayan bir kesimden seçer. Şimdi bu neden böyle diye düşünmeye başladığım zaman -ki Safiye Hanım son derece İslami yaşayışa riayet eden bir insandır- ben bunu şuna bağlıyorum. Benim tespitlerim doğru mudur, onu bilemem. On üç yaşında Almanya'ya gidiyor, doktorasını yaptıktan sonra 27 yaşında dönüyor. Umumiyetle bu devrede hep orada kalıyor. Oradaki hayat, kendisinde Batı tesirinin etkisini bırakmış olabilir gibi geliyor bana. *Dineyri Papazı*'ndaki Gülbün'ün aşka bakış açısıyla şimdikilerin aşka bakış açısı farklı. Yani orada cisimden ziyade bağlandığı insandaki duyguların yaşanması mühimdir onun için. Biraz farklı bakıyor. *Ciğerdelen*'de Turhan ile Cangüzel'in başlangıçtaki ve bitişteki hayatlarına baktığımız zaman onların hayatında da -yine çok affedersiniz- gayrimeşru bir yaşayış vardır. Romanlarında böyle bir hayat var, ama onun felsefesine göre bu gayrimeşru değil. O aşka biraz daha farklı bakıyor. Biraz da Bektaşî tasavvufuna yakın anlayışı vardır. Annesi Bektaşî. Daha hoşgörülü bir bakış açısı vardır. Sâmiha Ayverdi'nin romanlarına baktığımız zaman katiyen böyle bir şey yok. Şimdi *Mabette Bir Gece* adlı hikâye kitabında *Aşk Bir Mucizedir* adlı hikâyede, Ahmet Bey'le Selâme karşılaştıkları zaman elini tutmak istiyor Ahmet Bey, benim elim şeytanın eli değildir diyor Selame. Bütün bu sevgi platonik olarak kalıyor. Safiye Hanım'ın *Dineyri Papazı*'nda veyahut da ötekilerinde tarif ettiği aşk Selame'nin duyduğu aşk. Fakat Selame el ele tutuşmada dahi bir hudut koyuyor. Kadınlara erkek arasındaki münasebetlerde bir hudut koyuyor ki bu hudut İslami prensiplerin bize çizdiği bir huduttur. Safiye Erol'da farklıdır. Bu hudut biraz daha genişlemiştir yahut da

birbirine girmiştir. Ama yanlış anlaşılmasın, söylemek istediğimi anlıyorsunuz da kelimelere döküldüğü zaman yanlış anlaşılır. Çok nazik ifade etmek lazım.

ULUANT: Aysel abla, Safiye Hanım'ın Ken'an Rifâf'ye gelmeye başlaması, ilk zamanlardaki hareketleri ve ondan sonraki hareket tarzının değişmesini bize anlatır mısınız? Safiye Hanım 48 senesinde geliyor, siz mülakatları okudunuz. Önce Sâmiha Anne'nin bir kitabını okuyor; *Batmayan Gün* ve Sâmiha Anne'yi tanımak istiyor, Burhan Toprak'la geliyor.

YÜKSEL: Zannediyorum bu evde tanışıyorlar. Girişteki o odada Sâmiha Anne'nin Ekrem amcalarla beraber oturduğu bu evde. Sâmiha Anne o küçük odada kalırlarmış. Ekrem Amcaların yatak odaları da yukarıdaymış. Sâmiha Anne burada oturuyor. Onun için buraya geliyorlar. O küçük oda misafirleri kabul ettikleri yer. Ama orada mı salonda mı oturdular orasını bilmem. Orada otururken diyor ki; ben sizin kitabınızı okudum ve çok etkilendim, sizi tanımak istedim. Sâmiha Anne de büyük bir tevazuyla; maalesef ben sizin hiçbir eserinizi okumadım, diyor. Yani nezaket olsun diye dahi hayatında hiç yalan yok. Ondan sonra sizi yetiştiren hocayı tanımak isterim deyince Sâmiha Anne herkesi tanıştırmıyor. Orası çok mühim dikkatinizi çekerim. Sâmiha Anne'ye mesela Necip Fazıl geliyor, mülakatlarda o da vardır. Necip Fazıl da sizi yetiştiren hocayı tanımak isterim diyor. Benim hocam Galatasaray mezunu, münevver bir insandır. Pek görünür olmayı sevmez deyip bir şekilde atlatıyor. Bir şairimiz vardır...

ULUANT: Enis Behiç Bey mi?

YÜKSEL: Onunla tanıştırıyor.

ULUANT: Onun kurtuluşu oluyor.

YÜKSEL: Evet onun kurtuluşu, oluyor. Şimdi Sâmiha Anne'nin, manevi cephesinden insanlar hakkında verdiği hüküm çok. O zaman mesela falanın tanışmasında bir fayda olmayacaksa tanıştırmıyor. Zaten Necip Fazıl bir yere müntesipmiş. Müntesip olan insanları tekrar başka bir yere götürmek tasavvufi prensipler bakımından uygun değil. Tanıştırmıyor, daha sonra Necip Fazıl'ın, Sâmiha Anne'ye kitaplarının tefrika edilmesi sırasında verdiği sözü tutmadığı için anlaşmaları feshediliyor. O taraflara girmiyorum, konuyu uzatmamak için. Safiye Hanımı hemen tanıştırıyor ve kendileri buraya teşrif ediyorlar. Sâmiha Anne, kendilerine Safiye Hanım'ın böyle bir istekte bulunduğunu haber

veriyor ve tanışması için müsaade alıyor. Kendileri bir yerden döndükten sonra uğruruz tanışırız diyorlar. Yani bir yerden döndükten sonra buraya uğruyorlar. Çünkü daha ziyade Sâmiha Anne vasıtasıyla bir araya geldiği yazarlarla, burada tanışıyorlar. Nitekim Enis Behiç Bey'le de burada tanışıyor. Kendileri Ken'an Rifâî Hazretleri'nin bulunduğu eve gidip orada görüşüyorlar. Şimdi Safiye Hanım ilk teşrifinde sigara içiyor, ayak ayak üstüne atıyor. Daha sonra yavaş yavaş davranışları değişiyor. Mesela, yeni bir elbise giydiğim zaman ilk defa onun huzuruna giderdim diyor Safiye Hanım. 48-49-50. 48'in Nisan'ı gibidir tanışmaları. İki buçuk sene falan sürer. Sofi Hanım'ın 14 ay. Sofi Hanım, büyük insanları bir kere bile görmek yeter diyor. Bu alışveriş için bazıları senelerce gelirler hiçbir şey alamazlar. Bazıları ikinci gelişte adım adım dünyayı fethederler. Onun için bu işin zamanla mukayyet olan bir tarafı yok. İşte iki buçuk senede Safiye Hanım o kadar merhaleyi almış. "Ben hep seninle beraberim". denmiş kendisine. Bir de şey çok enteresandır. Kendileriyle bir süredir görüşmemiş. "Affedersiniz efendim" deyince, "Önce sen kendini affet." diyor.

ULUANT: Bu bana çok tesir etmiştir. Kendimi çok suçladığım bir zaman o satırlar karşıma çıktı. O kadar memnun oldum ki. Safiye Hanım akrabasını, arkadaşını ihmal etmemeye çalışarak, ona gideyim, şunu küstürmeyeyim diyerek vakit geçirmiş ve kendilerine gitmeyi ihmal etmişti.

YÜKSEL: Ama Safiye Erol'un yine bir izahı var. Orada da Ken'an Rifâî Hazretleri'nin terbiye sistemine işaret ediyor. Hoş görme var. Bu her hareketi hoş görme değil. Kendini affetmek, kendi içine dönüp kendi hatasını kendisinin tashih etmesi eğitim prensibi var. Safiye Hanım eserde ona dikkat eder ve onu söyler.

TEK: Orada dikkat ettiğim üzere Safiye Erol kendini affetmenin yanı sıra başkalarını da affetmenin üzerinde durmuş. En büyük sıkıntıların affedememek, unutamamak olmasını fark etmesi çok önemli.

YÜKSEL: O, o bakımdan önemli. Diğer bakımdan da hoşgörü prensibini nasıl tatbik ettikleri bakımından önemli. Çünkü bazıları şimdi televizyonda seyrediyoruz, hoş görmek vardır diyorlar. Öyle yok tasavvufta, İslamiyet'te de yok. Görünüşte hoşgörü ama adım adım takip ediyor. Kendisinin hoşgördüğü hatalarını kişinin kendisine düzelttiriyor. Öyle bir prensibi var. Bunu da neden yapıyor? Yüz yüze gelmekten kurtarıyor. Kendisi o hatayı bulup kendisi düzelttiği zaman, kendi içinde hallediyor.

AÇIKGÖZ: O kendisini olgunlaştıran süreci 60 sayfalık bir etütle ortaya koyması önemli.

YÜKSEL: Sâmiha Anne ve Safiye Hanım'ın talebelik hayatını kıyas edemeyiz. Çünkü Sâmiha Anne, Server Hilmi Bey'in vasıtasıyla 12 yaşında kendileriyle irtibatlıymış. Ama Safiye Erol Hanım kendilerini 48'de tanıyor, 50'de öte âleme geçiyorlar. Zaman az, fakat geçmişe de dikkat ettiğimiz zaman, Safiye Hanım'ın Kur'an-ı Kerim'i, İslami bilgileri çok iyi bildiğini, aynı zamanda Batı felsefesini, Batı destanlarını da çok iyi bildiğini görüyoruz. Büyük bir hamuleyle bunları çok rahat intibak ediyor. Yani oraya gelebilecek ve kendilerinden istifa edebilecek birikimi çok yüksek. Safiye Hanım'ın onu anlayacak bir kültür ve iman seviyesi var. Yoksa *Ciğerdelen*'i yazamaz.

