

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

SADIK YALSIZUÇANLAR'IN TARİHÎ ROMANLARI
ÜZERİNE BİR İNCELEME

DUDU GÜRDAL
YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN:
DOÇ. DR. ABDULLAH HARMANCI

KONYA- 2020



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Dudu GÜRDAL		
	Numarası	158107011010		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı/ Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	×	X
		Doktora		
Tezin Adı	Sadık Yalsızuçanlar'ın Tarihî Romanları Üzerine Bir İnceleme			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Dudu Gürdal

ÖZET

Sadık Yalsızuçanlar, çağımızın yetkin yazarlarından. Roman, öykü, köşe yazısı, makale gibi pek çok türde eser kaleme almış bir sanatçısıdır. Anlatmaya bağlı kaleme aldığı metinlerde postmodern öğelerin baskın olduğu görülmüştür.

Sadık Yalsızuçanlar'ın Tarihi Romanları Üzerine Bir İnceleme adlı çalışmamız; roman nedir, tarihî roman nedir, tarihî roman çeşitleri nelerdir, roman ve tarih ilişkisi ne derece güçlüdür, tarihî romanın dayanak noktası nedir, roman tarihî gerçekliğin ne kadarını vermektedir, tarihî romanın işlevi ve eğitimdeki yeri nedir, bu tür romanların süreç içinde gelişimi nasıl olmuştur gibi sorulara da cevap verirken çalışmanın açıklık getirdiği ana mesele, Sadık Yalsızuçanlar'ın tarihî romanlarının bu tür romanların hangi kategorisinde yer almaktadır, sorunsalıdır.

İki bölümden oluşan tezimizin birinci bölümünde roman ve tarihî roman üzerine bazı bilgi ve düşünceler verilmiştir. Tezin ikinci bölümünde ise *Cam ve Elmas, Anka, Hayyam, Gezgin, Diyamandı, Vefa Apartmanı* adlı tarihî romanlar; konu ve tema, özet, olay örgüsü, kişi, mekân, zaman, anlatıcı ve bakış açısı, anlatım teknikleri, dil ve üslup açısından klasik roman tahlil metoduna göre derinlemesine yatay olarak, eser bazında ayrı ayrı, çözümlenmiştir. Sonuç kısmında ise yapılan incelemede saptanan bulgular eserler arasında karşılaştırmalı olarak analiz edilmiş ve değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sadık Yalsızuçanlar, roman tahlili, tarihî roman, postmodern tarihî roman, yeni tarihselci roman.

ABSTRACT

Sadık Yalsızuçanlar is one of the competent writers of our time. He wrote many types of works such as novels, stories, opinion columns and article. It was seen in his texts that the postmodern elements were dominant.

It is anour work *One Work Historical Novels Sadık Yalsızuçanlar*, answer the questions such as, what is the novel and historical novel, what are the types of novels, how strong is the relationship between the novel and history, what is the basis of the historical novel, how does the novel reflect the realities of history, what functiondoes the historical novel have and what is it's place in education, how has novels developed. The main theme of this work shows us that the historical novel by Sadık Yalsızuçanlar belongs to which category.

In the first part of our thesis, which consists of two parts, are given some information and thoughts on the novel and the historical novel. The historical novels with the names *Cam ve Elmas, Anka, Hayyam, Gezgin, Diyamandi, Vefa Apartmanı* in the second part of the work were examined in detail with thema, abstract, storyline, person, place, time, narratage and perspective, phraseology, language and style according to the method of classic and analyzed as a work. In the End, the findings were analyzed and evaluated comparatively between the works.

Keywords: Sadık Yalsızuçanlar, novel analysis, historical novel, postmodern historical novel, new historicalist novel.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	2
ABSTRACT.....	3
İÇİNDEKİLER	4
KISALTMALAR DİZİNİ.....	10
ÖN SÖZ	11
GİRİŞ	13
BİRİNCİ BÖLÜM	21
1. ROMAN VE TARİHİ ROMAN ÜZERİNE.....	21
İKİNCİ BÖLÜM.....	33
2. SADIK YALSIZUÇANLAR'IN TARİHİ ROMANLARININ İNCELENMESİ. 33	
A. <i>GEZGİN</i>	34
a) Konu ve Tema	34
b) Özet.....	34
c) Olay Örgüsü.....	38
d) Kişiler	40
d.1. Tarihî Kişiler	40
d.2. Kurmaca Kişiler	57
d.3. Hayalî Kişiler	58
d.4. Metafizik Kişiler	59
e) Mekân	60
e.1. Doğal Coğrafya	65
e.1.1. Karadan Mütevellit Mekânlar.....	65
e.1.2. Sudan Mütevellit Mekânlar	66
e.1.3. Gökyüzü ve Uzay ile İlgili Mekânlar	66
e.2.Yapay Mekânlar	66
e.2.1. Tarihî Mekânlar	66
e.2.1.1. Tarihî Açık Mekânlar.....	66
e.2.1.2. Tarihî Kapalı Mekânlar	67

e.2.2. Kurmaca Mekânlar	68
e.2.2.1. Kurmaca Açık Mekânlar	68
e.2.2.2. Kurmaca Kapalı Mekânlar	68
e.2.2.3. Metaforik Mekânlar	69
e.2.2.4. Metafizik Mekânlar	69
f) Zaman	70
f.1. Vaka Zamanı	76
f.2. Hatırlatılan Zaman	77
f.3. Anlatma Zamanı	77
g) Anlatıcı ve Bakış Açısı	77
h) Anlatım Teknikleri	80
i) Dil ve Üslup	86
B. CAM VE ELMAS	91
a) Konu ve Tema	91
b) Özet	91
c) Olay Örgüsü	93
d) Kişiler	94
d.1. Tarihi Kişiler:	94
d.2. Kurmaca Kişiler:	99
e) Mekân	103
e.1. Doğal Coğrafya	106
e.1.1. Karadan Mütevellit Mekânlar	106
e.1.2. Sudan Mütevellit Mekânlar	106
e.2. Yapay Mekânlar	106
e.2.1. Tarihi Mekânlar	106
e.2.1.1. Tarihi Açık Mekânlar	106
e.2.1.2. Tarihi Kapalı Mekânlar	107
e.2.2. Kurmaca Mekânlar	107
e.2.2.1. Kurmaca Açık Mekânlar	107
e.2.2.2. Kurmaca Kapalı Mekânlar	108
f) Zaman	108

f.1. Vaka Zamanı.....	111
f.2. Hatırlatılan Zaman	111
f.3. Anlatma Zamanı	112
g) Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	112
h) Anlatım Teknikleri	113
i) Dil ve Üslup.....	118
C. <i>HAYYAM</i>	125
a. Konu ve Tema	125
b. Özet.....	125
c. Olay Örgüsü.....	127
d. Kişiler	129
d.1. Tarihî Kişiler	129
d.2. Kurmaca Kişiler	147
d.3. Hayalî ve Fantastik Kişiler.....	148
d.4. Metafizik ve Mitolojik Kişiler	149
e. Mekân.....	150
e.1. Doğal Coğrafya	158
e.1.1. Karadan Mütevellit Mekânlar.....	158
e.1.2. Sudan Mütevellit Mekânlar	159
e.1.3. Gökyüzü ve Uzay ile İlgili Mekânlar	159
e.2. Yapay Mekânlar	160
e.2.1. Tarihî Mekânlar	160
e.2.1.1. Tarihî Açık Mekânlar.....	160
e.2.1.2. Tarihî Kapalı Mekânlar	161
e.2.2. Kurmaca Mekânlar	161
e.2.2.1. Kurmaca Açık Mekânlar	161
e.2.2.2. Kurmaca Kapalı Mekânlar	161
e.2.2.3. Sembolik Mekânlar	162
f. Zaman.....	162
f.1. Vaka Zamanı.....	167
f.2. Hatırlatılan Zaman	168

f.3. Anlatma Zamanı	168
g. Anlatıcı ve Bakış Açısı	168
h. Anlatım Teknikleri	171
i. Dil ve Üslup.....	175
D. ANKA.....	181
a) Konu ve Tema	181
b) Özet.....	181
c) Olay Örgüsü.....	183
d) Kişiler	185
d.1. Tarihî Kişiler	185
d.2. Kurmaca Kişiler	199
d.3. Metafizik Kişiler	205
e) Mekân	206
e.1. Doğal Coğrafya	211
e.1.1. Karadan Mütevellit Mekânlar	211
e.1.2. Sudan Mütevellit Mekânlar	211
e.2.Yapay Mekânlar	212
e.2.1. Tarihî Mekânlar	212
e.2.1.1. Tarihî Açık Mekânlar	212
e.2.1.2. Tarihî Kapalı Mekânlar	213
e.2.2. Kurmaca Mekânlar	213
e.2.2.1. Kurmaca Açık Mekânlar	213
e.2.2.2. Kurmaca Kapalı Mekânlar	213
e.2.2.3. Metaforik ve Sembolik Mekânlar	214
e.2.2.4. Metafizik Mekânlar	214
f) Zaman	215
f.1. Vaka Zamanı	219
f.2. Hatırlatılan Zaman	219
f.3. Anlatma Zamanı	219
g) Anlatıcı ve Bakış Açısı	220
h) Anlatım Teknikleri	222

i) Dil ve Üslup.....	230
<i>E. VEFA APARTMANI</i>	234
a) Konu ve Tema	234
b) Özet.....	234
c) Olay Örgüsü.....	236
d) Kişiler	238
d.1. Tarihî Kişiler	238
d.2. Tarihsel Kişiler.....	245
d.3. Kurmaca Kişiler	246
e) Mekân	248
e.1. Doğal Coğrafya	252
e.1.1. Karadan Mütevellit Mekânlar.....	252
e.1.2. Sudan Mütevellit Mekânlar	252
e.2.Yapay Mekânlar	253
e.2.1. Tarihî Mekânlar	253
e.2.1.1. Tarihî Açık Mekânlar.....	253
e.2.1.2. Tarihî Kapalı Mekânlar	253
e.2.2. Kurmaca Mekânlar	254
e.2.2.1. Kurmaca Açık Mekânlar	254
e.2.2.2. Kurmaca Kapalı Mekânlar	254
f) Zaman	254
f.1. Vaka Zamanı.....	258
f.2. Hatırlatılan Zaman	258
f.3. Anlatma Zamanı	259
g) Anlatıcı ve Bakış Açısı	259
h) Anlatım Teknikleri	261
i) Dil ve Üslup.....	265
<i>F. DİYAMANDİ</i>	269
a) Konu ve Tema	269
b) Özet.....	269
c) Olay Örgüsü.....	271

d) Kişiler	272
d.1. Tarihî Kişiler	272
d.2. Kurmaca Kişiler	281
e) Mekân	283
e.1. Doğal Coğrafya	286
e.1.1. Karadan Mütevellit Mekânlar	286
e.1.2. Sudan Mütevellit Mekânlar	287
e.2. Yapay Mekânlar	287
e.2.1. Tarihî Mekânlar	287
e.2.1.1. Tarihî Açık Mekânlar	287
e.2.1.2. Tarihî Kapalı Mekânlar	288
e.2.2. Kurmaca Mekânlar	289
e.2.2.1. Kurmaca Açık Mekânlar	289
e.2.2.2. Kurmaca Kapalı Mekânlar	289
e.2.2.3. Metaforik ve Sembolik Mekânlar	289
f) Zaman	289
f.1. Vaka Zamanı	294
f.2. Hatırlatılan Zaman	294
f.3. Anlatma Zamanı	295
g) Anlatıcı ve Bakış Açısı	295
h) Anlatım Teknikleri	296
i) Dil ve Üslup	300
SONUÇ	305
KAYNAKÇA	310

KISALTMALAR DİZİNİ

Age.	: Adı geçen eser
Ar.	: Arapça
bk.	: Bakınız
C.	: Cilt
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
Çev.	: Çevirmen.
d.	: Doğumu
DYP	: Doğru Yol Partisi
i.	: isim
ODTÜ	: Ortadoğu Teknik Üniversitesi
ö.	: Ölüm
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
tas.	: Tasavvuf
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TDK	: Türk Dil Kurumu
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
TSK	: Türk Silahlı Kuvvetleri
vs.	: Vesaire
Yay.	: Yayınları, Yayınevi, Yayıncılık
yy.	: Yüzyıl

ÖN SÖZ

Belleğimde okumanın nedenine dair ilk farkındalığın oluşması, çocukluğumda bir Türk Dili ve Edebiyatı dersi kitabında yer bulmuş Suut Kemal Yetkin'in "*Niçin Roman Niçin Şiir Okuruz?*" adlı denemesini okuduktan sonraki zamana rastlamaktadır. Okumanın aslında bir arayış, bir çağrıya cevap veriş olduğunu; yaşamsal beklentilerini karşılayamamış olan insanın umduklarını kitaplarda bulmak istemesi üzerine kaleme alınmış bu deneme; beni yalnızca geçmişte tesiri altında bırakmayıp şu anda da oldukça etkilemektedir.

Bir insanın kurmacada kendi yaşantısından izler kovalaması, bazen farklı yaşam arayışlarına gitmesi onu kurmacaya yakınlaştırması için yeterli sebeplerdir. Düşüncelerimi ve hislerimi çağıran bu ses en çok romanda ve öyküde yankı bulmaktadır. Öyküler zihnimde zaman zaman tamamlanmamışlık hissi oluşturmaktadır. Boşluklar oldukça rahatsız edicidir. Çoğunlukla bir öyküye son yazarken veya bir öyküde bırakılan boşluğu tamamlarken bulurum kendimi. Bu duyguyu romanlarda daha az hissederim. Romancının öykücüye göre dile getirdiği daha fazla iken öykücünün ise hissettirdikleri çok boyutludur.

Romanlar okuyucuya düşlenenin ötesinde farklı yaşantılar sunmaktadır. Ancak yazarın okuyucuyu olay akışına çekmesi için anlatılanlar bir nebze olsun okuyucunun dünyasında karşılık da bulmalıdır. Okuduğum eserlere öncelikle bir araştırmacı gözünden değil de bir okur penceresinden bakarım. Eğer iç dünyayı kuşatan bir romansa bir araştırmacı olarak yaklaşabilirim ona. Zira okuyucuyu birçok açıdan çekmeyen bir romanı incelemek, okumak kadar güç bir iştir.

Bir roman popüler kültürün ötesinde olmalıdır. Gündemde kalma gibi kaygılarla yazılmış ve asıl işlevi göz ardı edilmiş olan hiçbir roman, tam anlamıyla sanat eseri kategorisinde yer bulmayacaktır. Romanın sanatsal boyutu asla göz ardı edilmemelidir. Bundan dolayı Sadık Yalsızuçanlar'ın romanlarını çalışmam için tercih etmiş bulunmaktayım. Yalsızuçanlar'a bu değerli romanları yazdığından ve çalışmalarım sırasında bana yaptığı yardımlardan, nazik tavrından dolayı çok teşekkür ederim.

Bu çalışma, yalnız Türk edebiyatı alanı içinde yapılmış bir inceleme olmayıp alanlararası bir köprü işlevi de görmektedir. Tezimin hazırlanmasında benim emeğim olduğu kadar birçok kişinin de emeğinin olduğunu söylemek gerekmektedir. Alanlararası bu işlevin kurulmasını sağlayan kıymetli İlahiyat Profesörü Selâmi Şimşek'e çok teşekkür ederim.

Aynı zamanda değerli meslektaşlarımdan Tarih Öğretmenleri Nurullah Doğan, Filiz Sivridağ ve Adnan Kızıl'a; Felsefe Öğretmenleri Hayriye Sürel ve Rûveyde Balasar'a; Coğrafya Öğretmeni Abdülaziz Ceran'a; Matematik Öğretmeni Atiye Ayyıldız'a; Sanat Tarihi Öğretim Görevlisi Gazanfer İltar'a; Fizik Öğretmeni Melek İltar Çin'e; İngilizce öğretmenleri Özlem Kavukoğlu ve Sümeyye Çobanoğlu'ya da tezime olan desteklerinden dolayı çok teşekkür ederim.

Bilgilerini benimle paylaşan, akademik anlamda benim gelişmem için çalışan yüksek lisans hocalarım Doç. Dr.Ertan Engin ve Dr Öğr. Gör. Üyesi Hanifi Aslan'a, gerek derslerde gerekse tezimin yazılma aşamasında oldukça ilgili bir tavır gösteren kıymetli danışman hocam Doç. Dr. Abdullah Harmancı'ya çok teşekkür ederim.

Söz konusu tezi yazmamda desteklerini esirgemeyen yakınlarım; eşim Sinan Gürdal, annem Fatma Erdeğer, kuzenim Ümran İslamoğlu ve onun eşi Enes İslamoğlu'ya da teşekkürü bir borç bilirim.

Dudu Gürdal

Mayıs 2020/Konya

GİRİŞ

Edebiyat hayattaki her şeyi içine alan bir yapıdadır. “Edebiyat ise alanlararası bir konuma sahiptir ve diğer tüm sosyal bilimlere katkı sağlar ve onların bulgularından yararlanır. Merkezine insanın tüm yönlerini alan edebiyat, özellikle roman özneline, insan-toplum ve insan-insan ilişkisini irdelemeye / betimlemeye koyulur.” (Aşkaroğlu, 2016:301) Bu farkındalık, “Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, alanlararası (enterdisipliner) bir inceleme yöntemi olarak uygulanmaya başlanan göstergebilimle birlikte, dilbilim dışındaki üst-diller bu terimle belirtilmeye başlandı.”¹ Göstergebilim, dilbilim ile ilgili olmayan olguları dil metaforuna dönüştürerek açıklamaya yarayan bir bilimdir.² Göstergebilimde edebî eserlerin büyük çoğunluğu, büyük çoğunluğu diyoruz zira lirik şiir bu kategoride değerlendirilmemektedir, herhangi bir anlatıyı işaret etmektedir.

Kendi içinde özerk bir yönetime sahip olmaktan çok göstergebilimin(yapısalcılık) bir alt dalı olarak değerlendirilebilecek anlatıbilim(narratoloji), anlatı olgusunun yapısını ve temel bileşenlerini(olay örgüsü, şahıs kadrosu, anlatıcı, bakış açısı, zaman, mekân, tema, dil, teknik unsurlar) analiz etmeyi amaçlamaktadır (Güngör, 2015). Kökeni Antik Yunan’a kadar uzatılabilecek bu kuram, Faransa’da Communications dergisinde *Anlatının Yapısal Analizi* başlığıyla yayımlanmış bir yazıyla birlikte bir alan olarak şekillenmeye başlamıştır. Günümüzde ise birçok alanı ilgilendiren disiplinlerarası bir nitelik kazanmıştır. Bir metnin anlatı sayılabilmesi için bir öykü sunması gerekmektedir. Anlatılar, hem sebep olduğu hem de kişinin başından geçen olaylar dizisini sunan bir iletişim biçimidir. (Jahn, 2015)

Anlatıbilimin 1970’li yılların sonuna doğru klasik yapısından uzaklaşmaya başladığı görülmektedir. Ancak bu, klasik anlatıbilimden tam bir kopuş değildir. Klasik sonrası anlatıbilimde 1980-1990 yılları arasında edebî anlatının ötesine geçerek genişlemesi, diğer disiplinlerden teori ve kavramlar ithal etmesi şeklinde iki

¹ Türk Dili Kitabı, https://orgun.ankara.edu.tr/pluginfile.php/318761/mod_resource/content/0/Turk_Dili_Kitabi_Unite_8.pdf (Son Erişim Tarihi: 20/09/2020)

² Dervişcemaloğlu, <http://www.ege-edebiyat.org/docs/493.pdf> (Son Erişim Tarihi: 20/09/2020)

eğilim görülmektedir. 1990’lı yıllardan günümüze kadar geçen sürede yapısalcı anlatıbilimin sistematik olaya ve mantıksal tutarlılığa gösterdiği ilgiye karşılık daha pragmatik³ bir anlatıbilim önerisi getirme, anlatıbilimin metin temelli odak noktasından sözlü anlatı ve edebî olmayan anlatıların biçimsel işlevlerine eğilim gösterme, yapısalcılar tarafından geliştirilen bu kavramsal düzeneğin kökten bozulması gerektiği gibi meseleler gündeme getirilmiştir (Dervişcemaloğlu, 2016:31-32). *“Postmodernizmle beraber, anlatıbilimin tarihsel gelişimi sürecinde bahsedilen; anlatı türleri arasındaki sınırların kaybolması, kavramların aidiyetlerini kaybetmeleri, anlatı tanımının neredeyse sınırsız bir genişliğe ulaşması özellikleri tam da bu sürecin ürünüdür.”* (Topçu, 2015:5) Kısacası anlatıbilimsel eleştiri kuramındaki bu değişikliğin anlatı türlerindeki yönelimlerle yakından ilgili olduğu yadsınamaz bir gerçektir.

Anlatıbilimin bu iki eğilimi arasındaki farkları aktarmak iki alanın da anlaşılmasını sağlamak ve aradaki başkalaşımı görmek adına faydalı olacaktır. Bu farkları kısaca şu şekilde sıralayabiliriz: Yapısalcı(klasik) anlatıbilim metin odaklıyken klasik sonrası(yeni) anlatıbilim bağlam⁴ odaklıdır. Yapısalcı anlatıbilimciler kapalı sistemler üzerine odaklanırken klasik sonrası anlatıbilimciler açık ve dinamik süreçlere odaklanmakta ve okuma sürecinin de üzerinde durmaktadır. Tümevarım⁵ analizleri yapısalcı anlatıbilimde etkin bir yöntem iken tümdengelim⁶ analizleri klasik sonrası anlatıbilimde esas alınmıştır. Klasik anlatıbilim teori, biçimci anlayış ve anlatısal tekniklerin sınıflandırılması üzerinde durmaktadır; yeni anlatıbilimde ise uygulama, tematik okumalar ve ideoloji yüklü değerlendirmeler esastır. Yapısalcı anlatıbilim biçimci ve betimleyici iken klasik sonrası anlatıbilim yorumlayıcı ve değerlendircidir (Dervişcemaloğlu, 2016:34).

³ Pragmatik: *“Yararlı”* (TDK Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>) (Son erişim tarihi: 20/09/2020)

⁴ Bağlam: *“Herhangi bir olguda olaylar, durumlar, ilişkiler örgüsü veya bağlantısı, kontekst”* (TDK Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>) (Son erişim tarihi: 20/09/2020)

⁵ Tümevarım: *“Teklik olandan, özel olandan genel olana giden, tek tek olgulardan genel önermelere varan yöntem, istikra, endüksiyon.”* (TDK Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>) (Son erişim tarihi: 20/09/2020)

⁶ Tümdengelim: *“Tümel bir önermeden tikel bir önermeye, yasalardan olaylara, etkenden etkiye geçme yolu, talil, dedüksiyon.”* (TDK Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>) (Son erişim tarihi: 20/09/2020)

Görüldüğü üzere anlatıbilimdeki bu iki eğilimde yöntemler değişmiş ve klasik anlatıbilim, metinleri biçimsel olarak çözümlerken klasik sonrası anlatıbilim metinle birlikte onu etkileyen öğeler(okuyucu, ideoloji, dinamizm vs.) gibi unsurlara da odaklanmaktadır. Yapısalcıların bütünleştirici tümevarım yönteminin göz ardı edilmesiyle birlikte postyapısalcıların parçalayıcı tümdengelim yöntemine yönelme sözkonusudur.

Gösterilenleri⁷ üst dil kavramıyla işaret eden bir anlatı da romandır. Zira roman, dil göstergeleri⁸ aracılığıyla olayları ve durumları çeşitli yapı unsurlarıyla okuyucuya aktaran bir gösterendir.⁹ Manfred Jahn, Romanların oldukça zengin bir yapıda olduğunu, diğer anlatı türlerinde bulabileceğimiz şeylerin çoğunun romanda karşımıza çıktığını ve romanda var olan unsurların ise diğer türlerde bulunduğunu dile getirmektedir (2015:12). Dolayısıyla romanların temelini anlatının oluşturması bakımından bu türe anlatıbilimsel eleştiri kuramıyla yaklaşmak doğru olacaktır.

Namık Kemal'in *Mukaddeme-i Celâl*'inde yapmış olduğu, günümüze kadar çeşitli şekillerde karşımıza çıkan meşhur roman tanımı, "*Birkaç tercümeden anlaşılacağı vechle romandan maksat, güzeran etmemişse bile güzeranı imkân dâhilinde olan bir vakayı ahlak, âdât ve hissiyat ve ihtimalata müteallik her türlü tafsilatıyla beraber tasvir etmektir.*" (Namık Kemal, Hicrî 1305:17-18) şeklindedir. Bu tanımın günümüz Türkçesine uyarlanmış versiyonu "Olmuş ya da olma ihtimali bulunan olay ve durumları anlatan uzun soluklu eserlerdir." tarzındadır. Ancak bir roman söz konusu olduğunda olay ve durumları anlatan eserler ibaresi oldukça sönük kalmaktadır. Zira roman, insanlara aktardığı olay ve durumlarla birlikte birtakım varoluşsal öğelerini de beraberinde getirmektedir. Romanın varlığının temelinde yatan felsefeyle diğer anlatmaya bağlı metinlerin varlığının altında yatan ana felsefenin aynı doğrultuda olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Sadık Tural, tahkiyeli eserlerdeki bu varoluşun kişinin yaşadıklarını ve şahit olduklarını anlatma

⁷ Gösterilen: "Gösterenin kavram yönü, gösterenle birleşerek göstermeyi oluşturan içerik." (TDK Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>) (Son erişim tarihi: 20/09/2020)

⁸ Gösterge: "Anlamla biçimin, gösterenle gösterilenin kaynaşmasından oluşan dil birimi, belirtke." (TDK Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>) (Son erişim tarihi: 20/09/2020)

⁹ Gösteren: "Gösterilenle birleşerek göstermeyi oluşturan ses veya sesler bütünü." (TDK Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>) (Son erişim tarihi: 20/09/2020)

ihtiyacından ileri geldiğine değinmektedir (1993:69). O halde roman, temelde anlatının da yapı unsurlarını getiren bir türdür.

Romanların anlatıyı destekleyen kendisine has bazı özellikleri vardır. Sözelimi, romandan kurmacayı çıkardığımız zaman eser, tarih kitabına dönüşebilmekte; olayı çıkardığımız zaman öğretici metinlere doğru giden bir imaj sergileyebilmekte; zaman ve mekânı attığımız zaman üç birlik kuralı bozulmakta; anlatım tekniklerini çektiğimiz zaman, Mehmet Tekin'in de dediği gibi, elimizde bilimsel bir kitap kalabilmektedir (2015:203). Bundan dolayı romanların anlatıyı ihtiva eden kişi, olay, mekân, zaman gibi yapı unsurları; anlatıcı ve bakış açısı, anlatım teknikleri, dil ve üslup gibi öğeleri oldukça önem arz etmektedir. Bu noktada romanın öğelerinin ne işlediğiyle birlikte nasıl işlendikleri konusu da gündeme gelmektedir.

Romanlar, kurmaca olmaları sebebiyle sanatsal özellik taşımaktadır. Dolayısıyla sanatla ilgilenmeyen bir kişinin romanla da ilgilenmesi beklenmemektedir. Kişi estetik duygusunu sanatla karşılama gereksinimi duyduğundan onun herhangi bir dalına yönelmektedir. Bu yönelimlerden biri de romandır. Diyebiliriz ki roman, yazılış amacı bakımından belli bir ideolojiye hizmet ediyor olsa bile sanatsal boyutu bünyesinde daima barındırmaktadır.

Romanın bir alt dalı olan tarihî roman, tarihi kurgusal platformda okumak isteyenlerin mercii durumuna gelmiştir. Kişinin sanatsal zevki ile öğrenme isteğini birleştirdiği yerlerden biri olan bu tür romanlar tarihi öğretmede de başvurulan bir metottur. “...geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki köprü, tarih üzerinden kurulacağı gibi edebi eserler üzerinden de kurulabilir. Üstelik edebi eserler yaşanan olayları sıkıcı deneyimler yerine heyecan veren bir hazla estetik boyutta aktarır. Tarihi kaynakların belli olayları açıklamada yetersiz kalmasıyla oluşan boşlukları, yazar kurgu dünyasıyla birleştirerek yorumlar, yeniden yazar.” (Emir, 2019:30) Argunşah, tarih sevdirmek için yazılan bu tür popüler romanları eğitim açısından tehlikeli görmektedir. Popüleritenin gölgesinde yazılan bu tür tarihî romanlar, postmodern akımla birlikte sanatsallığın ön plana çıktığı romanların gerisinde kalmıştır

(2016:84). Ancak postmodern özellik göstermeyen her tarihî romanı da popüler kültür içerisinde göstermek yanlış olacaktır.

Özellikle 1980'lerden sonra tarihin de bir kurgu olduğu görüşünden hareket eden yeni tarihselciler, bu görüşle romanı birleştirerek tarihbozumuna gitmişlerdir. Birden fazla gerçeğin olabileceğinden hareket eden postyapısalcılıktan etkilenen romancılar, tarihin kurgu olmasının yanında kişisel olduğuna da dikkat çekmişlerdir (Argunşah, 2016:65-66; Gögebakan, 2004:21). Lukacs ise yeni tarihselci romanların öne çıkan ürünlerinde biyografik romana eğilimin kendisini gösterdiğine değinmektedir (2018:400).

Çağımızın yetkin yazarlarından Sadık Yalsızuçanlar, anlatı alanında oldukça nitelikli eserler kaleme almıştır. Yalsızuçanlar, 1962 yılında Malatya'da doğmuştur. Bazı kaynakların doğum tarihini 1961 göstermesi yazarın okula kaydedilmesini sağlamak amacıyla yaşının büyütülmesinden ileri gelmektedir (Umurhan, 2019:4) Malatya Melekbaba İlkokulu'ndan 1970'te, Dört Yol Deneme Lisesi'nden 1978'de, Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 1983'te mezun olmuştur (Işık, 2002: 988). Lisans eğitiminden mezun olduktan sonra yüksek lisans eğitimine başlayan yazarın çeşitli sebeplerle bu eğitimi yarım kalmıştır (Özen, 2018). Daha sonra Sivas'a öğretmen olarak ataması yapılan Yalsızuçanlar, 1985 yılından itibaren Milli Eğitim Bakanlığı'nda öğretmen olarak çalıştıktan sonra 1987'de TRT'nin prodüktörlük sınavını kazanarak bu kurumda çalışmaya başlamıştır (Işık, 2006:3803). 2009'da TRT'den emekli olmuştur. Kültür, sanat ve edebiyat alanında pek çok televizyon programı yapmıştır. Emekli olduktan sonra üniversitede öğretim görevlisi olarak ders vermiştir. Halen yapımcılık ve yazarlık yapmaktadır (Özen, 2018).

Yalsızuçanlar'ın edebiyata olan ilgisi Dört Yol'da orta okul öğrencisi yıllarında Türkçe öğretmeni Turan Gültekin'in etkisiyle başlamış ve o dönemde tanınmış birçok yazarın eserini okumuştur (Özen, 2018). Üniversite yıllarında *Ana* başlıklı ilk öyküsünün Yeni Asya Dergisi'nde yayımlanmasıyla yazarlık hayatına başlamıştır. Daha sonra *Şehirleri Süsleyen Yolcu* adlı ilk öykü kitabıyla 1986 yılında Türkiye Yazarlar Birliği Öykü Ödülü'nü kazandığı ilk öykü ödülünü kazanmıştır. Bunun yanı

sıra şimdiye kadar yazmış olduğu eserler ve yapmış olduğu çalışmalarla pek çok ödüle layık görülmüştür. *Gerçeği İnciten Papağan* adlı ikinci öykü kitabı yine üniversite öğrenciliği yıllarında yazdığı öyküleri içermektedir. İlk romanı olan *Yakaza*'yı da 1992 yılında yayımlamıştır. *Yakaza*'dan 12 yıl sonra 2004'te *Gezgin*'i yayımlamıştır. *Gezgin*'den sonra pek çok roman yayımlamıştır. Eserleri birçok dile çevrilmiştir (Özen, 2018).

Yazar, öykü, roman, deneme, araştırma-inceleme, derleme alanında eserler vermiştir. Kitaplarından bazıları şunlardır: Öykü: *Şehirleri Süsleyen Yolcu* (Ankara, 1987), *Gerçeği İnciten Papağan* (İstanbul, 1992), *Kuş Uykusu* (İstanbul, 1996), *Güzeran* (İstanbul, 1998), *Kırk Gözaltı Öyküsü*(İstanbul, 2004), *Sırlı Tuğlalar* (İstanbul, 2003), *Hiç* (İstanbul, 2004), *Halvet der Encümen* (İstanbul, 1998), *Küf* (İstanbul, 2013)... Roman: *Yakaza* (İstanbul, 1992), *Gezgin* (İstanbul, 2004), *Cam ve Elmas* (İstanbul, 2006), *Yolcu* (İstanbul, 2006), *Anka* (İstanbul, 2008), *Şey* (İstanbul, 2006), *Dem* (İstanbul, 2009), *Birdenbire* (İstanbul, 2012), *Vefa Apartmanı* (İstanbul, 2011). Deneme-Araştırma ve Söyleşi: *Rüya Sineması* (İstanbul, 1994), *Fatıma'nın Gözyaşı: Kerbela* (İstanbul, 2013), *Anadolu'yu Mayalayanlar* (İstanbul, 2015), *Aşkın Hâlleri* (İstanbul, 2009), *Dünyanın Orta Yeri Sinema* (İstanbul, 2008), *Anadolu Erenleri* (İstanbul, 2015), *Anadolu'nun Kalbi* (İstanbul, 2014), *Dostluk Üzerine* (İstanbul, 2009) *Başçarşı'da Karşılaşmak* (İstanbul, 2016)...

Sadık Yalsızuçanlar'ın anlatılarında dikkat çeken husus postmodern öğelerin baskın olmasıdır. Onun eserlerinin ilgi çeken yönlerinden biri de interdisipliner anlatıların yoğunluğudur. Dil metaforları aracılığıyla olayların alanlararası geçişine zemin hazırlayan yazarın romanları okuyucuya gösterdikleriyle fazlaca katmanlıdır. Onun eserlerini değerlendirirken anlatıbilimsel eleştiri kuramıyla yaklaşmak oldukça çözümleyici olacaktır. Ancak bu değerlendirme yapılırken eserlere klasik anlatıbilimsel eleştiri kuramından ziyade klasik sonrası anlatıbilim eleştiri kuramıyla yaklaşmak daha doğru olacaktır. Zira onun eserleri yapısalcıların bütüncüci yöntemlerine nazaran postyapısalcıların parçalayıcı ve disiplinlerarası yaklaşımına daha uygundur.

Sadık Yalsızuçanlar, tarihi kurmaca bir platforma taşıyan romanlar kaleme almıştır. Bu romanlarda kurgusal bir düzleme taşınan alan yalnızca tarih değildir. Yazarın diğer alanlardaki tema, üslup, anlatım teknikleri gibi unsurları anlatıya yerleştirdiği görülmektedir. Sanatçı, “*Sadık Yalsızuçanlar, bilhassa mutasavvıf şahsiyetlerin hayatlarından hareketle biyografik roman türünde eserlerle okuyucusuyla buluştu.*” (Özen, 2018) sözlerinden de anlaşılacağı üzere yazarın tür tarihî romanları biyografik özellikler de göstermektedir. Ancak yazarın bu tür romanları, olay akışına anlatımın yapı unsurlarından birtakım kurgusal öğeleri yerleştirmesiyle biyografik roman türünden ayrılmaktadır.

Sadık Yalsızuçanlar'ın Tarihî Romanları Üzerine Bir İnceleme başlıklı çalışmamızda yazarın *Cam ve Elmas, Anka, Hayyam, Gezgin, Diyamandi, Vefa Apartmanı* tarihî romanları klasik sonrası anlatıbilimsel eleştiri kuramıyla incelenecektir. Söz konusu romanlarda bulunan yapı unsurlarında ne işlenmiştir ve bu öğeler nasıl işlenmiştir, sorunsal tezini çıkış noktasıdır. Yalsızuçanlar'ın eserleriyle ilgili şimdiye kadar dört tez hazırlanmıştır. Bunlardan Aykut Çelik'in *Sadık Yalsızuçanlar'ın Öykülerinde Yapı ve İzlek* (2014), Ferhat Sungur'un *Sadık Yalsızuçanlar'ın Ayan Beyan, Güzeran, Hiç, Garip, Akla Veda, Pınar Sineması Hikâyeleri Üzerinde Söz Dizimi İncelemesi* (2019) ve Haşim Öge'nin *Sadık Yalsızuçanlar'ın Öykülerinde Tasavvuf* (2017) adlı tezleri yazarın öyküleri üzerine yapılmıştır. Sıtkı Hidayet Umurhan'ın hazırlamış olduğu *Sadık Yalsızuçanlar'ın Romanları ve Romancılığı Üzerine Bir Değerlendirme* (2019) adlı tez, yazarın bütün romanlarına yönelen bir çalışmadır. Romanın unsurlarını klasik bir tarzda inceleyen çalışma sonucunda yazarın romancılıktaki eğilimlerine açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Çalışmamızda tarihî romanın unsurlarını temel alan bir inceleme hedeflenmiştir. Bu çalışmayı başlatmaktaki amacımız: incelememizin temelinde roman tahlili bulunsa da daha önce Yalsızuçanlar'ın romanları üzerine yapılmış araştırmalardan farklı olarak eserlerdeki postmodern anlatı unsurlarının ve buna bağlı olarak, başta tarih ve tasavvuf olmak üzere, çeşitli alanların romana taşınma süreciyle ilgili alanlararası geçişin izlerini sürmektir. *Sadık Yalsızuçanlar'ın Tarihî Romanları Üzerine Bir İnceleme* başlıklı araştırmamız anlatıda disiplinlerarasılık açısından önem arz etmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ROMAN VE TARİHİ ROMAN ÜZERİNE

Tarihî roman üzerine yazmak için öncelikle kısaca romanın tarihçesine bakmak, tanımını yapmak gerekmektedir. Zira tarihî roman, romanın bir çeşididir.

Romanın Avrupa’da ortaya çıkmış olduğu bir gerçektir. Roman “*Türünün özelliklerini taşıyan ilk roman örneği, Miquel de Cervantes Saavedra’nın Don Quixote...*” (Çetin, 2019:70)’tur. Ancak *Don Kişot*’a gelene değin uzun bir evrim geçiren romanın tarihçesini destanlara dayandırmak mümkündür. Romanın temeli olan fiktifin de aksini kanıtlayan deliller görülmesine rağmen mensur ve epik karakterli olduğu düşünülmüştür. Çünkü destanlar, ekseriyetle manzum düzlemde oluşturulmuşlardır. Ayrıca romanların aksine sözlü edebiyat geleneği içerisindedir. Ancak destanların yazıya geçirilmeye başlanmasıyla romanların oluşumunun önu açılmıştır (Özgül, 2017:11-12).

Romanın kaynağını ve gelişimini daha yakın bir döneme indirgemek gerekirse ilk akla gelen metinler romans adı verilen şövalye hikâyeleridir. Romanslar başlangıçta manzum olarak karşımıza çıksa da zamanla savaş öykülerinin yanında aşk öykülerinin de işlendiği nesre doğru evrilen bir keyfiyete bürünmüşlerdir (Özgül, 2017:15). Nitekim nesir haline geldiği zaman ise roman dönemi başlamış olur.

Romanın kaynağını yalnızca destan ve romanslara dayanmadığını dile getiren Fethi Naci, bu türlerin yanına Eski Çağ düzyazısını, eski Doğu masallarını da eklemiştir. Bu tespit en çok dikkat çeken, eski Doğu masallarıdır. Doğu masallarıyla Avrupalı oryantalistlerin¹⁰ ilgilendiği bilinmektedir. *Binbir Gece Masalları*, Galland tarafından 1646-1715 yılları arasında Fransızcaya oryantalize edilerek çevrilmiştir (Kırpık, 2008:4). Fethi Naci, romanlarla Doğu masalları

¹⁰ Oryantalizm: “.... Doğulu toplumların anlaşılması maksadıyla Batılı toplumlar tarafından kullanılan araçların ve yöntemlerin-edebiyattan aktüel yazılara, teolajik tartışmalardan bilimsel çalışmalara, Batılı siyaset adamlarının konuşma ve tutum alışkanlıklarından felsefeye, ekonomiden popüler kültür karalamalarına kadar hemen her şey- kendisi ve onun neticesinde elde edilen kolektif bir muhayyile ve kuşatıcı bir muhakeme üslubu olarak tanımlanabilir.” (Çağan,2013:502)

arasındaki kurmaca, mensur anlatım, çeşitli yapı unsurları gibi ilişkilerin oldukça farkındadır (2017:IX).

Gerçek romanı 18. ve 19. Yüzyıllarda başlatan Naci, çağdaş romanın başlangıcı hakkında “...bir burjuva yaşama biçiminin yetesiye açıklıkla belirmesiyle ortaya çıkmıştır.” (Naci, 2017:IX) ifadelerini kullanmıştır. Berna Moran da Türk Edebiyatında burjuvazi yaşamın bir getirisi olarak belirmeyen romanın Batı’daki asıl çıkış amacını da burjuva yaşam tarzına bağlamaktadır. “Biliyoruz ki bizde roman, Batı’da olduğu gibi feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü olarak çıkmadı ortaya.” (2018:9)

Moran’a göre Türk edebiyatında romanın ortaya çıkışı Batılılaşmanın bir etkisi olarak kendisini göstermektedir. İlk romancıların Avrupa’nın ekonomide olduğu kadar edebiyatta da ileri olduğunu düşünmeleri Türk edebiyatını Batılılaştırma eğilimine gitmelerine neden olmuştur (2018:9). Fethi Naci’nin de Moran’la aynı fikirde olduğu görülmektedir. 18. Yüzyılda bir yenilik dönemi olan Lale Devri’nde Osmanlı Devleti yüzünü Batı’ya dönmüştür. 19. Yüzyılda ise asıl Batılılaşma hareketleri başlamış ve bunun hızı artmıştır. Tanzimat’ın ilanıyla birlikte Avrupalılaşma alanında bir çığır açılmıştır. Batı’nın ekonomik üstünlüğü, kültürünü de beraberinde Osmanlı topraklarına getirmiştir. Böylece Avrupa’nın edebiyatı da ülke topraklarında geniş çaplı bir yankı uyandırmaya başlamıştır. Böylece Türk edebiyatı romanla tanışmıştır. İlk romanlar, çeviri niteliğindedir. 1872’de Şemsettin Sami’nin *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat* adlı ilk yerli romanımız yayımlanmıştır (2017:XI-XV).

Romanın tarihçesini kısaca inceledikten sonra roman türüne tanımsal olarak açıklık getirmek yerinde olacaktır. Ancak günümüze kadar süregelen roman tanımlamalarına baktığımız zaman bu açıklamaların sayısız olduğu, hatta birbiriyle çelişir nitelikte olduğu görülmektedir.

Metin Kayahan Özgül, “...romanın öncelikle bir tür olduğunu kabul etmişsek, onun “fiktif türlerin atası” olduğunu söylemek de kolaylaşacak; ama,

romanı önce bir form olarak görüyor isek, o zaman henüz karşımızda bir çocuk bulunduğunu da görmek gerekecek.” (2017:11) cümleleriyle roman tanımının ona bakış açımıza göre değişeceğini ifade etmiştir. Özgül, yazısının devamında romanın “...bütün türleri kapsar bir genişlik kazanıyor; diğer taraftan da târihi gittikçe zorlaşarak körlerin fil târifine benzemeye başlıyor.” (Özgül, 2017:20) tanımının bütün metinleri içine alabilecek kadar kapsamlı hale gelmesinden açıklanması güç olduğunu dile getirmektedir.

Hülya Argunşah da romanın kurgulama esasına dayalı bir tür olduğunu söyleyerek romandaki gerçekliği irdelemektedir. “*roman, gerçeğin dille inşası yoludur.*”(2017:529) sözleriyle romandaki gerçekliğin ifadelerine dayalı, dilsel bir düzlemde kaldığını beyan etmektedir. Romanda gerçeklik vurgusunun çok tartışılan bir kavram olduğunu dile getiren Argunşah aşağıdaki saptamaları yapmıştır:

“...tartışmalardan çıkan sonuç bu gerçeğin romana ait bir gerçek olduğu, bununsa farklı bir gerçeklik olduğudur. Roman sırtını gerçeğe dayamıştır. Ancak her anlatma bir yeniden kurgulama olduğuna göre romanda dış dünyanın gerçeğinin, anlatan kişi, anlatılan zaman, vb. gibi birtakım unsurlar sayesinde ve kurgulama süreci içerisinde değişime ya da yorumlamaya uğramasından yani gerçeğin değiştirilmesinden söz ediyoruz demektir. Yazar mevcut malzemeyi kültürü, dünya görüşü, psikolojisi ve birikimlerinin gölgesinde yeniden şekillendirir.”(Argunşah, 2017:527)

Argunşah’ın romandaki gerçeklik algısıyla ilgili saptamaları Nurullah Çetin’in de roman tanımıyla örtüşmektedir. Aynı zamanda romanın birtakım unsurlara bağlı kalarak ortaya koyulan uzun nesir hikâye olduğunu söylemektedir. Çetin’in romanla ilgili tanımlamaları aşağıdaki gibidir:

“...Romancının beş duyusu yoluyla doğrudan doğruya veya dolaylı olarak hayatında yankı bulmuş yaşantı, bilinç, zekâ, hayal, düşünce, duygu gibi öğeleri sanatsal bir bağlam içinde yeniden kurduğu yapay bir âlem... Roman hikâyeden daha uzun bir hacimde, kişi, yer, ve zamana bağlı kalınarak nesir tarzında kurgulanmış olayların hikaye edilmesidir.” (2019:66-67)

Mehmet Tekin’in de roman hakkında “...*hayattan aldığı kendi mantığına göre kurgular. Bu bağlamda romanın, biri hayata, diğeri edebiyata açılan kapıları*

vardır.” (2015:11) kurmuş olduğu cümleler Özgül, Argunşah, Çetin ile aynı doğrultuda düşündüğünü göstermektedir.

Selçuk Çıkla ise romanın hacminin sınırının nerede başlayıp nerede bittiğinin her zaman tartışma konusu olduğunu ifade etmiş, onun *esnek bir tür* olduğunu dile getirerek bu tartışmanın sınırlarını genişletmiştir (2017:121).

Yukarıdaki bilgi ve düşünceler ışığında roman için “gerçek hayattaki öğelerden beslenen, ancak bu öğeleri; sınırları tespit edilemeyen kurmaca bir düzlemde dil aracılığıyla yazarın duyarlığında bazı yapısal çerçeve içerisinde yeniden yorumlayan anlatma esasına dayalı edebî, mensur ve uzun soluklu metinlerdir.” tanımını çıkarılmaktadır.

Roman, öncelikle bir sanattır. Dolayısıyla kişiye estetik zevk vermek amacındadır. Bu zevki kişi, olay örgüsü, zaman, mekân öğeleriyle beslenen kurmaca bir platformda çeşitli bakış açısı, dil ve üslup, anlatım tekniği öğeleri ile vermektedir. Bir romanı okurken hayal ürünü olduğunu unutmamak gerekmektedir. Okuduğumuz bu kurmaca metinlerin ne kadarının düşsel ne kadarının gerçek olduğu çoğu zaman kestirilemeyen bir meseledir.

Romanlar, İşlediği konulara göre; psikolojik, sosyal, tarihî, macera, polisiye, fantastik vb türlere ayrılırken; klasik, romantik, realist, natüralist, sürrealist, varoluşçu, modern, postmodern gibi etkilendiği akımlara göre de sınıflandırılmaktadır.

Romanın tarihçesine ve romanın tanımına kısaca değindikten sonra romanın bir çeşidi olan tarihî roman kavramına bazı açılardan açıklık getirmek gerekmektedir. Roman türünün ortaya çıkışı Batı’da olduğu gibi tarihî romanın da zuhuru yine Avrupa’da cereyan etmiştir. Argunşah’ın araştırmalarına göre 19. yüzyılda pozitif ilimlerin gelişmesi ile belgeye dayalı objektif bir tarih yazımı yaygınlaşmış ve epik tarih yazımının yerini nesnel tarih yazımı almıştır. Eski tarihçiliğin boşalan yerini tarihî romanların doldurmaya başlamasıyla romanın bu kolu meydana gelmiştir. Türk tarihî romanlarının da benzer bir boşlukla ortaya çıktığı görülmektedir. Destanlar, gazavatnameler, efsaneler, menkıbeler, Dede Korkut Hikâyeleri 19. Yüzyıl

öncesinde halkın millî şuurunu besleyen eserlerdir. Yenileşme Dönemi'nde bu eserlerin fonksiyonunu tarihî romanlar almaya başlamıştır (1990:1-5).

Tarihî romanın tanımını yapmak gerekirse bu konu da tıpkı romanın tanımında olduğu gibi çeşitlilik arz etmektedir. Argunşah, tarihî romanı “...*başlangıç ve sonucu geçmiş zaman içerisinde gerçekleşmiş olan hadiselerin, devirlerin ve bu devirlerde yaşamış olan insanların hikâyelerinin edebi ölçüler içerisinde yeniden inşa edilmesidir.*” (2016:22) şeklinde tanımlamaktadır.

Turgut Gögebakan ise “*Tarihsel roman Döblin'in imlediği roman niteliği başta gelmek üzere, herhangi bir tarihsel dönemi ya da olayı gerçeğe yakın ama sanatsal biçimde aktaran bir roman türüdür.*” (2004:15) diyerek Argunşah'ın tarihî romanına yakın bir tanım yapmaktadır. Ancak Gögebakan, Argunşah'tan farklı olarak tarihsel romanlarda ön plana çıkan öğeler içerisinde kişilerin rolünü arka plana itmekte ve tarihsel dönem ve olay üzerine yoğunlaşmaktadır.

Lukacs, bu konuda “...*tarihsel romanda söz konusu olan şey büyük tarihsel olayların yeniden anlatılması değil, bu olayda rol oynamış insanların şiirsel olarak diriltilmesidir.*” (2016:46) şeklinde bir açıklama yapmıştır.

Bir tarihçi gözüyle İlber Ortaylı ise “...*insanı bir arada ele alan, diyaloga sokan anlatımın tarihî bir malzeme ile ele alınması...*” (2014:16) cümlesiyle tarihî romandaki kişilerin birlikte yaşadıklarını ve diyaloglarını tarihî unsurlardan yararlanarak ele alan romanların tarihî olduğu üzerinde durmaktadır.

Görüldüğü üzere Lukacs, Gögebakan'ın aksine tarihî romanlarda tarihsel olayları değil bu olayları yaşamış kişileri ön plana çıkarmaktadır. Tarihî romanın tanımını yapan bu araştırmacıların mutabık oldukları nokta ise ister tarihî olay ister devir ister kişi olsun, bu unsurlar eserde işlenirken yapılması gereken sanatsal bir düzlemde sunulmasıdır. Bu noktada işin içine kurmaca girmektedir. Yukarıdaki tanımlardan açıklamalardan yola çıkarak tarihî romanın tarihin herhangi bir devrinde gerçekleşmiş olayları ve bu olayları yaşayan şahısları kurmaca bir düzlemde okuyucuya aktaran romanlar, olduğunu söyleyebiliriz.

Tarihî romanın nasıl bir tür olduğunu anlamak için öncelikle ana kaynağının tarih olduğunu belirtmek gerekmektedir. Tarihin ilgilendiği din, ekonomi, hukuk, idare, kültür, sanat, siyaset, sosyal meseleler gibi konular; aynı zamanda tarihî romanın da ilgilendiği içeriklerdir. Yazar tarihî bilgi ve olayları kurmaca dünyasında şekillendirerek okuyucuya tekrar sunmaktadır. Bu noktada bu tür romanların ne kadarının tarih, ne kadarının kurmaca olacağına yazar karar verecektir. Argunşah, tarih yazarı ve roman yazarı ayrımını yaparak bu konuda “*Tarihin yaptığı, tarihçi aracılığıyla yaşanmış olanları tespitken romancının görevi bütün bu oluşumları, içerisinde insanın özellikle de hadiselerin, insan psikolojisi dediğimiz iç dünyadaki uzanımlarıyla kurgulayabilmektedir.*” (2016:12) demektedir. Aynı zamanda tarihin objektif olması gerektiği, aktarılanların bilgi ve belgelerle desteklenmesinin lazım geldiğini de dile getirmektedir. Ancak roman yazarının objektif olması söz konusu değildir.

Göğebakan, tarihsel romanların genellikle belli tezler üzerine kurulduğu ve bu tezlerin de yazarın düşünce dünyasını ön plana çıkardığını belirtmektedir (2004:126). Dolayısıyla tarih ve tarihî roman ayrımını yapan en büyük ögenin yazarın tavrı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Tarihçi, tarihe yaklaşımında objektiflik amaçlarken romancı subjektife dönüktür. Bunun yanı sıra tarih kitaplarında aktarılanların tarihin herhangi bir akış noktasında vuku bulması gerekirken tarihî romanlarda geçen olaylarda gerçeklik olgusu yazarın verdiği kadar bulunmaktadır.

Kubilay Aktulum’un bu konuda “...romanda tarih yalnızca temsil edilir.” (2014:28) demesi tarihî romandaki olayların gerçek olmadığı, sembolik bir oyundan ibaret olduğu yönündedir.

Argunşah, konusunu tarihten alan romanlarda üç özelliğe dikkat çekmektedir: okuyucuda gerçeklik vehmi uyandırması, bu gerçeğin edebî eser hâlinde bir yazar tarafından yeniden işlenmesi, anlatılan hadisenin yazarın yaşadığı devirden önceki bir zamana en azından çocukluk devresine ait olması (1990:7-9).

Kıscacası bir romana tarihî tanısı koymak için öncelikle o romandaki olayların yazarın erişkin olarak yaşadığı dönemde güncel olmaması şartı getirilmiştir. Aksi halde söz konusu romandaki olaylar, tarihî değil, dönemde aktüeldir. Tarihî romanlar, Namık Kemal'in de *Mukaddime-i Celâl*'de dile getirdiği üzere romanın olmuş ve olma ihtimali bulunan olayların aktarılması, tanımındaki olmuş olaylarla ilgilenmektedir. Gerçeklik vehmi uyandırmasını da kuvvetlendiren bu özelliğidir. Bu hadiselerin edebî bir duyarlılıkla kurmaca düzeneğe aktarılması ise bu tarz romanların sanat boyutunu ihtiva etmektedir. Geçmişte yaşanan hadiselerden beslenmesi ise ona tarihî bir nitelik kazandırmaktadır. Örneğin, Scott, İlk tarihî roman olan *Waverley*'de yazar kendi zamanının 60-70 yıl kadar öncesini işlemektedir (Göğebakan, 2004:16). *Waverley* bundan dolayı bu unvanı almıştır.

Romanların kurmaca metinler kategorisinde yer aldığını yukarıda dile getirmiştik. Kurmaca metinler bir yazarın düşünce dünyasından çıkan eserler oldukları için onlardan gerçek hayatta var olan şeyleri çıkartmaya çalışmak yanlış bir davranış olacaktır. Şerif Aktaş "*Hiç kimse kurmaca metinlerden hareketle gerçek tarih bilgisine ulaşma veya bilimsel düşünceleri öğrenme iddiasını taşıyamaz.*" (2015:18) demektedir. Bu tarihî romanlar için de geçerli bir durumdur. O halde bu tür metinler nesnellikten uzak oldukça öznel yapıda olan eserlerdir. Öte yandan Aktaş'ın bu cümlesi Kâmil Veli Nerimanoğlu'nun edebî eserlerden ideoloji, tavır ve çeşitli düşüncelerden arındırılmanın imkânsızlığı üzerinde durduğu cümleleriyle tamamlamak yerinde olacaktır.

"Edebi eser her şeyden önce sanat örneği, sözün mucizesine iddialı metafor örneğidir. İdeoloji, taraf veya edebî eserin felsefi içeriğe, fikir dayanaklarının ikinci plana alınması imkânsızdır. Çünkü tarihî eserleri yazmak isteyen, yıllar boyu o eseri yazmaya hazırlanan yazar, sanat için, estetik değerler için değil, tarih kurumu, tarihte kalmış ahlâki değerleri veya zenginliği yaşatmak için yaşadığı devleti, içinde olduğu toplumu korumak, ona yeni sinerji katmak, onun derdine, problemlerine çözüm bulmak için yazılır" (2014:129)

Zeki Taştan, Nerimanoğlu'nun tarihî roman yazarlarını ideolojik, taraflı olarak genelleyen yaklaşımını "*Edebiyatı sosyal fayda aracı olarak gören yazar,*

tarihten de benzer bir fayda umar.” (2014:160) sözleriyle biraz daha yumuşatarak bu topluluğu tarihî roman yazarları arasında belli bir gruba indirgemektedir.

Tarihî roman hakkında kısaca teorik bilgi ve yazılış amacı hakkında düşünceleri verdikten sonra bu tür eserlerin tarihçesini de incelemek, konuya açıklık getirmek bakımından yerinde olacaktır. Avrupa’da bu türdeki romanların ortaya çıkış nedenleri arasındaki en önemli etken Fransız İhtilali’nin (1789-1814) baş gösterdiği yıllarda milliyetçilik akımının güçlenmesidir. (Gögebakan, 2004:19). György Lukacs, “*Tarihsel roman XIX. yüzyıl başında, Napolyon’un yenilgiye uğradığı dönemde ortaya çıkmıştır.(Walter Scott’un romanı Waverley 1814’te yayımlanmıştır.*” (2016:15) demiştir. Lukacs’a göre Scott öncesinde de bu tarz romanlar vardı. Ancak bu eserler somut bir tarihi vermekten uzak kalmışlardır. Bu yüzden Scott’un eseri ilk tarihî roman sayılmıştır (2016:15). “*Waverley’in konu edindiği Jakoben ayaklanması ile yaklaşık altmış-yetmiş yıllık bir zaman aralığı söz konusu.*” (Gögebakan, 2004:77) Scott’un açtığı tarihî roman yolunu Victor Hugo, Goethe, Balzac gibi yazarlar izlemiştir.

Tarihî romanın dünden bugüne değişmeyen tek yönü içeriğinin tarihten etkilenmesidir. Etkilendiği akım, anlatım teknikleri, üslubu, yapı unsurları gibi öğeler zamanla değişmiş ve gelişmiştir. Lukacs, *Waverley*’in klasik bir yapıda yazıldığını, asla romantik olamayacağını dile getirmiş ve klasik tarihsel romanla romantizmin karşı karşıya olduğunu belirtmiştir. Yazar, bu iki akımın tarihî meselelere bakışını şu şekilde açıklamıştır:

“ Bunlardan biri, dünya görüşü ve tasvir bakımından romantizmin asıl zeminiyle, Fransız Devrimi’ni hedef alan ideolojik savaşa oldukça fazla ortak yönü olan, fakat bu çelişkili ve kaypak zeminde yine de ılımlı ilerleme ideolojisini temsil eden liberal romantizmdir. Diğeri ise XVIII.yüzyılın dünya görüşü mirasından çok sayıda unsuru bozulmamış şekilde muhafaza eden ve hümanizmlerinde Aydınlanma unsurları her zaman bulunan-örneğin Goethe ve Sthendal gibi- önemli yazarlardır.” (2016:76)

Aydınlanma Çağı'nın hümanist¹¹ klasisizminin¹² unsurlarından etkilenen Scott, tarihî roman yazımında bir ekol oluşturmuş ve bu ekolü romantikler¹³ değil realistler¹⁴ ve natüralistler¹⁵ izlemiştir. Tarihe Scott gibi sadık kalmayan romantik tarihî roman yazarları ise başka bir ekol kurmuşlardır (Lukacs, 2016:74-75). Realizm'den sonra konusunu tarihten alan romanların başkalaşım geçirdiği evre, postmodern akımın¹⁶ edebiyata girerek bu roman türünü etkisi altına almasıdır. Postmodern akımdan etkilenen tarihî romancılar, tarihe çoğulcu bir gözle bakmışlar ve onun objektifliğini sorgulamışlardır. Aktulum, bu akımla birlikte yazarın kendisinden önce yazılmış ilk eseri yeniden yazdığını varsaymaktadır ve

¹¹ Hümanizm: "İlk belirtileri XIV. yüzyılın başlarında İtalya'da görülmeye başlanan hümanizm ve Rönesans, asıl gücüne XV. yüzyılda ulaştı."(Çetişli,2015:56) "*Hümanizm tâbiri mefhumca, kültür tarihinde emsalsiz bir şekilde yüksek değer taşıyan bir hareketin, insanın fert olarak, hiç bir kayda bağlı olmaksızın mükemmel bir surette yetişmesini, ideâl insanlığa erişmesini gözetliyen cereyanın ifadesidir.*" (Akkaya, 1947:1)

¹² Klasizm: 16. Yüzyılın sonlarında doğmuş; 17. Yüzyılın ortaları ile 18. Yüzyılın başlarında ihtişamlı dönemini yaşamış; hümanist felsefeyle Rönesans ve reform hareketlerinin yaşandığı sosyal,siyasi, ekonomik, kültürel ve felsefi ortamda filizlenen; evrensel insan tabiatı, mantıksal gerçeklik, akıl ve sağduyu, gayri şahsiliik, Eski Yunan ve Latin medeniyetlerine dönme, kuralcılık, zevk vererek eğitmek, bütünlük, millî dil gibi ilkeleri gözetilen bir akımdır (Çetişli, 2015:61-73).

¹³ Romantizm: Diğer adı coşumculuk olarak bilinir. Klasisizme tepki olarak Fransız İhtilâli'nin(1789) etkisiyle Avrupa'da doğmuştur. Hürriyet, sezgisel gerçeklik ve insan, ben merkezli sanat, duygusalılık, melankoli, ferdiyetçi lirizm, tabiata geri dönüş, millîlik, Hristiyanlık duygusu, günlük ve yaşayan dil kullanımı gibi ilkeleri benimsemişlerdir (Çetişli, 2015:75-86).

¹⁴ Realizm: "*Gerçekçilik adıyla da bilinen realizmin XIX. yüzyılın başından itibaren yer yer ilk belirtileri görülmeye başlayıp, yüzyılın ortalarından itibaren de prensipleri tespit edilerek sanat hayatına hâkim olan ve pozitivist felsefenin üzerine oturmuş; gerçeğin nesnel gözlenimini esas alan sanat/edebiyat akımıdır.*" (Çetişli, 2015:89)

¹⁵ Natüralizm: "...realizm ve natüralizm, çok büyük ölçüde aynı dünya görüşü, aynı felsefi düşünce, aynı sosyal, ekonomik ve kültürel şartların sanat/edebiyata yansımış görüntüleridir... Natüralizm kavramı, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, bugün de kullandığımız manasını kazanmıştır. Bu manaya göre **natüralizm**; "*Sanat, tabiatın kopyası olmalıdır fikrini güden nazariye*"; "*tabiatın safiyâne şekilde taklidi*"; "*sanatın gerçek konusunun doğa olduğunu, sanatçıyı ilgilendiren tek şeyin fiziksel çevrenin özelliklerini ve davranışını gözlemlemek ve kaydetmekten ibaret bulunduğunu savunan görüş*"; "*bilimsel zorunluluk prensibi ve deney metodunu esas alan sanat felsefesi ve edebiyat akımıdır*"dır." (Çetişli, 2015:102)

¹⁶ Postmodernizm: "...modernitenin pratiklerinin modern teorisinin düşlediği bir zeminden çıkarak kendine yabancılaştığı, kendine dönüştürüp yeni bir dönemi başlattığı sürece verilen addır." (Emre, 2006:34) Postmodernizm 1950'li yıllardan itibaren adımdan söz ettirmeye başlamış, 60'lı yıllardan itibaren edebiyata intikâl etmiş, 80'li yıllardan itibaren günlük hayata taşınmıştır. O, yalnızca modernizme doğan bir tepki veya tavır değildir. Modernizme başkaldırdığı kadar onun içerisinde de varlığını sürdürmektedir. XX. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan yapısalılık, post-yapısalcılık, yapı-bozumculuk, neo-pragmatizm, perspektivizm, post-analitik gibi çeşitli felsefi akımların da postmodernizme katkısı olmuştur. Bu akımla birlikte birey ön plana çıkmış ve sadakat yerine hür olmayı yeğlemiştir. Modernizmin aksine gelenek ve eskiyle barışıktır. Her türlü kural ve ilkeye karşı ihlal edici tavır sergilemekte, çoğulcu gerçekliği ve anlamlılığı savunmaktadır. Sentez ve bütünleşmenin yerine parçayı ve parçalamayı koymaktadır.(İronik olma, geleneksel sanat anlayışına karşı olma, çoğulculuk, iç içelik, üst kurmaca, metinle arasıllık gibi ilke ve nitelikleri vardır (Çetişli, 2015:163-185).

postmodernistlere göre yazarın okurdan pek bir farkı yoktur. “Öyleyse ilk metin yok, kopya bir metin vardır. Sonuçta en yeni, en özgün kabul edilen bir metin bile daha önce yazılmış bir metne dayanır.” (2000:217) demiştir.

Konusunu tarihten alan romanları sınıflandırırken yalnızca etkilendikleri edebî akımlar açısından değerlendirmek eksik kalacaktır. Zira tarihin din, ekonomi, felsefe, hukuk, kültür, sanat, siyaset gibi ilgilendiği alanlar tarihî romanlarda da işlenmektedir. Bu alanlardan biriyle ilgilenen romanları tarih-roman ilişkisi bakımından Hülya Argunşah şu şekilde sıralamıştır:

“Tarihî olayları konu edinen romanlar; tarihî zamanları farklı ideolojik yaklaşımları anlatmak için malzeme olarak seçen romanlar; tarihî bir olaydan çok tarihî bir kişiyi anlatmak isteyen dolayısıyla aynı zamanda biyografik olan romanlar; herhangi bir olay ya da kişiyi anlatmak istemediği hâlde macerası için tarihî bir zamanı uygun bulan romanlar; okuyucusunu doğrudan doğruya bilgilendirmeyi hedefleyen ve bu bilgiyi roman dünyasında vermeyi seçen romanlar; tarihsel bir zamanı belgelere dayandırarak anlatan belgesel romanlar; okuyucu için tarih olmuş fakat yazarının bizzat tanık olduğu bir zamanı anlatan devir romanları; nihayet tarihin de kurgu olduğuna dikkat çeken ‘yeni tarihselci’ yaklaşımın örneklediği romanlar” (Argunşah, 2016:100-101)

Türk edebiyatın bir tür olan romanla çeviri eserler aracılığıyla tanışmıştır. Dolayısıyla tarihî romanlarla da çevirişler sayesinde karşılaşmışlardır. İlk tarihî roman olarak kabul edilen eser, Namık Kemal’in *Cezmi*’sidir (Argunşah, 2016:11). Ancak tarihî roman alanında değerlendirilebilecek *Cezmi*’den önce 1871 yılında yayımlanan Ahmet Mithat Efendi’nin *Yeniçeriler*’idir. Yine aynı yazarın 1877’de yayımlanan *Süleyman Muslî* adlı romanı da tarihî nitelik taşımaktadır. Namık Kemal’in *Cezmi* adlı romanı ise 1880’de yayımlanmıştır (Argunşah, 1990:14). *Cezmi* ve yukarıda bahsi geçen romanların yayımlanması Tanzimat Dönemi’ne(1839-1896) tekâbül etmektedir. Bu da göstermektedir ki Türk edebiyatında ilk tarihî roman Tanzimat Dönemi’nde görülmüştür. Edebiyatımızda 19. Yüzyılın ikinci yarısında Ahmet Mithat Efendi ve Namık Kemal ile başlayan bu ekol, edebiyatta birtakım millî değerlerin aktarılması ve Türk halkının kendi tarihi etrafında sağlam ve zinde bir şuur edinmesini sağlamak için çokça eser vermiştir ve bu eserler hal tarafından ilgiyle okunmuştur (Argunşah, 2016:65). Argunşah, Milli Mücadele Dönemi’ni

anlatan Halide Edip Adivar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi yazarların tarihten beslenen romanlarını tarihî roman kategorisinde değerlendirmemektedir zira bu romanlar yazarın şahit olduğu veya yaşadığı bir zamanı anlatmaktadır, demiştir. Araştırmacı, bu tür romanlara devir romanı veya çağ romanı adlandırmasını önermektedir (2016).

Türk tarihî romanlarının süreç içerisindeki gelişimini incelediğimizde Zeki Taştan; Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi gibi Tanzimat sanatçılarının tarihî romanlarında ekseriyetle Osmanlı Devleti ve ilgili unsurların yüceltildiğini dile getirmektedir. Meşrutiyet’le birlikte milliyetçilik akımının etkisiyle bazı romanlar yazılmış ve bu yönelim Cumhuriyet’e kadar devam etmiştir. Atatürk Devri’nde “*Türk Tarih Tezi*”yle yazılan romanlarda işaret edilen tarih Eski Türk Tarihi’dir ve Osmanlı Dönemi arka plana atılmış veya değersizleştirilmiştir. 1940’lı yıllardan sonra Osmanlı’ya karşı bu sahada daha ılımlı eserler görülmektedir (2014:159-161). Hülya Argunşah, 1950’den sonra yayımlanan Kemal Tahir’in *Devlet Ana*, Tarık Buğra’nın *Küçük Ağa* ve *Osmancık* romanlarının tarihî romana popülerlikten ziyade tezli ve ideolojik bir boyut kazandırdığını söylemektedir. 80’li yıllarda Umberto Eco’nun başlattığı tarihî romanlarda postmodern arayışın Türk edebiyatına da yansıdığını gittiğini dile getirmiş ve bunlara örnek olarak Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale*, Nedim Gürsel’in *Boğazkesenler* adlı eserlerini vermiştir (2016). Bu konuda şu cümleleri kurmuştur:

“1980 sonrasında tarih-roman ilişkisine farklı bir boyut kazandıran tarih malzemeli romanlar yazılır. Bu romanlarda o güne kadar bir bilim olarak kabul edilmiş tarihe bakış açısının değişmesinin önemli bir rolü vardır. Postmodernizmin tesirleriyle gerçeğe şüpheyle bakılması, gerçeğin birden fazla olması ve şartlara göre değişebildiği görüşü, tarih biliminin etrafında yeniden düşünülmesine sebep olmuştur. Bu çoğulcu tarih anlayışına işaret eder. Burada üzerinde durulan önceki tarih anlayışlarının ‘tarihî gerçek’ diye sunduklarının bir insanın aracılığıyla ortaya konulmuş, ‘yorumlanmış’ metinler olduğu meselesidir. Bu durum, tarih bilminde yorumun yeri, değiştiriciliği üzerinde düşündürürken tarihin aslında kişisel bir yapı hatta kurgu olduğu konusuna dikkati çeker.” (2016:65)

Yukarıda da bahsedildiği üzere Aydınlanma Çağı’nın getirdiği kalkınma ile 19. yüzyılda pozitif ilimler gelişmiş ve çeşitlenmiş olmasıyla tarih biliminin ortaya

çıkışı ve nesnel tarih yazımı 20. yüzyılın sonuna doğru gelindiği zaman postmodern akımla birlikte tamamen göreceli bir hal almıştır. Dolayısıyla bu durum tarihî romana da yansımış ve bu tip romanlarda tarih, klasik tarih yazımı yapısının bozumuna uğrayarak postmodern bir kurmacada yeniden yazılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. SADIK YALSIZUÇANLAR'IN TARİHÎ ROMANLARININ İNCELENMESİ

Sadık Yalsızuçanlar'ın *Tarihî Romanları Üzerine Bir İnceleme* başlıklı çalışmamızda yazarın *Gezgin*(2004), *Cam ve Elmas*(2006), *Hayyam*(2006), *Anka*(2008), *Vefa Apartmanı*(2011), *Diyamandı*(2015) romanları ilk yayımlanma tarihlerine göre sırasıyla incelenecektir. Çalışmamızda tarihî roman anlatısının unsurlarını temel alan klasik sonrası anlatıbilimsel bir çözümleme ve değerlendirme amaçlanmıştır. İncelememizde hedeflere ulaşmak için roman çözümleme metodundaki konu ve temaya açıklık getirme; romanı özetleme; eserlerin olay örgüsü, kişi, mekân, zaman yapı unsurlarının işlevlerini belirleme; anlatıcıyı ve bakış açısını tespit etme; anlatım tekniklerini saptama; kullanılan dil ve üslubu inceleme gibi çözümlenmeler yapılacaktır. Bu incelemenin yürütülüş amacında söz konusu romanlardan yola çıkılarak roman türü hakkında bilgi verme ve roman tahlil etme; tarih-roman arasındaki ilişkiyi irdeleme; tarihî roman kavramına açıklık getirme ve bu tür eserlerin işlevlerini belirleme; başta tasavvuf ve siyasi tarih olmak üzere din, ekonomi, hukuk, mimari, sanat tarihi gibi alanların roman aracılığıyla kurmaca bir platforma dönüştürülme sürecine tanıklık etme; romanlarda eğilim gösterilen farklı arayışları belirleme gibi kazanımlar vardır.

Çalışmamıza Yalsızuçanlar'ın ilk tarihî romanı olan *Gezgin* ile başlamaktayız.

A. **GEZGİN**

a) **Konu ve Tema**

Gezgin olarak nitelenen bir sufinin¹⁷ yaşam tarzı, hayat felsefesi, düşünceleri ve seyahatlerinde kazandığı edinimler çerçevesinde yaşam öyküsünü konu alır.

Çeşitli coğrafyalara fiziksel bir seyahate çıkan ve kendi benliği içerisinde de ruhi bir yolculuk yapan Gezgin'in maddeden yola çıkarak maneviye evrilen bu yolculukla benliğinin vahdetin¹⁸ sonsuzluğunda erimesi, romanın temasıdır.

b) **Özet**

Roman kahramanı Gezgin, dokuz yaşındayken Müsenna adındaki Endülüslü bir kadın velinin yanına yetiştirilmesi için verilmiştir. Bu kadın velinin yanında dört yıl kalan kahraman, hikmetin birçok sırrına mazhar olmuştur. Müsenna tarafından özel bir ilgiyle ve ilahi aşkla donatılan Gezgin, onun yanında kaldığı süre zarfından sonra babasının ikamet ettiği Kurtuba'ya dönmüştür.

Gezgin, Kurtuba'da kendisinin içinde yanan aşk ateşini fark etmiş ve bunun sonucu hayatının geri kalanını maddi veya manevi olsun ebedî bir seyahat içerisinde yolcu olarak geçirmeye karar vermiştir. Onun bu yolculuk süresince uğradığı çeşitli coğrafyalar, ülkeler ve kentler maddi yani fiziksel yolculuklarını; mana âleminde gezinmiş olduğu yerler ve hikmetin bazı sırrlarına ererek ulaşmış olduğu makamlar manevi yolculuklarını oluşturmaktadır.

¹⁷ Sufi: Hicrî II. Asrın ortalarından itibaren kullanılmaya başlanan bu kelimenin hangi kökten geldiği ihtilafli bir durumdur. 'Ashab-ı suffeden, sufane bitkisinden, safvetten, saff-ı evvelden, Benu's sufe kabilesinden, ense saçı sufetü'l kafadan, sıfattan, sofiadan, yün anlamında suftan geldiği düşünülmektedir. Bu düşüncelerin ir kısmı zayıf ihtimallerdir. En çok kabul gören sanı yün anlamına gelen suf kökünden gelmesidir. Peygamber, evliya ve asfşyaların hammaddesi yün olan suf giyme adeti vardır. İnsanların giydikleri libasa nisbetle isim almaları eski bir adettir. (Yılmaz, 2010:24-26) "2.tas. a. Eren, ermiş. Gönlü saf(saf derûn) kişi. b. Mâlik ve memlûk olmayan. c. Nefsinden fâni, Hak ile baki. d. Zahirde halk ile bâtında Hak ile olan e. Sükût ettiği halde muhatabın sırrını okuyan. Nefsinde ölen, Hak ile diri kalan." (Uludağ, 2012:322)

¹⁸ Vahdet: "i. ar. 1. Birlik 2. Tas. Hakiki anlamda bir(vâhit), Hak'tır. Onun için gerçek anlamda birlik de onun için söz konusudur." (Uludağ, 2016:370)

Gezgin, ilk seyahatini Şam üzerinden Mekke'ye yapmıştır. Burada bir müddet konaklayan sufi, Şeyh Mekinüddin ve onun ablası Fahrünnisa'dan hadis dersleri almıştır. Hadis aktarmada usta olan bu kişiler Gezgin'in oldukça dikkatini çekmiştir. Kahramanın ilgisini üzerine çeken kişiler sadece Şeyh Mekinüddin ve ablası değildir. Şeyhin Uyum adında oldukça güzel ve zühtte fazlaca ileri gitmiş olan bir kızı vardır. Herkes ona hayrandır. Gezgin de mecazi olarak bu kızın aşkından yola çıkıp ilahi aşka doğru meyleden şiirler yazmıştır. Kâbe'yi tavaf ederken çeşitli kerametlere de mazhar olan âlimin tasavvufî derinliği artmıştır. Aynı zamanda *Mekke Fetihleri* adlı bir eserinin yazımına başlamıştır.

Mekke'den sonra yine Şam üzerinden Kurtuba'ya geçen Gezgin, bir süre Endülüs topraklarında kalmıştır. İşbiliyye mezarlığında bir gecesini geçiren sufi; bu gecenin sabahına yakın bir zamanda, mana âleminde Hz. İsa'yla konuşmuştur. Hz. İsa'nın ona dünyaya ilişkin ne varsa kişinin onlardan soyutlanması gerektiğini söylemesi üzerine, babasına giderek bütün mallarını dağıtması söylemiş ve bu malların akıbetini bir daha sormamıştır.

Gezgin, bir gün Guadalquivir nehrinin kenarında dolaşırken siyahi bir gencin elinde şarap testisi ve yanındaki kadınla uygunsuz bir şekilde gezmesine rast gelmiştir. Herkesi ve her şeyi kendi nefsinden üstün tutan sufi, kendisinin hiç şarap içmemiş ve bir kadınla zina yapmamış olduğunu düşünerek bu gençten de aşağı olmadığını aklından geçirmiştir. O esnada nehirde gezintiye çıkanların kayıkları alabora olmuş ve siyahi genç nehre düşenlerden biri hariç diğerlerini kurtarmıştır. Gezgin'in zihnindekileri okuduğu anlaşılın genç, sufiye yaklaşarak eğer kendisinden üstünse nehirde boğulmak üzere çarpınan kişiyi de onun kurtarmasını söylemiştir. Ancak sufi bunu yapamamıştır. Sular içinde çarpınan bu kişiyi de zenci adam kurtarmıştır. Bu hadiseden sonra Gezgin, bahsi geçen zenci adamla arkadaş olmuş ve ona Abdullah ismini vermiştir. Bu genç, Gezgin'in çok yakın bir dostu haline gelmiş ve birlikte yaşamaya başlamışlardır. Daha sonra birlikte Abdullah için sazlardan oluşan bir ev yapmışlardır. Bu siyahi genç, sufînin bilgisi ve tasavvufî derinliğinden oldukça istifade ederek günlerini geçirmektedir.

Fas'ın Fez kentine giden Gezgin, belli bir zaman Fas'ta kalarak Tanrı'nın ona bir sır verdiğini ancak kendisine verilen şeyin bir sır olduğunu anlamadığı için onu aşikâr etmesi sonucu zatının cezalandırıldığını dile getirmiştir.

İlerleyen zamanlarda İşbiliyye'ye dönen sufi, ilk defa Hızır'la karşılaşır ve bu son karşılaşma olmayacaktır. Sık sık çeşitli metafizik mekân, zaman ve iklimlerde hikmetli olaylar yaşayan kahraman; Mürsiye, Gırnata, Elmeriyye gibi Endülüs şehirlerine seyahat etmiştir. Daha sonra Tunus'a geçmiştir. Bu topraklarda bir süre kalarak *İlâhi Tedbirler* kitabının bir kısmını yazmıştır. Şam üzeri Kurtuba'ya dönmeyi düşünen Gezgin, Şam'da çok sevdiği ve fikirlerine değer verdiği Gazzali'ye¹⁹ uğramıştır.

Kutuba'ya döndüğünde sultanın bir kiliseyi yıktırıp yerine yaptırdığı caminin açılışına Abdullah'la birlikte katılan Gezgin, kilisenin yıktırılmasından dolayı müteessir olmuştur. Tekrar bir seyahate çıkan seyyah sufi, bir medresede yeni sultan olan Melik Gazi'ye icazet vermiştir. Ancak hayatı boyunca mümkün olduğu ölçüde sultanlardan ve devlet yetkililerinden uzak durmaya çalışmıştır.

Gezgin, Hicret'in 600. yılında tekrar Mekke'ye gitmiş ve dostu Abdullah'la arasındaki uzaklık perdesi kalkmıştır. Çoğu kez zaman ve mekân kavramlarının mefhumunun kaybolduğu kerametler yaşayan kahraman, tasavvufun çeşitli mertebelerinden geçmektedir. Melâmi²⁰ yaşamayı düstur edinen sufi, bu yolun saf kullukla örtüşen yapısını dervişlere açıklamaktadır.

Sufi, Kurtuba'ya döndüğünde sultan uğradığı bir bozgun sırasında aldığı yaradan dolayı vefat etmiştir ve yeni sultan tahta geçmek üzeredir. Başlarda ülkeyi iyi yöneten; bazı alanlarda oldukça başarılı bir performans gösteren ve yenilikler

¹⁹ Gazzali: Tarihte âlim olarak iki Gazzali'den bahsedilmektedir. Romanda adı geçen Gazzali Arabi'nin etkilendiği, Gazzaliye Medresesi'nin hocası, İhya-u Ulûmuddin adlı eseri olan ünlü mutasavvıf, eş'ari kelimcisi ve Şafî fakihî İmam Gazzali'dir. Kardeşi Ahmed el-Gazzali ile karıştırılmaktadır.

²⁰ Melâmilik: Tasavvufî ekol olan Horasan Mektebi'nin Nişabur ekolünden beslenen Melâmet ve fütüvvet, riyadan titizlikle kaçınmak, ihlâsa önem vermek, hayrı gizleyip şerri gizlememektir. Halka sıddık olmak için insanlarca dinden sapmış olarak addedilmekten çekinmezler, şekil ve görünüşe ehemmiyet vermemektedirler. Hatta aralarında bilerek isteyerek kınanma yoluna gidenler vardır.14. Yüzyıldan itibaren Bayramilik tarikatının bir kolu Melâmiliği esas alarak bu adla anılmışlardır (Çubukçu, 1982; Gölpınarlı, 2018; Yılmaz, 2010).

yapan sultan, zamanla en sert dinî yorumlara göre hareket etmeye başlamıştır. Birçok kişiye baskı uygulamış ve idam edilmesine sebep olmuştur. Yapmış olduğu eylemlerden ötürü büyük bir yalnızlığın içine düşen hükümdar, kendisini kulluğa adanarak yönetim işlerinden çekileceğini sezdirmiştir.

Endülüs yönetiminde karışıklıklar devam ederken Gezgin'in hayatında da bazı değişiklikler olmaktadır. Abdullah'ın rüyasında onun evleneceğini görmesi ve bunu ona iletmesinden sonra yolu bir köye düşmüştür. Bu köyde Meryem adındaki bir genç kızla tanışmış ve onunla gönül bağının olduğunu hissederek evlenmek istediğini söylemiştir. Gezgin'le evlenmeyi kabul eden Meryem'in anne ve babası yıllar önce vefat etmiştir ve genç kız bir akrabasının yanında köyde kalmaktadır. Kızın bu yakınından evlenmek için izin alan gençler, sade bir nikâhla hayatlarını birleştirmişler ve birkaç gün sonra İsbiliyye'ye, Gezgin'in fakir ve sade kulübesine gelmişlerdir. Gezgin'in bu mütevazı yaşamını destekleyen eşi, ona ayak uydurmuş ve onun ilminden istifade etmeye çalışmıştır.

Bir gün Şam'a seyahate çıkan sufi, döndüğünde eşini bir veli zatın gelebileceği en üst mertebede bulmuştur. Ancak kadın bir deri bir kemik kalmıştır ve çok hastadır. Hekimlere götürmüştür fakat kimse Meryem'in derdine çare olamamıştır. Üç yıllık evliliğinin nihayetinde eşi, Hakk'ın rahmetine kavuşur.

Meryem'in vefatından bir süre sonra Tunus'a seyahat eden Gezgin, orada birçok âlim ile hikmetli konuşmalar gerçekleştirmiş ve onlara sohbetler vermiştir. Sufinin "*Ben Kuran'ın, Sebü'l Mesani'yim ben...*" (s.182)²¹ sözü, dervişlerce "*...kendisini Allah'ın kelamıyla özdeşleştiriyor, bu, açıkça dinin sınırlarından çıkmaktır.*" (s.182) şeklinde yorumlanarak olumsuz eleştirilere maruz kalmıştır. Tunus'tan Kahire'ye geçen kahraman, burada "*Allah Elçisi'nin ilminin varisi olduğunu...*" (s.183) öğrenmiş ve Endülüs'e geri dönmüştür.

²¹ Sebü'l-mesani: Kuran-ı Kerim'de geçen bu lafzın pek çok yorumları mevcut olup âlimlerin bür kısmı, tekrarlanan 7 ayeti işaret ettiğini düşünmüşlerdir. Bu âlimlerin birçoğu ise namazda her rekâtte tekrar ettiğimiz Fatiha Suresi olduğunu dile getirmişlerdir (Öztürk, 1971). İncelediğimiz romanda da bu yönde bir düşünce olmalıdır. Zira roman kahramanlarından Müsenna'ya Fatiha'nın hizmetine verildiğinin vurgulanarak dile getirilmesi, zamanla Arabi'nin de kendisinin Sebi'ül-mesani olduğunu söylemesi, bu mertebeye erişmiş olması ihtimali olduğunu düşündürmektedir.

Gezgin, Endülüs topraklarında da içine düşen seyahat aşkından yerinde duramamıştır. Yeniden, ikamet ettiği bu topraklara bir daha dönmek üzere bir yolculuğa çıkmıştır. Fas'a, oradan da Mısır'a geçmiştir. Mısır topraklarında veba salgını olduğunu görmüştür. Mısır'dan tekrar Mekke'ye giden kahraman, etrafında samimi bir şekilde ilim tahsil etmek isteyen müritlerin azaldığını fark etmiş ve artık öğrenci yetiştirmemeye, kendi ibadetleriyle meşgul olamaya karar vermiştir.

Anadolu Selçuklu Devleti hükümdarı Sultan Keykavus'la olan dostluğu münasebetiyle Anadolu'ya gelen sufi, Malatya dolaylarına yerleşmiştir. Burada Sadrettin adında ilim öğrenmeye çok hevesli ve manevi derinliğe sahip bir gençle tanışması sonucu bu genci yetiştirmeye karar vermiştir. Aralarında baba-oğul ilişkisine benzer bir bağ kurulmuştur. Sadrettin, annesi ile Gezgin'in evlenmesini önermesi üzerine sufi ile Sadrettin'in annesi evlenmiştir.

Sultan Keykavus'un Gezgin'e bir medrese yaptırması için ekonomik destekte bulunması sonucu kahraman, hediye kabul etmek istemese de yanlış anlaşılmalara mahal vermemek adına bu desteği kabul etmek zorunda kalmıştır. Malatya'da bir medrese yaptırmış ve başına da oğlu Sadrettin'i getirmiştir.

Gezgin, ömrünün geri kalanını Allah'a kullukla geçirmiştir. Romanın sonunda âlemin sırlarına eren sufünün sekinet makamına geçtiği dile getirilmektedir.

c) Olay Örgüsü

Gezgin'de olayların sıralanış esasını incelediğimiz zaman baskın olan olay akış sırasının kronolojik olduğu görülmektedir. Bu kronoloji içerisinde verilen geri dönüşler ve ileri sıçrayışlar zamansal düzlemin kısa süreliğine de olsa sapmasına sebep olmaktadır. Romanda güncel olaylar, Gezgin on dokuz yaşında iken başlamakta ve Sadrettin'e ders verirken bitmektedir.

Eser, 112 bölümden oluşmaktadır. Bazı bölümlerdeki olayların ve sözlerin ara verilmemişçesine birbiri ardı sıra devam ettiği görülmektedir. Örneğin 18. bölümün sonu Abdullah, "*Gezgin'e, 'madem benden üstünsün, kalan bu kişiyi de sen*

kurtar bakalım' diye bağırdı." (s.56) cümleleriyle bitmiştir. Daha sonra 19. bölüme *"Sandaldaki kişiyi kurtaramadı ama onu da kıyıya çıkararak, destisini kayalığa fırlatarak yanındaki kadından ayrılan Zenci'yle dost oldu."* (s.57) cümleleriyle başlanmaktadır. Görüldüğü üzere bu yeni bölümdeki ilk cümleye asıl özne dahi konulmadığı görülmektedir. Bu iki bölüm birbiriyle bağlantılıdır.

Romanın birkaç yerinde Gezgin'in biyografisi çerçevesinde karşılaştığımız geriye dönüşler, anlatılanları aydınlatma mahiyetinde aktarılmış geçmiş zaman yaşantıdır. Eserin asıl zamanı içinde yapılan bu geri dönüşler Gezgin'i Müsenna adı verilen veli bir kadının yanında dört yıl kadar yetiştirmesi, Gezgin'in geçmişte karşılaştığı dört filozof, Meryem'in anne ve babasını kaybetmesi, Sadrettin'in babasını kaybetmesi gibi olaylara yapılmıştır. Örneğin: *"Gezgin'in annesi, dokuz yaşındayken hizmetine vermişti. Yıllarca yanında bulundu. İlk gördüğünde doksanbeş yaşındaydı kadın."* (s.13) şeklindeki bir cümleyle çocukluğundan ve Müsenna'dan bahsedilmiştir.

Geri dönüşler yalnızca Gezgin'in yaşadığı zamanın sınırları içerisinde değildir. Kahramanın hayatından önceki bazı olay ve durumlara pek çok hatırlatma vardır. Hz. Âdem, Benussuffe kabilesi, Hz. Muhammed, Hallac-ı Mansur'un öyküsü, İspanya'nın fethi ve Endülüs Emevi Devletinin kurulması, Endülüs hükümdarı Abdü'l-Mümin bahsi, Abbasi halifesinin Bahaeddin Veled'i Belh topraklarında istememesi gibi hatırlatma yöntemiyle yapılan geri dönüşler bunlardan sadece birkaçıdır. Aşağıdaki örnekte Gezgin bir konuda Bahaeddin Veled'i örnek aldığını söylemektedir:

"Sultan'larla oturup kalkmazdı, saraylarına gitmezdi. Onlar ne kadar dostluk kurma yönünde çaba gösterseler de, bunu asla başaramazlardı. Bu konuda Bilginlerin şah adıyla anılan Bahaeddin Veled'i örnek alırdı. Belh halkının gönlünü kazanmış ve bu yüzden de Sultan'ın hışmına uğramıştı. Sultan'larla hiçbir zaman bir arada olmazdı. Böylesi bir ilişkiyi ilmin izeetine yeğleyen sahte bilgeleri şiddetle kınıyordu." (s.88)

Romanda zamansal sapmaların sadece geri dönüşler olmadığını yukarıda dile getirmiştik. Anlatıcının bazen olay örgüsünde geleceğe yönelik bilgiler verdiği de görülmektedir. Örneğin Abdullah'ın vefat etmesi, Gezgin'in İbn Rüşd ile mana

âleminde tek taraflı olarak görüşmesi ve Rüşt'ün vefat ettiğinde meydana gelen hadiseler zamanda ileri sıçramaya verebileceğimiz örneklerdir.

Gezgin'de olay örgüsünün sıralanışı için diyebiliriz ki kronolojik olay örgüsü içerisinde geri dönüşler ve ileri sıçramalar yapılmıştır. Bu geri dönüşlerin bazıları ve ileri sıçramalar *Gezgin*'in hayat öyküsü dâhilinde vuku bulmuştur. Geçmişten bahseden bazı anlatılar ise kahramanın yaşam öyküsünden önceki zamanlara aittir.

d) Kişiler

d.1. Tarihî Kişiler

Gezgin, romanın başkahramanıdır. Eserdeki vakalar onun etrafında dönmektedir. Onun romandaki yaşantılarından, Müsenna'nın yanında eğitim görmesinden, Sadrettin Konevi'yi yetiştirmesinden ve Saderettin'in annesiyle evlenmesinden, romanda bahsi geçen eserlerinin isimlerinden Muhyiddin İbn Arabi olduğunu çıkarmak zor olmayacaktır.

İbn Arabi'nin hayatına kısaca değinecek olursak, çıkmış olduğu seyahatler sayılmazsa, bugünkü İspanya toprakları üzerine kurulmuş Endülüs Emevi Devleti'nde çocukluğunu ve gençliğinin bir kısmını geçirmiştir. Kahraman, bu devletin Kurtuba ve İşbiliyye adındaki kentlerinde ikamet etmiştir.

Sufinin annesi, onu dokuz yaşındayken kendisini ibadete ve kulluğa adanmış bir insan olan Müsenna'ın yanına yetiştirilmesi için vermiştir. Müsenna, Arabi'nin diğer öğrencilerden daha farklı olduğunun ayırdına varmış ve ona özel bir ilgi göstermiştir. Kahraman ona “*anne*” demektedir. Veli kadının onun hakkındaki düşünceleri şu şekilde aktarılmıştır:

“Kendisine hizmet eden çok sayıda müridi vardı. Fakat nedense, O, hep *Gezgin*'i seçer ve sorulduğunda şöyle derdi; ‘O başka, onun gibisini daha önce hiç görmedim. Evime girince, tüm varlığıyla giriyor, evimden giderken bütün varlığıyla gidiyor, burada kendinden hiçbir şey bırakmıyor’ ” (s.14)

On üç yaşında Kurtuba'ya babasının yanına dönen Gezgin, bir süre sonra Mekke'ye giderek hac farızasını gerçekleştirmiş ve bazı alanlarda ilim tahsil etmiştir. Döndüğünde kendisine Abdullah adında bir yoldaş edinmiştir. Bir süre sonra Abdullah'ın rüyasında malum olduğu üzere köylerden birinde karşılaştığı Meryem adındaki bir kızla evlenmiştir. Ancak onu üç yıl sonra kaybetmiştir. Meryem'i kaybından sonra derin bir üzüntü yaşayan Arabi, hikmetin sırlarına bir adım daha girerek kendisini tamamen kulluğa adanmıştır. Gezgin'in romanda yaptığı evlilik yalnızca Meyem'le değildir. Kahraman bir gün Mağrib'i terk etme kararı almış ve Anadolu Selçuklu hükümdarı Keykavus'la dostluğuna istinaden Anadolu topraklarına, Malatya'ya gelmiştir. Burada Sadrettin adındaki bir genci yetiştirmiş, bu gencin isteği ve önerisi üzerine onun annesiyle evlenmiştir. Romanda bahsi geçen bu iki evlilikten de dünyaya gelen çocuğu olup olmadığı dile getirilmemiştir. Eserde Gezgin'in aile hayatıyla ilgili tafsilatlı bilgiye rastlanmamaktadır.

Kahramanın fizikî tasvirleri de oldukça sınırlıdır. “Gözleri deniz yeşiliydi.” (s.8) ifadesinden başka gerçekçi bir fizikî tasvirine rastlanmamaktadır. Daha çok ruhsal tahlillere dayanan tasvirlerle romanda fizikî görünüş arka plana itilerek iç dünya betimlemeleri öne çıkarılmaya çalışılmıştır.

Gezgin ile ilgili fazlaca bahsedilmesi gereken şey nefsanî benliğin sufi benliğe dönüşüm sürecidir. Bütün bu dönüşümlerle birlikte kahraman, sufi bir tip²² olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu süreç belli bir noktada son bulmamaktadır ve daima kahraman farklı makamlara geçerek kendisini geliştirmektedir. Bu dönüşüm Gezgin'de seyahat odaklıdır. Seyahatle birlikte İbn Arabi'nin sufi benlik oluşumunda az yeme, az uyuma, cinsellikten uzak durma gibi fizyolojik perhizler de görülmektedir. Fizyolojik perhizler tasavvufî mahiyetteki benlik dönüşümünün psikolojik boyutunu desteklemektedir (İşitan, 2013)

İbn Arabi'nin kalbinde Müsenna tarafından yakılan ilahi ateş, seyahat isteği şeklinde zuhur etmiştir. Gezgin'in daha sonraları Bâtını bir atmosfere de evrilecek olan seyahatlerini genel bir çerçevede değerlendirecek olursak bu seferî durumu

²² Tip: “...benzerleri çok olan kişinin sosyal boyutuyla işlenmesidir. Amaç, ortada belirgin bir biçimde var olan sosyal durum, olay ve olguyu bir kişiyi vasıta kılarak yansıtmaktır. Tip çizmede sosyal olgu amaç, kişi ise araçtır.” (Çetin, 2019:162)

“...tasavvufta sâlikin nefsinin terbiye etmek ve Hakk’a ermek için yaptığı maddî/bedenî ve mânevî/bâtînî yolculuğu ifade eder.” (Uludağ, 2009:298) şeklinde açıklayabiliriz. Gezgin’in sufi benliğe geçiş aşamasında seyahat unsurunun önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Hasan Kamil Yılmaz, kişisel web sayfasındaki İslâm Tasavvufu başlıklı yazısında “*Keşfü’l-Mahcûb müellifi Hücvirî, Cüneyd-i Bağdâdî’den naklen tasavvuf sekiz peygamberin sekiz özelliğini cem’ etmek-tir, diyor. Onlar da İbrahim’in sehâveti, İsmail’in teslimiyeti, Eyyûb’un sabrı, Zekeriyya’nın işaretlerle konuşması, Yahya’nın garibliği, Musa’nın sûf giymesi, İsa’nın seyahati, Muhammed’in fakrı.*” olduğunu dile getirmektedir. İbn Arabî’de tasavvuftaki seyahat ögesi baskın görülmektedir. Yine Hasan Kamil Yılmaz’ın aynı yazısında “*Tasavvuftaki sâlikleri “seyahat” metoduyla eğitmek bir bakıma Hz. İsa’nın sünnetidir.*” şeklindeki beyanından Gezgin’in de Hz. İsa’yı işaret eden bu yolu izlediği aşikârdır. Romanda da İşbiliyye Mezarlığı’nda, yakaza²³ sırası diyebileceğimiz bir haletiruhiyede Hz. İsa ile konuşmuş ve Mesih’in “...zühdü ve her şeyden sıyrılmayı öneriyorum.” (s.41) demesi üzerine, bunun nasıl olacağını soran Arabî’ye “...dünyaya ilişkin neyin varsa onlardan soyutlanmandır...” (s.41) şeklinde cevap vermiştir. Gezgin bu görüşme üzere fani olandan uzak durma kararı alarak tasavvufun öğretilerinden birini yerine getirmiştir.

İbn Arabî’nin ilk uzun yolculuğu Mekke’ye olmuştur. Yürüyerek çıktığı bu yolculukta Mekke’ye ulaştığında oranın ileri gelen edebiyatçı ve bilginlerinin oluşturduğu bir grup tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Aynı zamanda Şeyh Mekinüddin ve Şeyh’in ablası Hayrunnisa’dan hadis dersleri almıştır. Burada bulunduğu süre zarfında hayret, aşk, şefkat gibi burçlarda metafizik bir yolcuğa çıkan Gezgin’in yaşantısında artık manevî seyahatler de belirginleşmeye başlamıştır.

Gezgin, bir noktadan sonra seyahat konusunda öyle bir hale gelir ki artık biriyle görüşmek için mekân ve zamana bağımlılığı kalmamıştır. Abdullah’la ve diğer arkadaşlarıyla manevî bir iklimde görüşebilmektedir. “*Misal âleminde dervişlerle görüştüler.*” (s.173) sözlerinden görüşmenin fiziksel mekândan soyutlanmış, ruhani bir mekânda gerçekleştiği çıkarılmaktadır.

²³ Yakaza: “*Kalpte bulunan Allah’ın vaizi, marifet ve ilahi nurların tecellisi sebebiyle gaflet uykusundan uyanma, intbaha gelme, ruhun uyanışı, insanın kendine gelmesi.*” (Uludağ, 2016:386)

Gezgin'in sufi benlik oluşumundaki ögenin sadece seyahatle sınırlı olmadığına yukarıda değinmiştik. Mütevazı bir yaşam tarzını tercih etmek, az yemek, az uyumak, cinsellikten olabildiğince uzak durmak gibi fizyolojik unsurlarla bu dönüşümün desteklendiği görülmektedir.

Arabi, babasına elindeki mal varlıklarını dağıtılması için teslim eder bir daha bu malların bahsini etmez. Endülüs'te kaldığı süre zarfında oldukça küçük kulübe denebilecek bir evde ikamet eder. Hiçbir zaman az yemek ilkesini bozmaz, karnını tıka basa doldurmaz. Geceleri ibadet, kullukla geçirir veya Abdullah'la Allah'ın yarattıklarını, özellikle göğü, temaşa ederek tevekkül ederler. Aşağıdaki alıntıda İbn Arabi'nin İşbiliyye mezarlığında Hz. İsa ile konuşmasından sonra fani olan şeylerden vazgeçerek mütevazı bir yaşam tarzını benimsediği ifade edilmektedir:

“Sabah olunca doğruca babasına gitti ve ‘elimde ne varsa çıkarmalıyım’ dedi. Babası çoluk çocuk bağı olmadığı için bunu yapabileceğini söyledi. Böylece kendisine ait ne varsa yterk etti. Başka kimseye danışmadı. Bir ölünün ailesinden ve mallarından ayrılışı gibi mülkünden uzaklaştı. Bu konuda sadece babasına danışabildiği için ona teslim etti her şeyini; bir daha sormadı n’olduklarını. Bu düzeye ulaştıktan sonra hiçbir şeye sahip olmayacaktı. Giydiği giysiler bile kendinin olmadı. Sadece kullanması için ödünç verilen elbiseleri giydi. Herhangi bir şeyin sahibi haline geldiğinde onu hemen armağan ediyordu. Böyle yapıyordu, çünkü gönlünde gerçek anlamda kulluk etmekten başka bir dileği ve çabası yoktu.” (s.41-42)

Romanda Arabi için “*Kendisini Meryem'den uzak tuttuğu yedi günün sonunda...*” (s.157), “*Az yemek yeme konusundaki alışkanlığını hiç bozmayan Gezgin...*” (s.158) gibi ifadelerle de fizyolojik perhiz yaptığı söylenmiştir.

Eserde Kahramanın bir başka özelliği de karşılaşmış olduğu olay ve durumları, hissetmiş olduğu duyguları şairane ifade etmesidir. Bu lirik ifadelerden yola çıkarak Arabi'nin şair yönüyle de karşılaşılmaktadır. Kılıç, Muhyiddin İbn Arabi'nin şiirlerinin sık sık sembol ve mecazlara başvurmasından dolayı metafizik sahada olduğu kadar edebî sahada da dikkat çektiğini dile getirmektedir. Onun şiirin ontolojisine sadık kalarak şiiri öz olarak gördüğünü ve beyanın yani ayrıntıların ötesinde bir yere oturttuğunu ifade etmektedir. Şiir, Arabi'de kelime anlamıyla aynı

doğrultuda olup biraz da kapalıdır (2017:51). Ancak sufi şairlerin birinci derecede şiirin kalıplarına riayet etmediklerini, anlamı önce tuttuklarını da dile getirmiştir (Kılıç, 2012:122). Aşağıdaki alıntıda kahramanın Mekke’de Kabe’nin etrafında bulunduğu esnada yazmış olduğu şiir verilmektedir. Bu şiirde sufi Kâbe’ye seslenmekte, soru sormakta, benzetme yapmakta, semboller kullanmakta ve şiiri çeşitli sanatlarla süslemektedir. Bunların yanı sıra metafizik unsurları da bir tarafa kaldırmadığı görülmektedir.

“Ey Kâbe, yüce meleklerin çevresinde döndüğü/ ardından Allah elçilerinin tavaf ettiği/ onlardan sonra öyle bir dünya açıldı ki/ her düzeyde insan çevresinde dönüp durdu/ arşına bir simge olması için indirmişti Allah onu/ biz ise ona şükrederek çevresinde dolaşıyoruz/ onun etrafını yalın ayak dolaşan en büyük kimse/ ben insanların en hayırlısıyım, dese, ona inanır mısınız?/ ışıktan başka bir şey değildir bu/ ki onların aydınlığı düşmüştür diğerlerinin üzerine/ gerçekte her şey kendi aslının cezbesine kapılmıştır ve hepimiz onun huzurunda vakarla oturan kullarız/ onlar görmedikleri şeyi görseler ya/ onlar toprak olmadıkları halde/ bizim gibi döndüler çevresinde/ ona boyun eğmemekte diren şey şaşı umutsuzca/ O’nun erdemini ve başlıklarını inkâr enlerdi o/ yücelt onları yücelt onları/ hata edenlerin hatalarından masumdur onlar.” (s.152)

Arabi’nin dikkat çeken yönlerinden biri de ilmî açıdan donanımlı olmasıdır. Bu bilgileriyle birçok öğrenci yetiştirmiş ve eser yazmıştır. Romanda “*Mekke Fetihleri*”, “*Emin Ruh*”, “*İlahi Tedbirler*” adlı eserlerinden bahsedilmiştir. Aynı zamanda kahramanın günce tuttuğundan bahsedilmektedir. Oysaki Arabi’nin eserlerinin sayısı oldukça fazladır. Ziya Paşa *Endülüs Tarihi*’nde Arabi’nin hayli fazlaca olan eserlerini saymaktadır (2019:570-571). Kılıç, Arabi’nin kendisinin ise bu eserlerin listesini tam olarak çıkaramadığını, geçmişle uğraşmanın da boş bir iş olduğunu düşünerek bu listeyi oluşturmaktan vazgeçtiğini dile getirmiştir (1999:515). Son Mekke seyahatinden sonra çoğu dervişe iç dünyasının intikal etmediğini düşünen ve öğrenci yetiştirmeme kararı alan sufi, Anadolu topraklarına geldiğinde Sadrettin’le tanışması üzerine tekrar öğrenci yetiştirmeye karar vermiş ve Sadrettin’i kendi ilim anlayışı çerçevesinde yetiştirmiştir.

Romanda Gezgin’in düşüncelerini varlık ve yokluğun, mutlak gerçeğin meşgul ettiği görülmektedir. Arabi, diğer sufilerde de olduğu gibi, varlığı Allah’ın

mevcudiyetine bağlamaktadır. Bu noktada mutlak gerçeklik devreye girmektedir. Fani hayatta var olanlar hakkında “*Allah’la gerçeklikler arasındaki sınırı fark ettim.*” (s.155) şeklinde düşünerek dünyada birçok gerçekliğin bulunduğunu dile getirmiştir. Öte yandan tüm gerçeklerin üstünde mutlak bir gerçeklik de vardır. Bu da Hakk’ın var olmasıdır. Bütün varlıklar, mevcudiyetini mutlak varlığa sahip Allah’ın zatına borçludur. Bu yüzden can bağışlanan şeylerin yaratıcıyı görmek istedikleri söylenmiştir. Varlıkların varlığı veya yokluğu kabul etmesi bu mutlak gerçekliği değiştirmemektedir. Romanda alıntı yapılan Arabi’nin *Mekke Fetihleri* adlı kitabında dünyada yer alan varlıklarda mutlak gerçekliği idrak etmek herkese nasip olmayacaktır. Allah’ı tam olarak tanımak da kimsenin yapabileceği bir iş değildir. Aşağıdaki alıntıda Gezgin’in Hakk’ı idrak etmek ve mutlak gerçekliğe dair düşünceleri dile getirilmektedir. Aynı zamanda kendisine mutlak gerçekliğin idrakinin bağışlandığı söylemektedir.

“Hak, hiçbir varlığın tanıyamayacağı kadar büyük ve yüceydi. İnsanlar ancak onu varolanda tanıyabilirlerdi. Gerçekte Şey’ler ona perdeydi ve eşya yitip gittiğinde, perdelediği Hakk’ın keşfedilmesine neden oluyordu. Keşfi açılan kişi, tıpkı, Allah Elçisi’nin, sırtında olup bitenleri görmesi gibi, gerçeği görecekti. Gezgin de bu makama ulaştırılmıştı. Mutlak Gerçeklik’i varolanda tanımak, sadece şeylerin belirmesi, fakat yargılarının yitmesiyle mümkündü. İnsanların dünya gözü, sadece şeylerin hükümlerini görebiliyordu. Oysa manevi keşfin fethine ulaşanlar, varolanda Hakk’tan başkasını görmezlerdi. Kendisine bu düzey bağışlandığı için tarifi imkânsız derecede mutluydu.” (s.191)

Yukarıda da görüldüğü üzere bu ontolojik yaklaşımı İbn Arabi’nin sufi benlik dönüşümünde önemli bir rol oynamaktadır. İbn Arabi’nin Hakk’ı hiçbir varlığın tanıyamayacak kadar büyük ve yüce oluşunu, eşyanın perde olduğu ve yitip gideceği, geriye mutlak gerçek olan Allah’ın kaldığı düşüncesi, Kılıç’ın da ifadeleriyle “*Mutlak vücûd daha hiçbir taayyün göstermediğinden lâ-taayyün mertebesi olarak adlandırılır.*” (2017:242) Yine Kılıç adı geçen eserde “lâ-taayyün”de yani muğlaklıkta bütün araçların ortadan kalktığını, sadece Allah’ın vücudunun kaldığını dile getirmektedir.

Alıntıdan ve Kılıç'ın sözlerinden yola çıkılarak kahramanın, klasik varoluş felsefesinin ontolojik yaklaşımının öngördüğü bazı teorileri kabul etmediği, tasavvufi çizgide varlığı açıkladığı görülmektedir. Önceki sayfalarda da bahsettiğimiz üzere mutlak bir gerçeklik vardır. Bu mutlak gerçeklik Bayraktar'ın da deyimiyle varlığın özüdür. Bütün varlıklar bu özün tecellileriyle mevcudiyet kazanmıştır (Bayraktar, XXV:1). Aşağıdaki alıntı İbn Arabi'nin romanda aktarılan varlık bahsini özetler niteliktedir:

“Bilindiği gibi klasik ontolojide oluş; 1) Ya yokluktan varlığa geçişi, ki görünüş veya gerçekleşme diye adlanır, 2) Ya varlıktan başka bir varlığa geçişi, ki varolmada devam ifade eder, 3) Ya da varlıktan yokluğa, ki yokolmayı veya kaybolmayı ifade eder. Bütün bu geçişlerin adı oluştur. İbn Arabi'ye göre oluş, ne mutlak yokluktan vara, ne vardan mutlak yokluğa geçiş değil, ancak varlığın vardan vara olan bir geçişi ve aynı varlığın değişimidir. Çünkü Vahdet el-Vüciid nazariyesine göre varlığın varlığa gelişi mutlak yoktan değil, ilâhî isimler ve sıfatlar vasıtasıyla bizzat İlahi Varlığın kendisindedir. Nasıl geliş İlahi Varlıktansa dönüş de O'nadır.” (Bayraktar, XXV :5)

Esere konu olan nlatımlardan biri de Arabi'nin Mekke'de bulunduğu esnada Hz. Muhammed'in ilminin varisi olduğunu öğrenmesidir. Romanda İbn Arabi'nin bu özelliğiyle kastedilen kendisine isnad edilen “Şeyh-i Ekber” makamıdır. Bu makam, Ekberiyeye kelimesi ile karşılanmaktadır. Ekberiyeye için kaynaklar tarikat mı, tarikat şubesi mi veya tasavvufi bir ekol mü olduğuna tam olarak karar verebilmiş değillerdir (Kılıç, 1994). Araştırmacı Arabi'nin bu makamı ile ilgili iddialarını aşağıdaki gibi değerlendirmektedir:

“Muhyiddin İbnü'l-Arabî birçok şeyhle görüşmüş, onların telkin ve tavsiyelerinden faydalanmış, hatta kendilerinden hırka giymiş, bunları üstatları ve şeyhleri olarak saygıyla anmış olmakla beraber bir şeyhe intisap edip sülûkünü tamamlamış bir mutasavvıf değildir. Bu husus, doğuştan sahip bulunduğu mânevî istidadın ve kendi ifadesiyle “hâtemü'l-velâye” (velîliğin mührü) oluşunun ona verdiği bir istiğnâ hali olarak değerlendirilebilir.” (Kılıç, 1994)

Yukarıda bahsi geçen meseleye benzer başka bir ifade de Gezgin'in Tunus'ta zikir esnasında Hz. Peygamber'in bu dünyadaki hatemi²⁴ olduğunu anladığını söylemesidir. Aşağıdaki alıntıda kendisinin bir peygamber değil de onların bir toplamı ve Hz. Muhammed'in velilerinin sonuncusu olduğunu bildirmektedir.

“Kuşkusuz ben Muhammed'in ilminin dış ve iç âlemlerdeki mirasçısıyım. Bunu Tunus'ta bir zikir esnasında öğrendim. Tüm kuşku ve vehimlerden arınmış olan menzilde. Ama sadece hatem ve yardımcı olduğumu bilmişim o zaman. Dört yıl sonra Fas'ta, dolunay zamanı kusursuz olarak gördüm. Ne Musa, ne de İsa'yım ben. Ne fark eder, nasılsa onların tümünün toplamıyım. Çünkü Muhammed'in velilerinin sonuncusuyum, tüm kentlerde ve çöllerde. (s.194)

Yukarıda alıntıda yer alan ifadedeki kendisini kutsal değerlerin bir parçası olarak addetme eğilimi, “*ben Kuran'ın, Sebü'l Mesani'yim ben*” (s.182) sözlerinde de vardır. Gezgin'in kendisini Kuran ve Sebü'l-mesani olarak nitelendirmesi onlarla bütünleştiğini göstermektedir. Zira tasavvufta çoğulluk değil tekillik; ayrılık değil bütünlük vardır. Sufi'nin de kendisini Kuran-ı Kerim ve Sebü'l-mesani olarak nitelendirmesi bununla ilgili olmalıdır. Sebü'l-mesani'nin Fatiha Suresi olabileceğine dair müfessirlerce yaygın bir görüş olduğunu dile getirmiştik. Sufinin bu sözünden Fatiha'nın sırrına mazhar olduğu da çıkarılabilir. Ancak Tunus'ta bulunduğu esnada dervişlerce bu sözleri “*kendisini Allah'ın kelamıyla özdeşleştiriyor, bu, açıkça dinin sınırlarından çıkmaktır. Kim kendini öğretinin dışına atarsa, bilin ki o ateşe atmıştır.*” (s.182) şeklinde yorumlanmış ve kahramanı kendilerine öğretilen kalıpların dışına çıkmakla suçlamışlardır. Romanda çoğu sufi gibi Arabi'nin de birtakım sözlerinin yanlış anlaşıldığı dile getirilmektedir.

Eserdeki bazı bahisler İbn Arabi'den yola çıkarak yalnızlık izleği etrafında dönmektedir. Gezgin'in kişinin bu dünyada aslında yalnız olduğu konusundaki farkındalığını Müsenna oluşturmuştur. Kahramanın eşi Meryem başlarda bu yalnızlık kavramını anlayamamıştır. Yalnızlık kavramı okuyucuya sunulurken sufinin Meryem'e söylediği bazı sözler aracılığıyla verilmiştir.

²⁴ Hatem: “*Sâlikin bütün makamları kat etmesi ve nihayete ermesi.*” (Uludağ, 2016:160)

“Başlangıçta O’nun anlayamadığı, belki de anlamak istemediği şey, bir mekânı belki de macerayı paylaşan iki insanın nasıl olur da, zaman zaman mutlak bir kopuş yaşayıp, yalnızlaşması ve bunun giderek özerk bir iç yaşama dönüşmüş olmasıydı. Oysa, bunu, ben, yaşamımın sonuna değin iyiliklerinin gölgesini üzerimde hissettiğim Müsenna anneden öğrenmiştim.” (s.149)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere insan, özünde yalnızdır. Arabi’ye göre kişi biriyle bir yolculuğa çıktığında herkes bu yolculuğu ve bu esnada farkına vardığı şeylere farklı anlamlar yüklemektedir. İşte bu noktada birlikte yürümekle ayrı olmak arasındaki fark devreye girmektedir. Aslında kahramanın varlık ve mutlak gerçeklikle ilgili düşüncelerini de göz önünde bulundurarak her yalnızın mutlak gerçeklikte birbiriyle yollarının kesiştiği sonucuna ulaşabiliriz. Gezgin, Müsenna’dan dinlediği bir sohbette “...birlikte de yürünebilir, bu, yine de insanın o yolu yalnız yürüdüğü gerçeğini değiştirmez.” (s.150) sözlerini düstur edinmiştir.

Gezgin’in yaşam tarzında bahsedilmesi gerekenlerden biri de takdir ettiği ve örnek aldığı kişilerle uzak durduğu çevredir. Kahraman; Bahaeddin Veled, Müsenna, Şeyh Mekinüddin, Şeyh Mekinüddin’in ablası Fahrünnisa, İmam Gazzali, Mevlâna Celâleddin Rumi takdir ettiği kişilerden bazılarıdır. Bu zatların âlim olması ortak özellikleridir. Arabi tarafından Bahaeddin Veled’in yöneticilerin davranışlarına karşı izlediği tavır ve kütüphanesini de alarak Anadolu’ya gelişi örnek bir davranış olarak değerlendirilmiştir. Nitekim Gezgin’in de Endülüs topraklarını terk ederek Malatya’ya gelmesi Bahaeddin Veled’le bu konuda aynı kaderi paylaştığını göstermektedir. Kahramana Endülüs sarayında bir görev teklif edilmek istenmiş, medreseye ekonomik destek sağlanmış ancak Gezgin bunları kabul etmemiş ve mümkün olabildiğince saray ve çevresinden uzak kalmaya çalışmıştır. Sufi bütün bunları fani hayatın getirmiş olduğu unsurlar olarak görmüştür. Sultan Galip İzzettin Keykavus’a da onu saraya davet etmesine karşılık olarak yazmış olduğu bir mektubunda “...bizim mekânlarımız zaviye ve hankâhlardır, saraylar değil.” (s.72) demesi yine saray ve çevresine mesafeli kalarak siyasete yakın olmama düşüncesidir. Aşağıdaki örnekte İbn Arabi’ye sarayda bir görev verilmek istenmesi üzerine kahramanın bu isteği engellediği kısım verilmektedir:

“...Sultan, sarayda kendi yakınında bir görev önermek üzere elçi göndermeye hazırlanıyordu. Saray yakın dergâh müdavimlerinden haberi alan Gezgin, hemen bir mektup yazarak, yönetimle ilgili herhangi bir görevi kabullenmeyeceğini bildirdi. Saray kişilerinden uzak durması gerektiğine olan inancı gittikçe pekişmişti. Dünyanın içinde kalarak, ona bir düzen verebileceğine inanmıyordu. Olayın içinde olmakla, olayın bir parçası olmak farklıydı. Kadı ki artık kendisini dünyaya çağıran her ses, kulağa kaba ve çirkin bir yankı oluşturuyordu. Geçip giden şeyin içinde olmaktansa, kıyısında olmanın geçerken üzerine bulaştırması muhtemel tozlardan kurtulması anlamına geleceğini öğrenmişti.” (s.192)

Gayrimüslimlerin hakkının gözetilmesinin hayli ehemmiyetli olduğunu düşünen kahraman, nehrin kenarında yer alan kilisenin yıkılarak yerine cami yaptırılmasından dolayı müteessir olmuştur. Sultan, bu kiliseyi satın alıp yıktırmıştır ancak Gezgin’in kilisenin bu şekilde kalması gerektiğini ve yıkılmasının yanlış olduğu düşüncesi “*Sultan’ın, kiliseyi yıkarak mabedin yapılmasına ilişkin buyruğunu ilk duyduğunda üzülmüştü.*” (s.80) sözleriyle dile getirilmiştir. Her fırsatta padişahlara Müslüman olmayanların haklarının tanınmasını öğütlemiştir. Kendisinin ise yeryüzündeki her türlü şekli kabul edecek kadar genişlediğini dile getirdiği düşüncelerini şiirsel bir tarzda “*kalbim tüm suretleri kabul edecek hale geldi artık, ceylanların otağı ve azizlerin manastırı oldu. Puthane oldu kalbim, hacıların Kâbe’si oldu, Tevrat levhaları oldu kalbim, Kuran sayfaları oldu. Ben, aşk dinine bağlıyım, hangi ülkeye yönelirse yönelsin kervanları, dinim ve inancım aşktır benim.*” (s.218) cümleleriyle aktarmıştır. Romanda verilen bu cümlelerden anlaşılacağı üzere Arabi’nin insanlığa bakış açısı evrensel bir penceredendir. Ancak İspanyol araştırmacı Miguel Asin aynı görüşte değildir. İbn Arabi bu araştırmacının oldukça ilgisini çekmiş ve “Mohidin” başlıklı bir makaleyle kahraman hakkında ilk araştırmasını yapmıştır (Şakiroğlu, 1991). Miguel Asin, “*Konya’ya gelmesinin tek sebebinin sultanı hıristiyanlara karşı kıskırtmak olduğunu ileri sürer.*” (Kılıç, 1999:494) sözlerinden de bu meselenin ihtilafli bir konu olduğu anlaşılmaktadır. Arabi’nin Haçlılara yönelik karşıt düşüncelerine Sultan Keykavus’a yazdığı bir mektupta Keykavus’un onlara karşı tavizkâr davrandığını ileri sürmüştür (Kılıç, 2017:42). Ancak yazar Asin’in düşüncesini romana dâhil etmemiştir. Bu konuda tarihe çoğulcu bir bakış görülmektedir.

Gezgin'in aslında istediği şey saf kulluktur. Bunu da romanın birkaç yerinde adı geçen Melâmilikle özdeşleştirilmiştir. İbn Arabi de bu ekolü ideolojisine koymuş bir mutasavvıftır. Bir kişi bir gün Melâmiliğin ne olduğunu sorduğunda, Kur'an-ı Kerim'de yeri olduğunu, kınanmaktan korkmadıklarını dile getirmiştir. Onların diğer din âlimlerinden daha üstün olduklarını düşünmüştür. Romanda bu kavramla ilgili şu cümlelerin kurulduğu görülmektedir:

“Gezgin bunu yıllar önce kitaplardan okumuştur ama, şimdi yaşayarak öğrenmişti. Bunu, şimdi yaptığı gibi kitap sayfaları arasında kendi benliğinden vazgeçerek, başka sesleri dinleyerek edinebileceğine olan inancını çoktan terk etmişti. Melami, adını halinden alıyordu. Saf biçimde kul anlamına geliyordu. Yani benliğinde kulluktan başka bir şey kalmayan kimseydi. Tek arzusu olurdu, Allah'ın iradesine bağlı olmak. Bunun dışındaki tüm dileklerin bağlarından kurtulmuş kimse. Benlikten geçmiş ve kendi iradesini yok etmiş olan. Gezgin onların olgunluk bakımından insanların en üstün olduğuna inanıyordu. Onların önünde sadece Allah elçileri olurdu. Allah'a en çok yakın olma haline kurbet deniyordu. Bu hali düşünüyordu şimdi Gezgin. Sanıldığı aksine Melamilerde hiçbir keramet belirmezdi. Onlar içlerinde daima olağanüstü hallerde yaşarken, dıştan bakıldığında en sıradan insanın görünümünden daha bayağı görünürlerdi. Kimseden saygı görmezlerdi...” (s.107)

Romanda sufi hakkında bahsedilenlerden biri de göstermiş olduğu kerametlerdir. Eserde Melâmilik bahsinden hemen sonra verilen kerametler Arabi'nin henüz bu makama mazhar olmadığı yönündedir. Kandilin yağının kalmadığı bir zamanda Gezgin'in parmağının kandil gibi yanması bu keramettir. Ancak bu kıssadan sonra genellikle kahramanın hikmetli konuşmalarına ve ulaştığı mertebelerine yer verilmiştir. Romanın belli bir kısmından sonra kahramanın kerametlerine yer verilmeyişiyle sufinin Melâmi mertebeye ulaştığı gibi bir izlenim verilmek istenmiş olması muhtemeldir. Çünkü eserde onlarda keramet belirmediği söylenmiştir.

Müsenna, *Gezgin*'in bir başka tarihî şahsiyetidir. İşbiliyye şehrinde, Endülüs zamanında yaşayan veli bir kadındır. Gezgin ondan bazı eserlerinde bahsettiğinden tarihte yaşadığı bilinmektedir. Arabi, ona romanda Müsenna anne olarak seslenmiştir. Onun üzerindeki etkisi oldukça büyüktür. Romanda Gezgin, içindeki

seyahat ateşini Müsenna annesinin yaktığını söylemektedir. Aynı zamanda yalnızlık kavramını da bu kadın veliyle tanımıştır. Eserde yapılan Müsenna tasviri şu şekildedir:

“Bu toprağı İşbiliyye’deki Müsenna gibi yaşlılar besliyordu. Gezgin’i annesi dokuz yaşındayken yanına verilmişti. Yıllarca yanında bulundu. İlk gördüğünde doksanbeş yaşındaydı kadın, ama çehresinin tazeliği ve güzelliği karşısında yüzüne bakmaktan, utanıyor, sakınıyordu. İlerlemiş yaşına rağmen yanakları hala kıpkızıldı. Yüzündeki güzellik ve tazeliğe bakan, onu henüz on dört on beş yaşında sanırdı. Yaratıcıyla kendine özgü bir hal içindeydi. Kendisine hizmet eden çok sayıda müridi vardı.”
(s.13-14)

Müsenna’nın gözünde Gezgin’in yeri oldukça farklıdır. Kadın veli diğer müritlere nazaran Arabi, onun huzuruna geldiğinde tüm varlığıyla geldiğini yani akında ve kalbinde başka işlerle meşgul olmadığını dile getirmiştir. Onu kendi öğretileri üzerine yetiştirmeye çalışan Müsenna’nın derin, ruhani ve paylaşılamayacak kadar büyük bir yalnızlığı vardır. Gezgin’e bir gün yalnızlıktan uzun uzun bahsetmiştir. Bütün bu sohbetin nihayetinde İbn Arabi, Müsenna hakkında şu sonuca varmıştır:

“Müsenna konuştuğunda yalnızlaşıyor gibiydi, yalnızlığı artıyordu, anlattıkça ve ben, bedensel ağırlıklarının tümünden neredeyse kurtulmuş olan bu kadının, Allah’ın Ferid isminin tecellisiyle, kendisini bir dağ gibi hissettiğini görüyordum. Bu, onun yalnızlığını hiçbir zaman başkasıyla paylaşamayacağını gösteriyordu.” (s.150)

Bahsedilen bu kadın velinin yaşantısında dikkat çeken unsurlardan biri de yaptığı yoğun ibadetlerdir. Müsenna günün yarısından fazlasını ibadetle geçirmektedir. Özellikle gece ibadet etmektedir. Sabaha kadar ibadet ettiği için kandili hep açıktır. Düşünce dünyası derin, davranışları cezbeli bir sufi tiptir. Müritleri bazen odasından gelen coşkun “*Al-lah*”, “*Ya Hayy*” seslerini duymaktadır aynı zamanda oldukça mütevazı biridir. Aşağıda verilen örnek Müsenna ile ilgili bir bölümden alınmıştır:

“Müsenna, günün üçte ikisini Allah’a kullukla geçirirdi. Her anı bir velinin sahip olması gereken bilinç düzeyinde ve alabildiğine alçakgönüllüydü ama, akşam namazını takiben ben dahil kimseyle görüşmez ve itikafa girer gibi odasına çekilirdi.

Onun çekilmesiyle birlikte, evde de el ayak çekilir ve derin bir sükût başlardı. Zaman zaman O'nun coşkun anlarında, 'Al-lah' diye yüreğinin derinliklerinden kopup gelen bağırmasını ve 'Ya Hayy' diye adeta içindeki dünyaya ilişkin ne varsa bir soluk olarak boşaltıyormuş gibi çıkan sesini duyardık. Sonra sesler kesilirdi. Kandili sabaha değin yanardı. Sabah namazdan sonra tekrar görünürdü." (s.149)

İbn Rüşd, romanda bahsi geçen ilk filozoftur. Lâkin Rüşd'ün adı romanda filozof olarak anılmaktadır. Gezgin, onunla on dokuz yaşındayken karşılaşmıştır. Düşünür, Endülüs'te sevgi ve saygıyla anılan biridir. Aynı zamanda Arabi'nin babasının arkadaşıdır. Arabi, bu kişinin evine gider. Gezgin'le filozof arasında kısaca şu şekilde bir diyalog geçer:

“ ‘ilahi esin ve aydınlanmayla ulaştığın sonuç nedir, açık konuşur musun?’ diye sordu. Gezgin sesindeki gizemi yitirmeksizin, aynı kararlı ve sır dolu sesle ‘evet ile hayır’ dedi, ‘bugüne değin yaşadıklarımın öğrendiğim şey bu iki kelimedir.’ Filozof sancıyormuş gibi kıvraniyor, sözün devamını bekliyordu. Gezgin sürdürdü konuşmasını; ‘ilahi esinle bana bildirilen bu iki kelimedir, evet ile hayırla başlar boyunlarından ayrılır, ruhlar, bedenlerinden uçurulur.’ Filozofun çehresi sararmış, bedeni titremeye başlamıştı, belli belirsiz bir sesle ‘Allah’tan başka güç sahibi yoktur’ diye fısıldadı.” (s.8-9)

Yukarıdaki konuşmadan sonra filozof, ömrü boyunca derin düşüncelere dalar, bir daha Arabi'yle görüşmez. Ancak Arabi, Rüşd'ün haberi olmaksızın kendisiyle ruhani bir âlemde görüştüğünü dile getirmiştir. Düşünür, vefat ettiğinde devenin bir tarafına kendi cenazesi, diğer tarafına da vermiş olduğu eserler yüklenmiştir. Bu deve, Endülüs sokaklarında gezdirilerek filozof yüceltilmiştir. Bahsi geçen bu düşünürün İbn Arabi tarafından *Mekke Fetihleri*'nde İbn Rüşd olduğu söylenmektedir (Özköse, 2009:3).

Abdullah, romanda İbn Arabi'nin yoldaşı görevindedir. Mahmut Erol Kılıç, Abdullah'ın tam adını Abdullah Bedr el-Habeşî olarak vermiştir (1994:544). Yani bu kişi, tarihte yaşamış bir zattır. Siyahi bir gençtir. Gezgin'e uzun yıllar yoldaşlık ve müritlik etmiştir. Romanda Gezgin'in bazı düşünceleri ve yaşantısı Abdullah aracılığıyla verilmektedir. Siyahi genç, Arabi'yle tanışmasından sonraki İslâmi-tasavvufi yolculuğuna ömrü boyunca devam etmiştir. Bu genç kullukta öyle bir hale

gelmiştir ki zamanla yoldaşıyla görüşmek için seyahat etmesine gerek kalmamış, mekân perdesi aralanmıştır. İbn Arabi'nin Anadolu'ya geçmesinden sonra Kuzey Afrika'da bedevilerle yaşamaya başlayan arkadaşının bir gün vefat haberi gelmiştir. Aşağıda Gezgin ve Abdullah'ın tanışması ve dost olmasından bahseden kısaltılmış bir alıntı verilmektedir.

“Bir gün Gudalquivir kıyısına gitti Gezgin. Kendisini birkaç gündür tuhaf hissediyordu. ... Kıyı boyunca yürüdü. ... Şarap destisini başına diken ve yanındaki kadınla taşkınlık yapan bir zenci gördü. Durdu ve bir zaman seyretti hallerini. Siyahi adam destiyi her dikişinde Gezgin'in içinden şöyle bir düşünce geçti; ‘şayet, yeryüzündeki tüm insanlar benden üstünse, ben de herhalde bu zenciden üstünüm. Ben hiçbir zaman Allah'ın yasakladığı bu şeyi içmedim ve düşük bir kadınla birlikte olmadım.’ Bir bağırıtı koptu zihninden. Nehirde ilerlemekte olan büyükçe bir sandal su alıyordu ve batmak üzereydi. Saldakiler çığlık çığlığa, ‘imdat, kurtarın bizi, imdaaat!’ diye bağırıyordu. Şarap içip eğlenmekte olan Zenci birden suya atladı ve sandalda bulunan beş kişiden dördünü kurtardı. Orada, şaşkın bir halde beklemekte ve olup biteni izlemekte olan Gezgin'e, ‘madem benden üstünsün, kalan bu kişiyi de sen kurtar bakalım’ diye bağırdı.

Sandalda kalan kişiyi kurtaramadı ama onu a kıyıya çıkararak, destisini kayalığa fırlatarak yanındaki kadından ayrılan Zenci'yle dost oldu.” (s.57)

Meryem, romanın bir diğer tarihî kişisidir. İbn Arabi, eserlerinde de eşi Meryem'den bahsetmiştir. Gezgin bu eşiyile İşbiliyye civarında bir köyde tanışmıştır. Ondan “*Anne ve babasını savaşta yitirmişti, yalnızdı genç kız. Gezgin onu görür görmez, gönlündeki tanıdık bir surete benzetti ve kalbinin uzak bir köşesine sinmiş olan duyguları hareketlendirdi.*” (s.146) şeklinde bahsedilmiştir. Genç kız oldukça utangaçtır. Gezgin ona adını sorunca utanmış, evlenme teklifini duyunca ilkin utangaçlıktan cevap verememiştir. Arabi, kendisiyle evlenmek isteyip istemediği sorusunu birkaç kez tekrarladıktan sonra olumlu cevap almıştır. Meryem'in yanında kaldığı akrabalarından izin alarak köyde evlenmişler ve İşbiliyye'deki mütevazı barınağa yerleşmişlerdir.

Gezgin, tıpkı Abdullah'ın yaşantısında gördüğümüz gibi Meryem'in de irşadiyle meşgul olmaktadır. Romanda “*Meryem gerçekten de inanılmaz derecede temiz kalpli, zihni asla gereksiz bilgilere yer vermemiş, yüreğine hiçbir zaman kin*

tohumu ekilmemiş biriydi.” (s.148) Arabi'nin bu temiz kalbi ve işlenmeye hazır zihni kendi öğretileriyle donattığı görülmektedir. Sufinin eşiyle arasında kurulan evlilik bağının gittikçe ruhani bir ilişkiye dönüştüğü belirtilmektedir. Sufinin eşine: “...yüreğini Allah'a açman yeterli, her şey bu açılmayla başlar...” (s.148) demesi üzerine Meryem bir daha gerekmedikçe Arabi'ye soru sormamıştır. Kadının soruları eşine malum olmuştur ve Arabi tarafından cevaplanmıştır.

Meryem, İbn Arabi'nin Şam'a seyahate gitmesinden sonra hastalanmıştır. Gezgin “...döndüğünde, artık bir bilgenin sahip olması gereken inceliklerin çoğunu elde etmiş olan kadını bir deri bir kemik buldu.” (s.165) Onunla her ne kadar ilgilenip doktora götürmüşse de evliliklerinin üçüncü yılında sonra vefat etmiştir.

Sadrettin, İbn Arabi'nin müridi ve üvey oğlu olarak karşımıza çıkan tarihî bir kimliktir. Bu kahraman, Sadrettin Konevi adıyla bilinen ünlü mutasavvıftan başkası değildir. Romanda Arabi'nin Sadrettin Konevi'yle “Mısır'da henüz ilk gençlik yıllarını idrak eden ateş parçası delikanlı, kendisine öğrenci, giderek dost oldu.” (s.222) cümlesinde Mısır'da tanıştığı dile getirilmiştir. Eserin gidişatından, dile getirilmese de, daha sonradan bu iki kişinin Anadolu'ya Sadrettin'in yaşadığı topraklara gelmiş olduğu düşünülmektedir. Sadrettin'in babasının kahraman henüz üç yaşındayken vefat ettiği söylenmiştir. Ancak bazı kaynaklar, Konevi'nin babasının Arabi'nin tanıdığını ve bu iki kişinin dost olduğunu söylemiştir. Sadrettin'in babasının ise kahraman dokuz veya on yaşlarındayken öldüğü dile getirilmiştir. Arabi'nin Sadrettin'in annesiyle evlenip evlenmediği de kesin değildir (Demirli, 2008:420). Kahraman, Sultan Galip İzzettin Keykavus'un desteğiyle yapılan medreseye Arabi tarafından görevli olarak atanmıştır. Eserde Sadrettin, şu şekilde aktarılmıştır:

“Sadrettin babasını üç yaşındayken yitirmişti. Annesi nakşi yolunun yolcularından temiz yürekli, saf bir kadındı. Onun özendirmesiyle kelim alanında öğrenim görmeye başlayan çocuk, az bir zamanda uzunca bir yolu kat etmişti. Onu sadece öğrencisi olarak değil, aynı zamanda, oğlu, yol arkadaşı ve sırdaşı olarak görüyordu.” (s.223)

Sadrettin'in annesi, romanda bahsedildiği kadarıyla Nakşibendiyye tarikatına mensup, temiz kalpli bir kadındır. Eserde Sadrettin Konevi'nin annesi, İbn Arabi'nin Meryem'den sonraki eşi olarak aktarılmıştır. Fakat bazı kaynaklar tarafından Arabi'nin Hicaz topraklarında, Şam dolaylarında birtakım evlilikler yaptığı da rivayet edilmekle birlikte bu evlilikler hakkında kesin bir bilgi yoktur (Küçük, 2009:8-10).

Gezgin'de Endülüs sultanı olarak üç farklı kişiden bahsedilmektedir. Diğer Endülüs sultanları hakkında verilen bilgilerden yola çıkılarak sözü edilen ilk sultanın Yusuf bin Abdülmümin olduğu söylenebilir. Romanda bahsedilen birinci Sultan, Kurtuba'da katedral yerine cami inşa ettiren birisidir. Kurtuba'da St Vincent Katedrali yerine yapılan, ırmak kenarındaki bu cami muhtemelen Kurtuba Ulu Cami'dir. Ancak söz konusu cami, Arabi'nin yaşadığı dönemde değil, 786 yılında I. Abdurrahman tarafından yapılmaya başlanmış, yapımı bir yıl kadar sürmüştür. Zamanla bazı ek ve değişikliklerle bugünkü dev boyutlara ulaşmıştır (Beksaç, 2002). İbn Arabi'nin doğduğu dönemde Endülüs, Muvahhidler'in idaresi altında bulunmaktadır (Kılıç, 1999). Muvahhidler, Kuzey Afrika ve Endülüs topraklarını 1130-1269 yılları arasında yöneten Berberî hanedanıdır (Özdemir, 2006:410). Bu dönemde caminin tadilat edilmiş veya ona ek yapılmış olması muhtemeldir. Romanda bahsi geçen ilk sultan hakkında şunlar yazılmıştır: *“Kurtuba'da Sultan'ın buyruğuyla yaptırılan camiin açılış gününe Abdullah'la birlikte gittiler.”* (s.80)

Eserde bahsi geçen Muvahhitlerin Yusuf bin Abdülmümin'den sonraki sultandan *“Abdülmümin soyundan gelen üçüncü hükümdar...”* (s.139) olarak bahsedilmiştir. Yakınlarını idam ettirdikten sonra vicdan azabıyla dine yönelerek sultanlıktan feragat etmiş ve sofiyane bir yaşam tarzını benimsemiştir. Verilen bu bilgiden sözü edilen sultanın Ebu Yusuf el-Mansur olduğu sonucuna kolayca ulaşılabilir (Özdemir, 2006). Romanda bu yeni sultan, *“Babası gibi bilgelikten nasiplenmiş olan genç emir aynı zamanda iyi bir asker ve önderdi.”* (s.139) şeklinde okuyucuya aktarılmıştır. Daha sonra Ebu Yusuf el-Mansur'un tahttan çekilmesiyle yeni sultan döneminde yaşanan gelişmeler sıralanmıştır.

Ebu Yusuf el- Mansur'un yönetimden feragat etmesiyle yerine yeni Sultan Nasır Lidinillah geçmiştir (Hartman,2006). Romanın ilerleyen bölümlerinde sultan tarafından bir dergâh açıldığı, sultanın da bu açılışa katıldığı hatta daha sonra buraya erzak gönderdiği, İbn Arabi'nin saraydan dergâha erzak getirilmesinden hoşnut kalmadığı dile getirilmiştir. Arabi'ye sarayda bir görev teklif edilmiştir. Nasır Lidinillah'tan sonra başka sultandan bahsedilmediği için bütün bu olayların onun döneminde vuku bulduğu düşünülmektedir.

Romadaki tarihî kişilerden biri de Anadolu Selçuklu Devleti hükümdarı Galip İzzettin Keykavus'tur. İbn Arabi onunla sık sık mektuplaşmakta ve ona çeşitli nasihatlerde bulunmaktadır. Sultan Keykavus da onu saraya davet etmektedir. Yukarıda da bahsettiğimiz üzere Gezgin, onun yerinin saraylar olmadığını sık sık görüşmüş olduğu sultanlara dile getirmiştir. Bir gün radikal bir kararla Mağrib'i terk etme kararı alan Arabi, Sultan Keykavus'un yönettiği topraklara gelerek Malatya'ya yerleşmiştir. Keykavus, İbn Arabi'nin eğitimini ekonomik anlamda desteklemek adına tahsisat ayırmıştır.

Şeyh Mekinüddin, Hicaz topraklarında hadis dersleri veren bir âlimdir. Arabi de Mekinüddin'in bilgilerinden istifade etmiştir.

Fahrünnisa, Şeyh Mekinüddin'in yaşlı ablasıdır. Oldukça geniş bir hadis birikimi vardır. Fahrünnisa, Gezgin'e hadis dersleri vermiştir.

Şeyh Mekinüddin'in kızı Uyum da takva sahibi, herkesin hayran olduğu bir genç kız olarak adı geçen tarihî şahıstır.

Sultan Melik Gazi, İbn Arabi'nin Sultan olurken icazet verdiği gerçek hayatta yaşamış olan bir kişidir. Danışmentlilerin emiridir (Solmaz,2016).

Gezgin'in babasının Arabi'nin bütün mallarından feragat etmesi isteğini danışıp elindekileri babasına devredip İşbiliyye'den ayrılması münasebetiyle kısaca adı geçmektedir.

Arabi'nin annesi, Müsenna'nın sohbetlerinde bulunan bir kadın olarak zikredilmiştir.

Gezgin'de işlenen tarihî şahsiyetler sadece yukarıdakilerle sınırlı değildir. Romanın çoğunluğunun tarihî kişilerden oluştuğu oldukça geniş bir şahıs kadrosu vardır. Ancak bu kişilerin bir kısmından olaylarda, durumlarda ve kıssalarda kısaca adı geçmesi münasebetiyle pek fazla bahsedilmemiştir. Eserde bir veya birkaç kez ismi zikredilen kişilerden bazıları şunlardır: Peygamberlerden Hz. Âdem, Hz. İbrahim, Hz. Musa, Hz. İsa, Hz. Muhammed; âlim, mutasavvıflar ve sanatkârlardan Hasan Basri, Rabiâtü'l Adeviye, Zünnun, Abbas'ın oğlu Nasih, Bayezid Bistami, Ziryab, Hallac-ı Mansur, Cüneyt Bağdadi, İbn Hazm, Bahaeddin Veled, er-Rahman, Sühreverdi, Ebu Medyen, İmam Gazzali, Buşarratlı Cudi, Sebti, Seleme, er-Rundi, el-Merakkuşi, el-Hassar Mevlâna Celâleddin Rumi, Şems Tebrizî; devlet yöneticilerinden Nemrut, Harun Reşit'in oğlu, Sultan Abdülmümin, Emir Nusayr, Theodimir.

d.2. Kurmaca Kişiler

Gezgin'de kurgusal diyebileceğimiz şahsiyetlerin tarihî şahsiyetlere göre az olduğu izlenmektedir. Bu hayali kişiler tarihî kişilere nispeten kısaca aktarılmış, pek çoğu olay örgüsündeki boşlukları doldurmak amacıyla kullanılmıştır. Bu kişileri şu şekilde sıralayabiliriz.

Eserdeki kurmaca kahramanlardan en çok bahsi geçenlerden birkaçı İbn Arabi'nin karşılaştığı ve hikmetli sohbetlerde bulunduğu filozoflardır. Bu düşünürlerin ismi zikredilmemiştir. Onlar için genel bir ad olan filozof sözcüğü tercih edilmiştir. Tarihî kişiler başlığı altında incelediğimiz İbn Rüşd de genel anlamda sözü edilen bu filozoflardandır. Ancak bu düşünürlerden diğerlerini tespit etmek pek de mümkün görünmemektedir. Bundan dolayı diğer filozofların kurmaca kişi olarak incelenmesi uygun görülmüştür. *“Gezgin, bu kez, Allah'ın elçilerine inanmayan ve onları farklı biçimde yorumlayan bir Filozof'la karşılaştı.”* (s.177) cümleleriyle Arabi'nin İbn Rüşd'ten sonra karşılaştığı bir filozoftan bahsedilmektedir. Dervişlerden biri, bu düşünüre Hz. İbrahim'in ateşte yanmadığını ispatlamaya dair bir ders vermiştir.

Romanda genel bir isimle anılan kurmaca kişiler sadece filozofla sınırlı değildir. Romanda asıl adı anılmayan ve bu kişilerden şeyh şeklinde bahsedilen fazlaca kahraman vardır. Aşağıdaki eserde bahsedilen şeyhlerden biri hakkında bazı bilgiler verilmektedir.

“Şeyh çavdar unundan yapılmış ve susamla tatlandırılmış, bayatladıkça lezzeti artan küçük ekmeklerden fazlasıyla yapılmasını isterdi. Çorba ise, dergâh müdavimlerinden birkaç katını daha doyuracak fazlalıkta pişirilirdi. Şeyh, evi barkı olmayan bu yoksul insanları avluda yere serilen hasırların üzerine halkalanarak küçük, bakır taslarda buğusu üzerinde çorbayı içerken, bir köşeden gizlice seyretmekten büyük bir manevi haz duyardı.” (s. 63-64)

Romanda Melâmiler diye bahsedilen kişiler de genel bir şekilde adlandırılan gruptur. “*Gezgin’in İşbiliyye’de tanıdığı dört kişi vardı bu gruptan.*” (s.108.) cümlesiyle Melâmiler bahsine giriş yapıldıktan sonra bu kişilerin belli özellikleri aktarılmıştır.

Gezgin’in Yahudi mahallesindeki değirmende karşılaştığı konuşmayı sevmeyen değirmenci, kurmaca bir kişidir.

Müsenna’nın yanındaki diğer dervişler, kurmaca şahıslara birer örnektir.

Gudalquivir nehrinin kenarında şarap içip uygunsuz davranışlarda bulunan Abdullah’ın yanında yer alan düşkün kadın romanın kurgusal kişilerindendir.

Muvahhit, Arabi’nin attar olan kuzenidir.

d.3. Hayalî Kişiler

Romanda düşsel diyebileceğimiz, insan dışı bazı varlık ve kavramlar kişileştirilerek karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Arabi’nin üzerine tefekkür etmek için çıktığı ağaç, onunla konuşur. Doğru söz, kudret gibi kavramlar da Gezgin’le hasbihal eden bir hayalî kişilerdir. Aşağıdaki alıntıda tasavvuf terminolojinde kalemin yaratılması ve sonrası ile ilgili bir örnek verilmiştir. Bu örnekte kalem ve kudret kişileştirilmiştir. Arabi, başta kalemin kendi başına hareket ettiğini düşünmüş

sonra onu tutan bir el olduğunu anlamıştır. Ancak kalem kudretin ağzından konuşmaktadır.

“Kaleme baktı sonra. ‘Ben’ diyordu, ‘senin için, senin mülkün olan bir âlem yaratmak istiyorum.’ Kalemi tutan eli gördü sonra. ‘Kimsin sen?’ diye sordu. ‘Ben Kudret’im’ dedi kalem. Durdu ve kalemin yazdığı sözcüklere bakmaya başladı. Zihnini yeniden inşa ediyordu. Kalemin yazdığı her sözcüğü zihnine alıyordu. Kalemi tutan kudret eli sağ idi. İki eli de sağ idi. İlk yazdığı sözcük Muhammed idi kalemin.” (s.37)

d.4. Metafizik Kişiler

Gezgin romanının metafizik terminolojide dikkat çeken ruhani kişilerinden biri Hızır’dır. Romanda İbn Arabi, birkaç kez onunla karşılaşmıştır. *Gezgin*’in Hızır’la ilk kez karşılaşması, yukarıda bahsi geçen şeyh ile fikirlerinin çelişmesi üzerine Arabi’yi ikaz etmek suretiyle görünmüştür. Bu görüşmeden sonra birkaç kez daha bazı olaylarda adı zikredilmiştir.

Vahiy meleği olarak bilinen Cebrail ve yaratılış kıssasında adı geçen İblis, eserde ismi geçen fizikötesi varlıklardır.

Gezgin’de karakterize edilen kişiler hakkında genel bir çerçeve çizecek olursak tarihî, kurmaca, hayalî ve metafizik kişiler olarak dört kategoride incelenmiştir. Bu kahramanların çoğunluğunun tarihî kişiler olduğu görülmektedir. Kurmaca şahsiyetler olay örgüsünde kalan ufak boşlukları doldurma işlevini üstlenmiş zayıf kahramanlardır. Ekseriyetle özel bir isimleri yoktur. Filozof, şeyh, değirmenci, kadın gibi genel adlarla anılmışlardır. Eserde yapılan birtakım kişileştirmelerle olay örgüsüne bazı hayalî kişilerin kazandırıldığı görülmüştür. Romanda karşılaşılan metafizik şahıslar ise esere manevi bir derinlik kazandırması bakımından önem arz eden varlıklardır. Olay örgüsü ana kahraman olan *Gezgin*’in yaşadıkları etrafında şekillenmiştir. Kahramanların dış dünyaları veya fiziksel tasvirleri yerine, düşünce dünyalarına ve iç tahlillerine önem verildiği izlenilmektedir.

e) Mekân

Romandaki olayların geçtiği mekânları ele aldığımızda oldukça değişken bir bağlam karşımıza çıkmaktadır. Mekânlar arası bu geçişin bazen fiziksel yerler arasında olduğu izlenirken bazen fizikselden manevi bir boyuta taşındığı görülmektedir. Bazen de tarihin akışı içerisinde yeni ile eski arasında gidip gelen bu mekânları belli bir noktadan sonra takip etmek güçleşmektedir.

Eserdeki olaylar Kurtuba'da başlamıştır. Gezgin, henüz on dokuz yaşındadır ve önceki sayfalarda bahsettiğimiz İbn Rüşd ile arasında geçen diyalogla romana giriş yapılmıştır. Dört yıl kadar Müsenna'nın yanında İşbiliyye'de eğitim alan Arabi, on üç yaşında iken Kurtuba'ya gelmiştir. Kurtuba, Arabi'nin ikamet ettiği şehirlerden biridir. Anadolu'ya yerleşmeden önce bütün seyahatlerinden sonra dönüp dolaşıp geldiği bu kent, bugünkü İspanya topraklarında yer almaktadır. Şehir; bilimsel, kültürel, sanatsal, ekonomik hayatı canlı bir kent olarak aktarılmıştır. Romanda özellikle kütüphaneleri ve kütüphaneciliğiyle ünlü olduğu vurgulanmıştır. Aynı zamanda değirmenlerin²⁵ hayli fazlaca olduğu dile getirilmiştir

Kurtuba'yla ilgili verilen bilgiler, kentin fiziksel özelliklerinin yanı sıra şehrin tarihçesi, şehirdeki kültür ve medeniyet, ekonomi, tarım gibi unsurlar da aktarılan özelliklerdir. Aşağıdaki örnekte bu şehrin tasviri Gezgin'in yaşantısı içine yerleştirilmiş, şehrin kültürü ve yaşantısından da bahseden bir betimlemeden alınmıştır. Şehrin fiziksel tasvirini tahayyül etmek için bu kompozisyondan şehrin yapısını ayıklamak gerekmektedir. Bu ayıklamayı yaptığımız zaman şehirde bir Yahudi Mahallesi vardır. Kent, Guadalquivir nehrinin kenarında yer almaktadır. Şehrin kenar mahallelerindeki evler, burada hayvancılık ve besicilikle uğraşan insanlar yaşadığından geniş araziler içine kurulmuştur ve dağınık yapıdadır. Kilise ve mescitler mevcuttur. İspanya'ya uyum sağlamış Müslümanların üslubuyla inşa

²⁵ Değirmen: Mevlâna'nın eserlerinde eğitimdeki değirmenin yeri olduğuna dikkat çeken Yılmaz bu konudaki saptamalarını şu şekilde dile getirmektedir: " Gönül eğitimi değirmen benzetmesi ile anlatılır. Gönül buğdaya, insan değirmene, beden taş, düşünceler de suya benzetilir. Gönül değirmendeki buğdaydır. O insanlığa hayat veren gıdadır. Değirmen taşı olan beden, buğday mesabesindeki gönül ezmekle ona çile çektirmektedir. Un haline gelen buğday incelmekte ve benlik ve gururdan kurtulmaktadır. Su ise düşünceleri temsil etmektedir. Susuz değirmen dönmez." (Yılmaz, 2005:23)

edilmiş bir kale vardır. Kale muhtemelen bir dağ eteğine kurulmuştur ve çevresinden dağa çıkan bir yol geçer. Betimleme şu şeklide yapılmıştır:

“Yanımdakilerden izin isteyip evine doğru gitmek üzere, az ilerde başlayan Yahudi mahallesine sapan ilk sokağa ulaştığında, hala bu soruyla birlikteydi. Umutlarının gerçekleşip gerçekleşmediğini kestiriyordu ama, tahmininden emin değildi. Guadalquivir kıyısındaki bu kente, onüç yaşındayken gelmişti. Maroken üretimiyle tanınmış olan şehrin bugünkü sakinleri, daha çok kuyumculuk ve telkâriyle uğraşıyordu. Besi hayvancılığının şehrin kenar mahallelerinde özellikle geniş araziler içinde tek ü تنها evler oluşturduğu görülüyordu. Tahıl ve zeytin yetiştiren çiftçiler, kendilerine yetecek kadar kilise ve mescit inşa etmişlerdi. Bir kezinde mudejar üslubundaki kalenin eteğinden kıvrılarak dağa doğru çıkan sokağa girmiş ve bineği kendisini, akşam namazı sonrasında kadiri zikri yapan bir köy odasına ulaştırmıştı.” (s.11)

Yukarıdaki alıntının devamında Gezgin bir değirmene gider ve değirmenci, konuşmaktan pek fazla hoşlanmayan biridir. Değirmenci ile Gezgin arasında geçen hikmetli kısa bir diyalogdan sonra uzunca bir Endülüs toprakları tasvirine geçilir. Bu tasvir önceki betimlemeye göre oldukça fiziksel ve yalındır. Bu tarz uzun ve oldukça yalın dış tasvirler Yalsızuçanlar’ın romanlarında sık rastlanan bir durum değildir. Guadalquivir nehri boyunca uzanan coğrafyanın bu tasvirin bir kısmı şu şekilde yapılmıştır:

“Taşı döndüren su, kenti doğu yakasından sınırlayan büyük nehirden geliyordu. Nehir boyunca değirmenler yapmışlardı. Küçük bir kolunu ayırarak, kenti dolaşan arklarla suyu dağıtmışlardı. Kanallardan biri eskiden katedral şimdi cami olan yapının avlusundan geçiyordu. Doğu batı yönünde ondokuz sahtından oluşan bir bütün ve sahınları tutan çift kanatlı kemerler, yüzlerce sütuna tutunuyordu. Avlunun ortasında yarı açık yarı kapalı, barok izlenimi veren bir kale ayrılmıştı. Şimdi burada namaz müdavimleri ve dervişler, ibadet öncesi ve sonrası bir söyleşi halkası oluşturuyorlardı. Aynı üsluptaki sinagog, dar sokakları, beyaz evleri, çiçekli patyolarıyla Yahudi mahallesinin ortasındaydı. Güneyde Endülüs sıradağlarının önündeki tepelerde bağcılık, havzalarda ise zeytincilik yapılıyordu. Guadalquivir’in kuzeyindeki ovada Morena, uzayıp giden, büyük ve geniş ıssız alanlar oluşturuyordu...” (s.12-13)

Alıntıda bahsi geçen ve önceki sayfalarda da söz ettiğimiz katedralden camiye uyarlanmış yapı, romanın pek çok yerinde karşımıza çıkmaktadır. Abdullah ve Gezgin bu caminin açılışına katılmışlardır. Tarihî kişiler başlığında da işlendiği üzere bu yapı St Vincent Kilisesi’nden camiye çevrilen şu an Cordoba Katedrali olarak anılan Kurtuba Ulu Cami’dir (Beksaç, 2002:453). Romanda bu caminin tasviri şu sözlerle gayet fizikî bir tarzda başladığı görülmektedir.

“Camiye geldiler. Gezgin orada bulunanlardan çok, yapının ayrıntılarıyla ilgileniyordu. Kalın ve yüksek dayanaklarla desteklenen ve dişli mazgallarla son bulan dış duvarları, camiye, dıştan sağlam çatılmış bir yapı görünümü veriyordu. Dişli mazgallar, dayanaklar üzerinde de devam ediyordu. Doğu yönünde altı, batı yönünde yedi tane kapı vardı. Mihrabındakine benzeyen ve dikdörtgen çerçeveler içine alınmış at nalı kemerlerin taçlandığı bu kapılarda, asıl büyük kapının iki yanında yer alan sahnın, girişlerle zenginleştirilmiş üçlü bir kapı düzeni gerçekleştirilmişti. Bunların üst kısımlarında taş parmaklıklarla süslü küçük pencereler, yukarısında ise dilimli geçme kemerler vardı. ...” (s.81-82)

Görüldüğü üzere gayet nesnel hayattaki gerçekliğe uygun bir tarzda başlayan bu cami tasviri, betimlemenin ilerleyen kısımlarında Gezgin yapının içine girdiği zaman sembolik bir nitelik kazanır. İnsan psikolojisi ile mekân kolektif bir nitelik kazanmıştır. Kahraman, içerideki kubbelere ve kemerlere bakınca “*içe, kalbe doğru yönelişi temsil ediyor. Minare ise, dikey olanı, Allah’a doğru yücelişi.*” (s.82) şeklinde sembolik belki de çağrışımsal diyebileceğimiz bir çıkarımda bulunmuştur.

Eserde adı geçen kentlerden Kurtuba’dan sonra bahsedilmesi gereken ve müzik alanındaki ünüyle vurgulanan Endülüs şehri, bugünkü adı Sevilla olan İşbiliyye’dir. Gezgin, bu şehre Müsenna’nın yanına eğitim almak maksadıyla dokuz yaşında annesi tarafından gönderilmiştir. On üç yaşında İşbiliyye’den ayrılmıştır. Fakat zaman zaman bu şehre giden ve bir müddet orada yaşayan Arabi’nin romanda bahsedildiği kadarıyla yaşamında dönüm noktası olarak kabul edilen Hızır’la ilk defa karşılaşması bu kentte vuku bulmuştur. İlk eşi Meryem’le İşbiliyye yakınlarında bir köyde tanışmıştır. Romanda İşbiliyye için detaylı bir tasvirle karşılaşılmamaktadır. Kent hakkında en fizikî tasvir bir meşeliğe ve orada bulunan bir ağaca aittir. Bu betimleme şu şekildedir:

“... İşbiliyye’nin en doğu ucundaki meşeliğe gitti. Orada genellikle bodur meşeler yeşermişti fakat, ilerinde kendisinin de tanımadığı yaşlı ve büyükçe bir ağaç gördü. Ağacın gövdesi alabildiğine uzundu ama dalları oldukça kısaydı ve gerilerden bakınca, tüm bedeni yere gömülü sadece sağ eli toprağın üzerinde ve avuç biçimde aıkmış gibi duruyordu.  ayrık budak. Gezgin zerine çıktı ve neredeyse başı yıldızlara değecekmiş gibi kendisini yüksekte buldu. Orada bir zikr seansındayken ansızın ağaç dile geldi ve öyküsünü anlattı.” (s.145)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere romandaki bazı tasvirler, objeden subjeye doğru akış eğilimindedir. Alıntıda bahsi geçen ağaçla hikmetli bir sohbet eden Gezgin’e ağacın, ileri gitmesiyle hakkında iyi bir işin gerçekleşeceğine dair bir söz söylemesi üzerine kahraman, bir köye ulaşmıştır. Bu köyde eşi Meryem’le tanışmıştır.

Eserde Gezgin’in içinde yaşadığı daha sonra evlenmesiyle Meryem’ in de buraya geldiği evden bahsedilmektedir. Romanda Arabi’nin evinin kısa bir tasvirinin yapılmasıyla onun ne denli mütevazı bir yaşam sürdüğü de aşıkr edilmektedir. Bu yönüyle Gezgin’in yaşadığı ev algısal mekân olarak aktarılmıştır. Algısal mekân, “*Kişinin i dünyasını yansıtan bir değerdir.*” (Korkmaz, 2017:13) Metinde aktarıldığı kadarıyla sufinin eşiyle yaşayacağı evin İşbiliyye’de olduğuna dair bir çıkarım yapılmaktadır. Bu ev hakkında “*Sekizinci günün ilk ışıklarıyla İşbiliyye’ye dönmek üzere köyden ayrıldılar. Meryem sazlardan çatılmış ve içinde yerde hasır, ibrik, topraktan yapılmış bir yemek kabı, seccade, bir yağ kandili ve sayısı üç haneli rakamlara ulaşmayan el yazması kitap bulunan bu evi çok sevdi.*” (s.146) şeklinde bilgi verilmiştir.

Gezgin’in çok sık seyahat ettiğini yukarıda dile getirmiştik. Bu seyahatler, bazen birkaç gün kısa iken bazen birkaç yıl sürecek kadar uzun olmuştur. Örneğin, Arabi’nin Fas gezisi kısa sürerken, ilk defa Mekke’ye Hacc’a gittiğinde uzunca bir süre burada kalarak hadis dersleri almıştır. Mekke’ye son gidişinde de bir müddet orada ikamet etmiş ve bazı dervişlere ders vermiştir.

İbn Arabi’nin I. İzzettin Keykavus ile dostluğu ve bir arkadaşının tavsiyesiyle Anadolu topraklarına, romanın deyimiyle *Rum ülkesine*, gelmiştir. İlk kez

Malatya’da konaklayan daha sonra Konya’da bulunan sufi, seyr ü sülukun çeşitli mertebelerinde gezinirken roman son bulmuştur.

Başkahraman, sıkça seyahat eden ve farklı yerlere giden bir tiptir. Gezgin, imajının gereğini fazlasıyla yerine getirmektedir. Avrupa kıtasında yer alan İspanya toprakları; Fas, Tunus, Mısır gibi Afrika toprakları; Arabistan, Yemen, Suriye, Irak, Anadolu gibi Asya topraklarının coğrafyasında bulunmuştur. Fakat Gezgin’in bu seyahatlerini maddi düzeyde değerlendirmek büyük bir yanılğı olacaktır. Daha önceden de dile getirdiğimiz gibi Arabi’nin bu gezilerinin altında yatan sebep sufi benlik dönüşümündeki manevi seferlerdir. Romanda İbn Arabi’nin dilinden “...seyahat, eski çağlarda yaşamış insanların ve geçmiş zamanın kalıntılarını ibretle seyretmek üzere yeryüzünü kat etmektir.” (s.187) tanımı yapılmıştır. Görüldüğü üzere sufi tip, seyahatlerini ibret almak amacıyla gerçekleştirmiştir.

Manevi seferin vuku bulduğu yerlerin manevi mekânlar olması doğaldır. Belki de bu yerlere mekânsızlık özelliğini atfetmek daha doğru olacaktır. Çünkü Gezgin’in mana âleminde çıkmış olduğu bu seferler fizikî mekânın ötesindedir. Örneğin, Arabi arkadaşı Abdullah ile görüşmek için herhangi bir maddi mekâna ihtiyaç duymaz. Arabi’nin İbn Rüş’tü ikinci kez görmesi yine manevi bir iklimde zuhur etmiştir ve Rüş’tün bundan haberi yoktur. Bu manevi âlem “*Oysa Gezgin bir kez gördü O’nu. Yine onunla konuşma isteğiyle dolduğunda, geldi evine. İlahi bağış, onunla arasında hafif bir perde olduğu halde, bir kendinden geçiş anında gösterdi Filozof’u kendisine. Gezgin o rahmet perdesinin ardından görüyordu O’nu. Oysa O, Gezgin’in orada olduğunu bilmiyordu.*” (s.9) cümleleriyle aktarılmıştır. Bu metafizik mekân tek taraflı olarak Arabi’ye açılmıştır. Romanda melekût âlemi, misal âlemi, gayb gibi sözcüklerle ifade edilen bu metafizik mekânların maddi dünyada herkes tarafından idrak edilmesi mümkün görünmemektedir.

Romanda mekân konusunda söylenmesi gerekenlerden biri de kullanılan mekânların belli çağrışımları yüklenmesidir. Kurtuba’da yer alan Gezgin’in gitmiş olduğu değirmenin de kahramanın zihninde bir metaforu üstlendiği görülmektedir. Arabi, değirmenciye “...burada her şey kader tozuna dönüşüyor...” (s.12) demiştir.

Kaderin değirmeni, nefis öğütmektedir. Değirmen, romanda gerçek anlamıyla kullanılmakla birlikte benliği öğüten, un ufak eden bir yapıyı da çağrıştırmaktadır.

Gezgin’de imgesel diyebileceğimiz mekân olarak kullanılan yer adı sadece değirmen değildir. Deniz kelimesi de birçok çağrışımla birlikte kullanılan bir başka mekândır. “*Kutsal kitabın sonsuz denizi, kudret denizi,*” gibi tamlamalarla denizin geniş sınırlarının imgeleminden yararlanılmıştır. “*gerçek, denizdi ve onun kıyısı yoktu.*” (s.184) sözlerinde de gerçek, kıyısı olamayan bir denize benzetilmiştir. Gerçek de tıpkı deniz gibi geniş, hatta kıyısı olmayan hudutsuz bir denizi çağrıştırmaktadır. Arabi ile Mevlâna’nın kavuştuğu gün bu iki sufi hakkında deniz ifadesi kullanılmıştır. “*Ertesi gün iki denizin kavuştuğu gündü.*” (s.239) sözleri sufilerin bilgi ve hikmet yüklü olduklarına ve ikisinin bir araya geldiğine dair bir çağrışım yapmaktadır.

Gezgin’deki mekânları işlevleri bakımından topluca şu şekilde sınıflandırabiliriz:

e.1. Doğal Coğrafya

e.1.1. Karadan Mütevellit Mekânlar

Romanda Kurtuba tasvir edilirken şehrin güneyinde Endülüs Sıradağları’nın olduğu ve bu dağların önünde tepeciklerin bulunduğu söylenmiştir. Aynı zamanda Morena Dağı’nın da ovada uzayıp gitmesi münasebetiyle adı geçmektedir. Endülüs topraklarının batı tarafına gidildiğinde de Penibetic Sıradağları’nın bulunduğu söylenmektedir. Aynı zamanda kıyıyı iç yaylalarla bağlayan derin boğazlardan bahsedilmektedir.

Endülüs’ün İber Yarımadası’nda yer aldığı da doğal coğrafyayla ilgili bir bilgidir. Bu coğrafyada ağaç ve bitki çeşitliliği hâkimdir. Romanda İşbiliyye kentine yakın bir meşelikten de söz edilmektedir.

Çöl, eserde adı geçen bir başka doğal coğrafyadır. Mekke, Yemen, Fas gibi yerlerde çölden bahsedilmektedir.

e.1.2. Sudan Mütevellit Mekânlar

Romanda İber Yarımadasının kıyılarından bahsedilmektedir. İber yarımadasının bir kısmını Atlantik Okyanusu, bir kısmını ise Akdeniz çevrelemektedir. Ancak okyanus kelimesi gerçek anlamıyla romanda geçmemektedir. Manş Denizi, Akdeniz ve Kızıldeniz'den bahsedilmektedir. Gezgin deniz aracılığıyla Cebelitarık Boğazı'ndan geçmektedir.

Adı geçen sudan oluşan doğal mekânlardan biri de Guadalquivir nehridir. Romanda büyük bir işlevi olan bu nehrin çevresine Kurtuba, İşbiliyye gibi kentler kurulmuştur. Gezgin nehir kenarında dolaşmaktan büyük zevk almaktadır.

e.1.3. Gökyüzü ve Uzay ile İlgili Mekânlar

Gezgin Hz. İsa ile İşbiliyye Mezarlığı'nda konuşmadan önce Hunnes ve Kunnes²⁶ yıldızlarını izleyerek mezarlığa girmiştir.

Arabi, çölde Abdullah ile gökyüzünde dolunayı seyretmiştir. Yine Abdullah'la başka bir zamanda yıldızları seyretmişlerdir.

e.2.Yapay Mekânlar

e.2.1. Tarihî Mekânlar

e.2.1.1. Tarihî Açık Mekânlar

Romanda Kurtuba'da oturduğu sıralarda Gezgin evine giderken dikkat çeken tarihî açık mekânlardan biri Yahudi Mahallesi'dir. Romanda diğer mahallelerden bahsedilmemiştir. Ancak İbn Rüş'tün cenazesinin yazmış olduğu kitaplarla birlikte bir binek aracılığıyla Kurtuba sokaklarında dolaştırıldığından bahsedilmektedir.

²⁶ Hunnes ve Kunnes: Kuran-ı Kerim'de adı geçen yörüngede aktığına vurgu yapılan yıldızlardır. (Tekvir Suresi, 15-16)

Gezgin'in Yeşil Ada Limanı olarak belirtilen bir limandan gemiye bindiği dile getirilmiştir.

Kurtuba ve İsbiliyye, Arabi'nin uzun yıllar yaşaması sebebiyle adı geçen Endülüs şehirleridir. Gırnata, El-Meriyye, Sebte, Lorca, Mula, Orihuela ve Alicante, Maride kentleri çeşitli sebeplerle adı kısaca geçen Endülüs şehirleridir.

Romanda farklı kıtalardaki ülkelerde yer alan bazı şehirlerin ismi Arabi'nin oralara seyahat etmesi münasebetiyle zikredilmiştir. Fas'taki Marakeş Fez; Tunus'taki Tunus, Becaye; Cezayir'deki Tilimsan; Mısır'daki Kahire; Suriye'deki Şam; Arabistan'daki Mekke; Anadolu'daki Malatya, Konya gibi bazı şehirlerden bahsedilmiştir.

Eserde Fas, Tunus, Mısır, Suriye, Irak, Anadolu, Rum Diyarı, Filistin, Arabistan, Yemen gibi coğrafya ve ülke adlarının da bahsi geçmektedir.

e.2.1.2. Tarihî Kapalı Mekânlar

Gezgin'de Kâbe, St. Vincent Kilisesi, Kurtuba Ulu Cami, Kütübiyye Cami, Malatya Ulu Cami dinî işlevi olan Tarihî kapalı yerler olarak işlenmiştir. Kurtuba Ulu Cami Şu an Kurtuba Katedrali olarak kullanılmaktadır.

Endülüs Kütüphanesi, Gazzaliye Medresesi, Müstansırıyye Medresesi, Altınağa Medresesi, Sahipata Medresesi romanda eğitim ve kültür alanında adı geçen tarihî kapalı mekânlardır. Ancak Endülüs Kütüphanesi günümüze kadar tam olarak kalmamış bir yapıdır. Fakat kaynaklarca tarihte varlığına dair bilgi verilmektedir (Irving,2002).

Romanda Kurtuba şehrinde olan bir kalenin eteğinden bahsedilmektedir. Bahsi edilen kale Kurtuba'daki dış kale, siyasi- askerî bir mekân olarak değerlendirilebilir.

İbn Arabi'nin çağrıldığı saray olan ve görkemli olarak tasvir edilen el Hamra Sarayı da idari bir mekân olarak ele alınabilir.

e.2.2. Kurmaca Mekânlar

e.2.2.1. Kurmaca Açık Mekânlar

Romanda bahsi geçen kurmaca açık mekân olarak değerlendirebileceğimiz yer Arabi'nin alışveriş yaptığı pazar örnek verilebilir.

Kahraman'ın Meryem'le tanıştığı köy de açık hayali açık bir mekândır çünkü adı verilmemiştir. Meryem'le yaşadığı evin bahçesi de açık bir mekândır.

Arabi'nin Mekke'ye gittiğinde Kâbe'nin etrafını tavaf etmesinden bahsedilmiştir. Kâbe'nin etrafı tarihî açık bir mekândır.

Kurtuba Ulu Cami'nin, Sahipata Medresesi'nin avlusu da tarihî açık mekân olarak değerlendirilebilecek yerlerdendir.

e.2.2.2. Kurmaca Kapalı Mekânlar

Gezgin romanı Kurmaca kapalı mekân açısından oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Belki de söz konusu olayların yaşandığı bu yerlerin bir kısmı tarihte mevcuttu veya günümüze kadar gelebilmiştir. Ancak isim verilmediği için bu yerleri tek tek tespit etmek güçtür. O yüzden bahsi geçen genel bir adla anılmış bu yerleri kurmaca mekân başlığına dâhil etmek yerinde olacaktır. Aynı zamanda *Gezgin* romanında modern mekân yoktur. Çünkü geçmiş bir zamandan bahsedilmektedir.

Müsenna'nın evi, Arabi'nin Kurtuba, İsbiliyye, Mekke, Malatya, Konya gibi şehirlerde yaşadığı evler, Abdullah'a sazlardan yaptıkları ev, Arabi'ye arkadaşının hediye ettiği ve sonradan bir fakire verdiği konak gibi barınaklardan bahsedilmiştir. Aynı zamanda Konya'ya geldiği zaman Akşehir'de bulunan Emir Musa Konağı'nda ikamet ettiğinden bahsedilmiştir.

Eserde medrese, dergâh, hangâh gibi eğitimle ilgili genel yerlerden söz edilmektedir.

Cami, mescit, kilise, katedral, sinagog gibi dinî mekânların adı da geçmektedir.

Gezgin'nin denizyoluyla seyahat ettiği gemi de kapalı mekân olarak ele alınabilir.

e.2.2.3. Metaforik Mekânlar

Gezgin romanında bir veya birkaç kavramı çağrıştıran metaforik mekânlara rastlanmaktadır.

Arabi'nin değirmenciye değirmende her şeyin kader tozuna dönüşüp dönüşmediğini sormasıyla değirmenin nefsi benliğin pişerek sufi benliğe dönüşmesinde bir araç görevi üstlendiği görülmektedir.

Gezgin, Kurtuba Ulu Cami'ye gittiği zaman kubbeleri ve ardı ardına sıralanmış kemerleri içte yapılan yolculuk olarak değerlendirmiş, minareyi ise Allah'ın tevhidinin sembolü olarak nitelemiştir.

Romanda deniz kavramı oldukça geniş bir çerçevede kullanılan metaforik mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Deniz; bilgi, hitmet, kudret, sonsuzluk, gerçek, veli zatların ufku gibi imgeleri çağrıştırmaktadır.

e.2.2.4. Metafizik Mekânlar

Romanda gerçek hayatta karşımıza çıkmayacak, fiziksel olarak açıklanamayacak misal âlemi, melekût âlemi, gayb gibi birtakım metafizik mekânların varlığından söz edilmektedir.

Eserde kullanılan mekânlara genel olarak baktığımız zaman kısa yer tasvirlerinin yanında uzunca yapılan betimlemelerin de yer aldığı görülmektedir. Endülüs döneminde karşımıza çıkan birtakım tarihî yerlerin bulunması dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra kurmaca olarak üretilen bazı mekânların gerçek kullanımlarının dışında bazı işlevleri üstlendikleri görülmektedir. Bu başlıkta ilgi çeken meselelerden biri ise bazı mekânların metafor işlevi üstlendikleri görülerek başka bir anlama karşılık gelmeleridir. Fiziksel dünyada karşılık bulmayacak bazı manevi mekânların da romanda yer bulduğu görülmektedir.

f) Zaman

Gezgin'de olay örgüsünü aydınlatmak amacıyla kısaca tarihî bir çerçeve çizmek yerinde olacaktır. Arabî'nin yaşadığı dönem 1165-1240 yılları arasındır (Kılıç, 2017:25,43). İbn Arabî İspanya'da ikamet ettiği sıralar Endülüs topraklarında Muvahhidler denilen Emevi uzantılı bir devlet bulunmaktadır.

Gezgin doğduğunda tahtta Sultan Abdülmümin'in oğlu Ebu Yakup Yusuf bulunmaktadır (Uçar, 2019:5). Yusuf bin Abdülmümin tarafından "...*kitaba olan merakı ve bu uğurda masraftan kaçınmaması sayesinde büyük bir kütüphane kurulmuştur.*" (Özdemir, 2013:5-7) Sultan'ın bu özelliği romanda da uzunca bir bahisle işlenmiştir. Bu da okuyucuyu Yusuf bin Abdülmümin zamanında Muvahhitlerin kültür ve medeniyette ulaştığı yüksek düzey hakkında bilgilendirmektedir. Aşağıda verilen alıntıda Sultan Yusuf bin Abdülmümin zamanında kitaplara ve kütüphaneciliğe gösterilen ihtimam verilmektedir:

"Kurtuba, bu türden kitapların yüzbinlercesiyle dolu iki büyük kitaplığa sahipti o zamanlar. Emirler arasında kitap âşıkları çoktu. Bu işten anlayan görevlileri İskenderiye, Dımişk ve özellikle Bağdat'a göndererek kitapçıları dolaştırır, yeni eserler toplar, kadim el yazmaları devşirirlerdi. Satın alınamayan olunca, Sultan, mutlaka istinsah edilmesini buyururdu. Kurtuba kitaplığında dört yüzünü geçmişti kayıtlı kitap sayısı. Abbas'ın oğlu Nasih zamanın en çok kitap toplayan görevlisi idi. Grekçe'den Arapça ve Farsçaya çevrilen nadide el yazmalarının neredeyse tümünü kazandırmıştı kitaplığa. Kitap koleksiyonu merakı sadece seçkinlerde değil, sıradan insanlarda da alışkanlığa dönüşmüştü." (s.101-102)

Eserde dile getirilen sadece kütüphaneler ve kütüphanecilikle ilgili değildir. Kurtuba'da kitap pazarı kurulduğuna, İşbiliyye'de ise müzik aleti pazarı kurulduğuna; halkın Arapça ve Latince konuştuğuna, seçkinlerin ise bu dillerden başka dil(ler) de bilmeleri gerektiğine, medreseleri birçok *gezgin*'in uğrak yeri olduğuna değinilmektedir. Bu bilgilerden sonra romanda Endülüs topraklarının Müslümanlar tarafından alınması, kurulan yeni bir devletin oturması safhasında yaşananlar ve uygulamalar ayrıntılarıyla okuyucuya aktarılmaktadır. Eserde Endülüs'ün fethinin ve toprak yönetim sisteminin nasıl olduğu aşağıdaki gibi ifade edilmektedir.

“Fetihler, Germen istilalarında olduğu gibi, zaman içinde yapılan kimi akınlar biçiminde gerçekleşmişti. Öldürdükleri yakıp yıktıkları olduysa da Müslüman seçkinler, çarpışmalarda, böylesi çirkin ve taşkın davranışların önüne geçme konusunda duyarlı davranmışlardı. Huzur ve sükûn sağlanana değin bölge halkının korunması konusunda özel bir çaba gösteriliyordu. Fethediciler toprağa aşırı biçimde önem verdikleri için, arazilerin ekimini ziraatta hayli ustalaşmış olan bölge halkına bıraktılar. Ürünün üçte ikisi arazi sahibine, kalanı ise ekene veriliyordu. Halkın bir bölümünün, anlaşmalara bağlı olarak durumu değişiyordu. Toprağı işleyenlerin fatihlerden anlaşma yoluyla kimi ayrıcalıklar elde ettiği de oluyordu. Bu arada Maride halkı, Müslümanlarla anlaşma yapmak üzere kentte toplandığında, kiliseye ait olanı dışındaki tüm arazilerini korumak üzere anlaştılar. Theodomir’in yönettiği Lorca, Mula, Orihuela ve Alicante kentlerinin de bulunduğu topraklarda yaşayan Hristiyan halktan hiç kimse toprağından vazgeçmeye zorlanmadı. Toprak işlerinde çalışan ırgatların, İsevi din adamlarının, seçkin sınıftan kimselerin, vergi karşılığı arazisini ekip biçen çiftçilerin, yeni ürünlerle tanışan ehil ziraatçıların durumu hayli düzelmişti. Emir Nusayr ile Theodomir arasında yapılan anlaşma, bu insanların mutluluğuna yönelik bir tehdidi bertaraf etme yönünde yeterli bir kanıttı.” (102-103)

Yukarıda da görüldüğü üzere Emir Nusayr, bahsi geçen kentleri fethettiğinde oranın yöneticisi Theodomir’le bir anlaşma yapmıştır. Anlaşma, hem orayı fetheden kişilerin hem de yerli halkın refahını sağlamak amacıyla yapılmıştır. Emir Nusayr, Endülüs’ün İslâmlaşmasının sağlanması açısından önem arz etmektedir. Romanda aktarılanlardan da çıkarılabileceği gibi onun döneminde gelişme ve istikrar sağlanmıştır (Ubudi, 2002:225). Nusayr, Endülüs devletinin ilk valisidir (Atçeken, 2002:65-73) ve yapmış olduğu uygulamalarla halkın haklarını gözetmeyi hedeflemiştir.

Alıntıda Endülüs Devleti Dönemi’ne dair dikkat çeken bir başka bilgi ise toprak yönetim sisteminde mahsul üzerinden hesaplanan haraç vergisidir. Haraç vergisi umumiyetle gayrimüslimlerden alınmaktadır. Rıfat Uslu, Ebu Yusuf’un haracı anlatan kitabı üzerine yazmış olduğu makalesinde Ebu Yusuf’un haracı vergiye tabi tutulan araziden muayyen alanlara göre devlet adına alınan vergi olarak değerlendirdiğini aktarmıştır (Uslu, 2013:428). “Ürünün üçte ikisi arazi sahibine, kalanı ise ekene veriliyordu.” cümlesinden ürün miktarı üzerinden belli bir oranda

alınan haraçlar, harac-ı mukasemedir. Bu haraç türünde mahsulün miktarı ne olursa olsun alınan vergi oranı değişmemektedir (Kallek, 1997:71).

Endülüs'teki medeniyetle ilgili bahsedilen şeyler sadece toprak yönetimi ile sınırlı değildir. *Gezgin*'in ilerleyen sayfalarında bu ekonomi ile ilgili romanın imkânları dâhilinde hiç de azımsanamayacak tafsilatlı bilgiler verilmektedir. Endülüs'ün bazı kesimlerinin az yağış alması sonucu sulama teknikleri geliştirilmiştir. Tarımla uğraşan kişiler şeker kamışı, pirinç, portakal, limon patlıcan, enginar, pamuk gibi yeni meyve, sebze ve bitkilerle tanışmışlardır. Demir, bakır, civa gibi madenlerle geçimini sağlayan hayli insan vardır. Pazarlarda altın, gümüş, kalay, kurşun yapımı süs eşyaları yer almaktadır. Dokumacılıkta da ileri giden Endülüs'te pamuk, yün, keten, ipek kumaşlar işlenmektedir. İç pazarın canlılığı kadar dış pazarda da etkin bir ticaret vardır. Mimari alanda da Faslı kemer yapılar dikkatleri çekmektedir. Âlim ve sufilerin uğrak yeri olan medrese ve dergâhlar da bahsi geçen ilim yuvalarıdır. Aşağıdaki alıntıda Endülüs'te sulama işleriyle ilgili bir kısım verilmiştir:

“Endülüs'e kuzey kısımları dışında çok az yağmur düşerdi ve sulama yapılmaksızın, ziraatın birçok türünü uygulamak imkânsızdı. Sulama işleri, özellikle ırmaklardan ayrılan büyük küçük kanallarla hem Roma hem de Vizigotlar İspanya'sında yapılmaktaydı. Bu yöntemi Müslümanların, Ortadoğu'da öğrendikten sonra geliştirip Kurtuba ve çevresine yaydıkları kuşku götürmez bir gerçektir. Sulama tekniğine ilişkin pek çok sözcük geçmişte Arapçadan İspanyolcaya.” (s.167)

Gezgin'de Endülüs hakkında genel hatlarıyla dikkat çeken bir ayrıntı insanlardaki korku hissidir. Orada yaşayan kişilerin belinde silah olmadan pek dışarı çıkmadığı, geceleri tek başına yalnız dolaşmadıkları; yoların pek tekin olmadığı söylenmektedir. Aynı zamanda bu topraklarda bir *Arap gölgesi* kol gezmektedir. Bunun sebepleri arasında öne çıkanlar Arapların fethetmiş oldukları İspanya topraklarında Araplaştırma ve İslâmlaştırma politikası izlemeleri ve bu topraklarda Araplar ile Beberî hanedanlarının sürekli çatışma içerisinde bulunması olarak gösterilebilir. Bu çatışmalar Emir Musa bin Nusayr zamanına kadar gitmektedir. Daha sonra Berberîler İslâmlaşma ve Araplaşma sürecine girmiş ancak zaman zaman onlara çizilen sınırların dışına çıkmışlardır (Atçeken, 2003:4-6; Özdemir, 2019:186).

Nitekim Berberî asıllı Muvahhit Devleti'nin de kurulması bunun bir göstergesidir. Berberîleri bertaraf etmek isteyen Araplar, Endülüs'e Yeni Berberîler yani Murabıtlar olarak nitelendirilen birtakım göçmenin gelmesini sağlamıştır. Endülüs'e ayak basan Murabıtlar, bir müddet yurttan huzuru sağlamaya çalışmışlarsa da başarılı olamamışlar ve bu kargaşada Muvahhitler Murabıtların zaaflarından yararlanarak yönetimi ele geçirdiklerini ilan etmişlerdir. Eski Berberîler ile Yeni Berberîler arasında dinmeyen çatışmalar, İspanya'daki İslâm etkisini zayıflatmıştır. Aslında bütün bunların altında yatan sebep yukarıda da dile getirdiğimiz üzere Endülüs'te Arap üstünlüğünün kurulmak istenmesidir. Tarihte bu etkiyi görmek için Berberî kökenli Muvahhitlerin sultanı ve devletin ileri gelenleri kendilerinin Arap olduğun iddia etmesine bakmak yeterli olacaktır (Özdemir, 2019:189; Ziya Paşa, 2019:256-257). Kısacası, baskıyla da olsa, yapılan sözkonusu topraklardaki Araplaştırma çabası başarılı yanıtlar vermiştir. Muvahhitler Döneminde Endülüs topraklarında bir emniyet sorununun olduğu ve Arap baskısının varlığı şu cümlelerden çıkarılabilir:

“Topraklar, bu toprakların üzerindeki dünden bugüne taşıdığı gelenekler, hatta insanların yürüyüş biçimi bile Arap gölgesi altındaydı. Belinde silah olmaksızın kimsenin gezememesi, ülkenin genel bir güvensizlik durumunu gösteriyordu. Kırdaki çobanın, ovadaki sığirtmacın hançeri mutlaka belindeydi. Köylünün komşu köye belinde bir kama olmaksızın gitmesi nadir görülen bir şeydi.” (s.20)

St. Vincent Katedrali'nin yıktırılması ve yerine Kurtuba Ulu Cami'nin yaptırılması eserde bahsi geçen başka bir tarihî olaydır. Hristiyanların bu ibadethanelerinin yerine yapılan cami zorbalıkla değil, sultan tarafından satın alınarak yapılmıştır. Romanda Yusuf bin Abdülmümin tarafından yaptırıldığı dile getirilen bu caminin oldukça büyük ve görkemli olduğu dile getirilmiştir. Aslında söz konusu caminin Yusuf bin Abdülmümin tarafından yaptırılmadığı, ancak tadilat ettirilmiş veya genişletilmiş olabileceğini önceki sayfalarda dile getirmiştik.

Romanda babası Yusuf bin Abdülmümin'in aldığı bir yara dolayısıyla vefat etmesi üzerine yerine tahta geçen Yusuf el- Mansur'un başlarda devleti oldukça iyi yöneterek geliştirdiğinden ve bazı yeniliklerle değişikliklere gittiğinden söz edilmiştir. Ancak daha sonra “*İbn Hazım'ın düşüncelerine hayranlık duyduğu için insanların huzurunu tehdit edebilen bazı kararlar almıştı. Dini yorumların en sert*

olanına doğru bir eğilim göstermeye başlamış...” (s.140) şeklindeki cümlelerle katı bir idare izlediğinden bahsedilmiştir. Döneminde yapmış olduğu bazı idamlar sonucunda vicdan azabı duyarak sultanlıktan feragat ettiği ve kendisini dine adadığı dile getirilmiştir.

Romanda terimsel olarak bahsedilmese de bazı kaynaklar Yusuf el-Mansur’un devleti katı kurullarla yönetmeye başlamasının altında yatan sebebin Zahirîlikle ilgisi olduğunu ifade etmektedir. Zahirîlik ekolü, her şeyin Allah’ın ve Hz. Peygamber’in sözlerinde açıkça belirtilmiş olduğu fikrine dayanan; bu sözlerin zahirine tutunma, bununla yetinme ve onu aşmama ilkesi kıyasa karşı tutumda kendini en belirgin şekilde göstermektedir (Apaydın, 2013:95). Yusuf el- Mansur, bundan sonra devlet idaresinde İbn Hazm’ın benimsediği Zahirîlikle amel edileceğini duyurarak mezhebin Endülüs topraklarında yayılmasına katkıda bulunmuş ve bununla bâtına önem veren Malikî mezhebini yok etmeyi hedeflemiştir. Zahirîlik, Muvahhitler döneminde en parlak zamanını yaşamış, Ebu Yusuf’un ölümünden sonra zayıflayıp ortadan kalkmıştır (Dalkılıç, 2004:88). *“Tasavvuf bir batın ilmidir.”* (Yılmaz, 2020:45) Romanda Ebu Yusuf, sultanlıktan feragat ettiği yıl ve sonrasını tasavvuf ehli olarak hayat sürdürdüğü dile getirilmiştir.

Eserde aktarılan olaylar sadece Endülüs topraklarında zuhur eden vakalar değildir. Gezgin’in yolculuklarında Mısır, Yemen, Taif gibi yerlerde şiddetli bir veba salgınına şahit olduğu halkın ise hastalık, yoksulluk ve kıtlık içinde bulunduğu söylenmektedir. Arabi’ nin Mekke’de bulunduğu sıralarda dünyadaki bazı yerlerin durumu şu şekilde tasvir edilmektedir:

“Bu yıllar, çekik gözlü, kısa boylu adamların çekirge afeti gibi Anadolu’yu yakıp yıkmaya başladığı yıllardı. Gezgin’in gördüğü son düşten sonra, Suriye ve Filistin, depremlerle sarsılmış, veba salgınları Mısır’ı kırıp geçirmiş, Yemen’de bir kül bulutu, tüm ülkenin üzerine bir karabasan gibi çökmüş, Irak ve Hicaz’da yıldız patlamalarına tanık olunmuş ve Rum ülkesi, küçük, belalı insanlarla yerle bir edilmişti.” (s.220)

Hicaz topraklarında bir müddet kalan İbn Arabi, daha sonra Malatya’ya geçmiştir. O sıralarda bu coğrafyada Anadolu Selçuklu Devleti hüküm sürmektedir

ve devletin başında İzzettin Keykavus vardır. Hayatının bu noktasından romanın sonuna kadar Malatya ve Konya şehirlerinde ikamet eden Gezgin'in yaşam öyküsü Sultan Alâeddin'in tahta çıkmasından sonra kesilmiştir.

Eserde geri dönüşler oldukça yoğundur. Bu geriye dönüşler hem Gezgin'in kendi hayatı içerisinde hem de kahraman doğmadan vuku bulan olayların yaşandığı zamana yapılmıştır. Romandaki olaylar başlatıldığında İbn Arabi, on dokuz yaşındadır. Ancak Müsenna'dan bahsedilen kısımlarda geçmiş hatırlatılmaktadır. Sadrettin'in babasının vefat etmesi, Gezgin'in yaşantısı içerisinde geriye dönüş olarak verilen bir bilgidir.

Yukarıda Endülüs'ün fethinden itibaren Gezgin'in yaşadığı döneme kadar devletin kültür ve medenî düzeninin oturtulmasını kapsayan faaliyetler dile getirmiştir. Ancak romandaki geri dönüşler yalnızca bu coğrafya ve orada yaşayan kişilerle sınırlı değildir. Hz. Âdem, Hz. İbrahim, Hz. Musa, Hz. İsa, Hz. Muhammed gibi peygamberlerin hatırlatma yoluyla adları zikredilmiştir. Hasan Basri ve Rabiâtü'l Adeviyye arasında geçen diyaloglar, Hallac-ı Mansur'un düşünceleri, Mevlâna Celâleddin Rumi'nin babası Bahaeddin Veled'in Afganistan topraklarından Anadolu'ya göç etmesinin ardındaki siyasi sebepler ve bu göçün sonuçları Arabi'nin yaşantısından önce meydana gelmiş olaylardan bazılarıdır. Aşağıdaki alıntıda Arabi'nin ağzından Hallac-ı Mansur ile ilgili bazı hatırlatmalar verilmektedir.

“Ben Kutsal Kitabım ve Sebu'l Mesani'yim. Ben, canın canıyım, kapkacağın ruhu değilim. Gönlüm bilgilerin yanında oturmaktadır. Dilim, sizinle olduğu halde, O'nu görürüm. O halde benim bedenime yan gözle bakmayın, onca nimeti, anlamlarıyla birlikte görün. Zatin zati denizinde boğul ki göresin onun ortaya saçtığı o tuhaf sırları. Ve o sırlar ki anlaşılmaz gibi görünen ve anlamların ruhuyla örtünmüş olan. Öyleyse kim bu işareti anladıysa, saklasın onu. Yoksa dilinden ötürü öldürürler Hallac gibi. Hallac gibi evet, onun için ortaya serince sevgisi yaklaştıkça yaklaşan gerçeğin güneşini. Ve 'ben Hakkım', yani 'zamanla kişiliği değişmeyenim' diyeni.”
(s.118)

Geri dönüşlerle birlikte romanın vaka zamanında bazı ileriye sıçramalar da görülmektedir. Olay örgüsünde önce Abdullah'ın vefat ettiği dile getirilmiş, daha sonra da bu ölümü Gezgin'in nasıl haber aldığı aktarılmıştır. Olay örgüsündeki

kronolojinin bozularak şimdiki zamandan ileri sıçramaya Arabi ile İbn Rüşd arasında geçen konuşmadan sonra da karşılaşılmaktadır. İbn Rüşd'ün Arabi ile bir daha görüşmediği ancak Arabi'nin Rüşd'ten habersiz onu mana âleminde gördüğü dile getirilmiştir. Ayrıca, Rüşd'ün cenazesinin dolaştırıldığı Kurtuba sokaklarında ve cenaze merasiminde Gezgin'in de bulunduğu şu şekilde söylenmiştir:

“İlahi bağış, onunla arasında hafif bir perde olduğu halde, bir kendinde geçiş anında gösterdi Filozof'u kendisine. Gezgin, o rahmet o rahmet perdesinin ardından görüyordu O'nu. Oysa O, Gezgin'in orada olduğunu bilmiyordu ... Gezgin, bu tek yanlı görüşten sonra, bir daha Filozof'la, ölümüne değin hiç karşılaşmadı. Ölüm haberini aldığı anda, medrese dostlarıyla söyleşiyordu. Biri şehzade diğeri şair olan dostuyla birlikte cenaze törenine geldiler. Filozofun tabutu, Kurtuba'dai mezarına taşınıyordu.” (s.9)

Romanda geri dönüş ve ileriye gidişlerle karşılaşılsa da bunlar merkezî olaylardaki kronolojik yapıyı tam olarak bozmamaktadır. Gezgin'in kendi hayat hikâyesi içerisindeki olaylar birkaç geriye dönüş ve geleceğe sıçrama ile sınırlıdır ve bunlar dışındaki vaka örgüsü oldukça kronolojik hatlıdır.

Gezgin'de zaman konusu kısaca şu başlıklarla gösterilebilir:

f.1. Vaka Zamanı

Vaka zamanı, İbn Arabi henüz on dokuz yaşındayken İbn Rüşd ile arasında geçen bir konuşmayla başlamıştır. Gezgin'in Konya'ya taşınıp yerleşmesi ile son bulmuştur. Kılıç, Arabi'nin 1165 yılında doğduğunu dile getirmiştir (2017:25). Eğer kahraman İbn Rüşd ile on dokuz yaşında karşılaştıysa romandaki olayların başlangıcı 1184 olmalıdır. Ancak sufinin Anadolu'ya yerleşmesi, orada Mevlâna ile karşılaşması gibi olayların tarihi verilmemiştir. Bu yüzden kesin bir zaman dilimi vermek güçtür. “...uzun ve bereketli bir yolu birlikte yürüdüler.” (s.239)sözlerinden, Arabi'nin vefatına kadarki zaman çıkarımı yapılabilir. Kılıç, kahramanın vefatının 1240 yılında vuku bulduğunu ifade etmiştir (2017: 43). Bu iki yılın farkı romandaki vaka zamanını verecektir. Bu fark da 56 yıldır.

f.2. Hatırlatılan Zaman

Eserin hatırlatılan zamanı oldukça geniş bir açığa karşılık gelmektedir. Zira olay örgüsünde atıf yapılan zamanlardan en eski olanı insanlığın atası olan Hz. Âdem dönemidir. Hz. Âdem'in yanı sıra pek çok peygamber adı ve tarihî kişilerin adı geçmiştir. Romanda hatırlatılan zaman olarak, Hz. Âdem'den Arabi'nin on dokuz yaşında bulunduğu 1184 yılına kadarki zaman dilimini işaret etmek yerinde olacaktır.

f.3. Anlatma Zamanı

Gezgin'in anlatma zamanı ile vaka zamanı aynı âna tekabül eder. Çünkü anlatıcı, olayları kahraman on dokuz yaşındayken başlatmış ve Arabi'nin hayatının sonuna değin anlatmayı sürdürmüştür.

Romanda kurgulanan zaman kavramına genel olarak baktığımızda ağırlıklı olarak Endülüs Emevileri döneminden bahsedildiği görülmektedir. Bunun yanı sıra aktarılanların oldukça fazla seyahat eden *Gezgin*'in yaşadığı dönemde geniş bir coğrafyadan okuyucuyu haberdar ettiği dikkati çekmektedir. Asıl olayların Arabi'nin on dokuz yaşından itibaren başladığı ve hayatının son bulmasıyla bittiği fark edilmektedir. Aynı zamanda bu aralık romanın anlatma zamanını da oluşturmaktadır. Romanda en eski hatırlatılan zamanda ise oldukça geriye gidilmiş ve Hz. Âdem'den bahsedilmiştir.

g) Anlatıcı ve Bakış Açısı

Gezgin'de olaylar üçüncü kişinin ağzından yani yazarın ifadelerinden okuyucuya aktarılmaktadır. Bu anlatıcı *Gezgin* yalnızken yaşadıklarını kitabına yazdıklarını, düşündüklerini bilir ve anlatır.

Romanın anlatıcısının aktardıkları, sadece Arabi'nin dünyasında olanlarla sınırlı değildir. Anlatıcı, geçmişte meydana gelen birçok olay ve olayla ilgili bilgi yığını okuyucuyla paylaşmaktadır. Yazar bir nevi gevezeleşmektedir (Moran, 2018:60). İslâmi literatürde yaratılış kıssası, Hz. İbrahim, Hz. Musa, Hz. İsa, Hz.

Muhammed gibi peygamberlerin çeşitli kıssaları, Rabiâtü'l Adeviyye ve Hasan Basri arasında geçen diyaloglar, Hallac-ı Mansur'un öyküsü ve düşünceleri, Endülüs'ün Müslümanlarca fethi, Endülüs Fatihleri'ninAvrupa'da bir İslâm medeniyeti kurma yolunda izledikleri metotlar ve bu medeniyetin görüntüsü gibi konularda okuyucuyu aydınlatma görevi üstlenmektedir.

Anlatıcının dış dünya ve Gezgin'in yaşadığı olayların yanı sıra Arabi'nin düşüncelerine ve eserlerinde dile getirmiş olduğu meselelere ayırmış olduğu sayfalar hiç de az değildir. Üçüncü kişinin Gezgin'in almış olduğu notları okuması, anlatıcının gözlemci olduğunu da düşündürebilir ancak anlatıcının gözlemci anlatıcıdan uzağa düşmesi, kahramanın düşünce dünyasına da hâkim olmasından ileri gelmektedir. İşte bu safhadan itibaren anlatıcı, ilahi bakış açısının özelliklerini etkin kullanır hale gelmektedir. Çünkü kahramanın iç dünyasına yönelmiştir. Anlatımın birçok yerinde bu duruma rastlanmaktadır.

Arabi'nin Abdullah'ı ilk defa gördüğü nehir kıyısında “...Gezgin'in içinden şöyle bir düşünce geçti: ‘şayet, yeryüzündeki tüm insanlar benden üstünse, ben de her halde bu zenciden üstünüm. Ben hiçbir zaman Allah'ın yasakladığı bu şeyi içmedim ve düşük bir kadınla birlikte olmadım.’ Bir bağırıtı koptu bunlar geçerken zihninden.” (s.56) şeklinde ifadelerle kahramanın düşünce dünyası okuyucuya aktarılmaktadır. Düşünceleri aktarılan kişi sadece romandaki başkahraman değildir. Diğer kahramanlardan bazılarının da zihinlerinin içindekiler okuyucuya aksettirilmektedir. Örneğin, Abdullah'ın aklından geçenler aktarılan bu düşüncelerden biridir. Eserde bu anlatımlardan biri “Abdullah, kendi kulübesine gitmemiş, O'nu yalnız bırakmaması gerektiğini düşünmesine rağmen, ayakları diretmişti.” (s.94) cümleleridir.

Yukarıda yaptığımız saptamalar sonucunda, olayları aktaran anlatıcının ilahi bakış açısına sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü bu anlatıcı, geçmiş zamanlar hakkında bilgi verip, kahramanların zihnini okuyup, rüyalarını anlatacak kadar romana hâkimdir.

Eserde anlatıcı hakkında bahsedilmesi gereken bir başka noktada anlatıcının tavrıdır. *Gezgin* romanının anlatıcısı olayları aktarırken ve değerlendirirken ekseriyetle İslâm medeniyeti ve tasavvuf penceresinden bakan bir tavır takınır. Bundan dolayı romanın anlatımında nesneden öznel doğru bir meyillenme hâsıl olmaktadır. Örneğin, Endülüs'ün fethi süresi ve sonrası “*Öldürdükleri yakıp yıktıkları olduysa da Müslüman seçkinler, çarpışmalarda, böylesi çirkin ve taşkın bir davranışların önüne geçme konusunda duyarlı davranmışlardı. Huzur ve sükûn sağlanana değil, bölge halkının korunması konusunda özel bir çaba gösteriliyordu.*” (s.103) sözleri ile aktarılmıştır. Endülüs topraklarındaki yerli halktan bazıları fetihler sırasında öldürülmüş ve bazı yerler yakılıp yıkılmıştır. Ancak daha sonra Müslüman aydınlar tarafından medenî bir ortamın sağlanmaya çalışılması, alıntının akabinde gayrimüslimlerin özellikle toprak yönetimi ile ilgili haklarının Endülüs'te tekrar düzenlenmesi için çalışmalar yapılmıştır. Anlatıcı, fetihler dolayısıyla vuku bulan öldürme ve yakıp yıkmaları bireysel bir yıkım olmasından ziyade yalnızca savaşın getirdiği bir netice şeklinde toplumsal bir statüde değerlendirmiştir. Müslümanların meydana getirdiği bu savaş kargaşası yine Müslümanların sağladığı refah seviyesiyle son bulmuştur.

İbn Hazm'ın görüşleri de romanda olumsuz olarak değerlendirilen bir başka tavrıdır. Sultan, “*İbn Hazım'ın düşüncelerine hayranlık duyduğu için insanların huzurunu tehdit edebilen bazı kararlar almıştı.*” (s.140) İbn Hazım'ın İslâm felsefesinde Zahirî ekolünü izlediğinden bahsetmiştik. Zahirin²⁷ zıttı ise bâtındır.²⁸ “*Literatürde ve özellikle klasik sonrası literatürde bundan dolayı “ehl-i bâtın” dendiğinde sûfiler, “ehl-i zâhir” dendiğinde ise fukaha ve mütekellimîn anlaşılır.*” (Apaydın, 2013:93-94) görüldüğü üzere Zahirîlik, bâtın ehilleri tarafından uygun olmayan bir ekol olarak görülmüştür. Bu görüşte yazarın da sufilerle aynı çizgide bulunduğunu göz ardı etmemek gerekmektedir.

²⁷ Zahir: “*1. Dış, bir şeyin görünen tarafı. 2. Tas.a. Şeriat, şer'i hükümler.*” (Uludağ, 2016:389)

²⁸ Bâtın: “*İç, öz, gizli gibi anlamları vardır. Kur'an'ın, zâhirî ve batınî manasını olduğu hususunda ittifak vardır. Sadece bâtınını kabul edip, zâhiri te'vil edenlere bâtınî denir. Aynı şekilde İslâm'ın namaz, oruç gibi emirlerinde birtakım hikmetler bulunduğunu kabul eden tasavvuf ehli, şeri'atın içyüzünü bilme yolunda oldukları için kendilerini “batın ehli” sayarlar. Ancak şeri'atın içyüzü dediğimiz bu hususlar, kitap okumakla değil, öz doğruluğu ve Allah'a teslim olma sonucu bilinebilir.*” (Cebecioğlu, 2004:90)

Romanda anlatıcı sadece Müslümanların ve bâtin ehlinde olan sufilerin yanında değildir. O, bir Berberî hanedanına mensup olan Muvahhitlerin de tarafındadır. Ona göre Endülüs halkı yukarıda da bahsettiğimiz üzere “*Arap gölgesi*” altındadır. Bunun sebebi ise Endülüs’te Berberîler ile Arapların sıklıkla anlaşmazlık içinde olmalarıdır. Anlatıcı ise Muvahhit çerçevesinden Endülüs topraklarına bakmayı tercih etmiştir.

Gezgin’deki anlatıcı ve bakış açısını genel olarak değerlendirecek olursak, olayların üçüncü kişi ağzından, ilahi bir bakış açısıyla aktarıldığı görülmektedir. Ayrıca anlatıcı olaylara Müslüman, sufi ve Muvahhit gözüyle bakmaktadır. Bu özellikler de *Gezgin*’i işaret etmektedir.

h) Anlatım Teknikleri

Gezgin romanının anlatım tekniklerinden bahsedecek olursak “öyküleme ve betimleme” anlatım biçimlerinin temelleri üzerine kurulmuş tekniklerin varlığı dikkatleri çekmektedir. Bu anlatım biçimlerinde en geniş yeri “anlatma tekniği” tutmaktadır.

Romandaki “betimleme” tekniğini inceleyecek olursak mekân bahsinde de değindiğimiz gibi uzun fiziksel mekân tasvirleri görülmektedir. Bu tasvirlerin arasında en fazla göze çarpan mekân betimlemeleri, dış tasvir olarak değerlendirilebilecek Endülüs topraklarının anlatımı ve iç mekân tasviri olarak niteleyebileceğimiz St. Vincent Kilisesi’nden camiye çevrilen yapının aktarıldığı kısımlardır. Ancak bu uzun yer tasvirleri belli bir noktadan sonra öznel bir keyfiyet kazanmaktadır.

Tasvir denince kişi betimlemelerinden de bahsetmek gerekmektedir. Bu noktada dikkat çeken husus, anlatıcının kişinin dış görünüşünden ziyade iç tahliline yönelen iç çözümlerlerdir. Yazar, “*bu yöntemden yararlanırken doğal olarak, okuyucu ile roman kahramanının-bir başka deyişle okuyucu ile “anlatı” nun arasına girer ve kahramanın psikolojisini, zihninden geçenleri dışa aktarmaya çalışır.*”

(Tekin, 2015:284) Bilhassa Gezgin'in düşünce dünyası, gerek ilahi anlatıcının aktarımıyla gerek yapılan alıntılarla göz önüne getirilmektedir.

Eserde olayların başlangıcından sonuna değin uygulanan “biyografi” tekniğinin varlığı da bahsedilmesi gereken bir konudur. *Gezgin* için İbn Arabi'nin hayatını ihtiva eden biyografik bir romandır, demek yanlış olmayacaktır. İncelemekte olduğumuz bu kitapta Gezgin'in hayatı, eserleri, tasavvufi düşünceleri gibi konulara değinilmektedir. Ancak romanın bazı kısımlarında Arabi'nin yaşantısından evvel meydana gelen olaylardan da bahsedilmektedir.

“Özetleme” tekniği de eserde başvurulan bir anlatımdır. Örneğin Gezgin'in Müsenna'nın yanında bulunduğu yıllar, *“Yıllarca yanında bulundu”* (s.13) şeklinde özetlenmiştir. Arabi'nin Mevlâna Celâleddin Rumî ile karşılaştıktan sonra birlikte sohbet ettikleri günler *“Günlerce birbirlerine fetihlerini anlattılar, zihinlerinde taşıdıkları soruları sordular.”* (s.239) tarzında özetlenmiştir.

“Diyalog” tekniği de çok sık kullanılmamakla birlikte karşımıza çıkan gösterme tekniklerindedir. Bu diyaloglar, genellikle Gezgin'in yapmış olduğu hikmetli sohbetler ve anlatılan kıssalarda görülmektedir. Gezgin'in İbn Rüş ile yaptığı konuşma, arkadaşı Abdullah'la, eşi Meryem'le, Sadrettin'le yaptığı konuşmalar diyalog tarzında verilmiştir. Gezgin, sufi benlikte uyulan perhizlerden az konuşma esasına önem verdiği için çok konuşmaktan kaçınmıştır. Hatta eşi Meryem, gerekli olmadıkça Arabi'ye soru sormamıştır. Çünkü Arabi, Meryem'in sorularını ilham yoluyla alıp ona açıklamaktadır. Diyalogların çoğunluğu oldukça kısa konuşmalardır. Romanda verilen birçok diyalogun anlatma tekniğine dönüşme eğilimi vardır. Konuşmalar, kendini hissettirmemektedir. Aşağıda yazarın bir sohbeti diyalogun ortasından itibaren kendi cümleleriyle aktarmaya başladığı görülmektedir.

“Adını sordu. Genç kız, utangaç ve düşük bir sesle ‘Meryem’ dedi. Zihnini biraz zorlayınca hatırladı, üstadının ölümünden önceki düşünde, Allah elçilerinin toplandığı meclisteyken görmüştü. O da bir elçi olmalıydı. O'na kendisiyle evlenmek istediğini söyledi. Genç kız utandı. Birkaç kez sorunca, Allah tanıktır, ben de sizi ilk gördüğümde, içinizdeki ateş yalımının yüreğimi sardığını görünce aynı dileğe düşmüştüm. Ellerini uzattı ve ‘kalbim senindir’ dedi.” (s.146)

Romanda Gösterme tekniklerinden “iç monolog” karşımıza fazlaca çıkan tekniklerden birdir. Manfred Jahn, iç monoloğu “*uzatılmış dolaysız söylem*” (2015:127) olarak adlandırmaktadır. Özellikle Arabi’nin eserlerinden yapılan alıntılar ve düşünceleri verilirken çoğunluğu iç monolog tarzında aktarılmaktadır. Bu alıntılar, romanda azımsanmayacak kadar fazladır ve Jahn’ın da belirttiği üzere uzundur. Aşağıda ilahi aşkla ilgili iç monolog teşkil eden Gezgin’in ağzından yapılan bir alıntı verilmektedir:

“acaba benden başka, daha önce bir âşık söyledi mi böylesi bir söz? Dolaştım O’nun kentlerini, doğudaki, batıdaki, belki bulurum diye. O zaman tek bir sevgili gördüm. Ardından gölge gibi gitmem gerekiyordu. Allah’ım, dedim, yüreğim aşkla doldu. Bakın şu durumuma, ne yapacağımı bilemiyorum.” (s.17)

Gezgin’de “mektup” tekniği, yer yer başvurulmuş yöntemlerden birisidir. Romandaki bazı sultanlarla Arabi’nin mektuplaştığı görülmektedir. Özellikle, romanda Anadolu Selçuklu hükümdarı İzzettin Keykavus’la dostluklarından ötürü birbirlerine mektup yazdığı söylenmektedir.

Romanda bahsedilecek anlatım yollarından biri de “leitmotif” tekniğidir. Müziğin hoş bir etki bırakan ses, ritim tekrarı ve sürekliliği imkânından yararlanmak isteyen romancılar, bu tekniği romana uygulamışlardır. Romanlarda telaffuz farklılığı, jest ve mimikler, yaratılış özellikleri, sık tekrarlanan söz grubu gibi öğeler malzeme olarak kullanılmıştır (Tekin, 2015:273-274). Romanda “leitmotif” olarak kabul edilebilecek kelimeler olan seyahat ve gezi sözcüğüdür. Bu sözcük romanın ana izleğini işaret eden ve sık sık tekrarlanan leitmotiflerdir. Gerek fizikî gerek manevi olarak yapılan bu seyahatlerin Arabi’nin sufi benlik oluşumunda ve romanın temasını oluşturmada işlevsel bir rol üstlendiği görülmektedir. *Gezgin*’in her seyahatinde sufilik yolunda yeni bir tecrübe edindiği izlenmektedir.