TEK: Mehmet Çavuşoğlu'na da söylemiş; Ken'an Rifâî'nin yanına gittiği zaman aslında manen hazır olduğunu, kefarecini de *Ciğerdelen*'i yazarak ödediğini anlatmış.

YÜKSEL: Safiye Hanım, bir Hintli'ye âşık olmuş zannederim evleneceklermiş Almanya'dayken. Yalnız Hintli de Safiye Hanım da vatanını seviyor. Safiye Hanım, Türkiye'ye gidelim vatanımın bana ihtiyacı var, Hintli de Hindistan'a gidelim vatanımın bana ihtiyacı var diyor. Hintli de hatırladığım kadarıyla doktor, yanlış olabilir. Ondan sonra ayrılmışlar. Aradan birkaç zaman geçmiş Almanya'ya gitmiş, onun bulunduğu pansiyona gidince pansiyon sahibi kapıyı açmış. Ay demiş beş dakika önce ayrıldı, bilmem kaç uçağıyla memleketine gidecek. Siz beni nereden tanıdınız diyor, o da gelin benimle diyor. Onu Hintli'nin odasına götürüyor. Odanın bütün duvarları Safiye Hanım'ın resmiyle dolu. Şimdi böyle bir aşkı yaşamış. Psikoloji de okumuş. Hem ilmi olarak hem de kendi hayatında tatbiki olarak ikisi de birleşince şaheserler çıkmış.

Yarı destanımsı *Ciğerdelen*'de bana öyle geliyor, doğrudan doğruya bir insanın insan-ı kâmil, ermiş olmak için geçirdiği safhaları tek bir insanda gerçekleştirmiş. Bu eserde çok az yerlerde tasavvufi prensipleri cümle olarak almış, fakat tamamen hâdiseler olarak anlatmış. Zühre aşkı yaşıyor, parasını yediriyor. Oğlu şehit oluyor, evlat acısını tadıyor, ondan sonra kıskançlığı yaşıyor. Bir insanın çeşitli kademelerden geçip erebilmesi için, neleri feda etmesi gerekiyorsa feda ediyor. Sonra tüm Rumeli'nin hürmet ettiği beynelmilel biri oluyor. Ama bunu hâdiseler olarak hayatında yaşıyor.

TEK: Eserin analizini çok güzel yapmışsınız, teşekkür ederiz. Bununla birlikte Safiye Erol'u biraz daha anlatırsanız mutlu olacağım. Erol, evini nasıl dekore etmişti mesela. Eminim çok sadedir.

ULUANT: Yeğeni Aydın Bey de yeni, bir ay önce vefat etti.

YÜKSEL: Zevkliydi, çok şatafatlı değildi. Fazla aklımda kalmadı.

ULUANT: Teyzesine karşı muhabbeti çoktu, çok seviyordu. Teyze onu evlat edinmiş, yetişmesine çok dikkat etmiş. Fakat teyzesinin manevi dünyasıyla hiç alakası yok. "Aaa bizde teyzemden hiçbir şey kalmadı. Sadece bir tane defter, müsvedde gibi bir defter. Çağırdık kapıcıyı hepsini verdik." diyor. Hâlbuki orası Safiye Erol müzesi olabilirdi.

YÜKSEL: Mesela Sâmiha Ayverdi'nin yazdığı mektuplar.

TEK: Defter sizde mi Zeynep Hanım, içeriği neyle ilgili?

ULUANT: Defter bizde. Fikri açıdan bir değeri yok, ancak bir hatıra.

TEK: Defterin bir fotoğrafını rica edebilir miyim?

ULUANT: Keşke yanımda getirseydim! Ben onu bir şekilde gösteririm size, görüşürüz. Ama bu duruma çok üzülmüştük, kısmet. Hiçbir şahsi eşyası kalmamış.

AÇIKGÖZ: Bizi en çok kalemi merak ettiriyor. Zeynep de dikkat ediyor ona.

TEK: Babasından kaldığı için çok önemsiyoruz.

YÜKSEL: Maalesef bildiklerimiz bu şekilde.

TEK: Onunla ilgili unutamadığımız bir anınız var mı diye sorsak?

YÜKSEL: Masadaki oturuların simetrik oluşudur bir hatıram. O mutfak meselesi vardır. Bir de işte Bayram'la gidişimizde...

TEK: Kapının duvar oluşu değil mi hocam (herkes güler). Ama dili de çok tatlıydı değil mi?

YÜKSEL: Çok nazikti, kimseyi incitmezdi.

TEK: Sizinle de zaman zaman Trakya şivesiyle konuşur muydu?

YÜKSEL: Konuşurdu mesela biz evlendiğimizde gelmişti. Kalabalıktı çok şükür nikâhımız. Ben tebrikleri kabul ediyorum. Ondan sonra bir ara otomatikleşmişim. "Ee

tabii!" dedi Safiye Hanım, "O kadar kişiyle alışverişe geçince otomatik hâle geldin."
(Herkes güler).

TEK: Çok güzel bir hatıra.

AÇIKGÖZ: Dikkatlerin nasıl farklı olduğunu gösteriyor bak orda, empati yapıyor.

TEK: Ve izliyor, gözlem yapıyor.

ULUANT: Sâmiha Anne "Bir meseleyi anlatırken konuyu çok güzel dağıtır, dağıtır, ama sonunda çok güzel toparlar." demişti. Yani tahlilden terkibe çok güzel gidiyor. Bir de evine gittiği bir gün Sâmiha Anne, Safiye Hanım fırında yemek yapmış. Fırın eldivenlerini takmış, çıkaracak fırından. "Biz hem yazı yazarız, hem de evimizin işlerini yaparız." demiş. Aynı zamanda iyi de bir ev hanımı...

TEK: Çok hamaratmış.

ULUANT: Evet, Sâmiha Anne, o maksatla anlatmıştı.

YÜKSEL: Hamaratlı ve disiplinli.

TEK: Spor yapmayı seviyor, yüzüyor..

AÇIKGÖZ: Kayığa binmeyi seviyor, kürek çekiyor.

TEK: Bir taraftan bakıyorum ne kadar hüznü, diğer taraftan hayat dolu.

YÜKSEL: Hem romantizm tarafı var hem gerçekçi. Romantik fakat ayağı yere sağlam basan biri. O muvazeneyi çok iyi sağladı.

TEK: Hiç eşinden bahseder miydi efendim?

YÜKSEL: Kâinat abla anlatmıştı, ziyarete gittiği yerden kocası almaya gelince, "Ben geldim." dermiş aşağıdan. "Geliyorum, geliyorum." dermiş Safiye Hanım, fakat konuşmasına devam eder, eder, aşağıda kocasını bekletirmiş. Bitirmiş konuşmasını, öyle inermiş.

ULUANT: Eşim Sinan'dan dinlemiştim. Çok değişik bir adammış. Taban tabana zıtlarmış karı koca. Böyle renkli kırvatlar takarmış, dövme falan varmış kolunda. Bir de kırvatının üzerinde değişik resimler varmış.

YÜKSEL: Ben görmedim hiç kocasını.

TEK: Sizleri çok yorduk. Ancak son olarak Safiye Hanım'ın vefatı hakkında bir bilginiz var mı diye sormak istiyorum. Nasıl vefat etti?

YÜKSEL: Ben onun vefatını duymadım da Sâmiha Anne'yi ziyarete geldiğimiz zaman Sâmiha Anne söyledi vefat ettiğini.

ULUANT: Hakkında yazılanlarda yazıyordu. Beyninde bir damar çatlamış diyorlar. Herhalde beyin kanaması diye düşündüm.

AÇIKGÖZ: Vaka şöyle olur: Üsküdar Güzelleştirme Derneği'nin toplantısından çıkarlar. Hiç âdeti olmadığı hâlde bir karı kocayı alıyor, misafirlige çağırıyor, salona oturtuyor onları. Gerekli ikram esnasında diyor ki "Müsaade ederseniz bir namazımı kılıp geleyim." Odaya geçiyorlar, çıkmıyorlar. Bekliyorlar, bekliyorlar, çıkmıyor. Merak edip geliyorlar bakıyorlar ki secdeye kapanmış..

ULUANT: Secdede vefat etmiş. Kim anlattı?

AÇIKGÖZ: Sanat tarihçisi Emel Esin. Çünkü Üsküdar Güzelleştirme Cemiyeti'nde birlikte çalışıyorlardı onlar.

ULUANT: O sırada orada mıymış?

AÇIKGÖZ: Hayır, sonra anlatmışlar Emel Hanım'a.

YÜKSEL: Ne güzel bir ölüm.

AÇIKGÖZ: Bugün, Aysel ablanın gözlemleri, şahitlikleriyle ne yaptık? Safiye Hanım'ın eline dokunmak üzere sin.

TEK: Öyle hocam. Çok teşekkür ederiz sizlere. Bize zaman ayırdığınız için çok memnun olduk.

2) HALİL AÇIKGÖZ İLE BİRLİKTE ÖZCAN ERGİYDİREN'LE SAFİYE EROL HAKKINDA SÖYLEŞİ¹¹⁵

08.06.2015

Kubbealtı Vakfı - Çemberlitaş

Safiye Erol hakkında Özcan Ergiydiren diyor ki:

*"Gayet tertipli, kendine has bazı
hususiyetleri olan, biraz Bektaşî meşrep."*

ZEYNEP TEK: Öncelikle kendinizi tanıtabilir misiniz?