Yalsuzuçanlar’ın bu romanda kullandığı bir başka yöntem de “tanımlama”ya gitmedir. Romanda bazı sözcükleri, özellikle tasavvufi terimleri açıklama yoluna gitmiştir. Örneğin Melâmiliği şu şekilde tanımlamıştır: “*Saf biçimde kul anlamına geliyordu. Yani benliğinde kulluktan başka bir şey kalmayan kimseydi.*” (s.107)

“Geriye dönüş” tekniği İbn Arabi’nin tasavvufi alt yapısının meydana gelmesi hakkında büyük bir işleve sahip bir yöntemdir. Özellikle ona Müsenna’dan intikal eden ve bilinçaltına işleyen yalnızlık felsefesi, Gezgin’in ilerideki yaşamını etkilemiştir. Aynı zamanda Gezgin’in gördüğü rüyalar sufinin bilgi edinme yollarından olmasının yanı sıra modern düzlemde bilinçaltıyla ilişkilendirebileceğimiz psikanalitik eylemlerdir.

Romanda postmodern kurgunun getirdiği bir yöntem olan “metinlerarasılık” dikkatleri çekmektedir. Metinlerarasılık yönteminin “Montaj”, “pastiş”, “kolaj”, gibi tekniklerle romanın kurgusuna uygulandığı görülmektedir.

Eserin büyük bir bölümünde görülen ve “alıntılama” olarak da adlandırabileceğimiz “montaj” tekniği, Arabi’nin eserlerindeki düşüncelerinin doğrudan alınması şeklindedir. Bu alıntılar, bazen Arabi’nin düşüncelerini aktarırken romanı kurmaca metinden uzaklaştırmakta bazen de okuyucuya Gezgin’in yaşadığı olayların bir metinden alınmayıp kurgusal bir zeminde intikal ettiği hissini vermektedir. Bu da usta yazarın alıntı seçiminden kaynaklı bir izlenimdir. Örneğin, Arabi ilahi aşkı ararken aşk çağırıcısı diye bir kişi arkasından seslenmektedir. Onunla bir sohbe başlamıştır. Aslında orada kimse yoktur. İlham yoluyla bu konuşma gerçekleşmiştir. Eğer bu kısım bir alıntı olmasaydı söz konusu sohbet üst kurmaca, aşk çağırıcısı olarak nitelen kişi de iç benlik olarak değerlendirilebilirdi. Fakat bu sohbet Arabi’nin *İlahi Aşk* adlı eserinden alınmıştır. “*Aşk çağırıcısı seslendi arımdan...* ” (s.18) cümlelerinden sonra ilahi aşka, sevgiye ve sevgiliye dair bir konuşma yapan bu soyut kişilik, Gezgin’e “*evlerin şahini*” (s.18) şeklinde seslenmiştir. Görüldüğü üzere Arabi’nin bu hikâyesi alıntı olarak ustaca seçilmiş ve kurguya kusursuz bir biçimde yerleştirmiştir.

Aşağıdaki örnekte Endülüs coğrafyasının tasvirinin yapıldığı bölümde bazı öznel ve izlenimsel cümleler kurulsa da fazlaca coğrafik bilgi verilmesinden ötürü belgesel sunumu tarzında bir anlatım hissettirilmektedir.

“Güney kıyılar, Doğuya doğru gittikçe kuraklaşıyordu. Adra’dan ötesi neredeyse hiç yağış almıyordu. Kıyının batısı böyle değildi. Akdeniz kesiminden itibaren Penibetic sıradağlarının oluşturduğu tepelik set, sadece kıyıyı iç yaylalara bağlayan derin

boğazlarla kesilerek bir iklim barınağı, bir güneşlik alanı oluşturuyordu. Burası İber yarımadasının en sulak ve bereketli havzasıydı. Dağlardan kopup gelen kırmızı toprak, göçlerle güçsüzleşen bölgeyi keşfedilmemiş bir hazine halinde yüzyıllarca beslemişti.” (s.13)

Eserin bazı noktalarında çok baskın olmamakla birlikte gerek Arabi’den yapılan alıntılarda gerek anlatıcının aktardığı kısımlarda bazı ayetlere, sözlere, kıssalara, bilindik hikâyelere atıf yapma veya doğrudan anlatma yoluyla yer verildiği görülmektedir. Bu teknik de “pastiş” uygulaması olarak nitelendirilebilir. Pastiş, yeniden yazmanın ögelerinden birisidir. Aktulum, yeniden yazmayı ayrışık unsurları, başka metinlere ait parçaları tutarlı bir bütün içerisinde bir araya getirmek, onları düzenleyerek aralarında uyum sağlamak, böylelikle yeni bir metin ortaya çıkarmak olarak tanımlamıştır (2000:236). Pastiş ise söyleşimcilik olarak nitelendirmiş söyleşimciliği romanın yapıcı bir unsuru olarak görmüştür (Aktulum, 2000:28). Örnek verecek olursak İbn Arabi’den yapılan alıntıda Hallac-ı Mansur’un “*enel Hakk*” dediğinden dolayı yaşadığı elim hadiseler ve onun görüşleri hatırlatılmıştır. Arabi de bu tarz suçlamalara maruz kalmıştır. Gezgin ile Mevlâna’nın Sahipata Medresesi’nin avlusunda buluşması “...iki denizin kavuştuğu gündü.” (s.239) cümleleriyle ifade edilmiştir. Aslında bu ifade “*Merace’l Bahreyn*” sözüyle anılır ki Rahman Suresi’nde karşılaşılan bif lafızdır. (Rahman Suresi, 19) Popüler kültürde de Mevlâna ve Şems-i Tebrizî’nin ilk defa karşılaşmaları için kullanılmaktadır. Hatta bu iki insanın ilk defa karşılaştıkları yere de “*Meracel-bahreyn*” demişlerdir. Gezgin’in “*‘Su da bir elçidir.’ diye fısıldadı. Bunu çok sevdi. ‘su elçidir.’ Suyun haberini dinliyordu şimdi.*” (s.46) , “*Suya bak, bir mucizeye bakar gibi bak. Suyun çağıltısı ve başını taştan taş vurarak akışında aynı ahengi göreceksin.*” (s.233) cümleleriyle Fuzuli’nin “*Su Kasidesi*”ni hatırlatması da pastiş olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Gezgin’in Şeyh Mekinüddin’in kızı Uyum’un adından yola çıkarak yazmış olduğu şiirleri, romanda düzyazıya uyarlanarak aktarılmıştır, bu şiirler bilindik aşk hikâyelerinde yer alan mecazi aşktan ilahi aşka geçişi anlatan eserlere benzetilmiştir (Kılıç, 2017:55).

“Kolaj” olarak değerlendirebileceğimiz tekniğin varlığı da romanda göze çarpmaktadır. Dilek Doltaş, Postmodern anlatıda kurmaca metinlerle nesnel ve

kanıtlanabilir gerçeğe ilişkin metinlerin birbirinin sınırlarını sorunsallaştırdıklarını irdelemektedir (1999:13). Postmodern anlatıda birbirinin sınırlarına riayet etmeyen bu tür kullanımlar “kolaj” tekniği ile ilişkilendirilebilir. Kolajda metin bir biçem çoğulculuğu içerir (Ecevit, 2014:44). Yazar, Arabi'nin düşüncelerini, edebî eserlerini, günlük yaşadığı olayları, anılarını kurgusal bir düzlemde derleyerek çeşitli metinlerin anlatım biçimleri ve teknikleriyle biyografik roman diyebileceğimiz bir kolaj ürünü ortaya koymuştur. Aynı zamanda yazarın kullandığı türdeş olmayan farklı üsluplar da kolajı işaret eden unsurlardır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi yazar, uzun uzun belgesel sunma edasıyla Endülüs coğrafyasından bahsetmektedir. Kurtuba Ulu Cami'nin mimari yapısını detaylıca anlatan kısımda da mimari bir eser okunuyor, izlenimi uyandırmaktadır. Endülüs topraklarının Müslümanlarca fethini ve yeni bir medeniyetin temellerinin oturtulması aşamasını aktaran kısımlarda da bir İslâm tarihi kitabı okunduğuna dair bir his oluşmaktadır. Özellikle tasavvufi düşüncelerin verildiği anlatımlarda romanın tasavvufi bir fikir yazısı olma yönünde bir kisve bürünmeye başladığı görülmektedir. Romanın bazı kısımlarında ise yukarıda bahsettiğimiz montaj yönteminde kurgusallıkla bağdaşmayan anlatımlara da rastlamak mümkündür.

Postmodern anlatının en önemli öğelerinden olan “çoğulcu bakış” Arabi'nin sözlerini farklı bir yorumla değerlendirme ve tarihi yeniden yazma olarak kendini göstermektedir. Yazar Gezgin'in sözlerini ve düşüncelerini sufi bir bakışın penceresinden okuyucuya vermektedir. Endülüs Emevileri'nde vuku bulan olay ve durumları ise yine bir Müslüman gözünden aktarmaktadır.

Gezgin'de kullanılan anlatım tekniklerine bütüncü olarak bakacak olursak romanın genelinde biyografik bir anlatımın izlenmesi söz konusudur. Eserde betimleme, özetleme, leitmotif, mektup gibi tekniklerin varlığı söz konusudur. Betimlerde İç tahlil yoğunluğunun yanı sıra uzun dış dünya tasvirlerine de rastlanmaktadır. Romanda gösterme yöntemine bağlı olarak diyalog, iç monolog gibi tekniklerin varlığından da söz edilebilir. Postmodern akımın etkisiyle montaj, pastiş, kolaj gibi metinlerarası tekniklerden ve çoğulcu bakış açısından yararlanmıştır.

Eserinn bazı menkıbe ve bilindik hikâyeleri geleneksel anlatıyla birlikte modernize edilerek okuyucuya verdiği görülmektedir.

i) Dil ve Üslup

Gezgin'i dil ve üslup açısından ele aldığımız zaman göze çarpacak en yoğun ifade kullanılan soyut dildir. Bu düzlemde dil, çoğunlukla gerçek anlamının dışında kullanıldığı için romanın sadeliğini ve açıklığını tehlikeye düşürecek bir durumu işaret etmektedir. Anlamdaki bu kapalılık bazen romanın okuma hızını düşürerek akıcılığını kırmaktadır. Eserdeki birçok tasavvufi terimin varlığı, sözcüklerin sıklıkla mecazi, sembolik ve çağrışımsal anlamlarının kullanılması, tasavvufi bir üslubun tercihi, bazı metafizik olayların tasviri bu dili pratiğe döken kullanımlardır.

Romanın tasavvufi dilinde “aşk, birleme, halvet, Hatemü'l-enbiya, ilahi, inziva, kurbet, kutup, melamet, Sebi'ül-mesani, sekinet, varlık, talep” gibi terimler kullanılmıştır. “aşk, deniz, ırmak, kıyı, sevgi, sevgili, şarap” gibi sözcüklerin gerçek anlamı dışında; mecazen, sembolik, imgesel, kullanıldığı görülmektedir. Bazı soyut sözcüklerinse çağrışım yoluyla somut sözcüklerle tamlama oluşturduğu görülmektedir. “kudret denizi, sonsuz denizi, gerçeğin güneşi, gayp perdesi” bu tamlamalara örnek olarak verilebilir. “Mele-yi ala, Melekût âlemi, gayb, misal âlemi, yakaza” şeklindeki metafizik ifadeler ve bu tarz ortamlarda yapılan görüşmeler yine soyut bir tarzda ifade edilmektedir. Aşağıdaki alıntıda *Gezgin*, Sadrettin'e kâinattaki varlıkların Allah'ı anarak uyum içerisinde olduklarını somut bir iklimde karşılık bulmayacak soyut bir dille aktarmıştır.

“ ‘İnsan’ diye konuştu, ‘unutuş katından anma katına ancak böylesi bir varlık katında geçebilir. Anma seslerini duyabiliyor musun? Kâinatı nağmelendiren bir müziğin binlerce ezgisi var burada. Bak varlıklar O'nun tutkusuyla, rüzgâra uyararak raks ediyor. Raks, ahenge bağlı olan her şeyin üstünde nefestir. Soluğun alışılmış ritmi, insanı, evreni, temsil ederken, bu şahsi ritimlerin yerine raks edenlerin kendi âlemlerindeki ahengi yerleştirmesi, zikrin ilk terkibi olan af dileme biçimindedir. Şimdi onlar, rahmeti umarak zikrediyorlar. Bütün varlık bir rüzgârın önünde raks ediyor. Onların son amacı, anma katından tefekkür katına geçiştir. Onu da biz

yapıyoruz. Onların içine bak. Gözünün gördüğü her nesnenin kalbine bak. Orada sürekli vuran o ahengi göreceksin. Ağacın kalbinde de aynı ahenk var. Çiçeğin özünde de aynı raksın ezgisi duyuluyor.” (s.232-233)

Romanda dil alanında dikkat çeken noktalardan biri de alıntı şiirlerin okuyucuya sunulurken düzyazıya yaklaştırılmasıdır. Bu eğilimin sebebinin İbn Arabi'nin eserlerinin Arapça yazılmış olması ve okuyucuya Türkçe çevirilerinin yapılmış olmasından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Bir başka açıdan bakıldığında ise bu tarz, Yalsızuçanlar'dan kaynaklı olmayıp Arabi'yle ilgili bir durum olarak izah da edilebilir. “*İbn Arabi'nin herkese değil sadece ehline söylemek istediği yüksek irfanla alakalı konularda şiiri tercih ettiği, ifadesini derhal nesirden nazma çevirdiği görülmektedir.*” (Kılıç, 2017:53) Aşağıdaki alıntıda Arabi'ni bir şiiri nesre uyarlanarak okuyucuya verilmektedir.

“Güncesine o gece şiirsel bir not düşmüştü. Şöyle diyordu: ‘kalbim tüm suretleri kabul edecek hale geldi artık, ceylanların otlığı ve azizlerin manastırı oldu. Puthane oldu kalbim, Kuan sayfaları oldu. Ben aşk dinine bağlıyım, hangi ülkeye yönelirse yönelsin kervanları, dinim ve inancım aşktır benim.’ ” (s.218)

Gezgin'de alıntı bazı sözcüklerin, ifadelerin ve özel adların Türkçeleştirildiği görülmektedir. Örneğin: peygamber yerine, *elçi*; enelhak yerine, *ben Hakk'im*, Hacerü'l-Esved yerine; Karataş, Şeyh Mekinüddin'in kızı Nizam'ın adı için de Uyum kullanılması bunlardan birkaçıdır.

Romanda “*Zenci, Elçi, Attar, Saraç, Şeyh, Sultan, Filozof*” gibi bazı kahramanlar görünüş, vazife, meslek gibi özellikleriyle genel olarak adlandırılmaktadır ve bu adlar büyük harfle başlamaktadır. Bu şahıslar için kullanılan 3. tekil kişi zamiri de büyük harfle yazılmaktadır.

Eserdeki sayıların yazımında da “*altıyüz*” örneğindeki gibi bitişiklik söz konusudur. “*N'olursun, desti, varolan*” gibi bazı kelimelerin imlasında farklılıklar göze çarpmaktadır. Romanda diyaloglar verilirken konuşma çizgisi yerine tek tırnak işareti tercih edilmiştir. Yalsızuçanlar, diğer eserlerinde de olduğu gibi noktalı virgülü pek kullanmamaktadır. Onun yerine virgülü kullanmayı tercih etmektedir.

Romanda kullanılan pek çok deyim varlığı da dikkat çekmektedir. Bu deyimlerin çoğunun de kitabın soyut anlamıyla paralel tasavvufi çizgide anlam bulduğu görülmektedir. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz:

Ağzından dökülmek,

Ardından yürümek,

Aşk ateşine düşmek,

Başı dertte olmak,

Baştan ayağa göz kesilmek,

Boyun eğmek,

Göğsü sıkışmak,

Meydan vermemek,

Oyuncak olmak,

Sevince boğmak.

Gezgin'in cümle yapısına baktığımızda Türkçe'nin klasik cümle yapılarının yıkılmadığını söylemek doğru olacaktır. Genel hatlarıyla romanda yüklemsiz ve karmaşık cümlelere pek rastlanmamaktadır. Cümlelerin uzunlukları makul düzeyde tutulmuştur. Devrik cümlelerle karşılaşılma ile birlikte ekseriyetle kurallı tümceler görülmektedir. Yazarın cümle yapısı ve yüklemine göre cümle tertibinde kurallıdan yana bir yol izlemesi, üslupla ağırlaşan dildeki açıklığı ve akıcılığı zedelememek adına olmalıdır. Zira tasavvufi bir dil ve imgelerle yüklü olan romanda karmaşık bir cümle yapısı tercih edilmesi genel okur kitlesine hitap etmeyeceği ihtimali üzerinde durmak gerekmektedir. Harmancı, Yalsızuçanlar'ın "*Sıradan okur için zor ve anlaşılmaz...*" (2019:85) olduğunu dile getirmektedir. Yazarın dilindeki bu özellik yer yer *Gezgin*'de kendisini göstermektedir.

Romanın dil ve üslup özelliklerine bütüncül bir gözle bakacak olursak tasavvufi düzlemde soyut bir üslubun varlığı göze çarpmaktadır. Şiir alıntıları düzyazıya yakın bir anlatımda aktarılmıştır. Yazar, kullanımı oturmuş birtakım alıntı sözcükleri ve ifadeleri Türkçeleştirme eğilimindedir. Bazı sözcüklerin, sayıların, ifadelerin yazımında ve noktalama işaretlerinin kullanımında farklı tercihler görülmektedir. Deyimlerin tasavvufi ifadelerde birlikte sıkça kullanıldığı görülmektedir. Ağırlıklı olarak kısa ve düz cümle yapısı dikkati çekmektedir.

Eser, genel bir çerçevede incelenecek olursak Muhyiddin İbn Arabi'nin sufi benlik oluşumunda ve insan-ı kâmile erme aşamasında yapmış olduğu hem fizikî hem de ruhi seferlere yoğunlaşan biyografik bir tarzda kaleme alınmıştır, demek yanlış olmayacaktır. Geriye dönüşler ve sınırlı sayıdaki ileriye sıçramalar görülmekle birlikte ana olayların anlatımı kronolojik bir sıra izlemiştir. *Gezgin*'de tarihî şahsiyetlerle birlikte kurmaca şahsiyetler, birtakım hayalî ve metafizik kişilerin de mevcudiyeti söz konusudur. Mekân bahsinde dikkat çeken unsur gerçek mekânların yanı sıra metafizik ve metaforik mekânların kullanımınıdır. Bazı kısımlarda uzun fizikî mekân tasvirlerinin yapıldığı saptanmıştır. Romanda aktif zaman olarak tespit edilen zaman aralığı, Muhyiddin İbn Arabi'nin on dokuz yaşından vefatına kadarki zaman olan 56 yıldır. Ancak eserdeki bu süre sadece 56 yıl ile sınırlı kalmaz, gerek *Gezgin*'in öyküsündeki olaylara gerek *Gezgin*'in doğmadan önceki olaylara dönüş yapılarak eserdeki anımsatılan zaman aralığı geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Romanda çoğunlukla Endülüs Emevileri Devleti'nin ve Anadolu Selçuklu Devleti'nin bazı dönemlerinden bahsedilmektedir. Olaylar, ilahi bakış açısına sahip bir anlatıcı tarafından, üçüncü tekil kişi ağzından okuyucuya aktarılmaktadır. Anlatma, tasvir, biyografi, geriye dönüş, özetleme, leitmotif, tanımlama, diyalog, iç monolog gibi anlatım tekniklerinin tercih edildiği görülmektedir. Tarihteki bazı klasik kıssa, menkıbe, anlatı ve hikâyelerin ekseriyetle postmodern akımın montaj, pastiş, kolaj gibi metotlarından yararlanılarak metinlerarasılık tekniğiyle yeniden anlatıldığı görülmektedir. Romanda yer yer tasavvufi içerikli soyut bir dilin tercih edilmesi dikkat çeken başka bir konudur. Bu dil zaman zaman açıklığı ve akıcılığı güç bir duruma düşürmektedir. Bazı adlandırmalarda, sözcüklerin yazılışında ve noktalama işaretlerinin işlevlerinde farklı kullanımlara gidildiği görülmektedir.

Kurulan cümleleri yüklemnin yerine ve yapısına göre incelediğimizde anlatım özelliklerini daha fazla zorlamayan düz ve basit cümle yapısının baskın tutulduğu dikkati çekmektedir.

B. CAM VE ELMAS

a) Konu ve Tema

Kars'a belgesel çekimine giden bir kişi, orada Ebü'l-Hasan Harakani'yi tanımıştır. Bu şahıs kendi yaşamı üzerinden Harakani'nin hayat hikâyesini anlatmaktadır.

Kahramanın birtakım karmaşalar içerisinde hakikat arayışları ve bu arayışları sonucu vahdet kavramını özümsemesi ise romanın temasını ihtiva etmektedir.

b) Özet

Romanda iki farklı hayat hikâyesi ele alınmaktadır: 1. Kars'a belgesel çekmek için gelen bir kameramanın hayatının çerçeve öyküsü²⁹, 2. Çerçeve öykü içerisinde yer alan Ebü'l-Hasan Harakani'nin hayat hikâyesi.

Çerçeve hikâyedeki başkahraman, aynı zamanda romanın anlatıcısı, yaşamındaki huzursuzluklarıyla sahnede görülmeye başlanmıştır. Bu kahraman belgesele konu olacak öğeler içerisinde yer alan bilge bir kimlikle zuhur eden Ebü'l-Hasan Harakani'yi tanır ve kendi iç dünyasıyla onun yaşantıları arasında manevi bir bağ kumuştur. Bir nevi Harakani ile kendisini özdeşleştirmiştir.

Belgesel için Kars'ın tarihine dair farklı bilgiler de verilir ancak kahramanın ruh dünyasında Harakani daha fazla yer ettiği için diğer unsurlar kısaca geçiştirilir.

Kahraman anlatıcı, sevdiği kadınla sorunlar yaşayan, kızından ayrı düşmüş, yalnız, bunalımlı, karamsar ve sessiz bir karakterdir.³⁰ Hayatındaki ve düşüncelerindeki keşmekeşten kurtulmak için sürekli birilerinden: Allah'tan, Harakani'den, Nasır-ı Hüsrev³¹ adında bir şairden yardım ister. En sonunda içinde

²⁹ Çerçeve Öykü: “Bir ana hikâyenin içinde başka bir hikâyenin ya da hikâyelerin konumlanması şeklinde oluşan anlatım formudur.” (Sazyek, 2015:93)

³⁰ Karakter: “İlgisi ve yönelimleri kolektif nitelikli etkinliklerden, eylemlerden çok kendisine dönük olan roman figürüdür. Toplum içerisinde kalmakla birlikte romanda öncelikle kendi kimliğini ve kişiliğini temsil eder.” (Sazyek, 2015:190)

³¹ Nasır-ı Hüsrev: Nasır-ı Hüsrev'in Hz. Ali soyundan geldiği düşünülür. Şiiliği üzerinde durulmaktadır. Sonradan İsmaililiği kabul ettiği ve bu intisapla vefat ettiği söylenmektedir. Kendisine düzenlenen bir ayaklanma gerekçesiyle hayatının son dönemlerini Yomgan'da geçirdiği bilinmektedir.

bulunduğu karmaşalarla örülmüş kesretten³² sıyrılmaya çalışırken vahdeti keşfeder. Yüzünü Allah'a dönmeye başlar. Romanın sonunda belgesel çekimi tamamlanmıştır, uçağı Kars'tan havalanırken Harakanî'nin münacat³³ını okuyan kameramanın eskiye nazaran kendisini daha huzurlu hissettiği sezdirilmektedir.

Romanın Harakanî ile ilgili kısmı biyografik özellik taşır. Harakani'nin hikâyesi on iki yaşından itibaren başlar. 14 Şubat'ta yatsıdan sonra bir rüyanın işaretiyle uykusundan uyandırılan Harakani, evinden epeyce uzakta olan Bayezid Bistami³⁴ türbesine gider ve Bistami'den mana âleminde her gece oraya gitmek suretiyle on iki yıl süren bir ders alır. Ancak on iki yıl dersten sonra Harakani'ye himmet ihsan edilir. Okuma yazma bilmemesine rağmen bütün bilgiler zihnindedir. Yaşamı boyunca bugünkü İran topraklarında yer alan Harakân'da ikamet etmiştir. Türklere yurt etmek amacıyla Anadolu'ya yapılan akınlardan biri olan Çağrı Bey komutasındaki Kars Kuşatması sırasında kahramanca savaşmış ve şehit olmuştur.

Romanda Harakani, alçakgönüllülüğü, hüznü olması, bilgililiği, Allah'a teslimiyeti, vahdet anlayışı gibi özellikleriyle tanıtılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda İbn Sina ziyarete geldiğinde Harakani'nin aslanlarla birlikte ormandan gelmesi, Gazneli Mahmut'a ders vererek alçakgönüllülüğü öğretmesi, yanına gelen bazı bilgelere hikmetli sözler söylemesi gibi kıssalarla yüceltilmiştir.

Gazne Devleti'nde ve Büyük Selçuklu Devleti'ne hizmetlerde bulunduğu bilinmektedir. Fars dilinin en usta şairlerinden kabul edilmektedir. *Divan ve Sefer-name* adlı eserleriyle bilinir. (Azamat, 2006).

³² Kesret: “*i. ar. 1. Çokluk...2. Tas. Bir olan Hakk'ın isim ve sıfatlarıyla tecelli edip çokluk halinde görünmesi...*” (Uludağ, 2016:212)

³³ Münacat: “*i. ar. 2. Tas. Kulun yüce Mevlâs'ına yalvarması(dua), yakarması(niyaz), Dileklerini ona arz etmesi, onu övmesi ve bağlılığını bildirmesi.*” (Uludağ, 2016:261)

³⁴ Bayezid Bistami: *TDV İslâm Ansiklopedisine* göre Bistami'nin doğum yılına dair bilgilerden en kuvvetlisi 777'de doğduğudur. 73 yaşında vefat ettiği söylentisinden vefatının 850 yılında vuku bulunduğu söylenebilir. Harakânî için romanda bahsedilen özelliklerden olan kendinden geçme hali olarak tanımlanan sekr Bayezid Bistami'nin hayatında oldukça yeri olan bir yaşam tarzıdır. Allah'ın varlığından başka bütün varlıkları hiçlik olarak düşünmüştür. Türbesi, bugünkü İran toprakları içerisinde bulunan Bistam'dadır (Uludağ, 1992).

c) Olay Örgüsü

Cam ve Elmas romanında Ebü'l-Hasan Harakani'nin hayatına dönüldüğü için ters bir olay örgüsü vardır.

Belgesel kameramanının çerçeve öyküsü içinde Harakani'nin hayat hikâyesi verilirken de belli bir kronoloji tercih edilmemiştir. Harakani ile ilgili ilk bahis olan on iki yaşındayken yatsıdan sonra kendi evinden çıkarak Bayezid Bistami türbesine gitmesi, şu şekilde başlatılmıştır: “*Senin öykün o gece başladı. On iki yaşına bastığın günün gecesini.... Türbeye geldin.... Artık kapındayım. Ben de bunlar gibi, kapının bağılsı olmak istiyorum, kabul eder misin?...*” (s.9) Bu başlangıçtan sonra tarihî sıralama yoktur. Harakani'nin nereli olduğuna karakterine, kıssalarına, oğlunun ölümü gibi meselelere değinilir. Harakani hikâyesi ile ilgili son bilgi ölümüdür. Lakin bu iki olay arasındaki yaşantılar belli bir kronoloji içerisinde verilmemiştir. Bunun nedeni olarak yazarın tercihi, Harakani hakkında somut bilgilerin azlığı gibi unsurlar gösterilebilir.

Olay örgüsündeki geri dönüşler sadece Harakani'nin yaşadığı döneme değil Harakani'den önceki zaman, Kars'ı Moğolların istilâ etmesi, Harakani'nin kabrinin bulunduğu 16.yy Osmanlı Dönemi, Kars'ı Rusların ve Ermenilerin işgal ettiği Osmanlı'nın son dönemleri, Fahrettin Erdoğan'ın milletvekilliği yaptığı I. Büyük Millet Meclisinin faaliyet gösterdiği sıralar gibi farklı zamanlara da gidilmiştir.

Çerçeve hikâye olarak kahraman anlatıcının öyküsü ise kendi içinde eşyle boşanması, kavga etmeleri gibi birkaç geriye dönüş dışında oldukça kronolojik anlatılmıştır.

Eserde olay akışından başka bir yere düşen “Kerbelâ Olayı” nı anlatan bir bölüm de mevcuttur. Bu bölümün Kerbelâ Çayevi'nde belgesel çekimi için bilgi alınan Elesker Amca'nın ağzından anlatıldığı izlenimi verilmiştir.

Kısacası *Cam ve Elmas* romanının olay örgüsü için diyebiliriz ki iç içe geçmiş iki hikâyeden oluşmaktadır. 1. Öykü olan anlatıcının çerçeve hikâyesinde

kronolojik, 2. Hikâye olan Harakani'nin hikâyesinde ise ters olay örgüsü vardır. Bu iki hikâye dışında da farklı zamanlarda geçen olay ve durumlara değinilmektedir.

d) Kişiler

d.1. Tarihî Kişiler

Harakani, *Cam ve Elmas* romanının idealize edilen sufi bir tipidir. Merkez hikâyenin başkahramanıdır. İğdir'in Harakan köyünde doğduğu ve burada yaşadığı için Harakani adıyla anılmaktadır. Asıl adı Ebü'l-Hasen Alî b. Ahmed (Ca'fer) el-Harakânî'dir (Uludağ, 1997:93). On iki yaşına bastığında mana âleminde Bayezid Bistami türbesinde ondan ders almaya başlamıştır. Hasan Çiftçi, Süleyman Uludağ, Yavuz Selim Uzgur gibi birçok kaynak araştırmacısının da düşünceleri romanda da belirtildiği üzere onun Bayezid Bistami ile ruhani bir ilişki içerisinde olduğunu yönündedir. Okuma yazma bilmemesine karşın bütün İslâmi bilgilerin hafızasında bulunması bir kerametidir. Romanda bununla ilgili bahislerden birisi de şudur:

“... ‘hiç mi öğrenim görmemiş, örneğin hadis bilgisi nereden geliyor, hocaları olmamış mı?’

Hamdi Bey, ‘dışa bakmamak lazım’ dedi, ‘kalbe bakmalı. Dış çokluktur. İçte birlik vardır. Dış, çokluğu ortaya koyduğunda, iç ona karşı çıkar. İç birliği açığa vurduğunda ise dış ona çoklukla karşılık verir. Oysa soran da cevaplayan da varlık itibarıyla aynıdır.’ ” (s.8)

Belgesel yönetmenine yukarıdaki gibi cevap veren Hamdi Bey, Harakani'ye mana âleminde verilen bilgileri, onun vahdete ulaşmış olmasından tecelli ettiğini söylemiştir. Bu cevabın arkasından da Harakani'nin bir kıssasına yer verilmiştir. İlim tahsil etmek isteyen bir adam bu kıssada onun hadis bilgisini şu şekilde sınamıştır:

“Adam söylüyordu, Şeyh ‘evet’ diye onaylıyordu, ‘bu, peygamberin sözüdür.’

Birkaç hadis sıraladıktan sonra, birine gelince, ‘hayır’ dedi, ‘bu, onun sözü değildir.’ ” (s.89)

Adamın peygamberin sözü olduğuna dair ısrarı üzerine şunları söyler: “‘*Sen’ dedi, ‘hadisi okumaya başlayınca, benim iki gözüm Peygamberin kaşının üzerindeydi. Onları çatınca anlıyorum ki söz kendisine ait değil...*’ ” (s.89) Bu kıssayla Harakani’nin dış dünyasından çok manevi dünyasına dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

“*Rüya sufilerin bilgi edinme yollarından biridir.*” (Kara, 2016:102) *Cam ve Elmas*’ta soyut olanı rüya ile izah etmek sık başvurulan bir yöntemdir. Harakani’nin on iki yaşındayken rüya görerek Bistami türbesine gitmesi, yine Harakani’nin kabrinin hafız bir asker tarafından görülen rüyayla bulunması, kahraman anlatıcının birkaç defa rüyasında Harakani olduğu tahmin edilebilecek bir zatı görmesi ile karşılaşmaktadır. Ancak romanda bahsedilen rüyalar günlük hayatta görülen sıradan rüyaların aksine hikmetli, etkileyici, nasihat edici, medet istenen, rüyalardır.

Çiftçilikle uğraşan Harakani, degâhta öğrenci de yetiştirir ve ailesiyle orada yaşar. Evlidir ve iki oğlu vardır. Oğlunun birisi nikâhlandığı akşam kafası kesilerek dergâhın kapısına atılmıştır. “*Çok ağlayıp az gülmeyi, çok susup az konuşmayı, çok verip az yemeyi, çok anıp az uyumayı edat edinmiş...*” (s.159) tir. Harakani’nin bu alışkanlıklarını İbrahim Işıtan, sufi benlik dönüşümünün fizyolojik ve psiko-ruhsal dönüşüm olarak değerlendirmektedir. Yine aynı makalede “*Sûfi benlik dönüşümü, insan nefsinin maddesel ve bedensel boyutunun oluşturduğu psikolojik hâlin, ruhsal ve mânevi boyutun geliştirdiği psikolojik hâle dönüşümünü ifade eder.*” (Işıtan, 2013:11) şeklinde Harakani’deki tasavvufi kimlik dönüşümüne genel hatlarıyla açıklık getirmektedir. *Cam ve Elmas*’ta da sufinin bu süreci ve bahsedilen tasavvufa dönük fizyolojik ve psiko-ruhsal transformasyonların kimliğe oturması sıkça dile getirilen konulardır. Yine Işıtan’a göre romanda da bahsedilen bedensel ve psiko-ruhsal bu dönüşümler, sufinin yaşam tarzının alt benlikten(id ego) sıyrılarak üst belige(süper ego)³⁵ taşınmış olduğunu göstermektedir. Romana göre Harakani için

³⁵ Alt benlik ve üst benlik: Freud, benlik kavramını incelerken ego kelimesini kullanmış ve insanın üç tür egoya göre şekillendiğini varsaymıştır. 1. Ego olan id, kişinin yemek, uyku, cinsellik gibi fiziksel ihtiyaçlarına göre hareket etmektedir. 2. Benlik olan ego ise insanın sosyalleşmesi sürecinde idin sosyaliteye uyum sağlaması açısından onu yumuşatarak ihtiyaçlarını karşılamaktadır. 3. Benlik tipi olan süper ego ise, birincil ihtiyaçları göz ardı eden sosyal ve düşünsel kimliğe odaklanan bir benliktir. Ego, id ile süper ego arasında dengeyi kurmaya çalışmaktadır (Yılmaz, 2016:4-5).

nefsani duygular çok ötede kalmıştır. Hayatı boyunca da bu dönüşüme sadık kaldığının belirtilmesi sufi bir tip olduğunun göstergesidir. Harakani aynı zamanda sufi tiplerin izlediği bir yol olan cezbenin önem kazandığı tarik-i şuttar ehlidir. Şuttar tarihinin tevbe, züht, kanaatkârlık, uzlet, devamlı zikir, Allahâ teveccüh, sabır, murakabe, rıza gibi ilkeleri vardır (Kara, 2016:217).

Selçuklu Dönemi'nde Anadolu'ya yapılan akınlarda, komutanlığını Çağrı Bey'in yaptığı Kars'ın fethi sırasında şehit düşmüştür. Romanda Ebü'l Hasan Harakani'nin şehadeti Kars'ın kapılarının Çağrı Bey'e yani Türklere açılması olarak yorumlanması "*Seni yere düşüren, şehit eden o kılıç yarası olmasa, şehir kapılarını Çağrı Bey'e açmayacaktı.*" (s.181) şeklinde nitelendirilmektedir.

Harakani'nin kabri, Osmanlı Dönemi'nde Lala Mustafa Paşa komutasındaki bir askerin rüya görmesi sonucu şu şekilde bulunmuştur ve yeni vefat etmiş gibi taze görünmesi başka bir kerametidir:

"Kalenin imarı sırasında Hafız Osman adındaki asker bir rüya görür. Serdara anlatır. Sakallı bir ihtiyar belirir düşünde, yüzü aydınlık biri. 'Ben Ebü'l Hasan'ım, der. Burada yatıyorum, benden bir nişan istersen ayağımın ucundaki derin bir kuyu vardır, altı arşın derinlikte, onu kaz ki acaibi göresin' Korkuyla uyanır. Serdar gelip Lala Paşa'ya aktarır. Ana kapının girişinden itibaren yirmiyedi adım sayarlar, kazarlar, dörtgen bir somaki mermer çıkar. Savaşçılar Hakkı birleyerek çıkarırlar. Üzerinde güzel bir yazıyla, 'Menem Şehid-i Said Harakâni' yazılıdır. Bedeni tazedir, savaşta aldığı pazu yarısından hâlâ kan sızmaktadır. Çıkarırlar bugünkü yerine getirirler." (s.39, 40)

Harakani'nin romanda hem İslâmi hem millî kimlik taşıması, cihat anlayışıyla savaşması alperen tipi³⁶ne uygun düşmektedir.

³⁶ Alperen tipi: "*Alp tipinin şahsiyetine "hareket", veli tipinin şahsiyetine ise "manevi güç" hâkimdir. Bunlardan birincisi "dışa dönük", ikincisi ise "içe dönük"tür.*" (Kaplan, 2016:10) Alp tipinde"...hepsini birbirine bağlayan temel kavram, yiğitlik, kahramanlık ve cihangirlik fikridir." (Kaplan, 2016:10:15) "*Eren-Erenler: Allah'a ulaşan kişi(vâsıl)ye denir. Velî.*" (Cebecioğlu, 2004:194) açıklamalardan yola çıkılarak Harakani'nin alp tipi ve veli tipinin özelliklerini bünyesinde barındıran bir zat olduğu söylenebilir.

Harakani'nin Eşi, Ebü'l Hasan Harakani'yi işe yaramazın teki olarak görür. Eserde çok fazla adı geçmez. İbn Sina ziyaretine geldiğinde ona verdiği şu cevap Harakani'ye bakışına örnektir:

“İbn Sina, bilgeyi sordu.

‘Ne yapacaksınız o miskini!’ diye çıkıştı kadın.

...Kadın, ‘nereden geliyorsunuz, kimsiniz?’ diye sordu.

‘Ne iş yaparsınız? Onu niçin arıyorsunuz?’

‘Ben bilginim’ dedi ‘onun feyzine muhtacım, bu yüzden geldim.’

Kadın, ‘sır sahibi olduğuna iddia eden bir delidir, size bir yararı olmaz.’ dedi.” (s.87-88)

Harakani de romanda eşinin davranışlarına katlanmayı “...evdeki kurdun yükü...” (s.88) olarak nitelendirmiştir. Sufi tipin tarihte evli olduğunu ve bu durumdan mütevellit eşinin bulunduğunu Hasan Kamil Yılmaz da kendisine ait elektronik web sayfasında Harakani ile ilgili bir yazısında aynı kıssa ile belirtmektedir.

İbn Sina, romanda “...mütebahhir bir âlim idi. Pek çok fende maharet sahibi idi. Feylesoftu, tabipti. Semayı, yıldızları, kameri, şemsi, dünyamızın hareket ve sekinetini bilirdi ...” (s.86) olarak tasvir edilmiştir. İbn Sina, Harakani'nin bilgisinden ve feyzinden yararlanmak amacıyla onu ziyarete gider. Uzun süre onunla karşılaşmak amacıyla uğraşır. Onu ilk gördüğünde Harakani'nin yanında üç aslan vardır ve onun yükünü bu aslanlar taşımaktadır. Eserdeki şu cümleler İbn Sina'nın romandaki işlevlerinden birinin Harakani'yi yüceltmek olduğunu kanıtlar: “İçine bir Harakan ateşidir düşmüştü, yanıyordu. Gidip bilgeyi görmek, ondan destur almak, ona bağlanmak istiyordu...” (s.86)

Gazneli Mahmut da romanda bahsi geçen tarihî kişilerden biridir. Gazne Devleti'nin hükümdarı Sultan Mahmut ile Harakani arasında geçen hikâye de Harakani'yi yüceltecek kıssalardan birisidir. Harakani'nin dergâhına gelen Sultan Mahmut, onu dergâhın dış kapısına kadar ayağına çağırır. Sufi de Gazneli Mahmut'a

ders vermek amacıyla ayağına gitmez. Gazneli Mahmut hatasını anladıktan sonra Harakani ile aralarında bir dostluk başlar. Bu dostunun yamalı hırkasını hediye olarak alan hükümdar Sümenat Savaşı'nda zor durumda kalınca: “ ‘Allah’ım’ diye yakarır, ‘yücelttiğin zatın hırkasının hakkı için bana zafer nasip et.’ ” (s.124) şeklinde dua eder ve muzaffer olur.

Çağrı Bey'den Kars kuşatması sırasında ordunun komutanı olması sebebiyle kısaca bahsedilir. Ancak bu bahis de Harakani'yi yüceltecek öğelerden biridir. Ebü'l Hasan Harakani savaşa o kadar kendini adamıştır ki Çağrı Bey, “Komutan sendin, Çağrı Bey neferindi.” (s.182) tarzında nitelendirilmiştir.

Bayezid Bistami, Harakani gibi sufi bir kimliğe sahiptir. Harakani doğmadan önce vefat etmiştir. Ancak kendi türbesinde Harakani'yi mana âleminde eğitir. Harakani'ye manevi bir eğitim aşılması hasebiyle Bayezid Bistami, yüksek bir makamda tutulmuştur. Bistami, türbesinden doğrulduğu esnada şu şekilde tasvir edilmiştir: “Sessizliği kavrayan bir kelime gibi türbe yarıldı, ağır ağır doğruldu. Değirmi alınlı, kır sakallı, siyah sarıklı, ela gözlüydü. Anlatıldığı gibi.” (s.10) Harakani, Bistami'den yüz yıl sonra yaşamasına rağmen aşağıdaki kıssayla onun ağzından idealize edilmiştir:

“...ben ne zaman köyünün civarından geçsem, göğe yükselen bir ışık görürdüm. Otuz yıl bunun sırrını sorup durdum. Sonunda ‘o ışığın hatırını an ki sırrı sana açalım’ diye kalbime bildirildi. ‘Peki ’ dedim, ‘o kişi nerede, kimdir o?’ ‘O’ diye seslendi, ‘bizim seçkin kulumuzdur, ona Ebü'l -Hasan derler...’ ” (s.159)

Dağıstani, Harakani ile hikmetli bir sohbe girmesi münasebetiyle kısaca bahsi geçmiş sufi bir kişidir. Romandaki varlığı birçok kahraman gibi Harakani'yi idealize etmek adınadır.

Şibli, Dağıstani gibi hikmetli bir kıssada adı geçen sufi bir kişidir.

Nasır-ı Hüsrev, Kahraman anlatıcının “Boğuluyorum Nasır-ı Hüsrev, nefes alamıyorum.en eski karmaşaya inmedikçe rahat edemeyeceğim biliyorum. Ona cesaretim yok. Kaçıyorum sürekli...” (s.92) şeklindeki cümlelerle iç dökmek ve ondan yardım istemek amacıyla seslendiği bir şairdir.

Hız. Muhammed, bazı kıssalarda ve anlatımlarda kısaca adı geçen Hız. Peygamberdir.

Evliya Çelebi, Harakani'den *Seyahatname* adlı eserinde bilgi verdiği için romanda ismi zikredilmiştir.

Fahrettin Erdoğan, General Asser imzasıyla mecliste tezkere aldığından bahsedilmiş bir siyasetçidir.

d.2. Kurmaca Kişiler:

Kameraman(anlatıcı) kişinin anlatımı otobiyografik bir tarzda karşımıza çıkmaktadır. O, çerçeve hikâyenin başkahramanıdır. Hayatı kaoslarla doludur, iç dünyası da bir o kadar karmaşıktır. Bunların sonucunda ne yapacağını bilemeyen kameraman huzursuz, hareketsiz ve sessiz bir karakter olarak tasvir edilmiş bohem bir kişi olarak görünmektedir. “*Bu loşluk ve sessizlik içime benziyor.*” (s.14) “*Nereye gitsem bu ıssızlığı birlikte götürüyorum. Bu çaresizlik beni eritiyor. Güçsüz, isteksiz, soluksuz bırakıyor.*” (s.117) cümleleriyle ruh dünyasını özetlemektedir.

Romanın büyük bir kısmında kameraman, kesret içerisinde çabalar. Merkezinde bulunduğu huzursuzluktan nasıl çıkacağını bilemez. Şu şekilde düşünür: “*Yarına ilişkin en küçük bir umudum yok. Bugünü, dünü keyifle hatırlamıyorum.*” (s.117) Kahraman, o kadar çaresizdir ki “*Hiçlik olsun, ona gömüleyim, orda yiteyim istiyorum.*” (s.23) der. Harakani'nin tam tersine kameramanın hayatında varlık yerine hiçlik, teklik³⁷ yerine çokluk³⁸ vardır.

Kahramanın boşanmış olduğu eski eşi ve kızından kısaca bahsedilir. Romandaki iç monologların ve bilinç akışının çoğu eski eşiyle ilgilidir. Kızının ise “*Kızımın fotoğrafına bakıyorum.*” (s.21) şeklinde kısa bir bahsi geçer.

³⁷ Teklik: bk. Vahdet (s.31)

³⁸ Çokluk: bk. Kesret (s.92)

Kahraman anlatıcı çok fazla sigara kullandığı için sıklıkla nikotin krizine girer. İç dünyasında bulunan huzursuzluktan olsa gerek migreni vardır. O kadar fazla baş ağrısı tutar ki her gün birden fazla ağrı kesici almak zorunda kalır. Geçmişini ve geleceğini artık düşünmek istemez. Şu anı bile zor durumda kalmıştır. Kafasındaki huzursuzluk beynini çok fazla meşgul eder. Bu durumdan mütevellit migrenini yenmek ve içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için bir uykuya dalıp uyanmamak dilediğini aşağıdaki satırlarda görebiliriz:

“Her gün onlarca ağrı kesici hap içiyorum. Yıllardır yapıyorum bunu. Ne kadar oldu hatırlamıyorum. Migrenli hayat benimkisi. Sabah ağrıyla uyanıyorum. Bir saat sonra ağrı, günümü belirleyecek kadar şiddetlenirse aldığım ilacın zehrinden başka bir tat hissetmiyorum. Biraz denecek olursa onuna idare etmeye çalışıyorum. Orta şiddette bir ağrı, özellikle göz çevresinde eksik olmuyor. Kulak hizasında, beynimin içine, ortasına doğru derinleşiyor. Derinleştikçe şiddetleniyor. Görüşüm flulaşıyor. Midem bulanıyor. Işık ve ses rahatsız ediyor. Geçmiş ve geleceği düşünmek istemiyorum. Yaşadığım an zehirleniyor. Yaptığım işi sevmiyorum. Yalnız kalmak istiyorum. Odaya çekilmek, yatağa kıvrılmak, gözlerimi kapayıp uyanmamak üzere derin bir uykuya dalmak... Sadece bu.” (s.14-15)

Anlatıcının Kars’a belgesel çekimi için geldiği “*Bir belgesel filmin çekimleri için bu şehre gelirken ne kendime bir yer, ne kendimi bir yer edinebiliyorum.*” (s.11) sözlerinden anlaşılmaktadır. Orada Ebü'l Hasan Harakani'nin hayat hikâyesi dikkatini çeker. Harakani'yi merak eder, kendisi için bir umut olabileceğini düşünür ve onun hakkında belgesel için gerekli olan bilgiden daha fazlasını öğrenir. Bu seyahatin sonunda Harakani'yi kendine rehber edinir.

Kahraman, bir gece “*Bir gün acıların denecek, acıdan tatlıdan uzaklaşacaksın, seni boğan her şeyden uzaklaşacaksın.*” (s.22) şeklinde çok etkilendiği bir rüya görür. Kars'ta Harakani'yi tanımaya başlamasıyla girmiş olduğu huzur arayışındaki sıkıntılı yolculuğunun nihayeti, romanın sonuna doğru vahdet kavramını benimseyerek iç dinginliğe çıkmaya başlar. Vahdeti Harakani'den öğrendiğini şu cümlelerle dile getirir: “*Bunu da senden öğrendim. ‘Varlığın bana yetmez mi ki senden başka bir şey isteyeyim?’*” (s.174)

Kameraman, Kars'taki son gününde Harakani'nin izinden gittiği anlaşılan bir dergâha *"Etin turnaktan ayrılışı gibi çıkıyorum dergâhtan."* (s.183) diyecek kadar bağlandığını ifade eder. Uçağı Kars'tan havalanırken dergâhtaki dervişlerden Sefer'in eline vermiş olduğu *"...Hazret'in her gece okuduğu münacatı."* (s.184)nı okumaktadır. Gerçek sevgiyi öğrendiğini yani ilahi aşka erdiğini Hz. Peygamber'in bir hurma ağacına yaslanarak vaaz ettiği kıssası³⁹na atıf yaparak şu şekilde dile getirmektedir : *"Benim öyküm böyle başlamamıştı, böyle sürmeyecek. Sevgiyi bir ağaçtan öğrenerek dönüyorum. ...Benim öyküm seninle başlıyor."* (s.186)

Şeyh, Harakani'nin yaşayış tarzı, öğretileri, davranışları, düşünceleri gibi bilgilerini hem teorik hem de pratik olarak aldığı sufi bir tiptir. Bir dergâhın şeyhidir. Kahraman anlatıcı, onunla belgesel için Harakani hakkında bilgi almak amacıyla gittiklerinde tanışmıştır. Dergâhta Harakani'nin vefatından sonra kurulan Üveysilik⁴⁰'in uzantısı olarak kabul gören Nakşibendîye⁴¹ tarikatının öğretilerinin şeyh tarafından devam ettirildiği izlenimi taşımaktadır. Aşağıdaki alıntıda dergâhta birçok yemek hazırlanmasına rağmen Şeyh'in Harakani gibi az yemek yediği ve fazla konuşmadığı söylenmiştir: *"Şeyh sebze çorbasıyla yetiniyor. Sorulmadıkça konuşmuyor."* (s.41)

Yönetmen, Belgeseli zamanında yetiştirmeyi amaçlayan, tez canlı bir tiptir. Kameramanın baş ağrılarından dolayı uyuyakalması ve işlerin aksamasına hayli sinirlendiği şu cümlelerden anlaşılabilir:

"Telefon.

³⁹ Hurma Ağacı Kıssası: *"Birçok sahâbi tarafından rivayet edildiğine göre Resûl-i Ekrem'in Mescid-i Nebevî'de minber yapılmadan önce yaslanarak hutbe okuduğu "hannâne direği" denilen hurma kütiği, minber konulup Hz. Peygamber kendisini terkedince gebe develerin iniltisine veya çocuk ağlamasına benzer bir ses çıkarmış ve Resûl-i Ekrem'in onu eliyle okşaması üzerine bu ses kesilmiştir"* (Bozkurt, 1998: 391-393)

⁴⁰ Üveysilik: *"Tasavvufta, Hz. Peygamber zamanında Yemen'de yaşayıp müslüman olan, ancak kendisiyle bizzat görüşemeyen Üveys el-Karani'nin (Veysel Karanî) rüya veya diğer mânevî yollarla Hz. Peygamber tarafından irşat edildiği kabul edilir. Bu tür kişilere Üveysî, bu metoda da Üveysilik denir."* (Tosun, 2012: 400)

⁴¹ Nakşibendîye: *"Kurucusu bahaiddin Nakşibend. Nakşibendiye sohbet esası üzerine kurulur. Rabıtaya önem verir. Tarikata has olan zikre hatm-ı hâcegân adı verilir. Esasları: 1. Şeiatla zahiri temizlemek, 2. Tarikatla batını temizlemek, 3. Hakikatla kurb-ı ilâhîye ulaşmak, 4. Marifetle Allah'a ulaşmak."* (Kara, 2014: 233-234)

Yönetmen çıldırmış, ‘ya usta noluyor sana, saat kaç haberin var mı, ekip bir saattir seni bekliyor.’ ‘Eyvah!’ diyorum, ‘saat kaç?’

‘Ya in artık lütfen, dün on defa söyledik şu saatte hazır olun diye, yapmayın bunu ya!’

Kapatıyor yüzüme.” (s.169)

Muhasebeci: Belgeselin ekonomik işleriyle ilgilenen arka planda kalan bir kişidir.

Servis Şoförü, Belgesel çekimi ekibini araçla taşıyan şofördür. Adı pek geçmez.

Ses Teknisyeni, Belgesel çekilirken direktifler vermesi sebebiyle bahsedilir. Muhasebeci ve servis şoförü gibi silik bir kişidir.

Hamdi Bey, Kars ile ilgili tarihî bilgilerin söyleşme yoluyla alındığı bir şahıstır.

Elesker Amca, Belgesel çeken kişilerin Kerbelâ Çayevi’nde tanışıp söyleştikleri kişidir. Romandaki Kerbelâ ile ilgili lirik bir bölüm Elesker’in ağzından aktarılmıştır. Anlatıcı gitmeden Elesker’i ziyaret etmek ister ancak Elesker’in yeğeni onun vefat ettiğini söyler.

Hüseyin, Harakani hakkında kısa bir bilgi veren, belgeselcilerin çay ocağında tanıştıkları bir adamdır.

Sefer, Şeyh’in bir derviştir. Kameraman giderken eline Harakani’nin münacatını vermiştir.

Görüldüğü üzere kahraman anlatıcının kişileştirilmesinde otobiyografik teknik, Harakani’nin kişileştirilmesinde ise biyografik teknik kullanılmıştır. Anlatıcının Ebü’l Hasan Harakani’nin tersine yaşantılarında netlik olmaması hayatına karmaşanın hâkim olması zıtlığı daha bir görünür hale getirmektedir. Çünkü Harakani ideal bir tiptir. Anlatıcı ise onu idealize eden reel bir karakterdir, ona

okuyucunun dikkatini vermesini sağlayan bir araçtır. Diğer kahramanların da durumu anlatıcının romandaki işlevinden öte gidememektedir.

e) **Mekân**

Çerçeve hikâyedeki olayların tamamı Kars ilinin sınırları içerisinde geçmektedir. Çünkü kahraman anlatıcı Kars'a belgesel çekimi için gelmiştir. Şehrin "üç yanı dağ..." (s.65) 'dır ve onlar geldiğinde kar altındadır. Kars'ın şehir merkezi dışında bazı ilçelerinden, yaylalarından, derelerinden bahsedilmiştir. Aşağıdaki parçada kahraman anlatıcının gözünden Kars'ın uçaktan aktarılan tasviri verilmektedir:

"Uçağımız Kars'ın üzerinde inmek için kavislenirken o yapıyı görüyorum ilkin. Kral Abbas'ın yaptırdığı, dört yapraklı yonca'yı andıran havariler kilisesinin aşağısında, ırmağın kesiştiği yolun altındaki top güllerinden delik deşik olmuş minareyi, onun açtığı yolu..." (s.11)

Anlatıcı, okuyucunun zihnine şehre dair tam bir tablo çizmez. Her şey muğlaktır. Hiçbir şey tam olarak görünmez. Tıpkı iç dünyası gibi şehrin silüetini tam oluşturamaz. Kars ile ilgili konularda tam karar veremez. "...şehre baktığımda her şey belirsiz görünüyor." (s.32) der. Aşağıdaki örnekte ise anlatıcının Kars'a bakınca yapmış olduğu tasvir ve bu görünüşün kendi ruhunda oluşturduğu çağrışımlar aktarılmıştır:

"Şehir kar altında. Hâlâ yağıyor. Yapıların duvarları, pencereleri, balkon demirleri, bacaların uçları, içinden yükselen kükürtlü duman, sokaklardaki karı çamurlaştıran taşıtlar ve oradan oraya devinen insanlar olmasa, beyaz sonsuz olacak... bir şey görünmeyecek. Lale'nin şiirini hatırlıyorum: 'Bazen bir şey görünür gibi oluyor/ bazen bir şey görünmüyor/ bazen bir şey görünür gibi oluyor/ bazen bir şey görünmüyor/bazen...' Şiir eriyor. Otelin sağından kıvrılarak yüz yüzeli metre gittikten sonra solda iki dev at heykeli beliriyor. Küt bir beton üzerine kondurulmuş, ön sol ayağı havada iki at. Berbat görünüyorlar. Şoför coşuyor. 'Hocam şunların güzelliğine bakın, aferin kim yaptırdıysa.' Belediye, kim olacak,' diye söyleniyor yönetmen. Her şey alabildiğine yoksul, çaresiz görünüyor. Evler, dükkanlar, deme çatma, betonarme, eski Rus, Ermeni ve Osmanlı konaklarının çoğu sıvanmış,

boyanmış, gri ve sarı kesme taşların üzeri kapanmış, pencereler pvc yapılmış, yüksek ve geniş cümle kapılarının yerine çelik kapılar takılmış... Kalın, beyaz tabaka gizlemesine rağmen, caddelerde çöpler, sağa sola saçılmış meyve sebze artıkları, naylon atıklar, gazeteler, hafif bir tipinin içinde savruluyor.” (s.13)

Anlatıcı, şehrin doğal görüntüsünü ve kültürel yapıyı bozan bazı heykellerden bahseder. At heykelleri, aslan heykelleri, Gazi Ahmet Muhtar Paşa büstü gibi yapıları “*Sfenks gibi adım başı karşımıza çıkan bu tuhaf şeyler yabancılığı derinleştiriyor.*” (s.14) tarzında ifade eder. Şehirdeki bazı mekânları ise kendisiyle özdeşleştirir. Örneğin küçük bir pencere ile aydınlanan Evliya Cami’nin ortamını: “*Bu loşluk ve sessizlik içime benziyor.*” (s.14), caminin süngersi bir hale gelmiş duvar taşlarını “*Ciğerlerim diye düşünüyorum, bu durumda olabilir.*” (s.14) şeklinde nitelendirir.

Kameramanın iç dünyasından olsa gerek mekân tasvirlerinin çoğunda karamsar, huzursuz, muğlâk, memnuniyetsiz ve olumsuz bir hava vardır. Kahraman anlatıcı uzama karşı pozitif davranamaz. Betimlemelerin nihayeti nesnellikle çelişir. Sadece anlatıcı değil belgesel çekimine gelen bazı arkadaşları da Kars’ın birtakım özelliklerinden hoşlanmazlar. Fakat onlar anlatıcı gibi sadece olumsuz tarafa odaklanmamışlardır. Örneğin: muhasebeci: “*Şehir berbat ama caddelerin planı dikkatinizi çekti mi?*” (s.65) şeklinde kentin olumsuzluklarının yanında olumlu bir tarafını dile getirir.

Kars ile ilgili sıkça bahsedilen mekânlardan birisi de Harakani’nin türbesidir. Harakani’nin kabrinin Osmanlı zamanında hafız bir asker tarafından tarif edilmesi, günümüzde türbe olarak ziyaret edilen kabrinin bulunması ve orada yaşananlar tasvir edilmektedir.

Çerçeve hikâye içine yerleşmiş olan Ebü’l-Hasan Harakani’nin öyküsü ise bugünkü İran sınırları içerisinde bulunan Bistam ilçesi’nde ve Bistam’ın kuzeyinde yer alan Harakan köyünde geçer. Harakani adlandırması da Ebü’l-Hasan’ın Harakan’da doğup yetişmesi ve orada hayatını sürdürmesinden dolayı yapılmıştır. Romana göre Kars Kuşatması’na kadar Bistam hariç bu köyden çıkmamıştır. Romanda belgesel ekibinin Hüseyin’den aldığı bilgiye göre Ebü’l Hasan, “*Iğdır’ın*

Harakan köyündenmiş.” (s.20) Ancak Hüseyin’in yanlış bilgi verdiği ya da Sufiyi Anadolu’ya mâl etmek istediği şu cümlelerle aktarılır: “ ‘*Burada da Harakan var mı?’ diye soruyorum. ‘olmaz mı burası Harakâni’nin yurdudur.’ ”* (s.20) Harakani hakkında bilgi alınan Şeyh ise: “*Bistam dağının eteğindeydi Harakan.*” (s.107) şeklinde anlatır.

Harakani’nin “*Eviniz Kale içindeydi.*” (s.9) söyleminden evlerinin bir kalenin sınırları dâhilinde olduğu anlaşılmaktadır. Romanda Harakan hakkında Bistam’a yakın hatta Harakanlı Bilge’nin yürüyerek oraya gitmesinden yürüme mesafesinde bir köy olduğu bilgisi verilmektedir. “*Harakan’da soygunculuk çok olurmuş.*” (s.158) cümlesinden de anlaşılacağı üzere çok da güvenli bir köy olmadığı gibi kısa bilgilerin dışında başka tasvirler yapılmamıştır.

Sufinin on iki yaşından itibaren on iki yıl boyunca her gün yatsı namazından sonra yürüyerek Harakan’dan Bistam’da bulunan Bayezid Bistami türbesine gittiği söylenmiştir. Bistamî türbesinin dışında bir çınar ve bu ağacın etrafında bazı köpeklerin bulunduğundan şu şekilde bahseder: “*Türbeye geldin. Alaca, kirli sarı, siyah birkaç köpek çınarın gövdesinde halkalanmış, yarı baygın gözlerle bakıyordu.*” (s.9) bu kısa tasvirden başka Bistam şehri ve Bistamî türbesiyle ilgili ayrıntılı bir mekân tasviri yoktur.

Romanda yüzyıllar öncesine sürekli geri dönüşler yapıldığı için mekân algısı da bu zaman değişimlerine bağlı olarak farklılık göstermektedir. Örneğin Harakani’nin evi kale içindedir. Oysa günümüzde kale surlarının içerisine ev inşa etmek mümkün değildir. Eski dönemlerde Kars, kale ve çevresinden ibaretken günümüzde bu şehrin sınırları hayli gelişmiş ve değişmiştir.

Romanda geçen mekânları doğal coğrafya ve yapay mekân şeklinde sınıflandırmak doğru olacaktır.

e.1. Doğal Coğrafya

e.1.1. Karadan Mütevellit Mekânlar

Romanda Kars üç tarafı dağlarla çevrili olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca bu şehrin sınırları içerisinde bulunan Rus işgali sırasında tabyaların bulunduğu Korkuyu Tepesi ve Karadağ'dan, Sarıkamış'ta askerlerin donarak can verdiği Soğanlı Dağı ve onun eteklerinde yer alan Bardız Yaylası'ndan, Harakani'nin şehit düştüğü Yahniler Dağı'ndan bahsedilmiştir.

Harakan köyünün de Bistam Dağı'nın eteğinde kurulduğu dile getirilmiştir. Ayrıca Harakani'nin İbn Sina ile ilgili olan hikâyesi de ormanda geçmektedir.

Romanda Kerbelâ Çayevi'nde Elesker Amca'nın ağzından anlatılan İmam Hüseyin'in Kerbelâ'da şehit edildiğini aktaran bölümde Hz. Hüseyin'in Kerbelâ'ya gelirken çölden geçtiğinden ve "*Bedeviler gördüm çölde...*"(s.134) ve "*...çöl ateşinde zulüm hançeri yedin...*" (s.145) şeklinde bir söylemle Kerbelâ'nın da çöl olduğundan bahsedilmektedir.

e.1.2. Sudan Mütevellit Mekânlar

Romanda geçen "*Irmak kenti ikiye bölüyor.*" (s.14) bahsinden Kars'ın ortasından bir akarsuyun geçtiği anlaşılmaktadır.

e.2.Yapay Mekânlar

e.2.1. Tarihî Mekânlar

e.2.1.1. Tarihî Açık Mekânlar

Cam ve Elmas'ta birçok tarihî genel yerleşim yerinin adı geçmektedir. Romanın Kars'ta geçmesinden dolayı şehrin tasvirinin sıkça yapıldığı görülmektedir. Kars'ın Çıldır, Kağızman, Sarıkamış gibi ilçe adlarının; Suhara, Keçiyurdu, Başbağlar gibi köy adlarının bahsi geçer. İğdır'ın da romanın bir yerinde isminin zikredildiği görülmektedir. Bugünkü İran'da bulunan Bistam ilçesi ve Harakan köyünden de yukarıdaki gibi kısaca bahsedilmiştir. Dehistan, Isfahan, Nişabur, Rey,

gibi Selçuklu şehirlerinin, bugünkü Irak Devleti'nin sınırları dâhilinde bulunan eski bir şehir olan Kerbelâ'nın, Hindistan'ın batısında yer alan Sümenat'ın adı çeşitli sebeplerle geçmiştir. Kafkasya; Azerbaycan, Ermenistan, Gürcistan, Hollanda, Norveç gibi bölge ve ülke isimlerinin de eserde anıldığı görülmektedir.

Olay örgüsünde kullanılan yukarıda bahsettiğimiz genel yerleşim yerlerine inşa edilen birtakım açık mekânların varlığı görülmektedir. Belgeselin çekildiği ve Kars Kuşatması'nda alınan Kars Kalesi, Harakan'daki kale içi, Harakani dergâhının avlusu, Kars Irmağı üzerine kurulmuş Taşköprü, Rus işgali sırasında oluşturulmuş tabyalar, gibi mekânlar tarihî açık mekâna örnek olarak verilebilir.

e.2.1.2. Tarihî Kapalı Mekânlar

Gazneli Mahmut'un Sarayı, Kars Kalesinin iç kısmı siyasi, idari ve askeri; tezkere imzalanan I. Büyük Millet Meclisi siyasi ve idari mekâna örnek gösterilebilir.

Romanda ismi geçen Harakani Türbesi, Bayezid Bistami Türbesi, Evliya Cami, Kümbet Cami İslâm ile ilgili; Havariler Kilisesi ise Hıristiyanlık ile ilgili dinî mekânlardır.

Tekke ve dergâh şeklinde bahsedilen dinî ve tasavvufî mekânlar romanda temanın verilmesinde oldukça işlevsel bir konumdadır.

Eserde kümbet, kale burcu, kubbe gibi bir yapının bölümünü karşılayan müteferrik mekânlara da tesadüf etmek mümkündür.

e.2.2. Kurmaca Mekânlar

e.2.2.1. Kurmaca Açık Mekânlar

Mahalleler, caddeler, sokaklar gibi açık mekânlardan bahsedilmiştir. Bu mekânlarda kahramanlar dolaşmış ve belgesel çekmiştir.

e.2.2.2. Kurmaca Kapalı Mekânlar

Romanda adı geçen çadır, otağ, dergâh, hamam, konak, kalay evi gibi kapalı mekânları geleneksel olarak; kültür müdürlüğü, ev, oda, banyo, kulübe, otel, lobi, dükkân, lokanta, kuaför, İnternet kafe, aşevi, çayevi gibi yerleri ise eserdeki işlevi doğrultusunda modern veya çağdaş mekân olarak sınıflandırabiliriz.

Cam ve Elmas'ta kullanılan mekânları kısaca özetleyecek olursak şunları söyleyebiliriz: Anlatıcının çerçeve hikâyesi Kars'ta, Harakani'nin öyküsü ise Harakan, Bistam ve Kars'ta geçmektedir. Bu olayların geçtiği asıl mekânların dışında adı verilen yerlerden kısaca bahsedilmektedir. Anlatıcının gözünden tasvir edilen mekânlar oldukça öznel betimlenmiştir. Harakani dönemindeki olayların geçtiği yerler ve diğer dönemlerdeki olayların vuku bulduğu mekânlar hem ayrıntılı olarak tasvir edilmemektedir hem de bu anlatımlarda öznellik pek fazla karşılaşılmamaktadır.

f) Zaman

Cam ve Elmas romanında zaman konusu işlenirken iki ana dönemden bahsedilmiştir. Kameramanın çerçeve hikâyesinde kullanılan şimdiki zaman, İç hikâye olan Ebü'l-Hasan Harakani'nin hayatında ele alınan Gazne Devleti ve Büyük Selçuklu Dönemi'nin kuruluşunu anlatan bir zaman görülmektedir.

Harakani'nin öyküsü olan iç hikâyede olayları açıklığa kavuşturmak adına bazı tarihî bilgileri vermek yerinde olacaktır. Bistam civarı bir müddet Gazne Devleti egemenliğindedir. O dönemde henüz devletleşmemiş olan Selçuklu kumandanları himayesindeki 4000 çadır civarında bulunan halk Tuğrul ve Çağrı Bey'in reisliğini kabul etmeyerek Gazne Devleti'ne sığınmıştır. Tuğrul ve Çağrı Beyler bu durumu daha da karışık hale getirmemek adına çözücü bir politika izlemişlerdir. Yeni yurt arayışına giren bu Selçuklu reislerinden Tuğrul Bey çöl tarafına çekilmiş, Çağrı Bey ise yönünü Bizans'a çevirmiştir. Kars'ın fethi de bu Bizans akınlarında vuku bulmuştur. Çağrı Bey'in Bizans akını yapmasının sebeplerinden biri de Bizanslıların

Selçukluların bulunduğu batı toprakları istila etmesidir. Gazne Hükümdarı Harakani'nin işaretiyle Hindistan'ın doğusuna çekildiği söylenmektedir. Ancak Köymen Sultan Mesud'un vezirinin önerisi üzerine Belh'e *çekildiğini* söylemiştir. Nitekim Harakani'nin yaşadığı bir zamanda Bistam ve civarı Çağrı Bey'in hâkimiyeti altına girmiştir (Köymen, 1998; Sevim, 1993; Turan, 1998; Uzgur, 2018).

Harakani'nin doğum tarihi *Cam ve Elmas*'ta geçmemektedir. *TDV İslâm Ansiklopedisi*'sinde sufünün doğum yılı 963 olarak kabul edilmiştir, vefat tarihi ise 5 Aralık 1033 tür (Uludağ, 1997: 93). Ancak Harakani'nin hayat hikâyesi “*Senin öykün o gece başladı. On iki yaşına bastığın günün gecesi.*” (s.9) şeklinde başlatılır. Yani Sufi, 70 yıl ömür sürmüştür ancak onun hayatının elli sekiz yılı anlatılmıştır.

Ebü'l-Hasan Harakani'nin yaşadığı bir dönemde Bistam ve Harakan Gazne Devleti sınırları içerisindeydi. Daha sonra okuyucuya Harakani'nin Çağrı Bey komutanlığında savaşmasıyla bu yerleşim yerlerinin Büyük Selçuklu Devleti egemenliğine geçtiği hissettirilmektedir. Kars dolayları ise Bizanslıların elindedir.

Romanda Gazne hükümdarı Sultan Mahmut'un, Rey ve Isfahan'ı fethinden sonra ve Sümenat Seferi'ne çıkmadan önce Harakani dergâhını ziyaret ettiği aktarılmaktadır. Gazneli Mahmut, köyün girişine Harakani'yi çağırtmıştır. Fakat Harakani, Gazneli Mahmut'un ayağına gitmemiştir. Dergâhının kapısına kadar gelmiş ve Harakanlı Şeyh'i tekrar yanına çağırtmıştır. Harakani, yine Sultan Mahmut'un gitmemiştir, “... *'degâhımızın kapısı herkese açıktır, buyursun der.'*” (s.122) Sultan, mecburen gururunu bırakmış, içeri girmiş ve kendisine gösterilen yere oturmuştur. Aralarında birtakım konuşmalar geçmiştir. Gazneli Mahmut'un Harakani'den ya bir hediye kabul etmesini ve yahut kendisinin ona bir şeyler vermesini istemesi üzerine Sufi, Sultan'a “*Onlarca yama bulunan hırkasını çıkarıp verir, 'al bunu' der, 'darda kaldığında bunu giyenin hakkı için ne istersen verilecektir.'*” (s.123) sözünü söylemiştir. Sultan, Sümenat Savaşı'nda zor durumda kalmış ve hırkayı giyip dua etmiştir, savaş zaferle sonuçlanmıştır. Eserde Gazneli Mahmut, Harakani'yi ikinci ziyaretinde Sufi onu dergâhın dışına kadar uğurlamaktadır ve “... *'İlkin' der 'sultanlık gururuyla gelmiştin, şimdi derviş olarak gidiyorsun. Yolun açık olsun.'*” (s.124)

Cam ve Elmas'ta Selçuklu Devleti ile ilgi bahis ise sonlara doğru yapılmıştır. Harakani, Kars Kalesi'ni kuşatmaya gelmiştir. Komutan Çağrı Bey'dir. Romanda Kars'ın ise Çağrı Bey fethetmeden önce Bizans toprağı olduğu bilgisi "*Harakan'a bunun için mi gelmiştin? Kars'taki Bizans kapısını Alpaslan'a açmak için mi?*" (s.181) cümleleriyle verilmektedir. Romanda Kars'ın fethi ve Harakani'nin orada şehit düşmesi, Sultan Alparslan'ın Malazgirt Savaşı'nın kazanılmasını, Türklerin Anadolu'ya girişini kolaylaştırmış olduğu şu cümlelerle dile getirilmiştir: "*Kapılar seninle açılıyor hâlâ. Şehri senin gözlerin aldı, senin kalbine bağlandı, kanınla teslim oldu. Seni yere düşüren, şehit eden o kılıç yarası olmasa, şehir kapılarını Çağrı Bey'e açmayacaktı.*" (s.181)

Eserde karşılaşılan zaman kavramı yukarıda ifade edilen iki ana dönemden ibaret değildir. Romanda Harakani doğmadan önceki devirlerde meydana gelmiş bir takım olay ve durumlardan da bahsedilmektedir. Harakani'nin doğum tarihi *Cam ve Elmas*'ta verilmemiştir. Yukarıdaki bilgilerde Sufi'nin doğum yılının 963 olarak kabul edildiğini dile getirmiştik. Harakani, doğmadan önce ele alınan zaman diliminde Hz. Muhammed'e dair bir kıssa, bazı kısa bilgiler ve hatırlatmalar, Bilal Habeşi'yle ilgili bir kıssa, Hz. Hüseyin'in Kerbelâ'da şehit edilmesi olayı, Bayezid Bistami'yle ilgili bazı kıssa ve bilgiler verilmiştir.

Romanda Harakani'nin ölümünden sonrasıyla (5 Aralık 1033) kahraman anlatıcının Kars'a gelmesinden önceki zaman aralığında da vuku bulan bazı olaylardan bahsedilmiştir. Ancak anlatıcının ne zaman Kars'a geldiği bilinmemektedir. Anlatıcının internet kafeye gitmesinden, caddede Belediye'nin yaptırmış olduğu Doğru Yol Partisi'nin logosu⁴² olan at heykelinden 1995 yılı veya sonrası bir tarihte Kars'ta bulunduğu anlaşılmaktadır. Çünkü Habertürk'ün internet sitesindeki bir haber yazısına göre Türkiye'de ilk internet kafe 1995 yılında açılmıştır. DYP ise 1991 ve 1997 yılları arasında iktidarı yürütmüştür.

Eserde geçen şimdiki zamandan Harakani'nin ölümüne kadarki zaman aralığında Başbağlar Katliamı, Hıyanet-i Vatan Kanunu'nun çıkarılması, Kars

⁴² DYP'nin resmî internet sitesinde partinin resim ve logosu olarak at figürü yer almaktadır. <http://dyp.com.tr/sayfaver.asp?sid=29> (Son Erişim Tarihi: 31/05/2020)

milletvekili Fahrettin Erdoğan'ın General Asser imzasıyla Mecliste tezkere alması, Ermenilerin Türklere uyguladığı soykırım ve Anadolu'dan gidişleri, Rusların Kars'ı işgal etmesi, Lala Mustafa Paşa'nın Gürcistan Seferi'ne giderken Harakani'nin kabrinin bulunması, Kars'ı Moğolların istila etmesi gibi olayların bahsi geçmiştir. Romadaki şimdiki zaman için 1995 yılı temel alınırsa Harakani'nin şهادetinden (1033) 1995 yılına kadar kabaca hesaplanırsa 962 yıl geçmiştir. Bu yıllar içerisinde geçen bazı olayların verilmesi, Harakani'nin vefatından anlatıcının Kars'ta bulunduğu döneme kadar zaman akışının devam ettiği izlenimini oluşturmaktadır. Bu akışın devam ettirilmesinde belgesel çekimi için Kars hakkında bilgi almak unsurunun da işlevini eklemek gerekmektedir.

Cam ve Elmas'ta yukarıda da bahsettiğimiz gibi olayların anlatılma zamanıyla olayların meydana geldiği zaman örtüşmemektedir. Bundan dolayı bu zamanları ayrı başlıklarda incelemek yerinde olacaktır.

f.1. Vaka Zamanı

Zaman kavramı olarak *Cam ve Elmas*'ta iç içe geçmiş iki hikâye içerisinde farklı zamanlar ele alınmaktadır. Ancak kahramanın hikâyesine kadar işlenen olaylar geriye dönüş olarak değerlendirilmelidir. Kameramanın belgesel çekimi için Kars'a gelmesi ve Kars'tan İstanbul'a gitmek için uçağının havalanması arasındaki geçen süre vaka zamanını verecektir.

f.2. Hatırlatılan Zaman

Romanda geri dönüşler, o kadar fazladır ki romandaki güncel zamanı arka plana iter. Eserde vaka anlatımında en eski dönem Mescid-i Nebevi'de yer alan hurma kütüğünün ağlayışıdır. Hz. Muhammed'in Mescid-i Nebevi içerisinde yer alan bu hurma kütüğüne yaslanarak vaaz vermektedir. Ancak minberin inşa edilmesiyle Hz. Peygamberin artık ona yaslanmayışından dolayı üzülen kütük, ağlamıştır. Aynı zamanda Hz. Muhammed'in hatası olmak üzerine de Şeyh'in de bulunduğu bir mecliste konuşma geçer. Bu dönemi 600'lü yıllar olarak kabul edebiliriz. DYP'nin iktidarda olduğu dönem ise 1990'lı yıllardır. Bu iki yıl arasında geçen süre zarfı hatırlatılan zamanı verecektir.

f.3. Anlatma Zamanı

Olayların anlatımıyla ilgili net bir zaman görülmesi de romandaki vakalar birkaç günde aktarılmaktadır. Anlatma zamanı aynı zamanda romandaki güncel zamandır. Çünkü çerçeve hikâyede şimdiki zaman dili kullanılmıştır. Kameramanın Kars'ta kaldığı günler bu zamanı oluşturmaktadır. Vaka zamanı ile anlatma zamanı aynı zaman dilimini kapsamaktadır.

g) Anlatıcı ve Bakış Açısı

Romanın anlatıcısı aynı zamanda eserin başkahramanıdır. Eserdeki olay ve durumlar genellikle 1. kişi ağzından aktarılmaktadır. Romanda kahraman anlatıcı seçildiği için olaylara karşı öznel yaklaşılmaktadır. Anlatıcı olay ve durumlara karşı kişisel duygu ve düşüncelerini belirtmekten kaçınmamaktadır. Aşağıda verilen örnekte Kahraman anlatıcı, Kümbet'in dış çekimlerini yaparken hissettiklerini, anımsadıklarını hatta onunla özdeşleştiğini aktarmıştır:

“Kümbet'in dış çekimlerini yapıyoruz. Geniş açıyla, bozkırın ortasındaki tek ağaç gibi yalnız, hüznü görünüyor. Bazen çerçevenin soluna bazen sağına yerleştirerek, yalnız ve boşluk dolu resimler çekiyorum. Onları, kendimi resimler gibi görüntülüyorum. Sanki bu güzelim yapıya değil, içime bakıyorum.” (s.51)

Kahraman anlatıcı ve arkadaşları Kars'a belgesel çekimine gittikleri için şehir hakkında bilgi toplayıp çekim yapmaktadır. Dolayısıyla ekip, belgesel için röportaj tekniğiyle bilgi toplarken başka kişinin ağzından da bazı anlatımların yapıldığı görülür. Bu da romanda kahraman anlatıcının içinde başka bir kahraman anlatıcı varmış gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Belgesel ekibi tarafından Şeyh, Hüseyin, Hamdi Bey, Elesker adındaki yardımcı karakterlere diyalog tekniğiyle bazı olaylar anlatılmaktadır. Bu diyalogların anlatımın bir noktasından sonra dış monolog gibi tek taraflı bir hal almaya başladığı görülmektedir.

Bakış açısında dikkat çeken bir başka husus, anlatıcının Harakani Dönemi'ndeki bazı olayları anlatırken ilahi anlatıcıya öykünerek sanki geçmişteki

bütün yaşananları bizzat şahit olmuş gibi ifade etmesidir. *Cam ve Elmas*'ta aslında anlatıcı kahraman, bakış açısı ise tanrısaldir. Aşağıdaki verilen alıntıda anlatıcı Harakani'nin şehit düştüğü Yahniler Dağı'ndadır ve okuyucuya görülen geçmiş zamanı kullanarak Harakani'nin savaştığı zamanı tasvir eder:

“Bir nefes gibi savaştın. En yakınınızdaki kâfirden başlamak üzere savaşın diyordun. En yakın kâfir benliğinizdir, Bizans askerine ok atarken nefsinizi nişan alın, onun tutkularına kılıç vurun, gürz indirin, mızrak saplayın.

Biz bu şehrin asıl sahipleriyiz.” (s.181)

Eserdin bazı kısımlarında gereksiz bilgi ve bilgi yığılmasının olduğu görülmektedir. Bu da anlatıcının gevezeleştiği anlamına gelmektedir (Moran, 2018: 60).

Romanda diğer kahramanlara da söz hakkı tanınması çoğul bakış açısı olarak da değerlendirilebilir. Fakat bu anlatımların ya diyaloglar şeklinde olduğu ya sorular sorulmasından dolayı meydana geldiği ve yahut da “*Bunu da şeyh anlatıyor.*” (s.35) şeklinde diğer anlatıcılara söz hakkı verildiği görülmektedir. Diğer anlatıcılar, asıl kahraman anlatıcı tarafından başıboş bırakılmaz. Kahraman anlatıcı, bazı bölümlerde olayları tanrısal bakış açısıyla 3. kişi ağzından okuyucuya aktarmaktadır. Bu sebeple *Cam ve Elmas* romanı okuyucuya kahraman anlatıcının ilahi bakış açısıyla aktarılmıştır, demek daha doğru olacaktır.

h) Anlatım Teknikleri

Cam ve Elmas romanına anlatma esasına dayalı bir tür olmasından kaynaklı “öyküleme” hâkimdir. Kahraman anlatıcı, okuyucuya hem kendi öyküsünü, bir nevi otobiyografisini aktarır hem de Ebü'l-Hasan Harakani'nin biyografisini kurgusal bir çerçevede aktarmaktadır.

Olay örgüsünde ilk göze çarpan anlatım tekniklerinden biri “çerçeve hikâye”dir. Çerçeve hikâye, geleneksel bir anlatım tekniğidir. İlk defa Hindistan'da ortaya çıkmış bir formdur. *Ramayana*, *Pançatantra*, *Sukaptati* gibi Hint Destanı ve

masalları bu anlatım biçimi ile oluşturulmuştur. Şark edebiyatında yaygın olarak görülen bu tarz *Mantıku't Tayr, Binbir Gece Masalları* gibi Arap ve İran edebiyatındaki eserlerde de görülmektedir. Türk edebiyatına da geçen bu kurgu formu 14. Yüzyılda Avrupa'da kullanılmaya başlanan köklü bir anlatım geleneğidir (Sazyek, 2015). Yalsızuçanlar; bu anlatım geleneğini kullanarak modern diyebileceğimiz anlatmaya bağlı genç bir metni, olgun bir anlatı kalıbı klasik içerisinde vererek söz konusu iç içe geçmiş iki hikâye arasında bağlantı kurmuştur.

Esere hâkim olan başka bir anlatım biçimi ise “betimleme”dir. Tasvirlerde reel ve öznel bir anlatımdan yararlanılmaktadır. Reel olarak bahsettiğimiz bu nesnel tasvirler romanda sık karşılaşılan bir durum değildir. Örneğin, Harakani hakkında bilgi alınan Şeyh'in tasviri gayet reel bir tarzda yapılmıştır ve okuyucunun zihninde somut bir tablo canlandırmaktadır:

“İçeri süzülüyoruz. Köşede bağdaş kurmuş, kenarı altın sarısı şeritli siyah bir cübbe giymiş, başındaki keçeden yapılmış külah, siyah ince bir sarıkla çevrelenmiş. Kumral dalgalı saçları omzuna dökülüyor, gözleri deniz mavisini. Hafif bir sesle konuşuyor.” (s.16)

Cam ve Elmas, I. kişi ağzından anlatıldığı için olsa gerek çoğu betimlemeler, belli bir noktadan sonra öznel keyfiyete bürünür. Aşağıdaki alıntı, betimleme esnasında tasvirin nesnelenden öznel olana evrildiğini göstermektedir:

“Üç gözlü Taşköprü'ye gidiyoruz. Köprü iki yakayı birleştiriyor. Değil mi ki aramıza hep köprüler kurmaya çalışırız. Köprüleri atarız. Oraya yerleşmeye çalışırız. Oradan gelip geçerken yerleşmeyi düşünürüz.” (s.84)

Romanda verilen iç hikâyedeki Harakani'nin yaşam öyküsü “biyografik” tarzdadır. Ancak romanda biyografi türünde verilen eserlere nazaran bilgi vermeye yönelik bir anlatım izlenmemiştir. Harakani'nin hayatı kurgusal bir zeminde işlenmiştir.

“Diyalog” tekniğine de yer veren yazar, karşılıklı konuşmayı sınırlı tutar. Kars'ı tanımak ve tanıtmak adına başlatılmış diyalogların çoğu dış monologa dönüşür. *Cam ve Elmas*, çevreden ve sosyaliteden çok kameramanın psikolojik

dünyasını ve Harakani'nin hayatını merkeze almaktadır. Kahraman anlatıcının kendisinin de bahsettiği gibi sessiz bir kişi olduğu belirtilmektedir. Arkadaşlarıyla bile kurmuş olduğu diyaloglar mecburiyettendir. Konuşmaların çoğunu kendisi başlatmamaktadır. Genellikle sorulara cevap vermektedir. Diyalogların büyük bir kısmı diğer kahramanlara aittir. Kahraman anlatıcının başının ağrması üzerine geçen bir diyalog bu duruma örnek verilebilir:

“ ‘Nasıl, toparladın mı biraz?’

‘Evet’

Teknisyen ısrarcı, ‘hayırdır kötü bir şey mi var?’

Hayır anlamında başımı sallıyorum.

Susmak... yapabildiğim en doğru şey bu.” (s.170)

Romancılar insanın iç dünyasında şekillenen duygu ve düşünceleri dışa yansıtmak amacıyla uygulanan, iç çözümleme ve bilinç akışı ile ilintili olan “iç monolog” tekniğini bulmuşlardır (Tekin, 2015:289). Bu teknik *Cam ve Elmas*'ta da sık kullanılan bir tekniktir. Hatta romandaki bazı bölümler sadece iç monologdan oluşur. Kahramanın kişisel hayatının sorunlu olması sebebiyle ruhi dünyasına intikal etmiş karmaşa, okuyucunun zihninde bu teknikle belirir. İç monolog, seslenmeler, hitaplar şeklinde zuhur etmektedir. Kahraman anlatıcı zihnindekileri yansıttığı bu tek taraflı iç konuşmalarda sık sık eski eşine, bazen Harakani'ye, romanın bir bölümünde İranlı bir şair olan Nasır-ı Hüsrev'e bazen de Allah'a seslenmektedir. Dolayısıyla cevap almadığı için bu teknik devam etmektedir. Aşağıda vermiş olduğumuz konuşmada kameraman, karşısında biri varmış gibi bir iç monolog yürütmektedir:

“Hep seni istedim, seni diledim, seni gözledim, seni bekledim ben.

Sana üç pınardan beslenen bir denizden geliniyordu, biliyordum.

Suya girdiğim anda boğuldum.

Battım, çırpınmaya başladım, çırpındıkça battım, gömüldüm, ilk adımda yittim.

Sakınmaydı ilk adım, biliyordum. Bilmez olaydım, neyi değiştiriyor, ne işe yarıyordu ki!

İlk adım korkuydu, çekinmeydi, riyazetti.

Birincisinde batmasaydım, ikinci adımımı cömertliğe atacaktım.

Orayı geçseydim, yarattıklarına ihtiyaç duymamayı öğrenecektim” (s.43)

Romanda başvuru tekniklerinden biri de “bilinç akışı” tekniğidir. Bilinç akışı “*Romanda figürlerin iç dünyalarını aracısız ve bütin karmaşasıyla aktarmak amacıyla, çağrışıma dayalı olarak birbirini izleyen ilintisiz cümleler şeklinde uygulanan bir tekniktir.*” (Sazyek, 2015:76) Bu teknik kahramanın iç dünyasının anlatımına oldukça uygun düşmüştür. Ruhi dünyası karmaşıktır ve zihni de oldukça bulanıktır. Ruhu ve zihni o kadar belirsizlik içerisindedir ki dış dünyasıyla iç dünyası birbirine karışmaktadır ve çevresindeki olan bitenleri tam anlamıyla yönetememektedir. Aşağıdaki bilinç akışı tekniği kullanılmış alıntıda kahraman anlatıcı, Şeyh’in bahsettiği şeyler, esnaflarla konuşmalar, arkadaşlarıyla konuşmalar, yemekteki diyaloglar, Harakani’nin sözü, beyin istemek vs. arasında gidip gelmektedir:

“Dün dergâhtan ayrılırken de yoklamıştı bu düşünce ama gittiğimiz işkembecideki gürültüde yitmişti. Ağbi hangi televizyondan geliyorsunuz? Ne çekiyorsunuz? Ağbi bizim esnaf olarak... İyi kaşar nereden alınır, dut pekmezini Kağızman’dan kim getirip satıyor, burada giyim ucuz mu, internet cafe var mı, filmleri en ucuz nerede tab ettirebiliriz, yoksa Ankara’ya mı götürsek, Nokia şarjımız var mı, benimki şekersiz ve sütlü olsun, az yoğurt daha alabilir miyiz, ben bir beyin daha isteyeceğim, başka isteyen var mı... sorun hafif değil, demişti Şeyh, bu yüzden Hazret, ‘eğer’ diyor, ‘Türkistan’dan Şam’a kadar bir kimsenin ayağı taşa değerse, onun zararı da benimdir ve şayet bir üzüntü bir gönüle düşerse o gönül bana aittir.’ ” (s.38)

Diyalog, iç monolog, bilinç akışı teknikleri kahramanın olayları ve zihnindekileri doğrudan aktarmak hedeflidir ve anlatıcının varlığını kırmaya yöneliktir. Bu tür tekniklerde kapalı bir anlatıcı vardır. Manfred Jahn, “*Kapalı anlatmada başarıya ulaşmanın en kolay yolu, onları bir iç odaklayıcının gözünden görülmesini sağlamaktır.*” (2015:64) demektedir. Bu anlatım tarzı, yapaylığı ortadan

kaldırmaya çalışmaktadır. Gösterme tekniklerinin ustaca kullanılması olayların doğal bir çerçevede cereyan ediyor oluşunu hissettirmektedir. (Tekin, 2015:213)

“Alıntılama”nın yani “montaj”ın da görüldüğü eserde Molla Mehmet’in yazmış olduğu Kars’taki Ermeni İstilasını belgeleyen bir mektup Hamdi Bey’in ağzından okunmuştur. Birkaç şiirin yer verildiği görülen metinde iki şiir Lale Müldür’ün eserlerinden seçilmiştir. Bu şiirlerin birincisi “*Bazen Bir Şey Görünür Gibi Oluyor*”, ikincisi ise “*Pirinç*” şiiridir. Diğer alıntı şiirler ise Âşık Şenlik ve Harakani’ye aittir. Şiirlerin tamamının değil, bir kısmının alındığı görülmektedir.

Anlatıcının sürekli farklı kişilere ve Allah’a “sen” kelimesini kullanarak seslenmesi ve uzun iç monologlarda ve bilinç akışında sürekli bu kelimeleri tekrarlama, “kesret”te olduğunu dikte etmektedir. Romanda “kesret” sözcüğü geçmemektedir. Ancak onun sen lafzından yola çıkarak çoklu bir sesleniş göstermesi hatta bu hitapların bazen kime yapıldığının kestirilememesi, kesrete dair bir “leitmotif”in varlığına işaret etmektedir.

Anlatımda bazı bölümlerde kıssalar ve bildik hikâyeler doğrudan aktarılmış veya sezdirme yoluyla yer verilmiştir. Hatta romanın birkaç bölümü Harakani ile Dağıstanlı bir bilgenin diyalogu, bir gezgin ile diyalogu; Harakani’nin oğlunun öldürülmesi, dervişinin vefatı gibi sadece hikmetli Harakani kıssalarından oluşmaktadır. Romanda bazı yerlerde ise atıf olarak bir hikâyeyi hatırlatma vardır. Kameraman, “*Sevgiyi bir ağaçtan öğrenerek dönüyorum*” (s.187) diyerek Hz. Peygamberin yaslanarak vaaz verdiği hurma ağacının hikâyesine, sevdiği kadına seslendiği bir iç diyalogda “*Kemiğimden yaratılmışsın gibi.*” (s.167) şeklindeki söyleminde Âdem ile Havva kıssasında Havva’nın yaratılışı⁴³na atıf yapmıştır. Aynı zamanda “*Mecnun’un gördüğü her şeye Leyla deyişi gibi...*” (s.49) şeklindeki bir benzetmeyle benlikten sıyrılmayı hedefleyen bir söylemle de karşılaşılmaktadır. Bu anlatım “*Leyla ile Mecnun*”⁴⁴un aşk hikâyesini de hatırlatmaktadır. Anlatıcının

⁴³ Havva’nın yaratılışı: Kuran-ı Kerim’de Havva’nın Âdem’den yaratıldığı söylenmektedir.(Zümer Suresi,6) Havva’nın Hz. Âdem’in kemiğinden yaratılışı meselesi ise “*İbrânîce Tevrat’ta, “Adam’dan aldığı kaburga kemiğinden bir kadın bina etti” denilmektedir.*” (Harman, 1997: 543)

⁴⁴ Leyla ile Mecnun: Araçlar arasında anlatılagelen halk hikâyesi, menkıbe ve çeşitli rivayetlerden doğmuş bir anlatıdır. Gülşehrî, Nizami, Fuzuli, Nevai gibi Türk şairler de bu hikâyeyi mesnevî olarak

Allah'a seslenirken “*Sen şahdamarımdan daha yakınsın.*” (s.52) demesi Kur’ân-ı Kerîm’de Kaf Suresi’nden bir ayeti⁴⁵ işaret etmektedir. Bu anlatıları postmodern düzlemde pastiş olarak değerlendirmek gerekmektedir. Yazar bu metin parçalarını başka bir metinde kurgulayıp yeniden yazmıştır. Aynı zamanda bazı metinlerden ise montaj yapılması, Kerbelâ olayları gibi konu ile alakasız bir metnin olay akışı ile birlikte verilip bütüncül yapının bozulması da postmodern anlatı olarak değerlendirilebilir.

Görüldüğü üzere İncelemekte olduğumuz romanda öyküleme, betimleme anlatım biçimleri baskındır. Biyografi, leitmotif gibi tekniklerin kullanıldığı da görülmektedir. Bunların yanında diyalog, dış monolog, iç monolog, bilinç akışı gibi gösterme teknikleri kullanılmaktadır. Bazı bilindik hikâyelere atıf yapılması, bazı ifadelerin farklı olaylara ve durumlara uyarlanmasıyla pastişin; doğrudan alıntı yapılması montajın kullanılması metinlerarasılığın varlığına dikkat çeken postmodern anlatıyı işaret etmektedir.

i) Dil ve Üslup

Romanın dilinde açıklığı büyük oranda ortadan kaldıracak, akıcılığı engelleyecek veya aksatacak derecede yabancı kelime, söz oyunları kullanılmamıştır. Ancak romandaki bazı bölümlerde ve bazı bölümlerin bir kısmında iç monolog ve bilinç akışı tekniği görülmektedir ve bu öğeler, kitabın okunma zamanını uzatabilmektedir. *Cam ve Elmas*, tasavvufi bir tipe dönük olduğu için kullanılan abdal⁴⁶, beka⁴⁷, cem⁴⁸, cezbe⁴⁹, fakr⁵⁰, fena⁵¹, nefis⁵² sekine⁵³, sekr⁵⁴, sufi, vahdet,

kaleme almışlardır. Bu eserlerde ekseriyetle Mecnun’un Leyla’ya duyduğu mecazi aşkın ilahi aşka dönüştüğü görülmektedir. (Yavuz, 2005)

⁴⁵ “... Çünkü Biz ona Şah damarından daha yakınız.” (Kaf Suresi, 16)

⁴⁶ Abdal: “...veliler arasında, insanların işlerinde tasarruf için manevî olarak müsaade verilmiş kişilerdir.” (Cebecioğlu, 2004:11)

⁴⁷ Beka: “Ebedilik, kalıcılık.” (Şimşek, 2017:59)

⁴⁸ Cem: “Toplama, birlik”(Age:71)

⁴⁹ Cezbe: “Allah’ın kulunu kendi hazretine çekmesi.” (Cebecioğlu, 2004:128)

⁵⁰ Fakr: “Dervişlik, sâlikin hiçbir şeye malik ve sahip olmadığı, her şeyin gerçek malik ve sahibinin Allah olduğunun şuurunda olması.” (Uludağ, 2012:131)

⁵¹ Fena: “1. Yokluk, hiçlik. 2. Kulun filini görmemesi hali”(Uludağ, 2012:134)

⁵² Nefis: “1. Can, benlik, ruh; aşağı duygular. 2. Kulun kötü huyları ve çirkin vasıfları, kötü his ve huyların mahalli olan latife, cism-i latif.” (Uludağ, 2012:274)

⁵³ Sekine(t): “Gaybın(ve manevi feyzin) gelişi esnasında kalbin bulduğu itmi’nan ve huzur hali.” (Uludağ, 2012:310)

vecd⁵⁵, veted⁵⁶ gibi tasavvufi terimler; cinematik, ışık, kare, çekim, dış çekim, ses teknisyeni, yönetmen gibi sinema ve video terimleri ile karşılaşmak mümkündür.

Romanın dilinde dikkat çeken başka bir özellik de sen ve ben kelimelerinin sıkça kullanılmış olmasıdır. Fakat sen kelimesi ben kelimesine göre daha fazla geçmektedir. Eserde sen şeklindeki hitaplar fazlaca olduğundan kitabın bazı kısımlarında kahraman anlatıcının kime seslendiğini kestirmek güçleşmektedir. İç diyalog ve bilinç akışındaki bu seslenişler çoğunlukla eski eşine, Harakani'ye, Nasır-ı Hüsrev'e ve Allah'a yapılmıştır. Vermiş olduğumuz alıntılarda kahraman anlatıcının eski eşine ve Allah'a seslendiği açıkça görülmektedir: “...seni özlüyorum, seni sadece özlüyorum ama o birbirimize kıydığımız anların boğuntusuyla kuşatılmışım.” (s.117) , “Çünkü ben o gece senin dışındaki her şeyi terk edeceğim. O zaman kendimle konuşabileceğim. Senden bir cevap gelecek. Sınırlarımı taşıyacağım, yüklerimi bırakacağım. ‘Buyur rabbim!’ diyeceğim, ‘buyruğuna hazırım!’ ” (s.103) Şu örnekte ise anlatıcının kime seslendiği kestirilememektedir: “Biz seni bir şeyle nitelemedik. Sadece niteliğinin aynı olduk. Sen kendini bize anlattın. Ne zaman seni görürsek kendimizi görmüş oluruz. Ne zaman kendimizi görürsek, Sen Kendi Kendini görürsün.” (s.99)

Anlatımda soyut kelimelerin somut kelimeler ile tamlama şeklinde kullanıldığı veya somut kelimelerle açıklanmaya çalışıldığı görülmektedir. Harakani'ye Şeyh'in dilinden yapılan “hüzün denizi” (s.107) yakıştırması, Harakani'nin anlatıcıya rüyasında “Gönül denizdir, dil kıyı...” (s.55) demesi buna örnek verilebilir.

Romanda dolaylama da sık başvurulan bir durumdur. Örneğin: Timurlenk'in Kars'ı istila etmesi, “topal kasırga” (s.27); kılıç, “ölüm kırbaç” (s.182); Hz. Hüseyin, “Kerbela garibi” (s.146) olarak nitelendirilmesinde dolaylama mevcuttur.

⁵⁴ Sekr: “2.tas. a. Zahirî ve bâtnî kayıtları bir yana bırakıp Hakk'a yönelmek. B. Kuvvetli bir vârid(tecelli) ile kendinden geçip ruhi bir haz ve zevke erme.” (Uludağ, 2012:310)

⁵⁵ Vecd: “1. Bulma, varolma, hasıl olma, buluş. 2. Tas. a. Ekstaz; kulun herhangi bir kastı ve çabası olmadan, onunkalbine tesadüf eden şey(ilham, his, feyz; vârit).” (Uludağ, 2012:376)

⁵⁶ Veted: “EVTÂD: Arapça, direklerden demektir. Hiyerarşik veliler silsilesi içerisinde yer alan bir zümre;tekili veted'dir. Dört veliden oluşan evtâd'ın her biri, merkezinde buldukları dört yönden birine nezâret ettikleri için bu ismi alırlar.” (Cebecioğlu, 2004:201)

Cam ve Elmas'ta baskın olan ağız İstanbul Türkçesi'dir. Anlatımda başka bir şive veya ağza yer verilmemektedir. Hatta orada yaşayan yerli halkın Kars hakkında bilgi verirken bile Kars ağzını kullanmadığı görülmektedir. Romanda diyaloglarda kullanılan yerel ve konuşma dili olarak nitelenebilecek “*ağbi, seyirtmek, na'pıyorum*” gibi sözcüklerin az da olsa kullanıldığı görülmektedir.

Dil ve üslupla ilgili dikkat çeken öğelerden biri deyimlerin sıkça kullanılmasıdır. Bu deyimlerden bir kaç şunlardır:

- Ağzını bıçak açmamak
- Aklı karışmak
- Akla gelmek
- Başı dönmek
- Cezbede kalmak(Cezbeye tutulmak)
- Çile çekmek
- Kendinden geçmek
- Kendini bilmek
- Kulağa girmek
- Nutku tutulmak
- Özür dilemek
- Sonradan görme olmak

Deyimler kadar karşılaşılsa da eserde atasözünün kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan “Bostan yata yata büyür.” atasözü kalıbı bozulmadan kullanılmıştır. Fakat “Et tırnaktan ayrılmaz.” atasözü “*Etin tırnaktan ayrılışı gibi çıkıyorum dergâhtan.*” (s.183) şeklinde kullanılarak cümle yapısı bozulmuştur.

Romanın cümle yapısına değinecek olursak “*Bak benim denizlere ve dağlara hükmüm geçiyor, bak bu göklere... Bu yıldızlar benim avucumda, ...*” (s.48) şeklindeki tamamlanmamış bir ifadeyle sezdirilmek istenen bir davranış vardır. Anlatıcı, seslendiği kişinin göklere bakmasını istedikten sonra üç noktayla aslında göğe baktığını vermiştir. Fakat bunu açıkça dile getirmemektedir.

Yine cümle yapısı göz önünde bulundurulduğunda “*Hasırın üzerine yayılır altınlar.*” (s.122) gibi devrik tümcelerle karşılaşmak mümkündür.

Cümle bazında yapılan incelemede en çok dikkat çeken durum çok uzun sıralı cümlelerin romanda yer edinmiş olmasıdır. Bu cümle yapısı özellikle iç monologlarda ve bilinç akışının kullanıldığı yerlerde göze çarpmaktadır. Tümcelerin bu şekilde seri olarak birbirine virgülle bağlanması ve okuyucunun nefes almasına mahal vermeden okunmasının sağlamak istenmesi, bu cümlelerin bir an gibi kısa bir zaman aralığında kahramanın zihninden geçmiş olduğu imajını vermektedir. Bahsi geçen bu uzun cümlelere aşağıda verilen örnek uygun düşecektir:

“Bu yıldızlar benim avucumda, bana oradan bak, yıldızlardan gör beni, bulut gibi kendini kaybet, sarhoş ol, çıldırmaktan korkma, bırak bu akli, bu iradeyi terk et, tedbiri elden bırak, çaresizliğini tat, acılarını ve anılarını unut, yok et onları, sen bendesin, benimlesin, bana döneceksin, benden gittiğin gibi gel, her kaçışın dönüş olsun, bana dönmek için benden ayrıl, beni hatırlama, hatırlamak unutanların işidir, beni hiç unutma,aklını çıkar at, çıkar aklından her şeyi, benimle dol, gönlünü keşfet, ona sığ, oraya sığın, orada bulacaksın beni,ben ordayım, ben seninki gibi kırık gönüllerdeyim, benim evim hüznle ıştır, kalbini hüznle yıka, ıstırapla beslen, acıların gıdan olsun, isteklerini terk et,isteklerinden kurtulmadıkça istediğini bulamazsın, sen beni istiyorsun, farkında değil misin, niçin görmüyorsun, nasıl körleştin böyle, duymuyorsun, neden sağırlaştın böyle, ... ” (s.48)

Aynı zamanda yazar, asıl konu ile alakası bulunmayan Kerbelâ’da Hz. Hüseyin’in şehit edilmesini konu alan on üç sayfalık bir bölümü olay akışı içerisine eklemiştir. Diğer bölümlere nazaran bu uzunca bölümdeki lirizm ve şiirsellik okuyucunun dikkatini çekmektedir. Kimin anlattığı da tam kestirilemeyen bu hikâyenin Kerbelâ Çayevi’nde karşılaşılan Elesker’in aktardığı, şu cümlelerden tahmin edilebilir:

“Yönetmenin sırtını yasladığı duvarda, bir kan ve vahşet tablosu.

‘Amca bu nedir? diye soruyorum.’

Birden sicim gibi yaşlar boşalıyor gözlerinden, sesi titriyor.

‘Kerbelâ yavrum’ diyor.” (s.132)

Yukarıdaki diyalogdan sonra Kerbelâ olaylarının hikâyesi lirik tarzda anlatılmaya başlanmıştır.

Romanın son sayfalarında Harakani'nin savaştığı bölüm okuyucuya verilirken anlatımın hızlandığı sezdirilmektedir. Bu bölümün psikolojik monotonluktan uzak olması, oradaki fiziksel aktivitelerin fazlalığı ve ardışıklığı, kısa paragraflar ve tekrarlanan kelimeler zihni hareketli bir manzara oluşturmaya sevk etmektedir. Kullanılan bu üslup destanlarda ve gazavatnamelerde kullanılan dil ile örtüşmektedir. Aşağıda romanın hareketli savaş bölümünden kısa bir alıntı verilmektedir:

“Bu kapıdan bu iklimin sırlarını açmak üzere geldik Harakan'dan.

Burası Anı'dır, bir adım daha atın. Bir adım daha atın, sonrası yeni bir iklimdir.

Yetmişbin Bizans askerine bakın, biz dört, yedi, kırk savaşçıyız.

Komutan sendin, senin çağrına koşuyordu süvariler, piyadeler, akıncılar.” (s.182)

Yazar tamamlanmış cümleleri ardı ardına sıralamak yerine bahsettiğimiz şiirsel dili okuyucuya sezdirmek amacıyla dizeleri andıran kısa ve tek cümlelik paragraflar yazmıştır. Şiirsel dil, sadece Kerbelâ olaylarının aktarıldığı bölümde değil Harakani ve tasavvufla ilgili bölümlerde de karşımıza çıkmaktadır. Aşağıdaki örnekte tasavvufla ilgili bazı terimler şiirsel bir dille açıklanmıştır:

“Buna fena da denir.

Kötülüklerin nefisten uzaklaşmasıdır.

Beka da denir.

İyiliklerin nefse yerleşmesidir.

Buna vecd de denir.

Hiçbir çaba göstermeksizin neşe ve hüznü sahip olmaktır.

Buna fakr da denir.

Onun dışındakilere işarettir.

Cem de denir.

Sadece onun varlığından kinayedir.

Onda yok olmak da denir.

Onda var olmaktır.” (s.156)

Romanın dil ve üslubu için diyebiliriz ki anlatıcının iç dünyasına yönelen bölümlerde iç monolog ve bilinç akışının etkisiyle akıcılıkta yavaşlama görülmektedir. Harakani ve tasavvufî ile ilgili kısımlarda ise tasavvufî kelimelerin sayısında artış bulunmaktadır. Bazı kelimelerin kullanımında tekrara gidilmiştir. Romanın bazı bölümlerinde şiirsel bir anlatım göze çarpmaktadır. Anlatıcının hayatında bulunan muğlâk sözcüklere Harakani kısmında yer yoktur. İfadeler dolaylama, deyim, atasözü kullanılarak kuvvetlendirilmiştir. Tamamlanmamış ifadelerle, devrik ve oldukça uzun cümlelerle karşılaşmaktadır.

Cam ve Elmas romanı için genel olarak diyebiliriz ki ruhi dünyası buhranlarla çevrelenmiş, kesret içinde bocalayan bir kahramanın Harakani’yi tanınmasıyla birlikte vahdet kavramını özümsemeye başladığı görülmektedir. Bu karakter kendi çerçeve hikâyesi içerisinde geri dönüşlerle Ebü’l-Hasan Harakani’nin yaşam öyküsünü vermektedir. Anlatıcının gerçek hayatta karşımıza çıkan her şeyin aslında fani olduğu, tek gerçeğin Allah’ın zatı olduğu düşüncesiyle yüzleşmesinin yanı sıra okuyucuya Harakani’nin oldukça yüce bir mutasavvıf olduğu sunulmaktadır. Romandaki olayların büyük çoğunluğu Kars’ta geçmektedir. Gazne Devleti ve Büyük Selçuklu Devleti’nin Kuruluş Dönemi’ndeki olaylardan bahsetmektedir. Romanda kahraman anlatıcı yine kendi bakış açısından olayları aktarırken iç hikâye

olan Harakanî'nin anlatıldığı kısımlarda ilahi bir bakış açısıyla olayları anlatmaktadır. Eserde anlatma, gösterme ve postmodern anlatının getirdiği teknikler bir arada kullanılmıştır. Romanda yer yer tasavvufi, şiirsel bir üslup göze çarpmaktadır. Günümüz insanının içinden çıkamadığı sorunlara karşı ebedi hakikatle yüzleşme bir öneri olarak sunulmuştur.

C. *HAYYAM*

a. **Konu ve Tema**

Hayyam romanı, Ömer Hayyam'ın hayatını ve Büyük Selçuklu Dönemi'nin bir bölümünde gelişen olayları konu almaktadır.

Hayatta olan her şey Allah'ın yüce varlığının içinde bulunmaktadır düşüncesi romanın temasını oluşturmaktadır.

b. **Özet**

Hayyam, Sultan, Hasan ve Nizam birlikte medresede bir dönem tahsil görmüşlerdir. Daha sonra Sultan'ı babası medreseden almıştır. Romanda Hasan taşkın ve aykırı, Nizam düzenli ve sınırlara riayet eden, Hayyam, ilme önem vererek kalemi tercih eden birer tip olarak tasvir edilmişlerdir. Sultan ise Hayyam'ın tam tersine kalem yerine kılıcı tercih etmiştir. Olaylar bu tiplerin tasvirine göre şekillenmiştir.

Sultan'ın padişah olmasından üç gün sonra Hayyam, saraya davet edilir, davet meclisinde birçok şair ve âlim bulunmaktadır. Sultan, ona fazlaca ihtimam gösterdiğinden meclisteki aydın kişilerin haset dolu bakışlarıyla karşılaşır, onlardan pek hoşlanmaz. O günden sonra vaktini kendi dergâhında ve ilimle uğraştığı rasathanesinde geçirmektedir.

Bilimsel çalışmalara devlet hazinesinden yüklü bir tahsisat ayracağını dile getiren Sultan, Hayyam'ı rasat memuru görevine getirmiştir ve ondan bir takvim yapmasını istemiştir. Takvim ve sohbet için onu bazı zamanlar rasathanesinde ziyaret eder veya Hayyam'ı saraya çağırtmıştır. Hazırlanan takvim romanın bir yerinde de

adı zikredilen Melikşahi Takvim'dir.⁵⁷ Dile getirildiği kadarıyla söz konusu bu takvime Hayyam oldukça mesai harcamıştır.

Eserde dikkat çeken başka bir husus Hayyam ve arkadaşları etrafında gelişen olaylardır. Hayyam'ın medrese yıllarında bile Sultan olarak nitelediği Melikşah, ülkenin hükümdarı olmuştur, Nizam ise onun veziri görevine getirilmiştir. Hasan ise Bâtınilerle⁵⁸ görüşerek bu mezhep hakkında derin bilgiler edinmiştir. Fatımi dailerinden Abdülmelik'in Rey'e gelmesinden sonra Hasan, dailik⁵⁹ naipliğine atanmıştır.

Mısır'a doğru giden Hasan, Fatımi emiri Muntasır'la bazı konularda görüşmek istemiş ancak onu çekemeyenler magribe giden bir gemiye bindirmişler ve Emir Muntasır'dan uzaklaştırmışlardır. Dolayısıyla emirle Hasan'ın görüşmesi de gerçekleşmemiştir. Uzunca bir süre ülkesine dönemeyen ve Muntasır'la da bir müddet görüşemeyen dai naibi, Büyük Selçuklu topraklarına yeniden döndüğünde hak mezheplerle ilgili değişen fikirleriyle ilgili eylemlere başlamıştır. Hasan, bu dönemde Haşhaşiler⁶⁰ adında bir ekol kurmuştur ve bu akım Selçuklu'nun aleyhinedir. Müritlerine haşhaş vererek sahte cennet vaat ettiği dedikoduları dillerde dolaşmaktadır. Hayyam, onu çılginca düşüncelerinden vazgeçirmek için uğraşmış ancak başarılı olamamıştır. Haşhaşilerin izinden gidenler o kadar çoğalmıştır ki bu

⁵⁷ Melikşahi Takvim: "Ömer Hayyam'ın astronomi alanındaki yoğun çalışmaları, büyük vezir Nizamülmülk'ün tavsiyesi üzerine, onun Selçuklu Sultanı Melikşah tarafından 1074 yılında saltanatın başkenti İsfahan'a daveti ile başlamıştır. Sarayda müneccimbaşı makamına atanan Hayyam, diğer davetli gökbilimcilerle birlikte kısa sürede İsfahan gözlem evini kurmuş ve 1079 senesinde "Celali" veya "Melikşah Takvimi" olarak bilinen takvimi hazırlamıştır. Bu takvime göre güneş yılının uzunluğu 365 8 gün olarak kabul edilmiş olup buna göre 7 defa 4. yıl 366 gün ve sonraki 5. yıl 8. uzun yıl olarak alınır. Böylece 33 yıldan 8 tanesi visokos (uzun) yıl olurdu. Bu takvim günümüzde kullanılan Gregoryen takviminden daha doğrudur. Çünkü Gregoryen takviminde hata yaklaşık 3300 yılda 1 gündür. Hayyam'ın takviminde ise 1 günlük hata yaklaşık 4500 yılda oluşmaktadır." (Güzelyüz, 2011/12:5-6)

⁵⁸ Bâtinilik: "Batınî veya İsmailî diye anılan zümrenin, 1090'da Hasan Sabbah(ö.23 Mayıs 1124)'ın Alamut Kalesi'ni ele geçirmesinden itibaren başlatılabilecek olan açık tarihleri, onların yayımlacı emelleri ve bu uğurda her türlü suikast, başkaldırma, ihtilal gibi hareketleri mübah gördüklerinin sayısız delilleri ile doludur." (Yazıcı, 2011:233)

⁵⁹ Dailik: Bâtini-İsmailî propagandacılığı (Aylar, 2017:326).

⁶⁰ Haşhaşilik: Hasan Sabbah, fedai adını verdiği, mezhebinin hiyerarşik sıralamasında en alt mertebede buluna fedailere haşhaş vermek suretiyle kendinden geçiröiş ve bu süre içerisinde fedaileri önceden kurmuş olduğu sahte cennete naklettirmiştir. Burada gönünce eğlenerek zevkin doruklarına eren fedailer tekrar haşhaş verilmek suretiyle geldikleri noktaya bırakılmışlardır. Sahte cennetin tekrar verileceği verilmese de ölünce cennete gideceği dile getirilen yönlendirilmiş fedailer birçok suikast ve isyanda rol almışlardır. Bundan dolayı Hasan Sabbah'ın kurmuş olduğu mezhebe Haşhaşilik de denmektedir (Lockhart ,2006).

ekolün savunucuları, bir kaleyi zapt edecek kuvvete gelmiştir. Nitekim Hasan komutasındaki Haşhaşiler, Alamut Kalesi'ni Büyük Selçuklu Devleti'nin elinden almışlardır. Onların bu başarısıyla olayın ciddiyetini kavrayan Sultan ve Nizam, Alamut Fathi'ni öldürtmek için bir iki girişimde bulunsa da başarısız olmuştur. Hasan, gittikçe güçlenmiş ve ülkenin birçok kalesini ve toprağını Haşhaşilerin mülküne katmıştır. Nizam ise Haşhaşilerce düzenlenen bir suikastta öldürülmüş, iki yıl sonra da Nizam'ın evlatları katledilmiştir. Öte yandan Sultan'ın da eşi Terken Hatun tarafından zehirlenmesi dedikodularıyla hayatı son bulmuştur. Terken Hatun beş yaşındaki oğlunu tahta geçirmeyi istemektedir. Hasan, hayatının son dönemlerinde hastalanınca Bozorg Ümid adlı birini Haşhaşilere vekil tayin etmiş ve bir süre sonra vefat etmiştir. Dört arkadaştan geriye Ömer Hayyam kalmıştır.

Ömer Hayyam ise matematik, fizik, astronomi, felsefe, mantık gibi alanlarda ilim tahsil etmekte ve çalışmalar yapmaktadır. Matematikte bilinmeyen şey olarak adlandırmıştır. Roman, Hayyam'ın gözüyle, günümüzde x olarak kabul gören şey üzerine felsefi boyuttan bakar ve şeyi vahdetin timsali olarak görmektedir.

Hayyam'ın öyküsüne son nefes adlı tek cümlelik bir bölümle son verilmiştir. Bu bölümde bütün hayatı boyunca Allah'ı tanımaya çalıştığını dile getirmektedir.

c. Olay Örgüsü

Hayyam romanı olay akışını bozan geriye dönüş ve ileriye gidişlerle dikkat çekmektedir. Romanda Hayyam, Nizam, Hasan ve Sultan'ın medrese eğitimi almasından Hayyam'ın son nefesine kadar ki dönemde asıl olaylar aktarılmaktadır.

Hayyam'da bazı kıssa ve bilgilerin aktarılması münasebetiyle geriye gidilmektedir. Olay akışında geriye gidilen en uç dönem Hz. Şit'in ve oğlu Hz. İdris'in kabirlerinin Mısır piramitlerinde olma ihtimali münasebetiyle isimlerinin zikredildiği kısımdadır. Yine Hz. Muhammed hakkında bazı kıssa ve bilgiler, Bilâl Habeşi hakkında da bir kıssa verilmektedir. Romanda İdris ve Şit peygamberin bahsi şu şekilde geçmektedir:

“Peki piramitlerde İdris'ten başka kimlerin hikmeti gizleniyor?”

Şit'in de orada olduğu söyleniyor.

İkisi de bizi kökene çağırıyor.” (s.93)

Ömer Hayyam'ın hayatı içinde yapılan geri dönüşler medrese yıllarına, o yıllardaki Hasan, Nizam, Sultan ve Hayyam'ın karakterlerine değinilmektedir.

Bu romanda olay örgüsünde en çok dikkat çeken özellik Hayyam'ın yaşadığı dönemden ileri bir zamana geçişin olmasıdır. Cengiz Han'ın cüceleriyle Büyük Selçuklu topraklarına saldırması, Cengiz Han'ın torunu Hülâgû'nun geçtiği coğrafyadakileri yerle bir etmesi, Alaiye Sancak Beyi'nin oğlunun şarapla sarhoş olması, Hayyam döneminden yedi yüzyıl sonra Verona'da miktar olarak fazla şarap üretimi yapılması, Hayyam'ın kendi kızkardeşini Cihagir'de şarap satın alırken görmesi eserde zamansal ileri sıçrama olarak vereceğimiz örneklerden birkaçıdır. Eserde anlatıcının günümüze birkaç defa gelmesi, Hayyam vefat ettikten sonra onun ruhunun olayları aktardığı izlenimi meydana getirmektedir. Aşağıdaki örnekte Hayyam kızkardeşini günümüzde görmektedir:

“Düşümde onu Cihagir'deki bir tekeli bayisinden şarap alırken gördüm.

Satıcı adama, “Bana üzümünden önce sarhoş olanların içtiği şaraptan verin, onu istiyorum dedi. Adam içinden, “Sabah başlayanlardan herhâde” diye geçirerek en ucuz olanını bir gazete kâğıdına sarıp uzattı.

“Bu mu?” diye sordu.

“Evet bacım” dedi adam.

Cüzdanından bir tomar para çıkarıp uzattı.

Adam, alışkanlığın verdiği olgunlukla, içinden beş lirayı aldı, diğerlerini uzattı.

“Demek bu denli ucuz?” diye söylendi kardeşim.” (s.65)

Eserin olay örgüsü içerisine bazen “*Gökte her şey yerli yerinde ve yolundaydı ama arz için aynını söylemek imkânsızdı. Hasan ve Nizam ölmüş, ben çoktan ahirete*

göçmüştüm.” (s.17) şeklindeki ifadelerle olay akışıyla ilgili ön bilgiler de yerleştirilmiştir.

Hayyam romanında olayların tertibi için kısaca diyebiliriz ki, Hayyam’ın hayatı etrafında gelişen olayları aktarırken zamanda geri dönüşler ve ileri sıçramalar görülmektedir. Zamanda geriye dönme Hayyam’ın yaşadıklarının yanında, doğmadan önce meydana gelen bazı olay ve durumlara da olmuştur. Geri dönüşlerden ileri gitmelerin daha fazladır. Bu ileri sıçraların hem Hayyam’ın yaşadığı dönemdeki herhangi bir âna hem de Hayyam’ın vefatından sonraki zamanlara yapılması dikkat çekmektedir.

d. Kişiler

d.1. Tarihî Kişiler

Ömer Hayyam, romana da *Hayyam* ismini veren başkahramandır. Ancak eserde Hayyam adı geçmemektedir. Romanda Hayyam, “*“Yapma çadırcı” dedi, gözleri parlıyordu.*” (s.26) gibi ifadelerle arkadaşları tarafından çadırcı olarak adlandırılmıştır. Aynı zamanda da kendisi babasının çadırcı olduğunu dile getirmektedir. Yavuz Unat’ın yazdıklarına göre hayyam sözcüğü, “çadır yapımcısı” anlamındadır. (2007) Aynı zamanda Hayyam’ın *Varlık Risalesi, Oluş ve Görüşler* gibi eserlerinden, bazı bilimsel buluşlarından, Sultan Melikşah’ın rasat memuru kılarak takvim yapma görevi vermesinden, romana bazı rubailerinin alınmasından çadırcının Hayyam olduğu sonucuna varabiliriz. Romanda doğum ve ölüm tarihi verilmemekle birlikte Sultan Melikşah’la arkadaşlık etmesinden Büyük Selçuklu Dönemi’nde yaşadığı anlaşılmaktadır. Unat’a göre milâdi 1039-1048 yılları arasında doğmuş olduğu, 1132 yılında da vefat ettiği bilgisini vermek araştırmamız açısından faydalı olacaktır (2007).

Hayyam, romanda tek bir yönüyle değil; sosyal ortamında bir arkadaş olarak, nefsi duyguları olan bir kişi olarak, sanatçı özelliği bünyesinde barındıran bir şair

olarak, mutlak gerçekliği sorgulayan bir filozof olarak, bir bilim adamı olarak, sufi bir tip olarak katmanlı bir kişileştirme ile karşımıza çıkmaktadır.

Karakteri ve düşünceleriyle ön plana çıkan Hayyam'ın fizikî özelliklerinin romanda verilmediği görülmektedir. Aile hayatıyla ilgili de pek bilgi verilmemiştir. Evinde yalnız yaşamakta olduğu anlaşılmaktadır. Ara sıra kız kardeşi evine gelerek ortalığı toparlamaktadır. Romanın ilerleyen kısımlarında kız kardeşini de son kez gördüğünü dile getirmektedir. Kız kardeşinin evi toparlamasından da anlaşılacağı üzere kahraman, ev işleriyle pek meşgul olmamıştır. Evi o kadar kötü durumdadır ki *“Dayanamayıp yaşlı ve çirkin bir kadına, temizlemesi için ricada bulundum.”* (s.64) sözlerinden evini temizlettirmeye çalıştığı anlaşılmaktadır.

Hayyam'ın karakterinden bahsedecek olursak makama meyil göstermeyen, istihbaratçılığı sevmeyen, verdiği geri almayan, çalışmayı çok seven bilge bir tiptir. Hasan ile saraydan çıktıklarında ona çadırcı diye hitap etmesi üzerine saraya bakarak, *“Çadırı tercih ederdim.”* (s.27) diye düşünmesi ve mümkün olduğunca saraya az gitmeye çalışması; siyaset, makam ve sefahate düşkün olmadığını kanıtlar niteliktedir. Nizam'ın Hasan'dan haber almak amacıyla Hayyam'ı kullanmak istemesi sebebiyle söylediği *“...istihbaratçılık önerdi. Sahib-i haber yapmak istiyordu beni. Hiçbir şey söylemedim. Ağzımı bıçak açmadı.”* (s.99) sözleri, onun istihbaratçılığa karşı olduğunu göstermektedir. Sultan'ın Hasan'ı dostlarından uzaklaştırmak için düzenlediği bir oyunla Hayyam'ın bazı özellikleri de öğrenilmektedir. Hasan ve Hayyam, bedesten civarında dolaşırken bir adam, Hayyam'ı altınlarını çalmakla suçlamıştır. Adamın kesesinde bin altın olduğunu söylemesi üzerine Hayyam, bu kişiyi evine götürüp bin altın vermiştir. Adam ertesi gün kapısına gelip af dileyerek altınları geri vermek istediğinde *“Al onları,” dedim, “biz verdiğimizizi asla geri almıyoruz.”* (s.61) diyerek hem bu oyunu düzenleyenlere ders vermiş hem de cömertlik yapmıştır. Adam daha sonra buyruk üzerine böyle davrandığını dile getirmiştir. Ancak Ömer Hayyam daha çarşıdayken hırsızlıkla suçlanmadan önce bu durumu kavrayacak kadar zeki ve öngörülüdür. Adamın Sultan'ın hizmetkârlarından biri olduğunu anlamıştır. Hırsızlıkla suçlanmadan önce Hasan hakkında *“Demek senin bağlarını birer birer kesiyordu*

Sultan.” (s.57) şeklinde bir düşünceyi zihninden geçirmiştir. Ancak bütün bu yaşananlara rağmen arkadaşıyla görüşmekten vazgeçmemiştir. Onun çok çalışkan ve ilmî cemiyetlerde vakit geçiren bir kişi olduğu, bazı geceler ilim tahsil etmek amacıyla medrese ve rasathanede kaldığı ve birkaç gün evine uğramadığı gibi bilgilerle vurgulanmıştır. Hasan’ın kendisini mezhebine ve Alamut’a davet etmesine bir karşılık vermemiş, *“Ona bir cevap vermediğim, suskun kaldığım için hâlâ üzgünüm. Ama çağrısını aldığım sırada zihnim Eudoxos’un sürekli kesirlere dayanarak yaptığı tanımla meşguldü.”* (s.43) diyerek herhangi bir taraf tutmamış, ilmi çalışmalarla meşgul olmuştur.

Sosyal kimliğiyle Hayyam; Sultan, Nizam ve Hasan’ın yakın arkadaşıdır. Ancak bu dostluklar arasında başkahramanın gözünde Hasan’ın ayrı bir yeri vardır. Sultan ve Nizam’a özellikle devlet görevlerine geçişlerinden itibaren mesafeli davranmıştır. Hasan’la olan bu yakın dostluk hiçbir zaman bitmemiştir. Hayyam, daima onu nerede bulacağını ve onunla nasıl görüşeceğini bilmiştir. Çünkü o, arkadaşını yanlışlarıyla kabul etmiştir. Hasan’ın devlet aleyhine yapmış olduğu anarşik faaliyetler sonucu Sultan ve Nizam, onun karşısına geçmiştir ancak Hayyam, arkadaşına iyi bir dostun yaptığı gibi bu yanlıştan dönmesini öğütlemiştir. Aşağıdaki örnekte Hayyam ile Hasan’ın gizlice buluşmasını içeren bir alıntı verilmiştir:

“Hasan’a gizlice haber gönderdim.

Gün batarken geldi. Onu bir dostumun evinde karşıladım.

Eski günleri andık. Şiirler okuduk. Gece şehrin ıssız sokaklarında yürüdük.

Nizam’ın “güvenilir birini bulduğunu ama onun da ihtirassız çıktığını
“söyledim.” (s.100)

Kahramanın bahsedilmesi gereken bir başka insani özelliği güzelliğe karşı ilgisidir. Aynı zamanda fani dünyada bulunan bazı şeylerin nefse hoş geldiği düşüncesindedir. Romandaki bu ilgi zaman zaman kendisini tasavvufi boyutta gösterse de nadir de olsa fizikî hayatta karşılık bulmaktadır. Aşağıdaki örnekte Ömer Hayyam’ın kırmızı bir lâleye, şebboya ve güle baktığında zihninde beliren düşünceleri verilmektedir.

“Kızıl laleye baktım rasathanenin bahçesindeki. Anlamayan lale sanıyordu onu, oysa hükümdar kanıyla besleniyordu. Şu şebboya baktım, genç bir Rum güzelinin toza dönüşmüş yanağıydı. Nevruzdu. Güller öpüşüyordu. Sevgili’yle kırlarda halvet olmak, güne ait güzel anılarla dolmak... Bir damlasıyla âlemi sarhoş eden şaraba kanmak... Kimseye sırdaş ve yar olmayan feleğe sitem etmeksizin çekip gitmek, geri dönmek üzere gitmek istiyordum.” (s.100)

Güzelliğe karşı hissedilen duygular estetik algıyı getirmektedir. Güzellik, estetik anlayışıyla bir sanat dalının bünyesinde görünür hale gelmektedir. Hayyam’da da bu duygular şiir şeklinde somut hale gelmiştir. Romanda Hayyam’ın şiirler yazıp okuduğundan bahsedilmektedir ve kahramanın kaleme almış olduğu bazı şiir örneklerinden, özellikle rubai⁶¹ türünden, alıntılar yapılmıştır. Yani Hayyam için şairdir demek de yanlış olmayacaktır. Bu şiirlerin ise soyut ve sembolik olduğu görülmektedir. Kılıç, “İslâm’da estetik denilince, her şeyden önce işin bir metafizik yapısı vardır. Bu yapıya baktığımızda Yaratıcı olan Zât-ı Mutlak’ın, yaratmak istediğinde, bu yaratılış eylemini bir ölçü ve mizanla yaptığını görürüz... İşin tâ başında ve bidâyetinde bir güzellik vardır.” (2015:13) demektedir. Aslında Hayyam’ın şiirlerinde ve düşüncelerinde de durum pek farklı değildir. O, sanatsal estetikte mutlak güzelliği müşahade etmektedir. Aşağıda örnekte şairin Hasan’ı uğurlarken aşağıdaki rubai dilinden dökülmüştür:

“üstat elinde nice yıllar ben de çocuktum
bir gün eriştim, usta oldum, arttı huzurum
dur, bak bu macera neye mâl oldu sonunda
topraktan gelmiş idim, sonunda toz duman oldum.” (s.101)

Hayyam’ın yalancı tarihçi’nin notlarını okuduğu günün gecesi de şu rubaiyi yazmıştır:

“Nerde şarabım a kuzum gelecekm i?
Bana yakuttan dudakların bir gün degecek mi?

⁶¹ Rubai: Fars edebiyatında doğmuş, tek dördlükten oluşan, kendine mahsus vezinleri olan, genellikle ilk iki dizesiyle son dizesi kafiyeli bulunan, ekseriyetle felsefi ve tasavvufi konuları işleyen şiirlerdir. (Çelebi, 1963)

Müslüman'sın sakın şarap içme diyorsun.

İçmedim peki bu dine yetecek mi?" (s.20)

Hayyam, romanda sıkça bilim adamı kimliğiyle de karşımıza çıkmaktadır. Astronomi, matematik, felsefe gibi bilim dallarıyla ilgili pek çok görüş ve tez ortaya atmıştır. Hesaplamalarda bazı formüllere de ulaştığını kendi ağzıyla söylemektedir.

Eserde Hayyam'ın bilimsel çalışmaları hakkında bahsedilen ilk mesele bilinmeyen kavramları "şey" olarak nitelemesidir. Bir cebir risalesi okurken bilinmeyen olduğunun farkına varır ve o bilinmeyen hakkında şunları söylemektedir:

"Onu da ilk kez orada gördüm.

Onu "şey" olarak gördüm.

Ona "şey" dedim.

Şey, dedim çünkü cebir, eksik olanı yeniden düzenleyip büyötmek demektir.

Oysa denklem, eşitliğin iki yanını dengelemeye dönüktü.

Denge kusursuzdu.

Ama daima o kusursuzluğu sonsuzca bozabilecek bir bilinmeyen vardı. (s.51)

Romanın anlatısı sufinin hayli kafa yorduğu "şey" kavramı etrafında dönmektedir. Ömer Hayyam'ın "şey" olarak adlandırdığı bilinmeyenin romanda "... Mürsiyeli bilginler onu "xay" diye yazdılar." (s.30) şeklinde tarihî gelişimi hakkında da bilgi verilmiştir. Mehmet Özdemir'in verdiği bilgiye göre Mürsiye, İspanya'nın güneydoğusunda bulunan bir yerdir (2006:56). Nihat Boz'un yaptığı bir araştırmasında Moore'den yaptığı bir alıntıyla "x" in tarihçesini şu şekilde aktarmaktadır: "*Günümüzde bilinmeyen sayıları temsilen genelde "x" harfi kullanılmaktadır. Bunun nedeni "şey" sözcüğünün İspanyolca'ya "xei" şeklinde çevrilmesi ve bu sözcüğün kısaltılarak "x" haline gelmesidir.*" (Boz, 2015:337)

Ömer Hayyam, romanda uzun çalışmalar sonucunda şu cümlelerle üç bilinmeyenli denklemleri çözdüğünü dile getirmektedir: "*Bunlardan sonra üç*

bilinmeyenliye kadar bir çarpıda düzenleyip çözdüm dengeyi” (s.53) Romanda denklem kelimesi kullanılmamış, bu terim yerine denge kelimesi kullanılmıştır. Ancak burada bahse konu edilen mesele üç bilinmeyenli denklemin yanında üçüncü dereceden bilinmeyenli denklem de olmalıdır. Çünkü romanda üç bilinmeyenli denklemlerden önce üçüncü dereceden yani kübik denklemler üzerine de kafa yoran Hayyam, kendisinden önce gelenlerin bu denklemleri çözemediğini dile getirememiştir. “*Şey, y ve iki'nin tam sayı olması durumunda şey'in küpü artı y'nin küpünün iki'nin küpüne eşittir denklemini çözenin imkânsız olduğunu göstermeye vakfetti ömrünü.*” (s.52) Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere bahsedilen bilim adamı yani Mahani, ömrünü bu çalışmaya vakfetmiştir ve sonunda denklemin çözülemeyeceğini düşünmüştür. Aslında bu denklemi çözenin imkânsız olmadığı yönünde bir düşünce sezdirilmeye çalışılmaktadır. Eserin birkaç yerinde bu tarz eleştirel düşüncelere birkaç yerde rastlanmaktadır. Ali Güzelyüz'e göre üçüncü dereceden bilinmeyenli denklemleri düzenli şekilde yazarak sınıflandıran matematikçi Hayyam'dır (2011:52).

Romanda Ömer Hayyam'ın üzerinde durduğu meseleler: sürekli kesirler, ardışık sayılı örüntüler, faktöriyel, üçgenler, dikdörtgenler, geometri ve cebir ilişkisidir. Çalışılan bu konular Eudoxos, Uklidus(Öklit), Thales gibi Antik Yunan matematikçilerinin eserlerindeki buluşlarını bir kademe öteye taşıma, bazılarını eleştirme ve yeni buluşlara adım atma şeklinde ilerlemektedir. Örneğin Hayyam, aşağıdaki alıntıda geometri hakkında bazı bilgiler vermektedir. Alıntının ilk paragrafında üçgenin tarifini yapmaktadır, ikinci paragrafında ise Thales'in farkındalığıyla ortaya attığı “Çapı gören çevre açı diktir.” kuralını dile getirmektedir.

“Şayet düz bir çizgi, diğer iki düz çizgiyi bir kenardaki iki iç açının toplamı iki dik açıdan küçük olacak şekilde keserse, o halde iki düz çizgi yeterince uzatılırsa, iki dik açıdan küçük iç açılarının olduğu ilk çizginin aynı yanında kesişirlerdi.

Bu da değildi, gördüğüm gerçekte şu idi:

Filozof ile matematikçi hem farklı konuşuyor hem de aynı ilkenin bir ucunu görüyorlardı. Bundan doğal ne olabilir. Herhangi bir noktadan diğer herhangi bir noktaya düz bir çizgi çizilebilir. Peki bundan: Herhangi bir sonlu düz çizgi sürekli

olarak uzatılabilir. Ya şundan: Verilen herhangi bir nokta ve uzunluk için, o noktayı merkez alan ve yarıçap uzunluğu o uzunluk olan bir çember çizilebilir.

Ve nihayet bütün dik açılar birbirine eşittir.” (s.55)

Görüldüğü üzere Hayyam üçgenin adını kullanmamıştır, bize dolaylı bir şekilde aktarıldığını düşünsek de bu kavramların oturması zaman almıştır. Hatta Geometri terimlerini Mustafa Kemal Atatürk'ün Türkçeleştirdiğini dile getirdiğimizde aradaki zaman farkında nelerin gelişmiş olabileceği daha rahat tahayyül edilebilmektedir.

Ömer Hayyam'ın bilinmeyeni metafizikle veya inançla değil şey kelimesiyle sembollendirmesi akıl ve mantık sınırları dâhilinde açıklamaya çalıştığı aşikârdır.

Romanda bilim adamının üzerine kafa yorduğu alanlardan biri de astronomidir. Uzay boşluğu, gök cisimleri ve hareketleri, dünya ve güneşin hareketleri gibi bazı meseleler onun çalıştığı konulardır. Sultan Melikşah tarafından rasata memur edilen bilgin, Sultan için bir takvim hazırlamakla görevlendirilmiştir. Eserde bu çalışmalarla ilgili zihninden geçen bilgiler, yaptığı çıkarımlar ve Sultan'a gösterdiği notlardan bahsedilmektedir. *“Takvime “ge” ve “gaia” ile başlamam gerekiyor.”* (s.85) diyerek Yunan tanrıçalarından Gaia'nın adından bahsetmektedir. Takvime Gaia'nın adı ile başlamak Latin takvimlerinden gelen bir gelenektir. Aşağıdaki örnekte takvimle ilgili yapmış olduğu zaman hesaplamaları yer almaktadır.

Varlık ve yokluğa, mutlak gerçekliğe dair kafa yoran Hayyam felsefe dalıyla da yakinen ilgilenmiştir. Bilim dünyasınca filozof olarak kabul edilen Ömer Hayyam, romanda bu yönüyle de ön plana çıkmaktadır. Fiozofun felsefeye bakışı tasavvuf penceresindedir. Ömer Hayyam'ın bilinmeyeni “şey” olarak adlandırdığını yukarıda söylemiştik. O, Allah'ı da bilinmeyen olarak adlandırmıştır. Fakat ona kâinatta bulunan şeyler de yaratıcının bünyesinde. Hayyam'ın bulduğu bu matematiksel terim genişleyerek vahdetin timsali haline geldiği aşağıdaki cümlelerden anlaşılmaktadır.

“Seni görüyorum, sadece seni görüyordum.

Şimdi senden başka hiçbir şey bilinmiyordu.

Bu denklemi ilk kez gördüm.

Bilinmeyene “şey” derdim.

Şimdi her şey “şey” di.” (s.29)

Yavuz Unat, Hayyam’ın İbn Sina ekolüne mensup olan bir filozof olduğunu dile getirmektedir. Mahmut Kaya, İbn Sina’yı İslâmi meşşailik⁶² ekolüne tabi bir filozof olarak addetmiştir (2007:66). Hayyam’ın İbn Sina ekolüne bağlılığı söz konusu olduğu zaman İslâmî meşşailik çizgisinde olduğu çıkarımını yapmak yanlış olamayacaktır. Zira yukarıdaki alıntıda Hayyam, yaratıcıyı bilimden yola çıkarak tümevarım mantığıyla kavramıştır. Şey her ne kadar sınırları çizilemeyen bir kavram olsa da nihayetinde anlamayı somutlaştıracak bir terimdir.

Kahraman, varlığı Allah’ın varlığına ve birliğine bağlamaktadır. Romanın bir bölümünde altmış gün halvette kalan Hayyam, “*Aklı terk ettim ben.*” (s.109) diyerek bu inzivadaki edinimlerinin aklın sınırları ötesinde olduğu çıkarılmaktadır. “*Bir daha yalnızlığa düşmeksizin seninle çıktım oradan. Gölgeye bir daha dönmek üzere ayrıldım. Kendimden kurtuldum.*” (s.110) söyleminden Allah’la birlik içinde olduğu, “*Varlığımı inkâr ediyorum ben.*” (s.119) , “*Sabahın İlk ışıklarıyla birlikte ben de varlığa katılıyorum. Katılınca ben kalmıyorum, usulca aradan çekiliyorum.*” (s.93) sözlerinden ise benliğini Allah’ın varlığında erittiği çıkarılmaktadır. “*Akıl gerçeği bilme konusunda yeterli olsaydı herkesin farklı bir Allah’ı olur muydu?*” (s.48) diye sormuştur. Verilen örnekleri değerlendirecek olursak aslında mutlak varlığın ve gerçekliğin sadece Allah olduğunu ve bu hikmetin akılla anlaşılacak kadar derin bir mesele olduğunu dile getirilmektedir.

⁶² İslâmi Meşşailik: Meşşailik Aristo ile Eflatun’un varlık anlayışı arasında bir bağ kurmayı hedefleyen ekoldür. İslâmi meşşailik ise bu ekolden kısmen beslenen bir varlık felsefesi anlayışıdır. İslâm filozoflarına göre farklılıklar gösteren İslâm Meşşaileri, Eflatun’un savunduğu ruh göçünü(tenasüh) kabul etmemişler; Aristo’nun varlıkla irtibata geçmeyen pasif tanrısından farklı olarak tek, benzersiz, sıfat ve fiillerinde tam yetkili olan Tanrı anlayışını benimsemişleridir (Kaya, 2004).

Bilim adamı ve filozofluğundan bahsettiğimiz Hayyam'ın romanda bu doğrultuda verdiği *Oluş ve Görüşler*, *Varlık Risalesi*, *Yokluk Risalesi*, *Melikşahi Takvim* adlı eserlerinden söz edilmiştir.

Eserde Hayyam denince bahsedilmesi gereken başka özellik de tasavvufi kimliğidir. Romanda hayata rindliğin⁶³ felsefesiyle yaklaşan sufi, sık sık sarhoş olduğundan bahsetmektedir. Roman İbn Farıd'ın⁶⁴ “*biz sarhoşken henüz üzüm yaratılmamıştı*” (s.9) sözüyle başlatılmıştır. Hayyam da bu ve benzeri sözleri sürekli dile getirmektedir. Romanın bazı bölümlerinde Ömer Hayyam, döneminde şarabın da daha icat edilmediğini söylemektedir. Hâlbuki üzümün ve şarabın tarihi Hayyam'ın yaşadığı dönemden daha öncedir. Hatta şarap tanrısı olarak bilinen Dionysos'un milâttan önce yaşadığı bilinmektedir. Azra Erhat'a göre Yunan tanrılarında Dionisos, doğanın sırlarına ve gücüne ermek yolunu bir anlamda tanrılaşmanın yolunu şarap ve sarhoşlukla açmıştır. İnsan, asma kütüğüyle tanışmıştır (2003:95). Hayyam'ın birkaç defa “*Bacchus o günlerde kimseye görünmüyordu, bana görünüyordu.*” (s.66) sözlerinden de anlaşılacağı üzere Dionisos'la karşılaştığını dile getirmektedir. Yunan Şarap tanrısı bu adla değil de Bacchus adıyla anılmıştır. Bacchus aynı zamanda Dionisos'u tasvir eden heykeltıraşın da ismidir. Ancak şarapla yukarıdaki alıntının devamında Bacchus'un bir içki satıcısının rafında aslını yitirdiği söylenen Bacchus, Dionisos olmalıdır. Öte yandan bütün bu bilgiler ışığında yapmış olduğumuz çıkarım: İbn Farıd'ın romanda bahsi geçen sözü ve Hayyam'ın tekrarladığı benzeri kelâmlar mecazi anlamdadır. Zira iki bilgin de Dionisos'tan yıllar sonra yaşamışlardır. Nitekim eserde Ömer Hayyam'ın bu sarhoşluğunun sebebi de tasavvufi anlamda Allah aşkıyla kendinden geçme olarak işlenmektedir. Ömer Hayyam'ın ve İbn Farıd'ın sarhoşluğunun ezele dayandırılması, okuyucuyu

⁶³ Rindlik: “*Halkın hakkında söylediklerine aldırmandan gönlünce hareket eden, keyfince davranan, içi irfanla süslü, ilimle dolu olduğu halde halktan biri gibi sade yaşayan hakim, bilge kişi, rıza mertebesine erdiği için her şeyin ilahi takdire göre meydana geldiğini bilen, bunun şuur ve idrakine eren kâmil insan.*” (Uludağ, 2016:296-297)

⁶⁴ İbn Farıd: 11. Ve 12. Yüzyıllarda yaşayan Farıd, genç yaşta tasavvufa yönelmiştir. Sarhoş olduğunda üzümün henüz yaratılmadığını dile getirdiği için şarabın ve sarhoşluğun dinî-tasavvufi bir boyut kazanarak ilahi marifet ve ilahi aşk sembolüne geçişte meşhur olduğu görülmektedir (Uludağ, 2000; Kılıç, 2015:62).

tasavvufta çoğu kez karşımıza çıkan bezm-i elest⁶⁵ uzantısına götürmektedir. Tasavvufta şarap ilahi aşkı sembolize eder. Sarhoşluk ise ilahi aşkla birlikte tezahür eden cezbeli ruhun büründüğü haletiruhiyedir. Şarap, gerek somut gerek soyut olarak Antik Yunan mitolojisinde de olsa tasavvufta da olsa tapınılına ulaşmada bir araç görevi üstlenmiştir.

Romanda Hayyam'ın ruhu, kendisini maddi şarapla anan nesilden rahatsız olur ve bunu şu cümlelerle dile getirmektedir:

“Şimdi buradan bakınca görüyorum, uçuk kaçık bir delikanlı, yanında sarışın, kıvrıkcık saçlı, kızıl tenli bir kadın, havaalanında dutyfree’de şarap bakıyorlar. Oraya gidince nedense beni anıyorlar. Nedense diyorum ya, bu da gereksiz bir şey... Çünkü biliyorum, her şarap anıldığında, her şarap şişesi görüldüğünde, her üzüm hasadı yapıldığında, tuhaf bir biçimde, ruhum oradaymış gibi beni anıyorlar.” (s.12)

Yukarıdaki alıntıyı takip eden bölümde ise Hayyam bu sarhoşluğunu şu şekilde ifade etmektedir:

“Oysa o şarabın etkisiyle sarhoş olmadım ben. O şarabı hiç ağzıma sürmedim. Onun tadını bilmem. Kırmızı, beyaz, pembe, kızıl, eski, yeni, ne zaman, nasıl yapılırsa yapılsın, nasıl içilirse içilsin, hiçbir şarapta benim bir izim, bir gölgem yok.

Ama herkes beni anıyor şarap denince.

Şarabı sarhoş edici bir içki olarak hiç tatmadım.

Ama sarhoşluğum hep arttı. Öyle ki, bir an geldi, ne kendimi, ne gayrısını bilebildim.

Kendimi tümüyle aradan kaldırdığım an artık hiçbir şeyin anlamı kalmadı.

Şeylerin kendi başına bir anlam ifade etmediğini anladığım andı o.

Ama bunu anlayacak, anlamının keyfini çıkaracak idrakim de kalmadı.

Algıyı tümüyle yitirmiştim.” (s.13)

⁶⁵ Bezm-i elest: “Hakk’ın “Ben sizin Rabb’iniz değil miyim,” diye sorduğu, ruhların da “Evet öyledir,” şeklinde cevap verdikleri meclis. (Araf Suresi, 172)” (Uludağ, 2016:75)

Hasan, *Hayyam* romanının ikinci tarihî şahsiyetidir. Romanda gerçekleşen olay akışından çıkarıldığı kadarıyla bu kişi, tarihte yaşamış olan namıdiğer Hasan Sabbah olmalıdır. *Hayyam* romanındaki aksiyonu sağlayan olaylar silsilesinin merkezî kişilerindendir.

Romanda “*On iki imamın soyundan geliyordu, bir kezinde Şaran Tepesi’nde semayı seyrederken söyledi.*” (s.23) şeklinde kurulan bir cümleyle Hasan Sabbah’ın Şiiliği⁶⁶ üzerinde durulmuştur. Ayrıca yalancı tarih yazıcıları onun babası hakkında da şunu kaydetmişlerdir:

“Yalancılar her zaman ve her yerde kendisine inanan ortaklar bulduğundan Hasan’ın babasının Yemen’den Kûfe’ye, oradan Kum’a, Kum’dan da Rey kentine gelerek yerleştiğini yaymak güç olmadı.” (s.20)

Sabbah, romanda fiziksel özellikleriyle değil karakteristik özellikleri ve bu özellikleri sonucu gerçekleştirdiği davranışlarla gündeme gelmektedir. Aynı zamanda Hayyam’ın da yakın arkadaşıdır. Yukarıda da bahsettiğimiz üzere Sultan ve Nizam’ın bütün engellemelerine karşın bu dostlukları ve görüşmeleri bitmez. Hasan, Hayyam’a oldukça güvenmektedir.

Sabbah’ın eserde bahsedilen en önemli karakteristik özelliği çılgınlığıdır. Medrese yıllarından itibaren yer yer bahsedilen bu çılgınlık, ileri yaşlarında onu taşkınlık yapmaya sevk etmektedir. Onda bu çılgın karakter o kadar belirgin ve güçlüdür ki olay akışını büyük ölçüde onun Büyük Selçuklu Devleti’ne karşı yapmış olduğu anarşik faaliyetler idame ettirmektedir. Kahramanın romanın başından sonuna kadar değişmez bu mizacı, onu çılgın tipine yerleştirmektedir. Hayyam, medrese yıllarındaki bu arkadaşını “*Hasan taşkındı, bir şeyi son sınırına değin götürme çabasından asla yorulmazdı.*” (s.21) şeklinde tasvir etmiştir.

⁶⁶ Şiilik: En eski İslâm fırkası sayılmaktadır. Çünkü Hz. Osman zamanında ortaya çıkmıştır. Hatta Şiiliğin Hz. Peygamber zamanında ortaya çıkmış olabileceği de iddia edilmektedir. Genel olarak Hz. Ali’nin halifelige diğer Müslümanlardan daha layık oluşuna ve onun halife olarak tayin edildiğine kanaat getirmişlerdir. İmametin dinin en esaslı prensiplerinden olduğu, bu konuda ammenin kaderine terk edilmemesi gerektiği, bu konunun ihmal edilmemesinin icap ettiği, Peygamber’in bir imam tayin etmesinin mecburiyeti gibi düşüncelere inanmaktadırlar. Şiilik de düşünceleri, inançları ve imamları açısından çeşitli fırkalara ayrılmışlardır (Ebu Zehra, 1978).

Romanda taşkın ifadesiyle birlikte anılmaya başlanan Hasan'ın davranışlarının da bu çerçeveye göre şekillenmesi doğaldır. Romanda verilen figürlerin işlevlerinin olması gerekmektedir. Hasan'ın teoride bahsedilen bu özelliği olay akışının ilerleyen kısımlarında pratiğe dökülmüştür.

Kahramanın taşkın özelliğini pratize eden olaylar, Hasan'ın Emire Zerrab'la yaptığı bir tartışmayla başlatılmıştır. Romanda geçmemekle birlikte Emire Zerrab'ın Lockhart tarafından İsmailî⁶⁷ daisi veya propagandacısı olduğu dile getirilmiştir. Tabiki bu bilgi Cüveyni'nin *Cihan-güşâ* adlı eserinden alındığı dile getirilmektedir. Yine aynı makalede aslında İsmailîlerin ilk daisinin Hasan Sabbah olduğu söylenmektedir (2006:217). O halde Emire Zerrab'a İsmailî propagandacısı demek daha isabetli olacaktır. Hasan'ın Zerrab'la aralarında geçen bu vaka şu şekilde aktarılmıştır:

“Mezheplerindeki farklılık ikisini ateşli kavgalarla karşı karşıya getirir, Hasan yenilginin acısıyla döner, Zerrab'ın beynine yönelttiği kuşkların kalbine girmesine izin vermezdi.

Böylesi bir tartışmadan sonra düştüğü amansız hastalık sırasında, onun mezhebinin daha doğru olduğunu fısıldamıştı kendi kendine.”(s.25)

Kendine geldiğinde kendi mezhebi konusunda içinde şüphe barındırdığını düşünen Hasan, Necm Sarrac adında bir kişiden Bâtınlık hakkında bilgi ister ve bu mezhep hakkında pek çok bilgi toplar.

Fatımi dailerinden Abdümelik'in Rey'e gelmesinden sonra Hasan, halifenin dailik naipliğine atanmıştır. Daha sonra Mısır'a giden Sabbah, Emir Muntasır'la bir konu hakkında görüşmek istemiştir. Ancak Muntasır'ın kendisinden pek

⁶⁷ İsmailîlik: Şiiğin altıncı imamı Cafer es-Sadık'tan sonra imametini oğlu İsmail'e geçmesi gerektiği düşüncesinden ortaya çıkmıştır. İsmail'in babası Cafer'den önce vefat etmesi üzerine İsmail taraftarlarından bir kısım onun vefat ettiğine inanmamış ve bir mehdi gibi onun döneceğini düşünmüşlerdir. Bu kişiler imametini kardeşten kardeşe geçmeyeceği ancak babadan oğla geçeceği fikriyle İsmail'in kardeşinin imametini tanımamışlardır. Bu mezhep gizlilik esası ile imametini sürdürmüştür. Abbasilerden çekindikleri için propagandalarını Abbasi idaresinden uzak yerlerde yapmışlardır. Tarihte kurulmuş olan Fatımî İsmailîlerin bir uzantısıdır. İsmailîler Halife Muntasır'ın ölümüyle birlikte Nizariyye ve Müstaliyye kollarına ayrılmıştır. Nizariyye kolu Hasan Sabbah'ın başlatmış olduğu ekolde varlığını bir müddet sürdürmüştür. İtikâdi değil sapkın bir mezhep olarak adlandırılmıştır (Ebu Zehra, 1978; Madelung, 2006; Öz, 1993).

hoşlanmayan emirülcüyuşu tarafından çoğunluğunu Frenklerin oluşturduğu, Batı'ya giden bir gemiye bindirilmiştir. Bir buçuk yıl kadar Muntasır'la görüşmesi engellenmiş ve döndüğünde daha çılgın bir Hasan olarak yurtda dolaşmaya başlamıştır. Sabbah artık tehlikeli bir yola girmiş, kendisi ve fedailerine(fidailerine)⁶⁸ mesken olacak olan Alamut Kalesi'ni zapt etmiştir. Hasan Alamut'u alarak Abdülkerim Özaydın'ın makalesi gibi çoğu kaynakların da kabul ettiği Nizari-İsmailî Devleti'ni kurmuştur (2012:102). Ancak romanda bu devletin adı geçmemektedir. Sabbah'ın yanlış ve tehlikeli bir yolda olduğu, Hayyam'ın ağzından dile getirildiği yukarıda bahsedilmektedir. Sabbah'ın bahse konu olan mezhebine katılanların sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Hasan ile ilgili söylenceler o kadar artmıştır ki Hayyam, Nizam'ın istihbaratçısı Ahmet Ebher'in ağzından bu dedikoduları şu şekilde nakletmiştir:

“Bir fıkradan söz ediyordu, vecit içinde cennet hayalleri gören, ölümü korkusuzca karşılamak için haşhaş kullanan fedailer, dinî hükümlerini hakkıyla yerine getirdikten sonra kendilerine vaat edilen sonsuz mutluluğu dünyada da tatmak üzere cennet bahçelerine giriyorlardı. Haşhaşın etkisiyle kendilerinden geçiyor, genç ve güzel dilberlerin kollarında bir istiğrak hali yaşıyor, zevkin doruğuna çıkıyorlardı.”
(s.102)

Hayyam'ın kulağına da geldiği kadarıyla romanda Hasan, müritlerine haşhaş vererek sahte bir cennete koymaktadır ve çeşitli zevkleri tattırmaktadır. Bu müritler aynı zamanda ayetlerin farklı yorumlarıyla da kışkırtılmaktadır. Örneğin Hasan, Arrani adındaki bir müridini suikast düzenlemek amacıyla “*dünyayı da ahret yurdunu da yitirir*” (s.108) ayetiyle⁶⁹ onun düşüncelerine hükmederek kurbanının üzerine salmıştır.

Hayyam, Ahmet Ebher'le karşılaşmadan önce Hasan'ı son defa görmüştür ve hâlâ o taşkın hallerine devam etmektedir. Ömer Hayyam, arkadaşını “*Karşımda bir çılgın duruyordu. Divaneliğe düşmüş olan bu ezeli dostuma uzun uzun baktım. Onu son görüşümdü, biliyordum. Sarhoş olmuş ve bulut gibi kendinden geçmişti. Kulağı*

⁶⁸ Fedai: bk. Haşhaşilik (s.60)

⁶⁹ Bu ayet veya ayette geçen ifade kuran-ı Kerim'de pek çok surede zikredilmektedir (Âl-i İmran Suresi, 22; Tevbe Suresi, 69; Hac Suresi, 11).

başka seslere sağırlaşmıştı. O'nun sevgisi kendisini öylesine kuşatmıştı ki, gayra yer kalmamıştı." (s.100-101) cümleleriyle yine aynı şekilde tasvir etmiştir.

Zamanla Alamut'un çevresini de fethetmeye çalışan Hasan Sabbah'ın kuşatmaları sonucu Nizam ve Sultan zor duruma düşmüştür. Defalarca kez onu alt etmek için adam gönderseler de bu amaç sonuçsuz kalmıştır.

Hasan, ne kadar çılgın, gözü kara da gözüke nihayetinde bireysel duygularla donanmış bir insandır. Nizam onu yakalatmak için Razi'ye emir verince Rey şehrine girmeye cesaret edememiştir. Ayrıca Sultan'ın vefatı üzerine Hasan için "*Senin gibi bir namerdin kanlı elleriyle hançerlenmedi...*" (s.114) tarzında bir ifadeyle namert yakıştırmaları yapılmıştır. Hasan korkunun verdiği duygularla savaşı kurallarına göre oynamamaktadır. Sultan ve Nizam'ın belki de başka düşmanlarının suikastlarına uğramamak için Alamut'u fethetmiş ve oraya çekilmiştir. Kalan ömrü boyunca fedailerini bu merkezden yönetmeye çalışmıştır. Romanda bu bilgi "*Ölene değin kalesini terk etmedi. Sadece iki kez çıktı. Birinde sarayın damından çevresini seyretmek için, ikincisinde ise hastalığın iyice erittiği bedeni kabre konulmak üzere omuzlar üstünde taşındığında.*" (s.129) cümleleriyle dile getirilmiştir. Eserde kahraman, kuvvetle muhtemel, gizliliğinin aşikâr olmaması adına mektuplarında Dehhuda adını kullanmaktadır. "*Bana sonradan yazdığın mektupta Dehhuda adını kullandığını yazana değin akıl sağlığına ilişkin kuşkularım sürmüştü.*" (s.46) cümlesinden de anlaşılabilir. Üzere belli bir dönemden sonraki mektuplarında kendi adını kullanmamaktadır. Hasan vefat etmeden önce mezhebini yönetmesi amacıyla işlerini halefi Bozorg Ümid'e devretmiştir.

Romanda Nizam, adıyla bahsedilen Sultan Melikşah'ın veziridir. Eserde ismi geçen Nizam, Nizamü'l-mülk adıyla bilinen ünlü Büyük Selçuklu veziridir. Nizam'ın romanda Hasan'ınki gibi bahsedilen karakteristik özelliği düzene eğilimli bir tip olmasıdır. Hayyam onu "*Nizam adının da etkisiyle mi yoksa çocukluktan itibaren kedisini hazırladığından mı, hep düzenliydi ve sınırlara büyük oranda riayet ederdi. Gök cisimlerini izlerken de, ihtimal hesaplarıyla uğraşırken de aklı hep yönetmenin büyüyle doluydu.*" (s.21) , "*Nizam'ın beyni daima bir düzenek oluşturma yönünde çalışırdı.*" (s.74) şeklinde karakterize etmiştir. Nizam'ın denge

ve düzene olan takıntısından bahseden bir başka mesele de Hayyam'ın pergeli⁷⁰ çok sevmesidir. Ömer Hayyam Nizam'ın ölümünden sonra ona pergeli götürmüştür. *“Nizam'ın çok sevdiği pergelimi alarak kümbete gittim. ... Pergeli pencerenin eşiğine koydum.”* (s.112)

Melikşah'ın veziri, hayatının sonuna kadar ülkeyi belli bir düzende yönetmeye çalışmıştır. Ancak Hasan'ın taşkın ruhu Nizam'ın düzenli kişiliğine galip gelmiş ve devlet tertibini bozmuştur. Nizam, her ne kadar Sultan'la Hasan'ı bertaraf etmeye çalışsa da muktedir olamamıştır.

Nizam'ın romanda dikkat çeken davranışlarından biri Sultan'a meydan okumasıdır. Kahraman, döneminde çok güçlü, kendine güvenen bir yöneticidir. Nizam gücünü devleti düzenli, her şeye hâkim bir şekilde idare etmesinden ve evlatlarını, damatlarını ve akrabalarını devlet kademelerindeki çeşitli görevlere getirerek yönetimde Sultan'a eş belki de Sultan'dan daha fazla egemenlik kurmasından almaktadır. Sultan, mektupta Nizam'ın kendisine ukalaca cevap vermesine rağmen onu görevden alamayacak kadar güç durumda kalmıştır. Aşağıdaki örnekte verilen Sultan'la vezirin birbirine yazdığı mektup aşikâr edilmiştir ve bu, Nizam'ın gözden çıkarılamayacak kadar güçlü bir devlet adamı haline geldiğini destekler niteliktedir.

“Sultan, “Nizam, sen,” diyordu, “benim mülkümü ve devletimi istila eyledin, evlatlarına ve damatlarına verdin. Bunlar benim adamlarıma saygı göstermiyorlar, teb'ama zulmediyorlar, sen de onları te'dib etmiyorsun. İster misin, vezirlik divitini elinden, sarığımı başından alayım ve teb'amı senin ve yakınlarının zulmünden kurtarayım.” Nizam ise cevabında, “Benim divitimle sarığım, senin tacınla gider ancak” diyordu. Bu adam bunları nereden ele geçirmişti? Nizam gemileri yakmıştı belli ki. Sultan'ın birkaç gün sonra onu azletmeden Bağdat'ı terk ettiğini öğrendim.” (s.104)

⁷⁰ Pergel: Yay ve çember çizmeye yarayan bir alet olan pergel, şairlerce farklı metaforlarla kullanılmışlardır. Sufi şairler arasında pergel metaforunu kullanan en ünlü şairler Ömer Hayyam ve Mevlâna'dır. Hayyam, pergelin sabit olan iğneli ucunu sevgiliye benzetmekte ve kendisinin onun etrafında döndüğünü dile getirerek nihayetinde aynı beden olduklarını vurgularken, Mevlâna'da ise pergelin iğneli ayağının saplandığı sabite kendi geleneğini sembolize ettiği diğer ayağın bu merkezi derinleştirilmesi, evrenselliği simgelediği düşünülmektedir (Durmaz, 2013; Kılıç, 2012).

Romanda Hasan’la kıyasıya bir mücadeleye giren Nizam en sonunda Arrani adındaki bir fedai tarafından şu şekilde öldürülmüştür: *“Bu gözü dönmüş adamın eliyle felek, ramazanın onikinci gecesi Nihaven’in Şahne mevkinde, iftardan sonra, meczup kılığına girerek, haremine taht-ı revanıyla dönmekte olan Nizam’ın sırtına hançeri saplamıştı.”* (s.108) Hasan, Nizam’ı hançerlettirerek bu çekişmeye son noktayı koymuştur. Lockhart, Haşhaşilerin fedailerini suikast düzenlemek amaçlı yetiştirmelerinden bahsetmiştir. İncelemiş olduğumuz Mustafa Aylar’ın araştırması (2017) da bu suikastlar üzerinedir. Romanda bu bilgi açıkça dile getirilmese de suikast olaylarıyla aktarılmaktadır. Yine aynı şekilde Nizam’ın oğulları da kendisinden sonra öldürülmüştür.

Sultan, bu çekişmeceli üçgenin bir diğer köşesinde yer alan kahramandır. Romanın sadece bir bölümünde Sultan’ın isminin Melikşah olduğu dile getirilmiştir. Yukarıda Sultan, Nizam, Hasan ve Hayyam’ın romanda aynı medresede ilim tahsil ettiğinden bahsedildiği bilgisini vermiştik. Hayyam, Sultan’la o yıllarda tanışmıştır. *“Onunla bir dönem medresede birlikteydik. Sonra babası çekip aldı ve sarayda özel hocaların gözetimine girdi.”* (s.16) cümleleriyle Sultan’ın hem medrese eğitimi aldığı hem de özel hocalardan eğitim aldığı dile getirilmektedir.

Sultan’ın davranışlarında dikkat çeken önemli hususlardan biri bilim ve sanata değer vermesidir. Tahta çıkmasının üçüncü günü bilgin, şair ve düşünürlerin yer aldığı bir eğlence meclisi tertip etmiştir. Melikşah’ın yapacağı çalışmalarını Hayyam şu şekilde aktarmıştır:

“...Sultan heyecanla düşlediklerini anlatıp duruyordu.

Bilimsel çalışmalara hazineden yüklü bir tahsisat ayracağını söyledi, yeni bir rasathane yaptıracaktı, şairler için haftanın iki günü panayır düzenleyecekti, kitaplık binasını yenileyecek, bunun için Şam’da yaşayan bir mimarı görevlendirecekti.” (s.16)

Sultan, söylediklerini yapmaya çalışmış, rasathaneyi kurarak Hayyam’dan bir takvim yapmasını istemiştir. Ömer Hayyam’ı da rasathanenin başına getirmiştir. Fakat romanda Sultan’ın bahsettiği diğer düşünceleri hakkında bilgi verilmemiştir.

Melikşah hakkında söylenen başka bir gelişme ise ülke topraklarının fetihler sonucu oldukça genişlemiş olmasıdır. Bu geniş coğrafya aynı zamanda Hasan'ın sözde mezhebini kolayca yaymak için iyi bir fırsat olmuştur. Eserin birkaç yerinde Sultan'ın dile getirilen fetihlerinden biri yine kendi ağzından şu şekilde verilmektedir: “ *‘Gözün aydın babacığım! Bir çocuk olarak bıraktığın oğlunun atının ayakları artık dünyayı baştan başa fethetti’* ” (s.114) Alıntidan da görüldüğü üzere Sultan, oldukça ihtiraslı ve kendinden emindir. Hâlbuki önceki sayfalarda Nizam ona meydan okumuştur. Aslında Sultan'ın şahit oldukları ve yaşadıkları olayları kabullenemeyecek kadar gözlerini hırs bürüdüğü, mütevazılıktan uzaklaşmış bir karakter olduğu verilmek istenmektedir.

Sultan'ın ölümü ise ava çıktığında belirsiz bir sebeple vuku bulmuştur. Romanda Melikşah'ın Haşhaşilerin azmettirmesi sonucu eşi Terken Hatunca zehirlendiği sözlerinin dedikodu olarak değerlendirildiği savunulmaktadır. Eser, bir hastalık sebebiyle vefat ettiği kabul etmiştir. Bu söylentileri bir dedikodu olarak değerlendirmektedir. Romana göre Melikşah'ın ölümü, “*N'oldu sonunda? Senin gibi, bir namerdin kanlı elleriyle hançerlenmedi, göze görünmez bir hastalığın sırina yenildi. Ava çıkmıştı. Ölüme avlandı. Ecel pençesini öyle çarptı ki, dört bir iklimde hutbesi okunan koca Sultan'ı toprağa serdi.*” (s.114) şeklinde gerçekleşmiştir.

Terken Hatun, romanda bahsedilen Sultan Melikşah'ın eşidir. Beş yaşında bir oğlu vardır ve onu tahta geçirmek istemektedir. Sultan Melikşah'ı oğlunu tahta geçirmek amacıyla zehirlendiği dedikodusu dilden dile dolaşmaktadır. Daha sonra oğlunun tahtta kalması şartıyla Gence Meliki'yle evlendiği söylenmektedir.

Romanda bahsi geçen ikinci Sultan, Melikşah'ın beş yaşındaki oğludur. Fakat eserde bu şehzadenin adı söylenmez ve kısa süre tahtta kalır. Köymen, bu kişinin Şehzade Mahmut olduğunu dile getirmektedir (1998:72).

Eserde bahsi geçen üçüncü Sultan ise on sekiz yaşında tahta geçmiş ve babasının kabrini türbeye aktarmıştır. Kendinden önceki beş yaşındaki kardeşiyle bir taht mücadelesine girmiş ve bu kavgaya son vermiştir. Yine Köymen'in aynı kitabına göre bahsedilen bu üçüncü Sultan ise Berkियaruk'tur (Köymen, 1998:72). Hasan

Sabbah'ı ve çevresindekileri ortadan kaldırmak amacıyla Alamut'a bir sefer düzenlemiştir. Ordusu başarılı bir performans sergilemesine rağmen Hasan'ın Sultan'a karşı etmiş olduğu bir tehditle Berkiyaruk geri adım atmıştır. Romana da konu olan bu tehdit ise şu cümlelerle işlenmektedir:

“Zor durumda kalan Hasan barış istemiş, çağrısına cevap alamamıştı. Savaşı hile olarak görerek, Sultan'ın haslarından birkaç kişiye çeşitli vaatlerde bulunmuş, hizmetçilerinden birine yüklü bir keseyle birlikte hançer göndermişti. Hizmetçi, Sultan gece uyurken hançeri yastığının altına ilişti. Sabah uyanıp hançeri görünce Sultan'ın içine ateş düşmüştü. Ertesi gün haber Sultan'a ulaştı. Hasan mektubunda, “Eğer Sultan'ın hayatını ve iyiliğini düşünmemiş olsaydım o hançeri onun yumuşak göğsüne saplatırdım” diyordu. Sultan Barışı kabullendi. Kuşatmaya son verildi.” (s.129)

Bu olayların sonrası Sultan Berkiyaruk, Haşhaşilerle mücadeleden vazgeçerek onlara çeşitli imtiyazlar sağlamıştır.

Sultan Melikşah'ın babası olarak bahsedilen başka bir tarihî şahsiyet vardır. Eserde bu tarihî kişinin adı geçmese de kısaca bahse konu olduğu görülür. Sultan Melikşah'ı arkadaşlarının yanından, medreseden alarak saraya çekmiş ve orada özel hocalardan eğitim almasını sağlamıştır. Melikşah'ın babasının Köymen'den aldığı bilgiler ışığında Sultan Alparslan olduğu çıkarılmaktadır (1998).

Romanda kısaca adı kısaca geçen birçok tarihî şahsiyetle karşılaşmaktadır. Bu kişilerin öne çıkan şahsiyetlere yardımcı veya karşı güç olmak, mitolojide adı geçmek, herhangi bir bilgi, hikâye veya kıssada dile getirilmek gibi işlevleri olması hasebiyle isimleri anılmaktadır.

Eserde Hz. Âdem, Hz. İdris, Hz. Yusuf, Hz. İsa, Hz. Muhammed gibi peygamberlerden; Abdülmelik, Tutuş Muktedi-Biemrillah, Muntasır, Azid(Adıd) gibi Fatımi halifelerinden bahsedilmektedir. Necm Sarrac, Emire Zerrab, Hüseyin(Kainî), Dihdar, Zeyd Hasani, Bozorg Ümid gibi Bâtıniliği ve İsmaililiği savunan şahısların da adı geçmektedir. Cengiz Han, Gence Meliki, Selâhaddin Eyyubi, Hülâgû Han gibi devlet yöneticilerinden yeri geldikçe söz edilmiştir. Muntasır'ın emirülcüyuşu, Nizam'ın oğulları ve akrabaları, El Cafer(Ebu Cafer Bin

El Meşşat) ,Ebu'l Ganaim, Müstavsi, Emir Kavdan, Ebu'l Fazl, Alâiye Sancak Bey'inin oğlu, gibi herhangi bir devletin yetkililerinden ve Sultan Melikşah'ın Hasan'ı bertaraf etmek amacıyla görevlendirdiği Yorun(Torun) Taş, Arslan Taş, Kızıl Sarık, (Müslim)Razi gibi askerlerden de bahsedilmektedir. Romanda aynı zamanda Hasan Sabbah'ın yanında yer aldığı söylenen Şafi fakih Ebü'l-Kasım Mesud'un da adı kısaca geçmektedir. Eserde Rabiâtü'l-Adeviye, Hasan Basri, Gazzali, Beyhaki, Ebu'l Muzaffer(İsfirazi), (Meymun en-)Necib, İbn Farıd, Cüveyni(Atâ Melik)⁷¹, gibi çeşitli İslâm âlimleri, fakihleri ve sufilerinden de söz edildiği görülmektedir.

d.2. Kurmaca Kişiler

Hayyam romanında kurmaca şahsiyetler açısından incelediğimizde sınırlı sayıda kişiler karşımıza çıkmaktadır.

Romanda bahsi geçen kurmaca şahsiyetlerden biri Hayyam'ın kız kardeşidir. Tarihî kaynaklarda kahramanın kızkardeşi olup olmadığına dair bir bilgi yoktur. Bu kız kardeş Hayyam'ın evine gelir ve dağınıklığını toplar. Onun “...içi dışı bir, sözünü esirgemez olduğu...” dile getirilmiştir. Ancak belli bir zaman sonra bir daha onu dünya gözüyle görmediğinden bahsetmiştir. Hayyam, vefatından sonra onu Cihangir'de şarap alırken gördüğünü söylemiştir.

Romanda bahsedilen bir başka kurmaca şahsiyet Sultan Melikşah'ın bendelerinden olan bir kişidir. Hayyam ile Hasan bedestene doğru yürürken onların yanına atıyla gelmiş ve Hayyam'ı bin altınını çalmakla suçlamıştır. Hayyam daha sonra bu kişiyi kendi altınlarını verip susturunca adam pişman olmuş ve ertesi günü bütün bunları Sultan'ın yaptırdığını söylemiştir.

Yalancı tarihçi şeklinde eserin pek çok yerinde zikredilen kişi romanın kurmaca şahıslarından kabul edilmesi gereken biridir. Yalancı tarih yazıcısının adı

⁷¹ Cüveyni Atâ Melik: Tarihte iki Cüveyni vardır. 1. Cüveyni, İmâmü'l-Haremeyn; Eş'arî kelâmcısı ve Şâfiî fakihî. (Müellif: Abdülazîm Mahmûd, 1993:141) 2. Cüveyni ise romanda adı geçen aynı zamanda İlhanlılar döneminde devlet adamı ve tarihçi olan Cüveyni Atâ Melik'tir. (Orhan Bilgin, 1993: 140)

geçmemektedir ve o, herhangi bir tarihçidir. Yalancı tarihçinin yazdıklarından bir kısmı ise Cüveyni'nin tarihinden alınmıştı.

Ahmed Ebher, tarihî bir şahıs olup olmadığı tarafımızca tam tespit edilememiş kişidir. Tarihteki Ahmet Ebher veya Ebherî şeklinde anılan zatlar bu dönemde yaşamamışlardır.

Hayyam'ın evini toparlaması için çağırdığı ve hizmetlerinin karşılığında bir altın verdiği yaşlı ve çirkin kadın da romanın yapay kişileri arasındadır.

Havaalanında dutyFree'de şaraplara bakan çocuk ve yanındaki kızıl saçlı kız arkadaşı romanın kurgusal kişileri arasındadır.

d.3. Hayalî ve Fantastik Kişiler

Romandaki fiziksel hayatta karşılık bulmamış, düşsel diyebileceğimiz bazı şahsiyetlerin de eserde karakterize edildiği görülmektedir.

Düşsel kişi diyebileceğimiz şahıslardan biri Hayyam'ın çılgın şeklinde nitelediği bir kadındır. Onu rüyasında gördüğünü söylemektedir. Ancak gerçek hayatta da onu tanıyıp tanımadığı tam olarak dile getirilmemiştir. Romanda belki de en belirgin fizikî tasvir rüyada görülen bu çılgın kadına aittir. Hayyam'ın bahsettiği bu kadın, onun ilimle uğraşırken şaraba meyletmesine neden olmuştur. Aynı zamanda da kadınla tanışması ömrünü boş yere tüketmiş olduğu hissine kapılmasına sebep olmuştur. Hayyam, onun hakkında şunları söylemiştir:

“Onu gördüm.

O çılgını, bir gece düşümde gördüm.

Gözleri elaydı, şehlaydı. Alnı geniş, saçları siyahtı, omzuna düşüyordu.

Dağda yaşıyordu çekilmişti.

Bana, “Gülü sevmenin kolay olduğunu sanıyorsun,” dedi, “batıyor türlü diken, kanatıyor. O yasemin saçları taramak için bak tarak dilim dilim olmuş, kanıyor.”

Bu o idi, bana yıldızların ve sayıların ilmi için ömür tüketirken kadehi sevdirendi. Sesinden tanıdım. Onu gördüğümde gök orağıyla biçilmiş ve boş yere tükenmiş olduğumuzu bilmiyordum.” (s.50)

Romanda gerçek hayatta karşılık bulamayacak bir başka hayali kişi de sakidir.⁷² Hayyam, bir gün Sultan Melikşah’la görüştüktan sonra rasthaneye vardığı zaman orada kimsenin olmadığını görür. Muhtemelen akşam veya gece saatleridir. Bulunduğu bu sessiz ortamın sarhoşluk iklimine girmenin tam zamanı olduğu izlenimi verilmiştir. Sakiden ise şu şekilde bahsetmiştir:

“Rasathaneye gittim. Kimse yoktu. Yukarı çıktım.

Saki uykudaydı, “Kalk, kalk yatağından!” dedim, “kalk ve bize desti yapılmadan başımız, şarabından sun ey saki.” ” (s.91)

Görüldüğü üzere saki, romanın hayali kişilerindedir. Düşsel bir ortamda Hayyam, onu uykusundan uyandırıp hikmetli konuşmalar yapmaktadır.

d.4. Metafizik ve Mitolojik Kişiler

Metafizik olarak niteyebileceğimiz Ömer Hayyam’ın ruhu, yaşadığı gerçek dönemden sonraki zamanları okuyucuya aktarmaktadır. Hayyam’ın ölüm tarihi net olmasa da Unat’a göre 1132’dir (2007:66). Hayyam, romanın kahraman anlatıcısı olması sebebiyle günümüzdeki bazı olay ve durumlara kadar anlatmaktadır. Bu yüzden onu romanın bazı noktalarında ruhani bir kişi kabul etmek gerekir. Hayyam: “*Hasan ve Nizam ölüş, ben çoktan ahrete göçmüştüm.*” (s.17) diyerek vefat ettiğini dile getirmiştir. “*Hülagû dalgası kaleleri, evleri, çocukları, kadınları ve hayvanları yerle bir etmişti. Sonra Alamut düşmüştü, onu da gördüm.*” (s.17) gibi cümlelerle vefat ettikten sonra neler gördüğünü anlatmaya başlamıştır.

Romanın anlatıcısı kahraman ve belirgin olmasaydı kişiler arasında saymak yanlış olurdu ancak Hayyam, vefatından sonra da kişiliğini gizlememektedir. Bundan dolayı vefatından sonraki Ömer Hayyam’ı tarihî şahsiyet yerine metafizik kişilere

⁷² Saki: “*Arapça sucu demektir. Feyyâz-ı mutlak, sevgi ve feyzin kaynağı olan Allah, mürşid, gibi anlamları vardır. İçki meclislerinde kadehlerle içki dağıtan kimseye sakî denir.*” (Cebecioğlu, 2004:538)

dâhil etmek yerinde olacaktır. Çünkü kastedilen fiziksel olan Hayyam değil ruhani olan Hayyam'dır.

Eserde Zen, Tao, Buda gibi çeşitli dinlerce inanılan ruhani varlıkların da adı geçmektedir. Ayrıca Bacchus ve Gaia gibi Eski Yunan mitolojisindeki tanrılardan da söz edilmektedir.

Görüldüğü üzere *Hayyam* romanında kişiler, tarihî ve kurmaca olarak ikiye ayrılmaktadır. Romanda kurmaca bir metin olmasından mütevellit bilimsel metinlerdeki gibi tarihî kişiler için tam künye verilmediğinden bazı kişilerin tarihte yaşayıp yaşamadıklarının saptanmasında güçlüklerle karşılaşmıştır. Bahsedildiği dönemde yaşayıp yaşamadığı tespit edilemeyen şahıs(lar) kurmaca şahsiyetler başlığı altına dâhil edilmiştir. Kurmaca şahsiyetlerin tarihî şahıslara göre azınlık oluşturduğu dikkati çekmektedir. Bu yapay şahsiyetlerden bazılarının kurmacanın gerçek yaşamında yer bulabildiği dikkati çekerken bazılarının ise düşsel veya fantastik diyebileceğimiz bir bağlamda değerlendirilmesinin daha doğru olacağı düşünülmüştür. Hayyam, Nizam, Hasan, Sultan Melikşah ve diğer bazı kahramanlar incelendiğinde romanın tipler üzerine yoğunlaştığı tespit edilmiştir. Kişi betimlemeleri göz önüne alındığında kahramanların fiziksel tasvirlerinden çok karakter tasvirleri ve psikolojik tahlilleri ön plana çıkmaktadır.

e. Mekân

Hayyam'da gerçekleşen bütün olayların hangi şehir(ler)de meydana geldiğini tespit etmek hayli güçtür. Yeri geldikçe bir takım şehir adları verilmiştir. Ancak romandan Hayyam'ın bu şehirlerden hangilerinde tam olarak bulunduğu konusu hakkında her zaman kesin bir bilgiye ulaşılamamaktadır. Romanın bu özelliği ruhani bir anlatıcı olan Ömer Hayyam'ın ruhunun mekânsız⁷³ olduğunun vurgulanması söz konusu olabilir.

⁷³ Mekânsızlık(Lâmekân): "...yersiz, yurtsuz gibi anlamlara gelir. Lâ mekân âlemi de yersizlik âlemi demektir." (Cebecioğlu, 2004:391)

Romanda göre yaptığımız incelemelerden Hayyam'ın yaşadığı süre zarfında Büyük Selçuklu Devleti şehirlerinde ikamet ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Zira Sultan, Nizam ve Hasan ile medrese eğitimi almıştır. Eserde Hayyam'ın arkadaşlarıyla hangi şehirde ve medresede ilim tahsil ettiği de dile getirilmemiştir. Medrese, romanın aktardığı kadarıyla Rey şehrinde değildir. Çünkü Hayyam Medrese'ye gittiğinde “*Ertesi günü Hasan'ı aradım. Medresede yoktu. Rey'e gitmişti.*” (s.25) şeklinde bir ifadeyle Hasan'ın medresenin bulunduğu yerden Rey şehrine gittiğini söylemiştir. Yavuz Unat, Ömer Hayyam'ın Nişabur ve Semerkant'ta ilim tahsil ettiği ve bilimsel çalışmalar yaptığı dile getirmiştir (2007). Ancak medresenin Nişabur'da olduğuna dair bir bilgi yoktur. Medrese Unat'ın da verdiği bilgiler ışığında Nişabur'da olmalıdır (2007). Medresenin bulunduğu şehir Semerkant olamaz çünkü Köymen'e göre Semerkant'ın Büyük Selçuklu Devleti tarafından Karahanlılar'dan alınması Sultan Melikşah döneminde (1998). O halde Hayyam'ın gençlik yılları Semerkant'ta geçmemiştir.

Ömer Hayyam, rasat çalışmalarını göstermek amacıyla Sultan Melikşah'a gitmektedir. Romanın bir bölümünde Hayyam, Sultan'ın sarayına gitmiştir. Saraydan çıkınca “*...şehirden ayrıldım. Rasathaneye döndüğümde...*” (s.28) şeklinde yer alan ifadelerden rasathanenin Sultan'ın bulunduğu şehirde olmadığı çıkarımı yapılabilir. Hayyam, Sultan'a takvim için çalışma notlarını göstermek amacıyla çıktığında şair bir arkadaşına “*...seninle biraz Nişabur sokaklarını şenlendirelim.*” (s.57) demesinden Hayyam'ın bir dönem Nişabur'da yaşadığını söyleyebiliriz. Melikşah döneminde başkent belli bir süreliğine Merv şehri olmalıdır. Çünkü romanın bir bölümünde de Hayyam, başka bir şehirde takvimle ilgili çalışmalar yaparken Sultan Melikşah'ın Merv'den çalışmaları için tahsisat göndereceğine dair bir ulak görevlendirdiğini söylenmektedir. “*...Merv'den Sultan'ın takvimle ilgili çalışmalarımı geliştirmem için yüklü bir tahsisat çıkardığına ilişkin haber geldi.*” (s.88) cümlesiyle takvimin hazırlanmasının belli bir aşamasında Sultan, devleti Merv'den idare etmektedir.

Olayların geçtiği diğer bir şehir ise Isfahan'dır. Bu şehrin adı, Hasan'ın Isfahan'dan başlayıp çeşitli şehirleri dolaşarak mezhebini yaymaya çalışmasının

ardından tekrar Isfahan'a dönmesini konu eden bir söylemle şu cümlelerle anılmıştır: *"Nihayet Halep, Bağdat, ve Huzistan üzerinden tekrar Isfahan'a vardın. ... Döndüğünde Sultan, İstifa toplantısındaydı. "*(s.38) Görüldüğü üzere Isfahan kahramanların bir süre ikamet ettiği veya belli bir aralık yolunun düştüğü şehir konumuna gelmiştir. Sultan'ın bu şehirde istifa toplantısı yapması Isfahan'ın başkent olduğunun göstergesi olarak kabul edilebilir. Hasan, gün boyu bu divanın bitmesini beklemiştir. Padişah, devlet adamlarından çeşitli bilgiler almaktadır.

Romanda Hayyam, Sultan, Hasan ve Nizam'ın sürekli uğrak yeri olan kentler yukarıda bahsi geçen Nişabur, Merv, Isfahan şehirleridir. Bu şehirlerin ortak özellikleri Büyük Selçuklu Devleti'ne belli bir dönem başkentlik etmiş olmalarıdır.

Hayyam romanında tarihî mekân içre en belirgin kişi Hasan Sabbah'tır. Hasan'ın medrese yıllarında Emire Zerrab'la Rey'de sık sık tartıştığını dile getirmiştik. Bu tartışmalar sonucu Bâtınlık hakkında daha fazla bilgi almak isteyen Hasan, Necm Sarrac'a gitmiştir. Halife Muntasır'la Mısır'da görüşmek amacıyla Azerbaycan üzerinden Mısır'a geçmiştir. Halife Muntasır'la bir buçuk yıl sonra görüşebilmiştir. Ancak halifenin çevresindekiler, özellikle emirülcüyuşu Sabbah'tan pek hoşlanmamıştır. Ülkesinden ayrıldıktan on iki yıl sonra Suriye'ye doğru bir gemi ile Muntasır'dan uzaklaştırılmıştır. Büyük Selçuklu topraklarına yeniden döner.

Büyük Selçuklu topraklarında İsmailîliği yaymaya başlayan Hasan, Deyleman şehrine geçmek isterken oraya giremeyeceğini anlayıp Alamut fikrini ortaya atmıştır. Hicrî, 6 Recep 483'te Alamut Kalesi, "aluh amud" un sayısal değerine tekâbül eden bir tarihte Sabbah tarafından ele geçirilmiştir. Kitapta *"...kaleyi sana teslim ettiler."* (s.45) sözüyle kalenin alındığı söylenmektedir. Haşhaşilere mesken haline gelen Alamut'un tarihçesi hakkında yazarın da ihtilâfa düştüğü düşünülebilir. Romanda Alamut'un düştüğü dile getirilse de bir bölümünde *"Hasan, Alamut'a yuvasının ilk tuğlalarını taşımaya başladıktan kısa bir süre sonra..."* (s.43) gibi bir cümle kurulmuştur. Bu cümleden Alamut Kalesi'nin Hasan Sabbah Dönemi'nde mi yapıldığı, yoksa Hasan'ın kalede kendi amaçları doğrultusunda değişiklikler mi yaptığı kestirilememektedir. Lockhart, Haşhaşilerle ilgili yazısının sonuna Alamut'u ziyaretiyle ilgili notlarını eklemiştir. Bu notlarda

önceden Alamut Kalesi diye bir yerin olmadığı, Hasan Sabbah'ın bu kaleyi kendisinin kurduğu ihtimali üzerinde durulmaktadır. Yine aynı yazıda Alamut'un bir dağ adı, oradaki kayalığın da Alamut Kayalığı olduğu söylenmektedir (2006).

Romanda Alamut'un anlamına da değinilmektedir. "...*“aluh amud” yani kartal yuvası...*" (s.41) şeklinde bir tercüme yapılmıştır. Eserin bazı kısımlarında tekrar edilen Alamut'un bu manası kartal yuvasının yüksek yerlerde olmasından Alamut Kalesinin de yüksek bir yerde bulunan, muhtemelen bir dağa kurulmuş kale olduğu izlenimi verilmiştir. Lockhart'ın yazısında Alamut'un rakım olarak yüksek bir dağın böğründe yer aldığı bilgisi de verilmektedir. (Lockhart, 2006)

Eserde bahsettiğimiz sıkça adı geçen şehirler ve Alamut Kalesi haricinde Ömer Hayyam'ın yaşadığı ev, bilimsel çalışmalarını yaptığı medrese ve yaşadığı şehirdeki bazı yapıların tasviri de yapılmaktadır.

Romanda Hayyam'ın yaşamış olduğu evden, daima ilmî çalışmalarla meşgul olmasından dolayı dağınık ve pis olarak bahsedilmiştir. "*Ev fena hâlde kirlenmişti. Notlarımı, eşyaları, giysileri bir toz tabakası örtmüştü. Eve giremez hâle gelmiştim.*" (s.64) cümlelerinden anlaşılacağı üzere ev o derece kirlenmiştir ki Hayyam eve giremeyecek kadar kötü bir durum vardır. Evin bu haliyle Hayyam'ın düşünce dünyasından günlük işlerin yanında ilmî meselelerle uğraşmanın daha elzem olduğu fikri ön plana alınmıştır. Romanın başka bir yerinde ise Ömer Hayyam'ın evi şu şekilde aktarılmıştır: "*Yığılıp kaldığım halının üzerinde sere serpe uyurken, vitraylardan süzülen güneşle uyandım.*" (s.30) görüldüğü üzere bu evde bir halı vardır ve evin penceresine vitray sanatı⁷⁴ uygulanmıştır.

Eserde sık bahsedilen kapalı mekânlardan biri de medresedir. Fazlaca adı zikredilen bu genel ilmî mekânın her zaman aynı yeri işaret edip etmediğine değinilmemiştir. Hayyam ve arkadaşlarının medresede "*.gök cisimlerini izlerken, ihtimal hesaplarıyla uğraşırken...*" (s.21) ifadelerinden de anlaşılacağı üzere astroloji ve mantık ilimlerine dair derslerinin olduğu çıkarılmaktadır. Ayrıca

⁷⁴ Vitray sanatı: "*Birbirine bağlı kurşun bölmelere yerleştirilmiş renkli cam parçalarından oluşan, saydam pencere süslemesi veya resim.*" (TDK Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>) (Son Erişim Tarihi: 31/05/2020)

Hayyam'ın romanda yapmış olduğu çalışmalar ve üzerine düşündüğü kavramları incelediğimizde bu mekân(lar)da matematik, geometri, felsefe gibi menfi ilimlerle de uğraşıldığı dikkat çekmektedir. Aşağıdaki alıntıda Hayyam görevli olduğu medreseye gitmiş ve orayı içindeki hareketliliğiyle tasvir etmiştir.

“Sabah medreseye gittim.

Eyvana açılan ders odalarının kapıları kapalıydı. Darülhadis'te yaşlı bir müderris kitaba gömülmüş, kubbede dolaşan hafif seslerle Nehcü'l Belâga şerhinden dizeler okuyordu. Beni fark edince gülümseyerek selamımı aldı. Eyvanın odalara kavuşan bölümündeki iki dev sütuna konan kuşlara baktım. Ayate'l Kürsi'nin “Hû” lafzında dönenip duruyordu biri, diğeri “illa” lafzının kabartmasındaki oyuğa girip yavrusuna gagasındaki yemi veriyordu. Bu dokunaklı sessizliği bozmak istemedim. Çıktım. Yandaki kümbetin önünde çömeldim, sırtımı sırlı tuğlalara vererek bir süre dinledim. Kümbete bitişik mescide girdim. Avludaki selsebilde abdestimi yeniledikten sonra bir süre kaldım.” (s.105)

Yukarıdaki parçada medresenin yapı özelliklerinden bahsedilmektedir. Eyvana⁷⁵ açılan ders odalarının bulunduğu dile getirilmiştir. Medresede bir bölüm olarak ayrılan darülhadis dikkati çekmektedir. Darülhadis, Nebi Bozkurt'un deyimiyle hadis okutulan yer demektir (1993:527). Dikkat çeken başka bir ifade ise eyvanın odalara bitişen kısmında üzerinde Ayetelküresi yazılı dev sütunlardır. Mescidin avlusunda ise selsebil⁷⁶ bulunmaktadır. Bu betimleme sadece görme duyusuna değil, işitme duyusuna da hitap eder niteliktedir. Çünkü bir kişi *Nehcü'l-Belâga* okumaktadır. Ortam sessizdir.

Medrese'ye bitişik olan mescide namaz kılmak amacıyla geçen Hayyam, o ibadethanenin kapısını ise şu şekilde tasvir etmiştir:

“Giriş karşısındaki yazılara baktım.

Üstte sırlı tuğların bu tuhaf dizilişiyle beliren örgüler, baklava motifleri ve zikzaklar, şemseler, makara şeklinde birbirine bağlanan o tuhaf geometrik tasvirler;

⁷⁵ Eyvan: Genel olarak binaların ortasında bulunan ve iç avluya açılan üç tarafı kapalı, üstü tonoz örtülü bir mekândır (Beksaç, 1995:12).

⁷⁶ Selsebil: Göze ve kulağa huzur verecek biçimde düzenlenmiş yapay çağlayanlardır (Tanman, 2009:448).

beni geniş büyük taşlarla oluşan zeminden kemerlerin zirvesine değin şeylerin muazzam boşluğuna çekiyordu.” (s.105)

Görüldüğü üzere İslâm mimarisi çini işçiliğinde kullanılan örgü, baklava, zikzak, şemse, makara gibi bazı tekniklerden bahsedilmektedir. Ancak çini kelimesi yerine sırlı tuğla ifadesi tercih edilmiştir. Zira o dönemde bu kelimenin yaygın olmaması muhtemeldir. İrem Çalışçı Pala'nın ifadelerine göre Çin ile ilişkilendirilen çini kavramı ilk Arap kaynaklarında rastlanmakta, daha sonra Farslarca sırlanan bazı bileşikler çini sanatını şekillendirilmeye başlamıştır. Moğol fatihleri tarafından yayılan çini sanatıyla ilgili eserlerle Türklerin tanışması Arap ve Farslara göre daha geç olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda bu kelimeyi de bu milletlere göre daha geç kullanmış olmaları ya da Büyük Selçuklu Dönemi'nde sık kullanılmaması olasıdır (2015).

Yukarıdaki alıntıda dikkat çeken bir başka mekânsal özellik ise, yerin insan psikolojisinde oluşturduğu izlenimlerdir. Kahramanın psikolojik durumunun mekân algısı üzerindeki etkisi söz konusudur. Hayyam, önündeki yapıya baktığı zaman orada bulunan ve bilinmeyi sembolize eden örüntü, onu boşluğa çekmektedir.

Romanda psikoloji ve mekân ilişkisinin en belirgin olduğu betimlemelerden biri, Nizam'ın inşa edilen kümbetinin tasviridir. Eserde uzunca bahsedilen bu kümbet kahramanın izlenimleriyle birlikte aktarılmıştır ve aynı zamanda bu tasvirde çini kelimesi de geçmektedir.

“Çıktım. Kemerli kümbeti ilk kez görüyordum. Sultan anlaşılan Nizam'ın ayrılığından çok etkilenmişti, suçluluk duygusu hücrelerine değin sinmişti. Bu tuhaf özür dileyiş, mimari bir iç çekişe ve gösterişe dönüşmüştü. Bu kemerler melekut âlemini yansıtıyor gibiydi. Dörtgen temel üzerine kurulu kubbeye uzun süre bakınca, gökle yerin birleşmiş olduğu hissine kapıldım. sükûn içinde, esenlik toprağında yatıyordu Nizam. Biz onlara ufuklarda ve kendi canlarında ayetlerimizi göstereceğiz sözünün altında derin bir uykudaydı. Yüzeydeki örtüler ne zaman, nasıl yapılmıştı? Bu nakışlar neyin nesiydi böyle? Tepedeki kûfi ifadeyi hangi el işlemişti? Sivri kemerli taç kapıya, geometrik nakışlarla dolgunlanmış çerçevelere, hafif içerlek tutulmuş sivri kemer aynalığa, lale ve gül kabartmalarına, çarkıfeleklerle, yıldızlara, büyük yapraklara, köşelerde ince sütunçelerle sınırlanan sivri kemerli cephe panolarındaki yıldızlara, şemselere, bu hendesi çinilere, albast üzerine yapılmış

biçimlere bakınca semanın billurlaştığını görüyorum. Zemindeki harç yüzeyine göre çıkıntılı dizilen tuğlaların yaptığı gölge ışık oyunu her şeyi yeterince açıklıyordu. Işıkla gölge arasındaydı Nizam. Ne ışık ne gölgeydi. Yaşarken de böyleydi. Ölmüş, özgürleşmişti, ışıktan da gölgeden de ayrılmıştı. Şimdi neredeydi? Dikey biçimler celal, yatay şekiller cemel tecellileriyle doluydu. Göğü izler gibi seyrediyordum kümbeti. Geometrik örüntüler taş ve toprağı soylu kılıyor, tabiatın ahengini, uyumunu ve birliğini yansıtıyordu. Yerçekimine meydan okuyan bir şey vardı burada. İçeride Nizam dışarıda ışık, oluşu kendisinde toplamıştı.” (s.115)

Kümbetin tasvirini incelediğimizde ihtişamlı bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Bu yapının duvarları, kemerleri, kubbesi ve yapıyı ihtiva eden diğer unsurlardaki ince işçilik dikkat çekmektedir. Aynı zamanda mekân algısı verilirken Büyük Selçuklu Devleti’nde Allah’ın Celâl ve Cemal isimlerinden yola çıkılarak İslâm’ın mimariye yansımaları konu edilmiştir. Bazı güzel sanatlara ait terimlerin de kullanıldığı görülmektedir. Sultan’ın bu kümbeti Nizam’a karşı suçluluk psikolojisinden hareketle özür dileme mahiyetinde inşa ettirdiği dile getirilmektedir. Kahramanın düşünce dünyasında duvardaki tuğlaların örülüş tekniğinden dolayı gölge ve ışık düşüşleri Nizam’ın eşikte kalan hayatını sembolize etmiştir.

Hayyam’da işlenen mekânlarda dikkat çeken gök cisimleri ile ilgili verilen bilgilerdir. Ömer Hayyam, bir astronomdur. Sultan Melikşah, onu rasathaneye memur kılmış ve ona bir takvim hazırlama görevi vermiştir. Çalışmalarını romanda sık sık adı geçen bu rasathanede yapmıştır. Dolayısıyla gece ve gündüzleri; gökyüzünde ayın, güneşin ve diğer yıldızların hareketlerini takip etmektedir. Uzay hakkında çeşitli bilgiler toplamaya çalışmaktadır.

Eserin bir bölümünde yer alan yaratılış hakkındaki bilgilerle karşılaşılmaktadır. Romanda da verilen “...gökler ve yer bitişik idiler, biz onu ayırdık...” (Enbiya Suresi, 30) lafzına istinaden yerin ve göğün birbirinden ayrılıp bir haftada yaratıldığına dair düşünceler dile getirilmektedir. Hayyam, gökyüzünün yedi kat olduğunu söyleyerek bu katmanları değerli taşlarla sembolize etmiştir. Örneğin: “*Birinci gök yeşil zebercettendir...*” (s.71)

Romanın bir bölümüne birkaç sayfadan oluşan güneşin ve dünyanın hareketleriyle gece ve gündüz oluşumu hakkında yürüttüğü fikirleri anlatan italik yazılı bir kısım eklenmiştir. Bu ek, güneş ışıklarının dünyanın yüzeyine vurması sonucu dar açılı bir koni oluşturması düşüncesi sonucu konik hesaplamalara geçmektedir. Güneşin dünya üzerinde oluşturduğu bu koninin şafağı meydana getirdiğine de değinilmektedir. Romanda verilen bu kısımda astronomi, coğrafya, geometri iç içedir. Aşağıda yer alan paragrafta bu üç alanın sınırlarına giren, şafağın oluşumuna, gün ve gece sürelerine dair bilgilerden bahseden bir örnek tercih edilmiştir.

“Şafak da bu sabahın aksi üzere olur. Yalancı sabah doğuşunun başlangıcı ve şafak batışının sonu, ufuktan güneşin onsekiz derece aşağısındadır. Bir gün ve gecenin süresi, meridyenin bilinen bir yarısından güneşin ayrılıp yine oraya dönünceye kadarki zamanından ibarettir. Bu süre ekvatorun bir devrinden fazladır. Bu, güneşin geri dönüşüne kadarki özel hareketiyle ekliptikten kat ettiği yayın sağ açıklığı kadardır. Güneşin seyri yani boylam hareketi farklıdır. Eşitlik olsa bile sağ açıklık bazen büyük bazen küçük olduğundan yine farklılaşır. Bu yüzden her gün ve gecenin süresi farklıdır. Lakin bu fark küçük olduğundan aralarındaki uyumsuzluk kolay kolay hissedilmez...” (s.59)

Eserde karşımıza çıkan italik yazılmış bilimsel bilgilerden oluşan bir başka konuda ay, gezegenler, burçlar kuşağı ve yıldızsız bölge olarak tanımlanan astronomik mekânlardır. Ancak bu bilgiler kişilerin karakteristik özellikleri ile bağdaştırılmıştır. Bu ifadeler bir nevi tencim ve zayıçeleri⁷⁷ andırmaktadır. Hayyam bu konuya “*Şimdi sadece gözüm kamerde, şemste, zuhalde. Senin belirdeğin yerde, ayan olduğunda. Günceme şu notları düşmüşüm:*” (s.110) düşüncelerinden geçiş yapmıştır ve göktekilerin Allah’ın varlığına delil olduğunu dile getirmiştir. Bu bölümden Venüs hakkında yazılan kısmı örnek olarak verebiliriz. “*Venüs, eğlenceyi seven, hiçbir kederi olmayan, sevimli, güzel ve şirin insanların yaşadığı bir iklimdir. Müzik ve şiiri seven insanların vatanıdır. Dokuz şehri bulunur.*” (s.110)

⁷⁷ Tencim ve zayıçe: “Tencim: i. (Ar. necm “yıldız”dan tencim) Yıldız ilmiyle uğraşma, yıldızların hareketlerini ve tesirlerini hesaplama. Zayıçe: i. (Fars. zāyīçe < Ar. zic) Yıldızların belirli bir zamandaki yerlerini ve durumlarını gösteren çizelge [Zâyirçe de denirdi]” (Kubbealtı lügâti, <http://www.lugatim.com/s/TENC%C4%B0M> ; <http://www.lugatim.com/s/zayi%C3%A7e>) (Son Erişim Tarihi: 31/05/2020)

Hayyam’da görülen mekân algısında söylenmesi icap eden başka bir unsur da karşımıza çıkan sembolik mekânlardır. İslâmi inancın ve tasavvufun potasında eriyen ve farklı bir kimliğe kavuşan bu mekânlar artık başka bir kavramı karşılar hale gelmektedir. Özellikle romandaki meyhane kelimesi sembolik anlamda kullanılmıştır ve tasavvufta tekke ve dergâh anlamında kullanılmıştır. Sufi dergâhta Allah’ın varlığında kendi sözünü eritirken ilahi aşkın etkisiyle kendinden geçmektedir. Bir nevi bu meyhanede sarhoş olmaktadır. Aşağıda verilen ifadede Ömer Hayyam meyhaneyi kutsal bir mekân olarak addetmektedir. Burada meyhanenin dergâh yerine kullanılan bir sembol olduğu aşikârdır. Çünkü pir ona kadeh sunmaktadır. Kadehin içinde ilahi aşk şarabı olduğu hissettirmektedir. “*Meyhane benim kâbemdi, orada pirimin sunduğu ezelî kadehin çevresinde dönüp duruyordum.*” (s.19) demektedir.

Tasavvuftaki bu tür simgeler insan bağlamsı semboller olarak addedilmiştir (Akarpınar, 2004:12-13.) Önemli olan bu sembollerin bir arifin gözünden değerlendirilmesidir. Eğer tasavvufî simgeleri arif bir zat kullanmazsa o zaman tehlikeli anlamlar var demektir (Kılıç, 2017:142).

Hayyam romanındaki mekânlar işlevlerine göre aşağıdaki gibi sınıflandırılmıştır.

e.1. Doğal Coğrafya

e.1.1. Karadan Mütevellit Mekânlar

Romanda Hayyam ve Hasan’ın birlikte gökyüzünü izledikleri Şaran Tepesi adlı bir yerden bahsedilmektedir. Hasan, halife Muntasır’la görüşmek için gittiğinde Azerbaycan dolaylarında içinde bulunduğu durum “*Dağlarda nice vahşilerle karşılaştı.*” (s.33) şeklinde aktarılmıştır. Aynı zamanda Hasan’ın fethedip Haşhaşilere yurt ettiği Alamut şeklinde bahsedilen yer bir dağ adıdır. Romanda “*Alamut etekleri*” (s.69) söylemiyle dağ olduğu sezdirilmiştir. Hayyam’ın rüyasında gördüğü kızın da dağda yaşadığından söz edilmektedir. Kitabın yaratılış ile ilgili bilgilerin bulunduğu bölümde dağların salı ve çarşamba günü yaratıldığı dile getirilmiştir.

Hasan'ın mezhebini yaymak için "...*çöle düştün.*" (s.38) ifadesinde mekân olarak çöl kelimesi kullanılmıştır. Hayyam'da çalışmalarında sahralarda güneşin batışından söz etmiştir.

Ömer Hayyam, takvimle ilgili çalışma yaparken mevsimlerin değişmesiyle birlikte mercanların kireç tabakalarını çökeltmeleri ve bunun sonucu katman oluşumlarından bahsetmektedir.

e.1.2. Sudan Mütevellit Mekânlar

Eserde belli kısımlarında bazı deniz yolculuklarından bahsedilmektedir. Örneğin Hasan, Halife Muntasır'la görüştürülmek için bir gemiye bindirilmiştir. Deniz oldukça dalgalıdır ve Suriye dolaylarına gitmektedir. Bahsi geçen bu deniz Akdeniz olmalıdır. Akdeniz bahsi romanın bir yerinde de Sultan Melikşah'ın sefere gitmesi münasebetiyle dile getirilmiştir.

e.1.3. Gökyüzü ve Uzay ile İlgili Mekânlar

Hayyam, döneminde gökyüzü ile ilgili çalışmalar yapan bir astronomdur. Bu çalışmalarda Sultan Melikşah için bir takvim hazırlaması büyük bir etkidir. Gökyüzündeki cisimlerin hareketlerini izleyen kahraman buradaki bazı yerlerden bahseder. Uzayda uydumuz olan ay dışında geçici veya sürekli ikamet edilmediği bilinmektedir. Fakat nihayetinde orası da tabii bir mekândır. Bu sebeple bu tür mekânlara değinmek yerinde olacaktır.

Romanda bahsedilmesi gereken gökyüzüne ait mekânlar dünyanın uydusu ay ve ısı kaynağı güneştir. Hayyam bu cisimlerin hareketlerini inceleyerek zaman hesaplamaları yapmaktadır. Eserde bahsedilen yıldız sadece güneş değildir. Zühre yıldızının da kısaca adı geçmektedir.

Bahsi geçen diğer gök cisimleri gezegenlerdir. Merkür, Venüs, Mars, Jüpiter, Satürn adlı gezegenlerden bahsedilir. Diğer gezegenlerin adı geçmez. Muhtemelen o

dönemde daha keşfedilmemiştir. Çünkü yukarıdaki gezegenler çıplak gözle görülebilen klasik gezegenlerdir. Diğerlerinin çıplak gözle görülme olasılığı yoktur.⁷⁸

Gezegenler ve yıldızlar haricinde burçlar kuşağı ve yıldızsız bölgenin adı geçmiştir.

Hayyam'da aynı zamanda gökyüzünün yerden ayrıldığında yedi katmana bölündüğünden bahsedilmiştir.

e.2. Yapay Mekânlar

e.2.1. Tarihî Mekânlar

e.2.1.1. Tarihî Açık Mekânlar

Eserde Suriye, Azerbaycan, Mısır, Türkistan gibi başka devletlere ait toprakların da Hasan'ın ve Sultan'ın bulunması sebepleriyle adı sıkça geçmektedir. Yemen, Hasan'ın babasının memleketi olması münasebetiyle karşımıza çıkan topraklardan biridir.

Romanda hiç anılmasa da olayların büyük çoğunluğu Büyük Selçuklu Devleti topraklarında geçmektedir. Hayyam'ın Nişabur, Merv, Rey, Semerkant, Isfahan, Müminabad gibi Büyük Selçuklu şehirlerinde bulunduğu anlaşılmaktadır. Çoğunluğu Hasan'ın mezhebini yaymak amacıyla gittiği, Sultan'ın feth için ayak bastığı Tus, Huzistan, Horasan, Bağdat, Kirman, Yezd, Halep, Kuh, Damgan, Ardistan, Kazvin, Herat, Basra Tus, Amul, Musul, Antakya gibi şehir adlarından da bahsedildiği görülmektedir.

Alaiye Sancak Beyi oğlunun şaraba düşkünlüğü sebebiyle Antalya'nın Alanya ilçesinin, İstanbul'un Cihangir semti de Hayyam'ın ruhunun içki satın alan bir kızı seyretmesi hususiyetiyle ismi zikredilmiştir.

⁷⁸ http://physics.comu.edu.tr/library/ekitap/astronomiye_giris.pdf (Son Erişim Tarihi: 31/05/2020)

e.2.1.2. Tarihî Kapalı Mekânlar

Hayyam'da tarihî kapalı mekânlarda dikkat çeken yerlerden biri İdris ve Şit peygamberlerin piramitlerden birine gömülmüş olması ihtimaliyle Mısır'daki piramitlerin adının geçmesidir.

Tarihî kapalı mekân olarak bahsi fazlaca geçen yer Alamut Kalesi'dir. Bu kale Hasan Sabbah'ın öncülüğünü yaptığı İsmailîlerin merkezi konumuna gelmiştir.

Nizamiye Medresesi de bahsi geçen tarihî iç mekândır. Hayyam'a Hasan'ın bu medresede hokka ve kamış hediye etmesi münasebetiyle adı geçmiştir. Birçok şehirde kurulan Nizamiye Medresesi'nin hangisi olduğu dile getirilmemiştir. Hatta bu yer kısaca Nizamiye olarak zikredilmiştir.

Romanda bahsedilen bir başka tarihî kapalı mekân Nizamü'l-mülk'ün kabrinin bulunduğu kümbettir. Bu kümbetin eserde uzunca tasviri yapılmaktadır.

e.2.2. Kurmaca Mekânlar

e.2.2.1. Kurmaca Açık Mekânlar

Romanda kurmaca açık mekânlara örnek olarak Sultan'ın şairler için haftanın iki günü düzenleyeceği panayır, Hayyam'ın dolaştığı pazar yeri ve çarşı, medresenin avlusu ve bahçesi, Hasan'ın kurduğu sahte cennet bahçesi sayılabilir.

e.2.2.2. Kurmaca Kapalı Mekânlar

Eserde kurmaca kapalı mekân olarak Hayyam'ın evi, arkadaşının evi, rasathanesi, gittiği medreseler; Sultan Melikşah'ın sarayı; bedesten, çadır; tekeli bayı, duttyfree kullanılmıştır.