ÖZCAN ERGİYDİREN: Ben Özcan Ergiydiren, 35 doğumluyum. Manisa'da doğdum. İlk tahsilimi orda yaptım, sonra İstanbul'da Eski Güzel Sanatlar Akademisi Mimari Bölümü'nde okudum. Ondan sonra askerlik yaptım. Evlendim, çoluk çocuğa karıştım. Bir müddet Çankırı'da kaldım. Daha sonra uzun zaman Ankara'da kaldım. Sonra buraya geldim. Şimdi çalışmıyorum. İşte bu kadar.

HALİL AÇIKGÖZ: Safiye Erol ile yakınlığınızı anlatabilir misiniz? Size yakın birisi miydi? Kaç defa gördünüz? Onun elini öptünüz mü, el sıkıştınız mı?

ERGİYDİREN: Safiye Erol kimse ile yakın olmazdı efendim. Olmadık insanların elini sıkmazdı.

TEK: Estağfirullah efendim.

ERGİYDİREN: Genciz güzelim. Bizimle çok mesafeliydi. Yani, hiç yokmuşuz gibi davranıyordu açıkçası. Şimdi ben Safiye Erol Hanım'ı Sâmiha Ayverdi Hanım'ın evinde görüyordum. Salı günleri *Mesnevi* şerhleri yapıyordu. Ken'an Rifâî Hazretleri'nin dergâhında takrir ettiği *Mesnevi* şerhleri not edilmiş. Onu bir heyet; Sâmiha Ayverdi, Nezihe Araz, Sofi Huri, Safiye Erol Hanım ve Nihat Sami Banarlı neşre hazırlıyorlardı.

TEK: Nerede yapıyordu bu toplantılar?

¹¹⁵Tek, Z. (2015b). Halil Açıkğöz'le Birlikte Özcan Ergiydiren ile Safiye Erol Hakkında Söyleşi. Haziran 8. *Tek'in özel arşivinden*. Kubbealtı Vakfı / Çemberlitaş.

ERGIYDİREN: Sâmiha Ayverdilerin oturduğu, şimdi Enstitü olan o evde. Fakat her hafta birinin evinde; beş haftada bir dönüyor. Onun haricinde o tarihlerde; o tarihler dediğim 60'tan önce diyelim. Ben 54'te geldim buraya; 54'ten 61'e, 62'lere kadar.

Ayda bir Ekrem Beylerin evinde musikili sohbetler yapılıyordu. Hem musiki hem sohbet yapılıyordu. Sohbet şöyle başlanıyordu. Sâmiha Hanımefendi'nin, Ahmed er-Rifâi'ye ait bir defteri vardı. Hazret'in hikmetli sözlerinden bir bölüm okuyordu; ondan sonra onu kapatıyor, sonra musiki başlıyordu. Bunlar hep eski ehl-i tarik kimseler, üstat insanlar. Kâzım Beyefendi geliyordu mesela; o devrin büyük hafızı, harika bir sesi var. Efendim, işte, altı tane şeyh geliyordu. Ondan sonra Neyzen Halil Can Bey, Sadettin Heper falan filan geliyordu. Orada görüyordum. Oraya geliyordu.

TEK: Safiye Erol nasıl biriydi? Dış görünüşü, giyimi konusunda bilgi verir misiniz?

ERGIYDİREN: Çok güzel bir kadındı. Bir eşarp bağlardı. Kendine mahsus tarzı olan bir kadın. Benim gördüğüm bu kadar. Çok mühim bir şey söyleyeceğim. Safiye Hanım'ın çocuğu yoktu, kocası daha önce vefat etti. Benim eşim, Safiye Hanım'ın vefatından sonra onun yeğeni Aydın Bey'le görüştü ve nesi kaldı diye sordu. Fakat hepsi dağılmış. Birkaç fotoğrafını buldu. Şimdi sağda solda neşredilen o resimler. Fakat kendi el yazısıyla bir roman başlangıcı var. Bak bu hiçbir yerde çıkmadı. İnşallah bizde duruyordur. Şimdi bizim ev karman çorban bakalım bulabilecek miyiz? Eski yazıyla romana başlamış, herhalde bir yirmi sayfa yazmış ama bitirmemiş. El yazısıyla, o bizde duruyor. Onu yeni yazıya çekmiştik. Eşim Sevinç çekti, Kubbealtı Mecmuası'nda neşredilsin dedik. Fakat orda uygun bulmadılar, neşredilmedi. İnşallah bulursak sana veririm, onu da koyarsın.

O roman başlangıcının çok güçlü bir dili var. Bir Bektaşî tekkesinde sabah oluyor. Yeniçeriliğin kaldırıldığı ve Bektaşî tekkelerinin yasaklandığı bir devre olduğu anlaşılıyor. Rumeli'nde bir tekke, neresi olduğu belli değil. Sabah, Şeyh Efendi uyanıyor. O kadar güzel anlatıyor ki. Korkunç bir rüya görmüş Şeyh Efendi. Bu da ne demek diyor. Yani bir şey olacak, başımıza bir iş gelecek derken (Orda Bektaşî tekkeleri çok büyüktür. Mevlevihanelerden daha geniştir. Hele Rumeli'dekiler.) orda işte çocuklar kalkıyor. Millet uyanıyor. Çocuklar derse gidiyorlar. Falanlar, filanlar bütün tekke uyanırken, derken bir haberci geliyor, asker geliyor diye, hemen toparlanıp kaçacaklar. Anlattığı yirmi sayfa o. Harika bir dili var. Yazık yazmamış sonra, ne hikmetse.

Yani biz, benim neslim kime sorsanız Safiye Erol Hanım'ı bu kadar anlatır. Çünkü hiçbiriyle oturup karşılıklı sohbet etmemiştir. O yapıda bir insan değil. Gayet tertipli, kendine has bazı hususiyetleri olan, biraz Bektaşî meşrep; ailesi Bektaşî çünkü.



AÇIKGÖZ: Nasıl konuşurdu mesela, fazla konuşkan biri miydi?

ERGIYDİREN: Ben oralarda hiç konuşmasını duymadım. Normal konuşan bir insandı. O mecliste konuşmuştur; ama az.

AÇIKGÖZ: O musiki faslı esnasında, o devrin en az altı tekke şeyhi var diyorsunuz, o insanların sohbeti oluyor muydu?

ERGIYDİREN: Tabii tabii sohbetler oluyordu. Sonra işte dediğim gibi Hafız Kemal Batanay gelenlerden biri. Kâzım Büyükkaksoy, Cahit Gözkan (rebap çalıyor harika), Niyazi Sayın, Hulusi Gökmenli (o da meşhur kasidehanlardan), Ulvi Erguner... Çoğu hanımıyla yahut kızıyla gelirdi. Mevlevilerden Rusuhi Baykara geliyordu, hanımıyla; son Mevlevilerden. *Hayâli Cihan Değer* kitabımda daha tafsilatlı var. Yine Mevlevilerden Selman Tüzün, Ahmet Kasapoğlu. Bir ara Sadettin Heper geldi. Hafız Ali Efendi gelmişti. Herkes çağrılmıyordu tabii o zaman, çünkü salonun bir hacmi var. Efendim, Safiye Hanım'ı orada görüyorduk. Safiye Hanım'ın en önemli eseri Sâmiha Ayverdi Hanım'a göre; onun *Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık* kitabında Ken'an Rifâî hakkında yazdığı bahistir. Sâmiha Hanım, "Safiye Hanım sanki bu kitabı yazmak için dünyaya geldi." derdi. O bana göre her adamın anlayamayacağı kadar biraz girift diyelim, bir yazı. Fakat

fevkalade bir şey. Bir de tabii onun *Ciğerdelen*'i. Öbürleri de güzel ama bu *Ciğerdelen* ile *Çölde Biten Rahmet Ağacı* eşsiz yazılar.

TEK: Özcan Bey, Safiye Hanım'ın mizaç özelliklerini az çok anlıyorum. Sizin anlatımınızdan anladığım kadarıyla biraz mesafeli, tam anlamıyla disiplinli, kuralları olan biri.

ERGIYDİREN: Şimdi bu çalışmalarını akşamüstü oluyor ve yemek de yeniyor; ama böyle hafif bir şey yeniyor. O yemekte herkesin yeri bellidir, onunkinde; Sâmiha Anne'nin naklettiğine göre. Sürpriz kimse gelemez (güler). Anlatabiliyor muyum?

TEK: Son derece programlı, düzenli.

ERGIYDİREN: Programlı, derli toplu bir hanım. Rahat tipler de vardır ama o öyle değil. Arada bir kaldığı evden çıkması gerekiyor da otelde kalıyor ya, mesela o sırada yazdığı yazıda ne kadar tekellüflü olduğu belli oluyor.

TEK: Evet, alışkanlıklarına çok bağlı.

ERGIYDİREN: Evet. Biliyorsunuz o küçük yaşta Almanya'ya gönderiliyor. Orada Alman bir ailenin yanında kalıyor. Bir papaz uğruyor arada bir, o hikâyeyi biliyordur. Ben tekrar etmeyeyim. Sonra bir Hintli'yle arkadaş oluyorlar, birbirlerini seviyorlar. Bizde beraber çekildikleri resim de vardı. Ama yok oldu. Mezun olacakları sırada çekilmiş. Tabii o Hintli de o zaman Almanya'da tahsil ediyor. O vakitler Avrupa'da sıradan insanlar okuyamıyor, ancak varlıklı aileler. Safiye Hanım'ın babasının namı "Altın Babası".