Medrese, rasathane ve Sultan'ın sarayının ismi romanda verilseydi tarihî kapalı mekân başlığına dâhil etmek yerinde olurdu. Ancak tarihî bir isim verilmediği için kurmaca başlığı altına almak uygun görülmüştür.

e.2.2.3. Sembolik Mekânlar

Romanda sembolik mekân olarak sıkça tekrarlanan yer meyhanedir. Meyhaneden kasıt ilahi aşkın duyumsandığı tekke ve dergâhlardır.

e.2.2.3. Metafizik Mekânlar

Ahiret, cennet, göğün değerli taşlardan oluşmuş katmanları, *Hayyam* romanında metafizik mekân olarak kullanılmaktadır.

Romanda kullanılan mekânları incelediğimizde olayların büyük çoğunluğunun Büyük Selçuklu, Fatımi, Nizari-İsmailî Devletlerinin hâkim olduğu coğrafyada geçtiği söylenebilir. Bu şehir ve diğer mekânların bir kısmının adı verildiği için tarihî olduğu tespit edilmiştir. Eserdeki bazı yerlerin bir kısmının tam adı romanda geçmemektedir. Bu yerlerin genel bir isimle anılması sebebiyle gerçekte var olup olmadığı ya da bu yerin neresi olabileceği kestirilememiştir. Tarihî olduğu netleştirilemeyen bu yerler de kurmaca mekân bölümüne dâhil edilmiştir. Bahsettiğimiz bu fiziksel mekânların yanı sıra sembolik mekânlar ve metafizik mekânlar da tespit edilmiştir.

f. Zaman

Romanda zaman kavramına açıklık getirmek amacıyla tarihî dönemine kısaca değinmek gerekmektedir. Olayların pek çoğunun Büyük Selçuklu Devleti döneminde geçtiğini dile getirmiştik. Söz konusu bahis Sultan 1. Melikşah, Melikşah'ın oğlu Sultan Mahmut ve Melikşah'ın diğer oğlu Sultan Berkyaruk dönemleridir. Sultan Melikşah döneminde Büyük Selçuklu topraklarının sınırları hayli genişlemiştir. Hasan Sabbah'ın İsmailîlik propagandası yaparak Alamut'u ele geçirmesiyle başlayan olaylara karşı Sultan Melikşah ve veziri Nizamü'l-mülk büyük mücadeleler vermiş ancak başarılı olamamışlardır. Öte yandan bahsedilmesi gereken Şia kökenli bir devlet olan Fatımi Devleti'dir. Abbasi Devleti'ne düşman olan aşırı Şii diyebileceğimiz topluluk Fatımi Devleti bünyesinde toplanmıştır. İsmailîler dediğimiz Aşırı Şii olarak kabul edilen bu sapkın mezhebin Şiilikte kırılma noktası 6.

İmam Cafer-i Sadık'tan sonra yerine oğlu İsmail'in geçmesi gerektiği düşüncesidir. Mısır merkezli olan bu hilâfet devleti gizli öğreti ve metotlarla yetiştirdiği bir tür propagandacı olan dâîlerini sünnî devletleri çökertmeye kullanmışlardır. Ancak Hasan Sabbah, bir noktadan sonra Fatımilerden ayrılmaktadır. Onun Alamut'taki kurduğu devlet bazı birçok kaynakta Nizari-İsmailîler Devleti olarak adlandırılmaktadır. Nizariler, Fatimi halifesi Muntasır'dan sonra büyük oğlu Nizar'ın halife olduğunu kabul etmiştir. Hilafetin diğer kolu ise Müsta'li'yi halife olarak benimsemiştir. Nizar her ne kadar idam da edilse onun savundukları Hasan Sabbah'ın fikirlerinde ve davranışlarında destek bulmuştur. Diğer taraftan Nizari-İsmailîlere karşı büyük mücadele gösteren Sultan Melikşah'ın ölümünden sonra yerine, annesi Terken Hatun tarafından oğlu 1. Mahmut geçirilmiştir. Ancak Melikşah'ın diğer oğlu Berkyaruk tahtı ele geçirerek 1. Mahmut'un yarattığı iktidar boşluğuna son vermiştir. Hasan Sabbah, Berkyaruk'un yastığının altına hançer koydurmuş ve Sultan'a gözdağı vermiştir. Berkyaruk Dönemi'nde Haşhaşilerle mücadele pasif kalmıştır. Haşahaşileri, Cengiz Han'ın torunlarından Hülâgû Han, Alamut'u ele geçirerek kaleyi yakmak suretiyle zayıflatmıştır (Cüveyni Atâ Melik, 1988; Köymen, 1998; Muhammed Ebu Zehra, 1978; Öz, 1993; Öz-Muhammed eş-Şek'a, 2001; Öz, 2007; Turan, 1998).

Olay örgüsünün tarihte gerçekleşmiş olması pek de mümkün olmayan bir kurgu üzerine oturtulduğu çıkarılmaktadır. Romanda Ömer Hayyam, Nizam, Hasan ve Sultan'ın aynı medresede eğitim görmeleri tarihî gerçeklikten uzaktır. Sultan Melikşah hakkında ise kaynaklarda böyle bir bilgi yoktur. Zira Ömer Hayyam ve Hasan Sabbah ile Nizamü'l-mülk'ün arasında yaş farkı vardır. Ayrıca Hayyam ile Hasan Sabbah'ın da aynı hocadan ders alması zayıf bir ihtimal olarak kabul görülmüştür (Özaydın, 1997; Özaydın, 2012; Lockhart, 2006). Nizamü'l-mülk'ün Ömer Hayyam ve Hasan Sabbah'tan daha yaşlı olduğu dile getirilmektedir. Nihayetinde *Hayyam*, kurgusal bir metindir. Kurgusal metinlerde birçok şey mümkündür. Romanda tarihî gerçeklik aramak yanlış olacaktır. Yazarın bu tarihî saptırmayı kabul ederek kurguyu üzerine oturtması bu dört kişinin yollarını kesiştirmek adına gösterilmiş bir çaba olarak değerlendirilebilir.

Hayyam'da asıl olaylar yukarıda bahsettiğimiz bu dört arkadaşın medrese eğitimi almasıyla başlamıştır. Daha sonra Melikşah'ı babası medreseden alarak eğitimine sarayda devam etmesini ister. Melikşah, sultan olana kadar bir daha Hayyam'la görüşmemiştir. Nizam'ın da Sultan Melikşah'tan bahsedilene kadar adı geçmemektedir. Melikşah Sultan olana değin Hasan Sabbah'ın İsmaililiği nasıl benimsediği ve Bâtınlık hakkında bilgiler toplamaya başladığına değinilmektedir.

Melikşah, sultan olunca Nizam da vezir olarak romanda tekrar belirlemektedir. Hasan, Mısır'a halifeyle görüşmek amacıyla gitmiştir. Ancak işler umduğu gibi olmamış ve bir gemi ile Halife Muntasır'dan uzaklaştırılmıştır. Yıllar sonra ülke topraklarına dönen Hasan'ın Alamut'u ele geçirmesiyle bu dört kişi arasındaki çatışma başlamıştır. Hasan zamanla sınırlarını geliştirmiştir. Romanda Melikşah'ın fethettiği geniş coğrafyanın Hasan'a sözde mezhebini yaymak için fırsat sunduğu yönünde bir bilgi dile getirilmiştir.

Romanda Sultan Melikşah, Nizam, Hasan çekişmesi arasında kalan Hayyam, romanda ömrü boyunca bir taraf tutmamaya gayret etmiş ve hayatını ilim, tasavvuf gibi alanlarla uğraşarak tamamlamıştır. Ancak eserde işlenen zaman kavramı yukarıda bahsedildiği kadarıyla bu dört arkadaşın medrese yıllarından başlayıp Hayyam'ın vefatına kadar geçen süre kabul edilecek kadar basit değildir. Romanın anlatıcısı yaradılışa kadar giden ve günümüze kadar gelen bir yetkiye sahiptir ve aktardıklarının bir kısmına şahit olan gözleri vardır. Bu yüzden *Hayyam* romanının zamanı karmaşık bir yapıdadır.

Romanda vaka zamanına dair aktarılan Haşhaşiler'in faaliyetleri dışında bazı tarihî olaylar da vardır. Bahsedilen olaylarda Tekiş Ayaklanması⁷⁹ bunlardan biridir. Sultan Melikşah Dönemi'nde vuku bulan bu ayaklanmayı Hayyam, Nizamü'l-mülk'ün ihtirasını bastırır diye düşünmüştür ve bu ayaklanma bertaraf edilmiştir.

⁷⁹ Tekiş Ayaklanması: “Sultan Melikşah'ı meşgul eden meselelerden biri de kardeşi Tekiş'in isyanlarıdır. Tekiş 473'te (1080-81) isyan edip Tirmiz'e kapanınca sultan isyanı bastırıp onu affetmişti. Fakat Tekiş 477'de (1084-85) tekrar isyan ettiğinde yakalanıp gözlerine mil çekilerek hapse atıldı.” (Özaydın, 2004:55)

Nizamü'l-mülk'le ilgili dikkat çeken başka bir vaka da romanda hazine arazilerinin parçalanarak süvari dirliklerine dönüştürülmesidir. Dirlik, hizmete karşılık bir kişiye bağlanan gelirdir.⁸⁰ Bu dönüşüm münhi adı verilen bazı istihbaratçıların hoşuna gitmemiştir. Öte yandan da sipahi⁸¹ ve dirlik sahiplerinin de belirlenen öşür ve resim⁸² vergilerinden daha fazlasını almasından da toprak sisteminde memnuniyetsizlikler hâsıl olduğu dile getirilmiştir.

Toprak yönetim teşkilatıyla da yakinen ilgili askerî teşkilatlanma hakkında romanda Gulâman⁸³, Hassa⁸⁴, Sipahiyan adlı birliklerin olduğundan söz edilmiştir.

Büyük Selçuklu Devleti yönetim sistemiyle ilgili dikkat çeken başka bir kavram da melik sistemidir.⁸⁵ Günümüzdeki valileri andıran melik bahsine Terken Hatun'un Gence Meliki'ne eş olmayı kabul etmesinde rastlanır.

Bahsi geçen bir başka hadise de Sultan Melikşah'ın eşinin Terken Hatun tarafından zehirlenerek öldürüldüğü söylentisidir. Fakat yazar bunun bir yalan olduğuna hükmeder, Sultan'ın bir hastalık sonucu öldüğünü dile getirmektedir.

Olay örgüsüne yansıyan başka bir tarihî vaka ise Sultan'ın vefatından sonra Terken Hatun vasıtasıyla tahta geçirilen Şehzade Mahmut, daha doğrusu onun çevresindekiler, ağabeyi Berkyaruk ile bir taht mücadelesine girer. Berkyaruk mücadeleyi kazanır ve on sekiz yaşında tahta oturur.

Büyük Selçuklu Devleti kültür medeniyet sahasında romanda dolaylı olarak karşılaşılan yapılardan biri vakıf⁸⁶ ve külliye kavramlarıdır. Eserde mekân

⁸⁰ TDK Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/> (Son Erişim Tarihi: 31/05/2020)

⁸¹ Sipahi: "Osmanlılarda tımar sahibi bir sınıf atlı asker" (TDK Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>)

⁸² Öşür ve resim: "Bazı eşyadan ve işlerden alınan vergi veya harç." (TDK Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>) (Son Erişim Tarihi: 31/05/2020)

⁸³ Gulâman: "Afrika'dan Asya'ya kadar tüm İslam coğrafyasında farklı isimler altında görülen köle askerlik kurumunun ilk teşkilatlı örneği, Gulam sistemidir. Gulam, Selçuklu, Eyyübî, Memlûk ve Osmanlı devletlerine, İslami bir sistem olarak girmiş ve siyasi, askeri ve sosyal alanlarda etkin bir şekilde görülmüş bir sistemdir." (Erdoğan, 2010:3)

⁸⁴ Hassa: "İslâm ve Türk devletlerinde özel muhafız askerlerinden oluşan birlik." (Özcan, 2016:542)

⁸⁵ Melik Sistemi: Selçuklularda "Şehzâdeler eyaletlere gönderilerek devlet ve memleket yönetiminde pişmeleri sağlanırdı. Eyaletlerin başındakilere ise "Melik" unvanı verilirdi." <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/selcuklu-kultur-ve-uygarligi> (Son Erişim Tarihi: 31/05/2020)

bölümünde tasviri alınan medrese ve ona bitişik olduğu vurgulanan kümbet, mescit ve mescidin avlusundaki selsebilin bahsi geçmiştir. bu kompleks yapının *TDK Türkçe Sözlüğü*'nün “*Bir caminin çevresinde cami ile birlikte kurulmuş medrese, imaret, sebil, kitaplık, hastane vb. yapıların bütünü*” tanımından yola çıkarak külliye olduğunu söyleyebiliriz. Bu İslâmî-kompozisyonel yapının işlevinin sürdürülmesi için iktisadi bir altyapının olması gerekmektedir. Bu ekonomik temeli sağlayan kurum ise vakıf olmalıdır. Aynı zamanda yukarıda adı geçen Abdülkerim Özaydın'ın çalışmasındaki bahse göre Nizamiye Medresesi'nin de giderleri vakıfla sağlanmıştır.

Romanda Hayyam'ın geriye dönüşlerle ele aldığı olay ve kişilere yeniden dönmek gerekirse bu dönüşler yalnızca Yaratılış kıssası ve Hz. Âdem değildir. Hz. Şit ve İdris(Enoh) peygamberlerin mısır piramitlerinden birine gömüldüğü düşüncesi, Hz. Yusuf'un Venüs'te oturduğu kıssası, Hayyam'la karşılaşması münasebetiyle Bacchus'un adının geçmesi, Hasan'ın Şii kökenli olduğunu bildiren on iki imam kavramı, Hasan'ın babasının Yemen'den Kum'a oradan da Rey e gelmesi gibi meselelere dönüş yapılmıştır.

Hayyam'da asıl zamandan yani vaka zamanından ileri bir zamana gitme söz konusudur. Örneğin, Hayyam vefat ettikten sonra Cengiz Han'ın her yeri istila eden cüce askerlerinden, Azid'in aşure günü ölümünden sonra Selâhaddin Eyyubi'nin onun soyundan gelenleri kurutmak istemesinden, Hülâgû Han'ın Alamut'u ele geçirerek Cüveyni'nin kurtardığı birkaç eserden başka kitapları yakmasından, Alaiye Sancak Beyliğinden, Avni mahlası kullanan bir padişah(Fatih Sultan Mehmet), günümüzde Cihangir semtinde bulunan bir tekel bayiden, takvime gaia şeklinde başlayan gençten, dutyfree'de şarap bakan bir çiftten bahsedildiği kısımlarda vaka zamanından ileri bir döneme gidilmiştir.

Hayyam romanında söylenmesi gereken meselelerden biri de Ömer Hayyam'ın kimliği üzerinde vuku bulan 19. yüzyıl oryantalizminin etkisidir. Yalsızuçanlar bunu açıkça dile getirmemektedir. Ancak eserde bu etkiyi işaret eden

⁸⁶ Vakıf: tarih boyunca süregelen yardımlaşma ve dayanışma duygusunun kurumsallaşmış halidir (<https://www.vgm.gov.tr/kurumsal/tarihce/tarihte-vakiflar>) (Son Erişim Tarihi: 31/05/2020). Kur'ân-ı Kerim'deki bazı ayetlerden ve Hz. Peygamber'in bazı hadislerinden yola çıkılarak kurulmuştur(Günay,2012).

pek çok noktalar saptanabilir. Örneğin duttyfree’de şarap bakan gençler için şunları söylemektedir: “*Oraya girince nedense beni anıyorlar. Nedense diyorum ya bu da gereksiz bir şey... çünkü biliyorum, her şarap anıldığında, her şarap şişesi görüldüğünde, her üzüm hasadı yapıldığında, tuhaf bir biçimde, ruhum oradaymış gibi beni anıyorlar.*” (s.12) Bu söylemin devamında Hayyam’ın madde olan şarabı hiç tatmadığı, onun etkisiyle sarhoş olmadığı söylenmektedir. Önceki sayfalarda da belirttiğimiz gibi bu şarap Bezm-i Elest’ten gelen ilahi aşk sarhoşluğudur. Fakat 19. Asır oryantalistleri aynı fikirde değildir. Menderes Coşkun’un bu konudaki yazısına göre İngiliz Şair Edward Fitz Gerald’ın Ömer Hayyam rubailerinin el yazmasını Oxford Kütüphanesi’nde bulmasıyla onun üzerine yapılan oryantalist yakıştırmalar başlamıştır. Tasavvufi derinlikle bağdaştırılmayan bu rubailerde Hayyam, “*şiiirlerinde dinsizliği ve ayyaşlığı yüceltmekte, bütün dinleri ve dindarları aşağılamakta, Yaratıcı ile alay etmektedir.*” (Coşkun, 2013:2) Bu farkındalık ile Batı dünyası Ömer Hayyam’ı araştırma yoluna girmiş ve çeşitli eserlerle onun hakkındaki pek çok şeyi oryantalize ederek İslâm dünyasına yeniden sunmuşlardır. Ne acıdır ki o zamana kadar Hayyam hakkında pek çalışma yoktur. Hâlbuki bulunan sözkonusu rubailerin hepsinin Hayyam’a ait olduğu yönünde kesin bir bilgi yoktur. Asaf Halet Çelebi de Menderes Coşkun’la aynı görüştedir ki kitabına da Hayyam’a ait olduğunu düşündüğü rubaileri almıştır. Çelebi, Hayyam’a atfedilen rubailerin aynı sanat anlayışı ve derinlikle eş olmadığı kanısındadır (1963). Yalsızuçanlar da aynı konudaki rahatsızlığına dile getirmek amacıyla romanda dolaylı yolla Hayyam’ın kendi ağzından oryantalizme bir tepki göndermiştir.

Hayyam romanında işlenen zamanları şu şekilde sınıflandırmak yerinde olacaktır:

f.1. Vaka Zamanı

Romandaki olayların işlendiği asıl zaman olarak Hayyam ile arkadaşlarının medresede ilim tahsil etmelerinden günümüze kadar geçen süre vaka zamanını vermektedir. Hayyam’ın medrese yıllarının hangi tarihte ve yılda başladığı verilmediği için bu süre için tam bir zaman aralığı vermek güçtür.

f.2. Hatırlatılan Zaman

Yerin ve göğün yaratılışından Ömer Hayyam'ın ve arkadaşlarının birlikte yaptığı medrese eğitimine kadar gerçekleşen olayları kapsayan zaman dilimi hatırlatılan zamandır. Bu süre zarfı içerisinde değinilen bilgi ve olayları Hayyam; tarihçilerden aktarılan bilgiler, okunan kitaplar, söylenceler gibi anlatımlardan okuyucuya aktarmıştır.

f.3. Anlatma Zamanı

Hayyam, romanı vefat ettikten sonra anlatır. Hatta günümüzden bahsetmektedir. Günümüzden önceki zamanı hep geçmiş zaman diliyle anlatır. Anlatma zamanı için herhangi bir dilim vermek güç olsa da şimdiki zaman içerisinde bir andır demek yerinde olacaktır.

Hayyam romanında zaman unsuru hakkında kısaca şunları söyleyebiliriz: Romandaki zamanı başlangıcından sonuna kadar göz önüne aldığımızda çok geniş bir yelpazeye, yaratılıştan günümüze, yayıldığını görürüz. Asıl olayların anlatıldığı bölümde ise ağırlıklı olarak Büyük Selçuklu hükümdarları Melikşah, 1. Mahmut ve Berkjaruk dönemlerinden bahsedilmektedir. Bu dönemde kurulmuş olan Fatimilerden ve Hasan Sabbah'ın önderliğini yaptığı Nizari-İsmailî Devleti'nden de bahsedilmektedir. Romanda zaman ögesinin hududu Hayyam'ın ölümüyle çizilmemektedir. Kahraman, ruhani bir iklimde anlatıcı konumunda romanda yer yer günümüze kadarki olaylardan bahsetmektedir.

g. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Hayyam romanı 1. kişi ağzından romana adını veren kahraman Ömer Hayyam tarafından aktarılır. Ömer Hayyam romanın başkahramanıdır, aynı zamanda da anlatıcısıdır. Fakat kahramanı incelediğimizde fiziksel bir kişiden ziyade ruhani bir karakter olduğunu fark ettiğimizi dile getirmiştik. Hayyam'ın ruhu hayatta iken, vefatından sonra günümüze kadar şahit olduklarını okuyucuya aktarmaktadır. "*Hasan ve Nizam ölmüş, ben çoktan ahrete geçmişim.*" (s.17) cümlesinde de

görüldüğü üzere Hayyam, yaşam öyküsü ve etrafında gelişen olayları aktarırken hayatta değildir. Yukarıdaki cümlelerin devamında da vefatından sonra şahit olduğu şeyleri dile getirerek vaka zamanını genişletmiştir.

“Bizden sonra, haberleri bitmiş, niceleri de geçip gitmişti.

Baki olan ne vardı ki biz kalalım, o saltanat sürsün, feleğin çarkları çevrilmesin, dursun. Kimin için dururdu ki çarkı feleğin?

Hülagû dalgası kaleleri, evleri, çocukları, kadınları ve hayvanları yerle bir etmişti.

Sonra Alamut düşmüştü, onu da gördüm.

Bu önceden görüşler beni semaya yöneltiyordu.” (s.17)

Yukarıdaki alıntıda yaşamından sonraki birçok şeyi gördüğünü söylemiştir. Ancak bunları önceden gördüğünü de dile getirmiştir. Hâlbuki romanın çoğu kısımlarında vefatından sonra vuku bulan olaylar, önceden kestirilebilen olaylar gibi intikal ettirilmemektedir. Hayyam, bizzat bu vakalara şahit olduğunu dile getirmektedir. Hayyam’ın yaşadığı zamanda ve vefatından sonraki vakalarda zamandan ve mekândan soyutlanmasının söz konusu olduğunu dile getirebiliriz. Zira zamana sınırları çizilmiş ve dilimlere ayrılmış, akış içinde bulunan bir kavram gibi değil de bütüncül bir gözle bakmaktadır.

Romanda dikkat çeken başka bir mesele ise Hayyam’ın yaşadığı dönemden önceki zamanlarda gerçekleşen bazı olayları okuduklarından ve rivayetlerden aktarmasıdır. Anlatıcının bakış açısında kırılma noktası olan yaşamından öncesi, yaşamı sırası ile vefatı sonrası olarak sıralayabileceğimiz bu dilimler, bakış açısının değişmesine neden olmuştur. Çünkü Hayyam, yeri geldikçe yaşamından önceki döneme gittiği zaman çeşitli kaynaklara başvurarak olayları, durumları ve bazı bilgileri okuyucuya anlatmaktadır.

Kahraman, yaşamından sonraki bilgileri verirken en çok yararlandığı kişi yalancı tarihçinin notlarıdır. Örneğin aşağıda verilen alıntının birinci paragrafında Hülagû Han hakkında Cüveyni Atâ Melik’in söylediği “*Ölüden diri çıkarır.*”

söylemi alınmıştır. İkinci paragrafta ise Hasan'ın babası hakkında yazılan bilgilerle yine Cüveyni tarihinde karşılaşılmaktadır (1988). Hâlbuki Orhan Bilgin, Cüveyni'nin 1226'da doğduğu söylemiştir (1993:140). Hayyam'ın ölümünün ise Yavuz Unat'ın yazısında 1131 yılında olduğu söylenmektedir (2007:60). Bu yıllar göz önünde bulundurulduğu zaman Hayyam'ın Cüveyni'nin tarihini dünya gözüyle okuması olanaksızdır.

“Yalancı bir tarih yazıcısı o sıralar hazine ve kitaplıklarda araştırma yapıyor ve Hülagû'nun çekirge afeti gibi geçtiği yerleri kurutan ve zehirleyen askerlerinin zaferlerini kutsarcasına, “ölüden diri çıkarır” haberinin gerçekleştiğini yazıyordu.

Yalancılar her zaman ve her yerde kendinse inanan ortaklar bulduğundan Hasan'ın babasının Yemen'den Kûfe'ye, oradan Kum'a, Kum'dan Rey kentine gelerek yerleştiğini yaymak güç olmadı.” (s.20)

Hayyam'ın olayları okuyucuya verirken üzerinde durulması gereken konulardan biri de olaylara karşı takındığı tavidir. Anlatıcının bir kahraman olması münasebetiyle öznel düşüncelerini aktarması kaçınılmaz bir durum olmuştur. Ahmed Ebher'in Hasan ve Haşhaşilerle ilgili anlattıklarına “*Alamut'ta olup bitenlere ve Hasan'a ilişkin inanılmaz şeyler anlattı*” (s.102) diyerek ona inanmak istememektedir. Hatta “*Sıkılmışım. Adam susmak bilmiyordu.*” (s.103) şeklinde düşünüp onun susmasını istemektedir. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi romanın birçok yerinde tarihçinin yalancı olduğuna dair yanlı bir tutum sergilemektedir. Aynı durum onun maddi şarap ve bu şarabın içilmesi sonucu meydana gelen sarhoşlukta da söz konusudur. Hayyam, bu meselenin bu kadar basit olmadığını vurgulamakta ve bundan dolayı rahatsız olduğu izlenimi vermektedir.

Romanda anlatıcı aynı zamanda kahraman olan Hayyam'dır. Bu kahraman anlatıcı, olaylara ve durumlara karşı oldukça öznel bir tutum sergilemektedir. Ancak romanın muhtelif yerlerinde bakış açısı değişkenlik göstermektedir. Hayyam'ın yaşamından önceki olayların, durumların, bilgilerin, kıssaların büyük çoğunluğunu rivayet üslubu veya okunulanlardan aktarma şeklinde verilmesi, kahraman bakış açısının olduğuna işaret etmektedir. Ayrıca Hayyam'ın kendi hayatını da yine kendi

ağzından anlattığı kısımlarda kahraman bakış açısı vardır. Ancak vefatından sonraki olayların anlatıldığı yerlerde ise Hayyam, ilahi bakış açısıyla olayları aktarmıştır.

h. Anlatım Teknikleri

Pek çok anlatmaya bağlı metinlerde bulunduğu gibi *Hayyam* romanında da temelde “öyküleme ve betimleme” tekniği kullanılmıştır. Romanın büyük bir kısmı anlatma tekniği ile yazılmıştır. Bu genel teknikler diğer tekniklerle desteklenerek özgün bir anlatım yolu izlenmiştir.

Romandaki kullanılan betimleme tekniğini inceleyecek olursak eserin bazı bölümlerinde uzun mekân tasvirlerinin yer aldığı görülmektedir. Mekân bölümünde vermiş olduğumuz medrese, bitişiğindeki kümbet ve mescit tasviri; Nizam’ın defnedildiği kümbetin uzunca tasviri bu tekniğe verilecek örneklerdendir.

Romanda karşılaşılan tasvirler sadece dış betimleme ile sınırlı kalmamaktadır. Bazen bu dış tasvirlerin kişisel izlenimlerle örülü olduğu görülmektedir. “*Kemerli kümbeti ilk kez görüyordum. Sultan anlaşılan Nizam’ın ayrılığından çok etkilenmişti, suçluluk duygusu hücrelerine değin sinmişti. Bu tuhaf özür dileyiş, mimari bir iç çekişe ve gösterişe dönüşmüştü.*” (s.115) Görüldüğü üzere kahraman, Nizam’ın kümbetine baktığında Sultan’ın suçluluk duygusundan dolayı bu kümbeti inşa ettirdiğine dair bir izlenim edinmiştir.

Manzara tasvirlerinin yanı sıra karakter tahlilleri de göz ardı edilmemelidir. Örneğin Hasan için *taşkın, divaneliğe düşmüş, çılgın* gibi ifadelerle karakter betimlemesi yapılmıştır.

Bahsedilebilecek anlatım tekniklerinden biri de “otobiyografi” tekniğidir. *Hayyam* romanının büyük bir kısmında, bir kısmı diyoruz çünkü bazı kısımlardaki ifadeler onun yaşam öyküsüyle ilgili değildir, kendi hayat hikâyesinden bahsetmiştir. Bu yaşam öyküsünde onun eğitim hayatı, arkadaşlık ilişkileri, bilimsel çalışmaları, felsefi ve tasavvufi düşünceleri gibi konulara değinilmiştir.

“Özetleme” tekniği de eserde sıkça kullanılan bir metottur. Hayyam, “*Onun ve benim yüzyıl sonraki halimizi gördüm. Toprağa karılmıştık.*”(s.35) şeklinde bir cümleyle şimdiki zamanından yüzyıl sonra ne olacağına dair bir özetleme yapmıştır. Sultan Melikşah’la olan son görüşmesi ile yeniden görüşeceği zamanı “*Babasının ölümüyle birlikte tahtın sahibi oluncaya değin görüşmedik.*” (s.16) sözleriyle özetlemiştir.

“Diyalog” tekniği de yer yer karşımıza çıkan gösterme tekniklerindedir. Ancak bu teknik fazlaca başvurulan bir anlatım değildir. Aşağıda Hayyam’la Sultanın bendelerinden biri arasında geçen bir diyalog alınmıştır. Bu diyalogda Sultan’ın adamı Hayyam’ı altın kesesini çalmakla suçlamaktadır.

““Yazıklar olsun” diye fısıldadım.

“Ne istiyorsun?” diye sordum.

“Onu sen aldın!” diye bağırdı.

“Neyi?”

“Altın kesemi.”

“Ne kesesi, kimin altını?”

“Bilmiyormuş gibi davranma!” dedi.” (s.57)

Göstermeye bağlı anlatım tekniklerinden “iç monolog” karşımıza fazlaca çıkan tekniklerden birdir. İç monologun romanda sıkça karşılaşıması Hayyam’ın düşünmeye ağırlık verdiğini destekler niteliktedir. İç monologlar büyük oranda başkahramanın bilim, felsefe, tasavvufa dair düşünce ve bilgilerini içermektedir. İç monologların çoğu bir başkasına seslenme şeklindedir. Fakat bu konuşma tek taraflıdır. Karşıda cevap veren yoktur. Aşağıda romanda geçen bir iç monolog verilmektedir:

“Allah’ın bu ne haldir? İçimi ölümsüzlük suyu kıldın, beni iksir eyledin. Ondan bir damla içirdin, görüşümü öldürücü zehir yaptın. Bana bakanlar sonsuz bir ölümlle ölüyorlar.

İçim rahmet, dışım zahmete dönüştü. İçime bakan bendendir. Dışıma bakan kötülerdendir. Beni yerde görüyorlar, ben gökteyim.” (s.119)

“Mektup” tekniği de eserde karşılaşılan anlatımlardan biridir. Hayyam, genellikle Hasan’la mektuplaşmaktadır ve mektubunda ne yazdığını aktarmaktadır. Aşağıdaki mektupta Hasan’ın Halife Muntasır’la görüşmek üzere Mısır’a gitmesi sonucu yaşadıkları verilmektedir:

“ “Oysa,” diyordun mektubunda, “benim orada olduğumu ve kendisiyle görüşmek üzere gittiğimi biliyordu, üstelik çevresindekilere sık sık benden söz ediyor ve övgü dolu sözler söylüyordu. Halifenin veliaht olarak atadığı küçük oğlunun eşinin babası ordu komutanıydı aynı zamanda, emirü’lücüyüş idi. Beni sevmezdi. Canıma kıymak için fırsat kolluyordu.” ” (s.34)

“Leitmotif” *Hayyam*’da karşılaşılan başka bir anlatım tekniğidir. “Şey” kelimesi roman boyunca tekrarlanan ve gözden kaçmayacak bir leitmotiftir. Şey kelimesi, romanda genel anlamda Allah’ı işaret etmektedir.

Romanda kullanılan bazı tekniklerde postmodern akımın izleri görülmektedir. “Montaj, Pastiş, kolaj, ironi” gibi “metinlerarasılık” tekniğini işaret eden metotlar, “üst kurmaca”, “çoğulcu bakış” gibi teknikler postmodernizme götürmektedir.

Postmodern akıma bağlı olarak sık kullanılan tekniklerden biri de “montaj” tekniğidir. Yazar, romana bazen birkaç sayfadan oluşan Hayyam’ın eserlerinden yaptığı alıntılar koymuştur. Bu alıntılar genellikle Hayyam’ın bilimsel çalışmaları ve rubailerinden yapılmıştır. Ayrıca *Cüveyni Tarihi*’nden alınan bazı notları da montajla ilişkilendirmek gerekmektedir.

Hayyam romanında bazı anlatımlar gerek Ömer Hayyam’ın çalışmaları olsun, gerek anlatılan bazı kıssa ve öyküler olsun yazarın bakış açısından yeniden süzülüp düzenlenerek okuyucuya sunulduğu için pastiş örneği teşkil etmektedir. Örneğin, Hayyam’ın tasavvufa dair düşünceleri birçok tasavvufî eserde bulabileceğimiz düşüncelerdir. Yukarıda pek çok kez dile getirilen bu düşüncelerde dergâhı meyhane olarak sembolize etmiş, ilahi aşkı da şarap içmek olarak değerlendirmiş, sakiden şarap istemiş ve bu şaraptan sarhoş olmuştur. Pastiş olarak değerlendirilebilecek

başka bir ifade de “*desti*” kelimesidir. “*Bir an geldi kil canlandı ve ustasına “Oğul,” dedi, “ben de bir zamanlar senin gibi insandım, dikkat et yavaşca vur.”*” (s.78) ifadesi bu atıflardan yalnızca biridir Tasavvufta pek çok işlenen bu konu insanın öldükten sonra toprağa karışması, daha sonra testi yapılmasına atıf yapmaktadır. Testinin şarap koymak için kullanılan bir araç olduğu da göz ardı edilmemiştir. Fuzuli, mevlâna gibi pek çok tasavvufi şair testi metaforunu şiirlerinde kullanmıştır (Öztekten, 2007:14).

Postmodern anlatı olarak değerlendirebileceğimiz bir başka metot da kolajdır. Yazarın romanda bazı bilimsel anlatımları izlemesi makale; Hayyam’ın yaşam öyküsünün kendisi tarafından anlatılması otobiyografi; anlatıcının sık sık Allah’a, Hasan’a, okuyucuya seslenmesi sohbet; bazı mektupların içeriğinin aktarılması mektup; geçmişte yaşanmış bilindik hadiseleri anlatması tarihî metin gibi metin türleriyle iç içe olduğunu göstermektedir. Romanın bilimsel ve öğretici olan bu metinlerin anlatım biçimleriyle kompozisyon oluşturması kolaj örneği olarak verilebilir.

Eserde yine sık diyebileceğimiz postmodernizm izlerinden metinle arasıllığı işaret eden bir başka öge de ironidir. İroni, gülünç dönüştürüm olarak değerlendirilebilir (Aktulum, 2000:126). Romanın birkaç yerinde anlatıcı günümüze gelen bazı tarihî bilgilerin doğru olması gerekirken “*yalancı tarihçi, yalancılar...*” tarafından saptırılarak yazıldığı görüşünü ironik bir dille anlatmıştır. Bu söylemler özellikle Cüveyni Atâ Melik’in *Tarih-i Cihan-güşa* adlı eserine ithafen yapılmıştır. Yazar objektif tarihçi ifadesini yalancı tarihçiye gülünç, alaycı bir şekilde dönüştürmüştür.

Romanda postmodern akımın izlerinden biri olarak değerlendirebileceğimiz anlatımda tarihe çoğulcu bakıştır. *Hayyam*, tarihî bir roman olduğu için ve onun döneminde, bilhassa Hasan Sabbah hakkında, olayları aktaran kaynakların sınırlılığı sebebiyle yazar tarihe karşı çoğulcu bir bakış izlemiştir. Hayyam ve arkadaşlarının birlikte medrese tahsili görmesi, Hasan’ın Alamut’ta müritlerini uyuşturarak sahte cennete sokmasının Hayyam tarafından gerçek dışı ve inanılmaz bir şey olduğunun düşünülmesi, Nizamü’l-mülk’ün Sultan’dan daha güçlü ve cüretkâr bir duruma

gelmesi, romanın bir bölümünün giriş anlatısı olan Hasan Basri ve Rabia öyküsünden bir kesit verilmesi ve sayabileceğimiz birçok olay ve durum tarihe bir cenahtan bakmak yerine çoğulcu bir anlayışla bakmaya örnek verilebilir. Bütün bu meseleler tarihsel açıdan ihtilafli konulardır. Örneğin, Hasan'ın fedailerini uyuşturarak sahte cenneti gösterip uyuşturucunun etkisi geçmeden tekrar eski yerine getirmesi Cüveyni'nin tarihinde anlatılmaktadır. Nizamü'l-mülk'ün diğer üç kişiyle birlikte aynı hocadan ders almaları Özeydın'a göre zayıf bir ihtimaldir (2007:194). Rabiati'l-Adeviye ve Hasan Basri'nin çağdaş olmaları mümkün görülmemektedir (Küçük-Ceyhan, 2007:80).

Üst kurmaca ise postmodern anlatıda kullanılan başka bir tekniktir. Romanın kurgusal dünyasının içerisinde başka bir kurmaca oluşturan bu teknik, romanda sık karşılaşılsa da Hayyam'ın evine gittiğinde sakiden şarap istemesi tasavvufi anlamda bir üstkurmaca olarak değerlendirilebilir. Ayrıca testilerin romanda kişileşerek konuşması da üst kurmaca olarak kabul edilebilir.

Romanda kullanılan anlatım teknikleri hakkında sonuç olarak olayları anlatmak amacıyla öyküleme ve betimleme; göstermek amacıyla diyalog, iç monolog teknikleri tercih edilmiştir. Ayrıca otobiyografi, mektup, söyleşi gibi farklı metin türlerinin anlatım tekniklerinden de yararlandığı görülmektedir. Eserde dikkat çeken bir başka durumda postmodernizm akımının anlatım tekniklerinden yararlanmasıdır. Romanda metinlerarasılığı var eden pastiş, ironi, montaj, kolaj gibi metotlar; tarihe çoğulcu bakış, üstkurmaca gibi postmodernist anlatım teknikleri görülmektedir.

i. Dil ve Üslup

Roman, matematik, geometri, coğrafya, felsefe gibi içerikleri ele aldığından bu alanlara ait terimler de sıkça kullanılmıştır. Matematikten "*bilinmeyen, şey, denge, eksi, artı, küp, kare vs*"; geometri'den "*doğru, düzlem, koni, açı vs*"; astronomi'den "*zaman, gündüz, gece, yıldız, ay, uzay, seyyare vs.*"; coğrafyadan "*yer, gök, dünya,*

deniz, dağ vs.”; felsefeden “oluş, görüş, varlık, yokluk, gerçek vs gibi terimler mevcuttur.

Eserde kullanılan bilimsel dil romanın bazı kısımlarında o kadar baskın olur ki genel okuyucu kitlesi tarafından bu ifadelerin tam olarak çözülemeyecek bir hale geldiği düşünülmektedir. Bu bölümlerin akademik başarısı yüksek okuyucular ya da o alanla yakinen ilgilenen kişiler tarafından daha rahat anlaşılacağını söylemek mümkündür. “Şey’in küpü artı a eşittir c şey’in karesi...” (s.52), “Şey, y ve iki’nin tam sayı olması durumunda şey’in küpü artı y’nin küpünün iki’nin küpüne eşittir denklemi...”(s.52) gibi ifadeler bu örneklerden sadece birkaçıdır. Matematiksel olan bu terimleri yazın diline aktarmak da bir o kadar muammalı bir durumdur. Yazar sayıları ve bilinmeyenleri özel kavram addederek ona gelen ekleri kesme işaretiyle ayırmayı tercih etmiştir.

Karşımıza çıkan dil sadece bilimsel dil değildir. Tasavvufî ve sanatsal üsluplar da mevcuttur. Ömey Hayyam’ın eserde sadece bilim adamı ve filozof olarak değil, mutasavvıf ve şair olarak da görüldüğünü dile getirmiştik. Hayyam’ın bu özellikleri dil ve anlatımla da desteklenmiştir.

Romandaki bazı bölümlerde kullanılan dil tasavvufun etkisiyle derin ve kapalı bir kisveye bürünmektedir. Ancak bu dil bazen maddeden maneviye uzanan bir yolculuk boyunca ilerlemektedir. Ömer Hayyam’ın matematikteki bilinmeyenleri şey olarak adlandırmasıyla somut bir surete büründürmesinden sonra, yaratıcıyı da şey olarak adlandırması ve şey kelimesini soyut ve metafizik bir varlığı açıklamada kullanması maddenin manevi olana evrilmesine örnek olarak verilebilir. Bu evrim sadece şey bahsinde değildir. Şarap bahsinde de aynı durum söz konusudur. Aşağıdaki örnekte Hayyam tarafından gerçek anlamda şarap ve mecazi anlamda şarap karşılaştırılmaktadır:

“Nefesim kesiliyordu. O zaman şarap diyordum, ondan daha üstün bir zevk tatmadım bir yerde. Şarabı parayla satanlara şaşarım, sorarım var mı akıl meyhaneci beylerde?”

Kalbime doğru yönelidikçe gülün ve şarabın yakut rengine boyanıyordum” (s.98)

Tasavvufla ilgili terimlerin ise sembolik ve mecazi anlamda kullanıldığı görülmektedir. “aşk, meyhane, saki, şeyh, şarap, sarhoş vs.” gibi kelimeler gerçek anlamları dışında kullanılmış ve başka bir kavramı sembolize etmektedir.

Eserde dikkat çeken bir üslup özelliği de yer yer kullanılan sanatsal dildir. Bu sanatsal dil bazen düzyazı halinde bazen de doğrudan şiir alıntılarıyla karşımıza çıkmaktadır. Romandaki şiirsel dil birçok metinde olduğu gibi seci sanatı ile sağlanmaktadır. Aşağıdaki örnekte seci yüklem çekimlerindeki uyumlarla ve koşul ekiyle sağlanmıştır.

“Bir taş atıyordum durgun suya. Dalgalar birbirini izliyor, yayılıyordu. Orası noktaydı. Her şey orada toplanmıştı. Oraya girince aklın alıklığını görüyordum. Irmağın tersine akması nasıl imkânsızsa, şeyler nasıl akıyorsa, zaman nasıl kalıcı izler bırakarak geçip gidiyorsa, nasıl ağır ağır ölüyorsak, akla sığmayan işler nasıl olup bitiyorsa... Kendisi zamana ve mekâna sığan, orada yitip giden bir alığın peşinden gitmek ne anlamsız, ne saçma... Hankahta gün bahçede ve şiirle geçiyor, geceleri ise anma hâlleriyle doluyordu. Adını anmaya başladığımda ayaklarım yerden kesiliyordu.” (s.98)

Romandaki sanatsal ve şiirsel dili sağlayan unsur için sadece seci sanattır, demek yanlış olacaktır. Satır başından başlatılmış kısa cümleler ve tekrarlanan bazı kelimeler de eserde şiirsel ve lirik anlatımın devamlılığını sağlayan bir başka tercihtir. Aşağıda verilen alıntıda satır başından başlatılmış kısa cümleler ve sen kelimesinin tekrarıyla sağlanmış bir uyumla sanatsal dilin varlığından söz edebiliriz. Bu alıntıda şiirsel dille dikkat çeken başka bir ayrıntı da sen kelimesinin cümlenin başında olmasa bile büyük harfle başlamasıdır. Allah’ı işaret eden alıntıdaki sen kelimesi, diğer varlıkları kasteden sen kelimesinden ayrılmak istenmiştir. Yazar bu düşünceyi yazın ile desteklemiştir.

“Senin adını anıyordum.

Seni anıyordum.

Seni andıkça şeyler silindi.

Her şey birer birer yok oldu.

Şimdi sadece Sendeydim.

Seninleydim.

Giderek kendim de silindim.

Sadece Sen vardın.” (s.29)

Üslup hakkında dile getirilmesi icap eden konulardan birkaçı hitap etme ve meddah üslubu dediğimiz olay akışını keserek düşüncenin verilmesidir. Hayyam, “*Sen benim izimden yürüyeceksin, siyah bir keçe giyeceksin. Seni gaybın giysileri örtecek, gayret perdesi altında insanların gözlerinden örtüleceksin.*” (s.122) şeklinde kendisinden sonra gelecek olan sufi nesillere seslenmiştir. Meddah üslubuna değinecek olursak yukarıda da bahsedildiği üzere tarihçiye yalancı demesi ve yalancıların vasıflarından bahsetmesi olay akışını kesen sözlerdir. Ancak bu üslup, romanda aktarılanlar yazarın ağzından değil de kahraman anlatıcının ağzından ilahi bakış açısıyla verildiğinden çok fazla dikkat çekmemektedir.

Eserin dili hakkında söylenmesi gerekenlerden biri de yapılan dolaylamalar ve somutlamalardır. “*yaşlı küre, cüce asker*” dolaylamaya örnek verilebilir. Ancak romanda soyutlama daha fazladır. “*siyaset meydanı, gayb perdesi, hayatın çarkları, saltanat şemsiyesi, minnet pınarı, ihtiras denizi, ecel pençesi, kuşku tohumu, ölümün ilmiği*” gibi tamlamalar soyut olan kelimelerin somutlaştırıldığına dair sadece birkaç örnektir.

Kitabın yazım ve imlâsı hakkında bahsedecek olursak sayıların yazımında “*birbuçuk yıl, oniki yıl, onsekiz yaş, dörtyüzseksenüçün altı recebi*” şeklinde bitişiklik söz konusudur. “*desti*” gibi bazı kelimelerin yazımında sözcük orjinalliğinin korunduğu görülmektedir. Diyaloglar verilirken konuşma çizgisi yerine tırnak işareti tercih edilmiştir. Yukarıda da bahsettiğimiz üzere Allah’ı kasteden sen kelimesinin baş harfinin her durumda büyük yazıldığı görülmektedir. Dolayısıyla da bu sözcüğe gelen çekim ekleri de kesme işaretiyle ayrılmıştır. Matematiksel işlemlerin çoğu yazın diliyle ifade edilmiştir.

Kişi adlandırmalarını incelediğimiz zaman bazı kahramanların adının hiç kullanılmadığı bazılarının da az kullanıldığı dikkati çekmektedir. Örneğin kitabın ismi *Hayyam*'dır ancak kahraman için Ömer Hayyam adı hiç kullanılmamıştır. Arkadaşı ona “*Çadırcı*” şeklinde hitap etmiştir. Sultan Melikşah'ın adı sadece kitapta bir kez geçmiştir. Sultan Berkyaruk da romanda adı geçmeyen sadece “*Sultan*” şeklinde bahsedilen kişilerden biridir.

Romanda kullanılan pek çok deyim varlığı da dikkat çekmektedir. Bu deyimlerden bazılarının dilimize tasavvufî anlayışın kazandırdığı kulanımlar olması üzerinde durulması gereken bir konudur. “Halvete girmek, hırka giymek, post dürmek” bu deyimlerden sadece birkaçıdır. Olay akışında yer verilen deyimlerden bazıları ise şunlardır:

Bağları gevşemek

Feleğin oyuncağı olmak

Gemileri yakmak

İçi kazınmak

Kalem kırmak

Okun yaydan çıkması

Yakasına yapışmak

Cümle yapısına değinecek olursak *Hayyam*'da ağırlıklı olarak kısa ve basit cümleler tercih edilmiştir. Fiillimsilerle veya koşul ekiyle kurulan uzun cümlelerin yerini kısa basit cümleler ve virgülle veya bağlaçla ayrılmış cümleler alır. Tabiki romanda uzun cümle yoktur, birleşik cümle yer almamıştır demek yanlış olacaktır. Birleşik cümle ve uzun cümleler, basit, sıralı ve bağlı cümlelere nazaran azınlık kalmış demek daha uygun düşmektedir. Aynı durum cümleleri yüklemine göre incelediğimizde de mevcuttur. Kurallı cümleler, devrik ve eksilteli cümlelere göre daha fazladır.

Romanın dil ve üslup özelliklerine topluca bakacak olursak bilimsel, felsefi, sanatsal, tasavvufi üslup; hitap ve meddah üslubu kullanıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bunlardan dolayı bilimsel, felsefi, tasavvufi, sanatsal terimlerin karşımıza çıkması olasıdır. Yazar somutlamaya fazlaca yer vermektedir. Bazı sözcüklerin, sayıların, ifadelerin yazımında ve noktalama işaretlerinin kullanımında farklı tercihler görülmektedir. Ağırlıklı olarak kısa ve düz cümle yapısıyla dikkat çekmektedir.

Eser için genel bir değerlendirme yaptığımızda diyebiliriz ki Ömer Hayyam'ın hayatı, düşünceleri, çalıştığı alanlar ve çevresinde gelişen olaylar yine Hayyam'ın ağzından anlatılmaktadır. Ömer Hayyam, Nizamü'l-mülk, Hasan Sabbah, Sultan Melikşah birlikte medrese eğitimi aldığından ve arkadaş olduklarından söz edilmiştir. Bu kişiler arasında geçen çalkantılı olaylar romandaki aksiyonu ihtiva etmektedir. Eserdeki olayların çoğunluğu Büyük Selçuklu Devleti Dönemi'nde ve şehirlerinde geçmektedir. Ancak Hayyam, romanda ruhanî bir varlık olarak addedildiği için günümüze kadar yaşanmış olan bazı olayları görebilmekte ve bazı mekânlara gidebilmektedir. Anlatım teknikleri açısından da çeşitlilik gösteren *Hayyam*'da postmodern anlatıda kullanılan anlatım teknikleri ve metotları dikkat çekmektedir. Kahramanın çalıştığı ve kafa yorduğu alanlar çeşitlik gösterdiğinden çok yönlü bir kimlik olarak karşımıza çıkmakta ve bundan dolayı kullanılan dil de bahsedilen alanlara göre değişkenlik göstermektedir.

D. ANKA

a) Konu ve Tema

Hayatında problemler yaşayan bir doktora öğrencisinin yaşadıkları çerçevesinde Niyazi Mısri'yle bir bağ kuran öğrencinin ve Mısri'nin hayat hikâyesi romanın konusunu oluşturmaktadır.

Doktora öğrencisi Mehmet'in buhranlar içerisinde hakikat arayışları ve Mısri aracılığıyla huzura ermesi eserin ana temasıdır.

b) Özet

Anka romanı tıpkı yukarıda bahsettiğimiz *Cam ve Elmas* romanı gibi iç içe geçmiş iki hikâyeden oluşmaktadır. Çerçeve hikâye olarak aynı zamanda öğretmenlik yapan doktora öğrencisi Mehmet'in yaşadıkları, merkez hikâye olarak da Niyazi Mısri'nin yaşam öyküsü Mehmet'in ağzından anlatılmaktadır.

Doktora öğrencisi Mehmet, eşiyle bazı sorunlar yaşayan ve bu sorunlardan dolayı sürekli tartışan bir karakterdir. Eşi, çocuğunu da alarak evi terk eder. Sevdiği kadınla aralarının açık olması hayatında birtakım huzursuzluk oluşturur ve bir hakikat arayışına düşer. Kahramanın bu arayış yolculuğunda doktora için bir de tez yazması gerekmektedir ve hocası Niyazi Mısri'yi çalışmasını söylemiştir. Fakat Mehmet, onu tam anlamıyla anlatamayacağını düşünür ve bu fikrini hocaya izah etmenin yollarını ararken hocası Mısri'yi değil de Yunus Emre'yi çalışmasını söyler.

Yunus Emre'yi çalışacak olan kahramanın romanda artık Yunus Emre'den bahsedeceği üzerine bir izlenim oluşmaktadır. Hâlbuki olaylar böyle gelişmez. Kahraman Niyazi Mısri'den çok fazla etkilenmiştir ve onu bu arayışında kendine kılavuz edinir. Onun hikâyesiyle ve düşünceleriyle tez konusu olmasa bile oldukça ilgilendir ve bunları okuyucuya aktarır.

Niyazi Mısri'nin hikâyesi ise biyografik özellik taşımaktadır. Mısri'nin doğumundan vefatına kadar yaşadığı olaylar, içinde bulunduğu durumlar ve düşünceler Mehmet aracılığı ile okura ulaştırılmaktadır.

Mısri, Malatya'da doğmuştur ve ilk bilgilerini Halvetî⁸⁷ Hüseyin Efendi'den almıştır. Daha sonra Diyarbakır ve Mardin gibi şehirlerde ilim tahsil eder. Bu esnada kendisine bir kılavuz⁸⁸ aramaktadır. Çeşitli şehirleri gezer. Bir müddet Mısır'da Şeyhuniye Medresesi'nde ikamet eder ve orada kılavuzunu arar. Rüyasında Abdükâdir Geylâni'yi⁸⁹ görür. Geylâni, ona kılavuzunun Kahire'de olmadığını söylemesi üzerine medreseden post⁹⁰ teklif edilmesine rağmen Mısır'dan ayrılır. Arabistan ziyaretinden sonra Anadolu'ya geçen Mısri İstanbul'da erbain çıkardıktan sonra Bursa'ya gelir. Oradan bir rüya işaretiyle Uşak'a gelen kahraman Ümmî Sinan ile tanışır ve onunla Elmalı'ya gider. Ümmî Sinan, tarafından değirmende dokuz yıl çalıştırılır. Mısri, artık kılavuzunu bulmuştur ve bu Halvetî şeyhine intisap⁹¹ eder. Elmalı'dan sonra çeşitli şehirlerde bulunan Mısri, ilim tahsil eder ve öğrenci yetiştirir.

Mısri'nin devlet erkânıyla ters düşmesi, Avcı Mehmet olarak da bilinen Osmanlı Hükümdarı IV. Mehmet'in düzenlediği ve kendisini davet ettiği Lehistan Seferi'ne katılmak amacıyla çevresinden kalabalık bir grupla Edirne dolaylarına gelmesiyle başlamıştır. Edirne'de yapmış olduğu bir vaazda siyasetle ilgili bazı eleştirilerde bulunmuştur. Mısri'nin söylediği bu sözler ve geniş bir kitle üzerinde tesirli olduğu düşüncesi, saray ve çevresi açısından tehlike teşkil etmekte olarak nitelendirilmiştir. IV. Mehmet'e de bu yönde telkin edilmiş ve Mısri'ye duyulan gizli düşmanlıklar gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Yanındakilerle birlikte sefere katılmasına izin verilmeyen ve bunlardan dolayı Rodos'a sürülen Niyazi Mısri, orada dokuz ay sürgün hayatı yaşamıştır. Daha sonra Bursa'ya dönen bu sufi zatın bir daha yaşamı eskisi gibi olmamıştır. Bursa kadısını açgözlülükle suçlayan cümleler

⁸⁷ Halvetî(Halvetiyye): *“Tarikat pîri, halvete büyüün önem verdiği için bu lakapla anılmış, daha sonra tarikata has isim olmuştur. Halvetin zıttı celvettir. Halvetiye, zikir olarak tekrar edilen esmaul Hüсна adedini çoğaltmıştır. Esasları: 1. Zikre La ilahe illallah diye devam etmek, 2. Esma-i seb'a(yedi isim) ile meşgul olmak, 3. Kalbin tasfiye ve tezkiyesini temin etmek.”* (Kara, 2016:228)

⁸⁸ Kılavuz: *“1. Rehber, mürşit, yol gösteren 2. Tas. Şeyh.”* (Uludağ, 2012:215)

⁸⁹ Abdülkadir-i Geylâni: (?-1166) Kadiri tarikatının kurucusudur. Soyunun Hz. Ali'ye ulaştığı rivayet edilmektedir. Çeşitli hadis, fıkıh, edebiyat gibi dersler almıştır. Yıllarca süren bir inziva hayatından sonra şeyhlik hırkası giyerek halkı irşada başlamıştır. Tasavvufa, tarikata ve dinin zahiri hükümlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Dinî-tasavvufi nitelikli elli kadar eseri bulunmaktadır (Yılmaz, 2010:240-241).

⁹⁰ Post: *“Şeyhlik makamına post denir. Birtakım postlar da, makam temsil ederdi.”* (Cebecioğlu, 2004:504)

⁹¹ İntisap(inabe): *“Manevî eğitim almak isteyen kişinin, bir mürşide başvurup, tevbe ederek ona bağlanmasına inâbe denir.”* (Cebecioğlu, 2004:310)

kurmuş, birtakım sözleri ise çarpıtılmış ve Avusturya Seferi, Rusya Seferi gibi savaflara katılmak amacıyla tıpkı Lehisten Seferi düzenlenirken yaptığı gibi çevresindekileri toplayarak yola çıkmıştır. Dile getirmiş olduğu birtakım gerçekler, sözlerinden çıkarılan yanlış anlamlar ve kalabalık bir topluluğa sözünün geçmesi sebepleriyle Limni'ye sürülen Mısri zor günler yaşamıştır. Bir müddet serbest bırakılmış ancak tekrar Limni'ye getirilmiş ve orada vefat etmiştir. Kahraman, defnedilirken ayağındaki bukağı⁹² her ne kadar çıkarılmaya çalışılsa da kimse buna vâkıf olamamış ve bu nesneyle gömülmüştür. Limni sürgünlerinde ne kadar zaman kaldığı romanda kesin olarak belirtilmemiştir. Mustafa Tatçı, Mısri ile ilgili eserinde I. Limni sürgününün on beş yıl olduğunu söylemektedir. II. Limni sürgününe ise 20 Temmuz 1693'te geldiğini, 17 Mart 1994'te orada vefat ettiğini dile getirmektedir. Tatçı'nın verdiği bilgiye göre II. Limni sürgünü aşağı yukarı sekiz ay sürmüştür (2012).

Romanda Mısri'nin çektiği acılarla hemhal olan Mehmet, kendi hayatındaki ızdıraplarla onun yaşamış olduğu acılar arasında bir yakınlık kurar. Kendisini bu sıkıntılardan kurtarması için yakarır.

Mehmet'in hikâyesinde kahraman, eşinden boşanmıştır. Ancak eski eşi antibiyotik zehirlenmesi sonucunda vefat eder ve bu durumda oldukça yıkılan Mehmet, çareyi Allah'ın baki varlığına sığınmakta bulur. Bu arada tezini de bitirmiş ve hocaya teslim etmiştir. Bütün bu yaşadıkları sonucu okuldan ayrılır ve tıpkı Mısri gibi sürekli bir seyahate çıkar.

c) Olay Örgüsü

Anka romanında çerçeve hikâye de merkezi hikâye de kendi içinde değerlendirildiğinde her iki hikâyenin de başlangıcının ve sonunun kronolojik bir sıra izlediği görülmektedir. Ancak bu hikâyelerdeki olay akışında bazı geri dönüşlerle karşılaşmak mümkündür. Bu geri dönüşler Mısri'nin hikâyesinde daha fazladır.

⁹² Bukağı: “Ağır cezalıların ayaklarına takılıp ucuna pranga bağlanan demir halka.” (TDK, Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>) (Son Erişim Tarihi: 31/05/2020)

Mısri'nin öyküsünde zamanda ileriye sıçrama da çok yaygın olarak görülmektedir. Hatta sufiden bahseden bölümlerde ileriye sıçrama geriye dönüşten daha fazladır, demek mümkündür. Kronolojideki bu oynamalar o kadar fazladır ki bazı olayların hangi sırada gerçekleştiği tam olarak kestirilememektedir.

Anlatıcının ana hikâyesinde “*Küncü derdi anneannem susama. Dedem, iftardan hayli sonra gelirdi, ...*” (s.20) cümleleriyle çocukluğuna, “*Üniversite yıllarımda burs aldığım vakfın yönetiminde bulunan bir hekimin sana hayranlığını hatırlıyorum.*” (s.23) ifadeleriyle üniversitede okuduğu zamana, “*Yüksek lisansa yeni başladığım günlerdi. ...Bir yıl sonra yüksek lisans tezimi bitirip...*” (s.193-194) diyerek lisansüstü eğitim dönemine, “*İstanbul'dan kavga ederek döndüğümüz o tatsız tren yolculuğunu hatırlıyorum. O zaman oğlumuz hamileydin.*” (s.134) geçmişteki bir yolculukta yaşadıklarına değinmesi geri dönüşlere verilecek örneklerden birkaçıdır.

Mısri'nin anlatıldığı iç hikâyede ise olay akışının durumu, dış hikâyeye göre biraz daha karmaşıktır. Anlatıcı, romanın başlarında Mısri'nin yaşadıklarına kısa atıflar yaparak onun hakkında bazı bilgileri ve düşüncelerini verir. Daha sonra Mısri'nin *İrfan Sofraları* adlı eserini okumaya başlar ve sufinin öyküsünü onun doğum yılından başlatır. Doğduğu gün cereyan eden birtakım tarihî meselelerden sonra ona çocukluğunda eğitim veren Halvetî Hüseyin Efendi'den bahseder. Buraya kadar olay örgüsünde kronolojik bir akış vardır. Ancak anlatıcı “*Senin gözünü Halvetî Hüseyin Efendi açtı. Vani Efendi halden nasıl anlasın? Onun düşmanlığı sana değil Halvetîlereydi. Cümle tekyeleri mektep ve medrese eylemek isterler.*” (s.19) şeklinde kurduğu cümlelerle yıllar sonrasına sıçrama yapmıştır. “*İkinci sürgününden geri dönmeyecek ve Limni'ye gönderilecektin.*” (s.249) cümlesiyle de defnedileceği yer hakkında gelecekteki bilgi verilmektedir.

Niyazi Mısri'nin öyküsünün olay akışı verilirken dikkat edilecek hususlardan birinin de geri dönüşlerin olduğu yukarıda dile getirilmektedir. Vermiş olduğumuz örnekte sufinin üçüncü evliliğinin bahsi geçerken önceki evliliklerine dönüldüğü görülmektedir. “*Arap Mehmet mahallesinde oturan Hacı Mustafa'nın güzel kardeşi Fahru'l-Muhadderat'la evlendin. ... Kısa süren ilk evliliğinden çocuğun olmadı.*”

Uşaktayken yaptığın evlilikten doğan çocukları ise, küçük yaşta ahret yurduna uğurladın.” (s.229)

Anka’da olayların akışı Mısri’nin Limni sürgününe kadar getirilmişken tekrar Limni’den önceki sürgün yeri olan Rodos sürgününe “*Rodos’ta bazen kırlarda dolaşır, bazen çarşıda gezerdin. Bir gün cihan rindi bir söz ebesi göndermişler. Ağzını yoklamak, durumu anlamak için.*” (s.268) şeklinde geri dönüş yapılmaktadır.

Olay örgüsünde bahsedilmesi gereken başka bir öge de olay akışının içerisine İbrahim Gürses’in söylemiyle Şark İslâm Klasiklerinde sıkça karşılaşılan simurg⁹³ hikâyesinin kısaca eklenmiş olmasıdır. Ancak romana eklenen hikâye veya anlatı sadece simurg öyküsüyle sınırlı kalmamıştır. Olay akışına Hz. İbrahim ve Nemrut’un kıssası, Hz. Ali’ye ait bazı anlatılar, Kerbelâ Olayı gibi bazı yaşanmış öyküler de dâhil edilmiştir.

Görüldüğü üzere *Anka* romanında gerek Mehmet’in çerçeve öyküsünde olsun gerek Mısri’nin çekirdek hikâyesinde olsun olay akışında başlangıç ve sona sadık kalınmıştır. Fakat bu aralık içerisine yerleştirilen geri dönüşlerle akış sağlanmıştır. Niyazi Mısri’nin öyküsünde ise zamanda ileriye sıçrama da görülmektedir. Ayrıca olay akışı içerisine ve bölüm aralarına bazı bilindik kıssa, hikâye ve anlatı eklendiği görülmektedir.

d) Kişiler

d.1. Tarihî Kişiler

Niyazi Mısri, *Anka* romanında merkezî hikâyenin başkahramanıdır. Romanda *İrfan Sofraları*’ndan yapılan alıntıda yer alan Mısri’nin “... *bin yirmiyedi yılının oniki rebüüllevvelinde dünyaya gelmişim...*” (s.14) sözünden hareketle milâdî takvime göre 9 Mart 1618 yılında Malatya Aspuzu’da doğmuştur. Asıl adı Mehmet’tir. Üç kez evlendiğinden bahsedilen Mısri’nin ilk evliliğinden çocuğu olmamıştır, ikinci

⁹³ Simurg: “*Masallarda adı geçen ve gerçekte var olmayan büyük bir kuş.*” (TDK, Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>) (Son Erişim Tarihi: 31/05/2020)

evliliğinden doğan çocukları uzun süre yaşamamış üçüncü evliliğinden ise Fatıma adında bir kız çocuğu dünyaya geldiği söylenmektedir.

Romanda Niyazi Mısri'nin fizikî tasvirine pek fazla yer verilmemektedir. *“Yarın, seni söz ve şekilden ibaret gören biriyle tez konusu olup olamayacağını tartışacağım.”* (s.9) şeklindeki bir düşünceyle daha çok onun mizacına, mizacı gereği yaşamış olduğu olaylara, düşüncelerine, manevî dünyasına dikkat çekilmektedir. Sınırlı da olsa Mısri'nin bazı fizikî tasvirlerine rastlanmaktadır. Romanın şu cümlelerinde anlatıcının rüyasında Mısri'yi görmesi sonucu bir tasviri yapılmıştır: *“İbrahim peygamberden miras kalan postun üzerindesin, gülümseyince yüzündeki ışık artıyor, alnından bir kartal fırlayıp çıkacakmış gibi, gözlerin yaralı bir ceylanınki kadar büyüleyici, sırtında yeşil aba, üstünde kuzu derisinden bir kürk, başında siyah sarık...”* (s.10)

Kahramanın öyküsü hakkında bahsedilmesi gereken olayların başında ilim tahsil etmesi ve bir kılavuza bağlanması gelmektedir. Bir mürşit aracılığıyla hakikat arayışına girmek sufiliğin Allah'a giden yollarından birisidir. Mısri'nin ilk hocası Halvetî Hüseyin Efendi'dir. Hicrî 1048 yılında babasının da ısrarı üzerine ilim tahsil etmek ve bir kılavuza bağlanmak amacıyla doğduğu yerden ayrılır. Milâdi Takvim'e göre 1648 yılında Aspuzu'dan ayrılırken yirmi yaşındadır ve artık hayatındaki hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Yaşamında daimî bir yolculuk başlamıştır. Bu seyahatler zahiren görünse de aslında verilmek istenen Mısri'nin sufi benliğe dönüşüm yolculuğudur. Bunu romanda hayatının sonuna kadar koruması ise sufi bir tip olduğuna işaret eder. *“Anka'yım ben...”* (s.111) şeklinde kendisini anka⁹⁴ olarak değerlendiren Mısri, ilk yolculuğunu Diyarbakır'a yapmıştır. Oradan Mardin'e daha sonra da Irak ve Suriye topraklarından Mısır'a geçen sufi, bir müddet orada ilim tahsil eder. Ancak rüyasında verilen bir işaretle⁹⁵ Geylâni'nin kılavuzunun burada olmadığını söylemesi üzerine rehberini bulmak amacıyla İstanbul'a, oradan da Anadolu'ya gider. Uşak, Elmalı gibi yerleşim yerlerinde bulunan Mısri, dokuz yıl kadar Ümmî Sinan'ın verdiği görev üzerine değirmende çalışır. Değirmende pişmek sufinin hayat felsefesinin gelişmesinde önemli bir görev üstlenir. Kısacası bu yer,

⁹⁴ Anka: bk. Simurg (s.30)

⁹⁵ İşaret: *“Söz aracılığı olmadan maksadı başkasına haber vermek”* (Uludağ, 2016:196)

Mısri'nin tasavvufî olgunluğa erişmesini sağlamıştır. Orada çalışmaya başlamasından itibaren Ümmî Sinan'ı kendine kılavuz edindiği görülmektedir.

Niyazi Mısri'nin Elmalı'da dokuz yıl değirmende çalıştıktan sonra 1656'da Ümmî Sinan'ın elinden Halvetî hırkası giymesi⁹⁶ “*Binaltıyüzellaltıda hırka giyip icazet alana değin...*” (s.164) ,“*Sinan Ümmî'den hırka giydin.*” (s.170) sözleriyle dile getirilmiştir.

Eserde Kahraman hakkında verilen başka bir özellik de takva sahibi olmasıdır. İbadetlerini yerine getirmesinin yanı sıra sık sık inzivaya çekilip⁹⁷ erbain çıkarmaktadır⁹⁸. Mısır'dan İstanbul'a gelen Mısri'nin zaman zaman bazen Sokollu Cami'nin hücrelerinde bazen de Yedikule'deki Hacı Evhadüddin dergâhında inzivaya çekildiği bahsedilmektedir. Aşağıda verilen örnekte inzivayla birlikte sufinin manevî ufkunun açıldığına dair ifadeler dile getirilmektedir:

“Sen o sıralar Sokollu Mehmet Paşa Camii'nin hücrelerinde erbain çıkarıyordun.

Hücrede yalnızdın. Kırk gün boyunca odada yalnız ve sessizdin. Uzlete çekildikten birkaç gün sonra açılmalar başlamıştı.

Daracak bir odada insanın kendisiyle kalması nasıl bir haldir, bilmiyorum. Bazen Dikmen'deki bu evde eşim ve oğlum olmadığı zamanlar iki üç gün dışarıda çıkmadığımda biraz olsun hissedebiliyorum. Günde birkaç lokma yiyorsun, iki üç bardak su içiyorsun, sessizce zikrediyorsun, uzun süre secdede kalarak istiğfarda bulunuyorsun. Yiyip içmeden kesilince bedenim hafifliyor. İlk günler güçsüz düşüyor bitkinleşiyorsun, ama sonra bedene de bir güç, bir dinginlik geliyor, farklı bir hızla çalışmaya başlıyor, yavaşlıyor, can güçleniyor, baştaki göz yavaş yavaş kapanıyor, içteki göz açılmaya başlıyor...” (s.120)

⁹⁶ Hırka giy(dir)mek: “Genellikle çeşitli tarikatlarda, birine şeyhlik, halîfelik vermek anlamında kullanılır. Veya tarikata giriş aşamasında başarılı olan müride, törenle bir hırka giydirilerek yola kabul edilir. Bu durumdaki kişi, artık aslî üyedir.” (Cebecioğlu, 2004:270)

⁹⁷ İnzivaya çekilmek: “Arapça bir kenara çekilip yalnız kalmak demektir. Bu durumda olan kişiye münzevi denir. Süfîler Allah(c.)'la baş başa kalmak ve ruh sükûneti içinde kendilerini dinlemek üzere kısa bir süre toplulardan uzak dururlar.”(Cebecioğlu, 2004, 316)

⁹⁸ Erbain çıkarmak: “Çile çekmek, nefsi ezmek, bencilliği kırmak için müritlerin kırk gün halvete çekilmeleri; bu süreçte zorunlu olmadıkça bir şey yememeleri, konuşmamaları, uyumamaları, sürekli olarak zikir ve tefekkürle meşgul olmaları. Bu süreci başarıyla tamamlayan erbain ve çile çıkarmış olur.” (Uludağ, 2016:125)

Romanda Mısri hakkında üzerinde fazlaca durulan meselelerden biri de ona yapılan haksız eziyetlerdir. Kahraman, döneminde halk tarafından sevilen fakat Osmanlı İmparatorluğu'nun ileri gelenleri tarafından pek tutulmayan bir sufidir. *"Rodos'a bir kez, Limni'ye iki kez sürüldün. Hakların elinden alındı, yerinden yurdundan oldun, zaten yersiz ve yurtsuzdun, Derrida'nın göçmeni gibiydin, dostlarından yoksun bırakıldın. Herkes hakkında kötü düşündü. Kaç kez idam sehпасından döndün."* (s.115) sözleriyle devlet zümresi tarafından horlandığı, aşağılandığı ve sürgüne gönderildiği anlaşılmaktadır. *"Yaşamın boyunca kimseden feyiz dilenmedin, yardım istemedin, güçten uzak durdun... Siyaset meydanında can vermektense kendini Ona adamayı yeğledin."* (s.117) cümleleriyle de yaşayışından, karakterinden, duruşundan, düşüncelerinden asla ödün vermediği çıkarılmaktadır. Niyazi Mısri, *Anka'da* entrikalara karşı dürüst kimliğiyle aykırı mizacı bir sufi olarak göze çarpmaktadır.

Cihada⁹⁹ oldukça önem veren kahraman, padişahın Lehistan'a sefere gitmekte olduğunu ve kendisinin de davet edildiğini söyler. Sefere katılmak amacıyla çevresindeki kişileri de alarak Edirne dolaylarına gelir. Buradaki bir camide vaaz verirken siyasetle ilgili bazı cümleler kurar ve bazı noktaları eleştirir. Âlimin bu davranışı, devlet erkânınca hoş karşılanmaz ve Padişah IV. Mehmet, çevresindekilerin kışkırtmasıyla Mısri aleyhinde bir karar verir. Kendisinin ve toplamış olduğu kişilerin sefere katılmalarına izin verilmez. Bu olay Mısri'ye Rodos sürgününü hazırlar. Bu vakadan sonra kahramanın devlet kişileriyle arası bazen düzelir gibi görünse de bir türlü eskisi gibi olmaz.

Sufi hakkında bahsedilenlerden olaylardan biri de sık sık ebcet¹⁰⁰ ve cifr¹⁰¹ hakkında yaptığı konuşmalardır. Ebcet ve cifr hakkında yapmış olduğu bu hararetli sohbetler devlet kademesi tarafından hoş karşılanmamış ve bir tehdit olarak algılanmıştır. Edirne'ye savaşa iştirak etmek amacıyla gelen kahraman, yine

⁹⁹ Cihat: *"Nefs-i emare ile harb etmek, büyük cihâd; dış âlemde gözle görülen düşmanla savaş da, küçük cihâddir."* (Cebecioğlu, 2004:130)

¹⁰⁰ Ebcet: *"Bir hesaplama çeşidi olup, Arap alfabesindeki her harfin bir rakam değeri olduğu kabul edilerek yapılır. Hadiselerin vuku zamanını tesbit, cifr veya önemli olaylar tarih düşürme işleminde kullanılır."* (Cebecioğlu, 2004:178)

¹⁰¹ Cifr: *"İstikbalde olacaklardan haber verme ilmidir."* (Cebecioğlu, 2004:130)

Edirne’de ebcet ve cifr hesabından hareketle söylemiş olduğu sözler ve yapmış olduğu çıkarımlar Rodos sürgününü kesinleştirmiştir. Bu konu ile alakalı romanda geçen ifadelerden bazıları şunlardır:

“Edirne, cifre dayalı yorumlarını taşıyan sözlerin yayıldığı, Rodos sürgününün hazırlandığı günlere tanık oldu. ... Cifre dayanarak söylediklerini anlamamış, bakınca insanın içini gördüğünden, niyetlerinin açığa çıkmasından korkmuşlardı. Saraya, kadılara, Şeyhülislam’a götürülen sözlerinden biri de İmam Hasan ve Hüseyin’e ilişkindi. Peygamberin gözbebeklerine aşkın büyüktü. Sözlerin yanlış anlaşıldı” (s.231)

“Edirne Eski Cami’de vaaz ederkenki hal yeniden arız oldu. Sık sık cifirle konuştun. Sözlerin çoğu zaman ya anlaşılmıyor veya yanlış anlaşılıyordu.” (s.233)

Mısri’nin *“Sultanca Lehistan Seferi için çağrı aldık. Cenk etmek isteyenler beni izlesin.” (s.231)*sözüyle *“Herkes silahlandı, kalabalık gittikçe büyüdü.” (s.231)* Bursa’da çok sayıda insanın Lehistan Seferi’ne katılmak için kendisiyle Edirne’ye hareket etmesi ve padişahın onlardan geri dönmelerini istemesi üzerine padişahın sözüyle değil Mısri’nin sözüyle hemen geri dönmeleri, onun aynı zamanda lider vasıflı bir din adamı olduğunu göstermektedir. Aynı durumun tekrar meydana geldiği Sultan IV. Mehmet zamanında Rusya Seferi hazırlıkları yapılırken *“Devletçe muharebeye iştirake memur edildik diyerek öğrencilerini topladın, Edirne’ye doğru hareketlendin.” (s.237)* cümlelerinden ve Sultan II. Ahmet zamanında Avusturya Seferi hazırlıkları yapılırken *“fisebilillah gaza ve cihada memur olduk, Nemçe kafiriyle savaşa ecir almak isteyen benimle gelsin” (s.294)* cümleleriyle görülmektedir. Kahraman, Bursa kadısının kendini karalama çabaları doğrultusunda Rusya Seferi’ne davet edilmesine rağmen katılamamış, I. Limni sürgününe gönderilmiştir. Padişah II. Ahmet’in davet etmesi sonucu Avusturya Seferi’ne katılmak istemiştir. Ancak bu olayda da yaşananlar tekerrür etmiş, gruba yoldayken padişahın sefere katılmamalarını söyleyen bir fermanı gelmiştir. Mısri, bu ferman üzerine geri dönmemiş ısrarla Edirne’ye gelerek padişahla konuşmak istediğini söylemiştir. Bu davranış, padişaha Şeyh Bedrettin İsyanı¹⁰² benzeri bir vaka olarak

¹⁰² Şeyh Bedrettin İsyanı: Osmanlı Devleti’nin Fetret Devri(1401-1413) olarak bilinen güç döneminde ortaya çıkan Şeyh Bedrettin İsyanı, sadece ortaya çıkan dönemde değil sonraki dönemlerde de tartışmalara konu olmuştur. Çelebi Mehmet’in tahtı ele geçirmesi üzerine yenilen kardeşinin yanında

aksettirilmiş ve başına buyruk hareket ettiği yönünde telkin edilmiştir. Bu olay da ikinci kez Limni sürgünü ile sonuçlanmıştır. Mısri bu sürgünden evine sağ dönememiş ve Limni’de vefat etmiştir.

Mısri’nin yapmış olduğu bazı sohbetlerdeki sözleri çarpıtılarak farklı anlamlara yorulmuştur. Sufi, sohbetlerinde kendisinin içinde bulunduğu durumu Hamzavilik¹⁰³ ile özdeşleştirmiştir. Devletin ileri gelenleri, bilhassa Vani Efendi, Mısri’nin çoğu söylediğini ve yaptığını bir tehdit olarak algılamıştır. Romanda sufünün başına gelen olumsuz şeylerin çoğunun yanlış anlaşılma sonucu meydana gelen ön yargılardan olduğu söylenmektedir. Aşağıda verilen bir diyalogdan dolayı devlet kademelerinde yer alan Vani Efendi ve Köprülü Fazıl Ahmet Paşa ile arası daha da açılır.

“...Biri, Köprülüzade’nin iç oğlanıydı, bir gün ona, ‘Allah aşkına söyle Hünkâr Hamzavi değil mi?’ diye sordun. Güldü. ‘Hamzavi olmayan var mı?’ dedi. ‘İki kişi var’ dedin, ‘hem Hamzavi hem dervişlik düşmandırlar. Biri Köprülüzade, diğeri Vani...’ Kürsülerden bunu sürekli söyledin. Duyanlar Hünkâr’a ve Vani’ye hemen ulaştırdı.” (s.246)

Anka’da Mısri’nin düşünce dünyasında göze çarpan unsur olarak Allah’a sonsuz bir teslimiyet aksettirilmektedir. Ona türlü eziyetler yapıldığında, sürgünlere gönderildiğinde her zaman tevekkül etmesiyle okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Romana göre “*Mısri Cemal’e boyandı.*” (s.54) sözüyle Allah’ın Celâl¹⁰⁴ ismiyle değil Cemal¹⁰⁵ ismiyle donandığı için kendisine yapılanlara öfkeyle karşılık vermediği dile getirilmektedir. Fatma Bayram, yazısında bu konuyu şu şekilde dile getirmektedir:

“Sufiler genellikle insanların karakterlerini de celal ve cemal sıfatların tecellisi ile açıklamışlar, celal sıfatlarının tecelli ettiği karaktere Hz. Ömer’i, cemal vasıflarının tecelli ettiği karaktere ise Hz. Ebu Bekir’i örnek göstermişlerdir.

bulunan Bedrettin, ünlü bir fakih ve mutasavvıftır. Bu ayaklanma girişimi sonrası idam edilen şeyh hakkında birçok bilimsel ve kurmaca eserler yazılmıştır. Tarihî bilgiler veren eserler bu isyana olumsuz yaklaşırken kurmaca türündeki eserlerdeki Şeyh Bedrettin algısı tarih kitaplarının verimiş olduğu açıklamalarla örtüşmemektedir (Kacıroğlu, 2011).

¹⁰³ Hamzavilik(Hamzaviyye): Bayramiyye Melâmiliği’nin şeyhi Hamza Bali’nin izinden giden tarikattır. Hamza Bali ve diğer şeyhleri zındıklık ve mühlidlik suçlamasıyla idam edilmişlerdir. 16. Yüzyılda icraatlarına son verilen bu tarikat 20. Yüzyıla kadar varlığını gizlice sürdürmüştür (Kılıç, 2003:251-272).

¹⁰⁴ Celâl: “*Maşukun âşıkâ asla muhtaç olmadığını göstermesi için ululuğunu izhar etmesi, âşıkın gurunu kırarak kendisi karşısında ne kadar çaresiz olduğunu ona ispatlaması.*” (Uludağ, 2016:85)

¹⁰⁵ Cemal: “*Allah’ın istek ve arzusu üzerine maşukun kemalleri izhar etmesi.*” (Uludağ, 2016:86)

...Azamet azimin celali olduğu gibi tam küçüklük de küçüğün celalidir. Kulun acizliği ve küçüklüğü Rabbin celalinin zuhurudur. Kâmil insanlar Allah'ın celal ve cemel tecellilerini aynı derecede gönül rahatlığıyla karşılar, "Lütfun da hoş, kahrın da hoş" der, tam bir rıza ve teslimiyet hâli içinde bulunurlar. Zira bunların ikisi de aynı kaynaktan ve özden gelir, zat mertebesinde hepsi birdir." (Bayram, 2017:46-47)

Kahraman yukarıdaki alıntıda da söylendiği üzere bütün yaşadıklarının Allah'tan geldiğini düşünerek Hakk'a teslimiyete devam etmiştir. Eserde sık sık bahsi geçen cemale boyanma meselesi bir başka bölümde de şu şekilde işlenmektedir:

"İnsanlara Onun nuruyla bakıyorsun sen.

Bunu nasıl yapıyorsun?

Binlerce yüze bakıyor, bir tek cemel görüyorsun.

Bunu nasıl başarıyorsun?

Evrende olduğundan daha güzeli yoktur, diyorsun.

Bunu nasıl söylüyorsun?

İnsanların iyisi de kötüsü de sana bir.

Kötülerin arasına katılıyorsun, sana eziyet ediyorlar, onlara tahammül ederek iyileşiyorsun." (s.181)

Anka'da Mısri'nin mizacı üzerinde dikkat çeken konularda biri de cezbeli ruh halleridir. Onun bu hali "*cezbeli halin, delilik gibi görünen veliliğin*"(s.137) şeklinde ifade edilmektedir. Sufinin bu halinden onun şuttar ehli olduğu çıkarılmaktadır. Bu haletiruhiyeye büründüğünde sözlerinde anlamsal bir derinlik açılmaktadır. Sıradan insanlar sözlerindeki bu derin manayı tam anlayamamaktadır ya da söyledikleri yanlış anlaşılmaktadır. Aşağıda verilen alıntı onun cezbeli bir ruh haliyle söylediği sözlerinin yanlış anlaşıldığını işaret etmektedir:

"Bu Vani'ydi. Senin İsalık, Musalık iddianı da o yaymıştı. Oysa bir gece, Bursa'daki degâhında, bir dostuna, geceyarısı, manevi bir sarhoşluk içinde ettiğin, 'kardeşim,

benim Mehdi ve İsa olduğuma tanıklık etmeni isterim' sözünün mecaz olduğunu, ertesi gün o bile anlamış..." (s.193)

Kahramanın başka bir özelliği ise dünya nimetlerinde oldukça az istifade etmesi, mal mülk ve makama önem vermemesidir. Rodos'ta sürgünde iken bir dostunun on iki kap yemek göndermesi üzerine iki kap yemeğin kendisine yeterli geleceğini söylemesi az bir yemekle yetinmesine örnek olarak verilebilir. Malının mülkünün olmaması, Bursa'daki evini ve dergâhını varlıklı bir kimse olan Abdal Çelebi'nin bağışladığı romanda "*Abdal Çelebi, şehrin kenarında, Nilüfer deresine yakın bir yerde büyükçe bir ev yaptırdı ve dergâh olarak bağışladı.*" (s.188) şeklindeki cümleyle dile getirilmiştir. Burası aynı zamanda Mısri'nin ikamet ettiği evi de olmuştur. Mısri'da kendisine postnişin¹⁰⁶ teklif edilmesine rağmen "*Efendim, benim kalbim hilafete kanmaz.*" (s.149) diyerek postu kabul etmemesi de makama düşkünlüğünün olmamasına örnek olarak verilebilir. Bu da kahramanın sufi benlik oluşumundaki fizyolojik ve psikolojik perhizler olarak nitelendirilebilir.

Mısri, Osmanlı İmparatorluğu'nu başına Kırım Hanlığı soyundan gelen birinin yönetmesini arzu etmiştir. Fakat romanda devlete zeval getirecek herhangi bir girişimde bulunmadığı şu cümlelerle dile getirilmiştir: "*Giray Han'la dostluğun, Âl-i Osman'ın başına Kırım hanlarından birinin geçmesi gerektiği düşüncesine yöneltmişti seni. Padişaha düşmanlık etmedin.*" (s.232)

Romanda Mısri'nin sadece *Divan* ve *İrfan Sofraları* eserlerinden bahsedilmiştir. Kahramanın da sürgündeyken sürekli okuduğu İbn Arabi'nin *Füsus*, Şeyh Bedrettin'in *Varıdat*, Abdülkadir Geylâni'nin *Fetihü'r-Rabbani* ve *Fütü'l-Gayb* gibi bazı eserlerinden bahsedilmiştir. Sürgün dönemlerini ibadet ve ilim tahsil etmekle geçirdiği dile getirilen sufinin günlük hayatında da okumayı çok seven bir kimse olarak aktarılmaktadır. *Anka*'da kahramanın Mevlâna'nın *Mesnevî*'sinin de sık sık okuduğu eserlerden biri olduğu söylenmektedir.

Niyazi Mısri, denince romanda bahsedilebilecek başka bir özellik de kahramanın sıkça dile getirilen çeşitli kerametleridir. Mısri'nin ölen kelebeği eline

¹⁰⁶ Postnişin: "*Posta oturan şeyh...*" (Uludağ, 2016:288)

alıp dirilmesi için Allah'a dua ettiğinde kelebeğin uçup gitmesi, kütüğün kendiliğinden kenara doğru çekilmesi, ağacın yere eğilip onu selamlaması, derviş Süleyman'ın Kadir Gecesi'nde şehit edileceğini önceden bilmesi, şerbet bulunan kavanozlarda altın ve gümüş olduğunu tahmin etmesi, haberi olmamasına rağmen kendisini ziyarete gelen kişilerden birinin eksik olduğunu söylemesi gibi kerametlerinden bahsedilmiştir. Aşağıda verilen örnek hasta olan bir kimseye hazırlanan ilaçla ilgilidir:

“Bir gün bir derviş şifa için senden macun istedi. İçine neler konması gerektiğini kâğıda yazıp gönderdin. Biri bulunamadı. Ebcet hesabıyla ona uyan bir bitki bulup ‘koyun’ dedin. Öyle yaptılar. Macunu yiyen iyileşti.” (s.224)

Eserde sufilerin bilgi edinme metotlarından rüya ve ricalü'l-gayb âlemin (Kara, 2016:199) den feyzlenme Mısri'de de mevcuttur. Mısır'da aradığı kılavuzla ilgili rüya görmesi, Bursa'da kalbini sembolize eden güğümün kalaylandığı rüyayı görmesi; Rodos'ta manevi iklimlerde Hızır'la dolaşması bu unsurlardandır.

Romanda Mevlâna, Yunus Emre gibi mutasavvıflarla arasında bazı yönlerden benzerlik kurulan Mısri, emsallerine nazaran üstün görülerek şu şekilde idealize edilmektedir: “*Viyanalı Ermiş'e ve benzerlerine üstünlüğün burada işte. Sen başkalarının ilerlediği noktada durmuyorsun.*” (s.293)

Mısri, 20 Receb 1694'te Çarşamba günü, II. Limni sürgününde vefat etmiştir. Anka'da sufinin vefatı şu şekilde işlenmektedir:

“Halvetin son günü öğrencilerinden Mahmut Efendi'yi çağırdın, ‘bu âlemden göçtüğümde, beni sen yıkayıp kefenle, namazımı sen kıldır’ dedin. Mahmut Efendi ağlayarak ‘tamam’ dedi. Ertesi gün binaltıyüzdoksandört recebinin yirminci günüydü ve çarşambaydı. Sabah namazını kıldın. Tevhit kelimesini okuyarak seccadeye yığıldın. Kubbede sesin çınladı. Hücrene büyük melekler indi. Kanatlarıyla bedenini sığadılar. Ruhunla birlikte göğe kanatlandılar.” (s.274)

Ümmî Sinan, Mısri'nin kılavuzu olarak karşımıza çıkmaktadır. “*Ümmi Sinan kırk yaşında posta geçiyor.*” (s.105)sözlerinden Halvetiler'in şeyhi olduğu anlaşılmaktadır. Sufi bir kimliğe sahiptir. Niyazi Mısri'nin hayat felsefesinin şekillenmesinde önemi büyüktür. O, Ümmi Sinan'ın bir sözüyle değirmende yıllarca

çalışmıştır. Nitekim yukarıda da bahsettiğimiz üzere Mısri'ye hırka, Ümmî Sinan'ın elinden giydirilmiştir. Romanda Elmalı'da ikamet ettiği dile getirilen Ümmî Sinan, veli bir zatın özelliklerini taşımaktadır. Mısri'nin bir rüya görerek Bursa'dan tekrar yollara düşerek Uşak'a gelmesi sonucu Elmalı'dan Uşak'a gelen Ümmî Sinan'ın onun kendisine geleceğini önceden bildiği, romanda şu sözlerle dile getirilmiştir: *“Kokunu alıp geliyor Sinan Ümmî. Bir deniz, ırmağa geliyor sanki. Mehmet Efendi'ye ‘Mısri geldi mi?’ diye soruyor. Mehmet Efendi, ‘evet sultanım’ diyor, ‘size teslim için emanetçiyiz.’ ”* (s.143)

Ümmî Sinan'a hitaben için romanın bazı bölümlerinde deniz olarak nitelendirilmiştir. Mısri'ye ithafen yazılan bu cümleler *“...bak Sinan ümmî dedikleri deniz burasıdır.”* (s.144) *“Denize karışacaksın. Deniz seni kendisine benzetecek. İçine alıp yok edecek.”* (s.149) Ümmî Sinan'ı deniz şeklinde işaret eden örneklerden birkaçıdır. Tasavvufta deniz, sonsuz bilgiye ve manevi derinliğe dikkat çekmektedir.

Genç Osman, romanda tahta geçmesi ve daha sonra Yedikule'de katledilmesi hasebiyle adı geçen bir padişaktır. Mısri'nin Genç Osman'ın tahta geçtiği gün doğduğu dile getirilmektedir. Sık sık romanda dile getirilen Allah'ın Celâl ve Cemal isimleri arasındaki ilişkiden ilk defa bu bölümde bahsedilmektedir. Romanda kısaca adı geçen Genç Osman ile ilgili kurulan cümleler şunlardır:

“Genç Osman, doğduğu gün tahta çıkmıştı. Babası I. Ahmed, annesi Mahfiruz Haseki Sultan. Ondördünde tahta çıkıyor. Arapça, Farsça, Latince, Yunanca, İtalyanca... İran, İtalya, Lehistan... Sonunda Yedikule. O da Âl-i Osman'ın pençesinde. Ya devlet başa ya kuzgun leşe. Seninki Celal aşkı. Onunki Celal silsilesi. Yedikule'nin duvarlarında sesi hâlâ yankıyor.” (s.19)

Sultan IV. Murat da romanda adı geçen Osmanlı padişahlarından birisidir. Romanda sultanın ismi, Mısri Kerbelâ'da iken Bağdat seferi münasebetiyle ilk defa zikredilmiştir. *“Bağdat, Sultan Murad'ın pençesine düşüyor. Feleğin bir kuşu var, cırnağı demirdenmiş...”* (s.77) söylemiyle Sultan IV. Murat, yırtıcı bir kuşa benzetilmiştir. Ancak romanın ilerleyen bölümlerinde Sultan hakkında 8 Şubat 1640'ta vefatı üzerine yukarıdaki ifadenin karşısı, olumlu ifadeler de içeren padişahın fizikî ve mizaci tasviri şu tarzda yapılmıştır:

“Sultan Murad uzun boylu, geniş omuzlu ve gösterişliydi. Gözlerinin akı fazlaydı, sakalı koyu renkteydi. Sert mizacı çenesine fazlasıyla yansiyordu. Oldukça güçlüydü, kılıç, ok, harbe ve başka silahları kullanmakta ustaydı. Kemankeşlikte yetkindi. Ata çok meraklı olup gayet iyi bir biniciydi... Şiddetli yağmurların tahrip ettiği Kâbe’ye usta ve mimarlar göndermişti. Yönetici ve bilgelere sert ama adildi. Özellikle sefere çıktığında halka zulmedenlere göz açtırmaz, halktan parasız bir şey alınmasını engellerdi. Güçlü bir iradesi ve belleği vardı. Meraklı ve kuşkucuydu. Cülusundan boş olan hazineyi doldurmuş, Anadolu ve İstanbul’da sükûneti sağlamıştı. Suçlulara karşı kıyııcıydı. Senin gibi bilgeleri çok severdi ama günahlarının yüzüne pervasızca vurulmasından hazzetmediği için yanına fazla yaklaştırmazdı.” (s.119-120)

Deli İbrahim olarak da bilinen Sultan IV. Murat’ın ölümünden sonra tahta geçen Sultan İbrahim, 1640 yılının şubat ayında, Perşembe günü, yirmi beş yaşındayken padişah olmuştur. Romanda Sultan İbrahim’in haremdeki odasında yıllarca biriktirdiği korku ve kaygılarından, can korkusu çekip durmasından, Sultan Murat’ın öldüğüne inanmayıp tahta geçmek istememesinden, en sonunda IV. Murat’ın cesedi gösterilerek sakinleştirilip tahta oturduğundan bahsedilmektedir. Eserde Sultan İbrahim’in birtakım zaafları olduğu, bu zaafların da devlet iktidarında boşluğa yol açtığı söylenmektedir. Aşağıdaki örnekte Sultan İbrahim’e deli denmesi ve anlatıcının bu konu hakkındaki görüşleri verilmektedir:

“İbrahim’e deli diyenler, korkunun ecele faydası olmadığını sananlardı. O ne deliydi ne veli. Kardeşlerine gözleri önünde kıyılmış olmasının ruh çöküntüsü altında ezilen korku ve kaygı kuyusuna düşmüş bir çaresizdi.” (s.153)

Türk Tarih Kurumu’nun resmi sayfasında yayımlanan araştırmalarda da Sultan İbrahim’in aklî dengesinin bozuk olduğuna dair Osmanlı kaynaklarında herhangi bir bilginin bulunmadığının söylenmesi romanın bu bilgiyle aynı çizgide olduğunu göstermektedir.

Sultan İbrahim’le birlikte adı geçen tarihî kişiler Sultan İbrahim’in tahta geçmesini sağlayan ve annesi olması münasebetiyle devlet yönetiminde söz sahibi olan Mahpeyker Sultan, Sultan İbrahim’in iktidar zafiyetini dolduran Sadrazam Kemankeş Mustafa Paşa’dır.

Romanda Avcı Mehmet olarak da bahsi geçen Sultan IV. Mehmet, Lehistan Seferi ve Rusya Seferi sırasında çevresindeki devlet adamlarının etkisi altında kalması münasebetiyle karşımıza çıkmaktadır. IV. Mehmet, Mısri'yi gitmiş olduğu bu seferlere davet etmesine rağmen çevresindekilerin kışkırtmasıyla onun Bursa'ya geri dönmesini salık vermiştir. Mısri: “*Hünkâr da sultanlık yularını onun eline verdi.*” (s.193) diyerek Vani Efendi'nin oldukça etkisinde kaldığını belirtmektedir. Bu etkiyle cehri zikirleri¹⁰⁷ yasakladığı da dile getirilmektedir. Yine Avcı Mehmet'in etkilendiği kişilerden biri de Köprülü Fazıl Ahmet Paşa'dır.

Köprülü Fazıl Ahmet Paşa, sadrazam olarak karşımıza çıkmaktadır. Mısri'nin Vani Efendi ve Köprülü hariç Herkesi Hamza Bali gibi mazlum görmesi Köprülü Fazıl Ahmet Paşa'nın da Mısri karşısında yer aldığını göstermektedir. Romanda padişah ve sadrazamın kadıların tesirinde kaldığı dile getirilmektedir.

Azbi Çavuş ise Mısri'yi Rodos'a sürgüne götürmekle görevli bir Osmanlı memurudur. Daha sonra Mısri'nin sözlerinin ve kerametlerinin etkisiyle ona hizmet etmeye başlamıştır. Mustafa Tatçı da kitabında Azbi Çavuş'un tarihte yaşadığını, Mısri'nin etkisinde kalarak onun dervişi olduğunu söylemektedir.

Selim Giray, Rodos adasında sürgün hayatı yaşayan bir başka tarihî kişidir. Romanda Mısri'nin Selim Giray ile dostluğu öne çıkmaktadır. Giray Han'ın Mısri'ye karşı sadece dostluğuyla değil cömert davranışlarıyla da dikkat çektiği şu cümlelerle örneklendirilebilir: “*Yerleştirildiğin hücreye her gün on iki çeşit yemek gönderiyordu. Zindandakilerle birlikte yiyor, kulluk ve zikre devam ediyordun. ‘iki çeşit yeterli’ diye haber gönderdin.*” (s.232)

Ayasofya vaizi Küçük Kadızade Mehmet Efendi, mutaassıp vaizler yetiştirmesi ile romanda adı kısaca geçen bir vaizdir. Kadızade'nin yetiştirmiş olduğu bu vaizlerden romanda “*Sık sık Hünkâr'a, zikir, devran ve semanın haram olduğuna ilişkin layihalar sunuyor, dervişlik yolunun tehlikelerinden söz ediyorlardı. ... Kadızade öldü, lakini yerini Vani Mehmet Efendi aldı.*” (s.212) şeklinde bahsedilmektedir.

¹⁰⁷ Cehri zikir: “*Yüksek sesle yapılan zikir. Nakşibendiye gibi bazı tarikatlar, müritlerin ancak kendilerinin işitebilecekleri kadar pes bir sesle zikre izin verir.*” (Uıudağ, 2016:85)

Vani Efendi, romanda kötü insan tipini temsil eden Osmanlı Devleti'nin yüksek kademeli bir memurudur. Niyazi Mısri'nin nüfusunu kullanarak isyana kalkışacağından dolayı ona ters düşmüştür. Her fırsatta, Mısri'yi devlet nezdinde aşağılamak, eziyet etmek, padişahın aklına girip cehrî zikri, devranı¹⁰⁸ ve semâyi¹⁰⁹ yasaklattırmak suretiyle bertaraf etmeye uğraşmıştır. Romanda Mısri'nin anılarını okuyan Mehmet, Vani Efendi'den Deccal¹¹⁰ olarak bahsettiğini söylemektedir. “Sultan’ın çevresini zehirli diken gibi saran Vani’den Deccal diye bahsediyorsun.” (s.115) şeklinde kurulan cümle Vani Efendi'nin aynı zamanda Sultanı da etkileyen tesirli bir kimlik olduğu çıkarılmaktadır. Romanda Vani Efendi şu şekilde anlatılmıştır:

“Vani, Hünkâr şeyhiydi. Van’dan Bursa’ya gelmiş, Kestel’de bir cami yaptırmış, Gence , Karabağ ve Tebriz’de okumuştur. Kılavuzu Nurettin Şirvani’ydi. O da Halveti yolunun iz sürenlerindendi. Tefsir, hadis, fıkıh, tarih ve edebiyat özel ilgi alanlarıydı. Bir süre Erzurum’a yerleşmiş, camilerde vaaz etmiş, öğrenci okutmuş, iki kızından birini, Şeyhülislam Feyzullah Efendi’yle evlendirmişti. O zaman Erzurum Beylerbeyi olan Köprülüzade Fazıl Ahmet Paşa’yla yakın dostluk kurmuş, Ahmet Paşa babasının ölümünden sonra sadrazam olunca dostluğunu iletmiş, Sultan Dördüncü Mehmet’in çağrısıyla padişah hocalığı yapmak üzere İstanbul’a gitmiş, Yeni Cami’de kürsü vaizi olmuştu.” (s.192)

Vani Efendi hakkında bu ifadelerden sonra 1665 yılında kimi degâhların yoldan sapması düşüncesine istinaden saray tarafından dergâhların ıslah edilmesine öncü olduğu söylenmektedir. Birçok derviş onun emriyle katledilmiştir. Yine birçok dergâh onun fermanı ile kapatılmıştır. Romanda Vani Efendi'nin en büyük zulmünün de Mısri'ye vurduğu şu şekilde dile getirilmektedir: “*Vani’nin zulmünün en şiddetlisi sana vurmuştu. Dergahın kapatıldı, dervişlerine eziyet edildi, zikrin yasaklandı, sürgüne gönderildin. Vani, her fırsatta seni eleştirdi, suçladı ve cezalandırılmana yol*

¹⁰⁸ Devran: “...zikr-i cehrîyi esas alan tarikatların yaptıkları zikr, semâ, tarikat ayini.” (Uludağ, 2016:105)

¹⁰⁹ Semâ: “tas. a. İlahileri dinleme. Dini musikiyi dinleme. B. Makam ve nağmeyle okunan dini metinleri dinleme. C. Raksetme, devran etme, dinlenen dini musikinin etkisiyle coşup dönme.” (Uludağ, 2016:312)

¹¹⁰ Deccal: (sıfat) “Yalancı, fesat, dedikoducu (kimse).” (isim) “Dinî inanışlara göre kıyamete yakın bir zamanda ortaya çıkacak olan yalancı ve kötü yaratılışlı kimse.” (TDK, Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>) (Son Erişim Tarihi: 31/05/2020)

açtı. ”(s.192-193) Sultan IV. Mehmet üzerinde gün geçtikçe daha fazla etki bırakan Vani Efendi, cami, tekke ve mescitlerde cehri zikirlerin yasaklanmasını sağlamıştır.

Sultan II. Ahmet ise romanda Avusturya Seferi’ne gitmesi sebebiyle adı kısaca geçen bir başka Osmanlı padişahıdır. Mısri’nin 1693 yılında I. Limni sürgününden çıkması II. Ahmet döneminde olmuştur. Sekiz aylık özgürlüğünden sonra Avusturya Seferi’ne katılmadan tekrar Limni’ye sürülmesi de yine II. Ahmet Dönemi’nde olmuştur.

Ludwig Wittgenstein, Viyanalı Ermiş olarak romanda sık sık bahsi geçen bir filozoftur. “*Ben de Viyanalı Ermiş gibi aslında kalemimle düşünüyorum, çünkü kafam, elimin ne yazacağını çoğunlukla bilmiyor.*” (s.17), “*Bak, Viyanalı Ermiş ne diyor, yeniyi söylemelisin ve yine de hep eskiyi...*” (s.268) gibi atıflarla filozofun düşünceleri olay akışının birçok yerine dâhil edilmiştir.

Romanda adı geçen fakat derinlemesine işlenmeyen bazı tarihî kimliklerin ismi zikredilmiştir. Bu kişilerden bazılarının adları şunlardır: kıssaları münasebetiyle İbrahim Peygamber ve Nemrut; İslâm dininin peygamberi olması sebebiyle Hz. Muhammed; bazı kıssalarda ve anlatılarda adı geçmesiyle Hz. Ali; Kerbelâ’da şehit edilen Hz. Hasan ve Hüseyin; zalimliğiyle bilinen Yezid; Bağdat’a saldıran Hülâgû ve Timur; Malatya dolaylarında yaşamış Battal Gazi ve şehit olan cenk arkadaşı Ahmet Turan; Bağdat’ta ilim tahsil eden Hariri, Tusi, Gazali; İbn Arabi; Mesnevi adlı eseriyle Mevlâna; anlatıcı hakkında doktora bitirme tezi hazırladığı Yunus Emre; Mısri’ye benzetilmesi yönüyle Şeyh Bedrettin; İstanbul’da cami yaptıran Pervane Ağa; *Hadikatü’s-Süeda*’yı yazan Fuzuli, düşüncelerinden ötürü idam ettirilen Hamza Bali ve Sütçü Beşir Ağa; şair Himmet Dede; Osmanlı Devlet adamlarından Hasan Kalafat, Cafer Paşa, Varvar Ali Paşa, İpşir Paşa, Valide Kethüdası Mimar Kasım Ağa, Sadrazam Küprülü(Mehmet Paşa), Vezir Ali Paşa; Girit sularında korsanlarla savaşan Merzifonlu Kara Mustafa Paşa; Halvetîlerden Eroğlu, Mazhar Sultan, Muslihiddin, Vehhab Ümmi, Yiğitbaş, Alaattin, Kayserili Tacettin, Molla Piri, Yahya Şirvani, Sadettin Pir Ömer; Seyahatname’siyle ünlü Evliya Çelebi; tarihçi Naima; Uşakta Mısri’nin Ümmî Sinan ile karşılaştığı dergâhın şeyhi Mehmet Efendi; Mısri’nin kızı Fatıma ve eşleri; Bursa’da Halvetî dergâhı olarak ev bağışlayan ve

köprü yaptıran Abdal Çelebi; Eşrefzade Şeyh Şerafettin; Şeyh Muhyiddin; Mesnevi okuyan Muhammet Dede; Mısri sohbetlerine iştirak eden Mehmet Nazmi Efendi; Mısri'yi Limni'ye götüren II. İmrahor Dilaver Ağa; Süleyman Paşa; Füyuzî; Çorlulu Ali Paşa; Bıyıklı MustafaPaşa; Mısri'nin ayağındaki bukağının çözülmesi için niyaz eden Yahya Efendi; Sultan (II.) Mustafa; Kırım'a sefer açan Sultan Abdülmecit; Arnavut asıllı olması sebebiyle Mehmet Akif Ersoy; idama çarptırılan Adnan Menderes; bazı eserleriyle Kemal Tahir; saf ve salt belirlenimsizlik halindeki varlığa atıf yapan Heidegger; şair Ece Ayhan; Irak coğrafyasının deccalı olarak bahsedilen Saddam...vs

d.2. Kurmaca Kişiler

Mehmet, romandaki ana hikâyenin başkahramanıdır. Aynı zamanda eserin anlatıcısıdır. Fiziksel özellikleriyle ilgili çok fazla bilgi verilmeyen kahramanın ellili yaşlarda olduğu ve oğlunun gözünden zayıfladığı için bir şeyler yemesi gerektiği dile getirmektedir. Ankara'da yaşamaktadır. Anlatıcı, daha çok kendisinin iç dünyasına yönelmektedir.