TEK: Öyle mi, ilk defa duyuyorum.

ERGIYDİREN: Zengin bir adam; namı da "Altın Babası". Hintli, herhalde Hindistan'ın zengin ailelerinden birinin oğlu. Fakat o da idealist bir adam. Ona evlenme teklif ediyor ve mektep bitince beraber Hindistan'a, memleketime gidelim, hizmet etmek istiyorum diyor. Safiye Hanım da ben de memleketime gitmek istiyorum, Türkiye'ye gidelim diyor. Neticede anlaşamadıkları için ayrılıyorlar. Öyle bir şey geçirmiş. Fakat tabii ondan hiç bahsetmiyor kendisi ama, herhalde ki çok fazla sevmiş. Zaten öyle, duyguları çok kuvvetli bir kadın; çok kuvvetli. Yani bir şeye konsantre olduğu zaman her şey bitiyor. *Ciğerdelen*'i yazarken on kilo mu ne vermiş. Böyle bir şey geçiyor başından. Sonra dönüyor, Türkiye'de asistan olmak istiyor; ama almıyorlar. Kaliteli adam pek almazlar ya. Ondan sonra

evleniyor bir Kaptan'la. İyi adam, ona hiç karışmıyor. Fikir ayrılığı olmuyor. Öylece birbirlerini kabul etmişler. Çocukları olmamış.

TEK: Anladığım kadarıyla pek ortak yönleri yok ama, Safiye Hanım bu evliliği bir hayat arkadaşlığı olarak kabul etmiş.

ERGIYDİREN: Buradan şu anlaşılıyor; birini çok sevdikten sonra artık öyle bir sevgili bulma ihtimali yok. Onun için eh idare, can yoldaşlığı gibi bir şey olmuş. Öyle anlıyorum ben. Dur bakayım, Sâmiha Anne'nin bizde mektupları vardı, onları yeni yazıya çektik. Onların içinde Safiye Hanım'ın da mektupları var mıydı bilmiyorum. Varsa sana vereyim.

TEK: Çok memnun oluruz efendim.

Özcan Bey, Safiye Hanım'ın ailesinin maddi durumunun iyi olduğunu ilk defa sizden öğreniyorum. Burslu olarak gönderildiği için olsa gerek bu hususta zihnimde farklı bir durum oluşmuştu. Gerçi çok uzun süre; yurt dışında geçen yıllar.

ERGIYDİREN: Burslu da olsa orada yıllarca okuma kolay mı? Babasının mesleği neydi bilmiyorum; ama varlıklı bir aile ve tek çocuk. Onu nasıl göndermişler o devirde, o da düşünmeye değer. Aile Bektaşî.

TEK: Çocuk yaşta bu kadar uzun süreli bir ayrılık, üstelik o dönemde. Çok ciddi bir şey.

AÇIKGÖZ: Ve kız. O devirde kızları falan öyle dışarıya gönderecek anlayış yok. Ama babası aydın bir adam. Annesi de öyle.

ERGIYDİREN: Almanya'nın havası o günkü Türkiye'den çok farklı. Daha serbest bir hayat var orda, Türkiye'ye nazaran. Çok zeki bir defa. Zeka derecesi süper bir insan olduğu anlaşılıyor. Çok güzel makaleleri var. Şehir meseleleri vs. Öbür romanlarında umumiyetle kadın kahramanları hep birbirine benziyor, benim dikkat ettiğim kadarıyla.

TEK: Anınız hiç yok mu peki?

ERGIYDİREN: Benim kendisiyle hiç yok. Onları tanıyan arkadaşlarımız var, onların da hiç yoktur. Yalnız bir tanesi var. Fatih'teki kapısının önünde rastlamış. Onlar da yüksek sesle konuşuyorlarmış. Onları azarlamış (Gülüşmeler). Tek hatıram budur.

TEK: Kimdir o?

ERGIYDİREN: Ne bileyim valla, hatırlayamayacağım. Bu kadar, yani bizden uzak. Bunlar kim, bu gençler nedir falan filan demiyor, dememiş. Biz o zaman talebeyiz.

TEK: Şık giyiniyordu değil mi?

ERGIYDİREN: Temiz, şıktı evet. Güzeldi kıyafetleri.

TEK: Yarı kapalı mıydı, eşarp takardı dediniz?

ERGIYDİREN: Hayır canım, mevsime göre giyinirdi. Başını örtmezdi, mevsime göre eşarp takardı.

TEK: Hep makyajlı mıydı peki?

ERGIYDİREN: Hafif. O zaman yaşı kaçtı ki! Çok yaşlanmadan vefat etti o. Ne zamandı?

TEK: 1964'te vefat etti.

ÖZCAN ERGIYDİREN: Ben İstanbul'da değildim işte. 62 yaşında vefat etmiş, çok erken. Nasip.

ZEYNEP TEK: Sâmiha Ayverdi sizlere onun hakkında bir şey söyler miydi, eserlerinde bahsettikleri dışında?

ÖZCAN ERGIYDİREN: Ben Sâmiha Ayverdi'nin hatıralarını yazdım kızım.

ZEYNEP TEK: Biliyorum efendim. Ayrıca ona olan muhabbeti, yakınlığı hususunda bilginiz var mı diye merak ediyorum.

ÖZCAN ERGIYDİREN: Şimdi Safiye Erol'un dergâha ilk girişini *Mülakatlar* kitabında anlatıyordu Sâmiha Ayverdi. Aynıyle yazıyor orada. O kitapta göreceksin; ilk girişini, davranışlarını, Ken'an Rifâî ile görüşmesini. Orada hepsi var. O konuşmalar böyle teypten deşifre gibidir. Dikkatle yazılmıştır. Safiye Hanım'ın dünyası değişiyor orada. Zaten çok büyük kabiliyet. Birden mecrasını buluyor.

ZEYNEP TEK: Ne güzel dediniz; mecrasını bulmak... Çok teşekkür ediyorum. Sizinle tanıştığımıza çok memnum oldum.

ÖZCAN ERGİYDİREN: Allah kolaylık versin. Halil Açıkgöz gibi bir yardımcın, rehberin var. Bu büyük şans. Yine görüşelim inşallah. İnşallah hayırla tamamına erer çalışman.

RÜYADA DAVET

BİRİNCİ GECE

İki aydır bu ıssız kırlarda geçen ömrüm ne kadar hâdisesiz, etrafta ufuklara varınca yayılmış kurak saha gibi dümdüz. İki aydır B-H demiryolu hattı uzadıkça uzadı; beş altı aya kadar vilâyet merkezine varabilir. -Kamp hayatı, kökünden sarsılmış olan maneviyatımı biraz yola getirdi. Bu kırlarda insanın beynine bir burgu gibi saplanarak zihnini çürütmekten başka bir şeye yaramayan mes'elelere yer yok. Bu düz ve güneşli kırlarda anlaşılıyor: hayatta ehemmiyetli esas mes'eleler hangileri, ehemmiyetsizler hangileri..

Perihan! beş senedir görmediğim, ebediyen kaybettiğim Perihan, bilmiyorum kimle beraber yaşıyorsun, yaşadığın memleket ve muhitin ismini bilmiyorum. Perihan, belki de hayatta değilsin, onu da bilmiyorum. Seni unutamadım.

Dün, toprak amelelerinden Yemişçi baba diye tanılan bir reçper çadırına geldi ve usta başıdan şikâyet etti. Yemişçi baba, top sakallı, uzun bıyıklı, çakır gözlü bir Rumeli dervişi, Rüstem baba dergâhında yirmi sene hizmet etmiş. Tekkeler kapandıktan sonra İstanbulda manav olmuş; bu sebepten lâkabı (Yemişçi baba). Arkadaşları zavallıya boyuna iziyet ediyorlar «Hu erenler.. şahım.. hu!» gibi müstehzi dervişane hitaplarla damarına basıyorlar. — Yemişçi babadan bugün yeni bir şey öğrendim. İnsanın gurbette bir sevdiği olup ta ondan haber almıyorsa o şahsın hayatına, sıhhatine ve efkârına irade kuvvetiyle rüyada irişebilirmiş. Yatarken bütün düşünce ve duyguları bir araya toplayıp pâk bir gönül ile yalnız sevdiğini araştırarak uyumalı imiş. O şahıs her kim ise rüyada gelir görünür halü ahvalini arzedermiş. Böyle pâk bir zihin ile gönül eden cana her şey zahir olur, hiç bir şey gaipte kalmazmış.— Himmetin var olsun, Yemişçi baba! Dün gece irşadına tabi olarak Perihanı rüyada bulmak fikrile yatağa girdim. Ne çok, ne karışık rüyalar, bu kadarını zaptetmek kabil değil; birbirine kaynaşmış bir kaç panorama şeridi gibi. Sabah alaca karanlıkta gözümü açtığım zaman Perihanı

muayyen bir şekilde gördüğümü hatırlayamadım. Fakat ruhumdaki taşkınlıktan, kanımın mechul bir ahenge tabi imiş gibi hafifçe çırpınmasından anladım ki Perihan davete gelmişti. Kim bilir, belki o yeşil koru arasından süzülerek geçen ceylan, yahut göl üzerinde gergin, parıltılı kanatlarla uçan kuş Perihanın ta kendisiydi. Fakat anlaşılan günlüğün kuvveti kâfi gelmediğinden simasını kavrayamadım.