Özel hayatında birtakım olumsuzluklarla olay akışında görülen Mehmet, eşyle iyi geçinememektedir. Bir oğlu vardır. Mesleği öğretmenlik olan anlatıcı aynı zamanda da üniversitede doktora programında okumaktadır. Tez yazma aşamasındadır. Hocası önceleri tezinde Niyazi Mısri'yi çalışmasını önermiştir. Ancak kahraman: “*Seni nasıl anlayabilir, anlatabilirim?*” (s.9) diyerek Mısri'yi yeterince iyi anlatamayacağını düşündüğünü, hocaya tam bu konuyu çalışmak istemediğini söyleyeceği gün, hoca Yunus Emre'yi çalışmasını söyler.

Yaşantısında meydana gelen problemler sonucunda içine düştüğü karmaşadaki hisleriyle Niyazi Mısri'nin katlanmış olduğu sıkıntı ve eziyetler arasında bir bağ kurar ve kendi iç dünyasında ona yaklaşır. “*Karımın üç yıldır yaşattığı acı, seni okudukça ve tanıdıkça hafifliyor, gözümde küçülüyordu.*”(s.10) cümleleriyle aslında kendi yaşamış olduğu acının Mısri'nin yaşadığı ıstıraplara nazaran daha hafif kaldığını dile getirmektedir. Romanın ilerleyen bölümlerinde de eşinden ayrılmasıyla üzüntüsü katlanan Mehmet'in Mısri'ye daha fazla eğilim

gösterdiği görülmektedir. Aşağıdaki alıntıda anlatıcının Mısri'den yardım beklediğine dair bir yakarış söz konusudur:

“Ey Niyazi, şimdi buradasın, Dikmen'deki evimin odasında, yalnız, mutsuz, umutsuz, bi halde sancıyan bedenimin içindeki ruhtasın elini uzattın, tutunmaya çalışıyorum. Lütfen bırakma beni. Beni bu çaresizliğin içinden çekip çıkar. Himmet et. Karımın, benden uzaklaşan, yüreği öfke dolu oğlumun çevrelediği yalnızlıktan, onun zehrini çekip al.” (s.66)

Mehmet, Mısri'yi tez olarak çalışmamasına rağmen onun *İrfan Sofraları* adlı eserini ve Divan'ını okumaktadır. Mısri'nin eserlerinden yer yer alıntı yapmakta, eserlerini okuyucuya özetlemekte bazen de Mısri'ye seslenerek onun yaşamış olduğu olayları ve bu olaylarla ilgili kendi duygularını aktarmaktadır. Mısri'yi rüyalarında görerek onunla hikmetli sohbetler etmektedir ve ders veren olaylar yaşamaktadır. Anlatıcı, bu rüyalar hakkında “*Bu rüyalar olmasa, senin bu sözlerin, bu sırların bana dokunmasa acıdan yok olabilirim.*” (s.133) şeklinde düşünmektedir.

Anlatıcı, hakikat arayışına girdiği süreçte Mısri'ye sır sorar. Mısri'nin de ona evliyaya sır sormak için dokuz nişana sahip olması gerektiğini söylemesi üzerine, burasının kırk kapıya sahip kırk makamlı yüz altmış menzilli bir yer olduğunu söyler. Anlatıcı ise daha birinci kapıdadır. Yolun başındadır. Sırları alabilecek özelliklere henüz ulaşmamıştır. Onun şu sözleri bu hakikat arayışı yolculuğu başlamadan önce içerisinde bulunduğu halleri ve nefsinin doymak bilmez durumunu tasvir etmektedir:

“...buradan öteye, içeriye girmeliyim... burası başladığım yer çirkin bir şeyi emrediyor... kötülüğü buyuran bir basamaktayım... elsiz, ayaksız, gözsüz bir yaratık...it gibi... ağız salyalı... tükürükler saçıyor... hırılıyor... saldırgan... doymuyor... iştahın sonu yok... her şeyi istiyor... sınır tanımıyor... her şey benim diyor... herkes benim olmalı... her şey senin olmalı... doyma, saldır, elde et, yut onu... dişleri korkunç... ağızından dünyanın en pis kokusu geliyor... kelimeleri pis... sözcükleri ufunetli... harfleri kirli... saldırıyor habire... onu istiyorum... al... onu da istiyorum... al... onu da... al...onu da... onu da... onu da... çal... yak...yık... yok et...” (s.137)

Yukarıdaki bölümün ilerleyen cümlelerinde anlatıcı bu kötü noktada kalmak istemez ve Mısri'nin elinden tutmasıyla kademe kademe ilerleyerek dokuzuncu

basamağa kadar gelir. Dokuzuncu basamak vahdetin basamağıdır. Burada nefsin sesi artık duyulmamaktadır. Bu basamağı ise şu şekilde tasvir etmektedir:

“...dokuzuncu basamağa çıkmak istiyorsun, sana bir sır söyleyeceğim...aragon’un haberi yoktu bu sırdan, sana onu söyleyeceğim...burası bir insan, buraya insan diyorlar...burada insana ad konulmuş, kendini paramparça etmelisin...denize dalıp kaybolmalısın, burası birlik ağacı...as kendini, sallandır bedenini darağacında...güç sanma, sadece masumiyet çocuğun adı...hatırına güç gelmesin, safi nurdan insan gerek...burası elmalı yolu...burası menzil...buraya kütahya’dan gidebilirsin...orası dağlarla çevrili...orada büyük bir dağ var., diğerleri onun çocukları...orası elmalı, dünyanın bir merkezi...binlerce merkezi var dünyanın, hepsi bire bağlı...orası bir’in birliği...” (s.140)

Romanda Mehmet karakterinin en büyük işlevi iç dünyasındaki yakınlıktan yola çıkıp Mısri ideal tipini zıtlıklardan yararlanarak görünür kılmaktır. Mısri kararlıdır, Mehmet kararsız; Mısri açık sözlüdür, Mehmet sessiz; Mısri dünyadan elini eteğini çekmiştir, Mehmet dış dünyadaki sorunlarıyla meşguldür; Mısri vahdet içerisindedir, Mehmet ise kesrettedir. Kendisinin Mısri gibi olamadığını şu cümlelerle dile getirmektedir: *“Ben o gariplerden değilim. Senin gurbetlerini, savrulmalarını, ayrılıklarını, yalnızlıklarını, deliliklerini öğrendikçe kendimden utanıyorum. İnsanların yüzüne bakamıyorum.”* (s.187)

Eski eşinin antibiyotik zehirlenmesiyle vefat etmesi üzerine daha büyük bir üzüntü içerisine düşen anlatıcı, çareyi bütün yaşadıklarına karşı Allah’a teslimiyet göstermiştir ve işinden istifa ederek yaşadığı şehri terk edip Mısri gibi daimi bir yolculuğa çıkmıştır. Anlatıcı bu olayı şu şekilde aktarmıştır:

“Bütün bu olup bitenlerden sonra, okuldan ayrıldım.

Yıllardır yaşadığım kenti terk ettim. Yolum nereye uğrarsa oraya gitmeye karar verdim. Biz şol abdalız bıraktık eğnimizden şalımız/ Varlığından soyunup üryan olan anlar bizi’nin sırrının peşine düştüm.

Bugün bir dostum aradı. Birkaç kez adımdan söz edince ‘onlar dedim, ‘dünyaya, adlarını dünyadan silmek için gelmişler.’ ” (s.300)

Vani Efendi'nin torunu Hayri Bey, romanın başka bir kurmaca karakteridir. Mehmet, onunla bir arkadaşı aracılığı ile tanışmıştır. Vani Efendi'nin kazandığı servetten Hayri Bey'e sadece dokuz katlı bir apartman kalmıştır. Apartmandaki dairelerden birinde oturan kahraman, pek fazla evinden çıkmamaktadır. Babası şizofren olarak intihar etmiş, kız kardeşi de bir Alman hastanesinde yatarken vefat etmiştir. *“Sana bu denli zulmeden, binlerce dervişin ölümüne neden olan, dergâhları kapattıran, bütün bunları dini koruma amacıyla yapan bir adamın, soyu kurumuş, sekiz on kuşak vurgun yemiş gibi, ailesi dağılmıştı. Dört kardeşlermiş, kızkardeşi geçenlerde ölmüş. Diğerleri Gayrettepe'deki farklı apartmanlardaki dairelerinin penceresinden, balkonundan atlayarak intihar etmişler. Bir tek Hayri Bey kalmış.”*(s.195) şeklinde gelişen olaylarla aslında romanda Hayri Bey karakteri ile verilmek istenen, Vani Mehmet Efendi'nin döneminde insanlara, özellikle Mısri'ye yapmış olduğu eziyetlerden dolayı soyundan gelenlerin pek de iyi bir akibete uğramadıklarıdır. Hayri Bey'de bir süre sonra kendisini apartmanın yedinci katından atmak suretiyle intihar etmiştir. Romandaki en gerçekçi tasvir Hayri Bey'e aittir. Bu tasvir dışında romanda pek fazla dış tasvire değinilmemiştir. Vani Mehmet Efendi'nin torununun tasviri şu şekilde yapılmıştır:

“Kapı açıldı, kumral saçları briyantınli, Fransız tarzı giyinmiş, güler yüzlü, utangaç, elleri titreyen, kuşkucu bakışlarla sağına soluna bakan bir adam girdi.... Oturacak yer aradı. Sinan, ‘şöyle buyrun’ dedi. Teşekkür etti, koltuğa çöktü. Ellerini bacaklarının arasına sokuşturmaya çalıştı.” (s195)

Selma, Mehmet'in eşi olarak romanda adı geçmektedir. Daha sonra Mehmet'le ayrılırlar. Antibiyotik zehirlenmesi sonucu hastaneye kaldırılmış fakat hayatını kaybetmiştir. Selma, romanda telefon aracılığıyla sık sık Mehmet ile tartışmasıyla okuyucu karşısına çıkmaktadır. Çünkü Mehmet'le yaşadığı evi terk etmiştir. Mehmet'in çıkmaza düşmesinde Selma'nın payı oldukça büyüktür. Aşağıdaki örnekte Mehmet İle Selma'nın tatsız bir telefon konuşması verilmektedir:

“Uyuyakalmışım. Telefonun sesine uyanıyorum. Karım.

‘Bi saattir çaldırıyorum nerdesin?’

‘Sabahlamıştım, sen misin?’

‘Sen akıllanmayacakasın, yatakta sigara içmiyorsun, değil mi?’

‘Başlama yine.’

‘Hayır uykudayken yandığımı fark etmezsin de...’

Selma ne var yine, n’oluyor?

‘Gelemem, teze başladım.’

Doğru Unutmuşum, hiç gittik bir yere...” (s.57)

Bu konuşmadan sonra Selma, sitemkâr birkaç söz daha telefonu Mehmet’in suratına kapatır. Mehmet’in eli ayağına dolaşır.

Selma kişisi karakterize edilirken dikkat çeken noktalardan biri romanın birkaç yerinde Selma adının Semra olarak söylenmesidir. Yazar, bu kadın kahramanının adını karıştırmış olmalıdır.

Selma Mehmet’in gözünden oldukça net bir insandır. Hayatın gerçeklerini, gerçekliğin değişmezliğini, doruluğunu sembolize eder. Yıllar önce eşi Selma’ya yazmış olduğu mektupta Selma’yı elif harfine kendisini güzel he¹¹¹ harfine benzetmiştir. Aşağıdaki alıntıda bu mektubun Selma ile ilgili kısımlarından cümleler verilmektedir:

“Sen elifsin.

Çünkü otuzüç yıl önce doğdun ve birsin.

Ben he’yim. Kırk dört yıl önce öldüm.

İkimiz bir olunca âşıklar ah çeker.

...Sen gecesin. Çünkü annesin. Üç ay doğdu senden.

¹¹¹ Elif ve güzel he: Elif, Arap alfabesinin ilk harfidir ve ebcet hesabı karşılığı 1’dir. Güzel he ise bu alfabenin beşinci harfi olmakla birlikte ebcet hesabı dsa 5’e tekâbülmektedir. Elif ve güzel he’nin yakın bir ilişki içerisinde olduğunu dile getirilmekte ve zaman zaman birbirinin adıyla anıldığı görülmektedir. İki harf de farklı fonemlere sahiptir. Elif Allah’ın teklifiğini sembolize ederken, güzel he göze benzetilmektedir. Bu sebeple hat sanatında gözü yaşlı olarak tasvir edilmektedir (Arslan,1995; Uzun, 1995).

...Sen günahsın ben günahkarımın, sanan kulluk ediyor, nura gidiyorum, günah işledikçe ateşe düşüyorum, oysa diyor, nur ateşten daha çok yakar.

...Sen haysın, beni öldürdün, şimdi dirilteceksin. Az önce öldüm, az sonra dirileceğim.

...Sen diriden yaratılansın, benim anlı şanlı eğe kemiğimsin, senden boşalan yere arzuyu dolduransın, benim parçamsın, ben senin yurdunum.” (s.38)

Mehmet’in oğlunun anlatıcı ile bir bölümde dışarı çıkması sebebiyle adı anılmaktadır. Dışarı çıktıklarında yemek yemişler, meyve suyu içmişler ve sinemaya gitmişlerdir. Aralarında da bazı diyaloglar geçmektedir. Birkaç bölümde de bahsedilen çocuğun ismi verilmemektedir.

Mehmet’in annesinin Mehmet’in saldırgan davranışlı abisi için muska yaptırmak amacıyla çıktıkları bir yolculukta adı geçmektedir. Aynı zamanda annesinin Mısri’den bahsettiğine de değinilmektedir.

Mehmet’in abisi, yengesini döven, saldırgan davranışlı bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendisine muska düzenlendikten sonra gayet yumuşak huylu biri haline gelmiştir.

Mehmet’in yengesi, Mehmet’in abisinden dayak yemesiyle ismi geçmiştir.

Mehmet’in babaannesi, sürekli mırıldanarak dualar okuyan bir kişidir.

Mehmet’in dedesi, kış günleri sobanın başında uyuklamasından bahsedilmektedir.

İsmail, Selim, Dinçer, Necati, Mehmet’in Gâvur Hakkı’nın bahçesine birlikte girdiği arkadaşlarıdır.

Sevim, Gâvur Hakkı’nın kızıdır. Aynı zamanda Mehmet, çocukluğunda ondan hoşlanmaktadır.

Mehmet’in abisine muska yazan hoca yardımcı karakterlerden biridir.

Eski Türk Edebiyatı Bölüm Başkanı Kemal Bey, Mehmet'in tez danışman hocasıdır. Aynı zamanda bölüm başkanı olan hocanın Mısri'nin şekil ve sözden ibaret olduğu görüşündedir.

Okutman Feyyaz Bey, Kemal Hoca'nın odasındaki diyalogda adı kısaca geçmektedir.

Avukat Cemil, Mehmet ile eşinin boşanma merasimini düzenleyen avukatlarıdır. Telefon görüşmesinde ve boşanma davasında adı geçmektedir.

Sedat, okulda Mehmet ile Adnan Menderes hakkında konuşan okul çaycısıdır.

Sinan, Vani Efendi'nin torunu Hayri Bey'in bakımı ile bir süre ilgilenen Mehmet'in arkadaşıdır.

Sedef, Mehmet'in Kızılay'da buluşarak sohbet ettiği bir arkadaşıdır.

Sadri Hoca, Mehmet'in üniversite hocasıdır.

Romanda Mehmet'le kısa bir telefon görüşmesi yaparak üniversitede bir işi için yardım isteyen fakat adı geçmeyen bir öğrenciden kısaca bahsedilmiştir.

Süheyla, Danışman hocanın kısaca adı geçen başka bir öğrencisidir.

d.3. Metafizik Kişiler

Romanda vahiy meleği olarak bilinen Cebrail, kıyamet âlametlerinde ortaya çıkacağı dile getirilen Deccal ve Dabbetü'l-arz'ın adları kısaca geçmektedir.

d.4. Sembolik Kişiler

Simurg öyküsünün anlatılması sebebiyle anlatıda geçen simurg ve diğer kuşlar sembolik varlıklar olarak nitelendirilebilir.

Anka romanında kişiler hakkında diyebiliriz ki şahıs kadrosu oldukça geniştir. Kurmaca kişilerin sayısı tarihî şahsiyetlere göre azdır. Eserde kurmaca kişilerin söz

hakkı daha sınırlıdır, daha çok gerçek kişilerden bahsedilmektedir. Roman, işlenen kişilerin fizikî özelliklerinden çok tarihî kimliklerine ve psikolojik dünyalarına yönelmektedir. Mısri, ideal kusursuz tipi, Mehmet ise bunalımlı, arayış içerisinde, karmaşık, olumsuz bir karakteri temsil etmektedir. Eserdeki diğer kahramanların varlığı Mısri'yi yüceltmeye yöneliktir. Aynı zamanda eserde Cebrail, Deccal, Dabbetü'l-Arz gibi metafizik varlıklarla simurg, anka, hüdhüd ve diğer kuşlar gibi sembolik kişiler görülmektedir.

e) **Mekân**

Ana hikâye olan Mehmet'in çerçeve hikâyesi, Ankara şehrinde geçmektedir. Başlangıçta eşiyle yaşadığı evde ikamet etmektedir ancak boşandıktan sonra Ankara'nın bir semti olan İncek'te bir ev tutmuş ve oraya taşınmıştır. Anlatıcı, bu yerler dışında bir üniversitenin doktora programında okuduğundan bazı olaylar üniversitede, üniversite kafeteryasında ve danışman hocanın odasında geçmektedir. Aynı zamanda kahraman dışarı çıktığı zaman Ankara'nın bazı semtlerinin de adı geçmektedir. Mehmet oğluyla dışarı çıktığında da hamburgerciye ve sinemaya gitmişlerdir. Anlatıcının mesleği öğretmenlik olduğu için okuldan da kısaca bahsedilmektedir.

Mehmet'in hikâyesinde fizikî mekânlar ağırlıklıdır. Ancak bu fizikî mekânların çoğu uzun uzadıya betimlenmemiştir, birkaç cümleyle geçiştirilmektedir. Romanda uzun mekân tasviri diyebileceğimiz yer, Gâvur Hakkı denen bir kişinin konağı ve konağının çevresiyle ilgili tasvirdir. Mehmet bu konağın bahçesine arkadaşlarıyla meyve yemek amacıyla girmiştir. Yıllar sonra orada yaşadığı olaylar rüyasına girmiştir. Bu rüya aracılığıyla Gâvur Hakkı'nın konağının çevresini gayet somut bir tarzda şu şekilde betimlemiştir:

“Konak görünmezdi dışarıdan. İki adam boyu, sık, yüksek ve dikenli bir duvarla çevreleniyordu. Bahçe büyüktü. En çok erik ağacı vardı. Can eriği. Kara erik sonra. Onlar soğuklar başlayınca olurdu. Sonra kayısı. Çoğu iri, şekerli, az sulu. Küçük fakat daha şekerli olanları da vardı, ama azdı. Diken çite yakın bir sıra kızıl elma.

Kış armudu. Çok ayva hatırlıyorum sonra. Onlar en çok çiçeklenirdi. Olgunlaşmaya başladıklarında kokuları tüter, rüzgârla dağılırdı sokağa. Sokak diyorum ya, bizim evden santral denilen ve Taştepe mahallesine doğru, yeni ve büyük bir caddeye kavuşan geniş bir patika idi burası aslında. İki dikenli çit arasında daracıktı. Bir tarafında küçük, dar yataklı dere kurumuştur. Derenin alüvyonu susuz toprak gibi çatlamış ve betonlaşmıştı.”(s.125-126)

Anlatıcının gençliğinde annesi ile romanda Aspuzu olarak da geçen Yukarı Banazı’dan Menzil’e abisinin saldırganlığına bir çare bulmak amacıyla muska yaptırmaya gitmesi sonucu bulunmuş olduğu mekânların tasviri somut tasvirlerdir. “*Saf, temiz bir hava vardı dışarıda, su sesleri, hafifçe esen rüzgâr, hangi çiçeklerin rayihasını taşıyorsa artık...*”(s.32) cümleleri kahramanın bulunduğu açık mekânlardan birinin tasviridir. Anlatıcı bu dış mekândan sonra Seyda¹¹² şeklinde nitelendirdiği birinin evine girer ve bu noktadan sonra mekân betimlemesinin somut ile soyut arasında gidip geldiği görülmektedir. Aşağıdaki örnekte Mehmet, aslında fiziksel bir mekâna gelmiştir ancak hislerinin etkisiyle somut bir mekâna soyut bir özellik katarak denizi duyu organlarının üstünde bir çağrışımla metaforik olarak ele almaktadır:

“ Kendimi bir anda, sonradan Seyda’nın halifesi olduğumu öğrendiğim, su gibi arı duru bir adamın yanında koridorda yürürken buldum. ‘Bir derdim var, bin dermana değişmem’ der gibi bir hal içerisindeydi adam. Tam bir teslimiyet içerisinde, arada bana gülümseyerek yürüyordu. Koridor bitti, bir kapıdan geçtik, bu kez daha kısa bir koridora girdik, bir kapı daha geçtik, avluya çıktık. Zeminine sarı, damarlı taş döşenmiş hayatı da geçerek haznenin kapısına geldik. Çaldı, cevap beklemeden açtı, ‘gel’ dedi Seyda. Sanki toprak yarıldı, altından deniz görüldü, içeriye adımımı atınca ayağım suya battı. Kırçıl bir kürt kilimi seriliydi. Duvarlar beyazdı, boştu, haznenin kalın duvarlı penceresine oyulmuş izlenimi veren küçük pencereden düşen güneşten mi, yoksa başka bir nurdan mı içerisi ıslık ıslık. Tüy gibi hafiflediğimi hatırlıyorum. Yerçekimsiz bir uzama girmiş gibiydim.” (s.32-33)

Eserde bazı yerlerde de uzam kavramı verilirken yukarıdaki açık mekân tasvirinde de olduğu gibi sadece görme duyusundan değil diğer duyu organlarından

¹¹² Seyda:” *Şeyh demek Arapça’da “yaşlı, tecrübeli insan” demektir. Doğuda ilim ve irfan sahibi büyük alimlere de bu manada “seyda” denilir.* (Çağır-İldırar, 2012, <http://www.naksibenditarikati.com/detay.asp?icerikID=171>) (Son Erişim Tarihi: 31/05/2020)

da yararlanılmaktadır. Aşağıdaki örnekte sessizliğin hâkim olduğunu söyleyerek işitme duyusundan, kötü kokulardan bahsederek koklama duyusundan yararlanılmıştır, aynı zamanda bu betimlemeden anlatıcının tıpkı öğrencilik günlerinde olduğu gibi temizliğe çok fazla dikkat etmediği anlaşılmaktadır:

“Kapanıyor. Sessizlik.

Küllüğü düşürüyorum. Aman Allahım, başım!

Kalkıyorum, kahve, üç tablet ağrı kesici.

Pencereyi açmalıyım, sigara kokusu fena.

Öğrenciyken Seyranbağları’nda bodrum katında kaldığım ev de böyle kokardı. Dışarıdan gelenin genzine çarpar, sigara, ter kokusuna tuvaletten gelen sidik kokusu da karışırdı.” (s.58)

Anka’daki çekirdek hikâyede mekân oldukça değişkendir. Çünkü çekirdek hikâyenin başkahramanı Mısri, çok fazla yer değiştirmektedir. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi bu devridaim eden yolculuklardan dolayı kendisini anka olarak nitelendirmiştir. Mısri’nin bu denli mekân değiştirmesinin nedeni: İlim tahsil etmek, kılavuz aramak, cihat etmek istemek, sürgüne gönderilmek olarak sıralanabilir.

Niyazi Mısri’nin hikâyesi Malatya, Aspuzu’da başlatılır. İlim tahsil etmek ve rehberini aramak amacıyla memleketinden ayrılarak yollara düşer. Mısri’nin geçtiği bu şehirler “*Aspuzu’dan çıktıktan, Harput’a, Mardin’e, Diyarbakır’a, Kerbela’ya, Bağdat’a, Kahire’ye, İstanbul’a, Bursa’ya uğradıktan...*” şeklinde sırasıyla verilmektedir. Bursa’dan sonra Uşak’a giden Mısri, Ümmî Sinan’la birlikte Elmalı’ya gelir. Burada dokuz yıl kalır. Tekrar Bursa’da ikamet etmeye başlar. Kütahya, Afyon, Edirne, Çal gibi yerleşim yerlerinde de kısa süreliğine bulunan sufi, bir kez Rodos’a, iki kez Limni’ye sürülmesi sebebiyle bu adalarda uzun yıllar bulunmak mecburiyetinde kalmıştır.

Niyazi Mısri’nin öyküsünde olayların çoğu değirmende, medresede, dergâhta, camide, evde geçmektedir. Anlatıldığı üzere Mısri, Elmalı’da dokuz yıl değirmende çalışmış, medrese ve dergâhlarda ilim tahsil etmiş ve öğrenci yetiştirmiş, camilerde

vaaz vermiş, cami hücrelerinde inzivaya çekilip erbain çıkarmıştır. Aşağıdaki alıntıda Elmalı'nın ve değirmenin bir tasviri verilmektedir. Elmalı hakkında Sinan Ümmî'ye kadar aktarılan betimleme oldukça somuttur. Ancak söz konusu cümleden sonraki ifadelerde mekân soyut ve sembolik bir tarzda karşımıza çıkmaktadır. Elmalı'nın Halvetîlerin ve sohbetlerinin mekânı olduğuna değinilmiştir. Aynı zamanda da değirmen, benliği eritmede aracı metafor olarak kullanılmıştır. Değirmendeki suyun yalap yalap akması Yunus Emre'nin *Dertli Dolap* şiirine yapılmış bir göndermedir.

“Torosların Batı Akdeniz’e doğru kıvrım kıvrım uzayan çanağında, dağlar arasında yolcuları ansızın karşılayan, yeşilin bilinmedik sırlarıyla renklenmiş Elmalı, sırtını Tilkicik ve Topdağı tepelerinin yükseldiği Elmalı dağına vermiş, ovaya yayılmış. Karagöl ve Avlan göllerinde balık avlayan dervişlerle tanışyorsun. Sinan Ümmî, seni bir telkari ustası gibi ince ince işlemeye başladığında sen Malatya’da Hüseyin Efendi’nin kalbine dokunan elinin sıcaklığını hâlâ hissediyorsun. Burası Halvetiler yurdudur ve sohbet yoludur. Burada bir değirmen var suyu yalap yalap akar, oraya buğday giren un ufak olarak çıkar, her şey orada kader tozuna dönüşür. Şeyhin seni değirmene gönderiyor, benliğini un gibi dağıtmadıkça yola giremeyeceğini anlıyorsun.” (s.147)

Aşağıdaki örnekte ise Rodos adasına gidiş yolculuğu, ada ve kalenin tasviri yer almaktadır. Ancak bu tasvir nesneden öznele, fizikten metafiziğe doğru bir nitelik kazanmaktadır. Mısri birden ayağındaki bukağıyı kırar, denize atlar, denizde ata binmiş bir er peyda olur daha sonra gemiye döner. Tasvirin devamında ise anlatım nesnele evrilmişken adanın sufinin adımıyla yumuşaması, sınırlarının asıl gerçekliğe yani Allah’ın varlığı olan metafizik unsura açıldığı dile getirilmektedir.

“Birden bukağıyı kırıp denize atladım. Azbi’nin yüreği ağzına geldi. Dalgaların üzerinde beyaz bir atın üstünde bir asker, işaret parmağı dudağında, susmasını işaret etti. Rodos’a yanaşınca baktı ki gemidesin. Tapınak Şövalyeleri’nin inşa ettiği kale görünmüştü. Kızılçam ormanlarıyla çevrili kaleye uzun uzun baktın. ‘Çile devam ediyor’ diye fısıldadın. Mızrak ucuna benzeyen bu ada, seninle şenlenecek, ‘ilim arayan kimse ilim talebinde suyun denizi araması gibi olmalıdır’ın sırrı gerçekleşecekti. Kıyı taş gibi katıydı. Gemiden inip adım attığında ada toprağı yumuşadı. St. John şövalyelerinden adayı alanlar, senin kademinle sınırlarının gerçeğe açılacağından habersizdiler.” (s.232)

Romanda bazı yerlerin fizikî tasviriyle birlikte tarihinin de verildiği görülmektedir. Malatya, Aspuzu için “*İn Kernek’ten aşağı, şekerpare, dalbastı, dut, kızılıcak, kavak ağaçlarının arasında kaybol, derenin sesi rüzgârla karışıyor, temmuz sıcağından eser yok burada, burası Battal Gazi yurdu, Muhyiddin Arabi’nin otağı, gir onun çadırına, sultan otağı burası.*” (s.19) şeklinde bir betimleme yapılmıştır. Aynı durum Bağdat şehri anlatılırken de mevcuttur. Bağdat tarihi ile ilgili bilgileri zaman başlığı altında işleyeceğimiz için burada kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

Mekânda bahsedilebilecek unsurlardan biri de fizikî mekânların fizikötesi bir hal aldığı durumların fazlaca yaygın olmasıdır. Özellikle Mısri’nin kerametleri aktarılırken bu göze çarpmaktadır. Yoldaki kütüğün hareket ederek yolun kenarına çekilmesi, ağacın selâm alması bu metafizik mekânlara örnek gösterilebilir. “*...sen hücrende âlemleri devr ediyordun.*” (s.100) gibi cümlelerle gerçek hayatta karşılığı bulunmayan mekânlardan bahsedilmektedir. Aşağıda vereceğimiz örnek Harput ve Harput’ta bir mağaradan bahsetmektedir. Mısri, burada bir müddet kaldıktan sonra mağaranın duvarında bir değişim görülmektedir, daha sonra bir ayna belirlediği dile getirilmektedir.

“Harput’ta iki gün kalıyorsun. Dış kalenin ana kapısına ulaşan yln kıyısındaki harbitin, dikenli göğsünde namaz kılıyorsun. Oradan Buzluk mağarasına gidiyorsun. Üç günü mağarada geçiriyorsun.

Mağaranın ıslak duvarına bakıyorsun. Kireçli kaya mermersi bir hal almış. Baktıkça billurlaşıyor, bir ayna beliriyor. Ona bakıyorsun. Çıt yok. Mağara, için gibi tenha. Sessiz.” (s.65)

Yukarıda vermiş olduğumuz bazı örneklerde olduğu gibi mekân her zaman gerçekten mecaza evirilmez. Bazen de bu mekânlar doğrudan mecaz olarak kullanılmaktadır. Deniz, ırmak, kıyı, ağaç, dal, yaprak gibi kelimeler sıklıkla sembolik anlamda kullanılmıştır. Bu yerler aslında bir mekânı karşılamaktan öte bir metafor işlevi üstlenmektedir. Mısri’den bahsedilen bölümlerde mecazi mekânların kullanımı daha yaygındır. “*İrmaksın sen, denize kavuşmalısın.*” (s.89), “*Denizsin sen ırmağı çağırmalısın.*” (s.90) şeklinde deniz ve ırmak eğreti kullanılmıştır. Denizden kastedilen Ümmî Sinan’ın manevi iklimidir. Irmak ise Niyazi Mısri’nin

pişmemiş karakterini sembolize etmektedir. “*Elmalı'dan dünyaya doğru giden bir uçaktasın, dünyanın kalbine doğru gidiyorsun...*” (s.167) şeklinde bir kullanımla Mısri'nin Elmalı'da hızla dünyanın sırlarını öğreneceğine dair ifadeler uçakla sembolize edilmiştir. Başka bir yerde ise Mısri ağaç olarak nitelendirilir.

Yukarıdaki bilgilere göre *Anka* romanında mekânları şu şekilde sınıflandırabiliriz:

e.1. Doğal Coğrafya

e.1.1. Karadan Mütevellit Mekânlar

Mısri, Harput'ta Buzluk Mağarası'nda iki gün kadar konaklamıştır. Akabinde Kerbelâ dolaylarında birkaç gün kalmış ve bu şehrin çöl üzerine kurulu olduğu dile getirilmiştir.

Elmalı Dağı'nın da Batı Toroslarda yer alan Tilkicik ve Topdağı ile çevrili olduğunun bahsi geçmiştir. Ayrıca bu yerin ovaya yayılmış olduğundan bahsedilmiştir. Anadolu için Anadolu bozkırı ifadesinin geçmesi doğal mekân olarak değerlendirilebilir.

Mısri'nin sürgün gönderildiği Rodos ve Limni'yi ada kategorisinde değerlendirmek gerekir. Yine Mısri'nin Rodos'ta orman ve kırlarda dolaştığı dile getirilmektedir. Ancak kahramanın fizikî âlemde mi mana âleminde mi orman ve kırlarda dolaştığı açıkça dile getirilmemektedir.

e.1.2. Sudan Mütevellit Mekânlar

Eserde Mısri'nin birkaç kez gemiye bindiğinden bahsedilmiştir. Yemen'de bindiği gemi denizde alabora olmuştur. Rodos ve Limni sürgününe yine deniz aracılığıyla gitmiştir. Aynı zamanda Elmalı'nın Batı Akdeniz'de yer aldığına değinilmiştir.

Romanda Elmalı'da Karagöl ve Avlan Gölü'nde balık avlayan dervişlerden bahsedilmiştir.

Bursa’da dere kenarında Mısri’ye dergâh tahsis edildiği dile getirilmektedir.

e.2.Yapay Mekânlar

e.2.1. Tarihî Mekânlar

e.2.1.1. Tarihî Açık Mekânlar

Anka’da bazı tarihî yerleşim yerlerinin adından bahsedilmektedir. Ana hikâye anlatma zamanına göre Ankara şehrinde geçmektedir. Ankara’ya bağlı İncek, Kızılay, Ulus gibi semtlerden bahsedilmektedir. Seyranbağları Mahallesi’nin adı geçmektedir. Anlatıcı, Ankara’dan farklı olarak gençliğinde annesi ile Malatya’dan Adıyaman’ın Kâhta ilçesine bağlı Menzil Köyü’ne gitmiştir. Eşiyle de İstanbul’a gittiğinden bahsedilmektedir.

Mısri’nin hayatının yer aldığı çekirdek hikâye ise Malatya’da başlamaktadır. Kahramanın doğduğu yer Malatya’ya bağlı Aspuzu’dur. Buranın diğer ismi Yukarı Banazı’dır. Sonradan Konak şeklinde değiştirilmiştir. Aynı zamanda Aspuzu’nun Kernek’e yakın olduğu da dile getirilmiştir. Mısri, Aspuzu’dan Diyarbakır üzeri Mardin’e gitmiştir. Mardin’den Halep’e gitmiş orada bir müddet ibadette bulunmuş ve Halep’ten Kerbelâ’ya geçmiştir. Sufinin Bağdat’ta da bir süre konakladığından söz edilmektedir. Bağdat’tan Mısır’a doğru yola çıkan âlim, Kahire’de konaklayarak bir süre ilim tahsil etmiştir. Gördüğü bir rüya üzerine tekrar yollara düşen Mısri, sırasıyla İstanbul, Bursa, Kütahya, Çal, Uşak, Elmalı gibi yerleşim yerlerine gider. Bu yerleşim yerlerinden sonra Tekrar Bursa’ya döner. Bursa’dan Edirne’ye sefere gitmek amacıyla geçtiği dile getirilmektedir. Oradan Rodos’a sürülür ve bir müddet kalır. Bursa’ya tekrar dönen Mısri çeşitli sebeplerle İki kez de Limni’ye sürülür.

Mısri’nin romanda Arabistan toprakları ve Yemen’de de bir süre bulunduğu dile getirilmektedir. Osmanlı Devleti’nin sefer düzenlemesi münasebetiyle de Lehistan, Rusya ve Avusturya ülkelerinin adları geçmektedir.

e.2.1.2. Tarihî Kapalı Mekânlar

Anlatıcının hikâyesinde tarihî kapalı mekân olarak Hacı Bayram Cami'den bahsedilmektedir.

Tarihî kapalı mekânlar doğal olarak Mısri'nin öyküsünde daha yaygındır. Bursa Ulu Cami, Edirne Eski Cami, Edirne Selimiye Cami, Elazığ'ın Harput adlı ilçesinde bulunan Pervane Ağa Cami başlıca dinî mekânlar olarak sayılabilir.

Mısri, Kahire'deki Şeyhuniye Medresesi'nde ilim tahsil etmiş ve öğrenci yetiştirmiştir. Aynı zamanda Camü'l Ezher adında dinî bir eğitim kurumundan bahsedilmektedir. Mısri'nin Bursa'daki dergâhı, Uşak ve Elmalı'daki gitmiş olduğu tekke ve dergâhlar, o dönemde eğitim alanında kurulmuş tarihî mekânlardır.

Tarihî binalar denince askerî ve siyasi yerlerden de bahsetmek gerekir. Genç Osman'ın idam edildiği Yedikule, Saray şeklinde bahsedilen Topkapı Sarayı, Mısri'nin sürüldüğü ve tutsak olarak ikamet ettiği Rodos Kalesi adı geçen siyasi ve askerî mekânlardır.

e.2.2. Kurmaca Mekânlar

e.2.2.1. Kurmaca Açık Mekânlar

Anlatıcının hikâyesinde, Gâvur Hakkı'nın evinin bahçesi kurmaca bir açık mekândır. Yine anlatıcının çocukluğunda oturmuş olduğu mahalle ve sokak açık mekândır. Üniversitedeyken annesi ile Menzil'e gittiği zaman bayırda dolaşmaları, seydanın degâhının avlusundan geçmeleri dış mekân olarak değerlendirilebilir.

Mısri'nin yolda yürümesi, kırlarda dolaşması merkez öyküde kurgulanan açık mekânlar olarak değerlendirilebilir.

e.2.2.2. Kurmaca Kapalı Mekânlar

Mehmet'in anneannesi ve dedesinin konağı, annesiyle gitmiş olduğu Seyda'nın dergâhı, Gâvur Hakkı'nın konağı, konukevi geleneksel kurmaca kapalı mekânlar olarak kabul edilmektedir.

Mehmet'in öyküsünde Mehmet'in yaşamış olduğu apartman daireleri, odası, üniversite, üniversite hocasının odası, kafeterya, Mehmet'in çalıştığı okul, oğluyla gittiği Mc Donals ve sinema, eski eşini kaldırdıkları hastane romanda geçen modern kapalı mekânlardır.

Mısri'nin öyküsünde geçen varlığı tam olarak kanıtlanamadığı için pişmiş olduğu değirmen, erbain çıkardığı hücre, tutuklu bulunduğu kuyu ve zindan geleneksel kurmaca mekânlar olarak ele alınabilir.

e.2.2.3. Metaforik ve Sembolik Mekânlar

Özellikle Mısri'nin hikâyesinde metaforik mekânlar oldukça fazladır. Yukarıda da belirtildiği üzere deniz sonsuz bilgiyi sembolize eden çağrışımsal bir mekândır. Irmak veya nehir ise sonsuz bilgiye ulaşmaya çalışan bir dervıştır. Deniz çoğunlukla Ümmî Sinan'ı, ırmak ise Mısri'yi çağrıştıran bir unsur olarak ele alınmıştır. Deniz ve ırmaktan sonra sembolize edilen bir başka mekân da kapıdır. Kapı, *Anka*'da sırrı karşılamaktadır. Mısri'nin eziyetlere katlanması ve üzülmeye de ağacın yapraklarını dökmesini çağrıştırmıştır. Değirmen de buğday taneleri olarak değerlendirilen benliği ufalayan bir yapıyı imgelemektedir.

Romanda bahsedilen Simurg'un yolculuğu hikâyesi de sembolik öğeler barındırır. Kişinin kendi benliği içerisinde vahdete yolculuğunu sembolize eden bu seyahatte simurgun geçmiş olduğu vadi ve dağlar dervişin bu yolda karşısına çıkan engelleri, ulaşmış olduğu yer ise vahdeti temsil etmektedir. Simurgun birlikte yola çıktığı diğer kuşların çoğunun yolda telef olması, herkesin bu sırra mazhar olamayacağını dile getirmektedir.

e.2.2.4. Metafizik Mekânlar

Anka'da metafizik mekânlar umumiyetle Mısri'nin öyküsünde karşımıza çıkmaktadır. Romanda anlatılan bir hikâyedeki bir dervişin Kırklar Meclisinde yer alması; Mısri'nin Sultan Murat Bağdat Seferi'nden döndüğünde âlemleri seyran etmesi, birçok şeyi mana âleminde yaşaması metafizik mekânlara örnek

gösterilebilir. Mısri'nin Rodos sürgününde iken manevi iklimde zindandan çıkarak kırlarda dolaşması metafizik yer olarak kabul edilebilir.

Romanda görülen mekânlar için sonuç olarak diyebiliriz ki, anlatıcının bulunduğu mekânlar oldukça tekdüze iken Mısri ile ilgili bölümlerdeki yerler oldukça değişken bir yapıdadır. Bu değişkenlik sadece fizikî düzeyde değil soyut düzlemde de bir aksiyona tekabül etmektedir. Bu yüzden kurmaca mekân algısı gerçeğin yanı sıra metaforik ve metafizik olarak incelenmiştir.

f) Zaman

Anka'da Mısri'nin yaşadığı dönem 1618-1694 yılları arasındadır. Bu dönemde Anadolu coğrafyası ve Orta Doğu topraklarının büyük bir kısmı Osmanlı Devleti'nin himayesi altındadır.

İlk tarihî bilgi olarak Genç Osman'ın tahta çıktığı gün Niyazi Mısri'nin doğduğu olayı okuyucuyla paylaşılmıştır. Daha sonra Sultan Genç Osman'ın Yedikule'de çığlık atarak idam edildiği dile getirilmektedir. “*O da Âl-i Osman'ın pençesinde.*” (s.19) şeklinde bir aktarımla bu olay hakkında olumsuz bir ifade kurulmaktadır.

Mısri, Kerbelâ'dayken Sultan Murat, Bağdat Seferi'ne gelmiştir. Romanda “*Binalıyüzotuzsekiz ekiminin onaltıncı günü büyük topların gürültüsüne uyanıyor şehir.*” (s.76-77) ifadesiyle kuşatmanın tarihi verilmektedir. “*Bağdat kuşatması uzun sürmüyor.*” (s.76) şeklinde bir ifade kullanılmıştır ama romanın ilerleyen cümlelerde “*Kuşatma günler sürüyor*” (s.77) gibi çelişkili bir ifadeyle kuşatmaya başlamanın uzun sürmediği ancak şehri almanın uzun sürdüğü söylenmek istenmiş olabilir. Çünkü Anadolu Ajansı'nın web sitesinde verilen bilgiye göre Bağdat Kuşatması 197 gün sürmüştür.

Eserde Bağdat Kuşatması'nın ustaca düzenlenmiş olduğu, yaralanacak olan askerlere hastane çadırlarının kurulduğu, Sultan'ın sürekli emirler vererek liderliği sıkı tuttuğu, vezirlerin kolluklarıyla kuleleri ele geçirerek şehrin ana damarlarını

kestiği dile getirilmektedir. Bağdat Seferi'nde dile getirilen başka bir bilgi de topların ve tüfeklerin kullanılmasıdır.

Bağdat üzeri Mısır'a ilim tahsil etmeye ve kılavuz aramaya giden sufi, bir müddet Kahire'de ikamet eder. Burada aradığını bulamayan Mısri İstanbul'a gelir ve bir Cami'de erbain çıkarmak amacıyla hücreye çekilir. Sultan Murat Bağdat Seferi'nden yeni dönmüştür. Altı aydan fazla süren Bağdat Seferi'nden İstanbul'a gelen Sultan IV. Murat Osmanlı Devleti'nde asayişin bozulduğunu görür. Çünkü devlet uzun süre başıboş kalmıştır. Bu bozulmalardan bahseden bölümde bir müddet karadaki düzenin sağlanamaması “...*Bosna ve Arnavutluk'ta düzen bozulmuş, asayiş gitmiş, kalkışmalar başlamıştı. Venedikliler rahat durmuyordu. Kıyı beldelerine saldırıyorlardı. Duça Mehmet Paşa'ya isyanları bastırma görevi verilmişti.*” (s.99) cümleleriyle dile getirilmiştir. Mehmet Paşa isyanları zor da olsa bastırılmış ve isyancılar vergi vermeyi kabul etmişlerdir. Denizlerde ise düzenin aksaması aşağıdaki gibi ifade edilmiştir:

“Denizlerde de durum farklı değildi. Napoli, Mlata, Floransa ve Venedik denizcileriyle çarpışmalar olanca şiddetle sürüyordu. Kimileyin Tunus, Cezayir ve Trablusgarp gemileri Âl-i Osman'ın donanmasına katılıyordu. Hasan Kalafat'ın Julio Montauro karşısında başarısız olunca gemilerini ateşe verdiği yılı. İki Osmanlı gemisi Malta korsanlarınca ele geçirildi. Malta korsanlarından Valdi, Afrika'nın kuzeyinden İstanbul'a köle taşıyan dört gemiyi içindeki altıyüzelli kişiyle ele geçirdi. Bununla da yetinmedi Trablusgarp gemilerine de dadandı. Cafer Paşa, Selanik'te kaçak zahire toplayan birkaç savaş gemisiyle karşılaştı, şiddetli çarpışmalar oldu. Kara Mustafa Paşa'nın Girit sularında karşılaştığı korsanları hezimete uğrattığı yıl sen, Mısır'dan ayrıldın. (s.100)”

Bütün bunlarla uğraşılırken Sultan Murat, rahatsızlanır ve 8 Şubat 1640'ta kitabın da söylemiyle ömrünün baharında vefat etmiştir. Sultan IV. Murat'tan boşalan tahtın yerine Kösem Sultan, Deli İbrahim olarak bilinen oğlu Sultan İbrahim'i tahta geçirmiştir. Önceleri Sultan İbrahim, Kardeş Katli Fermanı¹¹³ gereğince boğdurulan kardeşlerinin kederinden ve katledilme korkusundan eğer tahta

¹¹³ Kardeş Katli Fermanı: Fatih Sultn Mehmet'in Kanunnamesi'nde geçen kardeş katlinin atalarından ve dedelerinden gelen miras bir kanun olduğu, kendisinden sonra da gelen padişahlar için bağlayıcı nitelik taşıdığı ve saltanatın nizamı için kardeşlerin katledilmesinin vacip olduğunu dile getirilen bir fermanıdır (Özcan, 1982).

çıkarsa Sultan Murat'ın kendisini öldürteceğini düşünmüştür. Ancak Sultan Murat'ın naşını görünce tahta çıkmaya razı olmuştur. Sultan İbrahim, fiilen ülkeyi yönetmemiştir. Onun yerine sadrazam padişahın yetkilerini kullanmıştır. Aşağıda verilen alıntıda Sultan İbrahim'in endişe ve korkularının yol açtığı zaafı sonucunda ülkenin nasıl yönetildiğine değinilmiştir:

“İki yıldır sadrazamlıkta bulunan Kemankuş Mustafa Paşa azledilmedi, yerini korudu. Sultan İbrahim'in zaafının yol açtığı iktidar boşluğunu kusursuz bir biçimde doldurdu, kendisine rakip gördüğü silahtar Mustafa Paşa'yı önce Budin, sonra Temeşvar beylerbeyliğine atadı, ardından öldürttü. Bir başka rakibi Kaptan Hüseyin Paşa'yı Özi beylerbeyliğine tayin ettirip İstanbul'dan uzaklaştırdı. Anadolu'da beliren kimi zorbalı safdışı bıraktı. Veneiklilere birikmiş olan tazminat borçlarının tümünü ödedi, bazı ticari imtiyazları gözden geçirdi, Devlet-i Âliye'nin lehine yeniledi. Fransa ve İngiltere'yle yapılmış olan anlaşmaları yeniden akdetti. İran'ın elçisiyle, Kasr-ı Şirin'in şartlarını gözden geçirdi, güçlendirdi. Yedikule'deki İranlı tutsakları verdi.” (s.153)

Sultan İbrahim'den sonra bahsi geçen padişah Sultan IV. Mehmet'tir. Avcı Mehmet'in adı Lehistan Seferi ve Rusya Seferi münasebetiyle anılmaktadır. Bu yerlerde asayişin bozulması üzerine sefer düzenleyen Sultan IV. Mehmet, Mısri'yi bu seferlere davet etmiş fakat yukarıda da bahsedildiği üzere çevresindekilerin etkisiyle kalabalık bir güruhla Bursa'dan kalkıp gelen Mısri'yi tehlike olarak algılamıştır. Lehistan Seferi olayından sonra Rodos'a ve Rusya Seferi'nden dolayı Limni'ye sürgüne göndermiştir. Mısri'nin yaşamış olduğu bu olaylar verilirken aslında padişahın devlet meselelerinde kendi iradesiyle karar vermediği, başkalarının etkisinde kaldığı belirtilmektedir. Romanda Sultan'ın düzenlemiş olduğu seferlerin sonucu hakkında bilgi verilmemiştir. Aynı zamanda IV. Mehmet Dönemi'nde, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa komutasında, II. Viyana Seferi düzenlendiğinden de bahsedilmektedir.

Türk Tarih Kurumu'nun verdiği bilgilere göre IV. Mehmet'ten sonra tahta II. Süleyman geçmiştir ve dört yıl tahtta kalmıştır. Ancak romanda bu padişahın bahsedilmemesidir. Mısri bu dönemde Limni'de sürgündedir. Mısri'nin birinci Limni sürgününde tarih akışı kesilmiştir. Çünkü Mısri, tarih içinde değil tarihten izole edilmiş bir tutsaklık içinde yaşamıştır, imajı verilmeye çalışılmıştır. IV.

Mehmet Dönemi'nde kesilen tarih akışı, kahramanın Limni sürgününden çıktığı II. Ahmet Dönemi'nde yeniden başlatılmıştır.

Sultan II. Ahmet Dönemi'nde sürgünden Bursa'ya dönen sufi, padişahın Avusturya Seferi için çağrı alır ancak II. Ahmet'in de tutumu IV. Mehmet'ten pek farklı değildir. O da devletin ileri gelenlerinin etkisi altında kalarak Mısri'yi tekrar Limni'ye sürgüne gönderir. Limni sürgüne gittikten sonra romandaki tarih akışı yeniden kesilir. Avusturya Seferi'nin sonucu hakkında bilgi verilmemektedir.

Romanda dikkat çeken tarihî meselelerden biri de Sultan II. Mustafa'nın tahta çıkmak isteyişinden bahsedilmesidir. Sultan II. Mustafa, 1995 yılında tahta çıkmıştır. Mısri, 1994 yılında vefat etmiştir. O halde ya Sultan Mustafa, sufi vefat etmeden taht mücadelesine girişmiş ya da romanda ileri bir tarihe gidilmiştir. Mısri, romanda şöyle bir cümle kurmuştur:

“Ey Mustafa, sen benim iznim olmadıkta ismine hutbe okutamazsın, ne kadar akıllı ve âlim adamın varsa topla, benden izinsiz seni tahta çıkarabilirlerse ben batıl olmuş olayım, hemen celladını gönder, beni öldürsün.” (s.240)

Anka'da zamanda geriye dönüşler oldukça fazladır. Örneğin roman anlatıcısı Mehmet'in öyküsünde Mısri'nin yaşadığı dönemden farklı olarak Adnan Menderes'in idam edildiği zamana gidilmektedir.

Mehmet'in yaşadığı dönemde de bir takım güncel olaylardan bahsedilir. 28 Şubat olaylarından biri olarak dile getirilen başörtüsü sorunu, çoğu insanın komisermiş gibi davranması, üniversitede yaşananlar; Filistin, Mısır gibi bazı ülkelerin içerisinde bulunduğu sıkıntılı durumlar yüzeysel bir şekilde okuyucuya aktarılmaktadır.

Anka'da mekân başlığında da bahsedildi üzere Bağdat, Malatya gibi yerlerin tarihine değinilmektedir. Bu şehirlerin tarihinin eskiye uzandığı vurgulanmaktadır.

Çeşitli sebeplerle tarihin farklı dönemlerinde yaşamış bazı tanınmış kişilerin de adı geçmektedir. Bu şahısların adları *Kişiler* başlığı altında sıralanmaktadır.

f.1. Vaka Zamanı

Çerçeve hikâyede yer alan Mehmet'e üniversite yıllarında bir hekimin hediye etmiş olduğu güncesine attığı "12 Haziran 1957, İstanbul / Suadiye" (s.24) tarihli notu Mehmet'e ithafen yazılmıştır. Mehmet, romanın başka bir yerinde de Mısri'nin ilk beyitini üniversite yıllarında okumasından 27 yıl geçtiğini söylemektedir. Mehmet'e bahsi geçen günlük 1957 yılında verildiyse otuz yıl sonrası 1987 yılına tekabül etmektedir. Mehmet'in doktora tezinin konusu için hocasıyla konuşmaya gidecek olmasıyla olaylar başlamaktadır. Tezi bitirerek yaşadığı şehri terk etmesi ise olay örgüsündeki son vakadır. Bu iki zaman arasındaki süre vaka zamanını verecektir. Tez hazırlama süresi göz önünde bulundurulduğunda bu zamanın bir veya birkaç yıl olabileceğini söylemek yanlış olmayacaktır.

f.2. Hatırlatılan Zaman

Anka'da vaka zamanından en eski zamana yapılan geriye dönüş oldukça geniş açıldır. Zira bu zamanın başlangıcı Âdem Aleyhisselam'ı işaret etmektedir. Hz. Âdem'den Mehmet'in tez konusunu danışmaya gideceği güne kadar geçen süre romanda hatırlatılan zamandır. Mısri'nin öyküsünü de bu zamanın içerisinde değerlendirmek gerekmektedir.

f.3. Anlatma Zamanı

Romanın anlatma zamanı ile ilgili net bir tarih aralığı yoktur. Anlatıcı Mehmet'in hikâyesinin başlangıcı ile bitişi romanın anlatma zamanını oluşturmaktadır. Mehmet'in öyküsü Ramazan bayramının ikinci günü başlamıştır. Tez için hocayla konuşmaya üniversiteye gidecektir. Anlatıcının öyküsünün bitişi ise her şeyi geride bırakıp sürekli, plansız bir yolculuğa çıkmasıyla olmuştur. Bu iki olay arasındaki zaman aralığı hakkında kesin bir bilgiye ulaşılmamaktadır. Ülkemizdeki üniversitelerin genel geçer kurallarından doktora tezi hazırlama ve sunum aşamasının en az 2 yıl olduğu temel alınırsa anlatma zamanının bir veya birkaç yıl olabileceği düşünülmektedir. Yani vaka zamanı ile anlatma zamanı aynıdır.

Romadaki zaman kavramını kısaca özetleyecek olursak anlatma zamanı başlığı altında incelediğimiz somut zamanı birkaç yıl olarak kabul edebiliriz. Mısri, doğum ve ölüm yılı temel alındığında 76 yıl yaşamıştır. Yani sufinin hayat hikâyesi 76 yıl içerisinde aktarılmıştır. Ancak çeşitli öykü ve olaylarla atıf yapılan zaman dilimi, Hz. Âdem Peygamber döneminden günümüze kadar geçen süredir. Bu dönemler arasında uzun zaman boşlukları vardır.

g) Anlatıcı ve Bakış Açısı

Anka, gerek Niyazi Mısri'nin öyküsü olsun gerek Mehmet'in öyküsü olsun kahraman anlatıcının ağzından aktarılmıştır.

Romanın anlatıcısı Mehmet karakteri, aynı zamanda ana hikâyenin de başkahramanıdır. Okuyucu, olayları ve durumları Mehmet'in düşünce dünyasından zihninde canlandırır. Bu da demektir ki *Anka*'daki vakalar ve atmosfer öncelikle Mehmet'in zihninde canlanan daha sonra okuyucuya intikal eden izdüşümleridir. Kahraman anlatıcı doğası gereği vakaya karşı nesnellliğini koruyamamaktadır. Aşağıdaki alıntıda Mehmet, sufinin eserini açar ve hayatı canlanmaya renklenmeye başlar. Bu da anlatıcının Mısri'ye karşı tarafsızlığını koruyamamasını kanıtlar niteliktedir.

“Sabah irfan sofranı açıyorum.

Bir öykü çıkıyor bahtıma.

Bahtım siyahken açılıyor, renkleniyor, beyaz üstüne siyah bir yazıyla şöyle yazıyor.” (s.279)

Romanın Mısri'den bahseden kısımlarında da anlatıcının Mehmet olduğunu dile getirmiştik. Mehmet, çerçeve hikâyesini kendi gözünden, kendi bakış açısıyla anlatır. Ben dili kullanır. Fakat kahraman anlatıcı, Mısri döneminde yaşamadığı için sufinin yaşadıklarına şahit olmadığından o zamanki yaşantıları ilahi bir bakış açısıyla aktarmıştır. Ve Mısri'den bahsederken sen dili kullanılmıştır. Bu aktarımı yaparken çoğunlukla Mısri'nin *Divan* ve *İrfan Sofraları* adlı eserlerinden doğrudan veya

dolaylı olarak yararlanır. Sufinin rüyasında kalaycı görerek Bursa'dan ayrılması hakkındaki bahis romanda *İrfan Sofraları*'ndan yararlanarak şu şekilde dolaylı bir anlatımla ve sen diliyle ifade edilmektedir:

“Az önce, senin Bursa'dayken gördüğün rüyayı okumuştum. Masadaki kitaba uzandım.

Düşünde bir kalaycıya gidiyorsun. Dükkan müşteriyle dolup taşıyor. Elindeki güğümü kalaylaması için veriyorsun. Kalaycı, ‘dışını herkes kalaylar, marifet içini kalaylamakta’ diyerek güğüm ikiye bölüyor, içini ve dışını pırıl pırıl kalaylayarak geri veriyor.

Uyanınca, bunun bir işaret olduğunu hissediyor ve Bursa'dan ayrılıyorsun.”
(s.143)

Eserde sadece ben ve sen dili değil bu kullanımların yanı sıra o dili de kullanılmıştır. Örneğin Ümmî Sinan'ın ve Sultan IV. Murat'ın bahsedildiği bölümler, o diliyle kaleme alınmaktadır. “*Ümmî Sinan kırk yaşında posta geçiyor.*” (s.105) cümlesi romanda o diliyle kurulmuş bir tümcedir.

Anlatıcı, sadece sufinin eserlerinden değil Mısri hakkında başka kaynaklardan da araştırma yapmış olmalıdır ki, bazı dönemlerin tarihine, Mısri'nin ölümü ve naaşının kaldırılışı gibi olaylara da değinmektedir. Aşağıdaki örnekte Mısri'nin vefat ettiği günde yaşadıkları aktarılmaktadır. Bunların çoğunu Mısri'nin kaleme almadığı düşünülebilir.

“...binaltıyüzdoksandört recebinin yirminci günüydü ve çarşambaydı. Sabah namaz kıldın. Tevhit kelimesini okuyarak seccadeye yığıldın. Kubbede sesin çınladı. Hücrene büyük melekler indi. Kanatlarıyla bedenini sığadılar. Ruhunla birlikte göğe kanatlandılar.” (s.274)

Anka için diyebiliriz ki iç içe geçmiş iki hikâyenin de anlatıcısı ana hikâyenin başkahramanı Mehmet olduğundan romanda kahraman anlatıcı vardır. Okuyucu ana hikâyeyi kahraman anlatıcının bakış açısıyla okur ve bu anlatı ben diliyle aktarılmıştır. Ancak iç hikâyeye olan Niyazi Mısri'nin hikâyesinde anlatıcı kahramandır fakat olaylar ve durumlar tanrısal bakış açısıyla verilmektedir. Yani

Mehmet, Mısri'nin yaşantısındaki her şeyi aktarabilmektedir. Ancak Mehmet, çekirdek hikâyedeki olayları tanrısal bakış açısıyla aktarırken tarafsız bir gözle değil kendi düşüncelerinden süzerek ifade etmektedir. Bu da kitabın yazarının yazılarının ve söyleşilerinin de etkisiyle sufi ve selefi ayırımında sufiliğe kendini daha yakın hissetmesinden kaynaklandığını düşündürmektedir. Aynı zamanda bu çekirdek öyküde sen dili ve o dili birlikte kullanılmıştır.

h) Anlatım Teknikleri

Anka, anlatmaya dayalı bir metin olduğundan “öyküleme ve betimleme” teknikleri romanın temelini oluşturur. Öyküleme ve betimleme metinde birbirini var eden tekniklerdir. Aşağıdaki örnekte Mehmet rüyasında gördüğü kadarıyla Mısri'nin ve bulunduğu ortamın nesnel tasviri diyebileceğimiz ifadeler, orada gerçekleşen bazı olaylar şu şekilde aktarılmaktadır:

“Ocakta meşe odunu çıtırdıyor; alevlere bakıyor, bakışlarını tekrar çeviriyorsun, rahlenin kenarında zaman zaman dervişlerine döküp sattırdığın balmumunun yansıdığı ışıltı, çehrene kalbinden sızan nurun yanında sönük kalıyor. Yüzündeki derin çizgileri fark ediyorum baktıkça. Gözlerine bakamıyorum. Göğsünün derinliğinden geliyor gibi çıkan bir sesle ‘beni değil, Yunus’u araştır’ diyorsun. Zihnimdeki çağrışımı hissetmiş gibi, ‘evet, Niyazi’nin dilinden Yunusdürür söyleyen’ diye ekliyorsun.” (s.10)

Romanda nesnel anlatımlardan çok öznel ifadeler ve betimlemelerden bahsetmek yerinde olacaktır. Mehmet, kendisiyle Mısri arasında manevi bir bağ kurduğu için ona ve yaşadığı olaylara karşı tarafsızlığını koruyamaz. Anlatıcı, Mısri'ye haksızlıklar yapan biri olarak okuyucu karşısına çıkan Vani Mehmet Efendi'nin o dönemin padişahlarından olan IV. Mehmet'i kullanarak cehri zikirleri susturmasını Vani Efendi, padişah ve onun gibi düşünenlerin dünyasını “*Sürekli yanan mumun pervanesi olmayanlar seni nasıl anlardı.*” (s.193) şeklinde kişisel görüşleri de içeren bir ifadeyle dile getirmektedir.

Aynı zamanda öğretmenlik yapan doktora öğrencisi Mehmet'in hikâyesi “otobiyografik” ve sufi bir tip olan Niyazi Mısri'nin öyküsü ise “biyografik” bir tarzda kaleme alınmıştır. Ancak Mehmet'in öyküsü tam bir otobiyografi değildir. Geçmiş hayatındaki yaşantılarından bazı kesitleri aksettirilmektedir. Onun hayatında daha çok şimdiki zaman verilmektedir. Fakat Mısri'nin yaşam öyküsü biyografi türüne daha yakındır. Ancak *Anka* biyografidir demek yanlış olacaktır. Zira roman her şeyden önce kurmaca bir metindir ve öğrenci Mehmet'in de hayat hikâyesi kurgusal olarak verilmektedir.

Romanın bazı kısımlarında “mektup” tekniğinden yararlanılmıştır. Anlatıcının eşine yıllar önce yazmış olduğu mektup kurmaca olarak yazılmıştır. Bu mektup dışında Mısri'nin kaleme almış olduğu bazı mektuplardan da bahsedilmektedir.

Anka romanında sık karşılaştığımız tekniklerden biri de “leitmotif”tir. Deniz, ırmak, simurg, anka, sen kelimesi leitmotifi üstlenen kelimelerdir. Deniz, âlemin sırlarına erişmiş veli zatların; ırmak, pişmek isteyen ve kılavuz arayan dervişin; simurg ve anka vahdete erişen dervişlerin; sen kelimesi kesretin leitmotifidir.

Romanda büyük zaman boşlukları bulunduğu için “özetleme” tekniğinden de yararlanılmıştır. “*Dördüncü Murat Bağdat seferinden dönmüştü...*” (s.99) şeklinde bir cümleyle Sultan Murat'ın Bağdat'tan çıkışıyla İstanbul'a dönüşü arasındaki zaman, “*Uyandığımda sanki üç saat değil, üç yıl geçmişti ve köprüünün altından çok sular akmıştı.*” (s.131) cümlesiyle de Mehmet'in rüyasında Gâvur Hakkı'nın konağına girdiği gün ile anlatma zamanı arasındaki fark özetlenmektedir.

Eserde zaman zaman “diyalog, bilinç akışı, iç monolog, iç diyalog, ” gibi tekniklerle anlatıcının olay örgüsündeki varlığından sıyrıldığı “gösterme tekniği”nden yararlanılmıştır.

“Diyalog”, romanda sıklıkla kullanılmış bir teknik değildir. Anka, iç dünyaya dönük bir romandır. Eğer diyalog fazla kullanılsaydı, III. şahsın getirdiği kalabalıkla Mehmet'in yalnızlığı dağılır ve romanın özü farklı bir noktaya meyillenirdi. Yazar, bunu titizlikle hesaplamış ve diyalogu sınırlı tutmuştur. Kahraman anlatıcının eşiyile,

oğluyula, üniversite hocasıyla, çaycıyla ve birkaç arkadaşıyla konuştuğu bölümlerde diyalog tekniği kullanılmaktadır. Aşağıda verilen alıntıda Mehmet'in eşiyle telefonda gerçekleşen bir diyaogu verilmektedir:

“ ‘Efendim?’

‘Sabahladın mı yine?’

‘akıllanmayacaksın sen.’

‘Ne istiyorsun’

‘Ev baktın mı?’

‘Emlakçıya haber bırakmıştım.’

‘Haber bırakmakla olmaz ki...’

‘En kısa zamanda taşınacağım, merak etme.’

‘Oğlan için kaygılanıyorum, babamlarda kalmak sıkıcı...’

‘bugün bir ev bulacağım, tamam...’

‘Beni ara’ ” (s.217)

Gösterme tekniğinin pratiğe dökülmüş hallerinden biri olan “bilinç akışı”ı da romanda karşımıza çıkmaktadır. Bu teknik okuyucunun zihnindekileri somutlaştırmak adına önemli bir tercihtir. Mehmet'in eski eşinin antibiyotik komasına girmesi üzerine Mehmet'in hastaneye gittiği zaman görmüş olduğu manzara, yaşamış olduğu acı ve çaresizlik, çağrışım yapan anıları, bilinçaltından bilinç üstüne kopup gelen imgeler bilinç akışı tekniğiyle gösterilmektedir. Yalsuzuçanlar'ın romanlarında bu çok yaygındır. “*Sadık Yalsuzuçanlar; postmodernizm ve tasavvufu, sürrealist ve psikanalitik unsurlarla harmanlayarak geleneksel anlatıya çarpıcı bir hal kazandırır.*” (Umurhan, 2019:161) Aşağıdaki örnekte bahsedilen bilinçaltından gelen bu akışın bir kısmı verilmektedir:

“...Oğlan köşede çaresiz ağlıyor. Yoğun bakımın penceresinden bakıyorum. Orada sessiz yatıyorsun. Ah şair! Canımın en çok yandığı anlarda beliriyorsun. ‘ Sen

kuğusun, çünkü geçirdiğimiz en güzel günden sonra çekip gittin...” birkaç güzel gün... seni böyle hatırlayacağım. ‘Bir şey söylemiyorlar... Uzun süre böyle uyuyacaktım. Uyanamayabilmiş...’ Keşke bu rüyadan uyanmasak. Bunun bir rüya olduğunu bile bile görüyoruz, doğru ne kuğuyuz, ne geyik, ne kumru, ne kuş...ama bambaşka bir delilik tarzının yoluna düşmüş yolcular da değiliz. Sen orada, öylece sessiz, kıpırtısız uyuyorsun. Can yok. Canın çekilmemiş ama cansızsın. Hayat eseri görünmüyor. Ne iyi bir hayatımız oldu ne serimiz. Kuru, boş, acı dolu bir şeydi. Çok kavga ediyorduk. Cinler tepemize biniyordu. Birbirimizin derisini yüzüyorduk...” (s.288)

İç monologun da romanda sık yararlanılan bir teknik olduğunu dile getirmiştik. Romanın anlatıcısı romanda birçok zaman kendi kendine konuşur. Bu iç monologlar bazen eserin bir bölümünü oluştururken bazen bir bölümün belli bir kısmında görülmektedir. Romanda Mehmet’in haletiruhiyesi sebebiyle kendi ıstıraplarından, yakarışlarından, seslenmelerinden; Mısri’nin katlanmış olduğu eziyetlerden, onun acılarına ve yaşadıklarına tercüman olmak istemesinden dolayı iç monologlarla karşılaşılır. Aşağıda verilen alıntıda anlatıcı, eşinin gitmesi üzerine yaşadıklarını ve hissettiklerini dile getirmektedir:

“Ben topraktanım, bu yüzden mi beni çiğniyor, ayaklar altına alıyorsun? Neden hep canımı yakarak konuştun benimle? Bunu neden yapıyorsun? Bugün uzaklaşan otobüsün ardından sana el salladığımı on beşinci günü. Gözden yitene değin inatla dönüp bakmamıştım. İçimdeki boşluğa gömülerek dönmüştüm. Beş gündür aramıyorsun. Ağır ağır, hissettirmeden, essizce çöken bir yapıya benziyorum.

Yapılırken de gürültüsüz bir şeydim.” (s.61)

Yukarıda verilen iç monologdan sonra Mehmet’in konuşması iç diyalog niteliği kazanır. Sorduğu bazı soruları eşi adına kendisi şu şekilde cevaplar:

“Öyle diyordun, ‘sense gürültülerle geldin, gürültülerle gidersin?’

Nereye gidiyoruz?

Bilmem.

Neden sustun?

Sen de desene.

Neyi?

Susmayı.” (s.62)

Romanın başka bir yerinde de anlatıcının bünyesinde birden fazla benlik görülmektedir. Anlatıcı, soru sorar, iç benlik ise cevaplar. İç benlikle anlatıcının konuşması “üst kurmaca” tekniği olarak değerlendirilebilir. Anlatıcı ile iç benlik arasında geçen kısa bir iç diyalog şu şekildedir:

“Nerde kalmıştık?

Dördüncü Murat Bağdat seferinden dönmüştü hocam.

Evet dönmüştü ama...” (s.99)

Eserde karşımıza çıkan başka bir teknik de alıntılama yani “montaj” tekniğidir. Niyazi Mısri’nin eserlerinden dolayı veya doğrudan anlatımla yapılan alıntılar hayli fazladır. Viyanalı Ermiş olarak nitelenen Ludwig Wittgenstein’in sözleri, İbn Arabî’nin Füsusu’l-Hikem adlı kitabı, Lale Müldür şiiri, Yunus Emre şiirleri alıntı yapılan başlıca metinlerdir. Örneğin, yukarıda verilen bilinç akışının içinde bahsedilen şiir Lale Müldür’e aittir.

Eserin anlatımında dikkat çeken başka bir husus da simurg hikâyesinden bahsediliştir. Olay akışına yerleştirilen bu öyküde kuşlar bir dergâhtaki padişaha yani simurga ulaşmak üzere yola çıkarlar. Aralarından hüdhüdü kılavuz seçerler. Dağ aşarak, vadi geçerek dergâha pek azının ulaştığı, kuşların birçoğunun yolda telef olduğu dile getirilmektedir. Yolculuğun sonunda onların çıktıkları bu yolun kuşların çığıklarından meydana geldiği söylenmektedir. Aslında herkes kendi içindeki benlik yolunda yolculuğa çıkmıştır.

Romana yerleştirilen simurgun bu öyküsü Şark klasiklerinde sıkça işlenen, Hayrunnisa Çakmakçı Turan’ın da ifadesiyle İslâm Ortaçağı kuş risalelerinde rastlayabileceğimiz (2012:2), Ferîdüddin Attâr’ın da *Mantikut’t-tayr* adlı eseriyle yüksek bir üne kavuşmuş, tasavvufî aynı zamanda da mitolojik kabul edilen bir öyküdür. Simurg ve diğer kuşların hikâyesi, romanın olay akışına vahdete ulaşmak temasıyla bağlanmıştır. Tasavvufta hakikate ulaşmada katedilen mertebeler simurgda

geçilen zorlu vadi isimleri ile adlandırılmıştır. Örneğin: *Talep vadisi, 1. kapı* gibi adlandırmalar karşımıza çıkmaktadır. Gürses'in makalesine göre bu mertebeler sırasıyla: “*istek, aşk, marifet, istiğna, tevid, hayret, fakr u fena*” (2007:5)'dir.

Mısri'nin de simurg arketipi¹¹⁴ misaliyle aynı aşamalardan geçtiği vurgulanmak istenmiştir. Simurg veya Mısri'nin kendi benliğindeki yolculuğuyla vahdete ulaşması özne ile nesnenin ortadan kalkması sonucu olmuştur. Süleyman Derin, hakikate ulaşmayı hedefleyen bu manevi yolculuğun sufiler tarafından seyr ü süluk¹¹⁵ olarak adlandırıldığını dile getirmiştir (2009:31).

Romanda bahsi geçen anlatı sadece simurgun hikâyesi değildir. *Anka*'da Başak Burcu ve Hz. Âdem'in yaratılışı, İdris Peygamber'in Venüs'te ikamet etmesi, İbrahim Peygamber ile Nemrut'un kıssası, Hz. Ali'nin ayağına ok saplanması hikâyesi, Kerbelâ Olayları, Battal Gazi'nin arkadaşı Ahmet Turani'nin öyküsü, Hamza Bali'nin hikâyesi, Başbakan Adnan Menderes'in idam edilmesi ve son sözleri gibi anlatılardan doğrudan aktarma veya atıf yapma şeklinde yararlanılmıştır. Bahsettiğimiz metinlerden *Anka*'ya olan aktarım “metinlerarasılık” olarak kabul etmek doğru olacaktır. Metinlerarasılık yöntemiyle karşımıza çıkan bu anlatıların eserde tekrar işlenmesi “pastiş olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Aynı zamanda Genç Osman'ın katledilmesi, Allah'ın Cemal ile Celâl isimleri arasındaki bağ ile ilişkilendirilmiştir. Genç Osman'ın Celâl silsilesinin ağır bastığı bir ortamda katledildiği vurgulanmıştır. Romanın pek çok yerinde dile getirilen bu mesele, Niyazi Mısri'nin artık Allah'ın Cemal İsmine boyanmasına bağlanarak olay akışına dâhil edilmiş ve pastiş uygulanmıştır.

Eserde sıklıkla adı geçen Ludwig Wittgenstein, şair Cahit Koytak'ın söylemiyle Viyanalı Ermiş olarak nitelendirilmiştir. Yukarıda da bahsedildiği gibi anlatıcı romanın bazı noktalarında bir makale yazarı edasıyla Viyanalı Ermiş'in sözleriyle düşüncelerini kanıtlama yoluna gitmektedir. Ekrem Güzel'in Cahit

¹¹⁴ Arketip: “*Kök örnek*” (TDK Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>) (Son Erişim Tarihi: 31/05/2020)

¹¹⁵ Seyr ü süluk: “*Hakk'a ermek için bir rehberin öncülüğünde ve denetiminde çıkılan manevi ve ruhi yolculuk.*” (Uludağ, 2016:316)

Koytak'ın *Viyanalı Ermiş* ile ilgili söylediklerine değinecek olursak Koytak'ın bu eseri şiir ve felsefeye dikkat çeken bir metindir. Koytak, bu ilişkiyi Wittgenstein'in kaburgadan eş yaratma düşüncesine dayanarak kurmaktadır (2015:167-168). Aynı söylem *Anka*'da da mevcuttur. Mehmet de sevdiği kadının kendisinin kaburgasından yaratılmış gibi hissettiğini dile getirmiştir. Kısacası bu söylemde pastişin pastiş edilmesi söz konusudur.

Anlatıcının bilimsel yazılarda olduğu gibi bazı düşüncelerini Wittgenstein'in düşüncelerine dayandırdığı yerlerde roman kurmacanın anlatım biçimiyle birlikte öğretici metinlerin anlatım biçimi tekniği olan “kanıtlama” yoluna gittiği görülmektedir. Romanda çeşitli anlatım türlerinden ve düşünceyi geliştirme yollarından kompozisyon oluşturma “kolaj” la ilişkilendirilebilecek bir durumdur.

Anlatıcının Sedef adındaki bir arkadaşıyla buluşması sonucu Sedefle olan diyalogu, arasına Sedef'in kısaca tanıtılması, Mehmet'in zihninden geçenler ve bilinçaltındaki düşünceleri ile birlikte karmaşık bir tarzda, verilmiştir. Bu da klasik “anlatımda yapıbozum”dur. Aşağıdaki örnekte Mehmet'in Sedef'le Kızılay'da bulunan Karamürsel adlı bir müessesede buluşmasını içeren bölümdeki klasik anlatımdaki yapının yıkıldığı bir alıntı verilmektedir:

“ ... ‘Nasıl görünüyorum?’ ‘Bilmem.’ ‘Ben de bilmiyorum.’ ‘Boşveeer, sıkma canını, vardır bir hayır.’ Susuyoruz. Sedef, üniversiteden arkadaşım. Yüksek lisansı birlikte yapmıştık. Yirmisekiz şubatta, bölüm başkanımız darbecilere rapörtörlük yaptığında, üniversiteden tiksinişmiş, doktoradan sonraki sınavların hiçbirine girmeme kararı almıştık. Viyanalı Ermiş'i o da çok seviyor. ‘Mısıri’yi neden çalışmadın?’ ‘Sorma.’ ‘Sordum bile.’ ‘Kendisi istemedi.’ ‘Kim?’ ‘Hoca’ diye geçiştiriyorum. ‘Ee, anlat bakalım evlilik nasıl gidiyor?’ ‘İyi.’ ‘Bu kadar mı?’ ‘Sen demez miydin, kavuşunca aşk biter.’ ‘İrfan başlar derdim ama.’ ‘O nedir?’ ‘Harabi’yi bilirsin... Binsekizyüzlerin ikinci yarısında, Haliç'ten hırkasını denize fırlatıp, bu iş burada bitti, demişti... O iş çoktan bitmiş kızım.’ ‘Efendim ne alırsınız?’ ‘Ne içersin?’ ‘Dur yahu, karnım aç benim, menüyü verir misiniz?’ ‘Tabi, bi dakika efendim...’ Onun da canı sıkın. Herkesin bir derdi var, kuytu bir yeri var. Oraya gömülüyor. ‘Şu örtülü kızlar fena halde yaralıyor beni.’ ‘Niye?’ ‘Ya işin tadı tuzu kaçtı iyice, herkes komiserlik peşinde. Bu kadar mı alçalır insan?’ ...” (s. 93-94)

Anka'da Mehmet'in iç benliğiyle konuşması ve olay akışında nerede kaldığını sorması üst kurmaca, bazı metinlerden doğrudan alıntı yapılması montaj tekniği, bazı anlatıları doğrudan veya dolaylı olarak olay akışına dâhil edilmesi pastiş, Mehmet'in dış dünyasıyla iç dünyasının birlikte karmaşık olarak verilmesi anlatımda yapıbozum olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca romanın anlatım biçimini bilimsel bir metin gibi makaleye, hatta tarihî metin, söyleşi, gezi yazısı, röportaj vs. yaklaştırma eğilimi de görülmektedir. Yazarın anlatımdaki çoğulculuğu kolajla ilişkilendirilebilecek bir durumdur. Bu da türler arasındaki keskin çizgileri kaldırma anlayışı ile örtüşmektedir. Bütün bu ögeler “postmodern akım”ın edebiyata getirdiği tekniklerdir.

Anka'daki postmodern anlatı unsurlarında metinlerarasılığa bağlı “parodi”nin varlığı da dikkati çekmektedir. Hakan Sazyek, parodiyi “*Bir ‘önceki metin’den ‘sonraki metin’ yaratmak*” (2015:270) olarak kaydetmiştir. Yalsızuçanlar, Mısri Harput'ta bir mağaradayken mağaranın duvarının billurlaşmış bir ayna gibi olduğunu dile getirmiştir. Hâlbuki bu söylem Platon'un idealar dünyasındaki mağara metaforuyla örtüşmemektedir. İdealar dünyasında mağaradaki gölgeler gerçeğin yalnızca bir yansımasıdır. İnsan gerçeğe sırtını dönmüştür ve onu yansımasından öğrenmektedir. Eğer gün ışığına çıkarsa tam anlamıyla gerçeğe ve bilgiye ulaşabilir. Yani idealarda bilgi hiyerarşiktir (Kılıç, 2016:579). Fakat Harput'taki mağara duvarında görünenler bir gölge değil gerçeğin aynada müşahede edilen bir görüntüsüdür. Niyazi Mısri, duvardan gerçeği görmektedir. Yazar, Platon'un mağara metaforundan bahsettiği eserini yeniden yazarak ikinci bir metin oluşturmuştur. Parodi genel olarak eleştirme, alaya alma veya takdir etme amacıyla yapılmaktadır. Ancak parodi benzerlikten çok ayrıma dönüktür (Özdemir, 2019:69). Romanda karşılaşılan bu parodi ise Platon'un idealar dünyasına yapılmış eleştiri ve ayrımı işaret etmektedir.

İncelemiş olduğumuz romanın anlatım teknikleri için diyebiliriz ki *Anka*'da anlatma ve tasvir tekniği; diyalog, iç diyalog, iç monolog, bilinç akışı gibi metotların kullanıldığı gösterme teknikleri ile karşılaşılmaktadır. Bunun yanı sıra leitmotif, özetleme, mektup gibi tekniklerin de varlığı göze çarpmaktadır. Üst kurmaca,

metinlerarasılık(montajlama, pastiş, ironi, parodi), Eserde kolaj, anlatımda yapıbozum gibi postmodern anlatım teknikleri kullanılmıştır.

i) Dil ve Üslup

Anka, tasavvuf içerikli tarihî bir roman olduğu için dinî ve tasavvufî kelimeler oldukça fazladır. Mısri'nin *İrfan Sofraları* adlı eserinden yapılan alıntıların çoğu günümüz Türkçesine çevrilmiştir ancak romandaki mektuplar, Mısri'nin kadıya yaptığı savunma ve şiir alıntıları orijinalliğini korumaktadır. Bahsedilen bu metinlerde Arapça ve Farsça kelimeler sıklıkla kullanılmıştır.

Eserin dilinde karşılaşılan durumlardan biri de “deniz, ırmak, kıyı, kapı, basamak, yol...” gibi bazı sözcüklerin gerçek anlamı dışında mecazen kullanılmalarıdır. “Gerçeğin şehri, Halvetî yolu, talep vadisi, pişmanlık yurdu...” gibi kimi sözcüklerinde soyut kelimelerle tamlama yapılarak somutlaştırma yoluna gidildiği görülmektedir. Kerbelâ'ya, bela çölü; Vani Efendi'ye, Karabaş... şeklinde yapılan adlandırmalarla dilde dolaylama yapılmaktadır.

Romanın birçok yerinde *Cam ve Elmas*'ta olduğu gibi “sen” şeklinde seslenmeler mevcuttur. Bu seslenmeler, eski eşe, Mısri'ye ve Allah'a yapılmaktadır. Aynı zamanda bu kelime eserde çok sık kullanılan bir sözcüktür.

Eserdeki dilin ve noktalama işaretlerinin romandaki bazı bölümlerde temanın aksiyonunu fazlasıyla desteklediği görülmektedir. Örneğin Mısri, Yemen'den bir gemiye bindiğinde gemi alabora olmuş ve bir kıyıya ulaşabilmişlerdir. Akşam olunca bahsedilen bu kıyıda bulunan bir yerde cehri zikir ritüeli başlamıştır. Zikir tasviri ve anın akışı verilirken cümleler seri bir şekilde sıralanmış, araya zikirdeki bazı ifadeler girmiştir. Zikre oldukça adapte olan dervişlerle birlikte cümleler kısalmış ancak virgülle sıralı olarak bağlanmak suretiyle yapısal olarak uzamıştır. “*Sen Osun, Ondan geliyorsun, Onunlasın, Ondansın. Soluklar iyice hızlanıyor, Hayy! Hayy! Hayy! Hayy'da bitiyor. Cezbe o denli artıyor ki, bir anda infilak edebilir big bang gibi her şey yeniden kurulabilir.*” (s.48) Seri cümlelerle yapılan ve noktasız birbirini

izleyen bu bağlama tam bir duraksamanın olmadığı, tam bir nefesin alınmadığı izlenimi vermektedir.

Anlatımın ifadelerle desteklenmesi konusunda romanın bazı kısımlarda ise o anı tam tasvir etmek, okuyucunun zihninde düşünmesine mahal bırakmak amacıyla anlatım üç nokta ile duraksatılmıştır. “*Serzakir kasideyi okudukça Mısri'nin yanaklarından süzülen yaş artıyor, gönlü sevinçli bir hüznle kabarıyor, burada artık sevinç ve hüzn birleşiyor, ne daralma var ne genişleme, ne kabz ne bast, ne hüzn ne keder... bir beliriyor, birden gayrı ne varsa siliniyor artık... İkinci düzey için zakirler hazır... Bir adım daha, burada artık birleme başlayacak...*” (s.49) bu anlatımdan sonra zakirler tevhit tekrarlarıyla tekrar zikre başlarlar. Dervişlerin tekrar zikre ve devrana başlamasıyla kısa ve seri cümleli tasvirler yeniden başlamaktadır.

Üç noktanın kullanıldığı başka bir yer de anlatıcının kendi iç dünyasını tasvir ettiği yerdir. Ancak bu bölümde üç noktadan sonra büyük harf kullanımını kuralı da kalkmıştır. Özel isimler de küçük harfle başlatılmıştır. Özel olan bir şeyin kalmadığı izlenimi verilmektedir. “*ey niyazi, bana himmet et...bir yol göster, bir işaret ver...ey niyazi, ellerimi tut, beni benimle bırakma...tut elimden, çekip al beni...ben pişmanım*” (s.138) şeklinde iç dünya tasviri yapan ve münacatı andıran fazlaca cümle kurulmuştur. Bu cümlelerdeki özel isim olan Niyazi kelimesi küçük harfle başlatılmıştır.

Yukarıda örneklerde de görüldüğü üzere *Anka* kurallı cümlelerin yanı sıra pek çok devrik cümleyi ve tamamlanmamış cümleleri bünyesinde barındıran bir romandır. Klasik dil ve üslup yapısındaki farklı kullanımlar postmodernizmin yapıbozumculuğuyla bağdaştırılabilecek bir uygulamadır.

Romanın dilinde dikkat çeken başka bir özellik de şiirsel dilidir. Eserde bazen bir şiirin belli bir kısmının doğrudan alıntılı olduğu görülmektedir. Zikir tasviri, iç dünya tasviri gibi karmaşık bölümlerde de seci, tekrar, ardışıkkısa cümleler kurma, noktalama sapmaları gibi yöntemlerle şiirsellik desteklenmektedir.

Romandaki dilin kullanımında bahsedilmesi gereken bir başka kullanım da deyimlerin varlığıdır.

- Bir dokunup bin ah işitmek
- Göz ağrısı olmak
- Kalbe dokunmak
- Kalp açmak
- Köprü'nün altından çok sular akması
- Pençeye düşmek
- Sinirleri alınmak
- Yuları eline vermek, yer verilen deyimlerden birkaçıdır.

Romanın dil ve üslubu için diyebiliriz ki mecazi kelimeler ve tasavvufi terimler sıklıkla kullanılmıştır. Anlatımda Somutlama ve dolaylamalardan yararlanılmıştır. Cümle yapısı ve noktalama işaretleri ile temasal aksiyon desteklenmiştir. Devrik ve tamamlanmamış cümlelere sık rastlanmaktadır. Cümle yapısındaki alışılmamış kırılmalar, noktalama ve imlâ sapmaları post yapısalcılık olarak değerlendirilebilecek unsurlardandır. Jale Parla'nın da söylemiyle *Tutunamayanlar*'da olduğu gibi dilin altı oyulmuştur, okuyucuyu farklı açılardan okumaya teşvik etmektedir (2018:204). Romanın bazı bölümlerinde şiirsel bir üslup tercih edilmiştir. Deyimlerle anlamın desteklendiği de karşılaşılan bir durumdur.

Anka için genel bir değerlendirme yapacak olursak, romanda Anlatıcı Mehmet'in çerçeve hikâyesi ile Niyazi Mısri'nin biyografik tarzda kaleme alınmış çekirdek hikâyesi işlenmektedir. Olay örgüsünde, özellikle Mısri'yi anlatan bölümlerde, geriye dönüşler fazladır. Geriye dönüşler kadar olmasa da romanın bazı kısımlarında olay akışı hakkında ön bilgi verir tarzda ileriye sıçramalar vardır. Fakat romanın gerek Mehmet'in hikâyesi gerek Mısri'nin hikâyesinin başlangıcı ve bitişi kronolojik düzene uygundur. Romanın kalabalık şahıs kadrosu göz önüne alındığında tarihî şahsiyetlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Olayların anlatma zamanı ve vaka zamanı birkaç yıl iken romanda hatırlatılan zaman ilk insan Hz.

Âdem'e kadar uzanmaktadır. Mekânlar ise oldukça değişken bir yapıya sahiptir. Doğalın yanında yapay, somutun(fizikî) yanında soyut(metafizik), gerçeğın yanında metaforik mekân göze çarpmaktadır. Dikkat çeken başka bir durum ise Mehmet'in yaşam öyküsü dışındaki olay ve durumlar okuyucuya aktarılırken anlatıcı ve bakış açısının birbirinden farklı olmasıdır. Romanın anlatıcısı Mehmet'tir. Ancak romanın Mehmet'in hikâyesi dışındaki bölümleri Mehmet'in düşünce dünyasından ilahi bakış açısıyla verilmektedir. Yani bahsettiğimiz bu bölümlerde Anlatıcının bakış açısı tanrısal evrilmektedir ancak öznel dir. Anlatım tekniklerinde de çeşitlilik karşımıza çıkmaktadır. Klasik anlatımın tabularını *Anka*'da da yıkan yazar, üst kurmaca, pastiş, montaj ve ironiye dayalı metinlerarasılık; kolaj; yapıbozum gibi postmodern akımın anlatım tekniklerinden sıklıkla yararlanmaktadır. Romanın dil ve üslubunu incelediğimizde sözcük tercihi, ifade etme, cümle yapısı, anlatım tarzı gibi unsurlarla temanın desteklendiğı görülmektedir.

E. VEFA APARTMANI

a) Konu ve Tema

Siyasetçi kimliğiyle bilinen Tefvik İleri'nin hayatı çerçevesinde çocukluğunu, gençliğini, erişkinliğini; aile ve siyasi hayatını; ideolojik yaşam tarzı ve görüşlerini konu almaktadır.

Her ne şartta olursa olsun vatana hizmet etmekten vazgeçmemek, bu yolda her türlü sıkıntıya katlanmak ve metin olmak romanın temasıdır.

b) Özet

Yazar Ali, siyaset erbabı Tefvik İleri hakkında bir kitap hazırlamak amacıyla İstanbul'dan Ankara'ya gelmiştir. Burada İleri'nin hayatı hakkında bilgi almak için büyük kızı Cahide'nin evine konuk olmuştur. Cahide İleri, Ali'yi oldukça misafirperver bir şekilde karşılamıştır. Sadece Cahide Hanım değil, gazeteciyi Tefvik İleri'nin eşi Vasfiye Hanım, küçük kızı Ayşe Hanım ve Cahide Hanım'ın eşi Adnan Bey de oldukça hoş karşılamışlardır.

Ali Bey, Tefvik İleri'yle ilgili bilgi alırken onun yakınları hakkında da birçok şey öğrenmektedir. Çünkü bu insanlar İleri'nin hayatında oldukça yakın kişilerdir. Cahide, Ayşe, Adnan ve Vasfiye Hanım bir yandan İleri'yi anlatırken bir taraftan da kendi yaşamlarını anlatmaktadırlar.

Tefvik İleri, bugünkü Rize'ye bağlı olan Hemşin'dendir. Orada doğmuştur. Siyasetçi, dört beş yaşlarındayken annesi ve kardeşleriyle birlikte İstanbul'a taşınmışlardır. Öğrenim hayatına Fatih semtinde başlayan kahraman İstanbul Teknik Üniversitesi, Mühendis Mektebi'ni kazanıp okumuştur. Elevation Yayla'sında Vasfiye Hanım'ı görmüş ve ona âşık olmuştur. Üniversite'den mezun olunca eşiyle nişanlanmışlardır. Aynı zamanda Erzurum'a Karayolları'na mühendislik tayini yapılan İleri, bir müddet sonra evlenerek eşini bu şehre getirmiştir. Burada Türkçe öğretmenliği de yapan kahramanın İlker adında bir erkek evladı dünyaya gelmiş ancak bir aylıkken ateşli bir rahatsızlıktan vefat etmiştir.

Daha sonra Çanakkale'ye tayini çıkan İleri, birkaç yıl kadar burada görev yapmış ve İlkay adında bir kızı dünyaya gelmiştir. İlkay'ı da bebekken kaybeden aile hayli üzülmüştür. Çanakkale'de halkı bir araya getirip bir konuşma yapmış ve şehitliklere ziyarete gitmeyi önermiştir. Konuşma yaptığı bu topluluğun Çanakkale Şehitliğini ziyarete gitmesini sağlamış, şehitliklerden yola çıkarak vatan duygusuna farkındalık oluşturmayı amaçlamıştır.

Çanakkale'den Samsun'a ailesiyle birlikte görev yapmak amacıyla gelen İleri, Demokrat Parti'den milletvekilliği adaylığını koymuş ve meclise girmeyi başarmıştır. Bu görevle birlikte Tevfik İleri ailesiyle Ankara'ya taşınmıştır. Eğitim karşı olan ilgisi ve meslekî olarak da mühendis olması münasebetiyle Milli Eğitim Bakanlığı ve Bayındırlık Bakanlığı görevlerini yürüten kahramanın en büyük destekçisi eşi Vasfiye Hanım olmuştur. Bu arada üç evladı da olan siyasetçi, devlet kademesindeki bu vazifelerini sürdürdüğü süre zarfında mütevazı bir yaşam tarzını elden bırakmamıştır, çevresindekilere de daima bu yönde telkinlerde bulunmuştur. Kazanmış olduğu parayı ise aile geçimine ve çocuklarının eğitimine harcamıştır.

İleri'nin büyük kızı Cahide Ankara'da İngiliz Dili ve Edebiyatı okumaya başlamıştır ve başarılı bir öğrencidir. Küçük kızı Ayşe ve oğlu Cahit o sıralarda lise ve ortaokulda öğrenim görmektedirler. Kahraman, çok sevdiği vatanına hizmet etmektedir.

Öte yandan Başbakan Adnan Menderes, aktif siyaset hayatı ve çalkantılı özel hayatı ile dikkat çekmektedir. Demokrat Parti zamanında halkın bilhassa köylülerin yaşam seviyesi yükselmiş ve halkın kendi aralarından seçtiği milletvekilleri, onların sesi olmuştur. Dinden siyasete, eğitimden sanata, hukuktan ekonomiye dair olumlu anlamda birçok değişiklik, yenilik ve ıslahat yapılmıştır. Devlet kademesinde bu gibi gelişmeler yaşanırken Adnan Menderes, Ayhan Aydan adında bir sanatçı ile evlilik dışı bir ilişki ile de gündeme gelmiştir.

Kahraman ve ailesi, her şey olması gerektiği gibi giderken birden askerî darbe¹¹⁶ olduğuna dair haber alır ve sabaha yakın askerler İleri'yi götürmüşlerdir. Onunla birlikte Başbakan Adnan Menderes dâhil diğer bazı Demokrat Partili bakan ve milletvekillerini de götürmüşlerdir. Tevkif edilerek bir müddet askerî bir okulda tutulan parti görevlileri, Yassıada'ya hapsedilmişlerdir. Bu tutuklular, bazı kural ve akidelere tabi tutulmuş, yakınlarıyla görüşmeleri ve haberleşmeleri kısıtlanmış, fizikî ve psikolojik şiddetlere maruz kalmışlardır. Siyasetçilerin bir kısmı idam edilmiş, bir kısmının ise tutukluluğu devam etmiştir.

İleri, Yassıada'da tutulduğu hapishanede yaklaşık iki yıl kadar kalmıştır. Bu süre zarfında rahatsızlanmış ve Kayseri Hapishane'sine sevk edilmiştir. Burada rahatsızlığı iyice artan kahraman, Ankara Hastanesi'ne kaldırılmıştır. 1 Ocak 1961'de doktorların yılbaşı kutlamasına gittiği bir gecede ihmal edilmiş gerekli ameliyat yapılmamış ve hayatını kaybetmiştir.

c) Olay Örgüsü

Vefa Apartmanı'nda iç içe geçmiş iki hikâye vardır: Tevfik İleri'nin eşi, kızları, oğlu, damadı ve Yazar Ali Bey'in içinde buldukları romanın güncel zaman diliminde gelişen çerçeveli hikâye; Tevfik İleri'yi ve onun yakınlarını da içine alan çekirdek hikâyede. Siyasetçi İleri'nin hayat hikâyesi, onu anlatan kişilerce geriye dönüş tekniği ile verilmektedir.

Romanın güncel zamanında okuyucu karşısına çıkan olaylar birkaç geriye dönüş dışında gayet kronolojik bir dizine sahiptir. Ali Bey'in Tevfik İleri hakkında bir kitap yazmak amacıyla ailesinden randevu talep ederek Ankara'ya gitmesiyle olaylar başlamaktadır. Cahide Hanım ve eşi gayet kibar bir şekilde eve buyur etmişler ve İleri'yi anlatmaya başlamışlardır. Ali Bey, kahramanla ilgili konuşmaları

¹¹⁶ (Askerî) darbe: " Bir ülkede baskı kurarak, zor kullanarak veya demokratik yollardan yararlanarak hükümeti istifa ettirme veya rejimi değiştirecek biçimde yönetimi devirme işi." (TDK Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>) (Son Erişim Tarihi: 31/05/2020)

dinleyerek fotoğraf, mektup, resmi yazı gibi belgeleri incelediği yeterince bilgi sahibi olduğunu düşündüğü birkaç günün sonunda tekrar İstanbul'a dönmüştür.

Dış hikâye olan anlatıcının birkaç günlük yaşantısındaki geriye dönüşler, Tevfik İleri'nin hayatı; Ali Bey'in üniversite yılları, Hemşinli bir kıza mektuplar yazması gibi zamanlara yapılmıştır.

İleri'nin yaşamını konu alan iç hikâyede olayların diziliş sırası biraz karışıktır. Hatta böyle bir sıra söz konusu değildir. Bu öykünün tamamı geriye dönüş ihtiva etmektedir. Siyasetçinin öyküsü, 27 Mayıs 1960 yılında yapılan darbe sabahıyla ilgili aşağıdaki cümlelerle başlatılmıştır.

“Elli yıl önce yine bir yirmiyedi mayıs sabahı... DP'liler Meclis'in karşısındaki Harp Okuluna tıklıyorlar. Bir şayia. Buldukları mekân bombalanacak. Herkes panik halinde. Tevfik İleri namaz kılıyor bir köşede. Üniformalı bir albay içeri dalıyor. Ağzından köpükler saçarak,

‘Tevfik İleri nerde?’ diye bağıyor.” (s.14)

Yukarıdaki başlangıçtan sonra İleri'nin eşi Vasfiye'ye nişanlıyken yazmış olduğu mektuplara yer verilmiştir. Romanın ilerleyen sayfalarında kahramanın bir paragrafla kısaca hayatı özetlenmiştir. Yani siyasetçinin hayat hikâyesinde merak unsuru, yoğunluk arzeden ileri sıçramalarla arka plana itilmiştir. Kahramanın ve yakınlarının o dönemde birbirilerine yazmış oldukları, olay örgüsüne yerleştirilen mektupların ise kronolojik bir sıra takip ettiği anlaşılmaktadır.

Eser, bazen birbiriyle ilişkili bazen tamamen birbirinden kopuk olan 94 bölümden oluşmaktadır. Örneğin, Vasfiye İleri'nin eşine yazmış olduğu bir mektuptan sonraki bölümde yazar, *Yusufcuk* adlı kitabı açarak eserin içinden bir öykü okumaktadır.

Romanın olay örgüsü iç içe geçmiş iki hikâyeden oluşmaktadır. Dış hikâye Gazeteci Ali'nin İleri'yi araştırma sürecindeki yaşantılarını anlatmaktadır ve kendi zaman dilimi içerisinde geri dönüşler olsa da kronolojik seyretmektedir. İç hikâye

olan siyasetçi Tevfik İleri'nin hayatını anlatan kısımların ise kronolojiden uzak olduğu görülmektedir.

d) Kişiler

d.1. Tarihî Kişiler

Tevfik İleri, *Vefa Apartmanı* romanındaki iç hikâyenin başkahramanıdır. İleri'nin hayatı hakkında aile yakınlarından röportaj usulüyle bilgi alınırken kahramanın birçok yönü ortaya çıkmaktadır.

İleri'nin 1961 yılında 49 yaşında vefat ettiğinin dile getirilmesinden 1911-1912 yılları arasında doğduğu anlaşılmaktadır. Nitekim İleri, 1911 yılında dünyaya gelmiştir (Işıқтаş, 2019:11). Memleketi Rize'nin Hemşin ilçesidir. Hafız Celâl Bey olarak bilinen bir kişinin oğludur. Dört beş yaşlarında ailesiyle birlikte İstanbul'a gelen kahraman, öğrenimine bu şehirde başlamış ve devam ettirmiştir. Muhafazakâr ve fakir bir ailenin evladıdır. Hatta eserde kızı Cahide'nin ağzından abisiyle bir ayakkabıyı belli bir süre nöbetleşe giydikleri dile getirilmiştir. İlk ve orta öğrenimini İstanbul'un Fatih semtinde tamamlamıştır. İstanbul Teknik Üniversitesi'nden mühendis olarak mezun olmuştur.

Hemşin'deki Elevit Yaylası'nda Vasfiye Hanım'ı görünce âşık olan kahraman, belli bir süre sonra onunla nişanlanarak evlenmiştir. Nişanlıyken Sivrihisar'da mühendis olarak görev yapmaktadır. Evlendikten sonra Erzurum'a Karayolları'na mühendis olarak atanmıştır. Eşiyle buraya giden İleri, birkaç yıl bu şehirde ikamet etmiştir. Hatta 6 ay kadar Türkçe öğretmenliği de yapmıştır. Erzurum'da İlker adında bir erkek çocukları dünyaya gelmiş ancak 1 aylıkken ateşli bir hastalıktan vefat etmiştir. İleri bu durumdan büyük üzüntü duyduğunu romanda da yer bulan güncesinde dile getirmiştir.

Erzurum'dan sonra Çanakkale'ye tayini çıkan Tevfik İleri'nin sosyal hayatı fazlaca hareketlenmiş, millî şuuru geliştirmek amacıyla halkı şehitliği ziyaret etmeye güdülemiştir. Oldukça güçlü bir hitabete sahip olan kahraman, kalabalık toplulukları

yönlendirmeyi ustalıkla yapmaktadır. Bu şehirde çiftin İlkay adında bir kız çocuğu dünyaya gelmiş ve 1 yaşına basmadan vefat etmiştir. Bu hadise üzerine de derin bir keder hissedenden kahramanın bir sonraki istikameti Samsun şehridir.

Samsun'da uzun yıllar kalan ünlü siyasetçinin Cahide, Ayşe ve Cahit adında çocukları dünyaya gelmiştir. Bir süre sonra Demokrat Parti'nin 1950 yılında kazandığı seçimde Samsun milletvekili olarak mecliste yer bulmuştur.

Samsun Milletvekili İleri'nin hareketli sosyal hayatının yanına bir de aksiyonlu siyaset hayatı eklenmiştir artık. Vatana ve millete hizmeti her şeyin üstünde tutan kahraman daima eşine ve çocuklarına da bunu öğütlemiştir. İleri, bu yönüyle romanın idealize edilen bir şahsiyetidir. Diğer yaşantılarıyla da örnek bir tip teşkil eden siyasetçinin hayatında en fazla görülen kült vatanperverliktir.

Milletvekilliğine başlamasıyla birlikte Samsun'dan Ankara'ya taşınan aile daha evvelki mütevazı yaşam tarzını bu şehirde de sürdürmüştür. Kahraman, vekillikten kazanmış olduğu parayı ailenin geçimi ve çocuklarının eğitimi için harcayarak birikim yapmamıştır. Asla devlet malından ve parti bütçesinden şahsi harcamaları için kendi bütçesine akış sağlamamış, oldukça dürüst bir insan olarak anlatılmıştır. Kahraman, ailesine yazmış olduğu bir mektupta, *“Size mal, mülk, servet bırakmadım, Yalnız size şerefli, namuslu, erkek bir ad bırakabildim. Hiçbir zaman başınız yere bakmayacaktır.”* (s.7) demiştir.

Tevfik İleri, vekillik yapmış olduğu yıllarda Ulaştırma Bakanlığı, Milli Eğitim Bakanlığı, Bayındırlık Bakanlığı, Meclis Bakanı Vekilliği, Başbakan Yardımcılığı gibi görevleri de yürütmüştür. Örneğin Boğaziçi Köprüsü'nün projesi İleri'nin Bayındırlık Bakanlığı yıllarına aittir. Fakat siyasetçinin yenilikçi, öncü, değişimci ruhunun ön plana çıktığı alan eğitimidir. Onda eğitimin özel bir yeri vardır. Kızı Cahide Milli Eğitim Bakanlığı yıllarını *“Babam açısından en yorucu dönem başlamıştı.”* (s.112) şeklinde nitelendirmiştir.

Siyasetçinin eğitim alanında yapmış olduğu yeniliklerin başında Köy Enstitüleri'nin ıslahı gelmektedir. Romanda bu konu Cahide'nin ağzından *“Köy Enstitüleri meselesine kimse bulaşmak istemiyordu. Okulların ıslahı konusuna*

cesaretle girişti.” (s.112) İleri, Köy Enstitüleri’nin ıslahını yaparken eğitim sürelerini 6 yıla çıkarmış, programlarında birtakım değişiklikler yapmış, bu okulları öğretmen okuluna dönüştürerek köylü ve şehirli öğretmen ayrımını ortadan kaldırmak istemiştir (Ekinci, 1995:75). Kahraman döneminde romanda bahsi geçen öğretim camiasında yapılan bir başka değişiklik ise Meslek Liseleri’nin durumun iyileştirilmesidir. Bu değişiklik Köy Enstitüleri ve meslekî eğitim kurumlarında öğrencilerin ağır işlerde çalıştırılmamasıyla ilgili bir sağaltımdır (Ekinci 1995:76).

Milli Eğitim Bakanı Tefik İleri’nin eğitim alanında öne çıkan hizmetlerinden biri de din eğitimi alanındadır. Din eğitiminde hassas davranan kahraman bu eğitimin çocuklukta başladığını düşünmektedir. Bundan dolayı ilkokullarda din dersini müfredata koydurmuştur. Cahide İleri, İmam Hatip Liseleri ve Yüksek İslâm Enstitüleri’nin açılış amacını ise *“Milletimiz, İslâmiyeti bütün güzellikleriyle anlatabilecek kişilere muhtaç...”* (s.219) olması olarak özetlemiştir. 1951 yılında İmam Hatip Liseleri, 1959 yılında Yüksek İslâm Enstitüleri açılmıştır (Üstün, 1995:84-85).