İKİNCİ GECE

Onu üniversitede Peri diye çağırırdık. Hayatımızın müşterek geçen dört senesi baştan aşağı bir Cennet baharı olmuştu. Peri ebediyen benimdir zannetmiştim. Üniversitenin muvakkat bir yakınlık temin ettiğini, dersanelerde bir sırada oturmakla ve aynı tahsil gayesini takip etmekle hasıl olan birliğin geçici olduğunu o zamanlar bilmiyordum. Sonra -pek geç!- anladım ki akademi hayatının içtimaî vaziyet farklarını silerek birbirine kaynaştırdığı insanları cemiyet tekrardan ayırıyor. — İmtihanlardan sonra Peri yine Tütün Kırılı N.beyin kızı oldu. Sermayesi bir şebeke halinde birçok memlekete, kol atan o kudretli babası onu evvelâ Mısra götürdü, sonra diyar diyar dolaştırmağa başladı. Bana Periyi unutmak düştü. Halbuki..

Dün müteahhidin otomobili ile inşaat mahallini teftişe gittim. Çadıra avdetimde bir teftiş raporu hazırladım. Yemekten sonra tozlu saçlarımı sıcak su ile yıkayıp sararak yattım. Altımdaki portatif karyola her harekette gıcırdayor, hafif bir rüzgâr uğultusu ve çadır eteklerinin çırpıntısı, toprak, meşin, konyak ve rayihalı kır otları hep birden güzel bir koku dağıtıyor. Gözlerim büyük bavulun üstündeki surahi ve kitaplara dikili; ellerim, beyaz sarğılı ıslak başımın altında, uyudum. Bu gece Perihan geldi, karışık rüya yığıntıları arasından küskün ve yabancı geçti. Ben diğer şeylerle meşguldüm: İstanbul da yerleşmek için ev arayor, hiç bir şey beyenmiyor, bu biçimsiz yapıları vücutta getiren mimar ve kalfalara lanet yağdırıyordum. Kiminin boyası aşınmış, kimi rutubetli, kule gibi dar ve yüksek, eciş

¹¹⁶ Hikâyenin künyesi şu şekildedir: Erol, S. (1931). Rüyada Davet. *Millî Mecmua*. 15 Mayıs. Cilt 11, 126, 178-179.

bücüş, cumbalı.. Bilmem ne.. — Dadım, kıymetli acem hahlarını pas-pas gibi kapı önlerine seriyor, odaları renkli cam vazolar, taklit çiçeklerle süsleyerek beni çileden çıkarıyordu. «Be hatun» diyordum... Perihan, yüzü peçeli, omuzuma dokunup geçiyor; ben onu tutmak isterken yine çirkin evler, mutfaklar, dikkatimi çeliyor, haydi dekor değişiyor, Perihan kayboluyordu. Senin şefkatli, itaatkâr ruhun bana o kadar yakın geldi, fakat ben, zihnimi dolduran bin bir dünya işini bırakıp kendimi sana vakfedemedim.

ÜÇÜNCÜ GECE

Rüyamda o vardı, yalnız o.. ve gümüş bir sis. Onun da bu gümüş sis içinde yalnız bir çehresi vardı ve serapa nura garkolmuştu. Kumral saçları sudan çıkmış gibi şakaklarına yapışmış, tatlı elâ gözleri, bir billûr kaynağında yüzen iki kehrüba gibi, yaşlı idi. Fakat dudakları gülümsüyordu.

Evet, bu gece Perihan bana geldi. Üç gece hummalar içinde onu aradıktan sonra nihayet buldum. Gümüş bir sis içinde nurdan bir çehre, tatlı elâ gözleri, billûr gibi berrak yaşlar akıtıyor, bana... bana... bakıyordu. Sesini duymadım, fakat bakışı çok şeyler söyledi: şefkat, merhamet, sevgi ve... Ancak duygu ile duyulan, ismi bilinmeyen şeyler... Gözleri ağlıyor, dudakları gülümsüyordu.

4 Haziran 1929

DİLÂRÂ



BİR MAKALE Münasebetile

(Baria) nın o meşhur mübdii, Türk edebiyatındaki büyük şöhretine kanaat etmiyerek, dehasını bütün dünyaya kabul ettirmek için edebî bir Fransız gazetesine çok orijinal bir makale yazdı. [*] Tabii; imzasına fazla ehemmiyet verdimen için İstanbul Darülfünunu Edebiyat Fakültesinde de profesör olduğunu yazmayı ihmâl etmiyor. Bu mühim (!) makalesinde edebiyatımızın gûya bir tarihçesini yaptıktan sonra bahsi kendisinin de mensup olduğu Servetifünun edebiyatına intikal ettiriyor ve bu mektebin bir Türk Parnası olduğunu söylüyor. Bu mektepte bütün mekteplerden, natüralistlerden, realistlerden ve sembolistlerden nûmuneler varmış. Bugünkü edebiyatımızın dikkate şayan bir siması yokmuş. Ne var, ne yoksa hepsi yine kendi neslinde imiş. Birbirine bol keseden üstat demiye ve türlü türlü kasideler yazmağa alışmış olan bu nesil için bunu pek tabii görmek -velev ki bir ecnebi gazetede böyle gülünç bir makale vesilesile olsa bile- ve kızmamak lâzım gelirken belki kendisini ne garbin ve ne şarkın hiçbir san'atkârile mukayeseye tenezzül edemiyecek kadar mağrur olan bir muharrir, bu adamcağızın bu gülünç makalesine fena halde kızarak mutafıkralarından birinde şu portreyi çiziyor:

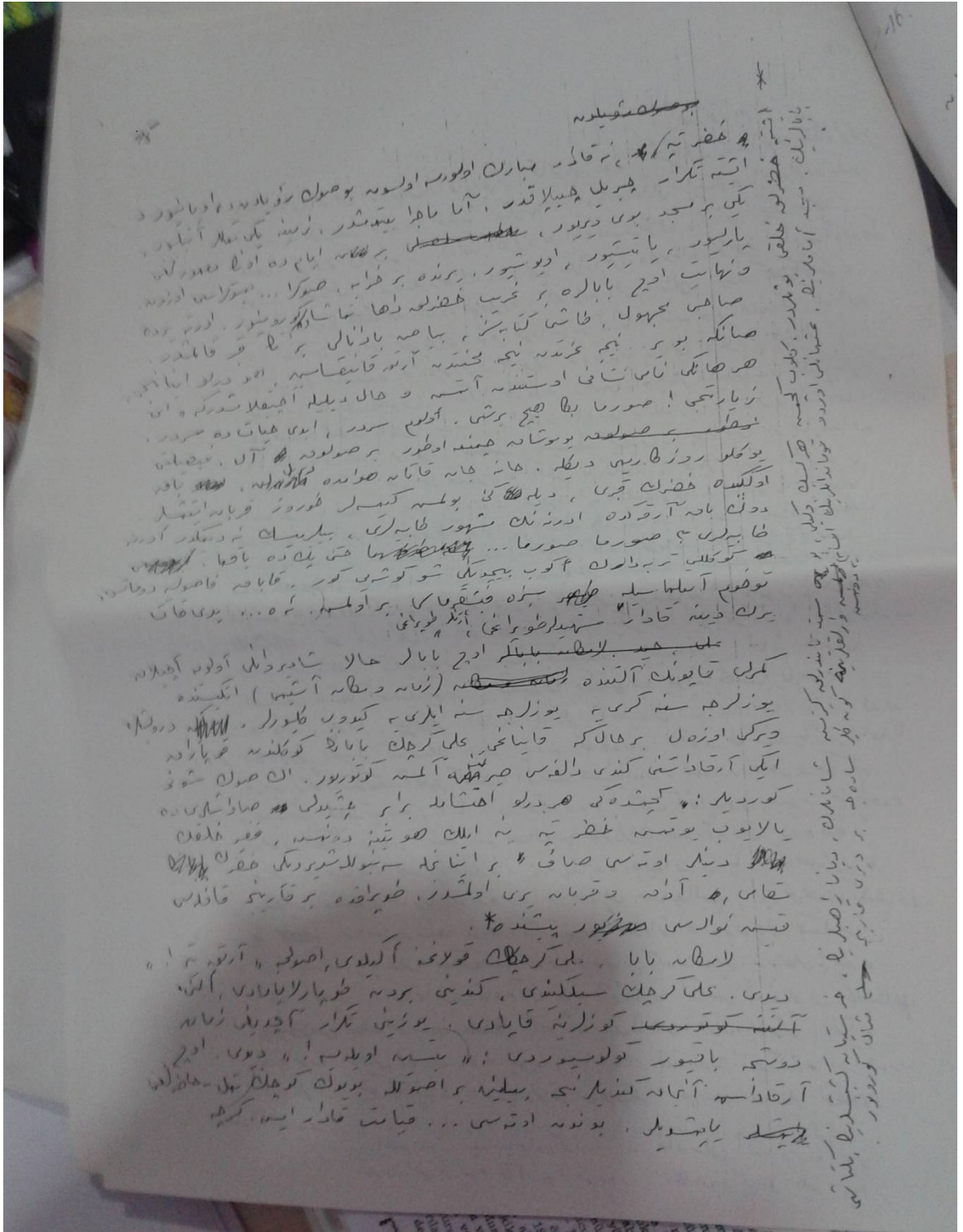
“Bizde eski edebiyatın en geri insanlarından biri kimdir? Profesör olduğu için ismini söylemek istemem, yoksa hep bilirsiniz.

Nesri: sıfır

Şiiri : sıfır

Fikri: sıfır

D. SAFİYE EROL'UN EL YAZISIYLA YAZILMIŞ YARIM KALAN ROMANINDAN ÖRNEK BİR SAYFA¹¹⁷



¹¹⁷ Bu fotoğraf, Halil Açıkgöz'ün özel arşivi'nden alınmıştır.

E. FOTOĞRAFLAR

1) Safiye Erol'un Fotoğrafları¹¹⁸



¹¹⁸ Yer verilen fotoğraflar Halil Açıkgöz tarafından Kubbealtı Akademi'ye verilmiş olup aşağıdaki bağlantı üzerinden resimlere ulaşılmıştır:

<http://www.kubbealti.org.tr/Resimler.aspx?id=19> (erişim 26.03.2017)

En sonda yer alan kabir fotoğrafı ise 06.06. 2015 tarihinde tarafımızdan çekilmiş olup şahsi arşivde yer almaktadır.







2) Safiye Erol'un Münih İsviçre Konsolosluğu Tarafından Verilen Kimliği ve Doktora Tezinin Kapak Resmi¹¹⁹

SCHWEIZERISCHE
DEUTSCHE

No. 596
Nr. 29

IDENTITÄT

(stellt für gegenwärtig in Deutsch
deren Schutz der Schweizerischen Gesandtschaft übertragen ist)

Es wird hiermit bestätigt, daß der Besitzer dieses
Dokumentes
Frä. Safiye S. M. I., stud. phil.
wahrhaft München
türkischer Staatsangehöriger ist, und daß die nebenstehende
Photographie und die darunter befindliche Unterschrift die-
jenigen der vorerwähnten Person sind.

Die Schweizerische Gesandtschaft bittet für den Inhaber
dieses Dokuments um jedweden gesetzlichen Schutz und um
jede mögliche Hilfeleistung seitens der öffentlichen Behörden.

München den 24. Juni 1924.

Für den Schweizerischen Gesandten,
in Vertretung türkischer Interessen:


Schweizerische Generalkonsul
türkische Interessen
Gurdankegi

Personalbeschreibung:

Gestalt: mittel
Gesicht: oval
Haare: braun
Augen: braun
Nase: regelmäßig
Bart: ----
Besondere Kennzeichen:
keine

Geburtsort und -datum:
Mün- Köprü bei Adrianopel 2.1.1900

Vorgelegte Dokumente:
Paß Konstantinopel No. 669/1279.
Taxe Frs 1.25 = Mk 1.25.



¹¹⁹ İki fotoğraf da Halil Açıkgöz'ün özel arşivinden alınmıştır.

Die Pflanzennamen
in der
altarabischen Poesie

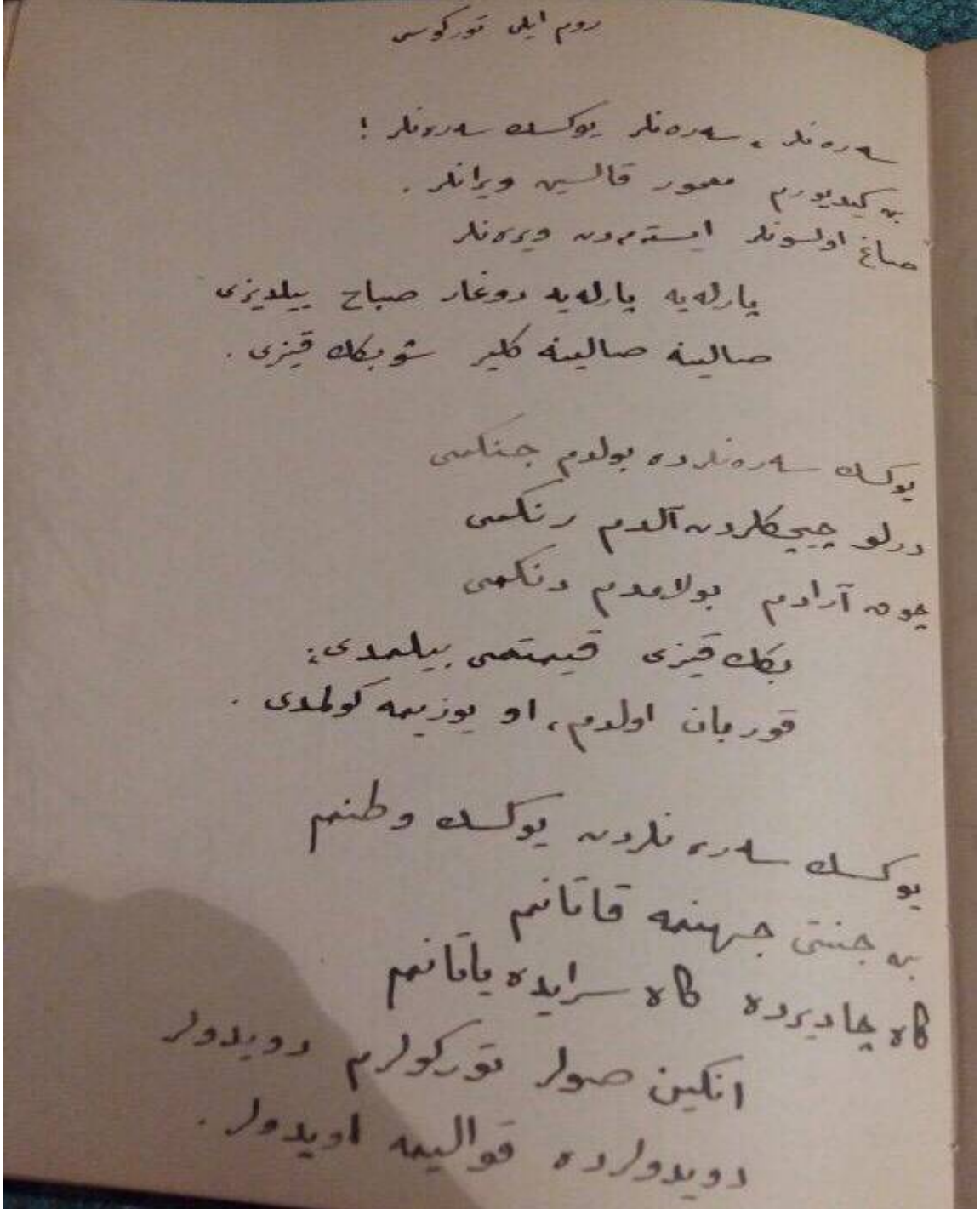
Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von

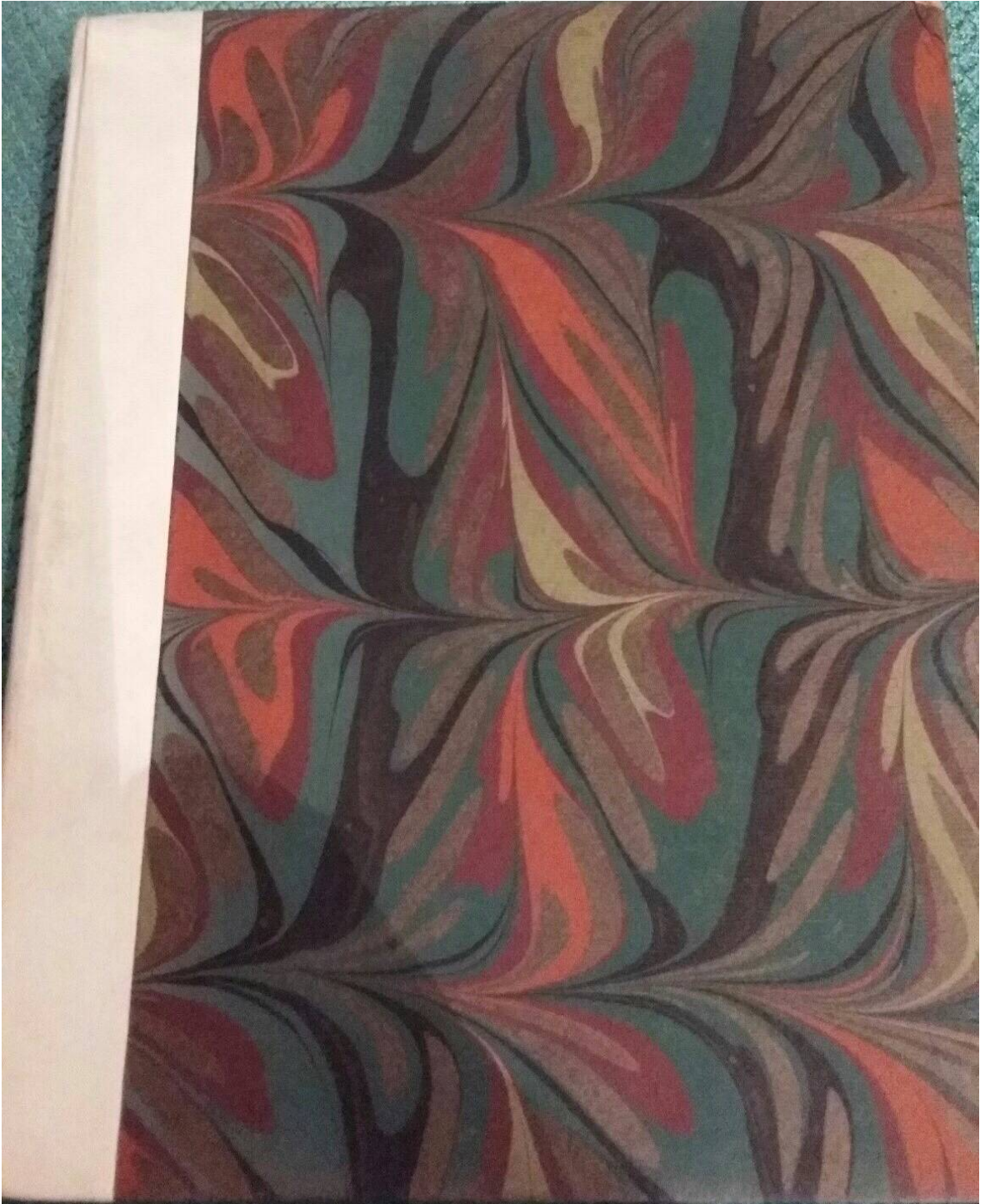
Safié Sami

MÜNCHEN 1926

3) Safiye Erol'un Not Defteri¹²⁰



¹²⁰ Bu resimleri Zeynep Uluant Hanımefendi tarafımıza ulaştırmıştır.