İleri’nin oğlu Cahit Bey ise onun yeniliklerini bir solukta aşağıdaki şekilde telefonaracılığıyla Gazeteci Ali Bey’e şu şekilde aktarmıştır:

“Bakanlıkları süresince dur durak bilmeksizin çalışıyor. Okullar açıyor, İmam Hatip liseleri, Yüksek İslam Enstitüleri, meslek liseleri, akşam sanat okulları, ilkokullar, üniversiteler, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, öğretmen okulları, boğaz köprüsünü ihale aşamasına kadar getiriyor, yollar, barajlar, fabrikalar... Saymakla bitmiyor.”
(s.75)

Kahramanın millete yapmış olduğu doğrudan veya dolaylı hizmetler sadece yukarıdakilerle sınırlı değildir. Eserde Demokrat Parti iktidarı süresince birçok ortaya konan değişim ve yeniliklere yer verilmiştir.

Tefik İleri, 27 Mayıs 1960’ta yapılan askerî darbe sonucunda tutuklatılarak bir müddet harp okulunda alıkonulmuş daha sonra Yassıada’ya yargılanmak üzere hapse gönderilmiştir. Yassıada’da 1 yıldan uzun bir süre esaret yaşayan kahramanın rahatsızlanması üzerine Kayseri Cezaevi’ne nakli gerçekleşmiştir. Rahatsızlığı artan

İleri, Ankara Hastanesi'ne kaldırılmış ve 1961'in yılbaşı gecesinde sağlık görevlilerinin eğlenceye katıldığı bir zamanda ihmal edilmiş ve vefat etmiştir.

Siyasetçinin kişisel özelliklerine yoğunlaşacak olursak oldukça öngörülü olduğundan bahsedilmektedir. Ailesine ve yakınında olan kişilere yapmış olduğu tavsiyeler buna iyi birer örnektir. İleri'nin büyük kızı Ortadoğu Teknik Üniversitesini'nin sınavlarına girip girmeme konusunda kahramana danışmıştır. Kahraman da bu üniversitenin ileride oldukça başarılı bir yere geleceğini, adından söz ettireceğini kestirdiğinden kızını oraya yönlendirmiştir. Cahide Hanım bu konuda, *“Babama sordum. Ortadoğu yeni kuruluyor. Babam istikbali gören bir insandı. Öngörülerine çok güvenirdik, bizim için en doğrusunu bildiğine kani idik. Filolojiyi önerdi. Kabul ettim. Dil imtihanına girdim, tabii rahatlıkla kazandım.”* (s.136) demiştir.

Kahraman'ın bir başka özelliği dinî vecibelerine olan hassasiyetidir. Romanda İleri'nin ibadetlerini büyük bir iştihakla yaptığı sıklıkla dile getirilmektedir. Namazlarını aksatmamakta, Kuran-ı Kerim'i okumakta ve sürekli dualarda bulunmaktadır. Özellikle Yassıada'ya götürüldüğü günlerde ekseriyetle ibadetle meşgul olduğundan bahsetmiştir.

Kahramanın gündelik hayatında olsun özel zamanlarda olsun dikkat ettiği hususlardan biri, giyim kuşama önem vermesidir. Kıyafetlerinin daima şık, temiz ve ütülü olmasına özen göstermektedir. Büyük kızı, İleri'nin bu hassasiyetini çocukluğunda yoksulluk yaşamasına bağlamaktadır. Kahramanın güzelliğe ve şıklığa olan merakı sadece kıyafetle sınırlı değildir. Latif olan her şeye ilgi duyan İleri, güzellik karşısında iltifatını gizlememektedir. Bir o kadar da duygusal olan siyasetçi, hissî melekeleri yüksek bir yaratılışa sahiptir. *Vefa Apartmanı* Tevfik İleri'nin vatana hizmetlerini ve bu hizmetlerinin altında yatan mizacına yönelen karakter betimlemelerinin fazlalığıyla dikkat çekmektedir. Aşağıdaki alıntıda kahramanın Cahide tarafından yapılmış bir karakter tasviri verilmiştir.

“Babam anne tarafına benzerdi. Neşeli, canlı, hareketli, dışa dönük bir insandı. Güzel bir kadın görse, hemen başlardı, ‘gözleriniz ne kadar güzel, saçlarınız şöyle, elbiseniz çok şık’ filan diye... Çapkınlığından değil, yanlış anlamayın, ama

insanlara çok iltifat ederdi. Güzellik karşısında heyecanını asla gizlemezdi. Çocuk gibiydi. Çok duygusaldı. Bilhassa kadnlara iltifat ederken, bunu çok hissettirmeden, inceden yapardı, ayrıntılar konusunda çok dikkatliydi. Hanımlara iltifat ederken, yüzüğünün taşına, tokasının rengine kadar söylerdi.” (s.85)

Kahramanın kişisel dünyasından bahsederken bilgi edinmeye ve sanata karşı olan ilgisini de atlamamak gerekir. Fazlaca kitap okuyan ve sanatın birçok dalıyla ilgilenen bir şahıstır. Batı dansları yanında horon gibi geleneksel oyunları da çok iyi bilen İleri'nin konser, tiyatro, opera, şiir gecesi gibi kültürel ve sanatsal etkinliklere vakit ayırdığı görülmektedir.

Ünlü siyasetçi hayatının son bir buçuk yılını ailesine duyduğu özlemle fakat iyimser bir hayat felsefesiyle geçirmiştir. Hastaneye kaldırıldığı son günlerinde eşini ve çocuklarını her gün görmüş fakat bu buluşmalar Yassıada'da iz bırakmış olan yaşantılarını silmeye yetmemiştir. Kızı Cahide'nin sonradan aldığı bilgilere göre burada tutulan İleri ve diğer siyasetçi arkadaşlarına akıl almaz fizikî, zihinsel ve psikolojik işkenceler yapılmıştır. Ancak kahraman, ailesine yazmış olduğu mektuplarında bundan hiç bahsetmemiştir. Mektupların hapishane yetkililerince okunuyor olmasını da göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Yazmış olduğu bir mektupta rahatsızlanan kahraman, ailesine bu haberi verdikten sonra şimdi iyi olduğunu ve odasından dışarıdaki güzel manzarayı seyrettiğini söylemiştir.

Romanda Ali Bey, Tevfik İleri hakkında bilgi toplarken fotoğrafları da incelemektedir. İleri'nin fizikî tasvirleri ailesinin verdiği bilgilerin yanı sıra bu fotoğraflardan da yapılmaktadır. Dolayısıyla bu betimlemeler ekseriyetle fotoğrafik tasvirlerdir. Fotoğraflara yapılan yorumlar ise onların kişide bıraktığı izlenimleri ele almaktadır. Aşağıdaki alıntıda kahramanın öğrencilik yıllarından bir fotoğrafın betimlemesi yapılmaktadır. Bu betimlemede İleri'nin dış görünüşünden bahsedilmekle birlikte duruşu ve yüz ifadelerinden karakter tahlili de yapılmaktadır.

“Bu kez fotoğrafa dalıyorum... Cahide Hanım ikincisini uzatıyor.

İstanbul'da öğrenciyken...Krovöze bir takım elbise, açık gri gömlek, çizgili gravat. Saçları rüzgârda uçuşuyor. Sağ elini yumruk yapıp havaya kaldırmış.

Öğrenci örgütünün bir mitinginde. Sol eli belinde. Bakışları inanmış, kararlı...”
(s.61)

Yukarıdaki alıntıda da bahsedildiği üzere kahraman sosyal meselelere oldukça duyarlıdır. Onun bu duyarlılığı, bir his olmanın ötesine gidip varlığını eylemlerinde göstermektedir. Bulgaristan’da cereyan eden Razgrad ve İstanbul’da vuku bulan Vagon Li Olayı’na tepki amaçlı Bulgar mezarlarını düzenlemesi, bu özelliğine örnek olarak verilebilir. Nitekim vekillik, bakanlık ve diğer devlet görevlerinde de ortaya koyduğu icaratlar bunun bir göstergesidir.

Cahide İleri, romanın tarihî kişisi olmakla birlikte tarihsel bir kimlik de göstermektedir. Çünkü roman yazılırken yaşamaktadır. Ancak Cahide Hanım’ın çocukluğunda ve gençliğinde yaşadığı olayları anlatması bakımından tarihî şahsiyet özelliği baskındır. Hülya Argunşah’ın çocuklukta yaşanan olayları anlatan romanları tarihî roman olarak kabul ettiğini dile getirmiştik. Dolayısıyla romanın iç hikâyesinde bahsedilen kişiler de tarihî olmalıdır.

Ali Bey’i babası için yazılacak olana esere bilgi sağlamak amacıyla evine kabul eden ve ona birtakım bilgi ve belge sunan kahraman, geçmişte yaşananları yazara aktarmaktadır. Onun her geri dönüşünde tarihî Cahide’yle karşılaşmaktadır. Kahraman, Tefik İleri’in büyük kızıdır ve yaşayan evlatlarının ilkidir. Adnan Bey ile evlidir. Ortadoğu Teknik Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı’ndan mezundur. Babasına karşı büyük bir sevgi ve saygı beslediği sözlerinden anlaşılmaktadır. Tefik İleri, tutuklandığında ailenin geçimini üstlenmiştir. Aynı zamanda mektuplarıyla cezaevindeki babasına destek olmuştur. Çok kuvvetli bir belleğe sahiptir.

Adnan Menderes, adı sıklıkla romanda geçen tarihî bir kişidir. Onunla ilgili bilgiler çoğunlukla Cahide Hanım’ın ağzından aktarılmaktadır. Demokrat parti iktidarı yıllarında Türkiye Cumhuriyeti’nin başbakanıdır. Kahramanın Tefik İleri’nin fikirlerine oldukça saygı duyduğu ve değer verdiği dile getirilmektedir. Adnan Menderes’in başbakanlık görevinde yaptığı ilk iş, yurttan okunan ezanların Türkçe yerine orijinal hali olan Arapça olarak okutulmasıdır. Kahraman, dönemin cumhurbaşkanının tüm uyarılarına rağmen “*ben milletime meydanlarda söz verdim. İlk yapacağım değişiklik bu olacak dedim. Kat’iyyen geri adım atmam*” (s.220)

diyerek ezanın Arapça'dan okunmasını sağlamıştır. Oldukça yenilikçi, açık fikirli bir mizaca sahip olan Menderes'in partisi Demokrat Parti zamanında ülkenin oldukça ilerlediği dile getirilmektedir. Bu dönemde meydana gelen gelişmeleri zaman başlığında değerlendirmek yerinde olacaktır.

Romanda kahramanın gündeme gelmesi yalnız siyasi hayatıyla ilgili değildir. Menderes bir ses sanatçısı olan Ayhan Aydan ile evlilik dışı bir aşk yaşamaktadır. Bu aşk herkes gibi eşi Belma Hanım tarafından da bilinmektedir. Hatta bu aşktan ölü bir bebek dünyaya gelmiştir. Kahraman, tutuklandığında bu bebeği öldürmekle de yargılanmıştır.

Menderes 1960 darbesiyle başbakanlıktan alınarak tutuklanmıştır. Diğer siyasi tutuklularla 21 gün kadar askerî bir okulda alıkonulmuş ve sonrasında Yassıada'ya sürgüne gönderilmiştir. Yassıada'da türlü işkencelere maruz kalmış ve 1961 yılında idama mahkûm edilmiştir. Yassıada Hapishanesinde Adnan Menderes'e yapılan işkenceler Cahide Hanım'ın gözünden şu şekilde aktarılmaktadır:

“ ‘Menderes’e yapılan işkencelere ilişkin bir belgeselde seyretmişim. Yassıada tutukevi müdürü anlatıyordu. Yıkanırken bir gassal, imam bir de ben vardım. Göğsünde kabuk bağlamış onlarca sigara izi vardı diye....’

‘Sadece o kadar olsa iyi. Menderes’e yapılanlar henüz neşredilmedi. Tacizden tutunuz zorla uyuşturucu zerkine kadar akıl almaz şeyler yapmışlar. Muhakemesi o denli güçlü, lisanı, ifadesi o kadar muazzam bir insanın o hale gelmesi başka ne ile açıklanabilir ki’ Malum infaz günü makattan prostat muayenesi bile yapılmış...”
(s.206-207)

Vasfiye İleri, romanda Tevfik İleri'nin eşi olması münasebetiyle sıkça ismi geçen tarihî bir kahramandır. Vasfiye Hanımın da durumu tıpkı Cahide Hanım gibidir. Daha çok geçmişte yaşadıklarından bahsedilmesinden dolayı tarihselden ziyade tarihî olarak almak gerekir. O da eşi gibi Hemşinlidir ve babası hafızdır. Vasfiye Hanım, Tevfik İleri'yle birbirlerini oldukça çok seven ve mutlu bir evlilik sürdüren kişi olarak aktarılmıştır. Yaşadıkları süre zarfında öncelikle vatanın istikbali için uğraşacaklarına dair eşiyle birbirine söz vermişlerdir. Vasfiye Hanım, eşini her

zaman desteklemiş ve onun fikirlerine saygı duymuştur. Tevfik İleri'nin eşi, Ali Bey'in gözünden şu şekilde tasvir olunmuştur:

“Üzerinde çiçekli basma bir entari. Başını bir yazma ile leçek yapmış. Leçeğin ön kısmı açık, gümüş renginde saçlarından bir tutam görünüyor. Gözleri, genç bir kızınki gibi diri, derin bakıyor. Yemyeşil(yoksa mavi mi? Deniz mavisi)” (s.92)

Ayşe Hanım, Tevfik İleri'nin küçük kızıdır ve ortanca evladıdır. Ali Bey, Cahide Hanım'la röportaj yaparken bazı yerlerde konuşmaya katıldığı görülmektedir. Ali Bey, Ayşe Hanım'ın sigara kullandığını öğrenince kendisi de sigara içtiğinden evde sigaranın içilip içilemeyeceğine dair endişeleri ortadan kalkmıştır.

Cahit İleri, Tevfik İleri'nin en küçük evladıdır. Bütün Demokrat Parti'nin öne çıkan şahıslarıyla ilgili cereyan eden olaylar vuku bulduğunda küçük bir çocuktur. Ali Bey, Cahit İleri ile teefonda uzunca bir konuşma yapmıştır. Kendisinin evinin de ablasının evi gibi babasının anılarıyla dolu olduğundan, babasının vatan için sayısız hizmette bulunduğu bahsetmiştir.

Romanda yeri geldikçe bahsi geçen ancak derinlemesine işlenmeyen bazı tarihî kişiler de mevcuttur. Bu kişileri şu şekilde sıralayabiliriz: Siyasetçilerden ve devlet adamlarından İsmet İnönü, Celal Bayar, Fatin Rüştü Zorlu, Hasan Polatkan, Gazi Yiğitbaş, Tahsin Tola, Cemal Gürsel, Süleyman Demirel, Ali Ekber Şah; dinî kişi ve sufilerden Yunus Emre, Kenan Rıfai, Bediüzzaman Said Nursi; yazarlardan Samiha Ayverdi, Nazım Kurşunlu, Nezihe Araz, Halide Nusret Zorlutuna, Necip Fazıl Kısakürek, Nazım Hikmet, Arif Nihat Asya, Yaman Dede; tarihî kişilere yakınlığıyla bilinen Belma Menderes, Ayhan Aydan, Fethi Gemuhoğlu, Namık Gedik...

d.2. Tarihsel Kişiler

Romanın aktüel zamanında gerçek hayatta yaşıyor olan bazı kişilerin varlığı bu başlığı açmamızı gerekli kıldı. Çok detaylı işlenmeyen bu kişilerin eserin bazı yerlerinde adları kısaca geçmektedir. Nuri Pakdil, Samiha Ayverdi'nin torunu Cemalnur Hanım, Cahide Hanım'ın eşi Ayhan Bey, Vasfiye İleri'yi ziyaret etmesi münasebetiyle Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan, Ali Bey'e Tevfik İleri'nin

hayatını yazmasını salık vermesiyle adı geçen dönemin Milli Eğitim Bakanı Hüseyin Çelik, Bal filmini çekmesiyle Semih Kaplanoğlu, Yazar Gıyasettin Emre, İlahiyatçı Mustafa Tatçı romanın yazıldığı dönemde bahsi geçen aktif kişilerdir. Aynı zamanda yazarın İleri hakkında bilgi aldığı yakınları olan Cahide Hanım, Ayşe Hanım, Cahit Bey, Vasfiye İleri güncel tarihsel olay akışında da karşımıza çıkmaktadır.

d.3. Kurmaca Kişiler

Ali Bey, *Vefa Apartmanı* romanının en fazla ön plana çıkan kurmaca kişisidir. Aynı zamanda eserin baş anlatıcısıdır. Bu kişi kendisinden Sadettin Hoca'nın dersinden sonra Acd kültür merkezinin bahçesine geçmesiyle bahsetmektedir. Daha sonra otobüsle İstanbul'dan Ankara'ya gideceğini dile getirmiştir. Olay akışında bir Türkolog olduğundan bazı imla hatalarının gözüne çarptığını belirtmiştir. Memuriyetten emekli bir kişidir. Ali Bey ,kendisini ironik bir tarzda şöyle anlatmıştır:

“Küüüüü! Park yasağı levhasına çarpıyorum. Yıllar önce geçirdiğim kazadan kalma alnımdaki dikiş izi yanıyor. Muhtemelen kızarma, şişik...dikkat aracınız çekilebilir. Zaten karşıda Beğendik'in otoparkı var. Bırakmayın araçlarınızı. Efendim zaten benim aracım yok. O kadar param hiç olmadı. Beş çocuklu bir ailenin 'reisiyim', çiçeği burnunda bir emekli. Maaşım ne öldürüyor ne onduruyor. Memuriyette çalıp çırpmanınca zaten ne araba ne ev alabilirsiniz. Nerde memurun kral zamanları. Cumhuriyet Halk Fırkamızın ali kıran baş kesen memurları.” (s.24)

Yukarıda da görüldüğü üzere Ali Bey'in romanda CHP'nin iktidar olduğu dönemde, bilhassa İnönü Dönemi'nde, memurların meydana getirdiği birtakım olumsuz uygulamalara karşı bir tutum sergilediği anlaşılmaktadır.

Kahraman, aynı zamanda bir yazardır. Milli Eğitim Bakanı Hüseyin Bey'e son kitabını götürüp ziyaretine gittiğini ifade etmektedir. Bu ziyaretle birlikte Hüseyin Bey'in kendisine Tefik İleri'nin hayatını yazması için öneride bulunması ve Cahide Hanım'dan bir randevu ayarlamasıyla kahramanın roman yazma serüveni başlamıştır.

Ali Bey, İleri'nin yaşamış olduğu olay ve durumlara karşı oldukça hissi bir tutum izlemektedir. Onun içinde bulunduğu elim hadiselerin en can alıcı noktalarını saptamakta ve okuyucuya duygusal ve bir platformda sunmaktadır. Ali Bey'in olay örgüsündeki varlığı Tevfik İleri'yi yüceltmek adınadır. Pek çok açıdan kitabın yazarı Yalsızuçanlar'la benzerlik göstermektedir. Bu durum sanatçının öykülerinde de karşılaşılmaktadır. “...yazarın hayat öyküsü incelendiğinde yazarın anlattığı birçok öykünün kendi hayat öyküsünden kesitler içerdiği görülür.” (Çelik, 2014:193)Yazarın vermiş olduğu, “gaste24”ün sayfasında yayımlanan bir röportajda Hacettepe’de Türkoloji okuduğundan söz etmiştir. Ali Bey’in “*Tevfik İleri adına ilk kez, Bediüzzaman’ın bir mektubunda rastlamıştım.*” (s.13) sözlerinden Bediüzzaman Said Nursi'nin eserlerini okuduğu anlaşılmaktadır. Yalsızuçanlar da “Mahalle Mektebi” dergisinde hayatını anlattığı bir yazıda lise yıllarının Risale-i Nur’la geçtiğini söylemiştir. (2019:78) Ali Bey de yazar gibi Sivas’ta öğretmenlik yapmıştır. Yazarın *dergibi* sayfasında Ömer Çakkal’la yapmış olduğu bir söyleşide ise Ali Bey karakteri ile orantılı olarak, birkaç ay hasta yattığımı, kafein ve nikotin bağımlılığı olduğunu dile getirmiştir.

Sadettin Hoca, acd kültür merkezinde Ali Bey ve arkadaşlarına ders veren bir hocadır. Romanın birkaç yerinde hocanın sanatsal bir derinliğe sahip edebî sohbetlerinin dile getirilmesinden Ali Bey’i etkilediği anlaşılmaktadır.

İhsan, Ali Bey ile telefonda konuşan arkadaşıdır.

Mevlüt e Eyüp, Ali Bey’in Sivas’tan öğrencisidir, aynı zamanda gazetecidirler. Cahide Hanım’ın evinde anlatıcı ile tesadüfen karşılaşmışlardır.

Canan, Ali Bey’in öğrencisidir.

Abdurrahman, acd kültür merkezinde Sadettin Hoca’yı bekleyen öğrencilerden biridir.

Hemşinli Zeynep, Ali Bey’in sevdiği, mektup yazdığı, gözleri yeşil bir genç kızdır.

Romanın kişilerini genel hatlarla inceleyecek olursak ekseriyetle tarihî ve gerçek kişilerden oluştuğu görülmektedir. Bu kişilerin de iyi-kötü, dürüst-düzenbaz, zalim-mazlum gibi zıt kutuplarla değerlendirildiği görülmektedir. Tevfik İleri ve onu seven insanların ideal tip vasfı etrafında toplanmış oldukları izlenmektedir. Kurmaca şahsiyetler eserde azınlığı teşkil etmektedir. Kahramanların fizikî tasvirlerinden ziyade karakter tahlillerinin yapılması sık karşılaşılan bir durumdur. Romandaki çoğu kişinin hem tarihî süreçte hem de romanın aktüel akışında ortaya çıktığı görülmektedir.

e) **Mekân**

Eserin dış hikâyesindeki olaylar İstanbul'da başlamaktadır. Olaylar, yazar Ali Bey'in Ankara'ya gelmesi ve İleri hakkında bilgi almak amacıyla Cahide Hanım'ın evine girmesiyle devam etmektedir. Ankara'daki güncel olaylar Cahide Hanım'ın evi ve üst kattaki Vasfiye Hanım'ın oturduğu dairede cereyan etmektedir. Yazarın gelmiş olduğu bu bina, romana da adını veren Vefa Apartmanı'dır. Bu yer, Tevfik Bey'e karşı vefalı birtakım ahabları tarafından yaptırılmıştır ve bundan dolayı bu ismi almıştır. Vefa Apartmanı ve bulunduğu sokak, oldukça realist ve yer yer ironik bir üslupla tasviri yapılan aynı zamanda Ali Bey'in öğrencilik yıllarında bulunduğu Seyranbağları'ndaki Olgunlar Sokak'tır. Aynı gerçekçilikteki betimleme apartmanın içi ve Cahide Hanım'ın evinde de görülmektedir. Ancak Cahide Hanım'ın evinde yapılan bu mekân betimlemeleri zamanla izlenimsel bir yapıya bürünmektedir.

Ali Bey'in hayatında önemli bir yer tutan fazlaca bahsettiği Olgunlar Sokak'ın tasviri aşağıdaki gibi oldukça reel bir tarzdayapılmıştır.

“Burası Olgunlar sokak. Merdivenlerin tam karşısında, yüksekçe, biçimsiz bir istinat duvarı. Duvarı üstündeki parmaklıktan sarkan sarmaşık, tozdan, kükürten boğulmuş bir halde. Belliki zehirlenmiş. Şehrin kustuğu bu zehri, üniversitede okumak için geldiğim bindokuzyüzyetmişsekiz yılından itibaren ağır ağır içime çekmişim. Avına sinsice yaklaşan bir sırtlan gibi şehrin zehri. Duvarın kimi yerleri nemden çürüyor. Parmaklıklardan yukarı bakınca yine kendini korumak için direnen bir lavanta. Yanında kurumaya yüz tutmuş bir çam. Sarmaşık, yandaki binanın sınırından itibaren, üçüncü kata doğru tırmanmış. Yarısı kurumuş. Kuru çubuklara bakıyorum. Yeşil ile kurusu iç içe. Biri canlı, diğeri ölü gibi görünüyor. Balkon altlarındaki

sıvalar dökülmüş. Kirden rengini yitirmiş beyaz balkon demirlerinden sarkıyor sarmaşık. Yan dalları budanmaktan hayli uzamış bir zerdali çiçeklenmiş.” (s.23-24)

Yazar Ali Bey, Olgunlar Sokak’ın dış görünüşüne detaylı bir bakarak Ayşe Hanım, Cahide Hanım ve Vasfiye İleri’nin oturduğu aile apartmanı olan Vefa Apartmanı’na gelir. Sokaktan apartmana girmekte olan kahramanın biraz da binayı bulmak için bocalamasının etkisiyle kafası karmakarışık olmuştur ve binanın dış tasvirini zihninde çağrıştırdıklarıyla birlikte vermiştir. Yıllar önce bir üniversite öğrencisiyken gelmiş olduğu bu sokakta anıları tekrar canlanmıştır. Dalgın bir haletiruhiye içerisinde. Yazar, sokağın girişinde arabaların park etmemesi için konulmuş bir trafik tabelasına kafasını çarpmıştır. Kafası morarıp şişmiştir. Üstelik arabası da yoktur. Bu karmaşık hislerle apartmanın dış betimlemesi yazarın zihninden şu şekilde yapılmıştır:

“Dönüyorum, Ana girişe yönelerek, merdivenleri çıkıyorum. Üzerindeki yama sıva çatlamış. Eciş bücüş yazılar okunmuyor. Sivasız yerler mozaik. Köşesi çatlamış. Otlar çıkmış. Sütükahve renginde demirden bahçe kapısı. Yine sarmaşık. Öğrencilik yıllarımda yürürken en çok aşına olduklarımdan. Adını hâlâ bilmiyorum. Bu yeşil, şehrin pasına rağmen diriliğini yitirmemiş. Beyaz damarları var. Belikli onlardan besleniyor. Mozaik bitti, hayli eprimiş yer taşları... Sonunda kapıdayım. Ahmet Midhat Efendi’nin roman tefrikasını anımsıyorum...” (s.25)

Apartmentın dışından sonra içini de betimleyen Ali Bey, dışarıdaki kasvetli haletiruhiyeden ve betimlemelerden uzaklaşarak olumlu tasvirler yapmaya başlamaktadır. Binanın girişini eşik olarak niteleyen kahraman için bu giriş maddi bir sınırın ötesinde kaos, olumsuz, nahoş, çirkin, durağan, ölü gibi çağrışımları geride bırakan bir çizgidir. Eşik kelimesi çok anlamlılık arz eden bir sözcüktür. Mimari, halk ağzı, tasavvuf, sosyoloji, psikoloji gibi alanlarda farklı anlamlar kazanmaktadır. Tanpınar’ın şiirlerinde de sık sık karşılaştığımız bu kavram, “*Tanpınar’ın eşik kavramını kullanmasının nedenlerinden biri, Tanzimat dönemiyle başlayan süreçte modernizmi ve medeniyet değişimini içselleştirmeyen insanların ikilik içinde kalmasıdır.*” (Karçığa, 2014:8) Yazar da apartmentın içerisinden girdiği zaman modern dünyanın keşmekeşinden sıyrılmaya başlamıştır. Psikolojik düzlemde bu sözcük “*Eşiğin içe bakan tarafı insana güven ve huzur ilka etmektedir.*” (Gökçen,

2019:3) Yazar için de söz konusu huzur, kapı ağzında yer alan bu yerin kestiği iç kısımındadır. Kahraman düşündükçe aslında bu eşığın de aynı dünyaya ait bir mekân olduğunu idrak ettiğini söylemiştir. Apartman girişinin tasviri ve apartmanın yukarıya doğru ilerleyen iç tasviri ise şu şekilde yapılmıştır:

“Duvarlarda göğü hizasına kadar damarlı, gri, açık kahve mermerler. Beşli bir posta kutusu. Yine adımı bilmediğim bir çiçek. Yanında bir tane daha. Botanik bahçesi gibi. Sağda birkaçı daha. Koridor hayli ferah... eşikten geçip içeri girince gürültü bir anda dinliyor. Ayak seslerim yankılanıyor. Sorun eşikten geçebilmekte. Ruhu törpüleyen o kakafoni, o karmaşa dindi. Başka bir dünyaya geçtim sanıyorum, oysa bir eşik. Burası da o dünyanın bir parçası. Burada da kirlenmiş çiçekler... merdivenler mozaik. Yarım yüzyıllık olmasına rağmen, bakımlı, temiz...Çok ışıklı ayrıca. Yukarı doğru, merdiven boyunca pencereler... Bu çiçeğin de adını bilmiyorum. Gittikçe çoğalıyorlar. İkinci kata geliyorum. Bu kez pencere çiçeklerden görünmüyor.” (s.27)

Yukarıdaki iç mekân betimlemesinden sonra Cahide Hanım’ın evine gelen Ali Bey, ilk olarak evin genel görünüşü hakkında gayet nesnel bir tasvir yapmaktadır. Ancak daha sonra yapılan Cahide Hanım’ın evinin betimlemelerinde yer yer öznel bir anlatımın varlığı hissedilmektedir. Yazar İleri ailesini tanıdıkça mekânda hissî tasvirlerin ağırlığı da artmaktadır. Aşağıdaki 1. alıntıda yer betimlemesi diyalogla iç içe verilmektedir. 2. Alıntıda ise bu evdeki bir ortamın tasviri oldukça izlenimsel ve öznel olarak yapılmaktadır.

“Cahide Hanım anlatıyor... Dalıyorum. Köşedeki sehpanın üzerinde bakır, işlemeli tabağın inde bir devekuşu yumurtası... Cahide Hanım’ın sesi eriyor. Gözlerimin kaydığını görünce konuyu değiştiriyor. ‘Özür dilerim’ diyorum. ‘Estağfirullah’ diyor. ‘beş-altı yıl önce bir seyahatte almıştık onu, devekuşu çiftliğinden...’ Dokunmak istiyorum. Cahide Hanım, ‘zamanla taşlaşıyor’ diyor. Sehpanın yanında katlanmış seccade. Cahide Hanım’ın gözleri nemleniyor., ‘Tevfik Bey’in hapiste kullandığı...’ ‘Evet’ diyor’...” (s.126-127)

“Ayşe Hanım’dan haber yok. Ayhan Bey hep o zerafet ve sükûnetiyle başımı hafif eğmiş, elleri dizinde öylece oturuyor. Cahide Hanım da sessiz. Dokunaklı bir boşluk var. Bir iç konuşma. Böylesi anlarda sessizliğimizi daha derin hissedebiliyoruz. Uygarlığı, tedirgin edici sessizlikten kurtulmak için üretilmiş gürültü komposu olarak gören bir yer burası. İçe kapanınca dış sesler siliniyor. Açılınca musluktan

damlayan su, üst kattaki bir çıtırtı, sokağın sesleri duyulmaya başlıyor. İçeride sanki başka bir zaman yaşıyor. Geçmişin bu denli yaralayıcı olması, şimdiki zamanı da örseleyebiliyor. Mimiklerden, yüzçizgilerinden, solunulan havadaki zerrelere bile yansıyabiliyor. Bu kez daha yakından bakıyorum içerideki şeylere. Gerçekten ne kadar çok çiçek böyle! Onların seslerini duyamıyoruz.” (s.244)

Cahide Hanım'ın evinden sonra bir üst kattaki Vasfiye Hanım'ın yaşadığı daireye çıkan yazar, bir müddet burada ev sahibiyle hasbihal ettikten sonra tekrar aşağı kata inmişlerdir ve olaylar yine bu dairede cereyan etmeye başlamıştır. Kahraman anlatıcı, Ankara'daki işlerini bitirdikten sonra tekrar İstanbul'a dönmüştür ve acd kültür merkezinin bahçesinde Sadettin Hoca'yı dinlemektedir.

Çekirdek hikâye olan Tefik İleri'nin hayatını elen alan olayların geçtiği mekân konusu çerçeve hikâyeye göre çeşitlilik arz etmektedir. Ancak bu mekânlardan aktarılması sebebiyle güncel mekânlardaki gibi reel ve uzun tasvirleri yapılmamıştır. Bu yerlerin çoğunlukla ismi zikredilmiş ve orada vuku bulan olaylara odaklanılmıştır.

İleri'nin yaşamının geçtiği mekânlara bakacak olursak Hemşinli olması münasebetiyle tarihsel sıralamada buradan başlamak gerekmektedir. Vasfiye Hanım Çinçuna Köyü'nden, Tefik Bey ise Gula Köyü'ndendir. Henüz küçük yaşlarda iken İstanbul'a taşınmışlardır. Fatih Senti'nde öğrenim görmeye başlayan kahraman, İstanbul Teknik Üniversitesi'nde mühendislik okumuştur. Elevit Yaylası'nda Vasfiye'yi ilk defa gören İleri, ona âşık olmuştur. Siverek'te kısa bir süre memuriyet yapan siyasetçinin Erzurum'a tayini çıkmıştır. Bu sıralarda Vasfiye ile evlenmiş ve onu da Erzurum'a getirmiştir. Daha sonra Çanakkkale'ye görevlendirilmiş ve birkaç yıl burada kalmıştır. Samsun'a nafia müdürü olarak atanan İleri, 1950'de yapılan parti seçimlerinde Samsun Milletvekili olarak meclise girmiş ve Ankara'ya taşınmıştır. Siyasi hayatı hareketlenen kahramanı anlatan eserdeki olayların çoğunluğu bu şehirde geçmektedir.

Ankara, Sıhhiye'de kaloriferli ve balkonlu bir apartmana yerleşen aile için bu mekân bir ilktir. Daha sonra bu il içerisinde birkaç kez taşınan aile halen Ankara'da oturmaktadır. Askerî darbeden sonra Harbiye'de bir askerî okulda 21 gün kadar

tutulan kahraman, sonradan Marmara Denizi'nde bulunan Yassıada'ya gönderilmiştir. Burada 1 yıldan fazla tutuklu bulunan siyasetçinin hastalanması üzerine Kayseri Cezaevi'ne nakli gerçekleşmiştir. Kayseri günlerinde rahatsızlığı artan İleri, Ankara Hastanesi'ne kaldırılmıştır. 1961'in son gününde bu hastanede vefat etmiştir.

İleri ailesinin Sıhhiye'deki apartman katı Cahide Hanım'ın dilinden, *“Nihayet babamın önceden gelip kiraladığı, Sıhhiye'deki eve geldik. Tabii, Samsun'a nispetle daha lüks bir ev.. Balkonlu var, Sıhhiye meydanına bakıyor. Parkeli, banyosu falan daha iyi, kalöriferli.”* (s.123) şeklinde anlatılmıştır.

Vefa Apartmanı'nda geçen mekânları şu başlıklar altında değerlendirebiliriz:

e.1. Doğal Coğrafya

e.1.1. Karadan Mütevellit Mekânlar

Ali Bey'in anımsaması sebebiyle Torosların adı kısaca eserde geçmektedir.

Romana adı birkaç kez geçen Elevit Yaylası, Tevfik İleri ve Vasfiye Hanım'ın birbirini ilk kez görerek aşık oldukları doğal mekândır.

Yassıada ise İleri'nin tutuklu bulunduğu adadır. İmralı'nın ise bazı tutukluların idam edilmesi sebebiyle adı geçmiştir.

e.1.2. Sudan Mütevellit Mekânlar

İleri'nin bir mektubunda Yassıada'da hapiste bulunduğu binanın penceresinden denizi seyrettiğini dile getirilmiştir.

Köprü yapımı projesi münasebetiyle İstanbul Boğazı'nın adı geçmektedir.

Baraj ve köprü yapılması sebebiyle Seyhan nehri, adı geçen doğal bir mekândır.

e.2.Yapay Mekânlar

e.2.1. Tarihî Mekânlar

e.2.1.1. Tarihî Açık Mekânlar

Romadaki olayların büyük çoğunluğu Rize, İstanbul, Erzurum, Çanakkale, Samsun, Ankara şehirlerinde geçmektedir. Ağrı, Eskişehir, Isparta, Konya, Mardin, Urfa, Van, Yozgat, gibi şehirlerden çeşitli sebeplerle kısaca bahsedilmektedir.

Pakistan'ın Ali Ekber Şah'ın Türkiye'ye gelmesiyle adı geçmektedir. Razgrad, romanda birtakım olaylarla bahsi geçen Bulgaristan'da tarihî bir yerleşim yeridir.

Cizre, Çamlıhemşin, Hemşin, Midyat, Nusaybin, Pazar, Siverek gibi ilçe adları; İstanbul'un Fatih Semti; Ankara'nın Kızılay, Kocatepe, Seyranbağları, Sıhhiye, Ulus, gibi semtleri ve Olgunlar, Belkıs, Sağlık gibi çeşitli sokak isimlerinin adı geçmektedir.

Hirfanlı, Kemer, Seyhan gibi barajları Demokrat Parti zamanında kurulmasıyla gündeme gelen yerlerdir. Yine bu dönemde Urfa-Mardin arasına yapılan yol bahsi geçen tarihî dış mekânlardır. Boğaziçi Köprüsü de proje aşamasında olmasıyla söz edilen bir yerdir.

Eserde kısaca bahsedilen Abdi İpekçi Parkı, Çanakkale Şehitliği, Sıhhiye Semt Pazarı, Sultan Ahmet Çeşmesi tarihî açık mekânlardır.

e.2.1.2. Tarihî Kapalı Mekânlar

Türkiye Büyük Millet Meclisi, Demokrat Parti Binası, bahsedilen siyasi ve idari mekânlardır.

Ankara Koleji, Beytepe Kampüs, Harbiye Askerî Lisesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, ODTÜ bahsedilen eğitime dair tarihî kapalı yerlerdir.

Kayseri Cezaevi, Yassıada Hapishanesi adli tarihî kapalı mekânlardır.

Kocatepe Ulucami, Süleymaniye Cami dinî-tarihî kapalı bir mekândır.

e.2.2. Kurmaca Mekânlar

e.2.2.1. Kurmaca Açık Mekânlar

acd kültür merkezinin bahçesi, Ankara'nın çamurlu sokakları, Pazar, Samsun'da İleri'nin yaşamış olduğu evin bahçesi, vapurun güvertesi romanda bahsi geçen kurmaca açık mekânlardır. Romandaki kurmaca dış yerler sınırlı tutulmuştur.

e.2.2.2. Kurmaca Kapalı Mekânlar

Dergâh, medrese gibi yerler geleneksel kurmaca kapalı mekân olarak karşımıza çıkmaktadır.

acd kültür merkezi ve kafeteryası, acenta, apartman, içekçi, daire, ev, hapis, hapishane, hastane, apartmanı, istasyon, kitapevi, kooperatif ofisi, sanat merkezi, tutuk evi gibi yerler modern diyebileceğimiz kurmaca kapalı mekân olarak kullanılmaktadır.

f) Zaman

Vefa Apartmanı'nda zaman başlığının incelenmesini kolaylaştırmak adına kısaca romana konu olan Tevfik İleri Dönemi'ndeki tarihî olaylara göz atmak faydalı olacaktır. Romanda Tevfik İleri'nin çocukluk döneminde vuku bulan, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulma safhasındaki olaylara pek değinilmemiştir. Bunun sebebi Cahide Hanım ve diğer anlatıcıların bu olaylara yaşayarak aşına olmayışlarıdır.

Tevfik İleri'nin hayatında yaşanmış olan bazı tarihî olaylara da kısaca değinmek gerekmektedir. İleri'nin adı, gerek özel gerek sosyal gerek siyasi yaşamlarında oldukça hareketli bir mizaca sahip olmasından mütevellit sık sık siyasi ve sosyal meselelerde anılmıştır. Hatta onu, yargılanırken ölçsüz davranmakla

itham etmişlerdir. İdeolojisi milliyetçilik, Atatürk İlke ve İnkılapları'na bağlılık olan Milli Talebe Birliği'ne 1930'da katılan kahramanın sosyal ve siyasi meselelerde sesi gür çıkmaya başlamıştır. Siyasetçi'nin, romanda da bahsi geçen bilinen ilk sosyal meseleye girişmesi 22 Şubat 1933'te meydana gelen Vagon Li Olayı'dır. Türkçe konuştuğu için cezalandırılan bir tren acentası çalışanına destek olmak maksadıyla yürüyüş ve eylemin içerisinde bulunan kahramanın Türkçülük temelli değerlendirilen bu vakaya öncü olduğu görülmektedir. Bu vakadan kısa bir süre sonra kahramanın 11 Mart 1933'te Milli Talebe Birliği'ne başkan olarak seçildiği bilinmektedir. İleri'nin hayatında patlak veren Türkçülük temelli ikinci sosyal mesele ise 14 Nisan 1933 tarihinde Razgrad'da bulunan Türk mezarların tahrip edilmesine ilişkin düzenlenen birkaç eylem ve davranışta bulunmasıdır. Yabancı uyruklu öğrencilere Türk gecesi düzenlenmiştir. Bulgar Konsoloshanesi'nin önünde eyleme katılan topluluğa bir konuşma yapan kahraman daha sonra bu toplulukla birlikte Bulgar Mezarlığı'na giderek çelenk koymuş ve tepkisini aksi bir surette göstermiştir. İzin verilmediği halde bu eylemi düzenleyen gençlerin bir kısmı İleri'yle birlikte tutuklanmış ve daha sonra da bırakılmışlardır (Işıқтаş, 2019).

Romanda İleri, okulu bitirdikten kısa bir süre sonra memuriyete başlamış ve dolayısıyla büyük şehrin hareketli hayatından uzak kalmıştır. Evlendikten sonra daha oturaklı ve derinlemesine düşünen bir şahıs olarak karşımıza çıkan kahramanın hayatında 1950'de milletvekili seçilene kadar öne çıkan tarihî bir vakadan bahsedilmemiştir. İleri'nin siyaset hayatını, milletvekilliği ve bakanlık yaptığı zamanlardaki hadiseleri, aydınlatmak için o dönemdeki siyasi ortama kısaca bakmak yerinde olacaktır.

Adnan Menderes başkanlığında 1946 yılında Demokrat Parti kurulmuştur. 1950 yılında hükümet seçimini kazanan Demokrat Parti'ye daha evvelki tek partili hayata göre hazırlanmış hukuki yapı sınırsız güç sağlamıştır. Halkın oy çoğunluğuna %50'nin üstünde olan parti, Adnan Menderes'in başbakanlığıyla hükümeti kurmuştur. İktidarda olduğu yıllarda(1950-1960) siyasi, idari, iktisadi, dinî, bayındırlık, eğitim, ulaşım gibi alanlarda oldukça devingen bir yöntem izleyen hükümet, 4 defa seçime giderek bunları kazanmışlardır. İlk seçim döneminden sonra

(1954) Cumhuriyet Halk Partisi'nin yoğun baskılarının neticeleri, parti içindeki ayrılıklar ve istifalar, parti aleyhine düzenlenen miting ve yürüyüşler Demokrat Parti'nin gücünü ve oylarını kaybetmesine sebep olmuştur. 60'lı yıllarda bilhassa üniversitelerde parti aleyhine düzenlenen eylemci propagandalar fazlalaşmış ve CHP'nin artan baskıları netice vermiştir. 27 Mayıs 1961 gecesi düzenlenen askerî bir müdahaleyle Demokrat Parti hükümeti idaresine son verilmiştir. Partinin milletvekilleri ve ileri gelenleri tutuklanmış, öne çıkan şahıslarından 19 tanesi yargılanmak üzere Yassıada'ya götürülmüşlerdir. Partinin Başbakanı Adnan Menderes, Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu, Maliye Bakanı Hasan Polatkan 16 Eylül 1961'de idam edilmiştir (Demir, 2009; Işıktaş, 2019).

İleri Demokrat Parti'nin 1950'de yapılan hükümet seçimiyle Samsun Milletvekili olarak meclise girmiştir. Başbakan Menderes tarafından çeşitli bakanlık görevlerinde bulunmuştur. Önceleri Ulaştırma Bakanı olarak görev yapan kahraman, çok kısa bir süre sonra Milli Eğitim Bakanı'nın istifa etmesi üzerine bu göreve getirilmiştir. Romanda da ifade edildiği üzere Milli Eğitim Bakanlığı görevi siyasetçi için zorlu ve yıpratıcı yılları başlatmıştır. Eğitime ayrıca önem veren kahraman, din eğitimini müfredata koydurmuş, İmam Hatip Liseleri'nin yeniden açılmasını sağlamış, Köy Enstitüleri'ni ıslah ederek öğretmen okullarıyla birleştirip ilköğretmen okullarına dönüştürmüştür. Yüksek İslâm Enstitü'sünü kurarak kaliteli ve donanımlı ilahiyatçı yetiştirmeyi hedeflemiştir. Bayındırlık Bakanlığı yaptığı yıllarda ise yol, köprü, baraj yapımına önem vererek milletin yaşam seviyesini yükseltmeyi hedeflemiştir. 27 Mayıs 1960 Askerî Darbesi'nde tutuklanarak Harbiye'ye götürülmüş, oradan da yargılanmak üzere Yassıada'ya nakledilmiştir. Rahatsızlanınca Kayseri Cezaevi'ne, oradan Ankara Hastanesi'ne götürülen İleri, 1961'in son gecesi vefat etmiştir.

Romanda fazlaca yer verilen askerî darbe, halkın bu darbe karşısındaki tutumu; İleri'nin Yassıada'da tutuklu bulunduğu günlerde yaşadıkları romana yansıyan tarih akışı içerisinde askerî, siyasi, hukuki sosyal ve psikolojik olarak değerlendirilebilecek meselelerdir.

Cahide Hanım, darbenin nedenlerinden birini “*Seçim yoluyla iktidara gelemeyince, Halk partisi orduyla ittifak yapıyor.*” (s.204) şeklinde değerlendirmektedir. Bazı aydınların orduyu darbeye özendirici telkinlerde bulunduğu da söz edilen sebeplerden biridir.

27 Mayıs 1960 sabahında TSK'nın idari yönetime el koyması sonucu tutuklanan Demokrat Parti siyasileri meclis karşısında bulunan bir harp okuluna götürülmüştür. 21 gün burada kalan tutuklular Yassıada'ya nakledilmişlerdir. Yassıada da onlar için her açıdan zor günler başlamıştır. Yine Cahide Hanım'ın ağzından bu siyasilerin Harp okulunda ve Yassıada'da türlü fizikî ve psikolojik işkencelere maruz kaldığı, bunların büyük çoğunluğunun henüz gün ışığına çıkmadığı dile getirilmiştir. Aşağıdaki 1. alıntıda tevkif edilen siyasetçilerin Harbiye'de geçirdikleri günler İleri'nin büyük kızı tarafından, 2. Alıntıda ise Yassıada'daki uygulamalardan bazıları Ali Bey'in kaleminden anlatılmaktadır.

“Dediğim gibi korku ortamı oluşturulmuştu. Yok efendim işte bombalanacakmış, öldürüleceklermiş diye. Tabi itip kakıyorlar, küfrediyorlar, tahkir ediyorlar... Düşünün bunlar on sene memlekete hizmet etmiş insanlar. Bakanlık, mebusluk yapmışlar. Rütbesiz askerlere bile aşağılatmışlar. İçlerinde bunalıma girenler var, malum ölenler var. Çok işkenceler yapmışlar. Bihassa Menderes'e bilinenden fazla ağır işkenceler yapıldığı söyleniyor. Tabi babam mektuplarda zaten yazamıyordu, günlüklerinde de bazı ipuçları veriyor. Harbiye günleri çok feci geçti bizim için. Babamla muhabere edemedik bir türlü. Birkaç not o kadar.” (s.205)

“Sadece elli sözcükle haberleşmek zorunda olmak... Haksız yere tutuklanmak. Sürekli aşağılanmak, iftiraya uğramak. Ölümle yargılanmak, ethdit edilmek. Sıradan hakları bile gaspedilmiş olmak... Bunların acısını hissedebiliyorum.” (s.153)

Bütün yaşananlar dolayısıyla bu durumdan yalnızca tutuklular değil ailesi ve çevresindeki kişiler de oldukça olumsuz etkilenmişlerdir. Darbeden sonra mahkûmların evleri ayrıntılı bir şekilde aranmış ve ailelerine karşı bazı çirkin sözler söylenmiştir. Malları ve maaşlarına el konan devlet adamlarının aileleri ekonomik bir darlığa düşmüştür. Basının da bu kişiler aleyhinde yazdığı oldukça şiddetli, aşağılayıcı, nahoş şeyler onların yakınları üzerinde ezici bir baskı oluşturmuştur. Bütün bu sıkıntıların yanındaki sorunlardan biri de haberleşme ve görüşme

sorunudur. Demokrat Partililerden Harbiye’de iken oldukça sınırlı haber alınmıştır. Yassıada’da iken ise yazılan mektuplardaki sözcüklerin sayısı 50’yi geçmeyeceği kuralı konulmuştur. Aynı zamanda bu mektuplar okunmakta ve sansüre tabi tutulmaktadır. Tutukluların ailesiyle görüşmesi oldukça sınırlandırılmıştır. Bu kişilere ve çevresindekilere birçok açıdan kısıtlayıcı uygulamalar yapılmıştır. Cahide Hanım, “...*Yassıada sanıklarının yakınları uzun süre horlanmıştır.*” (s.281) demiştir.

İleri, kendisine isnat edilen iftira suçlarından ötürü müebbet hapis cezası almıştır. Ancak kısa bir süre sonra yakalandığı kanser hastalığından ötürü vefat etmiştir.

Romanda bahsi geçen tarihî olayların büyük bir kısmı yakın döneme ait olduğundan genellikle bu vakaların net tarihi verilmektedir. Ancak olaylar belli bir kronolojide anlatılmamıştır. Olay akışında zamansal sapmalar hayli fazladır. İleri’nin yaşam öyküsü geriye dönüş tarzında verilirken bu hikâye içerisinde de geriye dönüş ve ileriye sıçramalara sıkça rastlanmaktadır. Çeşitli anlatılarla siyasetçi’nin yaşamından önceki zamanlara da gidildiği görülen bir durumdur.

Vefa Apartmanı’nda zaman konusu kısaca şu başlıklarla gösterilebilir:

f.1. Vaka Zamanı

Romandaki vaka zamanı olarak nitelendirdiğimiz güncel zaman, Ali Bey’in acd kültür merkezinde Sadettin Hoca’dan aldığı dersle başlamaktadır. Yazar, o gün Tevfik İleri hakkında bilgi toplamak amacıyla Ankara’ya gidecektir. Birkaç gün Ankara’da kalan kahramanın tekrar İstanbul’a dönüp acd kültür merkezine gelmesi ve derse girmesiyle güncel zaman son bulmaktadır. Romanın vaka zamanı birkaç günden ibarettir.

f.2. Hatırlatılan Zaman

Eserde geçmiş zamanı anımsatma Hz. Yusuf’un zindana atılması meselesine kadar gitmektedir. Çerçeve hikâye içerisine yerleştirilmiş Tevfik İleri’nin hikâyesini de geriye dönüşle verildiği için hatırlatılan zaman içerisinde incelemek gerekmektedir. Hz. Yusuf’un zindana atılmasıyla Ali Bey’in ilk defa acd kültür

merkezinde görünmesi arasında geçen süre romanın hatırlatılan zamanını vermektedir.

f.3. Anlatma Zamanı

Romanın anlatılması Ali Bey'in öyküsüyle başlamıştır. Bu öyküyle birlikte diğer olayların da anında anlatıldığı görülmektedir. O halde vaka zamanı ile anlatma zamanının aynı olduğu dikkat çekmektedir.

Romanda kurgulanan zaman kavramına genel olarak baktığımızda ağırlıklı olarak Tevfik İleri'nin yaşamış olduğu dönem, bilhassa siyasi hayatı ve romanın güncel zamanına kadar geçen süreden bahsedilmektedir. Eserin vaka zamanı Ali Bey'in çerçeve hikâyesinin geçtiği birkaç gündür. İleri'nin hayatı geriye dönüşlerle hatırlatılan bir zamandır. Aynı zamanda bu hatırlatılan zamanlar Hz. Yusuf'un yaşadığı geçmiş zamana kadar uzanmaktadır.

g) Anlatıcı ve Bakış Açısı

Vefa Apartmanı'nda okuyucu, olayları 1.tekil kişinin ağzından dinlemektedir. Romanın genel anlatıcısı yazar Ali Bey'dir. Ali Bey, aynı zamanda roman kahramanlarından biridir. O, çerçeve hikâyedeki diğer bazı roman kahramanlarına birtakım sorular yönelterek olayların aktarılmasını sağlamaktadır.

Romanda röportaj, söyleşi gibi tekniklerle bilgi edinme yollarına başvurulduğu için olayların genel anlatıcısı Ali Bey, sormuş olduğu soruların cevabını alırken sözü, yanıt veren diğer kahramanlara bırakmaktadır. Bu da bir süreliğine de olsa olayları farklı anlatıcıların aktarmasına imkân vermektedir. İleri'nin yaşam öyküsü aktarılırken 3. tekil kişi ağzı kullanılarak farklı kişilerle anlatım yapılmaktadır. Hatta romanın bazı yerlerinde bu dil 1.çoğul kişi ağzına dönmektedir. İleri'yi Ali Bey, Cahide Hanım, Ayşe Hanım, Vasfiye Hanım, Ayhan Bey, Cahit Bey'in topyekün anlattıkları görülmektedir. Bu anlatıcılar bazen 1.tekil kişili anlatım bazen 3.tekil kişili anlatım bazen de 1.çoğul kişili anlatım yapmaktadırlar. Ali Bey'in "*Dostumun sözlerini hatırlıyorum*" (s.11) cümlesi 1.

Tekil kişili anlatıma, Cahide Hanım'ın “*babam anne tarafına benzerdi. Neşeli canlı, hareketli, dışa dönük bir insandı...*” (s.85) sözleriyle babasını anlattığı kısım 3.tekil kişili anlatıma, yine Cahide Hanım'ın ağzından söylenen ‘*Bir kez olsun yanımızda şikâyet ettiğini, dedikodu yaptığını görmedik.*’ (s.87) sözleri 1.çoğul kişili anlatıma örnek olarak gösterebiliriz.

Çerçeve hikâyedeki olaylar, Ali Bey'in bakış açısından sunulurken ve geçmiş zamandaki vuku bulan olaylar, bilhassa İleri'nin yaşam öyküsü, aktarılırken anlatıcı ve bakış açıları değişkenlik göstermektedir. Çerçeve anlatıcı olan Ali Bey, genellikle bilgi ve olay aktarımı için diğer kahramanlara da hak tanımaktadır. Romanın bazı bölümlerinde ise Cahide Hanım'ın “*Hey gidi Hemşinli Tefik...Güzel babam.*” (s.79), şeklindeki cümlelerle Ali Bey söz hakkı vermeden anlatıma başladığı görülmektedir. Eserde hiç de azımsanmayacak derecede yer bulan siyasetçinin güncesi ve mektuplarının da alındığı kısımlarda İleri'nin kendi yaşadıklarını da anlattığı görülmektedir. Nurullah Çetin, çoğul bakış açısını, yukarıda bahsettiğimiz uygulamayı destekler tarzda “*...bir romanda birden çok anlatıcı tipine yer verilmesi...*” (2019:115) cümleleriyle tanımlamaktadır. O halde eserdeki çekirdek hikâyede çoğul bakış açısı vardır, demek doğru olacaktır.

Ali Bey, Cahide Hanım ve diğer anlatıcı kahramanlar olaylara Tefik İleri'nin düşünce dünyasıyla aynı açıdan yaklaşmaktadır. Anlatıcıların bakış açılarındaki aldıkları tavır, İleri ve çevresindeki Demokrat Partili siyasileri yüceltmekte, haksız muamele gördüklerini dikte etmektedir. Kahramanlar, Atatürk'ten sonraki Halk Partisi'ne karşı yanlış tutumları ve uygulamalarından, bu partinin 1950 seçiminden sonraki Demokrat Parti'ye karşı duruşu ve söylemlerinden dolayı olumsuz tepkiler göstermektedir.

Romandaki anlatıcı ve bakış açısını umumi bir perspektiften inceleyecek olursak çerçeve hikâyenin anlatıcısının romanın kahramanlarından Ali Bey olduğu görülmektedir. Dış hikâye bu kahramanın bakış açısından verilmektedir. İç hikâyede anlatılan Tefik İleri'nin hayatını ise aktaran anlatıcılar çeşitlidir. Çerçeve anlatıcı Ali Bey'in yanı sıra İleri'nin yakınlarının ve kendisinin olayları okuyucuya anlattığı tespit edilmektedir. *Vefa Apartmanı*'ndaki iç hikâyede anlatıcılar

kahramanlardandır. Olayların birden fazla kişinin gözünden aktarılmasından çoğul bakış açısının olduğu görülmüştür.

h) Anlatım Teknikleri

Vefa Apartmanı'nda kullanılan anlatım tekniklerini inceleyecek olursak “anlatma” tekniği ile başlamak gerekmektedir. Eserde genellikle İleri'nin ve yakınlarının anılarından bahsedilmektedir. Yazar Ali Bey'in siyasetçinin yaşamını romanlaştırmak istemesi üzerine yakınları da onun hayatını anlatmaktadırlar.

Romanda kullanılan bir diğer anlatım tekniği ise “betimleme”dir. Olay örgüsüne yerleştirilmiş tasvirlerin bir kısmının manzara, mekân ve fizikî görünüş betimlemeleri olmakla birlikte, büyük bir kısmının da karakter tahliline yönelik olduğu saptanmıştır. Manzara ve mekân tasviri olarak niteleyebileceğimiz kısımlar; Olgunlar Sokak'ın tasviri ile Vefa Apartmanı'nın girişi, apartmanın içi, Cahide Hanım'ın ve Vasfiye Hanım'ın daireleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Fizikî dış görünüş betimlemeleri ise bazen roman içerisindeki kurgusal hayattan bazen de fotoğraflardan yapılmıştır. Karakter tahlilleri ise İleri'nin anlatıldığı kısımlarda aktarılmaktadır.

Eserdeki olayların bazı kısımları aktarılırken “röportaj ve söyleşi” türünün anlatım özellikleri kurmacaya teknik olarak taşınmıştır. Ali Bey, romanını yazmak için Cahide Hanım'ın evine gittiğinde bazen ona sormuş olduğu sorularla bazen karşılıklı ettikleri sohbetlerle bilgi almaktadır. Bu kısımlarda röportaj ve söyleşi türünün anlatım tekniklerinden faydalanılmıştır. İleri'nin yakınları bu yöntemle siyasetçinin “anı”larını anlatmaktadır. Nitekim roman da kitapçılarda anı-roman olarak yerini almıştır.

Vefa Apatmanı romanına sadece anıları anlatmaktadır demek yanlış bir söylemdir. Çünkü roman sadece Tevfik İleri'nin anılarını anlatmakla kalmaz, aynı zamanda “biyografi”sini de vermektedir. Tabiki bu roman, tam anlamıyla biyografik bir roman da değildir. Nitekim çerçeve hikâye olarak tespit ettiğimiz Ali Bey'in de

kurgusal öyküsü yer almaktadır. Bu kurmaca hikâye, eserde yer bulmasaydı incelemekte olduğumuz kitabı roman kategorisinde değerlendirmek hayli güç bir durum olurdu.

“Mektup” romanda sıkça başvurulan bir tekniktir. İleri’nin ailesine ve aile fertlerinin İleri’ye yazmış olduğu mektuplardan bazıları romanda verilmiştir. Bu mektupları “montaj” olarak da değerlendirmek kabil gözükmektedir. Montaj olarak değerlendirebileceğimiz diğer alıntılar Tevfik Bey’in güncesinden verilen bazı kısımlar; döneminde basına yansıyan bazı haber ve yazılar; Fethi Gemuhoğlu’nun oğlu Ali’ye yazmış olduğu mektup; Yunus Emre, Yaman Dede, Turgut Uyar, Lale Müldür gibi şairlerin şiirlerinden dizeler; Kenan Rıfai bazı sözleri; Samiha Ayverdi’nin eserlerinden cümleler, Yemen Türküsü gibi alıntılar yapılmıştır.

“Özetleme” tekniği de eserde başvurulan bir anlatımdır. Yazar Ali Bey, Cahit İleri ile telefonda görüştüktan sonra İleri’nin geçmişten vefatına kadar geçen süreyi *“Zaman tünelinden hızla geçiyoruz. Öyle bir geçiyor ki zaman...Neler oluyor sorusunu sormaya fırsat dahi vermiyor.”* (s.78) sözleriyle özetlemiştir.

Romanda gösterme yöntemini işaret eden teknikler de oldukça fazladır. “Diyalog” bu tekniklerin başında gelmektedir. Karşılıklı konuşmalar genellikle Ali Bey ile Cahide Hanım arasında cereyan etse de ara ara Ayhan Bey, Ayşe Hanım, Vasfiye Hanım’ın da bu konuşmaya katıldıkları görülmektedir. Cahide Hanım’ın İleri hakkında Ali Bey’e vermiş olduğu cevaplar diyalog özelliği gösterse de bazı kısımlardaki konuşmalar, o kadar uzun bir şekilde girer ki başka biri araya girmeden verilen bu aktarımların gösterme tekniğinden anlatma boyutuna geçtiği izlenmektedir. Aşağıdaki alıntıda Ali Bey, Cahide Hanım ve Ayhan Bey arasında geçen bir konuşma verilmiştir.

“Cahide Hanım nezaketini bozmaksızın,

‘Ali Bey, keke ilgi duymadımız, başka bir şey getireyim...’ diyor.

‘Dalgınlıktan sıyrılıyorum,

‘hayır lütfen, alıcam şimdi...Elinize sağlık.’

Ayhan Bey atılıyor,

‘Cahide Hanım’ın ıslak keki harikadır Ali Bey, mutlaka tatmanızı tavsiye ederim...’

‘Tabi tabi memnuniyetle...’ ” (s.39)

“İç monolog” anlatıcının öğrendiklerinden müteessir olup kendi ruhi dünyasına yöneldiği anlarda ve kendisiyle baş başa kaldığı zamanlarda kullanılan bir tekniktir. Aşağıdaki alıntıda ise anlatıcının yaşamında meydana gelen bazı olaylarla İleri’nin hayatında gerçekleşen bazı olayların benzerliğiyle ilgili bir iç monolog vardır.

“Ne tuhaf, Kayseri tutukevinde k(a)ederin kendisine armağan ettiği kanserle boğuşurken, Malatya’da dünyaya gelmişim ben. O sessiz belirsizliğe uğurlandıktan yirmi yıl sonra, İstanbul’a bir yayınevinde çalışmaya geldiğimiz yaz tanıştığım Hemşinli bir kıza benzer mektuplar yazmıştım. Sözlendiğimin eretesi günü, parmağımdaki o tuhaf şeye, yüzüğe bakarak neredeyse aynı cümleleri söylemişim ona. Benim de annem ölmüştü. Hemşinli Zeynep’e ben de annemi tanıması halinde ne kadar çok seveceğini, hayatta olsaydı, bundan ne denli çok sevineceğini fısıldamıştım.” (s.17-18)

Romanın bazı noktalarında anlatıcının kendi iç dünyasında bir diyalog halinde olduğu görülmektedir. Ali Bey “*dikkat aracınız çekilebilir*” tabelasını okuduğu zaman “*Efendim benim zaten aracım yok*” şeklinde başlayan bir cümle ile cevap vermeye başlamaktadır. “İç diyalog”un görüldüğü bir başka yer ise anlatıcının “*Nerde kalmıştık?*” (s.67) sorusuna “*Huma kuşunda.*” (s.67) şeklinde cevap vererek zihninde iki farklı kişiyi konuşturduğu kısımdır. Aynı zamanda kahramanı zihndeki bu sohbet “üst kurmaca”nın varlığını da işaret etmektedir.

Göstermenin baskın olduğu tekniklerden biri olan “bilinç akışı” kahramanın zihnini gözler önüne getirmek açısından önem arz etmektedir. Bu teknik genellikle anlatıbozum olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşağıda Ali Bey’in zihninden bir bilinç akışı verilmektedir.

“...Solcuların bıyıkları, Gorki’ninkine benziyordu. Sırtlarında askeriymiş izlenimi veren parkaları olurdu. Ayaklarında botlar... Yıllar sonra sakıncalı olarak askerlik yapmak için teslim olduğumda levazım çavuşu benzer giysileri vermişti. Bu askeri

giysileri neden giyerler? Kendileri gibi yoksul ve idealist gençlere neden faşist derlerdi? Niçin birbirlerinin kanına giriyorlardı? İpler kimin elindeydi? ‘Bizim çocuklar başardı’ diyen kimdi? Recep Peker gladionun sekreteri gibi mi çalışmıştı? Oysa bu ülkenin başbakanı idi. Neden Tevfik İleri acılar içinde öldü? Menderes, Polatkan, Zorlu niçin idam edildi? Sivas kampının neden yüzlerce Kürt toplandı? Bütün bunların bir açıklaması olmalı. Bunların binlerce açıklaması var. Herkes bir şeyleri açıklıyor. İplerin kimin elinde olduğu, asıl oyuncunun kim olduğu, bu celal tecellilerinin kalbinde neyin yattığını kim biliyor? Bilen konuşmuyor, onuşan bilmiyor... Hurdacı diyordum. O sıralar Seyranbağları’nda değil, bütün Ankara’da hurdacılar çoktu...” (s.40-41)

Romanda klasik anlatının sınırları dışına çıkılarak postmodern anlatının tekniklerinden yararlanılması sıkça karşılaşılan bir durumdur. Postmodernizmin romandaki etkilerinden biri “metinlerarasılık”tır. “*Pakdil ustanın topraktan öğrendiği şeyden habersizdim.*” (s.194) sözleriyle yazar Nuri Pakdil’in Maraş topraklarından edebiyat adına çok şey öğrendiğini kastetmiş olmalıdır ki bunu dolaylı bir yolla aktarması “pastiş” olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda romanın bir bölümünün başında huma kuşuyla ilgili bir paragraflık bir hikâye oluşturulmuştur. Bu öykünün yeniden yazılmış olması da pastiş olarak değerlendirilebilecek anlatılardan biridir. Ali Bey’in kafasını çarptığı “*dikkat aracınız çekilebilir*” levhasındaki metni yeniden kurgulayarak “*Zaten karşıda Beğendik’in otoparkı var. Burakmayın araçlarınızı*” cümleleriyle yazması “parodi” olarak değerlendirilebilir. Cahit İleri’nin babası ve siyaset arkadaşlarının yargılandığı “*Yüksek Adalet Divanı*”na “*rezalet divanı*”demesinde “ironi” vardır. “*İroni, kendinden başka bir duruma işaret etmeyi sağlamada ve bunu uygularken akıl yürütme eylemini gerçekleştirirmede ön planda olan bir ifade tarzının adıdır.*” (Tuğluk, 2016:41) Yukarıdaki söylemde Yüksek Adalet Divanı, adaletli bir yargılama mercii olmasının ötesinde rezilce bir tutum izlediği dile getirilmiştir. “*ironi; gerekçesi sahibinin elinde olan çetrefilli ve kısmen saldırgan bir tercihtir.*” (Tuğluk, 2016:41) *Rezalet divanı* ifadesinde de saldırgan bir tutum görülmektedir. Röportaj, söyleşi, mektup, günce, anı, köşe yazısı, şiir vs. gibi türlerin romanda bir araya gelerek kozmopolit bir yapı oluşturduğundan “kolaj” tekniği görülmektedir.

Olayların ve durumların aktarımı yapılırken tercih edilen anlatım tekniklerine kısaca göz gezdirecek olursak Tefik İleri'nin yaşamının biyografik bir tarzda sunulduğu görülmektedir. Anlatma, tasvir, özetleme teknikleri; mektup, anı, röportaj, söyleşi, köşe yazısı gibi öğretici metinlerin anlatım teknikleri; diyalog, iç monolog, iç diyalog, bilinç akışı gibi gösterme teknikleri; pastiş, parodi, ironi, montaj, kolaj gibi metinlerarası geçişi sağlayan postmodern akımın getirdiği teknikler kullanılmıştır.

i) Dil ve Üslup

Vefa Apartmanı'ni dil ve üslup açısından incelediğimiz zaman en fazla dikkat çeken unsurlardan biri öğretici üslubun metne hâkim olmasıdır. Yukarıda, romanın öğretici metinlerle örülü bir temeli olduğunu dile getirmiştik. Bu metinlerdeki öğretici üslubun varlığını okuyucu hissetmektedir. Eser, vatani için hizmet etmiş Tefik İleri'nin, hatta siyaset arkadaşlarının, haksız bir eziyete maruz kaldığını okuyucuya aktarmaya çalışmaktadır. Bu düşünce karşıdaki kişiye intikal ettirilirken olayların müsebbiplerine karşı zalimliklerinden dolayı sitem, öfke, aşağılama gibi duygular hissettirilirken; eziyetlere mazruz kalanlara karşı ise mazlumluk, merhamet, şefkat, üzüntü gibi hisler uyandırılmaktadır. Yazarın pek çok romanında karşımıza çıkan bu merhamet hissi; birçok kahramanın haksızlığa uğramasından, dışlanmasından, dramatik bir yaşam sürmesinden ve akıbetine uğramasından ötürüdür. Yalsızuçanlar, elektronik bir yayın olan *ilimdergisi*'ne verdiği söyleşide kendisinin çocukluğunda Kemalettin Tuğcu eserleriyle okuma alışkanlığı kazandığını dile getirmiştir. Abdullah Harmancı ise Anadolu Ajansı'na vermiş olduğu bir röportajda Kemalettin Tuğcu'nun eserleri hakkında “*Aslında acının, dramatik olanın, yoksulluğun, en çok da haksızlığa uğramanın, dışlanmanın, oyuna alınmamanın edebiyatını yaptığını söyleyebiliriz. Bu dışlanma duygusu, haksızlığa uğrama hissi okurda karşılığını buldu.*” demiştir. Bahsi geçen bu etki, Yalsızuçanlar'ın incelemiş olduğumuz romanlarında baskındır.

Eserde “*Hey gidi Hemşinli Tefik...*” (s.22) “*Tefik Bey, sen...*” (s.34) gibi hitaplarla seslenme görülmektedir. Anlatıcının bu hitapları, genellikle kendi iç

dünyasına çekildiği zaman, bir monolog başlatarak yaptığı görülmektedir. Aynı zamanda mektup ve günce alıntılarının yapıldığı kısımlarda hitap dili baskındır.

Eserdeki sayıların yazımında “*bindokuzyüzaltmış*” örneğinde olduğu gibi bitişiklik söz konusudur. Romanın bazı kısımlarında “*gravat, acep, yav,*” gibi birtakım halk ağzındaki kullanılan sözcükler verilmektedir. Romanda Diyaloglar verilirken konuşma çizgisi yerine tırnak işareti tercih edilmiştir. Noktalı virgülün kullanılması icap eden yerlerde virgül kullanımı tercih edilmiştir.

Romanda kullanılan pek çok deyim varlığı da dikkat çekmektedir. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz:

Ali kıran baş kesen olmak,

Aradan çıkmak,

Başına yıkmak,

Eski defterleri açmak,

Fal açmak,

Hafif hissetmek,

İpleri elinde olmak,

Kalbinden kavramak,

Yüksekten bakmak,

Yüreğinden akmak,

Romanın cümle yapısına baktığımızda yer yer yüklemsiz, üç nokta ile hissî ve fikrî bir düzlemde sürdürülebilir cümlelerin varlığından söz edilebilir. Bu yüklemsiz cümleler tasvirlerde, iç monologlarda, bilinç akışında ve anlatıcının İleri’yle ilgili tarifsiz duygular hissettiğinde fazlaca görülmektedir. “*Bir sabah matbanın önünde*

bağırtilar...” (s.25) cümlesi bir betimlemeden alınmıştır. “...*adamdaki memleket aşkı...*” (s.38) cümlesi ise Tefik İleri’yle ilgili bir kısımdan alınmıştır.

Cümleleri anlamları açısından incelediğimiz zaman soru cümlelerinin hiç de azımsanmayacak denli kullanımı dikkati çekmektedir. Ali Bey’in Tefik Bey’in hayatı hakkındaki edindiği bilgilerin pek çoğu soru-cevap yöntemiyle olmuştur. Bundan dolayı soru cümlelerinin fazla olması beklenmeyen bir durum değildir.

Bilgi vermeye, bir şeyleri öğretmeye meyilli olan *Vefa Apartmanı*’nda anlam kargaşası oluşturacak, devrik ve uzun cümle yapıları sık kullanılmamıştır. İfadeler oldukça sade, yalın, akıcı ve açıktır. Bu yönüyle okuyucuyu yormamaktadır.

Romanın dil ve üslup özelliklerine genel bir gözle bakacak olursak öğretici ve ileti verici bir üslubun izleri hissedilmektedir. Bazı sözcüklerin, sayıların ve noktalama işaretlerinin kullanımında farklı tercihler görülmektedir. Sıklıkla deyimlere rastlamak olağan bir durumdur. Ağırlıklı olarak kısa ve düz cümlelerle ile soru cümlelerinin varlığı dikkati çekmektedir. Romanın dili, oldukça sade, akıcı ve açık bir özellik taşımaktadır.

Vefa Apartmanı’na toplu bir bakışla yaklaşacak olursak siyasetçi Tefik İleri ideal tipinin yaşamını anı, mektup, günce, röportaj, söyleşi, kurgu gibi yöntemlerle okuyucuya veren tarihî bir roman olduğu görülmektedir. Roman iç içe geçmiş iki hikâyeden oluşmaktadır. İç hikâyeye, kronolojik olmayan bir olay akışına sahip zamansal sapmalarla doludur. Tefik İleri, romanda idelize edilen bir kişidir. Kişileştirmede fizikî tasvirlerden çok karakter tahlili ön plana çıkmaktadır. Ali Bey’in zamanını işleyen çerçeve hikâyeye içerisine geriye dönüşlerle İleri’nin yaşamı yerleştirilmiş iç hikâyede ağırlıklı olarak Demokrat Parti dönemi ve bu partinin kurmuş olduğu hükümetin feshi, partideki siyasilerin yargılanması ve bu kişilerin trajik sonu işlenmektedir. Çerçeve hikâyedeki olaylar İstanbul ve Ankara’da geçmekle birlikte çevrenmiş hikâyedeki olayların geçtiği şehir ve mekânların daha çeşitli olduğu görülmektedir. Dış hikâyeye, anlatıcı Ali Bey’in ağzından verilirken İleri’nin yaşam öyküsünün anlatıcısı değişkendir. Anlatıcıların tavrı Demokrat Parti’nin düşünce dünyasını yansıtmaktadır. Eserin anlatımında klasik yapının

yanında yer yer gösterme tekniği ve postmodern anlatının tekniklerinden yararlanıldığı gör÷lmektedir. Romandaki kurgu çıkarıldığında eserin röportaj, mektup, anı, söyleşi, biyografi gibi türlerin öğretici ve bilgilendirici üslubuyla kaleme alındığı gör÷lmektedir.

F. *DIYAMANDI*

a) Konu ve Tema

Diyamandi, Yaman Dede olarak bilinen sonradan Müslüman olmuş Diyamandi adlı bir kişinin hayatını ve tasavvufun derinliklerinde kaybolan benliğini konu alan bir romandır.

Yaman Dede'nin İslâm'ı tanınmasıyla birlikte tasavvufun derinliklerine inmesi sonucu Allah'a duyduğu sonsuz sevgi ve vahdet inancı romanın temasını ihtiva etmektedir.

b) Özet

Romanda Yaman Dede'nin yazmış olduğu mektuplarla hem öğrencisi Cavidan'ı irşat etmesi hem de yaşam öyküsünü, duygu ve düşüncelerini aktarması söz konusudur.

Yaman Dede, Diyamandi adıyla Kayseri'nin Talas ilçesinde, 1884 yılında doğmuştur. Kayseri Rumlarından iplik tüccarlığı yapan Yuvan adında bir gayrimüslimle Afurani adında bir kadının oğludur. Kayseri'den Kastamonu'ya taşınan Diyamandi'nin ailesi, onun Rum Ortodoks okulunda eğitim almasını sağlamışlardır. Liseyi de aynı şehirde okumuştur.

Diyamandi, lise ikinci sınıftayken hocasının tahtaya Mevlâna'dan birkaç mısra yazması üzerine ruhunda bu dizelerdeki hislere karşı bir iştihak duymaya başlamıştır. O dönemde Müslüman olmayan öğrencilerin dinî dersler almasının zorunlu olmamasına rağmen İslâm'a karşı içinde bir merak duygusu oluşmuş ve bu derslere kendi isteğiyle katılmıştır. İslâm hakkında bilgi edinen kahraman, hocasının önerisi üzerine altı ay kadar medresede eğitim görmüştür.

Kastamonu'dan sonra üniversite eğitimi için İstanbul'a giden Yaman Dede, Hukuk Mektebi'ne kaydolduğunu söylemektedir. Asıl çilesinin burada başladığını dile getiren kahraman, bir Mevlevihane keşfederek hayatında ve sufi benlik

oluşumunda önemli bir yeri olan Mevlevi¹¹⁷ şeyhi Ahmet Remzi Dede ile karşılaşmıştır. Hukuk öğrenciliği yıllarında hem İslâmi bilgiler edinmiş hem de tasavvufi ufkunu genişletmiştir. Üniversiteden dört yıl sonra mezun olmuştur.

Yaman Dede, Avukatlık ve Türkçe öğretmeliği yapmaktadır. Zamanla yeni Mevlevi dervişleriyle karşılaşan ve onlardan feyiz alan Diyamandi için artık, arzu ettiği üzere, farklı bir yaşam tarzı başlamıştır. Ortodoks bir aile içinde doğan kahraman ezelden beridir Müslüman olduğunu dile getirmiştir.

Diyamandi, bir müddet sonra evlenmiş ve kızı olan bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Evinde gizlice Müslüman hayatı yaşamaya başlayan Yaman Dede, karısı ve kızının incineceği düşüncesiyle İslâmiyet'i kabul ettiğini kimseye söylememiştir. Odasına çekilir gizli gizli ibadet etmeye başlamıştır. Ancak eşi bunu fark etmiş ve Diyamandi'ye çeşitli sözlerle ima bunu etmiştir.

Kahraman, 1942 yılında bu gizliliğe son vererek Müslüman olduğunu herkese açıklar ve adını Mehmet Kadir Keçeoğlu olarak değiştirmiştir. Ailesi ve gayrimüslim çevresi, hatta bağlı bulunduğu kilise tarafından tepkiyle karşılanan bu olaydan dolayı Yaman Dede, güç durumunda kalmıştır. Papa'nın baskısıyla eşinden ve kızından ayrılmak zorunda kalmıştır. Bir müddet kardeşinin yanında yaşayan Diyamandi, Hatice adında Müslüman bir kadınla kez evlenmiştir.

Bir zaman sonra sırt ağrıları başlayan Yaman Dede, ağrıları artınca Cerrahpaşa Tıp Hastanesi'ne kaldırılmıştır. Mektup yazdığı öğrencisi Cavidan'a, yakında vefat edeceğini sezmiş olmalı ki, Karacaahmet Mezarlığı'na defnedilmek istediğini söylemektedir.

¹¹⁷ Mevlevilik: Bu tarikatın Mevlâna'dan sonra kabul edilen ilk şeyhi Mesnevi'yi Mevlâna'nın dilinden kaleme alan Hüsametdin Çelebi'dir. Hüsametdin Çelebi'den sonraki safhalarda Çelebi unvanı verilen ve Mevlâna soyundan gelen mutasavvıflarca tarikat devam ettirilmiştir. Mevlâna'dan sonra Mevlevilik, Melâmetîlikten meydana gelmiştir. Hiçbir kayıt tanımayan ve hiçbir törene tâbi olmayan Mevlâna adına kurulan tarikat, yâni Mevlevîlik, Mevlâna'nın insani görünüşünü ve beşeri felsefesini mistisizmle yoğurur, düşüncüyü törenlerle çevreler ve merasimle şekilleştirir. En önemli iki özelliği semâ ve çiledir. Semâ, dönerek yapılan ayin, çile ise tarikata has hizmetleri tertip eden usüldür (Gölpınarlı, 2018; Yılmaz, 2010).

c) Olay Örgüsü

Diyamandi'nin olay örgüsünü ele alacak olursak eserin başında bulunan bir öykü dışında diğer olayların tamamının mektup aracılığıyla anlatıldığı görülmektedir. Romandaki her mektup bir bölüme tekabül etmektedir. Bu mektup bölümlere ayrıca bir sayı verilmemiştir. Roman, 123 adet mektubu ihtiva etmektedir. Mektupların başlangıcını belirtmek için turna kuşunu andıran bir çizim konulmuştur. Bu mektup bölümleri çoğunlukla birbiriyle bağlantılı değildir.

Kahramanın yazmış olduğu mektupların ulaşma süresini de hesaba kattığımızda olayların tamamının geriye dönüşlerle verildiğini söylemek pek de yanlış görünmemektedir. Çünkü okuyucu, olayları romanın güncel zamanı içerisinde okunmamaktadır.

Roman, Yaman Dede'nin öğrencisine bir mektubuyla başlamaktadır. Ancak öğrencisi Cavidan'ın yazmış olduğu mektuplara yer verilmemiştir. Olay akışının bütünlüğünün bozulmaması adına Cavidan'ın sormuş olduğu sorular ve verdiği haberler *Diyamandi*'nin mektubunda kısaca dile getirilmektedir. Öğrencisi, Yaman Dede'den hayatını anlatmasını istemektedir. O da hayatını, hislerini ve düşüncelerini mektupta anlatmaya başlamıştır.

Diyamandi'nin hayatını anlatmaya başlamasıyla olaylar, mektupların yazılmış olduğu güncel zaman ile Yaman Dede'nin geçmişi arasında gidip gelmektedir. Kahramanın 1884 yılında Talas'ta doğmasıyla başlayan geriye dönüşler, belli bir noktadan sonra romanın güncel zamanını yakalayarak mektubun yazıldığı zamana kadar yaklaşmıştır. Mektuplardaki bu geri dönüşler, kahramanın doğumuyla başlasa da belli bir kronoloji çizmemektedir. *Diyamandi*'nin eğitiminden sonra geriye dönüş kronolojisi karışmaya başlamaktadır. Örneğin, Müslüman olduğu için papanın baskısıyla eşinden ve kızından ayrılmak zorunda kaldığından bahsetmiştir, bu bahisten sonraki mektupların birinde kronolojiyi bozarak, 1942'de Müslüman olduğunu ilan etmesini aktarır. Dolayısıyla birçok olayın hangi sırada geliştiğini kestirmek güçtür.

Eserdeki geriye dönüşler sadece kahramanın hayatı çerçevesinde yapılmamıştır. Hz. Peygamber, Harun Reşit, Ebu Yusuf, Hallac-ı Mansur, Muhyiddin İbn Arabi, Mevlâna Celâleddin Rumi, Fuzuli, Haşim Baba, Esrar Dede, Şeyh Galip gibi Yaman Dede gibi kendinden önceki dönemlerde yaşamış kişilerin zamanına geri dönülmüştür.

Romanda geriye dönüş eksenli zamansal sapmaların üç şekilde karşımıza çıktığı söylenebilir: 1. Mektup yazılırken içinde bulunulan zaman dilimi, 2. Diyamandi'nin mektubu yazmadan önceki geçmişte yaşadıklarının anlatıldığı dönem 3. Diyamandi'nin yaşamından evvelki olay ve durumların aktarıldığı zaman.

Romanın sonuna doğru aktarılan olaylar ise başlangıcında aktarılan olaylar gibi gayet kronolojiktir. Diyamandi, vefat edeceğini hissederek yetmiş altı yıl hayat sürdürdüğünü söylemiş ve Karacaahmet Mezarlığına defnedilmek istediğini vasiyet etmiştir. Yaman Dede'nin vasiyetinden sonra ömrünün hülasasının aşk olduğunu bildiren yarım kalmış bir cümlesiyle roman son bulmuştur.

d) Kişiler

d.1. Tarihî Kişiler

Diyamandi, diğer adıyla Mehmet Kadir Keçeoğlu, romanın başkahramanıdır. Bütün olaylar bu kişi etrafında dönmektedir. Diğer şahıslar Diyamandi'nin yanında oldukça arka planda kalmaktadır. Eser, kahramanın mektuplarından oluştuğu için diğer roman kişilerinin silik kalması doğal bir durumdur. Olay örgüsünün öteki şahısları da Diyamandi'nin gözünden okuyucuya sunulmaktadır.

Kahraman, Ortodoks bir ailede, Kayseri'nin Talas ilçesinde dünyaya gelmiştir. Babası iplik tüccarıdır. Daha sonra ailesi Kastamonu'ya taşınan Diyamandi, üniversiteye kadar öğrenimini bu şehirde tamamlamıştır.

Lise yıllarında Arapça ve Farsça'ya olan düşkünlüğünü dile getiren kahraman, bir gün Farsça hocasının tahtaya yazmış olduğu Mevlâna Celâleddin

Rumi'nin dizelerinden oldukça etkilenmiştir. Daha sonra da onun hayatına yön verecek olan bu etkilenmeyle Mevlâna'yı merak etmeye başlamış ve ondan bazı beyitler okumuştur. Çevresindekiler tarafından farklı isimlerle adlandırılmaya başlanan Diyamandi bu yakıştırmaları “*Başlangıçta Diyamandi idim. Sonra Yamandi molla oldum. Sonra Yaman dede dediler. Sonra Yanan dede...*” (s.9) cümleleriyle dile getirmiştir. Rumi'den şiirler okudukça içindeki hisler daha da tesirli hale gelmiş ve İslâmiyet'e karşı bir ilgi duymuş ve onun hakkında süratli bir şekilde bilgi edinmeye başlamıştır. Aşağıdaki alıntıda Diyamandi'nin lise yıllarında Müslümanların katıldığı dinî derslere iştirak ettiğinden ve bu konuda arkadaşlarına nazaran daha fazla bilgi sahibi olduğundan söz edilmektedir:

“O günlerde Müslüman olmayan öğrenciler dinî derslerle ilgili saatlerde sınıfta kalmaz, giderlerdi. Ben kalır, can kulağıyla dinlerdim. Bunun için hocalarımdan herhangi bir özendirme de görmedim. İçimden geliyordu. Doğrusu sınıfta niçin kaldığımı ben de bilmiyordum. Sadece istiyordum. Çok hoşuma gidiyordu. Gizli bir el beni hocaların anlattığı o sırrın içine çekiyordu. Özellikle Arapça dersinde Kuran ayetlerini okudukça kalbimin nurlandığını hissediyordum. Din derslerinin sınavlarında, dersi izlememiş olan Rum veya Ermeni arkadaşlarımla aynı sırada oturtmuyorlardı beni. ‘Sen biliyorsun, belki yardım edersin’ diyorlardı.” (s.9-10)

Liseden sonra bir hocasının teşvikiyle altı ay kadar medrese eğitimi alan Yaman Dede, İstanbul'a hukuk eğitimi almak için gitmiştir. Bu şehirde Mevlevihaneyi keşfetmiştir. Sufi benlik oluşumu sürecinde kendisine kılavuzluk ve yol arkadaşlığı eden Ahmet Remzi Dede ile karşılaşmıştır. Bu sayede Mevlâna'yı ve Mevleviliği yakinen tanıma fırsatı bulan ve İslâmi ilimler alanında kendisini daha da geliştiren Diyamandi, 1909 yılında Hukuk Fakültesi'nden mezun olmuştur.

Diyamandi, mezun olduktan sonra avukatlık, Türkçe ve edebiyat öğretmenliği olmak üzere iki meslek icra etmiştir. Bazen kanunları danışmak üzere arkadaşlarının kahramana başvurduklarını dile getirmektedir. Saint Benoit Fransız Kız Okulu, Saint Louis Ruhban Okulu, Pangaltı Ermeni Lisesi, Dame de Sion Lisesi, Saint Michel Lisesi, İmam Hatip Mektebi gibi okullarda Türkçe ve edebiyat öğretmenliği yapmıştır. Aynı zamanda Yüksek İslâm Enstitüsü'nde ders vermiştir. Kadıköy Vakıflar İdaresi'nde avukatlık yapmıştır. “*Avukatlığı artık fiilen yapamaz hale*

geldiğimden yazıhâneyi kapattım. Eşim hayli kızdı ama çare yok. Avukatlık benim ne fitratıma ne mizacıma uyuyor kıızı. Çok ıstırap çekiyordu. Nihayet bitti. Nefes aldım.” (s.233) Cümlelerinden bir büro açarak serbest avukatlık da yapmış olduğu çıkarılmaktadır. Ancak bu mesleğin karakteriyle pek uyuşmadığını düşünerek devam ettirmemeye karar vermiştir. Aynı zamanda Türk Teyyare Cemiyeti’ne destek amacıyla kurulmuş 3 numaralı yardım derneğinin başkanlığını yürütmüştür.

Kahraman, birinci eşinden ayrıldıktan sonra Hatice adında Müslüman bir hanımla evlenmiştir. Hayatının sonuna kadar bu kadınla yaşamıştır.

Romanda Diyamandi’nin fizikî tasviriyle ilgili herhangi bir betimlemeye romanda rastlanılmamaktadır. Öğrencisine mektup yazdığı için kendi dış görünüşünden pek bahsetmemiştir. Bu mektuplardan genellikle onun ruhi dünyasına dair bilgiler alınmaktadır.

Yaman Dede, Esrar Dede, Hicran Dede gibi Mevlevilerin eserlerini okuyarak manevi derinliğini arttırmaktadır.1939 yılında ilk defa Konya’ya gitmiştir. Mevlâna’dan “*Nihayet sevgilimin evindeyim*” (s.17) şeklinde bahsetmektedir. Konya’da oldukça heyecanlanan ve kendinden geçen kahraman, Rumi’yle hemhâl olmak isteğini dile getiren dualar etmiştir.

Diyamandi’nin romanın bir noktasından sonra ilk eşiyile evli olduğunu ve Belma adında yetişkin bir kızının olduğu görülmektedir. Nasıl evlendiğine dair herhangi bir bilgiye romanda rastlanmamaktadır. Kızının ne zaman doğduğu, çocukluğunun nasıl olduğuna dair de bir bilgi verilmemiştir.

1942’de Müslümanlığı kabul ettiğini resmen dile getiren Yaman Dede, aynı yıl ismini Mehmet Kadir Keçeoğlu olarak değiştirmiştir. Romanda Dede’nin daha önceden de İslâmi esaslara göre yaşadığı dile getirilmektedir. Kahramanla ilgili diğer kaynaklarda da onun bu tarihten daha evvel Müslüman olduğu görüşü hâkimdir (Özdamar, 2015:10; Şahin; 2013:312). Eşi ve kızıyla yaşamaya devam etmek istese de Patrikhane’nin baskısıyla onlardan ayrılmak mecburiyetinde kalmış ve evini terk etmiştir. Aşağıdaki alıntıda Yaman Dede’nin Müslümanlığı nerede ve nasıl kabul ettiği aktarılmaktadır.

“Müslümanlığı ilân için bundan güzel mekânnet olur mu?”

Tokat'ta gönül dokuyan bir güzelin huzurundayız. Adı gibi kendisi de halîm bir Nakşi şeyhi... Ahmet Hilmi Efendi... Şehadet kelimesini birkaç defa tekrar ediyorum. Sanki bütün âlem yeniden yapılıyor... Düşünce kalemi yıkıyorum, duvarlarımı yıkıyorum, bütün bentlerimi aşıyorum... Yeniden kuruluyorum. Senden başka ilah yoktur... senden başka bir şey yoktur. Bütün benliğimle şahitlik ediyorum.” (s.30)

Kahramanın Müslümanlığı yaşayışına baktığımızda namaz kılmayı ihmal etmeyen, nafîle oruç tutmaktan feyiz alan, virdlerini aksatmayan, sürekli dua halinde bulunan, Kuran'a göre yaşamayı düstur edinmiş bir kişi olduğu görülmektedir. Öğrencilerini de namaz kılmaları için teşvik etmektedir. Hatta mektuplaştığı öğrencisi Cavidan'a “*İbadetin ruhu ise aşktır. Namazlarını kılmağa başladığın zaman sende ümitsizlikten eser kalmayacak.*” (s.180) şeklinde nasihatlerde bulunmaktadır.

Yaman Dede'nin Allah'a gidiş yolu Mevlevilik tarikatıyla başlamıştır ve böyle devam etmiştir. Romanda bunu kendi ağzından “*Beni ayıptıyorlar evladım, hep o Aşk Sultanı'ndan söz ettiğim için beni kınıyorlar. Ağzını açıyorsun Mevlânâ, kapatıyorsun Mevlânâ... Eee ne yapayım canım çocuğum, İslam denilen bu saraya ben o kapıdan girdim.*” (s.28) cümleleriyle aktarmıştır.

Kahramanın ruhi dünyası incelendiği zaman, onun modern zamanlarda nasıl bir sufi benlik dönüşümü içerisine girdiği dikkat çekmektedir. Romanda açıkça dile getirilmemekle birlikte Diyamandı'nin yaşadığı yıllar akılcılık, rasyonalizm, pozitivizm, varoluşçuluk gibi maddeyi işaret eden felsefi akımların yoğun olarak görüldüğü bir dönemdir. Çoğu değerlerin yüzünü maddeye ve zahire döndüğü bu zamanda Yaman Dede, ufkunu manevi olana ve bâtına çevirmiş, hayatının sonuna kadar bu çizgide kalmış sufi bir tiptir.

“*Mevlevîlik'te tarikatın esası aşk, mârifet ve hizmettir.*” (Tanrıkorur, 2004:473) Allah'a karşı sonsuz bir aşk duyan sufi, Kastamonu yıllarında ham olarak, İstanbul'da Müslümanlığını açıklayana değin pişmiş, açıkladıktan sonra ise yanarken okuyucu karşısına çıkmaktadır. Kahramanın geçirmiş olduğu bu evreler, Mevlâna

Celâleddin Rumi'nin "*Hamdım, piştım, yandım*" felsefesiyle paralel gelişmiştir. Onun Mevlâna, Esrar Dede, Şeyh Galip, Numan Halil Dede, Remzi Dede gibi Mevlevi dervişlerinin sözleri ve şiirleri aracılığıyla marifet ufkunun genişlediğinden bahsedilmiştir.

Modern zamanların bu sufi tipinin yaşadığı dönemde Mevlevilikte görülen bazı ritüelleri zamanının el verdiği ölçüde yerine getirmeye çalıştığı görülmektedir. Örneğin, "*Çile Mevlevî tarikatında 1001 günlük bir süredir.*" (Eraydın, 1993:315) Ancak bunu kahramanın dergâha çekilerek icra etmediği görülmektedir. Diyamandi, "*Meğer asıl çile burada başlıyormuş. İstanbul'da.*" (s.11) diyerek çilesinin Ahmet Remzi Dede'yle Mevlevihanede tanışmasıyla başladığını dile getirmektedir. Çileden çıkan kişi "*on sekiz gün süreyle ayakçılık hizmetine verilirdi.*" (Tanrıkorur, 2004:474) Ancak sufinin böyle bir hizmet vermediği görülmektedir. O, yabancı okullarda Allah aşkının ne denli güzel bir şey olduğunu yaymaya çalışarak hizmet etmeye gayret etmiştir. Yaman Dede'nin Müslüman olduğu dönemde Türkiye'de tekke ve zaviyeler yoktur. Müslümanlığını gizlemeye çalıştığına çektiği sıkıntılar ve Müslüman olduğunu açıkladığında insanların hor gören bakışları, baskıları ve aşağılamaları Mehmet Kadir Keçeoğlu'nun çilesi olarak değerlendirilebilir. Mustafa Özdamar, Mehmet Kadir Keçeoğlu'nu "*“Yamandi Molla”lığıyla “Diyamandi”liği arasında çileye soyunan*" (2015:43) biri olarak nitelendirmiştir.

"*Mevlevîlik'te ikrar verip bin bir gün hizmetini bitirdikten sonra çile çıkarmış, dervişlik pâyesine erişerek dergâhta hücre sahibi olmuş sâlike dede veya derviş adı verilir.*" (Uludağ, 1994:76) Katlandığı tüm sıkıntılar sonucunda Diyamandi, tıpkı Mevlevilerde olduğu gibi dede olmuştur. O, artık Yaman Dede'dir. Onu çevresindekiler kahramanı bu şekilde tasavvur etmiştir. Romanda dile getirilmese de Yalsızuçanlar, "tr Dergi"ye vermiş olduğu söyleşide "*Mevlânâ âşığı güzel insana, üstadı Ahmed Remzi Dede, “Yaman” adını verir. Yaman Dede olur.*" demiştir. Ahmet Remzi Dede, onun çile çektiğine kanaat getirmiş olmalı ki ona bu ismi ve unvanı vermiştir.

Her dede gibi, Yaman Dede'de mürit irşat etme yoluna gitmiştir. Bu eylemlerini de görevli olduğu okullarda icra etmeye çalışmıştır. Görev yaptığı

okullarda İslâmiyet’i ve Allah aşkını aktarmak için uğraşan sufi, okul idaresinin bu durumdan hiç de memnun kalmadığını fark etmiştir. Bu tür okullarda çalışmayı duygu ve düşüncelerini aktarmada bir araç olarak görmektedir. Okulda bulunan öğrencisine mektubunda “*Senin gibi kıymetli çocuklar için okulda kalmak bir vazife*” (s.255) diyerek okulda Hakk’ı anlatmanın hizmet olduğunu ifade etmiştir. Aynı zamanda mektuplaştığı öğrenciyi de anlattıkları aracılığıyla irşat etmektedir. Kahramanın “*Öğrencilerimin yüzleri kanayan kalbime derin çizgilerle nakşedilmiş. Ruhumda ne varsa bir anda öğrencilerimin ruhuna aktarmak için kendimi yerden yere vuruyorum.*” (s.183) demesi öğrencilerine Allah aşkını anlatmak için oldukça uğraştığını apaçık dile getirmektedir.

Mevlâna’nın düsturuna istinaden dedelerin ilahi aşkın ateşiyle yandıklarını söyleyebiliriz. Dolayısıyla Yaman Dede’nin de aşk Allah’a duyduğu sonsuz sevgiyle yandığını söyleyebiliriz. İlahi aşk nihayetinde vahdeti getirmektedir. Sufinin zatında da vahdet-i vücud inancının izlenmesi olağan bir durumdur. “*İnsan odur ki, bu çokluk âleminde Bir’i görsün. Tek olanı seyretsin... Bu kesrette vahdeti gözlesin. Varlık birdir. Ne görürsen, ne duyarsan, ne yersen, ne içersen, ne koklarsan bil ki o sensin.*” (s.176) sözlerinden de anlaşılabilir gibi insanın özünün bir olana meyilli olduğu kanaatindedir.

Kahraman, ilahi aşkın zayıf, yumuşak tabiatlı kimselere göre olmadığını düşünerek er kişinin harcı olduğunu dile getirmiştir. Ona göre er kişiler acıya katlanabilmektedir. Yaman Dede’nin çektiği ruhi aşk acısını, fiziksel olarak can yakıcı eylemlerle giderme isteğinde olduğu görülmektedir. Diyamandi, diğer kâm yani özgeci¹¹⁸ ruhlu bir kişiliktir. Kendisini her konuda Allah için adamaya hazırdır. Aşağıdaki alıntıda Eyüp Sultan’ı ziyarete gidip bayram namazı kıldığı Eyüp Sultan Camii’nde cezbe ile dile getirdiği hisleri verilmektedir.

“İçimde kükreyen emeller var. Mihmandâr’ı ziyaret eden bütün Müslümanların ayakları altında çiğnenmek istiyorum. Sonra kendimi taştan taşta çarparak Ravzâ-ı Mutahhâra’da bütün müminlerin ayakları altına atma iştiyakıyla yanıyorum.
‘Kurbanınız geldi müjde, kurbanınız sizin bağışınızın kapısına geldi kılıcınıza

¹¹⁸ Özgecilik: “*Kişisel yarar gözetmeksizin başkasına yararlı olmaya çalışan (kimse), diğer kâm.*” (TDK Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>) (Son Erişim Tarihi: 31/05/2020)

müştaktır. Bu iştiyakla kan ağlıyor. Kurbanınız geldi, başını uzattı, kılıcınızı yalıyor. Çeliği eritecek buhara dönüştürecek bir ateşle yalıyor. Kurbanınız geldi, ayaklarını bağlamaya ihtiyaç yok o zaten aşkın zincirlerine vurulmuş. Kurbanınız geldi, kurban sizin, ihsan sizin, kurbanınız geldi Allah için.’ ” (s.118-119)

Diyamandi'nin kişilik yapısına değinecek olursak bazı özellikleriyle ön plana çıkmaktadır. Bu niteliklerden biri alçakgönüllülüğüdür. Bütün Müslümanların ayaklarının altına başını koyacak kadar alçakgönüllüdür. Kendisinden önce başkalarını düşünecek kadar bencillikten uzaktır ve kimseleri üzmemektedir. Başkalarını incitmektense diri diri yakılmayı yeğlemektedir. Karısı ve kızı incinecek düşüncesiyle Müslümanlığını gizlemiştir. Kardeşinin evinde kalırken nüfus sayımı esnasında kardeşi, kendisinin Müslüman oluşundan utanmaması için evi terk etmiştir. Oldukça merhametlidir. Sokakta gördüğü zapt etmek için icat edilmiş bir kayışla bağlanmış çocuk için merhamet hissi duymakta, bir kedinin sokağa atılmasından dolayı müteessir olarak onunla ilgilenmektedir. Fazlaca içli, duygusal ve cezbeli olan kahraman, ezanı duyunca fenalaşmakta, Konya sözü geçince ruhu yerinden fırlayacak gibi hissetmekte, birçok tesirli vakada gözyaşlarına hâkim olamamaktadır. Aşağıdaki alıntıda sokaktayken Yaman Dede'yi etkileyen bazı olaylar aktarılmıştır.

“Eve dönerken sokakta, çocuk zapt etmek kayışıyla bağlanmış bir yavruya ve annesine rastladım. Çocuğu dizginlemek için icad edilen bu kayışlar beni daima müteessir eder. Yavrucağın omzuyla koltuk altından dolanmış, bağlanmış yaklaşık bir metre uzunlukta, ucu annesinde. Kayış yardımıyla sık sık frenlemeğe çalışıyor. Kucakta taşıma zahmetinden kurtulmak için... Ne kadar üzüldüm. Ardından bir kedi beni çok fena ağlattı. Evinden kovulmuş muhtemelen.” (s.179)

Diyamandi'nin romanda göze çarpan yönlerinden biri de şiire ve şairliğe olan ilgisidir. Kahraman; Hayyam, Mevlâna, Fuzuli, Esrar Dede, Şeyh Galip, Yahya Kemal Beyatlı gibi birçok şairin şiirlerini okumakta ve öğrencilerine aktarmaktadır. Aynı zamanda kendisi de Allah aşkını anlatan duygusal şiirler yazmaktadır. Yaman Dede edebiyat ve şiirle o kadar alakalıdır ki hukuk okuduğu halde Türkçe ve edebiyat öğretmenliği yapmıştır. Romanda Diyamandi'ye ait bazı şiirlere yer verilmiştir. Aşağıdaki şiir bunlara bir örnektir.

“Seni kartallara sordum kıskandılar

Seni şimşeklere sordum yandılar

Seni ummanlara sordum onlar da ağlıyordu

Göster bana yüzünü Ey Ulu Sultan

Göster ki yüzler süreyim bastığın topraklara...” (s.26)

Yaman Dede, sırt ağrılarının artması sebebiyle Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Hastanesi’ne kaldırılmıştır. Cavidan’a yazdığı mektupta ruhunu teslim ettiği takdirde Karacaahmet Mezarlığı’na defnedilmek istediğini vasiyet etmiştir. Öğrencisine mektubunda yetmiş beş yıllık ömrünü “*Aşk imiş her ne var âlemde...*” (s.270) şeklinde Fuzuli’nin şiirinden bir ifadeyle özetlemiştir. Roman burada son bulmaktadır. Yalsızuçanlar, “*Bin sekizyüz seksen dört yılında Talas’ta doğdum*” (s.8) sözleriyle kahramanın doğum yılını farklı göstermiştir. Hâlbuki Yaman Dede’nin doğum ve vefat yılları, 1887-1962’dir (Şahin, 2013:311). son mektubunu yazdıktan bir müddet sonra yetmiş beş yaşında vefat etmiştir.

Romanda diğer kahramanlar oldukça silik şahsiyetlerdir. Her birinden sınırlı olarak bahsedilmektedir.

Diyamandi’nin babası, iplik tüccarlığı yapan bir Rum’dur ve Hrsitiyandır. Adı Yuvandır. Karadeniz’den gelen gemilerden mal almaktadır. “*Haftasonu işten döndüğünde annem sofrayı hazırlamış olurdu. Köylülerden tedarik edilen boğma rakıyı pek severdi. Biraz çakırkeyif olunca anneme ısrar eder, samyotisa şarkısını birlikte söyleyip oynarlardı.*” (s.129) cümleleriyle Mehmet Kadir Keçeoğlu, babasını kalender meşrep biri olarak tasvir etmiştir.

Diyamandi’nin annesi, babası gibi Hristiyan’dır. Adı Afuranî’dir. Yaman Dede, annesinin anasonlu gevrek ve kabaklı otlu böreği çok güzel yaptığından bahsetmektedir.

Mevlâna Celâleddin Rumi, Yaman Dede’nin hayatında önemli bir yere sahip olması açısından romanda sık sık adı geçen ünlü mutasavvıftır. Onu, ilk defa lise yıllarında tanımıştır. Romanda anlatıldığı kadarıyla Diyamandi’nin hocası İskilipli Osman Efendi tahtaya Rumi’nin *Mesnevi*’sinin ilk beyiti olan “*Dinle, bu ney nasıl*

şikâyet ediyor, ayrılıkları nasıl anlatıyor” (Örs-Kırlangıç, 2015:3) mısralarını yazmıştır. Beyitten oldukça etkilenen sufi, Mevlâna’yı araştırarak kendisini Müslümanlığa yaklaştırmıştır. Ondaki hoşgörüyü, ıstırabı, aşkı gören Diyamandi, Rumi aracılığıyla İslâm dinini kabul ettiğinden bahsetmiştir. Yaman Dede, Mevlâna’yı “*Aşk Sultanı, Sevgili...*” gibi sözlerle nitelendirmektedir.

Ahmet Remzi Dede, tam adı Ahmet Remzi Akyürek olan bir Mevlevi şeyhidir (Mazıoğlu, 1989:304). Romanda Yaman Dede’nin kılavuzu ve yol arkadaşı olarak karşımıza çıkmaktadır. Mehmet Kadir, İstanbul’da asıl çilesinin başladığını, bir Mevlevihane keşfettiğini, burada Ahmet Remzi Dede’yle karşılaştığını dile getirmiştir. Diyamandi, Ahmet Remzi Dede’nin Hallac-ı Mansur’un ızdırabını derinden hissettiğini “*Remzi dedem, huzurundayken gözlerine derin derin bakar, Massignon’un Hazret-i Hallac’dan aksettirdiği o büyük ızdırabı bir paratoner ibi çekip alırdı.*” (s.136) sözleriyle aktarmıştır.

Diyamandi’nin ilk eşi, Ortodoks bir Hristiyan’dır. Adı romanda geçmemektedir. Hristiyanların dinî bayramlarına oldukça önem vererek hazırlıklara günler öncesinden başlamaktadır. Yaman Dede’nin Müslüman olduğunu ve odasında gizli gizli ibadet ettiğini anlamıştır. Eşinin İslâmiyet’i seçmesinden dolayı çok üzülmüştür ve tepki göstermiştir. Kahramanın din değiştirmesinin kızının evde kalmasına neden olacağını düşünmüştür. Yaman Dede, Hristiyanlıktan vazgeçtiğini dile getirse de ailesiyle birlikte yaşamak istemiştir. Eşinin “*Karım ve kızım Patrikhâne’nin baskısıyla buna yanaşmadılar...*” (s.22) sözlerinden Patrikhane’ye bağlı olduğunu göstermektedir.

Yahya Kemal Beyatlı, Diyamandi ile görüşen ve sohbet eden ünlü Türk şairidir. Sufi, Yahya Kemal’in “*‘Derler ki derin bir yaradır köksüzlük’ mısraından çok ürperirim.*” (s.252) demektedir. Şairin bu mısrası üzerine romanın başka sayfalarında da konuşulmaktadır.

Diyamandi’nin kızı Belma, annesinden pek farklı değildir. Babasının dinini değiştirmesine o da çok üzülmüş ve ağlamıştır. Yaman Dede, telefonda görüşmek

istese de bu görüşmeler birkaç dakikayı geçmemiştir. Belma da babasına oldukça tepkili bir şahıs olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hatice Hanım, Mehmet Kadir Keçeoğlu'nun ikinci eşidir. Cavidan'ı ve mektuplarını çok merak etmektedir. Diyamandı Hatice Hanım'dan daima olumlu ifadelerle bahsetmektedir. Yaman Dede, Hatice Hanım'ı şu cümlelerle Cavidan'a aktarmıştır:

“Müslüman bir hanımla evlenmenin mutluluğu içindeyim. Hatice hanımla Rabbim nasıb etti, bir yuva kurduk. Çok güzel bir insan. Merhametli, anlayışlı, muhabbetli bir hanım. ...Yeni eşim insan suretinde bir melek. İnşallah bütün bu acılardan sonra, saadeti birlikte tadarız...” (s.105)

Yaman Dede'nin bir olay, öykü, kıssa, bilgi, alıntı aktarma sebebiyle mektubunda bahsettiği bazı tarihî kişiler bulunmaktadır. Tarihte yaşamış olan bu kişileri şu şekilde sıralayabiliriz: Peygamberlerden Hz. İsmail, Hz. Muhammed; Ehlibeytten Hz. Hasan ve Hüseyin; devlet adamlarından Harun Reşit, Hüseyin Hilmi Paşa, Nazım Paşa; âlim zatlardan Buhari, Ebu Yusuf, Massignon, Anna Maria Schimmel; ünlü sufilerden Hallac-ı Mansur, Abdülkadir Geylâni, İbn Muhyiddin Arabi, Mevlâna, Hacı Bayram Veli, Hayrettin Tokadi, Haşim Baba, Nakşibendi Ahmet Hilmi Efendi, Osman Kemali Efendi, Kenan Rıfai, Samiha Ayverdi; Mevlevi şeyh ve dedelerinden Sultan Veled, Numan Halil Dede, Esrar Dede, Şeyh Galip, Sait Hemdem Çelebi, Süleyman Turabî, Abdülhalim Çelebi, Celalettin Dede, Tahir Dede, Abdülbaki Dede; şairlerden Şirazlı Hafız, Yunus Emre, Fuzuli, Halil Cibran, Mehmet Akif Ersoy, Nazım Hikmet, Fazıl Hüsnü Dağlarca; bilim adamı Mustafa İnan; doktor Agop Elmasyan; kabadayılardan Piç Ardaş; müzisyenden Artaki Terziyan, Zeki Müren, Şecaattin Tanyerli; Demokrat Parti Milletvekillerinden Tefvik İleri'nin eşi Vasfiye Hanım; Çanakkale Savaşı'nda şehit düşen Erzurumlu Pastımacıyan Kardeşler adı geçen şahıslardır.

d.2. Kurmaca Kişiler

Yalsızuçanlar, yukarıda bahsi geçen “tr Dergi”de verdiği söyleşide romanı yazarken Mehmet Kadir Keçeoğlu'nun kendi mektuplarından da yararlandığını dile

getirmiştir. Aşağıda kurmaca başlığında inceleyeceğimiz bazı kişilerin tarihte yaşamış şahıslar olma ihtimali vardır. Ancak bu tam olarak belirtilmediği için bu kişileri kurmaca bölümüne dâhil ettik. Ayrıca romandaki bu kategoride değerlendireceğimiz kişiler de, Cavidan hariç, oldukça arka planda kalmış ve çoğunlukla birkaç cümleyle söz edilmiş şahsiyetlerdir.

Cavidan, Yaman Dede'nin mektuplarını yazdığı öğrencisidir ve Dede, onu öz kızı gibi sevdiğini dile getirmiştir. Romanda ismi pek zikredilmemiştir. “*Annene en derin hürmetlerimi ilet. Cavidan gibi bir çocuğa sahip olduğu için kendisini bütün kalbimle kutluyorum.*” (s.128) cümlelerinde bu genç kızın adı söylenmiştir. Bu öğrenci, muhtemelen İstanbul'da yabancı kökenli bir okulda öğrenim görmektedir. Diyamandi, yaz tatilinin yaklaştığını ve tatilde rahatlıkla namaz kılabileceğini söylemiştir. Sufi, ona hayatı hakkında birtakım bilgiler verirken aynı zamanda da onu sufiyane yetiştirmektedir. Olayların ilerleyen safhasında Cavidan'ın evlendiği ve nikâhına Yaman Dede'nin de gittiği dile getirilmiştir.

İskipli Osman Efendi, Diyamandi'nin lise yıllarında Farsça ve Arapça derslerine giren, aynı zamanda Mevlâna'yı tanınmasına vesile olan hocasıdır.

Feyzi Efendi, Diyamandi'nin ilkokul hocasıdır. Kayıpları ararken söylenen bir tekerlemeyi öğretmesi sebebiyle adı zikredilmiştir.

Sıddık Hoca, Yaman Dede'nin ince nükteli bir Rumeli göçmeni olan hocasıdır.

Diyamandi'nin ahabları ve aile dostları olarak ismi geçen kişiler Eğinli Kasağ, Eğinli Ohannes, Ohannes'in kızı Cemile, Hakkı Efendi, Asker Mehmet, Şekerci Mehmet, Değirmenci Şevket Efendi'dir.

Mektupta bahsi geçen öğrenciler Necla, Türkan, Destegül, Semâ, Suzan'dır.

Romanın kişilerini genel bir çerçevede ele alacak olursak eserin başkahramanı olan Diyamandi'nin yaşam öyküsünün, duygu ve düşüncelerinin taferruatlı olarak ele alındığı görülmektedir. Diyamandi haricindeki kişilere ise onun aktardığı kıssa, menkıbe, öykü ve haberlerde rastlanmaktadır. Romandaki

kişileştirme fizikî portreden ziyade psikolojik tahlile ve tarihî olaylardaki duruşa dayanmaktadır. Eserde kurmaca kişilere göre tarihte yaşamış olan şahsiyetlerin baskın olduğunu izlenmektedir.

e) **Mekân**

Olayların gerçekleştiği mekânları incelediğimiz zaman ilk göze çarpan unsurlardan biri, Diyamandi'nin farklı şehirlerde yaşamış olmasıdır. Kayseri Talas'ta doğduğunu söyleyen kahraman, babasının işi sebebiyle Kastamonu'ya taşınmıştır. İlkokul, ortaokul, lise öğrenimlerini Kastamonu'da görmüştür. İstanbul'da Hukuk Bölümü'nü kazanan sufinin hukuka başlamasıyla birlikte İstanbul günleri başlamıştır. İstanbul'dayken Konya, Tokat, Kayseri gibi şehirleri ziyaret etmiştir. Müslüman olduktan sonra ilk eşi ve kızı Belma'dan ayrılmak zorunda kalan kahraman, ikinci eşi olan Hatice Hanım'la İstanbul'da yaşamaya devam etmiştir.

Romanda salt nesnel bir mekân tasviri bulmak mümkün görünmemektedir. Diyamandi'nin gitmiş olduğu bu şehirlerden İstanbul, Konya ve Kayseri Talas'ın betimlemelerine rastlanmaktadır. Bu dış mekân aktarımlarından Talas'a ait olan tasvir en fizikî olanıdır. Bu tasvirde de kahramanın anıları, izlenimleri görülmektedir.

Romandaki fizikî mekân tasvirlerinin en belirgin olduğu kısımlar Mehmet Kadir Keçeoğlu'nun Kayseri, Talas'taki ve Kastamonu'daki çocukluğunu geçirdiği evlerdir. Diyamandi İstanbul'u terk ettiğinde Talas'a gelmiştir. Mekânlar, insanların geçmişini hatırlatan öğelerdir. Baba yadigarı evine yerleşmeye karar veren sufi de bu mekâna girdiği zaman kendi zamanıyla annesinin bu yerde yaşadığı zaman arasında gidip gelmektedir. Yaman Dede'nin annesinin bu konaktayken yaptığı işleri anlatma biçimine bakılacak olursa bu eylemleri başkasından duymuştur. Aynı zamanda bu mekân tasvirlerinin arasında kahramanın kişisel düşünceleri de yer almaktadır. Yaman Dede, doğduğu bu evi şu şekilde tasvir etmektedir:

“Talas'a yıllar sonra gittiğimizde konağımızda kaldık. Babama dedesinden intikal etmiş, beş katlı, taş bir yapı. Tabi yedi sekiz aylıkken ayrılmışım. Nerden hatırlayayım. Bizim oralarda Karataş derler, ocaktan çıktığında yumuşak, şekil

almağa pek elverişli, sonradan duvarlarda kaldıkça serleşen bir taş... Gittiğimizde şubat aylarının sonları idi. Konak boştu, yıllardır ocak yanmamıştı. Ama içerisi ılıktı. Ocaklı, fırınlı ve tandırlı bir mutfağı var ki görmelisin. Anneciğim burada az mantı yapmamış. Elceğiyle börekler açmamış... Bahçeye açılan ayrı kapısı bulunuyor. Oradan hayata giriliyor. Hayat kelimesini pek severim. Ailenin hayat bulduğu yer. Burada yaşlı bir dut ile ceviz ağacı vardı. Anneciğim pekmezi bu ağaçtan topladıklarıyla yaparmış. Cevizli dut sucuğu da yine bu iki vefadâr ağaçtan çıkarmış. Ne bereketli değil mi? Dikkatimi çeken bir başka şey, evde sadece sabit mobilya oluşu. Yatak ve oturma odalarında takalar, yüklükler çok. Pencereleler dışarıdan ayrı, içeriden apayrı güzellikte işlemlerle şenlenmiş. Hele vitraylar... en çok onlara bayıldım. Dış kapıda iki tokmak bulunuyor. Biri kadınlar diğeri erkekler içinmiş. Ne incelik değil mi evlâdım? Mutfağın bitişiğinde bir kiler... Anneciğim yarma, bulgur, un, erişte ve diğeri kışlık hububatını burada saklarmış. Yufka yapar istiflermiş.” (s.64-65)

Yukarıdaki alıntının devamında Yaman Dede Talas'taki ev ile Kastamonu'daki evi karşılaştırmaktadır. Bu şehirdeki evin betimlemesi “*Kastamonu'daki evimiz küçüktü. Ama annemin kırlent, masa ve sehpa örtülerini, dantellerini, kanaviçelerini, oyalarını daha çok gösteren, kanaatkârlığını yansıtan, sadeliğiyle güzel olan bir evdi.*” (s.65) şeklinde kahramanın hatırladığı anılarıyla birlikte verilmektedir. Aynı zamanda Diyamandi'nin küçük ve sade bir ev olan Kastamonu'daki bu evi Talas'takinden daha güzel bulması, onun mütevazılığı tercih eden bir kişi olduğunu da ele vermektedir.

Diyamandi'de mekân, bazen görselliği aşır diğeri duyu organlarının algılayabildiği bir kavram olarak okuyucu karşısına çıkmaktadır. Örneğin, aşağıdaki alıntıda Yahya Kemal ile Diyamandi arasında bir sohbet başkahramanın aracılığıyla okuyucuya aktarıldığı bir mektupta bazı mekânlara görselliğin yanında işitsel bir düzlemde bakılmaktadır.

“ ‘Minarelerde’ diye başladı, ‘Ezan başladığında evimizde ruhani bir sessizlik olurdu. Galiba Üsküp’ün sokaklarında da böyle bir rüzgâr dolaşır, bütün şehri bir mâbed sükûnu kaplardı. Yalnız ezan sesleri duyulurdu. Annemin dudakları İsm-i Celâl’le kımıldardı. Bin üç yüz sene evvel, Hazret-i Muhammed’in Bilâl-i Habeşî’den dinlediği ezan, asırlar sonra, bizim semalarımızda hem dinî hem millî musiki olmuştu. O anda semâmızın mağfîret âleminden gelen, ledünnî bir sesle

dolduğunu hissedirdim. Şişli, Kadıköy, Moda gibi semtlerde doğan, büyüyen, oynayan Türk çocukları milliyetlerinden tam bir derece nasip alabiliyorlar mı? O semtlerdeki minareler görülmez, ezanlar işitilmez, Ramazan ve kandil günleri hissedilmez.’ ” (s.36)

Romandaki bazı mekân tasvirlerinde somut betimlemenin soyut betimleme karşısında zayıf kaldığı görülmektedir. Eserde Diyamandi'nin fizikî dünyasından ziyade ruhi dünyasının ön planda tutulduğunu dile getirmiştik. Mekânın da kahramanın ruhi dünyasında daha işlevsel olması bunun bir sonucu olmuştur. Aşağıdaki alıntıda sufinin Konya'ya Mevlâna Celâleddin Rumi'nin türbesini ziyarete gittiği esnada oranın ve orada bulunan Diyamandi'nin mekânda duruşunun tasviri verilmektedir.

“İşte azîz bir elin kıvıldattığı perdenin önündeyim. .Hayatın ötesine bakan bir pencerenin perdesi, nurlar cümbüşü... Dayanılmaz bir güzellik... bütün varlığı ateş haline getiren bir cemâl... perdenin arkasında bütün sezebildiğim bu... Bir elde kılıç, bir elde kefen boynumu bükmüş bekliyordum. Gözyaşlarıma ruhsat verdi. Kapıyı açmayacak olsaydı bu izin gelmezdi. Her damla ondan müjdeciydi.” (s.18)

Romanın bazı yerlerindeki yer betimlemelerinde o mekânın durağanlıktan sıyrılarak hareketli bir keyfiyete büründüğü görülmektedir. Bu tekdüzelikten uzak devinîşel aktarımlar, şehri aksettirdikleriyle bir bütün olarak ele almaktadır. Kent, o zaman bir mekândan ziyade bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşağıda romanda bahsi sıkça geçen Konya şehrinin içindeki dinamizm ile birlikte aktarıldığı bir kısım verilmektedir.

“Konya bir şelale gibi bağrıma akıyor, aktıkça susuzluğum artıyor. Bir haber, bir mektup, bir selam, âh bir selam, bir tek kelime, bir harf, bir seda, bir yolcu... Binbir şekle girip binbir büyüye bürünen her ses beni bir kat daha çıldırtıyor. Divâneye yalnız kalem mi yok, hiçbir şey yok, her şey siliniyor. Ne dünya kalıyor, ne ahret sadece kaleme gelmeyen divânelik ilk aşama olsa gerek.” (s.168)

Anlatımda bazı mekânların çağrışımsal işlevlerinden ötürü metaforik görevleri olduğu görülmektedir. Diyamandi romanında özellikle deniz, kıyı, dalga, rüzgâr, gibi denizle ilgili sözcükler imgesel olarak kullanılmıştır. Maddi hayatta bir mekân olarak karşımıza çıkan bu kelime çok zengin çağrışımlarla yüklü olduğundan

anlamı zenginleştirerek metaforik işleve bürünmüştür. Romanda deniz sözcüğü sonsuz marifet, bilgi, acı, gibi çağrışımlara karşılık gelmektedir. Denizin yanı sıra dünya, kapı, perde, kaynak, yağmur, ateş gibi sözcükler imgesel anlamlarıyla kullanılmıştır. Aşağıdaki alıntıda Yaman Dede, Cavidan'a marifet denizine nasıl girileceğine dair tariflerde bulunmaktadır.

“Bir kişi düşün... Sırtında paltosu, onun üstünde muşamba, ayaklarında çizme, boynunda atkı, kumsala gelmiş denize girmek istiyor. Öncelikle ona soyunacak bir yer gösterirler değil mi? Sen de bütün bağlarından kurtulacaksın. Sen de denize atılmak için niçinlerden, nedenlerden, akıllardan, fikirlerden soyunacaksın evlâdım. Ölmek için denize atılanlar öncelikle aklını kaybedermiş. Doktorcuğuma sorarsan o sana daha iyi anlatır. Bu hayata göz yumup başka âlemde göz açmak, burada ölüp orada dirilmek istiyorsan her şeyden kurtulman lazım. Akıldan soyunduğun an baştan ayağa akıl olacaksın, kovayı atıp hortumunu denize salacaksın.” (s.101)

Yalsızıçanlar'ın romanlarında sık karşılaşılan bir durum olan sembolik mekân olgusu *Diyamandı*'de de görülen bir durumdur. Sembolik mekân işlevi gören sözcük, eserin birkaç yerinde karşımıza çıkan meyhanedir. “*Her zerrem meyhane oldu*” (s.155) cümlesiyle kendisini ilahi aşk şarabı içmesinden dolayı meyhane olarak değerlendirmektedir.

Romanın mekânlarını daha net incelemek adına aşağıdaki gibi sınıflandırmak uygun olacaktır.

e.1. Doğal Coğrafya

e.1.1. Karadan Mütevellit Mekânlar

Diyamandı, doğduğu yer olan Talas'taki Erciyes Dağı'ndan ve bu dağın eteklerinde üç tepe şeklinde yükselen Ali Dağı'ndan bahsetmektedir. Volkanik Erciyes Dağı'nın çevresinde bulunan çayırlar, meralar ve Çömlekçi ile Kepez Yaylaları'nın adı verilmiştir. Yine bu coğrafyada Devenk Vadisi adında bir yer olduğu dile getirilmiştir.

Bir gezginin gitmesi münasebetiyle Toroslar ve Gâvur Dağı'nın adı geçmiştir.

Girit ve Limni adaları da bazı konularda kısaca dile getirilen doğal mekânlardır.

Romanın bir yerinde de bir öykü münasebetiyle Mısır'da bulunan çölden bahsedilmiştir.

e.1.2. Sudan Mütevellit Mekânlar

Yaman Dede vapurla boğazdan geçmektedir. Ayrıca Talas'ta Devenk Vadisi'nde bulunan bir dere den bahsedilmiştir. Sufinin babasının Karadeniz'den gelen gemilerden mal aldığı dile getirilmiştir. Bir hikâye münasebetiyle Aden Körfezi'nin ismi geçmiştir.

e.2. Yapay Mekânlar

e.2.1. Tarihî Mekânlar

e.2.1.1. Tarihî Açık Mekânlar

Diyamandı'nin bulunmuş olduğu yerleşim yerleri yaşadığı devletin ülke topraklarıdır. Osmanlı'nın son dönemiyle Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş ve gelişme dönemlerinde yaşamıştır. Kayseri, Kastamonu, İstanbul, Konya, Tokat gibi şehirlerde ikamet etmiştir. Adana, Ankara, Çanakkale, Elazığ, Erzincan, Erzurum, Kilis, Maraş, Siirt, Sivas, Uşak; Aşkale, Dört Yol, Eğin, Talas çeşitli sebeplerle bahsedilmiş şehir ve ilçelerdir.

Bebek, Eminönü, Erenköy, Eyüp, Fatih, Galata, Haydarpaşa, Kadıköy, Kalamış, Karaköy, Moda, Taksim, Üsküdar gibi İstanbul'un ilçe ve semtlerinin adı geçmektedir. Kayseri'nin Talas ilçesi de Yaman Dede'nin yaşadığı bir yerdir.

Parmakkapı Tramvay Durağı ve Karacaahmet Mezarlığı da tarihî bir dış mekândır.

Arabistan, Arnavutluk, Mısır, Yemen gibi ülkelerin adları bazı öykülerde adı geçmek suretiyle zikredilmiştir.

Filibe, Razgrat, Selanik, Şumnu, Üsküp, Yanya; Belh, Halep, Kudüs, Kûfe, Medine, Mekke, Sıffin, Şam gibi şehirler de yukarıdaki ülke adları gibi bir öykü münasebetiyle bahsedilen yerlerdir.

e.2.1.2. Tarihî Kapalı Mekânlar

Diyamandi'de tarihî kapalı mekânlar kategorisine dâhil edeceğimiz yerlerin başında dinî ve tasavvufî mekânların fazlalığı dikkat çekmektedir. Bu mekânların arasında camiler önceliği oluşturmaktadır. Ağa Cami, Bayezid Cami, Eminönü Yeni Cami, Han Cami, Küçük Selimiye Cami, Soğanağa Cami, Yer altı Cami; Mescid-i Aksa bunlardan sadece birkaçıdır. Diyamandi'nin ilk eşinin gittiği Prophetes Elias Kilisesi ve Georgios Kilisesi Hristiyanların dinî ibadethaneleridir. Ravza-i Mütahhara ismiyle anılan Hz. Peygamberin kabri, Kubbe-i Hadra olarak bahsi geçen Mevlâna türbesi dinî mekânlardır. Remzi Dede Mevlevihanesi de dinî-tasavvufî mekân olarak değerlendirilebilir.

Bu başlık altında incelenebilecek Sahn-ı Seman Medresesi eğitim alanında faaliyet göstermiş tarihî kapalı bir müessesedir. Selimağa Kütüphanesi, Süleymaniye Kütüphanesi yine eğitimle ilgili yerlerdir. Çamlıca Kız Lisesi, Dame de Sion Lisesi, Pangaltı Ermeni Lisesi, Saint Michel Lisesi, Saint Benoit Fransız Kız Okulu; İmam Hatip Mektebi; İstanbul Hukuk Fakültesi; Yüksek İslâm Enstitüsü gibi okullardan bahsedilmektedir.

Kadıköy Vakıflar İdaresi, Milli Eğitim Müdürlüğü, Patrikhane gibi idari mekânlar görülmektedir.

Sirkeci İskelesi, Üsküdar İskelesi, gibi ulaşım ile ilgili yerler de romanda geçmektedir.

Cerrahpaşa Hastanesi, Mısır Abbasiye Hastanesi, sağlık alanında işlev görmüş tarihî kapalı iç mekânlardır.

Romanda Mısır Çarşısı, iktisadi bir mekân olarak kabul edilebilir.

e.2.2. Kurmaca Mekânlar

e.2.2.1. Kurmaca Açık Mekânlar

Romanda bahçe, hayat, meydan, sokak gibi kurmaca açık mekânlar bulunmaktadır.

e.2.2.2. Kurmaca Kapalı Mekânlar

Cami, çadır dergâh, kilise, konak, medrese, mescit, minare, şirahane, tekke, türbe gibi geleneksel mekânların; enstitü, ilkokul, lise, mektep, ortaokul gibi okul dereceleri ile dükkân, hapisane, karargâh, kuyumcu gibi modern yerlerin adı geçmektedir.

e.2.2.3. Metaforik ve Sembolik Mekânlar

Deniz, dalga, kıyı, yağmur, damla gibi mekân ve mekânlarla ilgili sözcükler gerçek anlamlarından uzak, mecazi ve çağrışımsal anlamlarıyla kullanılmışlardır. Meyhane sözcüğü ise sembolik olarak tercih edilen bir mekândır.

Romanda kullanılan mekânları ana hatlarıyla gözden geçirdiğimizde ana olayların Kastamonu, İstanbul, Konya, Talas gibi yerlerde geçtiği görülmektedir. Eserde bahsedilen tarihî yerlerin yoğunluğu dikkat çekmektedir. Mekânların okuyucu karşısına dinamik olarak çıkması söz konusudur. Bazı yer adlarının gerçek anlamı dışında metaforik ve simgesel olarak kullanımıyla karşılaşılmaktadır.

f) Zaman

Romanın zamanını incelemek için Diyamandi'nin yaşadığı dönem üzerine yoğunlaşmak doğru olacaktır. Çünkü kahramanın yazmış olduğu mektuplarda tarih bulunmadığından romanın güncel zamanının hangi tarihte başladığına dair kesin bir bilgi yoktur. Yaman Dede, romanda 1884 yılında doğduğu söylene de 1887-1962 yılları arasında hayat sürmüştür (Şahin, 2013:311). Yaşamış olduğu coğrafyada o dönemde devlet olarak Osmanlı imparatorluğu ve Osmanlı Devleti'nin yıkılışından

sonra kurulan Türkiye Cumhuriyeti vardır. Bir devletin yıkılış süreci ve yeni bir devletin kuruluş ve gelişme aşamasında yaşam süren sufinin dönemi tarihî olaylar açısından hayli çalkantılı bir zaman dilimidir. Ancak kurgusal bir tür olan *Diyamandi*'de bu olayların hepsinin aksettirilmesi mümkün görünmemektedir. Romanda Yaman Dede'nin ağzından zamanı hakkında olay örgüsüne aksettirilen bazı tarihî meseleler aşağıdaki gibidir.

Eserde dönemle ilgili bahsi geçen ilk bilgi Diyamandi'nin hukuk okuduğu sıralar medeni kanunun Mecelle olduğudur. Mecelle'de yer almayan bazı meseleler için Türkçe yorumlara ve Arapça fıkıh kitaplarına başvurulması gerektiğinde Diyamandi'nin arkadaşlarının kendisine geldiğini, bu meseleleri rahatlıkla çözebilecek hukuki ve İslâmî bilgiye sahip olduğunu dile getirmiştir.

Mecelle, İslâm ve Türk hukuk tarihinde, kendi sahasında hazırlanan dikkate değer ilk kanun olması münasebetiyle önemlidir. Avrupalıların baskısı hazırlanma sebeplerinden biri olsa da hukuki ve ilmî olmasının yanında dinî ve şerî akidelere dayanmaktadır. Bu kanun 1869-1876 yılları arasında Ahmet Cevdet Paşa'nın denetiminde kurulmuş bir cemiyet tarafından hazırlanmış ve yürürlüğe konulmuştur, 1926 yılında kabul edilen ve faliyete giren Medeni Kanun'la birlikte tedavülden kalmıştır. Aslında Mecelle'nin hazırlanış sebeplerinden biri de İslâm Hukuku'nda özellikle Hanefilikte bazı hukuki meselelerin yoruma açık olan kısımlarını ve kolay anlaşılacak bölümlerini aydınlığa kavuşturmak adına (Aydın, 2003; Aydın, 1989; Baktır, 1997; Şafak, 1997; Yavuz, 1997). Fakat Mecelle'deki bu açıklamalar da yeterli gelmemiştir ki Diyamandi'ye arkadaşları bu kanunun hükümleri hakkında çeşitli sorular sormaktadır.

Romanda söz konusu zaman aralığında dile getirilen başka bir tarihî mesele ise Çanakkale Savaşı münasebetiyle din, mezhep ayrımı olmadan cephede vuruşmaya katılan gayrimüslim ve müslümanların Osmanlı topraklarını kurtarmak için birlikte vuruşmuş olmalarıdır. Eserdeki bu bilgilere Bektaşî Haşim Baba'nın Çanakkale'de şehit düşen oğlu Muhammed Ali için yazmış olduğu *Ya Hu* adlı şiirle başlanması da oldukça manidardır. Daha sonra gayrimüslim olan Agop Elmasyan ve Erzurumlu Pastırmacıyan Kardeşler'in bu cephede şehit olduğundan

bahsedilmektedir. Anlatının akabinde Yozgatlı Hasan ve Mehmet Tevfik gibi Müslümanların da şehadeti tattığı dile getirilmiştir. Osmanlı'nın son dönemlerinde yapılan savaşlara katılanlar olarak söz edilen gruplardan biri de tekkelerdeki dervişlerdir. Savaş yıllarında tekkelerden mezun verilmediği çünkü orada ilim tahsil eden talebelerin cephede savaşarak şehit düştüğü bilgisi verilmiştir. Yukarıda verilen bilgiler Osmanlı Devleti'ni ve tebasını bir arada tutmayı amaçlayan “Osmanlılık” fikir akımını hatırlatmaktadır. “*Osmanlılık, padişahın gözetimi altında yaşayan milletlerin, din ve ırk farkına göre ayrılmaksızın idarî, dinî, hukukî ve siyasî haklardan eşit faydalanmasıydı.*” (Demir, 2011:6) “*Devletin gayrimüslimleri bir arada tutma düşüncesi ve Osmanlılık politikası gayrimüslimler tarafından kabul görmemiş politika başarısızlıkla sonuçlanmıştır.*” (Demir, 2011:2) şeklinde genel bir değerlendirme yapılsa da romana göre sınırlı olarak olumlu sonuçlar alındığı aşikârdır.

Cumhuriyet Dönemi'nde değinilen tarihî olaylara gelecek olursak bahsedilen meselelerden biri tekke ve zaviyelerin kapatılmasıdır. Bu olaylar, “*Tekkeler sırlanmıştı. Remzi dedem, sohbetleri, saadethanesine taşıdı. Hiç siyasetten söz etmezdi.*” (s.97) sözleriyle dile getirilmiştir.

Mustafa Kemal Atatürk'ün Türkiye Cumhuriyetini muasır medeniyet seviyesine ulaştırmak istemesi, 1924'te Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile eğitimde birlik sağlanmaya çalışılması sonucu Şeriye ve Evkaf Vekaleti'nin kaldırılmasını; 1925 yılında başlayan Şeyh Said İsyanı'yla birlikte tekkeler hakkında birtakım tartışmaların şiddetlenmesi tekkelerin kapatılmasını hazırlayan bazı sebeplerdir (Apaydın, 2017:3-4). “*Tekke ve Zaviyelerle Türbelerin Seddine ve Türbedarlıklar ile Bir Takım Unvanların Men ve İlgasına Dair 677 Sayılı Kanun 12 ise 30 Kasım 1925 tarihinde kabul edilmiş ve 13 Aralık 1925 tarihli Resmi Ceride'de yayınlanarak yürürlüğe girmiştir.*” (Apaydın, 2017: 6)

Remzi Dede'nin bu konuyla ilgili söylediği tek şey bir Veled Çelebi İzbudak'a ait bir şiidir.

“Hak ehli olunca içimizden mefkûd

Câhiller edince arş-ı irşâda su'ûd

Beyhûde figân etmeyelim lâyıktır

Dergâhlarımız boş idi oldu mesdûd" (s.98)

Şiirden hak ehillerinin kaybolduğu, cahillerin irşad konusunda yükseldiği bir zamanda dergâhların kilit vurulup boş kalmasına üzülmemek gerektiğine dair bir anlam çıkarılmaktadır. Remzi Dede'nin bu söylediklerine göre dergâhların kaderini, içinde cahilce davranan kişiler tayin etmiştir.

Romanda eğitimle ilgili dile getirilen tek mesele tekkelerin kapatılması değildir. Türkiye'de faaliyet gösteren yabancı özel okulların durumuyla ilgili bazı bilgiler de vardır. Bu okullar öğrencilerine din konusunda baskı yapmaktadır. Hatta Yaman Dede'yi çalıştığı bu okullarda istememektirler. Romanda bahsi geçen bu yabancı liselerin kahramanı istemedikleri halde onun çalışmaya devam etmesi elbetteki Tevhid-i Tedrisat Kanunu'yla ilgilidir.

Tevhid-i Tedrisat Kanunu, eğitimde birlik oluşturmayı hedefleyen düşünsel temeliyle Türkiye Cumhuriyeti'nde açılmış olan yabancı okulların denetlenmesine yönelik bazı yönetmelikler düzenlemiştir. Bu okulların dinî propaganda yapmaları yasaklanmış ve müfredatlarına tarih, coğrafya, yurt bilgisi Türkçe, kültür eğitimi gibi dersler konularak denetimi sıkılaştırılmıştır (Arı, 2002). Ülkemizde faaliyet gösteren yabancı okullar 1935 yılında düzenlenen yönetmelikle Türkçe eğitimi'nin Türk öğretmenler tarafından verileceğini öngörmüştür (Demirel, 2009:76). Yaman Dede'nin Türkçe derslerine girme sebebi aslında bir Türk olmasıdır. Patrikhane Niğde Bor Kütüphanesi'nde bulunan bazı belgelerden Mehmet Kadir Keçeoğlu'nun Türk olduğunu öğrenmiştir (Şahin, 2013:311).

Diyamandı'de bahsedilen bir başka tarihî olay ise Varlık Vergisi meselesidir. Bu mesele Ziyon'un Talas'ta 1900'lü yılların başında "Varlık Dergisi" çıkarmasıyla başlamıştır. Ziyon, ileride başına Varlık Vergisi ile ilgili olumsuzluklar geleceğini önceden kestirememiştir. Bu vergiye tabi tutulan bazı gayrimüslimlerin bir kısmı borçlarını ödeyememişlerdir. Bunun sonucu olarak da Aşkale'deki taş ocağına ve Sivrihisar'a zorunlu çalışmaya gönderilmişlerdir. Romanda birkaçının adı geçen bu

kişilerin çok zor şartlarda çalıştırıldığından ve bazılarının soğuktan donarak can verdiğinden bahsedilmiştir. Yalsızuçanlar, *Diyamandi*'yle Varlık Vergisi'ni kurgusal bir platforma taşımıştır.

Varlık Vergisi, daha önceden vergilendirilmemiş ticari serveti vergilendirmek ve enflasyonu önlemek amacına yöneliktir. Avrupa'nın bazı ülkelerinde de uygulanan bu vergi kişiden bir defaya mahsus alınması kararlaştırılmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nda yer almasa da savaşın, ekonomik etkilerini fazlasıyla yaşayan Türkiye'de, savaş koşullarını fırsat bilip vurgunculuk, karaborsacılık ve stokçuluk yaparak aşırı kazanç elde edenleri hedefleyen Varlık Vergisi, 1942'de yürürlüğe konulmuştur. Taşınmaz mal sahipleri, iş adamları, çiftçiler, şirketler, yıllık gelir vergisi ödeme yükümlülüğü olanlardan sermayeleri oranında vergi alınması hedeflenmiştir. Ancak bunun tatbik edilmesinde bazı adaletsizlikler hâsıl olmuştur. Birçok kişiye kazancından ve sermayesinden fazla vergi tahakkuk edilmiştir. Ülkemizde hem Müslüman hem de gayrimüslimlere uygulanan verginin karşılığını ödeyemeyen gayrimüslimler Aşkale ve Sivrihisar'da zorunlu çalışmaya tabi tutulmuşlardır. Günümüzde ve normal şartlarda demokratik bir vergi olarak görülmesi de o dönemde kısa bir süre içerisinde başvuru bir merci olarak devletin ekonomisinin bozulmaması adına geçici bir çözüm olmuştur. 1946 yılında resmi olarak kaldırılmıştır (Arslan, 2015; Meyvacı, 2010; Semiz ve Akandere, 2012).

Diyamandi'nin yaşantısı üzerinden Hristiyan halk üzerindeki Patrikhane baskısından söz edilmektedir. Bu baskıdan dolayı 1. eşi ve kızı onunla yaşamak istememiştir. Kahraman da evini terk etmek zorunda kalmıştır. Mustafa Demirci, Yaman Dede'nin bu durumunu “...*Patrikhane'nin duvarlarını aşması imkânsızdı.*” (2007:9) şeklinde yorumlamıştır.

Yaman Dede'nin yaşadığı süre zarfında şahit olduğu ve duyduklarından aktardığı tarihî olaylarla bazı bilgi ve yaşantılar elbetteki yukarıdakilerle sınırlı değildir. Romanda 93 Harbi, Birinci Dünya Savaşı yılları, Yemen'i İngilizlerin işgal etmesi gibi Osmanlı'nın katıldığı bazı savaşlardan bahsedilmiştir. Türk Teyyare Cemiyeti'ne yardım amaçlı kurulan bazı derneklerden ve azınlıkların bunu desteklediğinden bahseden bazı cümleler kurulmuştur. Hristiyanların patrikhane

baskısıyla hareket etmek zorunda kaldıklarını söylenmiştir. İstanbul'un bazı semtlerinde ezan seslerinin duyulmadığı ve mübarek günlerin izlerinin silindiği dile getirilmiştir. Ayrıca Rum yemekleri, Rum düğünleri, İstanbul Kıraati, ev mobilyaları gibi kültürel yaşam alanlarından bilgiler verilmiştir.

Eserde bahsi geçen eski tarihlere gittiğimiz zaman romanın en eski zamanını Hz. İsmail'in kurban edilmesi kıssasına yapılan bir atıfla başlatmamız gerekmektedir. Hz. İsmail'den sonra Hz. Musa, Hz. İsa, Hz. Muhammed'den bahsedilmiştir. Harun Reşit ve vergi danışmanı Ebu Yusuf da hatırlatılan zaman akışında adı geçen şahıslardır. Hallac-ı Mansur, Muhyiddin İbn Arabi, Mevlâna Celaleddin Rumi, Niyazi Mısri yine andırılan zamanlarda çeşitli sebeplerle ismi geçen kişilerdir.

f.1. Vaka Zamanı

Romanda Diyamandi'nin öğrencisine yazmış olduğu mektupların üzerinde tarih bulunmamaktadır. Ancak bir mektubunda "*Malum, Kadıköy Vakıflar İdaresi'nin avukatlığına başlamıştım. Bugün sabah daireye geldim*" (s.43) cümleleriyle Kadıköy Vakıflar İdaresi'nde avukatlığa başladığını dile getirmektedir. Diyamandi 1932 yılında avukatlığa başlamıştır (Şahin, 2013:312). Dolayısıyla vaka zamanının 1932 yılından sonra başlatılması uygun olacaktır. Çünkü Yaman Dede Müslümanlığını 1942'de ilan ettiğini söylemiştir. Mektupları yazmaya başladığında henüz ikinci eşiyle evlenmemiştir. Yaman Dede ikinci eşi ile 1947'de evlenmiştir. Muhtemelen vaka zamanı, 1942 ve 1947 yılları arasında başlamaktadır. Kahramanın 76 yaşında hastalanıp ölüm döşeğine düşmesiyle son bulmuştur.

Diyamandi'deki vaka zamanının Mehmet Kadir Keçeoğlu'nun Kadıköy Vakıflar İdaresi'nde avukatlık yapmasından 76 yaşına kadarki zaman aralığı olduğu söylenebilir.

f.2. Hatırlatılan Zaman

Romannın geri dönüşlerle hatırlatılan zamanını Hz. İsmail'in Hz. İbrahim tarafından Allah'ın emriyle kurban edilmesini konu alan kıssayla başlatmak gerekir. Çünkü eserdeki en eski geriye dönüş bu kıssadır. Hatırlatılan zamanın bitişi ise

Yaman Dede'nin Kadıköy Vakıflar İdaresi'nde avukatlık yapmaya başlamasıyla olmuştur.

f.3. Anlatma Zamanı

Romanın anlatma zamanı ile vaka zamanı aynıdır. Çünkü roman mektuplardan oluştuğu için bu iki zaman paralel seyretmiştir.

Diyamandi romanının zaman unsurunu toplu bir şekilde değerlendirecek olursak Yaman Dede'nin hayatını anlatmasından dolayı ekseriyetle kahramanın ömründe yaşadığı olay ve içerisinde bulunduğu durum ele alınmaktadır. Eserde bazı tarihî olay ve bilgilere rastlanmaktadır. Roman kahramanın Kadıköy Vakıflar İdaresi'nde avukatlık mesleği icra ettiği zamanlarda öğrencisi Cavidan'a mektup yazmasıyla başlamıştır. 76 yaşında hastalanıp yatağa düşmesiyle son bulmuştur. Ancak romanda çeşitli kıssa, öykü, tarihî olay gibi anlatılarla *Diyamandi*'nin daha doğmamış olduğu dönemlere de gidildiği görülmektedir.

g) Anlatıcı ve Bakış Açısı

Diyamandi romanı eserin aynı adlı başkahramanı tarafından aktarılmaktadır. Dolayısıyla olaylar 1. kişi ağzından kahraman anlatıcı aracılığıyla anlatılmaktadır. Çünkü olayların tamamı Yaman Dede tarafından mektup aracılığıyla okuyucuya intikal etmektedir. Mahmut Babacan, romanda kullanılan mektup formunun anlatıcıyı gereksiz kıldığını dile getirmiştir (2006:216). *Diyamandi*'de de anlatıcının varlığının silikleşmeye başladığı görülmektedir.

Kahramanın öğrencisine yazmış olduğu mektupların tamamı kendisine aittir. Bu sebeple romandaki bakış açısı da kahramana aittir. *Diyamandi*, olayları sufi bir pencereden değerlendirmekte ve okuyucuya bu şekilde ifade etmektedir. Vakalara yaklaşımı oldukça öznel ve hissîdir. Olay ve durumlar karşısında duygu ve düşüncelerini gizlememektedir. Günlük hayatta pek çok kez karşılaşacağımız, sıradan olumsuz olaylar olarak değerlendirebileceğimiz şeyler bile onda derin etkiler

birakmaktadır. Onun ruh dünyasında yankı uyandıran olaylara karşı üzüлüp ağlamaktadır.

Romanda Cavidan'ın sorduğı sorular ve düşünceleri “*Rüyayı sormuşsun*” (s.19), “*Haklısın öyleydiler; karım ve çocuğum onlara vereceğı acıdan daha ıstıraplıydılar.*” (s.25) şeklinde cümlelerle Diyamandi'nin ağzından okuyucuya verilmektedir.

Mektuplar Diyamandi'nin dilinden yazılmış olmakla birlikte bu metinlerde bazı kişi, yazar, şair ve sufilere ait eserlerden alıntılar ve onların düşünceleri de bulunmaktadır. Yaman Dede bu alıntıları da kendi bakış açısında düşünceleri ve duygularıyla birlikte belli bir forma sokup yorumlamakta, okuyucuya öyle sunmaktadır. Örnek verecek olursak aşağıdaki alıntılanan kısımda Şeyh Galip'in divanından bahsederken hem onun şiirlerindeki mazmunları kullanılmakta hem de kendi hislerini aktarmaktadır.

“...Şeyh Galip de öyle.

O'nun da hicranlı bir hayatı var. Adımı andığımda içim tutuşuyor.

Divanımı okuduğumda kendimi bir çiçek bahçesinde buluyorum. Her şey burada. Sonbaharın hüznü de, ilkbaharın renk ve kokuları da...Ne tatlı bir hüznü...Ne çekici bir hicran...Sanki seher çağı açılıyor. Gül çiğ tanesiyle doluyor. Dolu kadehlere gül şerbeti katılıyor. Bulut şafak renginde. Bülbül yalvarıyor: Kalbim kanıyor. Nazlanma yeter artık.” (s.16)

Romandaki Anlatıcı ve bakış açısına bir sonuç yazacak olursak olayların anlatıcısı romanın başkahramanı olan Diyamandi'dir. Diyamandi, vakaları yine kendi gözünden aktardığı için kahraman bakış açısı vardır.

h) Anlatım Teknikleri

Eserin anlatım tekniğini incelediğimizde elbetteki karşımıza çıkan ilk özellik romanın olaylarının mektup formu ile örülmüş olmasıdır. “Mektup” tekniğı romandaki olayların anlatımının tamamına uygulanmıştır. Bu sebeple *Diyamandi*,

mektup roman özelliği taşımaktadır. İncelemekte olduğumuz bu metin her ne kadar kurmaca olsa da mektubun öğretici bir metin türü olduğunu da unutmamak gerekmektedir. Mahmut Babacan, roman aracılığıyla düşüncelerini yaymak isteyen kimi düşünürlerin romanda bu türü zaman zaman tercih ettiğini dile getirmektedir (2006:216). Yaman Dede öğrencisini bu tür aracılığıyla irşat etmekte, ona çeşitli nasihatlerde bulunmaktadır.

Yaman Dede, mektuplarıyla Cavidan'a bazı olay, durum, bilgi ve duyguları aktarırken “anlatma” tekniğinden yararlanmıştır. Romanın başından sonuna mektuplarda baskın olan teknik anlatmadır. Diğer teknikler mektup ve anlatmanın yanında zayıf kalmaktadır.

Anlatmayı destekleyen “öyküleme ve betimleme” romanda başvurulan tekniklerdendir. Diyamandi gerek kendi yaşamından olsun gerek başka bir olaydan olsun aktardığı hikâyeler anlatmanın temelini arz etmektedir. Sufinin öğrencisinin sorular sorması üzerine aktarılanlar, bazen Harun Reşit ve Ebu Yusuf'tan bahsedilen bir anlatı, Hallac-ı Mansur'un şehit edilmesi, Hz. Hüseyin'in katledilmesi gibi birkaç cümleden oluşmaktadır. Nazım Hikmet'in bir hikâyesi, Diyamandi'nin Yahya Kemal Beyatlı ile bir anısı, Varlık Vergisi sonucu meydana gelen olaylar gibi birkaç sayfaya yayılan birtakım hadiselerden de bahsedilmektedir.

Betimleme tekniği de romanda yer yer karşımıza çıkan bir anlatıdır. Tasvirin *Diyamandi*'de hem fizikî tasvir, hem de ruhi tahlil olarak işlevsel olduğu görülmektedir. Yaman Dede'nin yıllar sonra baba yadigârı olan Talas'taki eve gittiğinde yapmış olduğu evin tasviri, fizikî betimlemedir. Bunun akabinde Talas'ın coğrafi bir betimlemesi ve Kastamonudaki evlerinin tasviri yer almaktadır.

Romanda karşımıza çıkan ruhi tasvirler, fizikî tasvirlerle göre daha fazladır. Mehmet Kadir Keçeoğlu, ilahi aşkın ıstırabıyla yanmaktadır. Romanın olayları bu ana izlek etrafında dönmektedir. Bu aşkın ıstırabıyla dolu olan kahraman, kendi benliğinden sıyrılmış, sonsuz bir özgecilikle karşımıza çıkmaktadır. Hatta bu diğerkâmlık o kadar ileri bir seviyeye gelir ki Hz. İsmail'in teslimiyetiyle canını Allah yoluna kurban etmek istemektedir. Müslümanların ayakları altında çiğnenmeyi

arzu etmektedir. İçindeki ruhani acıyı fiziksel bir acıyla bir nebze olsun hafifletmek istemektedir. Tabiki fiziksel acı derken de sadece maddi terminolojide düşünmemek gerekmektedir. Kurban olmakta her ne kadar fiziksel acı olsa da nitekim dinî bir olgudur.

Yaman Dede aslında mektuplarının pek çok yerinde kendi yaşam öyküsünden bahsetmektedir. Doğumundan ölüm döşeğine düşmesine kadarki ömrü boyunca yaşadıklarını öğrencisine aktarmıştır. Bu aktarımı da “otobiyografi” tekniği olarak değerlendirmek gerekir.

“Özetleme” de eserde başvurulan bir başka tekniktir. Bu tekniğin en etkili olduğu satırlar, Diyamandi’nin hayatını özetlediği cümlelerdir. Yaman Dede’nin *“Hayatım birkaç şiire ve mektuba gömülmüş gözyaşından ibaret.”* (s.8), *“Yetmiş beş senelik ömrümün hülasesi şudur evlâdım: ‘Aşk imiş her ne var âlemde...’*” (s.270), *“O’ndan geldik, O’na dönüyoruz...”* (s.265) gibi cümleler yaşamını özetlediği sözlerden sadece birkaçıdır.

Anlatma tekniği kadar olmasa da “gösterme” tekniği konusunda ele alabileceğimiz bazı ifadeler de mevcuttur. Diyamandi, bazı öyküleri aktarırken “diyalog” tekniğine başvurmuştur. Ayrıca öğrencisi Cavidan’la söyleşi üslubuyla mektuplaşması diyalogu anımsatmaktadır. Aşağıdaki alıntıda Diyamandi, öğrencisiyle arasında geçen bir diyalogu Cavidan’a aktarmaktadır.

“ ‘Hocam’ dedi, ‘Keşke biz sizin çocuklarımız olsak.’

‘Niçin böyle söylüyorsunuz yavrum, siz zaten benim çocuklarımsınız.’ dedim.

İçli, hassas yavrucak.

‘Evet hocam ama bizzat sizin yanınızda büyüüp yetişen çocuklardan olsaydık. Siz başkasınız hocam.’ diye cevap verdi.” (s.33)

Aşk sözcüğü, romanda yer yer tekrar edilen bir sözcüktür. Allah sevgisi romanın ana temasını ihtiva eden bir kavramdır. Bu sebeple aşk sözcüğü, Allah sevgisinin “leitmotif”idir.

Romanda sık karşılaşılan bir durum da postmodern anlatımın farkındalık oluşturduğu “metinlerarasılık”tır. Esrede metinlerarası geçiş “montaj” ve “pastiş” ile sağlanmıştır.

Metinlerarasılık yöntemini romanda destekleyen tekniklerden biri olan montaj, eserde hiç de azımsanmayacak kadar çoktur. Bu alıntılar genelde şiir türünden yapılmıştır. Diyamandi'nin Müslüman olmasının Mevlâna'nın *Mesnevi*'sinin ilk beyitinden etkileneceği olduğunu dile getirmiştir. Kitapta yapılan ilk montaj budur. Romanda Ömer Hayyam, Şeyh Galip, Haşim Baba, Esrar Dede, Veled Çelebi İzbudak, Yahya Kemal Beyatlı, Nazım Hikmet gibi şahısların şiirlerinden alıntılar verilmiştir. Kayıpları bulmak umuduya söylenen Ethem Dede'ye atfedilmiş bir mani ve Rumcadan alıntılanmış Sisamlı Kız şarkısı, Fesleğen Türküsü montajlanmıştır.

Pastiş, romada metinlerarası geçişi pratize eden ikinci tekniktir. Diyamandi'nin söylemiş olduğu “*Aşkın alevden ummanı beni alıp götürüyordu.*”(s.14) cümlesindeki *alevden umman*, Mevlâna'nın da *Mesnevi*'sinde sıklıkla kullanılan bir metaforudur (2015). Diyamandi o denizin içerisinde sürüklenmektedir. Aşkî yakıcılıkla, ateşle, ateşten denizle özdeşleşiren pek çok şiir yazılmıştır. Fakat Bunların içerisinde en meşhur olanları Mevlâna'nın *Mesnevi*'sinde Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ında (2019:116) ve Ahmet Haşim ise *Karanfil ve Parıltı* (2019:84,86) şiirlerinde kullanılmıştır. Aynı zamanda incelemiş olduğumuz diğer romanlarda karşımıza çıkan Allah'ın Celâl ve Cemal isimleri arasındaki ilişkiden “*Cemâle Celâlden ulaşmak.*” (s.105) sözleriyle bu romanda da bahsedilmektedir.

Diyamandi'nin anlatım tekniklerine umumi bir perspektiften baktığımızda temel anlatımın mektup üzerine kurulu olduğu izlenmektedir. Mektuplar içerisinde aktarılan öykü ve betimlemelerle anlatma tekniği uygulanmaktadır. Betimlemelerde fizikî tasvirin yanı sıra ruhi tasvirlerle de yer verilmektedir. Kahraman, kendi yaşam öyküsünü hikâye ettiği için otobiyografik bir anlatım vardır. Diyamandi'nin ağzından kendi hayatı ve yaşadığı bazı olayların kısaca özetlenmesi sık karşılaşılan bir durumdur. Mektupta anlatılan olaylarda diyalog tekniğinden de faydalandığı

görülmektedir. Leitmotifin varlığı da dikkat çeken bir unsurdur. Romanda Metinlerarasılığı işaret eden montaj ve pastiş tekniklerine de rastlanmaktadır.

i) Dil ve Üslup

Romanı incelediğimiz zaman dil ve üslup konusunda göze çarpan üsluptaki aşırı duygusal diyebileceğimiz coşkun bir lirizm varlığıdır. Bu duygusal üslup düzeyi bazen o kadar yükselir ki kahramanın çektiği aşk acısı karşısında derin bir hissiyata büründüğü görülmektedir. Kişiler başlığında da incelediğimiz üzere Konya'ya gittiği zaman *kurbanınız geldi* gibi cümleler kurmuştur. Eyüp Sultan'a gittiği zaman *bütün müminlerin ayakları altına atılma çiğnenme iştiyaki* içerisinde. Bir *Allah'ın kulunu incitmektense diri diri yakılmayı tercih* etmektedir.

Eserde Yaman Dede'nin lirik anlatımından kaynaklanan eserde şiirsel bir dilin mevcudiyeti ilgi çekmektedir. Düz yazıdaki şiirsellik kelime tekrarıyla, seci sanatıyla, anlam boşluğu olan kısa seri cümlelerle sağlanmıştır. Aşağıdaki alıntıda vermek kelimesi tekrarlanmış, bilhassa sondaki cümlelerde seci sanatı uygulanmış, üç nokta ile anlam boşlukları oluşturulmuş ve kısa seri cümleler kurularak şiirsel bir anlatım kurgulanmıştır.

“Peki çok şeyi verebilme aşkıyla yandım yandım... Ne verdiysem gönülden verdim. Canımdan bir parça kopardım da verdim. Yoksul bir babanın oğluna verdiği kuru ekmek... Verebildiğim bu aslında... Her yavruma ruhumdan bir parçayı verdim. Gözyaşlarımı verdim. Onlara verdiğim mısralar, söze dönüşmüş gözyaşlarıdır. Aslında gülen gözlerimin yaşları... Bütün âlemi ruhunun içine almak isteyen bir tutkunun ifadesi... Bu ifade gözyaşı olduğu zaman, neşenin kendisidir. Bütün varlığı, O'nun cemâli görüyorum. Ve bağlanıyorum. Bu bağın kurbanıyım. Çizgiler siliniyor. Bağ çözülüyor. Rüzgârlar esiyor. Dağ çözülüyor.” (s.183)

Diyamandi'nin hissiliğinden mütevellit fazlaca kullanılmış soyut kelimelerin varlığı göze çarpmaktadır. Onun öğrencisine aktarmaya çalıştığı şeylerin büyük çoğunluğu soyuttur. Görmüş olduğu hikmetli rüyaları, çekmiş olduğu ıstırapları, sevgisi, sevinçleri, üzüntüleri gibi soyut kavramlardan bahsetmektedir.

“*Kurban, kurdela bağlamak ve çözmek, kılıç, baş, kan, yara, dağ, boğazlanmak, doğranmak, ateş, yanmak, diri diri yakmak, acı, ıstırap, gerilim...*” gibi trajik sonu hatırlatan patetik¹¹⁹ unsura bağlı bazı kelimelerin varlığı korku, ürperti hissi uyandırmaktadır.

“*Aşk, birlik, can, canan, çelebi, çile, dede, hamlık, pervane, pişmek, seyran, sır, şem, teklik, vahdet, varlık, yanmak...*” gibi tasavvufi, bilhassa Mevleviliğin öğretileriyle de ilişkilendirilebilecek sözcüklere romanda yer yer rastlanmaktadır. Romandaki bazı cümleleri tam manasıyla anlamak için asgari bir tasavvuf bilgisi gerekmektedir. Bu türden kelimelerin ve ifadelerin varlığı yalınlık, açıklık ve akıcılığı etkilese de anlaşılmayı güç duruma düşürmesi söz konusu değildir.

Eserde kullanılan tasavvufi sözcükler ekseriyetle gerçek anlamı dışında kullanılmıştır. Örneğin aşk, ilahi aşk; ateş, acı; yanmak, aşk acısı çekmek; deniz, sonsuz irfan; meyhane, tekke gibi manalara gelmektedir. Ancak romanda kelimelerin üstlendiği mecazi, sembolik, metaforik anlamlar gerçek anlamlara nazaran azınlık kalır. Nihayetinde Diyamandi, öğrencisini bir nevi eğitmektedir. Mektuplar da umumiyetle öğretici niteliktedir.

Romanın yazım ve noktalamasına kısaca göz attığımızda Yalsızuçanlar’ın pek çok romanında rastlanan sayıların yazımındaki bitişiklik *Diyamandi*’de de görülmemektedir. Bu romanda bazı kelimelerdeki uzatma işaretlerinin kullanımında veya kullanılmamasında bir belirsizlik vardır. Örneğin, “...sana *hikayemin bazı çizgilerini aktarmaya çalışacağım* (s.8) cümlesindeki “*hikaye*” sözcüğünde uzatma işareti yoktur. Fakat “*Bu hikâyeyi herkese anlattım*” (s.12) cümlesinde aynı sözcükte uzatma işareti kullanılmıştır. Benzer bir kelime olan *şikâyet* (s.9) sözcüğünde de uzatma işareti kullanılmıştır. Aynı çelişkili durum özel isimlerin yazılışında da geçerlidir. *Selamsız* (s.24) uzatma işareti olmadan yazılırken “*Mevlâna*” (s.28) uzatma işaretiyle yazılmıştır. “*mâcera*”(12) sözcüğünde kullanılan, uzatmalı söylenen diğer kelimelere uygulanmayan bu işaretin niçin kullanıldığını açıklamak hayli güçtür. Eş sesli kelimelerin ayrımı için de uzatma işaretinin kullanılma durumu

¹¹⁹ Patetik: “*Dokunaklı, etkili*” (TDK Güncel Türkçe Sözlük <https://sozluk.gov.tr/>) (Son Erişim Tarihi: 31/05/2020)

romanın yazı dili için hayli karışık bir meseledir. Eş sesli kelimeler olan kâinat anlamına gelen *âlem* kelimesi uzatmalı yazılmışken, yara anlamına gelen *dağ* kelimesi uzatmasız yazılmıştır. Romanın yazı dilinde dikkat çeken hususlardan biri de o, kişi zamirinin genellikle büyük harfle yazılması ve buna gelen çekim eklerinin kesme işaretiyle ayrılmasıdır. Noktalı virgölün ise genellikle kullanılmadığı görülmektedir. Diyaloglar verilirken tek tırnak tercih edilmiştir.

Romanda kullanılan pek çok deyimın varlığı da mevcuttur. Bu bu kullanımların genellikle tasavvufi alanda karşılık bulan ifadeler olduğu tespit edilmiştir. Bu deyimleri şu şekilde sıralayabiliriz:

Çile çekmek,

Delisi olmak,

Dile getirmek,

Gönlüne güneş doğmak,

Gözleri dolmak,

Hakk'ı bulmak,

Kalbinden kan damlamak,

Kan ağlamak,

Ruhu kuşatmak,

Selâm vermek,

Sözü uzatmak.

Diyamandı'nin cümle yapısına baktığımızda ekseriyetle kurallı cümle kullanımı izlenmektedir. Devrik cümleler azınlıkta kalmaktadır. Ancak romanda lirizmin yoğunlaştığı kısımlarda yüklemsiz cümlelerin kullanıldığı ve bu cümlelere üç nokta ile çok anlamlılık kazandırıldığı görülmektedir. Sözde soru cümleleriyle de

anlatımın kuvvetlendirilmesi söz konusudur. Oldukça uzun sıralı ve bağlı cümleler fazla görülmemektedir. Aşağıdaki örnekte eksilteli cümle yapısı ve okuyucuya imgelem için anlam boşlukları bırakılmış, anlamı sorularla güçlendirilmiş bir alıntı verilmektedir.

“Yığılıp kaldım... âh... Allah’ın sesi... Kılıçların üzerinde çırpınan kalpler... Doğrana doğrana zevkle dans eden kalpler... Kanlar saçarak havaya uçan, havada dönen başlar... Kılıç darbesine doyamayan, kurban olmuş başlar... Bu kanlı yol ne anlatıyor? Canlarını sevenlerin bu yolda işi ne?” (s.226-227)

Romanın dil ve üslup özelliklerine bütüncül bir gözle bakacak olursak tasavvufi boyutta soyut bir anlatımın izlerine rastlanılsa da bu izler anlatımın yalınlığını, açıklığını ve akıcılığını zedeleyecek boyutlara ulaşmamaktadır. Birtakım yabancı kelimelerin varlığı söz konusu olsa da dildeki sadelik güç duruma düşmemektedir. Anlatım yer yer şiirsel bir nitelik kazanmakta ve bazı kısımlarda lirizm ileri derecede yoğunlaşmaktadır. Bazı sözcüklerin, ifadelerin yazımında ve noktalama işaretlerinin kullanımında farklı tercihler görülmektedir. Deyimlerin tasavvufi ifadelerde sıkça kullanıldığı görülmektedir. Ağırlıklı olarak kısa ve düz cümle yapısı dikkati çekmekle birlikte anlam boşlukları bırakan eksilteli cümlelerin kullanıldığı izlenmektedir.

Diyamandi, umumi bir şekilde değerlendirilecek olursak Yaman Dede’nin ilahi aşkla yanarak Müslüman olma ve hakikat arayışı yolcuğuyla birlikte öz yaşam öyküsünü kendi ağzından mektuplarla anlattığı otobiyografik bir romandır. Romanın seyri geri dönüşlerle ilerlerken bu dönüşler belli bir noktada güncel zamanı yakalayarak anlatma zamanıyla vaka zamanı eş zamanlı bir akış içerisinde gerçekleşmektedir. Anlatma zamanı ile vaka zamanının aynı zaman olduğu tespit edilmiş olmakla birlikte bu sürenin ne kadar olduğu romanda belirtilmemiştir. *Diyamandi* ve çevresindeki kişilerin büyük bir kısmı tarihî şahsiyetlerdir. *Diyamandi*’nin hayatı çerçevesinde gelişen olaylar, Osmanlı’nın son dönemleri ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş ve gelişme yıllarında geçmektedir. Bu zamandan önceki hatırlatılan olaylar Hz. İbrahim zamanına kadar geriye gitmektedir. Romanda bahsi geçen ve bazılarının tasviri yapılan gerçek mekânların yanında sembolik ve metaforik diyebileceğimiz yerlerden bahsedilmektedir. Olaylar *Diyamandi*’nin

ağzından 1. tekil kişi diliyle anlatılmaktadır. Diyamandı, romanın başkahramanı olduğu ve bizzat yaşadığı olayları aktardığı için kahraman bakış açısına sahiptir. Anlatma, mektup, tasvir, otobiyografi, geriye dönüş, özetleme, leitmotif, diyalog gibi anlatım tekniklerinin tercih edildiği görülmektedir. Tarihteki bazı klasik kıssa, menkıbe, anlatı, hikâye ve şiirlerin ekseriyetle postmodern akımın montaj, pastiş gibi metotlarından yararlanılarak metinlerarasılık tekniğiyle yeniden anlatıldığı görülmektedir. Dil ve üslupta bazı soyut, mecaz, sembolik, metaforik ifadeler, yabancı kelimeler kullanılsa da bu; anlatımda sadelik, yalınlık, akıcılık ve açıklık gibi unsurları temelden etkilememiştir. Anlatımdaki düz ve makul uzunlukta cümle yapısı dikkat çekmektedir. Romanın bazı kısımlarında duygusal aktarımların eksiltildiği ve üç nokta ile kesintili olarak verilerek imgesel boyuta taşındığı izlenmiştir.

SONUÇ

Romanlar kurmacaya dayalı bir tür oldukları için tarihî romanın da dayanak noktası tarih değil kurgudur. Konusunu tarihten almaları sebebiyle bu isimle anılan söz konusu eserlerde tarihî gerçekliğe ne denli ve nasıl uyulacağı, tarihsel olayların ne kadarının verileceği ve nasıl işleneceği tamamen yazarın tercihinde karşılık bulan bir meseledir.

Romanlar konu ve tema açısından değerlendirildiği zaman *Cam ve Elmas*, *Anka*, *Hayyam*, *Gezgin*, *Diyamandı*'nin tasavvuf içerikli oldukları görülmektedir. Hakikat arayışında olan roman kişilerinin hayatları dâhilinde vahdete ulaşma yolunda başlarından geçen serüvenler aktarılmaktadır. Dolayısıyla tema da vahdete ulaşmaktır. *Vefa Apartmanı* ise diğer tarihî romanlardan farklı olarak dinî tarihten değil de siyasi tarihten beslenmektedir. Söz konusu roman Siyasetçi Tevfik İleri'nin doğruluk, dürüstlük, dik duruş, hamiyetperverlik gibi temalar çerçevesinde şekillenen hayatını konu almaktadır.

İncelemiş olduğumuz romanların tamamında saptanan izlek, Allah'ın Celâl ismi içerisinde yer alan Cemal sıfatının tezahürüdür. Celâl ile Cemal ismi arasındaki dengenin kurulmasına dikkat çeken mutasavvıfların söylemleri Yalsızıçanlar'ın bu romanlarında da dile getirilmiştir.

Romanların olay örgüsüne baktığımızda belli bir kronolojiden söz etmek mümkün değildir. Yalsızıçanlar bu romanları klasik bir bütünlük dâhilinde değil de postmodern bir parçalanmışlık içerisinde vermeyi yeğlemiştir. *Cam ve Elmas*, *Anka*, *Vefa Apartmanı* romanlarında aktarmak istediği tarihî şahsiyetlerin yaşadığı olayların geleneksel bir anlatım tarzı olan çerçeve hikâye içerisinde verilmesi söz konusudur. *Gezgin ve Hayyam*'da doğrudan olay anlatımı izlenirken *Diyamandı*'de vakalar mektup aracılığıyla verilmiştir.

İncelemiş olduğumuz eserlerde şahıs kadrosunun oldukça zengin olduğu tespit edilmiştir. Bu metinlerde bulunan kişilerin ekseriyetle tarihî ve kurmaca olmasının yanı sıra sembolik, metafizik, tarihsel gibi özellik gösteren kahramanlar da saptanmıştır. Çerçeve öyküyle aktarılan eserlerdeki iç hikâyede yer alan tarihî

başkahramanın bir tip olduğu, dış hikâyede yer alan kurmaca başkahramanın ise bir karakter olduğu görülmüştür. Klasik olay örgüsü aktarımı tercih edilen diğer üç romanda ise başkahramanların tarihî tipler olduğu görülmektedir. Dinî konulu romanlarda sufi tipler, siyaset konulu romanda ise siyasi tipler karşımıza çıkmıştır. Bu tipler idealize edilerek okuyucuya verilmiştir. Yalsızuçanlar, kahramanlarını kişileştirirken fizikî özelliklerinden ziyade karakter tasviri ve psikolojik tahlile ağırlık vermiştir.

Mekân konusunda da çeşitlilik gösteren incelediğimiz romanlarda kurmaca yerlerle, tarihî yerlerin bir arada verildiği görülmüştür. Yazar, düşünülenin aksine tarihî romanlarında kapalı mekânları daha fazla kullanmıştır. Bahse konu olan tarihî romanlarda mekân çoğunlukla durağan değil, devingen bir niteliğe sahiptir. Mekân içerisine romanlarda vuku bulan olayların cereyanı yerleştirilerek bu dinamizm sağlanmıştır. *Vefa Apartmanı* romanı hariç dinî konulu romanlarında uzun, yalın ve durağan yer betimlemelerine pek rastlanmamıştır. Aynı zamanda kahramanların gözünden yapılan yer betimlemeleri, kişinin psikolojik dünyasını ele veren, algılarını yansıtarak bütünlük ihtiva eden tasvirlerdir. Yazarın roman kişilerini gayb, rüya, yakaza gibi gerçek dışı mekânlarla metafizik bir platforma taşıdığı görülmüştür. Aynı zamanda pek çok metaforik ifadeyle mekânlara sembolik anlamlar da yüklemiştir.

Çalışmamızın tahlil bölümünde yer alan zaman konusunda, olay örgüsüyle bağlantılı olarak, belli bir kronolojinin uzağına düşen zamanda parçalanmışlık ve karmaşıklık vardır. Bu parçalanmışlık klasik zaman akışını da bozan bir faktördür. Bu bozulmuş akışın içerisinde bahsedilen dönemle ilgili birtakım tarihî olay ve bilgilerin de kurmaca içerisinde verildiği görülmektedir. Postmodern anlatının bir getirisi olan gerçeğin çokluğundan ve tarihin yeniden yazımından yola çıkılarak okuyucuya aktarılan bu ifadeler, yazarın yanlı bakış açısının verilmesine zemin hazırlamıştır. Olay akışında tarihî meseleler hakkında söz sahibi olan kahramanın aslında yazarın sesi olduğu da görülmektedir. Örnek verecek olursak *Hayyam*'da tarihçiler yalancı olarak nitelendirilir. Ömer Hayyam, kendisine atfedilen sarhoş sıfatından rahatsızdır. Aslında bu, Ömer Hayyam'a ilk defa sarhoş damgası vuran 19. Asır oryantalizmine tepkidir. Niyazi Mısri'nin öyküsü içerisinde verilen Osmanlı

Döneminde idam ettirilen Hamza Bali ve Şeyh Bedrettin'in haksızlığa uğramışlığı merhamet duygusunu ön plana çıkararak cümlelerle aktarılmaktadır. Yalsızuçanlar'ın romanları; adaletsizliğe maruz kalmışlığıyla, dışlanmışlığıyla, dramatik yaşamıyla merhamet hissi uyandıran kahramanlarla doludur. Romanlarda bahsi geçen tarihî olaylar, bilgiler ve kişiler romanın güncel zamanıyla sınırlı değildir. Yazar, geriye dönüş ve ileriye gidişlerle birtakım tarihî unsurlardan da bahsetmektedir.

İncelemiş olduğumuz romanlardan tarihî devir olarak *Gezgin*'de Endülüs Emevileri devrinden ve Anadolu Selçuklu hükümdarı I. Galip İzzettin Keykavus döneminden; *Cam ve Elmas*'ta Gazne Devleti hükümdarı Sultan Mahmut ve Büyük Selçuklu devletinin temellerini atanlardan Çağrı Bey Dönemi'nden; *Hayyam*'da Büyük Selçuklu hükümdarları Sultan Alparslan, I. Melikşah, Berkiyaruk Dönemi'nden; Anka'da XVII. yüzyıl Osmanlı Dönemi'nden; Vefa Apartmanı'nında çoğunlukla Türkiye Cumhuriyeti'nin Atatürk'ten Sonraki Tek Partili Dönem'i ve Çok Partili Dönem'e geçiş aşaması olan Demokrat Parti'nin siyaset sahasına çıktığı zamandan; *Diyamandı*'de Osmanlı'nın son zamanları ile Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan 1962 yılına kadar geçen süreden bahsedilmiştir.

Eserlerde bahsedilen tarihî unsurların yoğunluğundan da anlaşılacağı üzere bu romanları yazmanın arkasında yatan yeteneğin yanında yazarın birikimi ve yoğun bir çalışma ürününün olduğu görülmüştür.

Zaman bahsinde kesin tarihlerin verilmesinin yanı sıra zamanda muğlak ve yuvarlak ifadelerle de rastlanmaktadır. Bu ifadelerden dolayı romanların anlatma zamanı ile vaka zamanı aralığını kestirmek güçtür.

Anlatıcı ve bakış açısı konusunu incelediğimiz zaman *Gezgin*'de ilahi bakış açısına sahip anlatıcı ve *Diyamandı*'de kahraman bakış açısına sahip anlatıcı görülmüştür. *Cam ve Elmas*, *Anka*, *Hayyam* romanlarında ise klasik bakış açısı ve anlatıcı uyumunun yıkıldığı, anlatıcı ile bakış açısının örtüşmediği tespit edilmiştir. Bu romanlarda anlatıcının kahraman olduğu, bakış açısının ise tanrısal olduğu saptanmıştır. *Vefa Apartmanı*'nda ise çerçeve hikâye kurgusunda olduğu gibi

çerçeve bakış açısı uygulanmıştır. Çerçeve hikâyedeki bakış açısı bir kahramana aitken iç hikâyenin anlatımı ise birden fazla kahramanın bakış açısından aktarılmıştır.

Yalsızuçanlar'ın tarihî romanlarında en çok bahsedilmesi gereken meselelerden biri, anlatım teknikleridir. Öyküleme, betimleme gibi klasik anlatma tekniklerinin yanında diyalog, iç diyalog, iç monolog, bilinç akışı, leitmotif gibi gösterme tekniklerinin de kullanımı azımsanmayacak bir düzeydedir. Bu kısımda değinilmesi gereken konulardan biri de romanı farklı bir düzleme taşıyan postmodern anlatının getirdiği tekniklerdir. Özellikle *Cam ve Elmas*, *Anka*, *Hayyam* romanlarında baskın olarak görülen bu akımın izleri diğer üç romanda da zaman zaman kendisini hissettirmektedir. Postmodern anlatının vazgeçilmezlerinden olan metinlerarasılıkla ilişkili olarak montaj, kolaj ve pastiş incelemiş olduğumuz bütün romanlarda mevcuttur. Yazarın romanlarında ekseriyetle montaj ve pastiş yoluyla olay örgüsüne bağlanmış mitoloji, masal, kıssa, menkıbe, halk hikâyeleri, mesnevi, destan gibi geniş bir yelpazeye yayabileceğimiz anlatılardan izler görülmektedir. *Anka*, *Hayyam* ve *Vefa Apartmanı*'nda parodik ve ironik ifadelerle rastlanmaktadır. Ancak *Gezgin*, *Diyamandi*, *Vefa Apartmanı* romanlarında postmodern anlatı öğelerinin kullanımı diğer üç romana nazaran zayıf kalmıştır. Bu eserlerde anlatım teknikleri açısından anlatma ve gösterme daha ağır basmaktadır. Romanlarda farklı tür metinlerin anlatım özelliklerinden faydalandığı görülmektedir. Çerçeve öykü tercih edilmeyen romanlar genel hatlarıyla biyografik özellik taşımaktadır. Diğer romanlarda ise iç hikâye dış öykünün kurmaca temeline yerleştirildiği için tam anlamıyla biyografik roman olmaktan uzak kalmıştır. Aynı zamanda anlatıcıların kendi öyküsünü kendisinin anlattığı romanların tamamında veya bir kısmında otobiyografik bir anlatımın özellikleri de hissedilmektedir. Harakani'nin savaştığı kısımda gazavatname; *Vefa Apartmanı*'nda İleri hakkında bilgi alınan yerlerde röportaj ve söyleşi; *Hayyam*'da tarih, matematik, astronomi, felsefe; *Gezgin*'nde felsefe; *Diyamandi*'de mektup türünün anlatım özellikleri baskın bir şekilde kullanılmıştır.

Eserlerde kullanılan dil ve üslubu incelediğimiz zaman *Cam ve Elmas*, *Anka*, *Gezgin*, ve *Hayyam* romanlarında dilde soyut, imgesel mecaz, sembolik ifadelerin ve bilimsel sözcüklerin kullanılması açıklık, sadelik, yalınlık ve akıcılığı zaman zaman

zayıf bir duruma düşürmüştür. Ancak bu güç durumun romanı genel hatlarıyla okumaya engel teşkil etmeyeceği dikkat çekmiştir. Eserde kullanılan epik, soyut, şiirsel, bilimsel üslup; söyleşi, röportaj, mektup üslubu gibi dil biçimlerinin varlığı söz konusudur. Dinî-tasavvufi romanlarda kullanılan tasavvuf terimlerinin yoğunluğu dikkat göze çarpmaktadır. *Vefa Apartmanı*'nda ise siyaset terimlerinin bulunması kaçınılmaz bir durumdur. *Anka*'nın ve *Cam ve Elmas*'ın bazı kısımlarında klasik cümle yapısının yıkıldığı görülmektedir. Romanlarda deyim kullanımı yaygın bir durumdur. Özellikle tasavvuf içerikli olduğunu tespit ettiğimiz beş romanda sıklıkla tasavvufi deyimler kullanılmıştır.

Sonuç olarak Sadık Yalsızuçanlar, incelemiş olduğumuz romanlarında tarihten postmodernizmin tarihe çoğulcu bakış açısının açtığı serbestlikte yararlanmıştı. Tasavvufi romanları vahdeti anafikir olarak aşılarken siyasi romanında hamiyetperverlik üzerinde durulmuştur. Romanlarda genel izlek Allah'ın Celâl isminde Cemal isminin tezahürünün bulunmasıdır. Yazar kişilerle mekânları bir arada kullanarak fizikselliğin yanı sıra soyut, metafizik, metaforik, sembolik arayışlara gitmiştir. Olay akışında ve zamanda bütünlükten ziyade parçalılığa yüzünü dönmüştür. Klasik bakış açısının tek boyutlu tabusunu yıkarak olaylara farklı pencerelerden bakmıştır. Alışlageldik anlatım tekniklerinin yanında yapıbozucu anlatının getirdiği teknikleri kullanmıştır ve romanı postmodern kurgunun içerisine çekmiştir. Dolayısıyla Yalsızuçanlar'ın tarihî romanları postmodern özellik göstermektedir. Onun ele aldığımız romanlarını popüler tarihî romanlardan ayıran en önemli yönü de bu özelliğidir.

KAYNAKÇA

Akkaya, M. Şükrü, “Humanizm’in Çıkışı ve Yayılışı”, *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C.5, S.2, 1947, s.199-222.

Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, Haz. İnci Enginün- Zeynep Kerman, Dergâh Yay., İstanbul, 2019.

Aktaş, Şerif, *Anlatma Esasına Bağlı Metinlerin Tahlili*, Kurgan Edebiyat Yay., Ankara, 2015.

Aktulum, Kubilay, “Romanesk Söylemin Tarihselleştirilmesi ya da Tarihi Yeniden Yazmak”, *II. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu Bildirileri*, TYB Yay., İstanbul, 2014, s.26-36.

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yay., Ankara, 2000.

Alaaddin Ata Melik Cüveyni, *Tarih-i Cihangüşa-III*, Çev. Mürsel Öztürk, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1988.

Apaydın, Cem, “Belgeler Işığında Tekke, Zaviye ve Türbelerin Kapatılması Üzerine Bir Değerlendirme”, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, C.16, S.32, 2017, S.149-171.

Apaydın, H. Yunus, “Zâhiriyye Maddesi” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.44, 2013, s.93-100.

Argunşah, E. Hülya, *Türk Edebiyatında Tarihî Roman*, Doktora Tezi, İstanbul, 1990.

Argunşah, Hülya, “Tarihî Romanın Yükselişi”, *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı-I*, S.65-66-67, Ankara, 2002, s.527-540.

Arı, Asım, "Tevhid-i Tedrisat ve Laik Eğitim", *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C,22, S.2, Ankara, 2002, s.181-192.

Arslan, Gürbüz. “Varlık Vergisi Kanunu'nun Çıkarılması, Uygulanması ve Sonuçları”, *Tarih Dergisi*, S.61., İstanbul, 2015, s.119-152.

Arslan, Turan Ahmet, “Elif” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.11, 1995, s.34-36.

Aşkaroğlu, Vedit, “Romanlarda Kişilik Kurgusu: Kuramsal Bir Karşılaştırma”, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Mart 2016, s.301-319.

Atçeken, İsmail Hakkı, *Berberiler ve Hicrî I.Yüzyıl İslâm Fetihlerindeki Rolü*, Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, *İstem*, S.2, 2003, s. 81-93.

Atçeken, İsmail Hakkı, “İlk Endülüs Valisi Abdülaziz B. Mûsa B. Nusayr ve Öldürülmesi” *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.2, 2002, s.65-87.

Aydın Mehmet Akif, “Mecelle’nin Hazırlanışı”, *Osmanlı Araştırmaları-IX*, İstanbul, 1989, s.31-50.

Aydın, Mehmet Akif, “Mecelle” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.28, 2003, s.231-235.

Aylar, Mustafa, “Hasan Sabbah ve Camiü’t-tevârih, Tarih-i İsmâîliyân’da Onun Döneminde Öldürülenler”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.10, S.52, 2017, s.325-334.

Azamat, Nihat, “Nâsır-ı Hüsrev” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.32, 2006, s.395-397.

Babacan, Mahmut, “Mektuplardan Oluşan İki Roman: Handan ve Mektup Aşkları”, *Hece Dergisi Mektup Özel Sayısı*, S.114-115-116, Ankara, 2006, s.216-221.

Baktır, Mustafa, “Mecelle'nin Küllî Kaideleri ve Ahmet Cevdet Paşa”, *Ahmet Cevdet Paşa Sempozyumu(9-11 Haziran 1995)*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara, 1997, s.315-321.

Bayraktar, Mehmet, “İbn Al' Arabi'de Oluş ve Varoluşsal Çeşitlenme”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.25, S.21, 1982, s.349-358.

Bayram, Fatma, “Azamet ve Heybeti Akıllara Sığmayan Celil”, *Diyanet Aylık Dergi*, Nisan 2017, s.46-47.

Beksaç, Engin, “Kurtuba Ulucamii” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.26, 2002, s.453-454.

Bilgin, Orhan, “Cüveynî, Atâ Melik” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.8, 1993, s.140-141.

Boz, Nihat, “Matematiğin Temel Yapı Taşlarından Değişken”, *Tanımları ve Tarihsel Gelişimleriyle Matematiksel Kavramlar*, Pegem Yay., Ankara, 2015, s.329-338.

Bozkurt, Nebi , “Dârülhadis” Maddesi, *Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.8, 1993, s.527-529.

Bozkurt, Neb, “Hurma Ağacı” *Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.18, 1998, s.391-393.

Câsim el-Ubûdî, “Mûsâ b. Nusayr” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.31, 2006, s.224-225.

Cebecioğlu Ethem, *Tasavvuf Terimleri & Deyimleri Sözlüğü*, Anka Yay., İstanbul, 2004.

Ceyhan Semih-Küçük Hülya, “Rabia el-Adeviyye” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.34, 2007, s.380-382.

Çağan, Kenan, “Oryantalizm, İslâm ve Bazı Tespitler”, *Hece Dergisi İslâm Medeniyeti Özel Sayısı*, S. 198/199/200, Ankara, 2013, s.502-513.

Çelebi, Asaf Halet, *Ömer Hayyam, Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Varlık Yay. 1963, İstanbul.

Çelik, Aykut, *Sadık Yalsızuçanlar'ın Öykülerinde Yapı ve İzlek*, Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 2014.

Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Akçağ Yay., Ankara, 2019.

Çetişli, İsmail, *Batı Edebiyatında Akımlar*, Akçağ Yay., Ankara, 2015.

Çıkla, Selçuk, “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı-I*, S.65-66-67, Ankara, 2002, s.121-143.

Çiftçi, Hasan, “Şeyh Harakani ile Şeyh Bayezid Arasındaki İlginç Manevi İlişki”, *Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, C.3, S.11, 2003, s.23-40.

Çubukçu, İbrahim Agâh, “Melâmîlik Hakkında Gözlemler”, *Ankara Üniversitesi İslâm İlimleri Enstitüsü Dergisi*, S.5, Ankara, 1982, s.73-78.

Dalkılıç, Mehmet, “İbn Hazm Perspektifinden Endülüs'te Mu'tezile”, *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Dergisi*, S.10, 2004, s.75-118.

Demir, Şerif, “Tanzimat Döneminde Bir Devlet Politikası Olarak Osmanlıcılık”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.29, Konya, 2011, s.331-348.

Demir, Şerif, *Türk Siyaset Tarihinde Adnan Menderes(1930-1960)*, Doktora Tezi, İstanbul, 2009.

Demirci, Mustafa, *Yaman dede*, Bilge Kültür Sanat Yay., İstanbul, 2016.

Demirel, Rukiye, *Tevhid-i Tedrisat Kanunu ve Atatürk Dönemi Uygulamaları*, Yüksek Lisans Tezi, Adana, 2009.

Demirli, Ekrem, “Sadrettin Konevi” Maddesi, , *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.35, 2008, s. 420-425.

Derin, Süleyman, “Sîmurg’a Yolculuk”, *Din ve Hayat TDV İstanbul Müftülüğü Dergisi*, S.2, 2009, s.30-33.

Dervişcemaloğlu, Bahar, *Analatıbilime Giriş*, Dergâh Yay., İstanbul, 2016.

DİA, “Melâmiyye” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.29, 2004, 29-35.

Doltaş, Dilek, *Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar*, Telos Yay. İstanbul, 1999.

Durmaz, Gülay, “Pergelin Bir Ayağı Şair, Diğer Ayağı Hayal Dünyası: Divan Şiirinde Pergel”, *turkishstudies*, S.8/9 Yaz, Ankara, 2013, s.1251-1270.

Durmuş, İsmail, “hâ” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.14, 1996, s.334-335.

Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul, 2014.

Ekinci, Yusuf, “Tevfik İleri’nin Türk Milli Eğitimine Hizmetleri” *Her Yönüyle Tevfik İleri*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay. Ankara, 1995, s.71-80.

Emir, Badegül Can, “Tarihsel Belleğin Oluşumu Sürecinde Öğretici Yönüyle Tarihî Roman”, *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.23, 2019, s.27-46.

Emre, İsmet, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yay., Ankara, 2006.

Eraydın, Selçuk, “Çile” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.8, 1993, s.315-316.

Erdoğan Coşkun, *Selçuklu Devletleri Teşkilatında Gulam Sistemi*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2010.

Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003.

Forster, E. Morgan, *Roman Sanatı*, Çev.Ünal Aytür, Milenyum Yay., İstanbul, 2016.

Gögebakan, Turgut, *tarisel roman üzerine*, Akçağ Yay., Ankara, 2004.

Gökçen, Ahmet, “Eşik: Olgular ve İmgeler Bağlamında Bir Mekân Analizi”, *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi*, S.2, 2019.

Gölpınarlı, Abdülbaki, *Mevlânâ’dan Sonra Mevlevîlik*, İnkılâp Yay. İstanbul, 2018.

Günay, Hacı Mehmet, “Vakıf” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.42, 2012, s.475-479.

Güngör, Bilgin, *Edebiyat Eleştirisi*, Şule Yay., İstanbul, 2015.

Gürses, İbrahim, “Jung’cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Sîmurg Örneği”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.16, S.1, 2007, s.77-96.

Güzel, Ekrem, *Şiir ve Felsefe Bağlamında Cahit Koytak Şiiri*, Doktora Tezi, Erzurum, 2015.

Güzelyüz, Ali, “Ömer Hayyam’ın Eserlerine Bir Bakış” *İstanbul Üniversitesi Şarkiyat Mecmuası*, S.19, 2011, s.51-62

Harman, Ömer Faruk, “İbrâhim” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.21, 2000, s.266-272.

Harmancı, Abdullah, “Sadık Yalsızuçanlar Estetiği”, *Mahalle Mektebi Dergisi*, S.47, Konya, 2019, s.84-85.

Hartmann, Angelika, “Nâsır-Lidînillâh” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.32, 2016, s.398-402.

Irving, Thomas, “Kurtuba” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.26, 2001, s. 451-453.

Işık, İhsan, “Sadık Yalsızuçanlar” Maddesi, *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi*, Elvan Yay., Ankara, 2002, s.988.

Işık, İhsan, “Sadık Yalsızuçanlar” Maddesi, *Türkiye Edebiyatçılar ve Kültür Adamları Ansiklopedisi*, Elvan Yay., C.9, Ankara, 2006, s.3803-3804.

Işıktaş, Gülşen Güzel, *Tevfik İleri’nin Siyasi Hayatı(1950-1960)*, Yüksekisans Tezi, Siirt, 2019.

Işıtan, İbrahim, “Ebu’l Hasan Harakânî’ye Göre Sûfi Benlik Dönüşümü”, *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, S.2, 2013, s.181-194.

Jahn, Manfred, *Anlatıbilim*, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yay., İstanbul, 2015.

Kacıroğlu, Murat, “Tarihin Nesnesinden Kurmacanın Öznesine Şeyh Bedreddin Yahut Tarihsel Bir Kimliğin Yeniden İnşası Üzerine”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.30, Konya, 2011, s.239-274.

Kallek, Cengiz, “Haraç” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.16, 1997, s.71-88.

Kaplan Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-3 Tip Tahlilleri*, Dergâh Yay., İstanbul, 2016.

Kara, Mustafa, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, Dergâh Yay., İstanbul, 2016.

Karçığa, Servet, “Tanpınar’ın Şiirlerinde “Eşik kavramı” ”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.7, S.35, 2014, s.131-138.

Kaya, Mahmut, “Meşşâiyye” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.29, 2004, s.393-396.

Kılıç, Cevdet, “Platon’un Metafizik Termmolojisi ve Mağara Alegorisinin mistik Temelleri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.7, S.33, 2016, s.570-587.

Kılıç, Mahmut E., *Sufi ve Sanat*, Sufi Kitap, İstanbul, 2015.

Kılıç, Mahmut E., *Sufi ve Şiir*, Sufi Kitap, İstanbul, 2017.

Kılıç, Mahmut E., “Ekberiyeye” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.10, 1994, s.544-545.

Kılıç, Mahmut E., İbnü’l-Arabî, Muhyiddin” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.20, 1999, s.493-516.

Kılıç, Mahmut E., *Tasavvufa Giriş*, Sufi Kitap, İstanbul, 2012.

Kılıç, Mahmut E., *Şeyh-i Ekber*, Sufi Kitap Yay., İstanbul, 2017.

Kılıç, Rüya, “Bir Tarikatın Gizli Direnişi: Bayrami Melamileri veya Hamzaviler”, *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, S.10, 2003, s.251-272.

Kırpık, Güray, “Oryantalizm ve Necip el-Akîki’ye Göre Oryantalizmin Bazı Önemli Temsilcileri”, *Akademik Bakış Dergisi*, C. 2, S. 3, Kış 2008, s.243-258.

Korkmaz, Ramazan, “Romanda Mekânın Poetiği”, *Romanda Mekân*, Akçağ Yay., Ankara, 2017, s.9-27.

Köymen, Mehmet Altay, *Selçuklu Devri Türk Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1998.

Küçük, Hülya, “Anne Nûr el-Ensâriyye’den Âlime-i Hicaz Fâhru’n-nisâ bint Rüstem’e: Muhyiddîn İbn Arabî’nin Çevresindeki Hanımlar” *Tasavvuf | İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi-İbnü’l-Arabî Özel Sayısı-2*, s.23, 2009, s.193-219.

Lockhart, Laurence, “Hasan-ı Sabbah ve Haşîşîler”, Çev: Süleyman Tülücü, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.26, Erzurum, 2006, s.213-240.

Lukasc, György, *Tarihsel Roman*, Çev. İsmail Doğan, epos Yay. Ankara, 2018.

Madelung, Wilferd, “İsmâîlîlik Eski ve Yeni Davet”, Çev. Muzaffer Tan, *Dinî Araştırmalar*, C.9, S.25, 2006, s.281-294.

Mazıoğlu, Hasibe, “Ahmet Remzi Dede” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.2, 1989, s.304-305.

Mevlâna Celâleddin Rumi, *Mesnevi*, Çev:Derya Örs-Hicabi Kırlangıç, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yay., Konya, 2015.

Meyvacı, Hakkı Ilgar, *Türk Vergicilik Tarihinde Olağanüstü Bir Vergi Uygulaması Örneği: Varlık Vergisi*, Yüksek Lisans Tezi, Manisa, 2010.

Moran Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-I*, İletişim Yay., İstanbul, 2018.

Muhammed Ebu Zehra, *İslamda Fıkhi Mezhepler Tarihi*, Çev. Abdülkadir Şener, Hisar Yay., 1978.

Naci, Fethi, *Yüz yılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2017.

Nerimanoğlu, Kamil Veli, “Tarihî Romanın Dili Nasıl Olmalıdır?”, *II. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu Bildirileri*, TYB Yay., İstanbul, 2014, s.129-133.

Ortaylı, İlber, “Açılış Konuşmaları”, *II. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu Bildirileri*, TYB Yay., İstanbul, 2014, s.15-18.

Öge, Haşim, *Sadık Yalsızuçanlar'ın Öykülerinde Tasavvuf*, Yüksek Lisans Tezi, Yozgat, 2017.

Öz Mustafa- Mustafa Muhammed eş-Şek'a, “İsmailiyye” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.23, 2001, s.128-133.

Öz, Mustafa, “İsmailiyye Mezhebi”, *Milletlerarası Tarihte ve Günümüzde Şiilik Sempozyumu-Tebliğler ve Müzakereler*, İstanbul, 1993.

Öz, Mustafa, “Nizâriyye” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.33, 2007, s.200-201.

Özaydın, Abdülkerim, “Nizâmiye Medresesi” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.33, 2007, s.188-191.

Özaydın, Hasan, “Hasan Sabbâh ve Fidâiler”, *Din ve Hayat Dergisi*, S.15, İstanbul, 2012, s.102-103.

Özcan, Abdülkadir, “Fatih’in Teşkilat Kanunnamesi ve Nizam-ı Âlem için Kardeş Katli Meselesi”, *İstanbul Üniversitesi Tarih Dergisi*, Fatih Sultan Mehmet’e Hatıra Sayısı, S.33, İstanbul, 1982, s.7-56.

Özcan, Abdülkadir, “Hassa Ordusu” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.Ek-1, 2016, s.542-543.

Özdamar, Mustafa, *Yaman Dede*, Kırk Kandil Yay., İstanbul, 2015.

Özdemir Mehmet, “Muvahhidler” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.31, 2006, s.410-412.

Özdemir, Mehmet, “Endülüs” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.11, 1995, s.211-225.

Özdemir, Mehmet, “Mürsiye” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C. 32, 2006, s.56-58.

Özdemir, Mehmet, “Yûsuf b. Abdilmü’min” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.44, 2013, s.5-7.

Özdemir, Mehmet, *Endülüs*, İSAM Yay., Ankara, 2019.

Özdemir, Serkan, *Modern Türk Romanında Parodi*, Doktora Tezi, İstanbul, 2019.

Özgül, Metin Kayahan, “Romanın Hikâyesi”, *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı-I*, S.65-66-67, Ankara, 2002, s.11-21.

Özköse, Kadir, “Muhyiddin İbnü’l-Arabî’nin İbn Rüşd ile Görüşmesi”, *Tasavvuf | İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi-İbnü’l-Arabî Özel Sayısı-2*, S.23, 2009, s.221-240.

Öztekten, Özkan, *Su Kasidesi’nin Dili Üzerine*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İzmir, 2007, s.491-526.

Öztürk Mustafa, “Kur'an'da "Seb'-i Mesânî" Kavramı”, *Diyanet İlmî Dergi*, C.38, S.1, Ankara, 2002, s.103-127.

Pala, İrem Çalışçı, “Bazı Belge ve Tanımlarla ‘Çini’ Kelimesinin Değerlendirilmesi”, *Yedi Dergisi*, S.13, 2015, s. 11-24.

Parla, Jale, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yay., İstanbul, 2018.

Sazyek, Hakan, *Roman Terimleri Sözlüğü*, Hece Yay., Ankara, 2015.

Semiz, Y. ve Akandere, O. *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*, Eğitim Yayınevi, Konya, 2012

Solmaz, Sefer, “Melik Gazi” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C. Ek-2, 2016, S.249-250.

Sungur, Ferhat, *Sadık Yalsızuçanlar'ın Ayan Beyan, Güzeran, Hiç, Garip, Akla Veda, Pınar Sineması Hikâyeleri Üzerinde Söz Dizimi İncelemesi*, Yüksek Lisans Tezi, Zonguldak, 2019.

Şafak, Ali, “Hukukun Temel İlkeleri Açısından Mecelle'ye Bir Bakış”, *Ahmet Cevdet Paşa Sempozyumu(9-11 Haziran 1995)*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara, 1997, s.263-278.

Şahin, Haşim, “Yaman Dede” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.43, 2013, s.311-312.

Şakiroğlu, Mahmut H. “Asin Palacios, Miguel” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.3, 1991, s.480-482.

Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk*, Çev. Ve Haz. Abdülbaki Gölpınarlı, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2019.

Şimşek, Selami, *Tasavvuf Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Litera Yay., İstanbul, 2017.

Tanrıkorur, Ş. Barihüda, “Mevleviyye” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.29, 2004, s.468-475.

Taştan, Zeki, “Tarihî Gerçekler ve Kurgusal Gerçeklik Bağlamında Tarihi Roman”, *II. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu Bildirileri*, TYB Yay., İstanbul, 2014, s.159-168.

Tatçı, Mustafa, *Niyâzî-i Mısırî*, H yay., İstanbul, 2012

Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı-1*, Ötüken Yay., İstanbul, 2015.

Topçu, Hayrunisa, *Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme*, Doktora Tezi, Ankara, 2015.

Tosun, Necdet, “Üveysilik” Maddesi, *Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.42, 2012, s.400-401.

Tuğluk, Abdülhakim, *Postmodern Türk Romanında İroni*, Doktora Tezi, Diyarbakır, 2016.

Turan, Ç. Hayrunnisa, “Tavusla Düşüş, Simurgla Yükseliş İslam Ortaçağı'na Damgasını Vuran Kuş Risaleleri ve Safir-i Simurg”, *Vakıflar Dergisi*, S.38, 2012.

Turan, Osman, *Selçuklular Zamanında Türkiye*, Boğaziçi Yay., İstanbul, 1998.

Tural, Sadık, *Edebiyat Bilimine Katkıları*, Ecdâd Yay., Ankara, 1993.

Uçar, İlyas, “Bir Berberî Hanedanlık: Muvahhidler (1147-1229)” *Kırkkale Üniversitesi İslâmi İlimler Fakültesi Dergisi*, S.7, 2009, s.49-64.

Uludağ, Süleyman, “Dede” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.9, 1994, s.76.

Uludağ, Süleyman, “Harakânî” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.16, 1997, s.93-94.

Uludağ, Süleyman, “Sefer” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.36, 2009, s.298-299.

Uludağ, Süleyman, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabalcı Yay., İstanbul, 2016.

Umurhan, Sıtkı H., *Sadık Yalsızuçanlar'ın Romanları ve Romancılığı Üzerine Bir Değerlendirme*, Yüksek Lisans Tezi, Afyon, 2019.

Unat, Yavuz, “Ömer Hayyâm” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.34,2007, s.66-68.

Uslu, Rıfat, “İmam Ebû Yusuf'un Hayatı ve Kitabı'ı Harac'ı”, *İslam Hukuku Araştırmaları Dergisi*, S.22, 2013, s.403-429.

Uzgun, Yavuz Selim, *Anadolu'nun Kalbi Harakânî*, Haz. Sadık Yalsızuçanlar, Büyüyen Ay Yay., İstanbul, 2018.

Üstün, Yakup, “Tevfik İleri'nin Din Eğitime Hizmetleri”, *Her Yönüyle Tevfik İleri*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara, 1995, s.81-90.

Yalsızuçanlar, Sadık, “Melekbaba'nın Artan Büyüsü”, *Mahalle Mektebi Dergisi*, S.47, 2019, s.76-78.

Yalsızuçanlar, Sadık, *Anka*, Timaş Yay., İstanbul, 2015.

Yalsızuçanlar, Sadık, *Cam ve Elmas*, Profil Kitap Yay., İstanbul, 2017.

Yalsızuçanlar, Sadık, *Diyamandı*, h Yay., İstanbul, 2015.

Yalsızuçanlar, Sadık, *Gezgin*, Profil Kitap Yay., İstanbul, 2017.

Yalsızuçanlar, Sadık, *Hayyam*, Profil Kitap Yay., İstanbul, 2017.

Yalsızuçanlar, Sadık, *Vefa Apartmanı*, Profil Kitap Yay., İstanbul, 2018.

Yavuz, Hulusi “Ahmet Cevdet Paşa ve Mecelle’nin Tedvini”, *Ahmet Cevdet Paşa Sempozyumu(9-11 Haziran 1995)*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara, 1997, s.279-284.

Yavuz, Kemal, “Leylâ ile Mecnûn Hikâyesinin Edebiyattaki Yeri”, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, C.2, S.4, Ankara, 2005, s.57-69.

Yazar, Nurullah, *Büyük Selçuklular Dönemi’nde İsfahan*, Doktora Tezi, Ankara, 2013.

Yazıcı, Nesimi, *İlk Türk-İslâm Devletleri Tarihi*, TDV Yay., Ankara, 2011.

Yazıcı, Tahsin, “Fidâî” Maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*, C.13, 1996, s.53.

Yazır, Elmalılı Hamdi, *Kuran-ı Kerim Meali*, Sadeleştiren: Kasım Yayla, Merve Yay., İstanbul, 2002.

Yılmaz, Hanzade Aslan, “Bir Derleme: Benlik Kavramına İlişkin Bazı Yaklaşımlar ve Tanımlamalar”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.48, 2016, s.79-89.

Yılmaz, Hasan Kamil, “Eğitimde Gönül Faktörü Mevlânâ Örneği”, *Tasavvuf Dergisi*, S.14, Ankara, 2005, s.13-24.

Yılmaz, Hasan Kamil, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, Ensar Yay., İstanbul, 2020.

Ziya Paşa, *Endülüs Tarihi*, Selis Yay., İstanbul, 2019.

Elektronik Kaynaklar:

Akarpınar, Bahar R., “Sûfi Kültüründe Sembollerin Yeri ve Önemi Hakkında Bir Deneme”, 2004, s.3-19. <http://www.turkbilig.com/pdf/200407-371.pdf> (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

Anadolu Ajansı, “Bağdat Fatihî 4. Murad”, <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/bagdat-fatihî-4-murad/1387055> (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

Çağıl, Ahmet- Ildırar Mehmet (Aralık 2012), “Mürşidi Kamil, Şeyh, Seyda, Hâce, Hoca Ne Demektir?”,

<http://www.naksibenditarikati.com/detay.asp?icerikID=171> (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

Çakkal, Ömer(Mayıs 2020), “Sadık Yalsızuçanlar’la Söyleşi”, <http://sadiyalsizucanlar.dergibi.com/gencligimde-obur-bir-okurdum-artik-daha-seciciyim.html?fbclid=IwAR0DO1a4DDOeVOu7cLsQC46RsOqk2ltxuz8qOQU-qzgsXREzkswVdk0NU5Q> (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, “Astronomi Tarihi” http://physics.comu.edu.tr/library/ekitap/astronomiye_giris.pdf (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

Demirdağ, Deniz(Haziran 2019), “Sadık Yalsızuçanlar ile Söyleşi”, *Kitabın Ortası Dergisi*, <https://www.gaste24.com/roportaj/sadik-yalsizucanlar-tecrubelerinizlerine-basarak-daha-dogru-yuruyebiliyoruz-h79377.html> (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

Dervişcemaloğlu, Bahar, “Göstergebilim” <http://www.ege-edebiyat.org/docs/493.pdf> (Son erişim tarihi: 20/09/2020)

Doğru Yol Partisi, “Logo”, <http://dyp.com.tr/sayfaver.asp?sid=29> (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

Erkeç, Ayşe B.(Ekim 2019), “Abdullah Harmancı ile Röportaj”, <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/kemalettin-tugcu-hikayeleriyle-tum-turkiyeyi-buyuledi/1618148> (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

Habertürk(Temmuz,2012), “İnternet Kafeler Azalıyor”, <https://www.haberturk.com/ekonomi/teknoloji/haber/762100-internet-kafeler-azaliyor> (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

Kubbealtı Lügâti, <http://lugatim.com/> (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

Namık Kemal, *Mukaddeme-i Celâl*, Hicrî 1305, <https://acikerisim.tbmm.gov.tr/xmlui/handle/11543/1322> (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

Özçelik, Âdem(Nisan 2020), “Sadık Yalsızuçanlar ile Kitap Sohbeti”, https://www.ilimdergisi.org/kitap-sohbetleri/sadik-yalsizucanlar-ile-kitap-sohbeti/?fbclid=IwAR1zxLaKGSALm-C6x59ChhMjjArNOsFaYscBP_j9W3f1Ere3Nc8QZnpa9fs (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

Özen, İbrahim(Mayıs 2018), “Sadık Yalsızuçanlar” Maddesi *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sadik-yalsizucanlar> (Son erişim tarihi: 20/09/2020)

“Tevhid-i Tedrisat Kanunu”, *Resmi Gazete*, C.5, S.63, Hicri 1340, s.332. <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.3.430.pdf> (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*, <https://sozluk.gov.tr/> (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

Türk Dili Kitabı, Ünite 8: Anlatım Türleri https://orgun.ankara.edu.tr/pluginfile.php/318761/mod_resource/content/0/Turk_Dili_Kitabi_Unite_8.pdf (Son erişim tarihi: 20/09/2020)

Türk Tarih Kurumu, “Osmanlı Padişahları”, Kaynak: *Osmanlı Tarihi Interaktif CD-ROM (Türk Tarih Kurumu Yayınları XXXI. Dizi-Sa.2)*, <https://www.ttk.gov.tr/tarihveegitim/osmanli-padisahlari/> (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

Türkiye Kültür Portalı, “Selçuklu Kültür ve Uygarlığı”, <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/selcuklu-kultur-ve-uygarligi> (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

Vakıflar Genel Müdürlüğü, “Tarihte Vakıflar”,
<https://www.vgm.gov.tr/kurumsal/tarihce/tarihte-vakiflar> (Son erişim tarihi:
31/05/2010)

Yalsızuçanlar, Sadık(2019), “Bir Türkçe Sevdalısı: Diyamandi”, *Yunus Emre Enstitüsü tr Dergisi*, <http://trdergisi.com/bir-turkce-sevdalisi-diyamandi/> (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

Yılmaz, Hasan K., “Ebu’l-Hasan Harakânî ve Tasavvuf”,
<http://hasankamilyilmaz.com/ebul-hasan-Harakânî-ve-tasavvuf.html> (Son erişim tarihi: 31/05/2010)

ÖZ GEÇMİŞ

Dudu Gürdal, 1988 yılında Isparta'nın Sütçüler ilçesine bağlı bugün köy statüsünde olan Kesme Kasabası'nda dünyaya geldi. İlkokul, ortaokul ve liseyi bu kasabada okudu. 2005'te Adnan Menderes Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü kazandı ve buradan 2009'da mezun oldu. 2011 yılında Akdeniz Üniversitesi Pedagojik Formasyon Sertifika Programına katıldı. 2012'de Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı Kiğı Fuat Dağıstan Lisesi'ne Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak atandı. 2014 yılında eş durumuna bağlı olarak Gümüşhane Ali Fuat Kadirbeyoğlu Anadolu Lisesi'ne tayini çıktı. 2015 yılında yine eş durumuna bağlı olarak Konya Selçuklu Fatih Meslekî ve Teknik Anadolu Lisesi'ne tayin olundu. 2015 yılında Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda yüksek lisans öğrenimine başladı. Evli ve iki çocuk annesidir.