F. ÖZGEÇMİŞ



ARŞ. GÖR. ZEYNEP TEK

Yazışma Adresi: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Esenboğa Yerleşkesi, Çubuk/Ankara

Telefon: 0312- 466 75 33 / 1522

E-mail: ztek@ybu.edu.tr
zeyneptekakademi@gmail.com

ÖĞRENİM BİLGİSİ

Doktora: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
2017 / AGNO: 4.00/4.00 (100)

Yüksek Lisans: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
2013 / AGNO: 4.00/4.00 (100)

Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı
Anabilim Dalı 2012 / AGNO: 4.00/4.00 (100) *ÖYP Kadrosu*
Nedeniyle Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi'ne Yatay Geçiş)

Lisans: Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve
Edebiyatı Bölümü 2011 / AGNO: 3.94 /4.00 (98.60)

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Doğu Dilleri
ve Edebiyatları Bölümü, Arap Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı 2011
/ AGNO: 3.95/4.00 (98.83)

AKADEMİK ve MESLEKİ GEÇMİŞ

Araş. Gör. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı (2011-2017)

YABANCI DİLLER

İngilizce (KPDS 2011/71.25), Arapça (Arap Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı mezunu)

BAŞARILAR VE ÖDÜLLER

2013-2017 TÜBİTAK Doktora Bursiyeri

2012-2013 TÜBİTAK Yüksek Lisans Bursiyeri

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm
Birinciliği (2011)

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakülte İkinciliği (2011)

Ankara Üniversitesi Yüksek Onur Derecesi (2011)

YAYINLAR

1. KİTAP

Levent Bayraktar, Zeynep Tek, **Bergson'dan Mustafa Şekip'e Gülme**, Aktif
Düşünce Yayınları, Ankara 2015, 206s.

Subhi Edhem, **Bergson ve Felsefesi** (Sadeleştiren ve Yayına Hazırlayan: Levent
Bayraktar ve Zeynep Tek), Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya 2014, 108s.

2. ULUSLARARASI KİTAP BÖLÜMÜ

Zeynep Tek, Çağdaş Türk Edebiyatına Ümumi Bir Bakış, **Şeir Çalngi (Türk
Dünyası (yeni nesil) şeir antologiyası)**, 3 ciltde. II cild. QHT Neşriyyatı, Bakü 2016, s.
14-26.

(<http://kitابخana.net/files/books/file/1474607802.pdf>)

3. ULUSAL KİTAP BÖLÜMÜ

Zeynep Tek, Kenan Gürsoy'un Felsefe ve Edebiyat Tasavvuru, **Hikmetin İzinde Kenan Gürsoy'a Armağan**, Fulya Bayraktar (Ed.), Aktif Düşünce Yayınları, Ankara 2016, s. 383-400.

Zeynep Tek, Birleyerek Oluşmak, **Hikmetin İzinde Kenan Gürsoy'a Armağan**, Fulya Bayraktar (Ed.), Aktif Düşünce Yayınları, Ankara 2016, s. 473-477.

Zeynep Tek, Mehmet Âkif Ersoy'un Şiirlerinde Kadın İzlenimleri, Ertuğrul Yaman, İbrahim Tüzer (Ed.), **Mehmet Âkif'i Anlamak**, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Yayınları, Ankara 2013, s. 205-223.

4. MAKALE

Zeynep Tek, Sabahattin Ali'nin *Ses* Adlı Hikâyesinde Dramatik İroni, **Hece**, Susturulamayan Ses Sabahattin Ali Özel Sayısı, S. 253, Ocak 2018, s. 427-435.

Zeynep Tek, Safiye Erol'un Yazılarında Kadının Aile ve Toplum İçindeki Rolü, **Gazi Türkiyat**, S. 21, Güz 2017, s. 163-179.

Zeynep Tek, *Düşlerin Yorumu*'ndan Ziya Paşa'nın *Rüyâ*'sına: Bir Savunma Mekanizması Olarak 'Fantezi', **Türklük Bilimi Araştırmaları**, Aralık 2017, s. 227-257. (doi: 10.17133/tubar.365392)

Zeynep Tek, Ezeli Bir Dostluğun Vesikası: Safiye Erol'dan Sâmiha Ayverdi'ye Bir Mektup, **Türk Dili**, Yıl: 67, S. 785, Mayıs 2017, s. 94-100.

Zeynep Tek, Safiye Erol'un *Dineyri Papazı* Adlı Romanında Narsisistik Kişilik Çözümlemesi, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Safiye Erol Özel Dosyası, S. 15, Ocak-Haziran 2016, s.138-151.

Zeynep Tek, Safiye Erol'un *Dineyri Papazı* Adlı Romanında Yüce Birey Arketipinin Görünümü, **Bizim Külliye**, Edebiyat ve Psikoloji Sayısı, S. 66, Aralık-Ocak-Şubat 2015, s.72-76.

Zeynep Tek, Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinin Kronotop Bağlamında İncelenmesi, **Turkish Studies – International Periodical For The Language, Literature and History of Turkish or Turkic**, Prof. Dr. Âmil Çelebioğlu Armağanı Özel Sayısı, Volume 8/1, Winter 2013, s. 2583-2604. (doi: 10.7827/TurkishStudies.4032)

5. ULUSLARARASI BİLİMSEL TOPLANTILARDA SUNULAN SÖZLÜ BİLDİRİ

Zeynep Tek, Safiye Erol'un Yazılarında Kadının Aile ve Toplum İçindeki Rolü, **2. International Congress on Women's Role in Society & Family's Health**, Kafkasya Üniversiteler Birliği, Alzahra Üniversitesi, Düzce Üniversitesi, Gaziantep Üniversitesi, Maltepe Üniversitesi İş Birliğince, 19-20 Nisan 2017, Tahran / İran.

Zeynep Tek, Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinde Anima Arketipi, **International Conference on Research in Education & Science (ICRES 2016)**, 19-22 Mayıs 2016, Bodrum / Muğla. [Bildiri Kitabında Yayımlandı - International Conference on Research in Education & Science (ICRES 2016), Wenxia Wu, Mustafa Tevfik Hebecci, O. Tayfur Ozturk (Ed.), ISRES Publishing, USA 2016, 1078-1085, ISBN: 978-605-66950-2-5]

(http://2016.icres.net/ICRES_Proceeding_Book.pdf?rnd=211811301)

Zeynep Tek, Soren Kierkegaard'ın *Umutsuzluk* Kavramı Açısından Tevfik Fikret'in *İnanmak İhtiyacı* Adlı Şiirini Okuma Denemesi, **Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimlere Küresel Yaklaşımlar - Kuram ve Uygulamalar Sempozyumu (SSHIF 2015)**, 16-18 Eylül 2015, Varşova / Polonya. [Bildiri Kitabında Yayımlandı – Sosyal ve Beşeri Bilimlere Küresel Yaklaşımlar, Cem Can, Abdurrahman Kilimci (Ed.), Detay Yayıncılık, Ankara 2016, 188-201, ISBN: 978-605-9440-20-2]

6. ULUSAL BİLİMSEL TOPLANTILARDA SUNULAN SÖZLÜ BİLDİRİ

Zeynep Tek, Kenan Gürsoy'un Felsefe ve Edebiyat Tasavvuru, **Hikmetin İzinde Kenan Gürsoy Sempozyumu**, 7 Ocak 2017, İstanbul.

Zeynep Tek, Dineyri Papazı'nda Narsisistik Boyutun İncelenmesi, **Safiye Erol Sempozyumu: Kadın Yazarlığın Tarihi II**, İstanbul Şehir Üniversitesi-Kubbealtı Akademisi, 4 Aralık 2014, İstanbul.

Zeynep Tek, Mehmet Âkif Ersoy'un Şiirlerinde Ölümsüzlük Arketipi, **Mehmed Âkif ve 'Gölgeler' Bilgi Şöleni**, Sabahattin Zaim Üniversitesi, 26-27 Aralık 2013, İstanbul. [Bildiri Kitabında Yayımlandı - Mehmet Âkif ve Gölgeler, D. Mehmet Doğan (Yay.), Türkiye Yazarlar Birliği, Ankara 2014, s. 218-228."]

7. DAVETLİ KONUŞMACI OLARAK KATILDIĞI TOPLANTI

Zeynep Tek, Safiye Erol'dan Sâmiha Ayverdi'ye Bir Yol Hikâyesi: İki Ezeli Dost, **Gençler Üstadları An(l)ıyor: Sâmiha Ayverdi**, Türkiye Yazarlar Birliği, 28 Mart 2017, Ankara. [Panel]

(<http://www.tyb.org.tr/bir-ustadin-pesinden-gidince-yolunuz-diger-ustada-cikar-29310h.htm>)

Zeynep Tek, Çağdaş Türk Edebiyatına Genel Bir Bakış, Azerbaycan Cumhuriyeti'nin Cumhurbaşkanlığı ve Gayri-Hükûmet Teşkilatlarına Devlet Desteği Şurası'nın Desteği ile **Dünya Genç Türk Yazarlar Birliği'nin (DGTYB) III. Bakü Toplantısı**, Yunus Emre Enstitüsü Bakü Kültür Merkezi, 10-14 Temmuz 2016, Bakü / Azerbaycan. [Uluslararası Bilimsel Toplantı]

8. ESER TANITIMI

Zeynep Tek, İnce Alaydan Satire / Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Hiciv ve Mizah Hakkında, **Süleyman Demirel Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Yıl: 2017 / 4, S: 29, s.437-439

Zeynep Tek, Carol Gilligan'ın *Kadının Farklı Sesi* Adlı Eseri Üzerine, **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi**, S: 6/3 2017, s. 1938-1944. (doi.org/10.7884/teke.3950)

Zeynep Tek, Medeniyet ve Felsefe'ye Dair, **Türk Yurdu**, S: 354, Yıl: 106, Şubat 2017, s. 82-83.

Zeynep Tek, Bağlanma Hürriyeti Bir Gabriel Marcel Okuması, **Dört Öge**, S: 9, 2016, s. 249-252.

Zeynep Tek, Hayal İklimine Yelken Açan Şair Ali Mümtaz Arolat Üzerine, **Türk Edebiyatı**, S: 506, Aralık 2015, s. 74-75.

Zeynep Tek, Ahmet Mithat Anlatılarında Kimlik İnşası ve Modernizm Üzerine, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, S: 12, Temmuz-Aralık 2014, s. 237-246.

Zeynep Tek, Birleyerek Oluşmak Üzerine, **Kurgan Dergisi**, S: 17, Ocak-Şubat 2014, s. 74-75.

9. SORUŞTURMA

Levent Bayraktar, İbrahim Tüzer ve Yağmur Tunalı ile Edebiyat ve Kimlik Üzerine Soruşturma (Yöneten: Zeynep Tek), **Bizim Külliye**, Edebiyat ve Kimlik Sayısı, S: 67, Mart-Nisan-Mayıs 2016, s. 54-66.

10. RÖPORTAJ

Ekber Qoşalı, Zeynep Tek, Şoxisto Ortikova, Ümid Nəccari ile Dünya Genç Türk Yazarlar Birliği'nin Düzenlediği Azerbaycan Cumhuriyeti'nin Cumhurbaşkanlığı ve Gayri-Hükümet Teşkilatlarına Devlet Desteği Şurasının Mali Desteği İle Hayata Geçirdiği "Türk Dünyası Genç Yazarlarının Eserlerinden İbret Toplunun Neşri ve Bakü Toplantısının Geçirilmesi" Adlı Layiha Üzerine Röportaj (Röportör: Müşfiq Şükürlü), **525-ci qazet**, 16.07. 2016, Bakü / Azerbaycan.

(http://525.az/site/?name=xeber&news_id=60460)

Türk Dünyası Genç Yazarlarının Toplantısı, **Turan TV**, 18.07.2016, Bakü / Azerbaycan.

11. PROJE

Mehmet Âkif'i Anlamak, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, BAP Projesi 01. 12. 2013-25.12.2013. (Ertuğrul Yaman, İbrahim Tüzer, Ceren Kayaselçuk ile- Görev: Yardımcı Araştırmacı ve Yazar).

12. BİLİMSEL TOPLANTI GÖREVLERİ

Hikmetin İzinde Kenan Gürsoy Sempozyumu, **Sempozyum Sekreteryası**, Saray Koleksiyonları Müzesi Sanat Galerisi, 07 Ocak 2017, Beşiktaş / İstanbul.

Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimlere Küresel Yaklaşımlar - Kuram ve Uygulamalar Sempozyumu (SSHIF 2015), **Oturum Başkanı (1. Oturum)**, 16-18 Eylül 2015, Varşova / Polonya.

13. DİĞER BİLİMSEL GÖREVLER

Millî İrade ve Kardeşlik Temalı Ödüllü Öykü, Deneme, Şiir Yarışması, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Bilim, Kültür, Sanat ve Spor Etkinlikleri, **Jüri Üyeliği**, 12 Mayıs 2017, Ankara.

(<http://m.milliyet.com.tr/amp/milli-irade-ve-kardeslik-yarismasi-sonuclandi-ankara-yerelhaber-2103518/>)

14. ÇALIŞMALARI HAKKINDA YAZILAN YAZILAR VE ÇALIŞMALARINA YAPILAN ATIFLAR

Altınova Şahin, Ayşegül, Mustafa Şekip (Tunç) ve Mustafa Satı Bey Arasında "Zekâ" Üzerine Bir Tartışma, **Cappadocia Journal Of History and Social Sciences**, S: 9, October 2017, s. 111-118. [**Bergson'dan Mustafa Şekip'e Gülme**]

Memmedova-Kekeç, Elmira, Ahmed Yesevi'nin Yaşnamesinde "Bilge Kişi" Arketipi, **Millî Folklor**, 2017, Yıl 29, Sayı 116, s. 101-111. [Safiye Erol'un Dineyri Papazı Romanında Yüce Birey Arketipinin Görünümü]

Naf, Halef, Necip Fazıl'ın Çerçevesinde Mizah Anlayışı, **Türklük Bilimi Araştırmaları**, Aralık 2017, s. 205-226. [**Bergson'dan Mustafa Şekip'e Gülme**]

Arıkan, Metin, Yavuzcan, Gaye, Mizah-İktidar İlişkisi Üzerine Tarihsel Bir Değerlendirme Denemesi (Selçuklu Kaynaklarından Hareketle), **Journal of Turkish Language and Literature -Littera Turca**, Volume: 3, Issue: 2, Spring 2017, 1-15 [**Bergson'dan Mustafa Şekip'e Gülme**]

Subhi Edhem, **Lamarckizm**, (Sadeleştiren ve Yayına Hazırlayan: İnan Kalaycıoğulları, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya 2016. [Subhi Edhem, **Bergson ve Felsefesi**]

Kürüm, Esra, Nil'e Karşı (Nazır) Derin Bir İç Çekiş: Mehmet Akif Ersoy A Sigh Towards Nile: Mehmet Akif Ersoy, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi - The**

Journal of International Social Research, Cilt: 9, S. 42, Şubat 2016, 289-299. [Mehmet Âkif Ersoy'un Şiirlerinde Ölümsüzlük Arketipi]

Erkal, Esra, Ziya Osman Saba'nın "Rabbim, Nihayet Sana" Şiiri Üzerine, **Yağmur**, S. 84. Mayıs-Haziran 2016, 26-28. [Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinin Kronotop Bağlamında İncelenmesi]

Saç, Batuhan, Bergson'dan Mustafa Şekip'e 'Gülme': 'Hayvan-ı dahik' üzerine, **Bilim ve Gelecek**, S. 152, Ekim 2016, s. 92. [**Bergson'dan Mustafa Şekip'e Gülme**]

(<https://bilimvegelecek.com.tr/bergsondan-mustafa-sekipe-gulme-hayvan-i-dahik-uzerine/>)

Tüzer, İbrahim, Anlatıdan Tarihî Zamana Açılan Bir Kale: *Ciğerdelen* ve Bir Romancı Olarak Safiye Erol'un Tarih Algısı, **III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni 27-29 Kasım 2015 Konya**, TYB, Ankara 2016, s. 222-229. [Safiye Erol'un Dineyri Papazı Romanında Yüce Birey Arketipinin Görünümü]

Yılmaz, Kerem Murat, Bir Kitabın Yüz Yıllık Hikâyesi: *Bergson'dan Mustafa Şekip'e Gülme*, **Ayarsız**, Haziran 2016, s.24-25 [**Bergson'dan Mustafa Şekip'e Gülme**]

Dinçer, Duygu, Bergson'dan Mustafa Şekip'e "Gülme"ye Dair, **The Journal of Academic Social Science Studies**, Winter II 2015, s.595-599. [**Bergson'dan Mustafa Şekip'e Gülme**]

Dinçer, Duygu, Bergson'dan Mustafa Şekip'e "Gülme"ye Dair, **The Journal of Academic Social Science Studies**, Winter II 2015, s.595-599. [Subhi Edhem, **Bergson ve Felsefesi**]

Gezeroğlu, Senem, **Nezihe Meriç'in Öykülerinde Kronotop (Zaman-Uzam)**, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nevşehir.

Dinçer, Duygu, Bergson'dan Mustafa Şekip'e "Gülme"ye Dair, **Bizim Külliye**, Edebiyat ve Psikoloji Sayısı, S: 66, Aralık-Ocak-Şubat 2015, s.108-109. [**Bergson'dan Mustafa Şekip'e Gülme**, Aktif Düşünce Yayınları, Ankara 2015.]

Karabulut, Mustafa. İmge ve Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde "Su" İmgesi. **Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature**. Volume 1/2, Autumn 2015, s. 65-84. [Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinin Kronotop Bağlamında İncelenmesi]

A. Altun, Yavuz, Gülünecek hallerimiz üzerine, **Kitap Zamanı**, 9 Eylül 2015. [Bergson'dan Mustafa Şekip'e Gülme]

(http://kitapzamani.zaman.com.tr/inceleme/gulunecek-hallerimiz-uzerine_552201)

Aytan, Necmi; Başdaş, Mehmet Veysi, Ziya Osman Saba'nın Hayatı ve Şiirleri Üzerine Genel Bir İnceleme, **Turkish Studies – İnternational Periodical For The Language, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 10/4, Winter 2015, s. 115-128. 8 [Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinin Kronotop Bağlamında İncelenmesi]